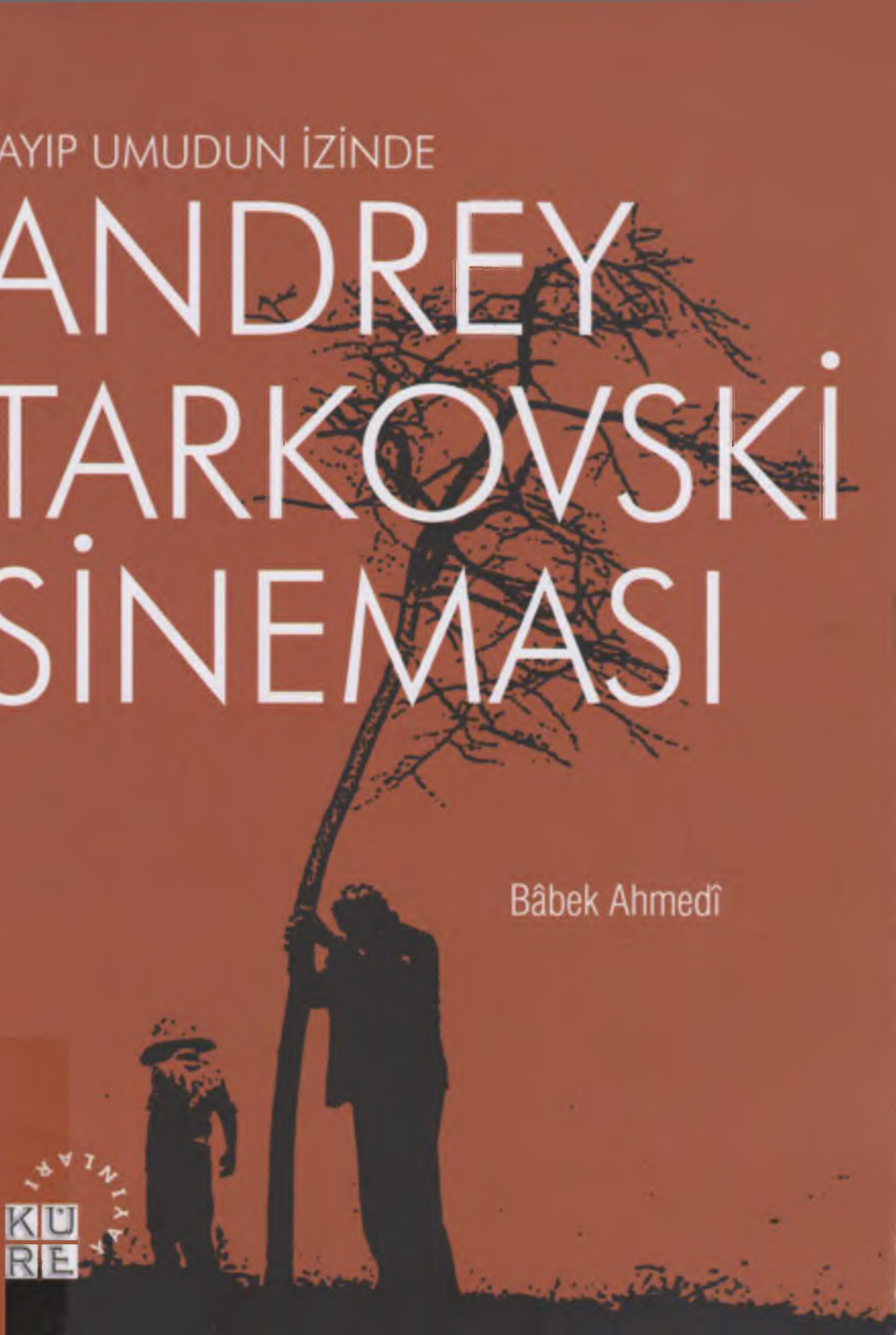
KAYIP UMUDUN İZİNDE

ANDREY TARKOVSKİ SİNEMASI

Bâbek Ahmedî



KÜRE YAYINLARI

KAYIP UMUDUN İZİNDE
ANDREY TARKOVSKİ SİNEMASI

Bâbek Ahmedî

Çeviri
Faysal Soysal & Veysel Başçı

KÜRE

KÜRE YAYINLARI / 159. Kitap
Hayal Perdesi Kitaplığı 18

Kayıp Umudun İzinde
Andrey Tarkovski Sineması

Bâbek Ahmedî

Omide Bazyafte
Sinamaye Andri Tarkofski
Nashr-e-Markaz Publishing Company, 2004

© Nashr-e-Markaz Publishing Company, 2004
Türkce yayım hakları
© Küre Yayınları, 2011

Çeviri
Faysal Soysal, Veysel Başçı

Birinci Basım Nisan 2016

ISBN 978-605-9125-26-0

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 15813

Kapak **Erol Polat**
Tasarım Uygulama **Sibel Yalçın**
Kapak görseli: Tarkovski'nin ***Kurban*** (1985) filminden bir sahne

Baskı/Cilt Aktif Matbaa ve Reklam
Sertifika No: 13978
Sögütlüçesme Mah. Halkalı Cad.
No: 245/1-A
Küçükçekmece/İstanbul
Tel: 0212 698 93 54

KÜRE YAYINLARI

Vefa Cad. No: 48/3
Vefa / İstanbul
Tel 0212 520 66 41-42
Faks 0212 520 74 00
www.kureyayinlari.com
kure@kureyayinlari.com
facebook.com/kureyayinlari
twitter.com/kureyayinlari

Bâbek Ahmedî, İranlı yazar, mütercim, sanat eleştirmeni ve araştırmacı. 1949 yılında Tahran'da doğdu. Tahran Üniversitesi Siyasal Bilimler Bölümü'nden mezun oldu (1971). Pensilvanya Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde yüksek lisans yaptı. 1975 ve 1976 yıllarını Londra'da, sonraki yılları 1979'a kadar Paris'te geçirdi.

80'li yılların başında ***Film*** dergisinde sinema ve özellikle Bresson, Tarkovski gibi yönetmenler üzerine yazı ve tercümeleri yayımlandı. ***Metnin Yorumu ve Yapısı*** (1992) adlı iki ciltlik önemli kitabında Barthes, Derrida, Kristeva, Paul de Man, Umberto Eco, Todorov, Jakobson, Greimas, Peirce, Schleiermacher, Dilthey, Gadamer, Ricoeur, Lévi-Strauss, Foucault, Lyotard, Deleuze, Bataille gibi o zamana kadar Fars okurunca bilinmeyen birçok düşünürü tanıttı. Sinema, felsefe, sanat felsefesi ve estetik konularında çok sayıda telif ve tercüme eseri bulunmaktadır.

İçindekiler

Çevirmenin Önsözü 7
Önsöz 11

I. Ondan Yüce Ne Var? **15**

1. GERÇEK VE YORUM 17
a. Sanatçı mı Teorisyen mi? 17
b. İkincil Gerçek 21
c. Hangi Gerçeklik? 25
d. Hayal ve Gerçeklik 29
e. Şüphe 32
f. Anlam ve Yorum 38
g. Mecaz ve Yorum 45

2. TARKOVSKİ VE RUS SİNEMASI 49
a. Tarihsel Bakışın Sorunları 49
b. Rus Devrimi Öncesi 51
c. Sovyet Sinemasının Doğusu 54
d. Tarkovski ve 1920'lerin Sovyet Sineması 56
e. Alexander Dovzhenko 60
f. Sosyalist Gerçekliğin Doğusu 65
g. Sovyet Sinemasının Yapısı 68
h. Sovyet Sinemasında Yapım Metodu ve Sansür 72
i. Resmî Sinemanın Karsısında Bir Yönetmen: Andrey Tarkovski 75
j. Glasnost (Gorbaçov'un Açıklık Politikası) 80

3. SİNEMANIN ŞAİRLERİ 83
a. Şiirsel Sinemanın Yoldaşları 83
b. Robert Bresson 86
c. Ingmar Bergman 90
d. Alain Resnais 94
e. Michelangelo Antonioni 97
f. Luis Buñuel 100
g. Kenji Mizoguchi 103
h. Akira Kurosawa 105
i. Fyodor Dostoyevski 107
j. Alman Romantikleri 109

II. Karanlıkta Yaratılanlar **115**

1. METİNDEN FİLME 117
a. Senaryolar: Uyarlamalar 117
b. Senaryolar: Orijinal Eserler 124
c. ***Kurban*** Filminin Özkaynakları 131
d. ***Kurban*** ve Bir Hayatın Öyküsü 134
e. Film Türleri 137
f. Tarkovski ve Tür (*Genre*) İkilemi 139

2. BİR FİLMİN YAPISINI OLUŞTURAN ÖGELER 144
a. Zaman 144
b. Resimler 146
c. Duvar Tasvirleri ve İkonalar 151
d. Tecelli (Yazgı) 153
e. Dekor/Kostüm 156
f. Renkler 158
g. *Kurban*'ın Çekimi 165
h. Montaj ve Kurgu 170
ı. Plan/Sekans 177
j. Ev Sahnesinin Kamera Arkası 180
k. Oyuncu Kimdir? 182
l. Ses ve Diyalog 193

III. Tarkovski'nin Derunî Dünyası 203

1. İMAN VE FACİA 205
a. Hakikat Arayışı 205
b. İman Arayışında 210
c. İman ve İnançsızlık 215
d. Son İnançlı Kişi 218
e. Facia Karşısında 221
f. Apocalipse (Kıyamet) 226
g. Umut 231

2. TARKOVSKİ'NİN DÜNYASI 235
a. Anne 235
b. Aşk 239
c. Ev 242
d. Ayrılık ve Yalnızlığın Hüznü 247
e. Rus Olmanın Sorumluluğu 251
f. Karakterler 256
g. Doğanın Yaşamı 260
h. Canlı Olmanın Sessizliği 265
ı. Hatıralar 268
j. Çocukluk 273
k. Hastalık ve Ölüm 276
l. Müneccim Kralların Tapınması 282

Ekler* 287

Ek 1: TARKOVSKİ'NİN HAYATI 289
Biyografi 289
Çocukluk ve Gençlik Dönemi 291
Sinema Öğrencisi 295
İvan'ın Çocukluğu'ndan *Stalker*'a Kadar 297
Göç ve Ölüm 301

Ek 2: FİLMOGRAFİ VE BİBLİYOGRAFYA 305

Fotoğraflar 309

Dizin 325

* Tarkovski'nin *Zaman Zaman İçinde: Günlükler* (1970-1986) adlı eserinden uzun bir bölüm içeren Farsça metindeki EK 2, telif hakları sebebiyle çıkarılmıştır. Orijinal metindeki EK 3, EK 2 olarak değiştirilmiştir. –yay. notu

Çevirmenin Önsözü

Tarkovski var olduğu zamandan çeyrek asır sonra sadece Rus sinemasına değil, dünya sinemasına da yepyeni bir imkan kazandırdı. Konuşmaya yeni başlayan çocuğa kelimeler bahşetmek gibiydi onunkisi. Yanlış ya da kötü sözler söylemesin diye yeni büyüyen çocuğa dilin inceliklerini, zarafetini ve en önemlisi anlamın hakikatini şiirden aldığı ilhamla kazandırmaya çalıştı. Onun sayesinde sinema ahlaka, aşka ve hakikate dair bir kapıya sahip oldu. O bütün sanatlarda var olan bu kapıya bu dericeye bir rüyaya inanır gibi inandı. Kendi tarihi köklerinden, edebiyatından, resminden, müziğinden beslenerek bütün dünyanın dilini konuşabilecek, daha doğrusu bütün dünya için hakikatin ortak görsel dilini konuşabilecek bir tecrübeye cesurca girişti. Bu yüzden eğer bugün sinemada sanat-hakikat-aşk bağlamında bir faydaya, bir gerçekliğe ve tabii ki hayatımızın güzelleşmesi ve huzur ikliminе kavuşması için sinema düzleminde bir umuda sahip olabiliyorsak, Tarkovski bu konuda görmezlikten gelinemeyecek büyük paya sahiptir. Aksi takdirde sinemanın bugün geldiği noktaya bakıldığında, metafizik anlamıyla hakikatten ve ahlaktan gittikçe uzaklaşıldığı ortada. Tarkovski'nin varlığı işte tam bu yüzden gençlere ve sinemaya inanan yönetmenlere bir duruş ve güven kazandırıyor. Hâlâ sinemadan bir şey umuyorsak bunu Tarkovski'nin ve onun çizgisini takip eden yönetmenlerin filmlerindeki kayıp umudun, resimlerin ruhuna saklanan bir hakikatle şiir gibi içimize doğmasına borçluyuz.

Tarkovski çocukluğundan itibaren yalnız kaldı. Hayat, aile, ev, aşk, umut ve hakikat ile ilgili soruları hep tek başına sordu. Filmlerini yaparken çoğu zaman yalnızdı. İnsan olarak ise tüm şairler gibi bir başınaydı. Hatta öyle yalnızdı ki kendi çocuklarından, eşinden, en önemlisi de kendi vatanından bile uzaklaşmak zorunda kaldı. Zamanında kendi ülkesinden bile ilgi görmedi. Sürekli sürgün hayatı yaşadı. ***Nostaljia***-Ayrılık hüznü bu yüzden içinde gittikçe derinleşti ve kabuk bağlayan bir yara haline geldi. ***Kurban*** ise tam olarak ayrılığın, başkaları için kendini yok etmenin hikayesi olacaktı çok sonra.

Acılara, ayrılıklara, vurgunlara rağmen Tarkovski'nin filmlerinde kahramanlar onun gizleyip de dillendiremediklerini aşikar ettiler. Ivan, acımasız savaşlara, yıkımlara, erken büyümelere rağmen hiç ölmeyecek, bundan daha fazla büyümeyecek çocukluğu ve aile hayatını aradı. Rublev bütün hakikat ve ahiret temsilcilerinde eksik olan sevgiyi ve merhameti bulmanın ümidiyle acılar çekti ve sonunda Rus kiliselerindeki ikonalarla bu umudu tüm insanlık için yeniden resmetti. Stalker kimsenin itibar etmediği bir bölgede insanlara mutluluk verecek bir umudun peşinde oldu hep. Ne modern yazar, ne fizikçi, hatta karısı bile, onu ve bölgenin bir umut olabileceğini anlamadı. Bir tek zayıflar, çaresizler, sakatlar, Tanrı'ya en yakın olanlar bu umudu içlerinde yaşadılar ve insanlığa taşıdılar. İnancı bir tek düşkünler, çaresizler, ceza görmüşler hissetti. *Ayna*'da Maria hep bekleyendi. *Ayna*, bir çocukla birlikte babanın savaştan dönmesinin yalnızlıklar içinde umutla beklenişiydi. Sivaş Gölü'nde donarak ölen ve memleketlerine dönemeyen askerlerin anısına askerî okuldaki bir çocuğun nizama ve silaha kayıtsızlığıydı *Ayna*. Sinema tarihinde dış ses ilk defa bu kadar güzel hatıralar ve gerçeklikler içinde kayan zamanın ruhuna şiirler okudu. Gelmemenin bıraktığı boşluğa kayıp umudun yavaş yavaş yerleşip yeryüzünün tüm insanlarına ince ince şiirler yazmasıydı *Ayna*. Finalde ise kız ya da erkek çocuğa sahip olmanın, ileride doğacak yalnızlıklarda önemini kaybetmesi ve tabii ki kelimelerin artık insanın duygularını ifadede beceriksiz kaldığının resmiydi *Ayna*. *Solaris*, Chris için kaybedişlerin ve yeniden kazanımların döngüsünde eve, yurda, toprağa dönüşün umudu oldu. Chris defalarca aşkını kaybetti. *Solaris* hatıraların ve düşlerin gölgesinde zamanın tozlarını yeniden bir araya getirerek Chris'e hediye etti Karen'i. Chris ise gerçek dönüşü eve, toprağa, vatana yani babasının yanına dönerek gerçekleştirdi. Umut hep evde olmaktı, evde kalabilmekti Tarkovski'nin karakterleri için. Zira o da hep kendi karakterleri gibi eve dönmenin umuduyla yaşadı. Bu ayrılık ve acı onun filmlerinde ve şiirlerinde Mevlana'nın şiirindeki ney benzetmesinde olduğu gibi tüm varlığın oluştan sonra koparıldıkları o ilk âna ve mekana dönüşün simgesi oldu. Varlık ve her şey hatta Octavio Paz'ın dediği kelimeler, şiir olmak için ilk var oldukları âna dönmek isterler. Zira arınma, temizlenme, hakikatle yüzyüze gelme bir tek o zamanda gerçekleşir. Bir tek orada umut vardır. Çünkü daha önce bu oluş ve başkalaşım ilk defa orda tecrübe edilmiştir. Zaman, bir şeye dokunduğunda onu bozar. O nesneye zamanla kendine ait olmayan anlamlar, ağırlıklar, yaralar ve hayat içinde yalanlar bahşeder. Şiir zamanın kelime üzerindeki tahakkümünü, resim; renkler ve dokular üzerindeki çözücülüğünü, müzik; sesler ve ritimler üzerindeki ağırlık ve tasniflerini ve en sonunda film zamanın bütün bir hayatın, hatıraların, rüyaların üzerindeki tasallutunu ortadan kaldırıp her şeyi Tanrı'nın ilk yarattığı ana döndürmeye gayret gös-

terir. Yaşlılık ve ölüm de böyle değil mi zaten? Ölüm, zaman tecrübesinin ve yaşanmış ağırlıkların bir bebeğin bedenine tamamıyla hakimiyetinin adıdır. Zaman her şeyi büyüterek, katılaştırarak öldürmüştür artık. Yaşlı bir varlık da ancak toprakla üzerindeki anlamları, ağırlıkları atarak Rabbin katına ilk yaratıldığı şekli ile varabilecektir. Tarkovski zayıflık ve körpeliği bu yüzden katı ve güçlü olana tercih eder. Günlüklerinde Laotse'nin ince bir fidanı yaşlı bir ağaçtan daha çok sevmesini sitayişle anar. Genç fidan rüzgâra direnmez, ona kendini eğer, nereye isterse kendi bünyesince uzanır ve tekrar merkezine döner. Oysaki yaşlı ağaç katıdır, rüzgâra direnmek ister. O yüzden de ölüme daha yakındır bir fidandan. Sert bir rüzgâr esti mi onu kırar ya da köklerinden koparır.

Merhametin, aşkın, ahlakın özellikle de insanın var olmasının hakikatini binbir umutla arayan Tarkovski başta kendi ülkesi olmak üzere tüm dünyada farklı farklı algılandı. Kimi zaman övülüp yere göğe sığdırılamayan sinemanın peygamberi, kimi zaman Sovyet karşıtı ve kilise taraftarı, kimi zaman şair olup sinemada bunu tecrübe etmeye çalışan bir deneyselci, kimi zaman da ne yaptığını bilmeyen ve sembolik imgeler kullanarak izleyicilerin kafasını karıştıran bir megaloman olarak anıldı. Türkiye'de bir dönem sağ kesim daha fazla sahip çıkma gayreti uğruna onu dindar bir yönetmen olarak tanımlarken, sol eleştirmenler de psikanalitik okumalarla onu annesinin etkisinden kurtulamamış bir materyalist olarak tanımladı. Hangi büyük şair ve sanatçı hakkında tarihte böyle farklı ithamlar, yargılamalar, eleştiriler yapılmadı ki?

Eleştiri kültürü çok zayıf olan ülkemizin dönüp dolaşıp geldiği yer maalesef bir çıkmaz. Bir kesim, sanatçının şahsiyetini eserlerinin önüne çıkarırken, dahası sanatçıyı kendi grubunun, cemaatinin bir neferi gibi göstermek uğruna eserlerini canhıraş savunurken, diğer kesim onu kendinden görmediği için eserlerini her yönüyle saldırı hedefi haline getiriyor. Gerçek şu ki Tarkovski ne dindarların zannettiği gibi kendilerinden biri, ne de din karşıtlarının ürktükleri kadar kendilerine düşman biriydi. O, hayata bir şekilde gelmiş bulunan ve bunun anlamını idrake mazhar olmuş ya da olmamış tüm insanlara söyleyecek sözü olan bir yönetmendi. Dindar olan da din karşıtı olan da bundan nasiplendi. Onun sorduğu soru ahlak ve dert sahibi her insanın sorduğu soru ile aynıydı: "Niçin yaşıyoruz?" Felsefenin temel sorusu da bu değil miydi? Sanat bu soruya ağırlıklı olarak kalpten ve duygulardan doğan biçimleri ile cevap ararken felsefe fikirden ve düşünceden gelen önermelerle cevap aradı bugüne kadar.

Elinizdeki kitap Tarkovski ve sineması hakkında eksik, yanlış, bazen de aşırıya kaçan yorumları hakiki anlamlarına yaklaştıran ve özellikle Tarkovski'nin dünyasını ve filmlerini çok daha özel ve derin boyutlarıyla inceleyen bir eser. Bu yönüyle Türkçede ilk defa Tarkovski ve sineması üzerine bu derece kapsamlı bir eser tercüme edilmiş oluyor. Modern bir İran filozofu olan Bâbek Ahmedî bu kitabı yazmadan önce Rusya'ya gidip Tarkovski'nin yasadığı bütün mekanları gezmiş. Onu tanıyanlarla röportajlar yapmış ve filmlerini farklı ortamlarda farklı insanlarla defalarca izleyip her karesiyle ilgili ne yazıldıysa, ne konuşulduysa araştırıp derlemiş. Bâbek Ahmedî aynı zamanda sinemanın diğer şairleri olan Bresson, Bergman, Dreyer gibi yönetmenlerin sinemalarıyla ilgili de kitaplar ve makaleler yayınladı.

Hayatımda gerek şiir gerekse sinema ile kurduğum ilişkide bir dönüm noktası olan Tarkovski, inanıyorum ki filmleriyle, kendileri için hayattan yeteri derecede karşılık bulamayanlar için de yeni bir umut ve soluk olacaktır. Uzun yılların emeği olan bu eserin, filmi bir endüstri ve tüketim aracı değil de ruhu eğiten ve yetiştiren bir sanat eseri olarak telakki eden sinemaseverler için tatminkâr olacağına inanıyorum. Ümit ediyorum ki bu kitap, başta Tarkovski'nin filmlerinin daha doğru anlaşılmasına ve her insanın kendi film izleme serüveninde ve hayata dair bakışında yeni kapılar, anlamlar ve hakikatlerin keşfine vesile olsun.

Kitabın tercümesinde benden daha fazla gayret gösteren Veysel Başcı'ya, Türkçe tashih konusunda desteğini esirgemeyen Esra Kartal'a teşekkür eder, Türkçemize ve herkese hayırlı olmasını dilerim.

Gayret bizden tevfik Allah'tan.

Faysal Soysal

1 Nisan 2013

Önsöz

Andrey Tarkovski, sanatçıyı ahlâk ayininin ateşinde güzelliği yaratarak kendini kutsal bir emanetin temsilcisi gibi gören Puşkin'e benzettiğini dile getiriyordu. Bu yargıyı sanatsal yaratıcılığın bir şartı olarak görmesek bile, Tarkovski'nin hakikatte, bu benzetmeye uyan bir sanatçı olduğunu inkâr edemeyiz. Nitekim insanın iç dünyasında çektiği acının derinliklerine inen filmleri, peygamber kelamına bürünmüş gibidir. Aslında bu kadar güzelliğin yanında aynı derecede derinliği de beraberinde taşımasının sebebi budur. Yine bir başka sözünde Puşkin'in mesajını görmek mümkündür: "Sanatçı, konuşmaya dermanı kalmayanların yerine konuşabilen kişidir." Bu söz, hayatı boyunca ülkesinin egemen güçleri tarafından "formalist", "elitist" ve "halkın ideallerine sırtını dönmüş" olarak suçlanmış bir sinemacıya aittir. Hayatının sonlarına doğru evini ve ülkesini terk edip uzaklara gitmesi ve bir ömür boyu içselleştirdiği katlanılması güç yalnızlığı ile yaşamış olması onu bir kez daha "gözleri, kimsesizliğin ve sürgün olmanın acısından parlayan" şairin peygamberine benzetiyordu.

Tarkovski kitabını 4 Ocak 1986'da yazmaya karar verdim. O gece, savaşın ve yalnızlığın hüküm sürdüğü bir geceydi. Tarkovski'nin bir hafta önce bu fani dünyadan göç ettiğini öğrendiğimde, "Peki ama nereye göçtü?" diye sordum kendime. ***Ayna***'da, Sivaş Gölü'nden zorlukla geçen yorgun ve ölgün askerlerin çarpıcı sekansına mı? Babasının sesini duyuyordum orada:

> Yeryüzünde ölüm yok
> Her şey sonsuzdur.

Kurban ve ***Ayna*** sonsuzluğun yolunu açtı. Oysa Tarkovski Paris'in Rus mezarlığı Sainte-Geneviève-des-Bois'da yatıyor.

> Her zaman haklıydın sen,
> senin kutsal ilham kaynağındır dostumuz ölüm.
> Bak, yaşıyorum işte.

Nereden? Ne çocukluk, ne gelecek azalıyor...
Artmışcasına varlık kaynıyor yüreğimden.
R. M. Rilke

Tarkovski'nin ölümünden birkaç ay önce Paris'teydim. *Kurban*'ı ilk kez orada izlemiştim. O şehre gitmeyeli tam sekiz yıl olmuştu ve Paris'in dışında gidip görmeyi arzuladığım binlerce yer daha vardı. Paris'te bulunduğum ilk hafta kendimi tutamayıp tam üç kez bu filmi izlemeye gittim. Her defasında tenha sokaklarda bir başıma aklım karmakarışık bir hâlde gezdim durdum. *Kurban*, Andrey'in sinema tarihine adını altın harflerle yazdırdığı ve geriye iyi bir miras bıraktığı bir filmdi; bu, benim için şüphe götürmez bir gerçekti artık. Filmin, Bresson, Dreyer, Ozu ve Bergman'ın en iyi yapıtlarından aşağı kalır hiçbir yanı yoktu. Öncelikle, film üzerine çok uzun olmamak kaydıyla bir yazı yazmaya karar verdim. Kısa bir süre içinde ise kendimi Tarkovski'nin eserlerini daha iyi anlama, tanıma ve neticede tanıtma sorumluluğu içinde buldum. Bu ilk isteğim, yani *Kurban* üzerine yazma düşüncem, Tarkovski kitabında özel bir yere sahip olup satır aralarında sıkça kendini belli eder. Bu kitap, filmin son sahnelerine bir yorum, daha doğru bir deyimle sitayiş için yazıldı belki de. Bu dünyada artık ne evi ne de babası olan küçük bir çocuk, ağır su kovasını binbir zorlukla kuru bir ağacın dibine götürür ve yere uzanarak ilk kez konuşmaya, bir şeyler sayıklamaya başlar, sorular sorar...

Kitap, bir yıl sonra baskıya hazır hâle geldi ve 1988'de yayımlandı. Mahnâme-i Film Yayınları, kitabı gazete kâğıdına basmıştı. (O köhne sarı sayfaları nasıl da severdim!) Bu süreçte, Tarkovski'nin film festivallerinde gösterilen diğer filmlerinin sinemaseverler ve eleştirmenlerde bıraktığı izlenimleri de takip ediyordum. Tahran'da Uluslararası Fecr Film Festivali'nin başlamasına bir ay kala benden festivalde gösterilecek filmlerle ilgili bir yazı yazmam istendiğinde "Umut ve *Kurban*: Andrey Tarkovski'nin Dünyası" adlı bir yazı kaleme aldım. Şubat ayının o soğuk ve karlı günlerinde, savaşın en sert geçtiği sıralarda Tahran'da sinemaseverler ve üniversiteli gençlerle birlikte *İz Sürücü* ve *Ayna*'yı izlemek için uzun bir bilet kuyruğunda saatlerce beklediğimizi hiç unutmam. Gençlerin elinde, kapağında Leonardo da Vinci'den bir resim olan kitabımı görünce beni tuhaf bir duygu sarmış ve bu duygu içimde tarifi imkânsız bir heyecana dönüşmüştü. Sevdiğim ve kendileri için yazdığım kişilerin kitabımı okuyor olmalarını görmek mutluluk vericiydi. Kitap bahar bayramı gelmeden tükenmişti. O yıl (1987) Tahran ve diğer şehirler yoğun bombardıman altındaydı. İki yıl sonra kitabı yeniden gözden geçirip Tarkovski üzerine yazılmış yeni kitapları ve film eleştirilerini de değerlendirmeye aldım. Kitap ikinci kez basıldı. İkinci baskı da kısa zamanda tükendikten sonra uzun süre yeni baskının yapılmasına izin ver-

medim. Bu kitabı, diğer kitap ve yazılarımdan daha çok seviyordum; ayrıca ilk iki baskısı dönemin özel günlerine aitti diyebilirim. O acılı, melankolik ve büyülü günlere... Kışın sonunu yaşayan şehre, karanlık gecelere, siren ve bombardıman seslerine, azlığa, sessizliğe, kısacası garip ve yalnız bir şehre... O güzide eser, hayatın tarifi imkânsız zor şartları altında ve ölümün gölgesinde yazılmıştı. Onun içindir ki, her zaman 1980'lerin hatırasını canlı tutmanın –sadece savaş yılları olduğu için değil elbette– hepimiz için ahlâki bir görev ve sorumluluk olduğunu düşünmüşümdür. Evet, kitabım böyle bir döneme ait bir çalışmaydı ve artık onu başka bir döneme mâl etmek doğru olmazdı; ama tüm bunlara rağmen yine de o günlere borçlu olduğunu düşünerek kitaba başka konular ekledim. Eski kitap ile yeni düşüncelerimi harmanladım diyebilirim. Farklı bir bakış, daha yaşlı, belki de daha acı bir bakış... Gençken Yunan bir yazara ait eski bir kitapta okuduğum kelimelerin hayatta ve yazılarımda benim için bu kadar derin anlam taşıyacağını asla düşünemezdim: "Dünyayı, o ölümün yağdığı dakikalarda yaşayabilenlere ne mutlu!"

Bâbek Ahmedî

Sonbahar, 2003

I. BÖLÜM

Ondan Yüce Ne Var?

1. GERÇEK VE YORUM

a. Sanatçı mı Teorisyen mi?

Tarkovski'nin filmlerini izleyenlerin çoğu, filmlerin felsefi ve teorik altyapısını bilmez. Onun filmlerini severek izleyip de filmleri var eden estetik anlayış ve inançtan bihaber olanların sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Ancak bu bigânelik, yine de izleyicinin söz konusu filmlerden sanatsal hazzı layıkınca almasına engel olmaz. Buna rağmen Tarkovski'nin filmlerini sunma yöntemini keşfetmek ya da metodunu bilmek ve sinema anlatımına kazandırdığı yeniliklerin önemini anlayabilmek için güzellik ve estetiği nasıl algıladığına bakmamız gerekir. Sinema alanında çalışmaya başladığı ilk yıllardan itibaren makale, röportaj, etüt ve günlüklerinde sanatı nasıl algıladığına dair bilgiler veren Tarkovski, neticede sinema sanatına bakışını *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında özetler. Ölümünden kısa bir süre önce Almanya'da yayımlanan bu kitapta Tarkovski, eski makalelerini tekrar gözden geçirdiği gibi filmleri hakkında özel düşüncelerine ve anılarına da yer vermiştir. Kitapta hayatının sonlarına doğru çok önemli gördüğü noktaları açıkça dile getirse de, sinemaya dair temel düşüncelerinin envanterini oluşturduğu söylenemez.

Genç Tarkovski, 1960'lı yılların başında yazıp 1964'te A. T. müstearıyla yayımladığı makalesinde sinemanın en önemli teorik altyapısını şu sözlerle özetler:

> Sinema, insanoğlunun manevi, ahlâki ve varoluşsal meselelerini derinlemesine anlatabilecek kapasiteye sahip yeni bir sanattır. Yönetmen, omuzlarında taşıdığı görevle öyle büyük bir sanatçıdır ki, başka hiçbir sanatçının kudreti bu yükü kaldırmaya yetmez. Bir sanat olarak sinema (film) ile sinema zanaatı/endüstrisi (boş vakitleri değerlendirmek, zaman öldürmek, kalıpsal anlatımların

ve bildik görüntülerin bir aracı anlamında) arasında temel farklılıklar vardır. Öyleyse bir sanat olarak sinema (film), hangi ideolojik ve teorik sistemi temsil ederse etsin egemen çevrelerin politik konumlarını güçlendirmek üzere çekilmiş propaganda ve mesaj içerikli filmlerden farklıdır. Sinemanın bağımsız, yeni ve güçlü bir sanat olduğunu kabul ediyorsak, bu genç sanatın sınır ve yeterliliğinin henüz keşfedilmediğini de kabul etmek zorundayız. Sinemanın seyirci için bir eğlence ve az düşünme, hatta bazen hiç düşünmeme aracı olarak algılanması sanatsal yönünün açığa çıkmasına engel olmuştur. Netice itibarıyla günümüz sinemacılarının ağır bir sorumluluğu vardır; çünkü onlar yeni estetik temelleri, anlatım imkânlarını ve yeni sanatsal açılımları keşfetmek ya da yaratmak zorundadırlar.

Tarkovski'nin yukarıdaki sözlerinden, sinemanın kendi "anlatım tekniğini" veya "kendi öz dilini" bulması gerektiğini düşündüğü; ayrıca tiyatro ve diğer edebi türler gibi sanatların bir devamı olarak algılanmasının önüne geçilmesine ne kadar ehemmiyet verdiği ortaya çıkıyor. Tarkovski, sinemacıların (O bu kelimeyi özellikle film yönetmenleri ya da kendi deyimiyle *sinema müellifleri** için kullanmıştır.) "görüntünün şiirsel mantık ve özünü" bilmeleri, seyircilerin de nihayetinde bir sanatçının, yani bir yönetmenin yarattığı anlam işaretlerinin sınırlarında hareket etmeye özen göstermeleri gerektiğini vurgular. Sinemada yönetmenlik, objektif ve subjektif unsurların birleşimiyle oluşur ve bu, konu akışı, anlatım yöntemi, gerçekler ve duygular şeklinde kendini gösterir. Filmin nihai bütünlüğü, yönetmenin yaratıcılığıyla şekillenen bir olgudur ve bu, yönetmenin gerçekliği nasıl algıladığını gösterir. Söz konusu makalede, Tarkovski'nin sinema sanatına dair zaman mefhumu ve sinemadaki önemiyle ilgili birtakım temel metotsal düşünceleri henüz açıklanmış değildir. Bu konu, 1960'lı yılların sonunda "Zepechatlennoye Vremya" (Mühürlenmiş Zaman) adlı makalede belirtilmiş; *Die versiegelte Zeit* kitabında** ise küçük bir farkla yeniden yayımlanmıştır.[1] Bu makalede, sinemada hayalin rolüne dair söylenenler;

---

* Türkçede bu kavrama karşılık olarak "Autor-Otor" kavramı yaygınlık kazanmıştır. [çev. notu.]

** Bu kitap, Türkçeye kitaptaki en önemli makale olan *Mühürlenmiş Zaman* ismiyle Afa Yayınları tarafından ilk defa 1985'te tercüme edildi. [çev. notu.]

1 A. Tarkovski, *Sculpting in Time, Reflections on the Cinema* (çev. K. Hunter-Blaire), Londra: University of Texas Press, 1987, s. 106-124.

daha öncesinde Olga Surkova ile yapılmış röportajda da belirtilmiştir. Bu röportajın önemli yerleri 1979 yılında ayrı bir makale şeklinde yayımlanmıştır.[2]

Tarkovski'nin Nietzschevari şekilde sanatçının (ilerlemeye romantik şekilde inanmak; ilhama, özel dünyaya, sanatçının sanatsal bir metnin belirlenmesindeki amacına sorgusuz sualsiz önem vermek) arzularına mutlak şekilde inanması, yine sanatçının sanat hakkındaki felsefî düşüncelerine ve tek kelime ile estetik bakış açısı kurmasına değinmiş olması, günümüzün yaygın konuları (modern hermenutik, sanat eserine postmodern bakış, sanat eseri kadar muhatabının anlayış ve yorumunun artan önemi vs.) ile kıyaslandığında belli bir yere kadar "demode" olmuş "eskinin peşinde (*old-fashioned*)" bir tavır olarak görünmektedir. O her zaman "dâhilik", "yücelik", "manevi bakış", "estetik", "ilham" ve "hakikat" gibi kavramları kullanıyor ve yılmadan sanatçının sorumluluğuna işaret ediyordu. Bu kavramlar daha çok XIX. yüzyıl romantik düşünce akımı, özellikle de Alman romantik edebiyat anlayışından kaynaklanıyordu. Tarkovski, muhataplarıyla konuşurken günümüz ekollerinin öne sürdüğü değer yargılarına inanmadığını açıkça belirtiyordu. Ona göre muhatabın anlama kabiliyeti edebî bir metnin göstergebilimsel ve anlambilimsel sınırı ile belirlenir ki bu metni de bir kişi yani yazar yaratır ve metnin anlam sınırları yazarın niyet, görev, bilgi ve ideallerine bağlıdır.[3]

Tarkovski ömrünün sonlarına yaklaştıkça sanatçının kurtarıcı rolüne daha fazla inanır oldu. Bu konuda kullandığı dil, gerek yazı ve röportajlarında gerekse ders ve etütlerinde gittikçe bir kurtarıcı sesini kazandı. Yaşı ilerledikçe sinema konusundaki tecrübelerini de hesaba katarak eserlerinin kendi belirlediği doğrultuda anlaşılmasında ısrarcı oldu. 8 Şubat 1981'de Londra'da genç dinleyicilerine, sanatçının rolünün Puşkin'in "Peygamber"inin rolü olması gerektiğini belirterek, "Sanatçı sanatını icra ederken aynı zamanda ahlâkî bir sorumluluk da taşır; genellikle de mesajı ölümünden sonra daha iyi an-

2 A. Tarkovski, "O Kinoobraze", *Iskusstvo Kino*, 3 (1979), s. 80-83. Bu makalenin Fransızca tercümesi iki sene sonra yayımlandı: A. Tarkovski, "De la figure cinématographique", *Positif*, 249 (Aralık 1981).

3 George Steiner *Real Presences* adlı kitabında Tarkovski'nin eser ve görüşlerine değinmeden kendi özel yönteminden söz ediyor ve sinemacının kabul edilir metodunu savunuyor (G. Steiner, *Real Presences*, Londra, 1989). Aynı şekilde Robin Wood'un *Hitchcock's* kitabının yeni baskısındaki önsözü ile Carroll'un kitabına bakabilirsiniz: R. Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, 1989; N. Carroll, *Mystifying Movies*, Columbia University Press, 1989.

laşılır ve o zaman daha fazla saygı görür." diyordu.[4] Aynı düşüncesini 1985 yılında İsviçre'de üniversiteli gençlerle yaptığı söyleyişide dile getirmişti ve bu konuşma metni ölümünden sonra "Krasota spasyot mir" (Dünyayı Güzellik Kurtaracak) başlığı ile *Iskusstvo Kino* adlı bir Rus dergisinde yayımlanmıştı.[5] "Şehadet", Tarkovski'nin en sevdiği kavramlardan biriydi. Hatıra defterinin adını *Şehadetnâme* koymuştu ve daima kendini "hakikat yolunun şehitleri" ile mukayese ediyordu. Ona göre gerçek bir sanatçı, "mutlak hakikat"i arayan ve sonsuzluğu elde edebilecek kişiydi:[6] Sanat özünde "elitist" ve "seçkinci"dir. Bu yüzden sanatçı "konuşmaya gücü yetmeyenlerin yerine konuşan kişi" ve "halkın sesi"dir.[7]

Unutmamak gerekir ki Tarkovski, bir estetik bilimci, sanat filozofu veya sanat teorisyeni olmaktan önce bir sanatçıydı. Sanatçılar, genellikle tümü tekil ve içsel uyumu olmayan özel çıkarımlarıyla yaratıcılığa soyunurlar, hatta bu konuda kimi zaman muğlak varsayımlarını da kullanırlar. Sanatçı, birçok hususta özellikle sanatın yaygın söylemi ve egemen işlevselliğinin gölgesi altında çoğu zaman nasıl bir yeniliği getirdiğinin bile farkında değildir. Bir sanatçının eserlerinin hepsini veya birçoğunu öven birisi olarak onun çıkarımlarının tamamını kabul etmek ya da eserlerini analiz ederken şahsî görüşlerini ölçü alıp savunmak durumunda değiliz. Madem öyle neden Tarkovski'nin teorik görüşlerini incelemek gibi bir çaba içerisindeyiz? Sanatçı ideallerini, istek ve arzularını haddinden fazla önemli ve belirleyici gösterme tehlikesiyle karşı karşıya iken, sanatçının tüm eserlerini göz önüne alıp değerlendirmek, eleştirmek zorunluluğu nereden geliyor diye sorulabilir. Sanatçının iç dünyasını incelemek, yaratmış olduğu eserleri anlamaya yardımcı olabilir; fakat her şeyi bütünüyle aydınlatmaya yetmez. Herhangi bir metnin yorumlanması ön bilgilerimizle şekillenir ve tabii ki bu bilgi o metni yaratan kişinin ideal ve arzularını tanımakla derinleşir. Fakat her ne kadar onun arzu ve ideallerine aşina olsak da bu, herhangi bir eser karşısında bize kesin bir yargıda bulunma hakkı vermez. Tüm bunlara rağmen Tarkovski'nin sinemada yeniden yarattığı kendine has anlatı

4 Puşkin'in şiiri, *Sculpting in Time* adlı kitaptaki "The Sacrifice" başlıklı makalede yer almaktadır: A. Tarkovski, *Le temps scellé* (çev. A. Kichilov-H. De Brante), Paris: Cahiers du cinéma, 1989, s. 203-204. [Türkçe baskıda bu makale yer almamaktadır. – çev. notu.]

5 A. Tarkovski, "Krasota spasyot mir", *Iskusstvo Kino*, 2 (1989), s. 143-149.

6 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 168.

7 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 164.

dilini (Öyle ki bu dil bir şiir gibi klasik sinemaya hâkim bildik tüm söylemleri, tamlamaları değiştirdi ve bir anlamda sinemayı tekrar edilegelen sembollerden, klişelerden arıttı.) kavramak ve bu yolda yürümek için onun iç dünyasını incelemek yararlı olacaktır. Bizler "Tarkovski'nin Dünyası"nı (Bu dünyayı mecazi anlamda kullanmıyorum.) anlambilimsel-semantik çizgiden ziyade biçimsel-metodolojik açıdan inceleyeceğiz.

b. İkincil Gerçek

Tarkovski'nin üzerinde durduğu en önemli konulardan biri de gözle görünür gerçek ile onun sanatsal anlatımı arasındaki ilişkiydi. Bu, sanat felsefesinde çok eskilere dayanan köklü bir konudur. Batı kültüründeki bu sorunun kökeni Eflatun ve Aristoteles'e kadar uzanır. Tarkovski bu konuya yeni bir açıdan yaklaşmıştır. Rönesans'la birlikte ortaya çıkan ama daha sonraki yüzyıllarda sanat söylemlerinde unutulan bu konuyu yeni bir sanat olan sinemanın yardımıyla yeniden gündeme taşımıştır. Leonardo da Vinci resmin, "akılsal bir iş" (*cosa mentale*) olduğuna inanan bir ressamdı. Onun bu Neoplatoncu söylemi, aslında Rönesans dönemi sanat anlayışına ait paradigmanın bir kez daha dillendirilmesiydi. Zihnimiz dışında, gözle görülemeyen, maddi olarak var olmayan birtakım gerçekler söz konusudur. Bu gerçekler bilincimiz üzerinde etki bırakır, hayata dair tarz ve eylemlerimizde de yer yer söz sahibi olur. Dolayısıyla onları gerçek dışı olarak niteleyemeyiz. Bunlar aslında zihin ve düşüncemizin yarattığı gerçekler olup yaşadığımız çevrenin sınırlarında sürekli varlıklarını hissettirir. Eylemlerimize, hatta zaman zaman kaderimize bile etki ederler. Sanrılara kapılıp hayalî düşmanları olduğu için intihar eden birisi, halüsinasyonlar sonucu gördüğü o düşmanları açık birer gerçek sanır; hem de hayatına son verebilecek kadar gerçek... Gece yarısı gördüğü karartılardan ötürü kan ter içinde titreyerek uykudan uyanan bir çocuk için o karartılar, yatağından da, odasının masa ve perdesinden de daha gerçektir. Tarkovski, "Sinema, yazarın koşulsuz bir gerçeği yaratırken kendini bulabileceği bir sanattır. Yarattığı gerçek, kelimenin tam anlamıyla sadece kendi dünyasına ait bir gerçektir. Film de duygusal bir gerçektir, o yüzden izleyiciler onu ikincil gerçek olarak kabul ederler."[8] diye yazdığında -her ne kadar yeni bir sanata dair yazmış olsa da- aslında büyük dâhi

8 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 176.

Leonardo da Vinci'nin söylediğine dönüyordu. Zira o da sanat estetiğinin gerçek bir düşünsel gayret olduğuna inanıyordu.

Tarkovski'nin Rönesans düşünürlerine benzer, sanatsal bir yapıtta *ikincil gerçek* gibi estetik bir yaratıcılığı benimsemesi, bu anlayışın daha çok, eserin muhatabı etkileyen ahlâkî ya da ahlâk sonuçlu bir eylem olarak kabul edilmesi bakımından önemlidir. Ayrıca bu yargı, Rönesans'ın sadece söylem ve bilgi portresine hapsolmayıp tarihsel çıkışından sonraki yıllara da yayıldığını göstermiştir. Tarkovski'nin bu bakış açısı, bir yandan Aristoteles'in önermelerine kendine has bir yorumla bağlıyken diğer yandan sanatçıyı sanatsal tartışmaların merkezine alan Alman şiirsel romantiklerinin estetetik anlayışından da beslenmekteydi. Tarkovski, Aristoteles'in *mimesis* felsefesinin ontolojik temeline teslim oluyor ve "Aklî gerçeklik gerçek dünyanın tamamıyla kopyası değildir." diyerek şu sonucu çıkarıyordu: Sanatsal bir yapıt; ideal bir dünya, belki de ahlâkî bir dünya olarak yorumlanmaya imkân tanır. Sanatçı, gerçek dünyadan bir sanat eseri yaratıyor ve onu olması gereken ama henüz olmayan bir söylem gibi üretiyor; muhatap da o sanat eserinde dünyanın zatî (özgü) gerçekliğini buluyor. Bu çıkarımdan itibaren Tarkovski romantiklerin çıkarımlarıyla hareket ederek bu zatî gerçekliğin, gördüğüyle yetinenin gözünde dünyanın hakiki fenomeniyle bütünsel anlamda uyuşmadığını ama bir şekilde de var olduğunu ve eğer dikkat edilirse bir açıdan maddenin hakikatini gösterdiğini savunur. Buna rağmen henüz ortada sona erdirilmiş kâmil bir beyan yoktur. Sürekli keşfedilmemiş bir giz söz konusu her eserde bâki kalır. Zaten bir sanat eseri ortaya koymanın, aynı şekilde bir sanat eserinin karşısında durmanın bütün lezzeti de işte bu keşfedilememiş gizde saklıdır. Bu giz, yaratıcısının ve muhatabının ruhunun rafine edilmesine engel teşkil etmez. Bilakis böylesine ruhsal bir arınma o gizin karakteristik yapısından ortaya çıkar. Tarkovski için en temel konu, yönetmenin manevi ihtiyaçlara cevap vermek için gösterdiği çabadır:

> Sinemanın varlık sebebi, sinemanın var oluşundan önce sanatın hiçbir dalında anlamı ifade edilmemiş, hayatın özel bir kesitini anlatmaktır. Sanattaki her yenilik metafizik ihtiyaçları karşılamak için doğar.[9]

Tarkovski pek çok kez sinemanın eşsiz anlatım kabiliyetine sahip realist bir sanat olduğunu; ancak edebiyat ve diğer görsel sanatların tesirinde fazlaca

9 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 82.

kaldığı için *gerçeği gösterme* noktasında kendine has ve doğru biçimi kullanamadığını[10] dillendirmiştir. Kitabın ilerleyen bölümlerinde Tarkovski'nin bu "doğru biçimi"ni biraz daha açmaya çalışacağım; ancak burada konuyu dağıtmadan onun sanat anlayışının özüne yoğunlaşmak istiyorum:

> İnsanın mutlak gerçekliğe ulaşma arzusu onun kemal yolundaki değişiminin aslıdır. Bu hipotez sanat için de geçerlidir. Bana göre realizm de bu temel insanî hipoteze bağlıdır. Sanat eğer ahlâkî idealizmin sesi olabilirse aynı zamanda gerçekçi de olur. Realizm ise her şeyden önce sanatsal yapıtta gerçeği aramak anlamına gelir. Böylesi bir arama içinde olma, sanat eserinin güzelliğinden bir şey eksiltmez. Estetik ile ahlâkın birbirine uyumlu olduğu, daha doğru bir deyimle birbirine benzediği durum da budur.[11]

Tarkovski'ye göre *gerçeklik*, realiteye veya natüralizme teslim olup maddi gerçekleri ya da onun dışındakileri yansıtma telaşı içerisinde olma durumu değildir. Gerçeğe olan eğilim, gerçek bir fenomen şeklinde meydana geleni göstermek için yapılan bir araştırmadır. Gerçeği göstermek ise sadece tıpatıp maddi varlığıyla yansıyacak şekilde bir şeyin karşısına ayna tutmak değil, tersine yeni bir söylem geliştirmenin ya da daha iyi bir tabirle yeni bir gerçeğin inşa edilmesidir. O gerçek de sanatçının zihnindeki ön bilgilere dayanan bir gerçektir ve yansıyan şey de o gerçeklerden sadece biridir. *İkincil gerçeğe* şekil vermek, sanatçının iç dünyasına, manevi ve ahlâkî hayatına bağlıdır; ayrıca sanatın güzelliği, sadece ahlâkî bir ideale bağlılıkla oluşur. Görüldüğü gibi burada bir açıdan Rönesans'ın sanat yorumlarını, diğer yandan Tarkovski'nin metafizik dünyasını anlamak için, sanatçıyı tartışmalarının odağına alan romantiklerin görüşlerine değinmiş olduk.

Tarkovski'nin *ikincil gerçeğin* yaratılması hakkındaki özel görüşü ve buna olan inancı onu Fransız sinemasının "şiirsel realizm" geleneğine yakınlaştırmıştır. Her ne kadar bu konu hakkında pek konuşmamışsa da filmlerinde Fransız sinemasının -özellikle Jean Vigo filmlerinin- izlerini görmek mümkündür. Aynı görüş, onu Sosyalist Rusya'nın resmî görüşünden, sanat ve sinema yaratıcılığını sekteye uğratan baskı (Stalin ve Jdanov'un sosyalist realizmi) atmosferinden uzaklaştırmakla kalmayıp aynı zamanda onun geleneksel sinemaya

---

10 Michel Ciment vd.nin Tarkovski'yle yaptığı röportajdan: *Positif*, 109 (Ekim 1969).

11 Bálint András Kovács ve Akos Szilágyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, çev. Veronique Charaire, Lozan, 1987, s. 23.

(Dziga Vertov'un Sine-göz akımı) kötümser bakmasının da temelini oluşturmuştur. Yine aynı görüşü sebebiyle dönemin yenilikçi ve deneysel Amerikan sinemasına eleştirel bakan Tarkovski, onu aynî ve dışsal gerçeğe teslim olmuş bir sinema olarak nitelemekle kalmayıp Amerikan realist söylemini "gözle görünen eğretilik" şeklinde betimler. Onun Amerikan sineması hakkındaki bu yargısı John Cassavetes'in *Gölgeler* (*Shadows*, 1959) ve Shirley Clarke'ın *İlişki* (*The Connection*, 1962) adlı filmlerini eleştirirken de olumsuz anlamda rengini gösterir. Andrey, her iki filmi de Jean Rouch'un yine aynı yılda çekilmiş *1960 Yazı* (*Chronique d'un été*, 1961) filminde olduğu gibi "koşulsuz şartsız ayniyete (dış görünene) teslim olmuş filmler" olarak yorumlamıştır. Adı geçen filmler hakkında bu kadar kati yargıda bulunmak doğru bir yaklaşım değildir. Örneğin Cassavetes'in yapıtlarındaki ikincil gerçek, *Ayna*'dakiyle aynı güçte işlenmiştir. *1960 Yazı* filminin görünürde belgesel nitelikte olmasını hesaba katmazsak, bu filmin hedefinin de aynen Tarkovski filmlerinin hedefi gibi anlatısal dünyayı seyirciyle buluşturmak olduğu söylenebilir.

Burada şunu söylemeliyim ki, yaygın görüş hâlini alan belgesel film ile anlatmaya dayalı film arasında niteliksel farklılıklar olduğunu düşünmüyorum. Birincisinin, gerçeğin doğrudan yorumu iken ikincisinin güya gerçeğin, sadece sanatçının arı duru zihninden geçerek fantastik dünyasının bir ifadesi olduğu görüşüne katılmıyorum. Belgesel film yapan bir sinemacının gözü, sadece kameranın merceği gibi işlem göremez veya öyküsel sinemayı gerçek ile kaçınılmaz derecede derinlemesine ayrıştıramaz. Tarkovski de zaten yapıtlarında, özellikle de *Ayna*'da böylesi bir farklılığı kabul etmediğini gösteriyor. Ona göre öyküsel sinema anlatısı ne kadar gerçeğe bağlıysa belgesel sinemanın karakteristik dayanağı da o kadar hayal ve anlatıya bağlıdır. O, bu iki sinema örneği arasındaki farklılığı kabul etmenin sonradan doğacak yanlış anlama ve algılamalara kapı aralayacağını biliyordu.[12] Tarkovski'nin Cassavetes, Clarke ve Rouch'u eleştirmesi, belgesel sinema ile anlatmaya dayalı sinema arasındaki farklılığa dair yanlış bir teoriyi öne sürmek maksadı gibi anlaşılmamalı. O bu üç yönetmenin yapıtlarını kişisel olarak tenkit ediyordu. Tarkovski, *ikincil gerçek* ile gerçeğin yansıması olan gerçeklik söylemi arasındaki mesafeyi savunan ilk kişi olarak sinemada yeni bir çığır açtı. O bize Lumiere Kardeşler'in La Ciotat

12 Ne tür yanlış anlamalar olabileceğini görmek için "Vakîyyet ve Film" adlı makaleye bakabilirsiniz: Bâbek Ahmedî, *Âferînîş ve âzâdî: Hermenutik ve Estetizm*, Tahran, 1378, s. 432-435.

İstasyonu'na ağır ağır yaklaşan treni her ne kadar sinemanın yarattığı bir varlıksa ve salonun darlığı ortadaysa da, seyircileri korkutarak karanlık salondan kaçırabileceğini hatırlatıyordu. Seyirciler gözle görünen bir gerçekten (aynî) değil, zihinlerinde yarattıkları bir gerçekten korkmuşlardı: "İşte sinema da tam o anda gerçekten doğmuştu!"[13]

c. Hangi Gerçeklik?

Gerçeklik hiçbir zaman somut, donuk ve doğrudan karşımıza çıkan bir olgu değildir. İnsan elinin yanması ile kâğıdın yanması arasında fark vardır. İnsanın yanma eylemine ait tasavvuru ile birlikte eli de canlı bir varlıktır. Görülmekte olanı, sahip olunan ön bilgiler, programlar ve planlar şekillendirir. İşitilmekte olunan ses salt fiziksel bir eylem değildir. *Nostalghia*'daki Andrey isminin tekrarı salt bir tekrar olmayıp ikinci bir gerçekliğe gönderme olarak kabul edilebilir. Var olan, asla "ben"den ayrı olan bir şey değildir. Her şey, tecrübelerim, arzularım ve bilgim ile özdeş olarak var olur. Ben onunla (eşya ile) yaşanmakta olan bir dünyayım. Benim için yaratılan her şey ancak benim varlığımda anlam kazanır. Sinema dış gerçekliği kaydedip aktarmakla görevli olmadığı gibi böyle bir hedefi de hiçbir zaman gerçekleştiremez. Sinema önceden yaratılmış olan bütün gerçeğe rağmen gerçekliği yeniden yaratır. Sinema görülmekte olan her şeyin varlık, bilgi ve hayal birleşimi olduğunu haykırır.

Tarkovski bu bileşimi perdeye aktaran en büyük ustalardan birisidir. Onun filmlerinde hayal-rüya ile "dış gerçeklik" arasında herhangi bir sınır olmadığı gibi o, "var olan" ânın "dış olgular" ile sunulmasını da yeterli görmez. Tersine rüya, hayal ve arzularyoluyla "var olan"ın yansıtılması insanı, bazen dış olgulardan daha rahat gerçekliğe yakınlaştırır. Tarkovski için "hatırlama", o ânın yeniden gerçek olarak yaşanmasıdır. Herkesin yaşadığı bir deneyim olan rüyalar sadece görüldükleri an değil, bununla beraber hatırlandıkları anlarda da gerçekliğin tadını yeniden verir. Ben kendi gündüz ve gecelerimin rüyalarında yaşamaktayım. Bundan ötürü Tarkovski şunu öğretiyordu:

13 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 62.

Rüyaları her şeyden daha farklı bir şekilde sunmalıyız, en ilgi çekici ve ürkütücü rüyalar, görülen her şeyin bütün ayrıntılarıyla hatırlandığı rüyalardır.[14]

> Geçmiş (yaşadığın her şey doğru, yanlış ya da bir hayal ürünü olsun) her zaman için geride bırakılmış ve kaybedilmiş olarak algılanamaz. Bugün geçmiş üzerine yapmakta olduğum yorum ve algılama, benim bugünkü inanç ve davranışlarımın yaratıcısıdır. Ben şu an yüzüm geleceğe dönük olarak geçmişte yaşamaktayım. Çünkü onu planlıyorum. Ben zamanın kendisiyim.

Sanatçı dış dünyanın esiri değildir. Sanatçının özgürlüğü, gerçekliğe yeni bir biçim vermesiyle ortaya çıkar. Sanatçı, "rasyonel tutarlılık"; zaman ise "takvim" ile sınırlandırılamaz. Sanat eseri, bir diğerini ya da öncekini reddetmek için çabalayan gerçeklik ile hayatın savaşıdır. Bu durum Tarkovski'nin bütün filmlerinde var olan "irrasyonel" unsurların sırlarını ifşa etmektedir. *Ayna* filminde çocuk, komşularının ambarında çıkan yangını görmek için sandalyeden aniden kalkar ve o tarafa gider. Bir dakika sonra masanın üzerinde duran su bardağı hiçbir sebep yokken yere düşer ve kırılır. *Stalker*'da kız çocuğu her türlü mantıksal çıkarımdan uzak, bakışları ile masanın üzerindeki su bardağını hareket ettirerek bir mucizeyi gerçekleştirir. *Ayna*'nın başında doktor anneye yüzünü döndüğünde şiddetli bir rüzgâr eserken sırtını döndüğünde ise rüzgâr kesilir. Doktorun giderken yüzünü dönüp son defa bakmasıyla rüzgâr yeniden eser. *Nostalghia*'da Rusya'nın dağ ve akarsu manzarası, İtalya'nın Toskana şehrindeki virane bir odanın penceresinden içeri süzülür. Sonra hiçbir neden yokken cam bir misketin yere düşmesiyle ortaya çıkan ses otel odasındaki Gorçakov'un kulağına ulaşır. *Solaris*'teki uzay üssü hatıralar okyanusunun üzerinde dalgalanmaktadır. En sonunda ise yerin (dünyanın) okyanusun kalbinde olduğu anlaşılır. Tarkovski'ye göre sinema, imkânsızlığı reddederek onda yeni bir imkân alanı açar. Tüm filmlerinde Tarkovski'nin karakterleri bir mucizenin bekleyişindedir. Oysa sonuçta sinema gelir ve yanı başımızda kendisi 'bir mucize' olarak beliriverir.

Sovyetler Birliği'ndeki devletçi eleştirmenler, (Stalin ve haleflerinin dilinden rivayet edilen resmî tarihin savunucuları) *Andrey Rublev*'i tarihe karşı olmakla yorumlarken bu ithamın Tarkovski'ye göre büyük bir övünç kaynağı olduğunu anlamıyorlardı. Sanatçı, resmî tarih söylemine teslim olmamıştı. Zira, onun

14 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 72.

düşüncesinde sinemanın yaratacağı ayrı bir tarih arzusu vardı. Tarkovski, Jan Christian ve Mark Lefono ile söyleşisinde şunu diyordu:

> Sinema oldukça karmaşık ve engin bir tür şairliktir. Pratikte kendisinin gücünü sınırlandırmaktan öteye geçemeyen hiçbir tarih anlayışına ihtiyaç duymaz. *Andrey Rublev*'i yaparken de asla tarihsel bir film yapma peşinde değildim.[15]

Tarkovski başka bir yerde de *Andrey Rublev*'in (tarihsel belge ve danışmanlarının tarihî konulardaki görüşlerine gösterdiği özen dışında, ki ona göre bunlar zaruri idi) tarihsel belgeler üzerine değil, başından geçen bütün çileli hayatı boyunca Rublev'in takip ettiği yol üzerine kurulduğunu vurgular. Ayrıca yine Tarkovski, Rublev'in karşılaştığı ahlâkî zorlukların açıklayıcısı olan olayların yorumunun işe yaradığını vurgulayarak neticede bir sinemacı vasfıyla "Her şeyi filmin sonunda oluşturulacak olan zafer duygusu için kullanmalıdır. Filmin var oluş nedeni de sadece bu duygudan ibarettir."[16] görüşünü benimser. Andrey Rublev'in hayatına dair duvardaki Rus yazı ve ikonaları işimize yarayacak bilgi ve belgeleri sağlayamazken onun doğum ve ölüm tarihi bile tam olarak bilinmemektedir. Onun, sadece Rusya'nın Vladimir şehrindeki bir kilisede rahip olarak XV. yüzyılda çalıştığı bilinmektedir. Muteber olmamakla birlikte, Venedik'e yolculuğu ve hayatının sonlarına doğru görme yeteneğini kaybettiğiyle ilgili de dağınık bilgiler vardır. Anlaşıldığı kadarıyla bazı eserlerin ona ait olduğu ortaya atılmış ve bazılarının da yarım kaldığı rivayet edilmiştir. Tarkovski, bu tanınmamış tarihî şahsiyet ile kendi Andrey Rublev'ini yaratmıştır. O dönemin ortamını yeniden canlandırarak "günümüzün temel ve ahlâkî sorunlarını" yeni bir dille beyazperdeye aktarmıştır.

> Yaşadığımız dönem ile hiçbir ilişkisi olmayan tarihsel filmleri anlamıyorum. Bana göre en önemli şey, tarihî kaynaklardan yararlanarak modern insanın inanç ve düşüncelerine açıklık getirilip yaşadığımız dönemde 'yeni insan şahsiyeti'nin yaratılmasıdır.[17]

Andrey Rublev filminin temel konusu birçok kimsenin sandığı gibi ressam Rublev'in dürüst ve ahlâklı hayatı değildir. Tarihçilere, devlet ve paradigma

---

15 Bkz. A. Tarkovski, "De la figure Cinematographique", *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 25.

16 Bkz. *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 4-5.

17 Bkz. Ivor Montagu, "Man and Experience: Tarkovski's World", *Sight and Sound*, 42 (İlkbahar 1973), s. 93.

kuramcılarına göre *Andrey Rublev* XV. yüzyıldaki ekonomik üretim yapısını ve iktidarı elinde bulunduran sınıfları inceleyerek Rublev'in çile çekmesine neden olan unsurları açıklayan bir film olmalıydı. Oysa Tarkovski, bunların aksine, böyle bir yöntemin insanın manevi sorunlarına açıklık getiremeyeceğini ve bunun sanatın temel misyonuyla da asla örtüşmeyeceğini savunur. Sorun tarihsel bir dönemin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi değildir. Rublev ancak kendi yaşadığımız tarihte var olan bir karaktere büründüğünde bizim için çekici olabilir. O ancak resmî devlete ait tarihî belgelerden koparılıp tüm sıkıntı ve çilelere maruz kaldığı zaman hem sanat hem de gerçeklik açısından bir anlama sahip olabilir. *İvan'ın Çocukluğu*'nda da olduğu gibi, filmin asıl karakteri Rusların savaş filmlerindeki kahraman tiplemesi değildir. Tarkovski'nin filminde, Nazilerin işgaline karşı kahramanca savaşan komünist ordunun vatansever bir genci olma vasfı arka planda bırakılarak onun yerine canlı bir varlık, bir insan, erken büyümeye maruz bırakılmış yalnız bir çocuk, içine kapanık ve karamsar karakteri ile yakın plandadır. O, geleceğini yıllar önce kaybetmiş, tek yolu nihayetinde ölüm olan bir çocuk insandır. Jean-Paul Sartre İtalyan komünistleri eleştirirken İvan'ın dönemimiz sanatında yeni bir çehre olduğunu hatırlatır. Tarkovski'nin bu filminin sosyalist realizmin idealist ve pozitif kahramanının incelenmesi gerektiğine dikkati çeker. "Deli İvan isimsiz bir kahramandır. O, savaşın en masum ve en sevilen kurbanıdır."[18] Rus şair Andre Vozenski'den etkilenen Sartre, *İvan'ın Çocukluğu*'nun sürreal sosyalist bir yapıda olduğunu söyler. Bu film gerçekliğin ötesine geçmiştir. Biz genelde realist yorumların tanımlandığı bir aşamada insanın daha soyut ve derunî sorunlarıyla karşı karşıya kalırız. Sergey Bondarchuk filmindeki tutunamamış Stalinist kahramanın aksine, İvan'da dürüstçe ifade edilmiş bir alın yazısını izleriz. *İvan'ın Çocukluğu* filmindeki insan; iç dünyası, duyguları, bağlılıkları, eksik ve hataları ile doğrudan salt bir insan tiplemesidir. İnsanın toplumsal ve ahlâkî sorumluluklarına vurgu yapılmadan önce filmin ana temasında ilk olarak tartışılan, insanın bizzat kendisidir. Nazilere karşı verilen savaş, devlet ve parti sinemacıları için ideolojik bildiri ve propaganda yayımlama vesilesi iken Tarkovski'nin filminde başka bir bakış açısı ve kelimenin tam anlamıyla insanî bir yaklaşım sergilenmektedir. Tanrı'nın bir takdiri olarak görülen savaş, İvan'dan kendisine yabancılaşan bir insan yaratmıştır. O ancak kendi rüyalarında ve geçmişini hatır-

18 Bkz. J. P. Sartre, *Situations VII*, Paris: Galimard, 1965, s. 332-342.

lama anlarında akıl ve hayal sahibi bir insan ya da aslında bir çocuktur. İvan, savaş sonrası Rus toplumundaki yerini ve önemini yitirmiştir. Çünkü toplum artık onun sorunlarına çözüm olamamaktadır. İvan'ın yeri savaşta ölenlerin arşivlendiği, dağınık belgeler arasında açlığın ve kimsesizliğin sardığı, şimdilerde düşüşü yaşayan Berlin'deki bir caddededir.

1994 yılında basılmış bir kitaptaki sıradan Rus köylü ailesinin hayatı savaş sonrası hayata dair hiçbir gerçekliği taşımaz. Bu hayatın, Tarkovski'nin *Ayna* filmindeki sıradan Rus köylüsünün hayatıyla örtüşen yönleri olsa da Tarkovski, hayatı sadece olumlu ve mutlu gösterilen bir olgu şeklinde değil bazen de facia ve sıkıntıların şekillendirdiği bir azap olarak niteler. Savaş yıllarında mutluluğun bir resmi olarak belge hükmündeki bu kitaplar asla gerçek hayattaki insanın acılarını yansıtmamaktadır. Hatta ideal somut bir geleceği vadetmekten bile uzak kalmaktadır. Zira kültürel bir belge ve bir sanat eseri, mevcut duruma muhalif olduğu zaman benzer bir tutum sergiler. Bugünü yarının ideal ortamı olarak yansıtan kültürel belgeler gerçeği yansıtmamaktadır. Oysa *Ayna* filmi gerçek dünyayı işaret eden göstergeler ülkesidir. Öyle ki insanoğlunun bu tarihsel anda cereyan eden acılarının derinliklerine inerek salt varlığını korumaya çalışmakta olan insan ile bütünleşmiştir.

d. Hayal ve Gerçeklik

Dominuque, *Nostalghia* filminde perişan bir hâldeyken sorar: "Ben neredeyim? Neden ne hayaldeyim ne de gerçekte?"

Soru ve onun bu perişan hâli "Tarkovski sineması"nın sürekli sorduğu soruları hatırlatmaktadır. Tarkovski sineması, klasik yöntemle eleştirildiğinde belgesel ve subjektif tanımlamalar arasında kalmaktadır. Oysaki Tarkovski bu her iki özelliği de kapsamaktadır. Onun sineması, öyküleri rivayet ederken yarattığı gerçeklik dili ile aynı zamanda belgesel bir nitelik arz etmektedir. Yine o dayanaklarında (belgeselcilikte) öykücü olmakla beraber, öykülerinde gerçekleri göz ardı etmekten de ustaca kaçınır. *Ayna*'da olabildiğince çok sayıda belgesel sekans bulunmaktadır. Bu yönüyle o, belgesel bir film değerinde kabul edilebilir. Kızıl Ordunun yorgun ve perişan askerleri, Hitler Almanya'sının savaş yıllarında Sivaş Gölü'nü [Çürük Denizi] geçmektedir. Korkunç savaşın gerçekliğini yansıtan askerlerin davranışlarında Rus sinemasındaki klişelerin aksine

askerlerin "doğru" ve "haklı" bir cephede olduklarını gösteren işaretlere rastlanmamaktadır. Bu askerler, savaşın yol açtığı olumsuzluklar karşısında o kadar kendilerini unutmuşlardır ki herhangi bir savaşta ve tarihin herhangi bir devresinde başka bir milletin askerleri olarak da izlenebilirler. Sanki onların her biri yalnız başınadır. Öyle ki ordu disiplini bile artık onları toparlayamamaktadır. Su, çamur ve çalılıklardan geçmek ortak kaderleri olmuştur. Onların mühimmatlarını gölden geçirirken gösterdikleri çabalara sirayet eden düzensizlik, sinema tarihinde insanın yalnızlığını tasvir eden en büyük sekanslardan biridir. Bu konuda Tarkovski şunları söyler:

> Bu belgesel film beni sersemletip şaşkınlıklar içinde bırakmıştı. Daha önce böyle bir filmi hiç görmemiştim. (...) Bu, Rus ordusunun 1943 yılındaki ilerleyişinin en önemli tarihî anlarından biriydi. Bu derecede amatör bir filmin bu kadar düzensiz bir hadiseyi takip ederek tarihe kaydetmiş olması inanılmazdı. Bu film, kendisinin bir ustanın eseri olduğunu haykırıyordu. Askerler adeta yokluğun kalbinden hareketle gözlerimin önünden geçerlerken insan doğasının ötesinde tarihin en dehşet verici anlarında korkunç bir çabayı sürdürme esnasında sarf ettikleri gayretin resmi... Bunların tümünün, bir gün gelip de sadece çocukluk dönemimin şiirsel hatıralarını oluşturacak bir filmin odak noktası, cevheri ve kalbi olacağını biliyordum.[19]

Böylelikle bir Rus çocuğunun kulübe, anne, rüzgâr ve ağaçla ilgili hatıraları dehşet verici ve yok edici bir savaş ile birleşir. Bundan da ötesi, gölden geçişi sahneleyen görüntüler bir savaştan çok Rus milletinin XX. yüzyılda yaşadığı tarihî musibetlere döner. Dahası olay bununla da son bulmaz. Buna bir de *şairin feryadı* eklenir; Arseny Tarkovski'nin okuduğu şiirin sesi kulağa ulaşır. O şunu hatırlatmaktadır: Yeryüzünde ölüm yoktur.

Böylece bu anlar ve anılar bir milletin kaderinin ötesine uzanarak insanoğlunun bütün hayatı ve kaderi ile düğümlenir. Tarkovski mezkur belgesel filmde bahsettikten sonra sözlerine şunu da ekler:

> Suyu geçmekte olan yorgun adamların hiçbirinin artık hayatta olmadıklarını tahmin ettim. Onlar ayaklarına bulaşmış çamurların ağırlığı yüzünden güçlükle ilerlemekteydiler. Daha sonraları filmin gerçek yapımcısının ve hatta çevresini dikkatlice süzerek bakan askerî kameramanın da bu belgeselin çekiminin yapıldığı gün öldüğünü öğrendim.[20]

19 Bkz. Tarkovski, *Sculpting Time*, s. 130-131.
20 Bkz. Tarkovski, *Sculpting Time*, s. 131.

Yeryüzünde ölüm var.

Tarkovski sineması bir belgesel niteliğinde öze doğru hareket eder ve şiirsel bir yaklaşımla acı hakikati bir rüya gibi gösterir; elbette gerçeğe sırt sırta bağlı ve yapışık olarak... Hatıralarında, "Benim için gerçekliğin kendisinden daha önemli ve çekici ne olabilir?" diye sormasına rağmen o, hayal dünyasında yürüyen Dostoyevski gibiydi. Hatta bir defasında sadece kendi eserleri için değil genel olarak "şiirsel sinema" kavramını reddetmiştir: "Şiirsel kelimesi sinemaya sembolik bir anlam katar ve bu onun görsel niteliği ile uyuşmaz."[21]

Kendi düşüncesinin sinemadaki yansıması ise şiirsel bir ifadeden asla uzak kalmamıştır:

> Bir kimseyi sonsuzluk ortamına bırakmak, onu her an kendisine yakınlaşan ve uzaklaşan insan ile yüzleştirmek, bir insanı bütün bir dünya ile ilişkilendirmek... Sinemanın anlamı budur.[22]

Bu, şiirsel bir yapıya ulaşma gayesinden başka ne olabilir ki?

Tarkovski, ideal film yapımcılığı hususunda da görüşlerini dile getirir:

> Yönetmenin elinde milyonlarca metre film olsun, (...) bir insan hayatının her yılını, her gününü ve her ânını düzenli ve sürekli olarak doğumundan ölümüne kadar kaydetsin. Bunların arasından iki bin beş yüz metrelik yani bir buçuk saatlik bir film çıkarsın.[23]

Ama o milyonlarca metre film hangi bakış açısıyla, nasıl bir görüntüyle, hangi açıyla, ışıkla ve sesle yapılmıştır? O insanın neyi gördüğünü, neleri düşündüğünü, hangi rüyaları gördüğünü ve ne tür arzu ve isteklerinin olduğunu kim söyleyebilir? Bir hayatın böyle realist bir tavırla kaydedilmesinde, kim seçim kanununu belirleyip pratiğe uygulamaktadır? Daha da önemlisi iki bin beş yüz metreyi kim seçiyor? Hangi tecrübeye dayanarak ve hangi hayatı seçiyor? Tarkovski'nin idealist sinemasında, belgesel için biriktirilmiş gerçeklerden sadece şiirsellik ve iç hissiyat ile örtüşen, küçük görüntü ve seslerle oluşturulan bir bütünün yaratılması haricinde, başka bir şey söylemek acaba ne kadar doğrudur? Gerçeklik ile hayal, bilinç ile bilinçaltı, uyanıklık ile uyku arasında geçiş

21 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 66.
22 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 66.
23 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 65.

köprüsü sağlayacak bir iç hissiyat... Hatta Tarkovski yalın düşüncesinde dahi gerçekler arasında bir düzen yaratmasını, yani şiiri bir tarafa bırakamamıştır:

> Yaratıcının bütün gayesi yalın olmaya doğru ve yalın bir ifadeye ulaşma yönündedir. Bu, hayatın en derin düzeyini yaratmaya geçiştir. Bu etkileşim sanatın yaratıcılığındaki en zor aşamadır: Söylemeye çalıştığın şey için ve tamamlanmış bir görüntüde nihai yaratmaya ulaşmanın en kısa yolunu bulmak... Yalınlığı elde edebilmek için gösterilen mücadele, ızdıraplı arayış, daha önceden bizde var olan hakikat ile uyumlu şekle ulaşmak içindir.[24]

Tarkovski, Rönesans ressamlarını özellikle de Rafael'i hatırlatarak onların hedeflerinin bir yandan yalınlık, öte yandan da açıklık ve netlik söyler: "Düşüncedeki aşikârlığı ve şeffaflığı yeniden sanat eserinde bulabilmek..."[25]

e. Şüphe

Tarkovski filmlerinde, "mantıkî" ve "aşina olunan" bir dünyadan mevcudiyetin ötesindeki hayal dünyasına yol alış yumuşak bir geçişle verilir. Bu yumuşak ve kolay geçiş sebebiyle mantıkî kaidelere ve maddi gerçekliklere karşı bir *kuşku* meydana gelir. Örneğin Stalker'ın yasak bölgeye olan yolculuğu... Acaba bu yolculuk başta yasak bölgeye, oradan da gündelik hayata geri dönüş yolculuğu mudur? Yoksa tamamen iz sürücünün zihninde, hayal ve arzularının dünyasında yaptığı bir yolculuk mudur? Stalker'ın âşık olduğu yasak bölge, toprağına yüz sürüp şarkın melodilerini çağrıştıran dingin seslerin müziğini dinlediği yer, kendi hayal dünyası mıdır? *Solaris*'te Hari'yi okyanusun gizemli gücü mü yarattı? Gözle görülen bir varlık değil midir Hari? Chris'in hayallerini meşgul eden bu kadın, onun azap çeken vicdanının bir neticesi midir? *Nostalghia*'da dünyayı küçücük bir mum mu kurtarıyor? Yoksa sadece Domenico ve Gorchakov'un düşüncelerinde mi böylesi bir mucizeye şahit oluyoruz? *Stalker*'da yazar, yol göstericinin uyarılarına aldırış etmeksizin arkadaşlarından ayrılarak evinin yolunu tutuyor. Ansızın kendisini adıyla çağıran, durması gerektiğini tavsiye eden bir ses duyuyor. Bu öyle bir sestir ki Stalker'ı bile ürkütmüştür. Peki, nedir bu ses? Korkudan kaynaklanmış derunî bir ses mi?

---

24 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 113.
25 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 47.

Hayır! Çünkü yazar dışındakiler de aynı sesi duyuyor. Tarkovski filmlerindeki karakterlerin eylem mantığında veya hareket felsefesinde, paradoksal belirsizliklere rastlamak olağan bir durumdur. Bu tür belirsizlikler, modern nesnelliğin mantığını da oluşturan sebep-sonuç diyalekttiğinin yetersizliğinden kaynaklanır. Zira gerçek dünya gerçeklikten çıkardığımız imgelerin bir ürünüdür.

Aynı şüpheler *Offret*'ta kendini daha somut şekilde gösterir. Tarkovski *ihtimale* işaret ederek şöyle bir değerlendirmede bulunur:

> Bu filmde her şey yaptıklarından ötürü tımarhaneye tıkılmış, yalnız bırakılmış bir delinin saçma hayalleri ve yersiz kuruntuları olarak görülebilir...[26]

Bu ihtimal, Robert Wiene'in *Das Cabinet Des Dr. Caligari*'sine (*Doktor Caligari'nin Küçük Odası*, 1920) ilişkin öne sürülmüş bir ihtimal olabilir; fakat *Offret* hakkında böylesi bir ihtimal kesinlikle doğru olamaz. Çünkü filmdeki her şeyi bir delinin saçma hayalleri olarak kabul edecek olursak, filmin manevi mesajı rengini yitirir. Ayrıca filmde bu ihtimali kuvvetlendirecek herhangi bir ize de rastlanmaz. Her öykü ve anlatı doğal olarak önce karakterlerden birinin hayalinde tasarlanır; sonra diğerlerine yansır. Peter Green, "Apocalypse and Sacrifice" adlı makalesinde bu tasarımı bir başka açıdan ele alarak, "Belki de tüm o felaket ve yıkım Alexander'ın kâbuslarının bir sonucudur."[27] diye yazar. Ayrıca bir bütün olarak filmin tamamına baktığımızda rüya, kâbus ve hayallerin merkezî bir rol aldığını görürüz. Karakterlerin davranışları özellikle felaketin hemen başında kapalı, karışık ve hayalî bir görünüm arz eder. Öte yandan, filmin rengi de özellikle o ilk felaket sahnesiyle birlikte değişmektedir. Yaz aylarını yaşayan İsveç'in açık ama sönük renkleri, felaket sahnesinin hemen ardından kapalı koyu renklere dönüşür. Oysa aynı sahnenin ilk sekansları siyah-beyaz renklere daha yakındır. Filmdeki hayal akışı, gündelik konvansiyonel mantıktan soyutlanarak felaket sahnesinden önce görünmeye başlar. Alexander evden çıktığında Maria ona, küçük çocuğun ahşaptan yaptığı küçük evi gösterir. İşte bu sahneden sonra filmin havası bir anda değişiverir ve bu yeni durum ertesi günün sabahına kadar devam eder. Sabahın erken saatlerinde Alexander'ı odada otururken görürüz, felaketin vuku bulmadığını anımsarken... Maria ise bu kâbusun başında ve sonunda yer alan bir başkarakterdir. Yaz ayının bir gece

26 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 206.

27 Peter Green, "Apocalypse and Sacrifice", *Sight and Sound*, 56 (İlkbahar 1987), s. 111-117.

yarısında Alexander rüyalarıyla boğuşmaktadır, sayıklar... Öyle ki *Stalker*'daki yasak bölgeye veya *Nostalghia*'daki Aziz Golganovy'nin ibadethanesine ayak basmış gibi bir hâli vardır. Green, film hakkında bir başka teori öne sürmüş ve şöyle demiştir:

> Belki de bunlar küçük çocuğun gördüğü kâbuslardır. Zira Tarkovski filmleri çocukların rüya ve kâbuslarıyla doludur. *Offret*'ta çocuk gece boyunca uyumuştur. Adelaide sakinleştikten sonra Alexander üst kata çıkarak çocuğun odasının kapısında durur. Çocuk yarı uyanıktır, odasının penceresinden içeriye gizemli bir ışık vurur. Belki de dünyanın bu felaketten kurtulması için rüyasında veya kâbusunda bir çıkar yol hayal ediyordur. Gecenin sonunda ise çocuğun yatağının boş olduğunu görürüz. Alexander mı çocuğunu bir kâbusun içinde görüyor, yoksa çocuk mu rüyasında babasını bilinmeyen bir olayın içinde buluyor? Dolayısıyla film kimin rüyası bilemiyoruz. Geçmişe bir bakış mı yoksa gelecek hakkında yapılmış tahminsel bir hayal mi, belli değil. Önceki neslin kendini sonraki nesil için kurban edişi mi (Alexander'ın kendini çocuğu için kurban etmesi), yoksa sonraki neslin kendini önceki nesle kurban edişi mi (İsmail ve İsa'nın babaları için kurban olmayı kabul etmeleri)?[28]

Offret'taki bu şüphe, yani gerçek dünya ile hayal dünyasının birbirine bu kadar yakın olması, Tarkovski'nin diğer filmlerine oranla daha belirgindir. Şöyle ki, karşı karşıya bulunduğumuz o korkunç geceyi ister Alexander'ın, ister küçük çocuğun veya bir başkasının gördüğü kâbusun bir ürünü olarak kabul edelim, her ne olursa olsun filmin merkezi yani kurban olma felsefesi grift ve anlaşılması güç bir hâle gelir. Tarkovski'ye göre bu filmdeki ana mesaj yalnızca bir mucizenin (kendini kurban ederek dünyayı kurtarma mucizesinin) yaşanmasıyla bütünsel bir anlam kazanır. Peki, buradan kâmil bir anlam çıkarmak mümkün müdür? Acaba *Offret*, Tanrı ile yapılmış bir tür ahitleşme veya bir tür antlaşma mıdır? Peki, Tanrı'ya, "Ben evimi, dostlarımı ve çocuğumu terk ediyorum, bunun karşılığında Sen de onları kurtar." diye bir şart koşmak kendini kurban etmek midir? Kurban, yitirilen bir şey karşılığında bir başka şeyi elde etmek midir? Yoksa herhangi bir şeyde gözü olmaksızın bir şeyleri feda etmek mi?

Kurban, gerçeklik ile imgenin tam ortasında durduğu için film üzerine sayısız yorumların yapılmasına kapı aralıyor. Sonuçta da düşünmenin, ölçmenin ve hayal etmenin sınırlarını genişletiyor. Tarkovski, sırf filmleri anlaşılsın diye

28 Green, "Apocalypse and Sacrifice", s. 118.

seyirciye birtakım özel parametreler yükleyemeyeceğini defalarca yazmıştır: "Filmin anlamının tek bir yorumla kısıtlandırılması, ne şekilde olursa olsun filmin içsel yapısıyla tezat oluşturur."[29]

Aynı şekilde filmin "değişmez mesajı" ile "manevi mesajından" söz ederek şöyle der:

> Benim gibi dindar bir insan için, birinin kendini kurban etmek istemesi fevkalâde önemlidir. O kişinin kendini kurban etmek istemesi ister manevi ilkeler, ister kendini kurtarmak veya her iki niyetin bileşimi için olsun, yine de benim açımdan değerlidir. Zira bu insan her iki durumda da nefsanî ihtiraslarından ve 'benlik' denen illetten açıkça kurtulmak istediğini göstermiştir. Kurban olmak isteyen, 'doğa' olaylarının mantıksal döngüsü dışındadır, maddi dünya ve kanunlarından soyutlanmıştır. İşte belki de maddiyattan soyutlandığı için kurban olması hissedilir değişiklikler meydana getirecektir. Her ne kadar tüm varlığını bir anda kurban etmeye hazır birinin konumu, bizim deneysel dünyamızdaki konumumuz ile çelişiyor görünse de, bu asla gerçek dünyadan aşağı kalır bir konum değildir.[30]

Offret birçok yönüyle Dreyer'in *Ordet*'ine benzer. Her iki filmde de olayların geçtiği mekânlar uzak mekânlardır. Biri Kuzey Avrupa'nın Gotland Adası'nda bir ev, diğeri yine Kuzey Avrupa'daki Yutland kum tepelerinin ortasında bir arazidir. 'Ev', her iki filmin aslî mekânıdır. Küçük bir ailenin yakın dostlarıyla birlikte yaşadıkları benzer mekânlar... Her iki filmde de başkarakterler, kendinde olmayan ya da dengesini kaybetmiş iki tımarhanelik olarak yer alıyor Her iki filmde de gündelik hayatın bildik mantığıyla uyuşmayan olağanüstü mucizeler yaşanıyor. Bunlar geri döndürmek için vuku bulan mucizeler... Dreyer'in filminde hayat Inger'e, *Kurban*'da ise tüm insanlığa indirgenmiştir. *Ordet*'ta küçük kız Maren, "cennetin kıyısında yer alan en değerli varlıktır"; Yuhanna'ya ve onun mucizevi gücüne inancı sonsuzdur. *Kurban*'da ise küçük çocuk Alexander'a inanmaktadır. Her iki yönetmen de felaketi, zamanın faciasını perdeye müthiş şekilde yansıtmıştır. Ancak, perdeye yansıyan bu felaket sahnelerini kâbusların yorumlanmasından ziyade mucizelerin hakikatine işaret olarak algılamak daha doğru olacaktır. Hiç kimse, Dreyer'in filmini yorumlarken, "Bunlar Maren'in gördükleri veya onun hayal ve kâbuslarının

29 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 205.
30 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 199.

bir ürünüdür." diye eleştirmemiştir. Dreyer'in de dediği gibi film, seyirciyi bir mucizeyi benimsemeye hazırlamak için ağır ağır ilerlemektedir. Ölümden korktuğumuzu görmek, beklenmedik ölümü seyretmek, bizleri Yuhanna'nın mucizesini kabullenmek için zihinsel olarak hazır hâle getirmektedir. Aynı şekilde Tarkovski, ağaçlar arasında oturmuş konuşan Alexander ve çocuğu tasvir ederken arada gelen rüzgâr sesi ve sebepsiz yere çocuğun burnundan kan akması ile bizleri yavaş yavaş, gündelik ve alışılmış mantığın ötesindeki bir manzarayı seyre hazırlamaktadır.

Ordet, bizlere bir yandan Protestan mistisizmine bağlıyken diğer yandan da mucizelerin Protestan mistik söylemler dışında yaşandığını gösterir. Bu yüzden Terzi Peter, yaşlı Borgen'i anarak görülen mucizenin, Elicah Tanrısı'nın ve Ahdiatik peygamberlerinin gücü olduğunu hatırlatır. *Kurban*'ın kökeninde de Ortodoks mistisizmi vardır. Alexander'ın duası Ortodoks dindarların duasıdır. Dua her zaman Tanrı ile yapılan bir tür ahitleşme, duadaki her kelime insanın Tanrı'ya olan aidiyetinin bir göstergesidir. Kurban olmaya hazırlanmak da işte bu aidiyet duygusunda gizlidir.

Dua sahnesinden şu manayı çıkarmak da mümkündür: Tecrübeli oyuncu Alexander, o sanat tarihi hocası, o şefkatli baba ve o vefakâr arkadaş, bizim dünyamızın bir ürünüdür. Acaba duadaki o aidiyet duygusuyla beraber gözyaşları içerisinde ve acılar içinde kalarak Tanrı ile yapılan o ahitleşmede herhangi bir *şüphe* olabilir mi? Şayet böyle bir şüphe varsa, "Varsan eğer bizi kurtar!" içsel huzursuzluğunun çaresini bulabilmek için nasıl bir refleks göstermeldir?

Ingmar Bergman, *Kış Işığı* (*Nattvardsgästerna*, 1963) adlı filminin senaryo aşamasındaki ilk taslağında kiliseye sığınmış dua eden bir adamı tasvir eder. Adam Tanrı'ya şöyle seslenmektedir: "Kendini bana göstermedikçe buradan dışarıya adımımı atmam. Ne bir lokma yemek yerim, ne bir yudum su içerim, ne de tek kelime konuşurum..."

Bergman, "Filmi bu adam hakkında yapmak istiyordum."[31] der. Fakat senaryo değişir ve Bergman bu adamın yerine İsveç'in Dalarna Limanı'nda balıkçılık yapan bir adamın gerçek hayat hikâyesini senaryoya alır. İlk taslaktaki adam ise imanını kaybetmiş bir rahiple yaptığı umutsuz sohbetten sonra intihar eder.[32]

---

31 S. Bjorkman, T. Manns ve J. Sima, *Bergman on Bergman, Interviews with Ingmar Bergman*, çev. Paul Britten Austin, Londra, 1973, s. 173.

32 Ingmar Bergman, *Images: My Life in Film*, çev. Carl Gustaf G. Bjurström ve Lucie Albertini, Paris, 1992, s. 245-265.

Bergman, ilk taslakla sonraki taslağı birleştirerek rahip ile balıkçı arasında bir bağ kurmaya çalışır. Rahip, insanlığın çektiği acılar karşısında Tanrı'nın sessiz kaldığını düşünür ve Tanrı'nın varlığıyla ilgili ciddi şüpheler duyar. Balıkçı ise Çinlilerin atom silahına sahip olmalarından endişelenir ve böylesi bir durumda dünyanın nükleer tehlikeyle karşı karşıya kalacağını düşünür. Bu durum balıkçıyı fazlasıyla korkutmaktadır. Gunnar Björnstrand'ın canlandırdığı rahip, modern çağın boş kilisesinde, yani imani yönden dejenere olmuş insanların boş bıraktığı bir kilisede düşüncelere dalmıştır. Tanrı'nın insanlarla ilgilenmeyi bıraktığını düşünür.[33] Vilgot Sjöman, *Kış Işığı* filminin yapımıyla ilgili Bergman'ın oyuncularla yaptığı bir söyleşiden anekdotlar aktararak şöyle yazar:

> Björnstrand, rahip ile balıkçının görüşmesi gerçeklikte mi yoksa bu iki kişiden birinin rüyasında mı gerçekleşiyor diye sorduğunda Bergman şöyle cevap verdi: Bu sahne gerçeklik ile rüya arasında yaşanıyor. Aynen korkunç bir kâbustan yeni uyanmış birinin durumu gibi... Zira böyle bir kişinin zihin ve belleği henüz o kâbusun etkisindedir. Uyanık olduğunun ve bir kâbus gördüğünün bilincindedir; fakat diğer taraftan hâlâ kâbusun etkisindedir.[34]

Bergman'ın alıntıdaki değerlendirmesinden, filmde pek de net olmayan, hatta belirsizliği bilinçli olarak tercih edilmiş bir olay yaşandığı anlaşılıyor. Bu durum Tarkovski filmlerini kuşatan belirsizliklerle, aradalıklarla birebir örtüşmektedir. *Kurban*'daki Alexander'ın endişeleri, *Kış Işığı*'ndaki balıkçının endişeleriyle aynıdır. Tanrı'nın neden yeryüzünü yok etmek istediğini bir türlü anlayamayan Alexander, nihayetinde Bergman'ın sade bir üslupla dillendirdiği şeyi anlıyor: "Hayat, kendisine verdiğimiz değer kadar değerlidir."[35]

Kurban'da gündelik hayatın gerçekliğinden zaman ilerledikçe uzaklaşırız. Filmdeki kâbus ve rüyalar da bizim için artık dünyanın sıradan gerçekliğine doğrudan temas etmenin dışında, farklı bir vazifeyi ifa eder. Var olan ikincil gerçek veya filmin dünyasıdır. Tarkovski *Kurban*'ı değerlendirirken şunları söyler:

---

33 John Ivan Simon, *Ingmar Bergman Directs*, New York, 1972, s. 140-208.

34 Vilgot Sjöman, *Diary with Bergman*, çev. Alan Blair, Ann Arbor, 1978, s. 6-7; Stuart M. Kamkinski (ed.), *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*, Oxford Univercity Press, 1975, s. 230-238.

35 Bjorkman vd., *Bergman on Bergman*, s. 181.

> Diğer yapıtlarımdaki şiirsel dili burada da korudum; fakat bu filmde *drama*'ya ağırlık verdim... Önceki filmlerimin pek çoğu -birkaç sahne dışında- gerçek hayatın bir sonucu olmuştur. Hepsi de gerçekçi filmler olup seyirci için elle tutulur, hissedilir özelliklere sahiptir. *Kurban*'da ise kendimi bilindik görüntü kurallarına uyarak olayların akışına bırakmadım ve kurallarla kısıtlamadım. *Kurban*'da öyküsel-anlatı yapısı ile şiirsel söylev, geçmiş filmlerime oranla daha kuvvetli olup pek çok kez bu iki unsur yan yana getirilmiştir.[36]

Tarkovski devamında sözlerini şöyle sürdürür:

> *Nostalghia*'da görüntünün niteliği şu üç sahne dışında anlatımda kaybolmuştu: (1) Eugenia'nın Gorchakov ile tartıştığı sahne, (2) Dominco'nun kendini yakması, (3) Gorchakov'un mumu söndürmeden heykelin önüne tutturmak için üç kez uğraştığı sahne. Oysa *Kurban* filminin karakterleri arasındaki ilişki, her an ciddi bir tartışmaya başlayacakmışlar gibi duran bir ilişkiydi. Aynı zamanda, durum ve konumları sürekli değişmekteydi. *Kurban* ile *Nostalghia* arasında buna benzer farklılıklar olsa da iki filme hayal ile gerçeklik diyalektiği göz önüne alarak baktığımızda, benzerliklerinin oldukça fazla olduğunu görürüz.[37]

f. Anlam ve Yorum

Tarkovski eğer Rönesans düşünürleri ile Yeni Eflatuncular'ın inandığı gibi sinemanın da *düşünceye dayalı* bir eylem olduğuna inanıyorsa, bu durumda tabii olarak izleyici onu yorumlama hakkını kazanır. Nitekim yorum, eylemsel ve düşünsel deneyimlerin bir anlatısıdır (*beyan*); yani göstergeler (genel olarak dilin göstergeleri) aracılığıyla beyan gerçekleşir. Bu yüzden de yorum semboliktir. Dolayısıyla sinemaya ait her türlü görüntü, kaçınılmaz olarak seyirci tarafından sembolize edilir. Oysa Tarkovski sinema görüntüsünün sembolik olmadığını defalarca dile getirmiş bir yönetmendir. 1981 yılında London Film School'da (LMS) genç dinleyicilerine sinemanın sembolik olmadığını söylediğinde salonda itirazlar yükselmiş, saatler süren tartışmalar yaşanmıştı. Bu tartışmaların ardından sinemanın sembolik olmadığına dair düşüncesini her defasında açıklama gereği duyan Tarkovski, bu konuya kitabında geniş yer ve-

36 Tarkovski, *Sculpting the Time*, s. 262.
37 Tarkovski, *Sculpting the Time*, s. 262.

rir.[38] O, "Her ne kadar aşikâr olsalar da -ki zaten öyle olmaları gerekir- sinemadaki görüntünün düşünsel, titiz ve önemli bir içeriği bulunması gerektiğini" kabul ediyordu. Ayrıca bir sinema yönetmeni olarak da "görüntüye ve duygusal sembollere" ihtiyacı olduğunu itirafetmişti.[39] Görüntü ile düşünce arasında birliktelik olduğuna inanan Tarkovski, bizlere Leonardo'nun "akıl ürünü bir iş" sözünü hatırlatıyordu. Bundan yıllar önce, Engels'ten bir örnek vererek görüntü ile düşünce arasındaki bu birlikteliği şöyle açıklamıştı: "Eksiksiz bir sanat yapıtında, temel düşünce ne kadar derin olursa kendini o kadar daha az gizler."[40]

Buna ek olarak daha sonra Londra'daki bir konuşmasında da şunları söyler: "Film yapıp da kendi düşüncesini saklamak enteresan bir şeydir. Ben hiçbir zaman böyle bir şeyyapmadım. Filmlerim düşüncelerimi olduğu gibi yansıtır."[41]

Tarkovski, yukarıdaki sözlerinden iki yıl sonra da "Hiçbir zaman filmlerimde metafizik anlamlar gizlemedim."[42] diyecektir. Doğrusu bu sözleriyle inandığı ve savunduğu estetik düşünceye bir daha vurgu yapmış oluyordu.

Bir sanat eserinin sadece onu var edenin bilinçli düşünce ve malumatını yansıttığı iddiası kesin bir doğru olarak kabul edilemez. İlk bakışta sanatçı, etrafındaki çeşitli şeyleri bir sanat eseri çerçevesinde ele alsa da bu, onun salt kendi bilgi ve bilincindeki düşüncelerine dayanarak gerçekleştirdiği bir iş değildir. Sanatçı bir sanat eseri yaratırken farkında olmadan bilinçaltındakileri bilgi dünyasına nazaran daha fazla kullanır. Engels, "Temel düşünce ne kadar derin olursa kendini o kadar daha az gizler." dese de bu kesinlikle böyledir denilemez. Zira temel düşünce, mümkün olduğu tüm yönleriyle (sadece işlevselliği değil, özgüsel gücü de dâhil) sanatçı tarafından bilinmeyebilir. Bu yüzden sanat eserindeki temel düşünce de kendini gösteremeyebilir. Burada gizem, içsel anlamlar, ezoterizm ve gizliliğin sınırı devreye girer. Tarkovski'nin Engels'in sözlerine dayanarak dile getirdiği bu düşünce maalesef, "Sanatçı,

38 Mark Le Fanu ve I. Christie, "Tarkovski à Londres", *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 24. Ayrıca bkz. *Sight and Sound*, 50 (Yaz 1981), s. 152-160.

39 Aldo Tassone, "Interview with Tarkovski on Stalker", *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 26.

40 Michel Ciment, "Interview with Tarkovski and others", *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 5.

41 Le Fanu ve Christie, "Tarkovski à Londres", *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 26.

42 Herve Guibert, "Nostalgia's Black Tone", *Le Monde*, 12 Mayıs 1983.

yaptığı sanat eserine istediği şeyi sığdırabilir." gibi bir yanlış anlamayı beraberinde getirmiştir. Oysa en büyük sanatçılar dahi sanatlarını icra ederken birtakım sınırlamalarla karşı karşıyadır. Sanatçı her istediğini yapamayacak kadar dönemin anlatım üslubuna, sanat stiline ve metodolojisine bağımlıdır. Dönemsel olarak anlatım üslubu veya dil, sanatçının kendisine de ve sanat anlayışına da egemen olur. Sanatçı kalıpsal anlatımların dışına çıkmak isterse, bunu ancak son analizde varolan anlatım yöntemlerini kullanarak ve dönemin mevcut sanat anlayışındaki belli sorumlulukları yerine getirerek başarabilir.

Tarkovski yukarıdaki iddialarından da öteye giderek, "Görüntü rasyonel içeriğe sahip olduğu için seyircinin yorum ve tefsirini yansıtmaz ve her türlü sembolik özellik ve davranıştan yoksundur." derken daha önce yaptığı hatayı tekrarlıyordu. Şöyle diyordu:

> Filmlerim oldukça sade, anlaşılır filmlerdir. Asla sembolik değildir. Filmlerimi sembolist filmler olarak niteleyemem. Eğer böyle görülüyorlarsa bile böyle olmadığını bilmenizi isterim. Meydana getirdiğim görüntüler sade olmazsa asla bir anlam taşımaz.[43]

Yine pek çok kez, "En iyi seyircilerim çocuklardır; çünkü onlar duyguları ve içgüdüleriyle art arda gelen görüntülere bakarken filmi anlamak için teorik akıllarını kullanmazlar." şeklinde beyanat verir.[44] Bu sözleriyle filmlerinin duygu ve sezgi yoluyla anlaşılmasını isteyen Tarkovski, aynı filmlerin ön bilgilerle veya seyirci yorumlarıyla ya da birtakım imge ve metaforların araştırılmasıyla doğru kavranılmayacağını belirterek muhataplarının bir sanat eserindeki paylarını da inkâr ediyordu. Bir sinemacı ya da ressam, eseri sırf sadeliğe, yalınlığa kavuşsun diye -veya başka bir nedenden ötürü- çaba sarf edebilir. Buna ek olarak söz konusu eserin sembolik, alegorik veya mecazi anlamlardan uzak olduğuna da inanabilir. Ancak meydana getirdiği eserin düşünsel bir gerçeklik taşıdığını kabul ettiği andan itibaren seyircinin yorumuna imkân tanımak ve eğer seyirci de o eserden sembolik, alegorik ve mecazi anlamlar çıkarıyorsa, bunu kabul etmek durumundadır. Bu kaide sanatçının zihinsel eylemi için de geçerlidir; zira o düşünmektedir ve düşünce beyanının mecazi niteliği, sembolik niteliği gibi şekillenir. Bir sinemacı, "Bu sade görüntüleri ben yaptım, feno-

43 Le Fanu ve Christie, "Tarkovski à Londres", *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 26-27.

44 Le Fanu ve Christie, "Tarkovski à Londres", s. 27; *Sight and Sound*, 50 (Yaz 1981), s. 153.

menolojik olarak derinlemesine izlemeniz beni daha çok tatmin eder." diyebilir. Yani filme film dışından yeni anlamlar yüklememizi; semboller, temsiller, istiareler ve imgelerlerle ilişkilendirmemizi isteyebilir. Elbette unutulmamalı ki muhatabın da sanatçıyı bazı hususlarda dinlememe hakkı her zaman saklıdır. Tabii ki filmi kendi dünyasında daha iyi anlamak ve ona şekil vermek için yorumlayacak ve ister istemez temsillerle benzeştirecektir.

Tarkovski, seyircinin özgürlüğünü kabullenmemiş, filmlerinin yorumlanmasını "zoraki anlamlandırmalar" olarak nitelendirerek şöyle demiştir:

> Defalarca filmlerimde gizli ve gizemli bir anlam olmadığını anlattım. Gerçeküstü bir anlatım söz konusu değildir dedim. Fakat bazıları görünenin ötesinde bir şeyler aramakta ısrar ediyor. İlle de gizli semboller, gizemli anlamlar bekliyorlar. Şunu söylemeliyim ki, maalesef bu tür kimseler şiirsel görüntünün sathına alışık olmayanlardır.[45]

Açıkça görülüyor ki Tarkovski için önemli olan, aynen romantiklerin görüşünde olduğu gibi, sanatçının sadece kendisidir. Gerçeküstü bir anlatım söz konusu değildir dediğinde, seyircinin yorumunu pek önemsemediği veya düşünmediği anlaşıldığı gibi sanat eserinin sadece sanatçının şahsî anlatımı olduğuna inandığı da görülüyor. Aynı şekilde seyircinin görüntünün mantığını (kendisine göre sinemacının mantığını) kavramasını istiyor. Sanatçının belirlediği veya hayal ettiği anlamları almasını bekliyor ve sadece o esere sığdırılmış hakikate dikkat edilmesini bekliyor. Ona göre ne amaçla ve ne şekilde olursa olsun her yorum ve anlamlandırma yönetmenin mantığıyla uyuşmuyorsa değersizdir. Romantizmin yorum-bilim öğretilerinde de olduğu gibi, bir sanat eserinin anlaşılması, ancak sanatçının niyet ve isteklerinin bilinmesiyle olur düşüncesi, sanat eserini sadece sanatçısı için "düşünsel bir eylem" hâline getirir. Sanat eseri karşısında kendine konum biçen muhatabın asıl görevi, sanatçının düşüncelerini takip etmektir:

> Bana göre iyi bir seyirci, filmi, tren penceresinden geleceğe bakan bir yolcu gibi izler. Kadın şairler, yorumu ortadan kaldırmak için çaba sarf ediyorlardı; çünkü gerçek dünya ile sanatçının eserini yarattığı dünya arasında bir denge sağlamaya çalışıyorlardı... Sanatçının amacı, iyiyi ve güzeli idrak için insan ruhunu hazır hâle getirmektir.[46]

45 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 133.
46 Le Fanu ve Christie, "Tarkovski à Londres", s. 27.

Tarkovski'nin iddia ettiği gibi iyi bir seyirci, düşünmeden izleyen seyirci değildir. Seyirci, sadece uzaklara dalan ve daldığı bu uzakları eseri var edene göre yorumlayıp bunların adını da iyilik veya güzellik şeklinde koyan kişi de değildir. İyi seyirci, sözü edilen uzaklarda kendisine özgü bir mekân açabilendir. Üzerine düşen vazife ise, sadece sinemacı ile dünya arasındaki ilişkiyi anlamlandırmanın yanında belki de daha fazlası, kendisi ile sanat eseri arasında doğrudan bir rabıta kurmaktır. Doğru tabirle filmin gösterdiği dünyaya kendisinin o güne kadar edindiği tecrübe ile yolculuğa çıkmaktır. İyi seyirci, kendini bu dünyanın bir yerinde konumlandırır. Tarkovski ise seyircinin yaptığı yorumları hiçe sayar ve sadece kendi doğru gördüğü yorumları kabul ederdi. Bu yaklaşımıyla kendi yorumunun da kesin bir hüküm içermediğini unutan Tarkovski, *Ayna* için şöyle diyordu:

> *Ayna* oldukça sade bir filmdir, görünenin dışında bir anlam yoktur bu filmde. Ana teması da asla sembolik değildir. Bir sır, bir gizem söz konusu olmamıştır onda. Açık bir dille söylemek gerekirse, bu filmin her bölümü bir belgesel niteliğindedir.[47]

Öyle ki "bu film bir belgeseldir" dersek yoruma gerek kalmayacak, demeye çalışıyor. Oysa belgesel filmlerin de en az anlatmaya veya öykülemeye dayalı filmler kadar yoruma açık olduğunu unutuyor. Zira kendisi de pek çok kez belgesel filmleri yorumlamıştır. Mesela *Ayna*'daki II. Dünya Savaşı'nı konu eden belgeseller, seyircinin farklı yorumlarıyla Tarkovski filmlerine çok boyutlu bir anlam katmıştır. Belgesellerin yorumlanmasına imkân vermemek eserin doğru anlaşılmasını istememekle bir olur ki bu, kabul edilebilir bir durum değildir.

Aslında Tarkovski'nin bu bakış açısı bir yere kadar fenomenolojiktir. Zira durmadan sanat eserinin anlamını araştırmak yerine onu hissetmek gerektiğini hatırlatır ve ısrarla "eserin kendisine" doğrudan ulaşmak veya onu anlayabilmek için yapılmış her anlam-bilimsel eylemin işgüzarlık olduğuna işaret eder:

> Eğer anlamı bulmak için çaba sarf edersek, halihazırda şekillenmekte olanı yitiririz. Herkes bana filmlerimin anlamını soruyor. Gerçekten çok acı bir durum bu. Bir sanatçı bu tür sorulara cevap vermemeli diye düşünüyorum. Ben bile çektiğim filmler hakkında bu kadar kafa yormuyorum. Filmlerimdeki sembollerin neyi yansıttıklarını anlamış değilim doğrusu. O filmler içsel ihtiyaçlardan doğan duygularımın bir ürünüdür; benim için önemli olan da budur zaten. İlle

47 Kovács ve Szilágyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 25.

de anlamla uğraşırsanız, oluşmakta olanı yitirirsiniz. Filmin yapımı sırasında düşünce tecrübe ile uyuşmaz. Bir saati parçalara ayırırsanız, bir daha çalışmaz. Bir sanat eseri de öyledir. Sanat eserinin tahlil ve analizi yapılamaz. Bu ancak o sanat eserinin viran edilmesiyle mümkün olur.[48]

Burada bir sanat eserinin ancak parçalarına ayrılıp dağıtılarak ve bozularak anlaşılabileceği ortaya çıkıyor. Martin Heidegger'in *metnin dekonstrüksiyonu* adını verdiği ve Derrida'nın *yapıbozum* dediği şey, modern dönemde yeni bir üslup ile eserin analizi için gösterilen çabadır. Bu çaba sanatçının istidadının yok olmasına dönüşür. Mümkün olan çeşitli anlamları tek bir anlama, yani sanatçının istediği anlama indirgemez. Tarkovski, "Ben yaptığım filmleri bu kadar düşünmem." derken aslında yanlış yargıların ve ithamların mantıksal sonucunu dillendirmiştir. Eserlerinin yorumlanmasına karşı çıkarak ve görüntünün sembolik yönlerini inkâr ederek bir anlamda seyirciyi düşünmekten uzak tutmuş ve ardından sanatçının dahi bu kadar düşünmediğini ileri sürmüştür. Oysa bu yargısı, yine kendisinin dile getirdiği sanatın "düşünsel bir eylem" olduğu gerçeğiyle çelişir.

Tarkovski, en önemli bilimsel makalesi kabul edilen "The Film İmage"da sanat eserini "düşünsel anlamı" ile eşit kabul etmişti:

Haiku ve Ortaçağ Japon şiiri her zaman ilgimi çekmiştir. Çünkü bu şiirlerde çok az bir mecaz ve kinaye kullanılarak ince bir hesapla görüntünün nihai kavramı reddedilmekte ve şiirin sonunda şiir kalıbına tümüyle anlam verilmektedir. Bu yüzden her haiku veya her tanganın sonunda anlam yine nihai olarak şiirin kendisidir. Bu tür şiirler kendilerinden başka mana taşımaz. Aynı şekilde şiirlerin nihai anlamını anlamanın mümkün olmadığı yine son mısralara geldiğinde anlaşılmaktadır. Her görüntü kendi özel rolünü ne kadar iyi ve eksiksiz ifa ederse onu nihai bir kaide üzere tarif etmek de bir o kadar güçleşir.[49]

Burada Tarkovski'nin haiku şiirlerini okuyucunun nazarından yorumlayarak "anlamanın zorluğuna" işaret ettiğini, anlamak için de çabaladığını, sonunda da tek bir anlamın olmadığını ikrar ettiğini görüyoruz. Hakeza o şöyle devam etmektedir: "Japon şairler sadece gerçekliği görmüyorlardı, belki de gerçekli-

48 *Sight and Sound*, 50 (Yaz 1981), s. 153.

49 Tarkovski'nin makalesi ilk olarak *Iskusstvo Kino* dergisinde (Mart 1979) yayımlanmıştır. Ardından biraz farkla *Sculpting in Time* adlı kitabında tekrar neşredildi. Ayrıca bkz. "De la figure cinématographique", *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 29-38.

ğin zaman dışı anlamını da keşfediyorlardı. Bakış açısı ne kadar dakik olursa o kadar çok biricikliği görür ve bu biriciklik daha yalın ve minimal şekilde görüntüye dönüşür. Dostoyevski 'Hayat, hikâyelerden katbekat daha dehşet vericidir.' derken ne kadar da haklıydı."[50] Bu yorum, Tarkovski'nin haiku okumalarından edindiği tecrübelerin sonucunda ortaya koyduğu görüşlerdir. Peki, neden filmlerinin muhatapları kendi yorumlarını yapmamalıydı?

Öyle görünüyor ki görüntünün his ile idraki Tarkovski'nin yukarıda sözünü ettiğimiz yargılarının yegâne delilidir. O, "Dünya, edebiyatta kelimelerle tavsif edilir; sinemada ise görüntü vesilesiyle yalın bir çıplaklık olarak karşımıza çıkar."[51] der. "Tasvirî gösterge"nin bilimsel kavramı Tarkovski'ye göre anlamsızdır. Zira görüntü dolaysız bir şekilde verilir. Aynı zamanda görüntünün mecazi yapısını da inkâr eden Tarkovski, aslında böyle yapmakla görüntünün gerçekliğin ta kendisi olduğuna dair inancını da kuvvetlendiriyor. Ama öncelikle şunu belirtmeliyim: Nasıl ki dünya, edebiyatta kelimelerle karşımıza çıkıyorsa sinemada da görüntü, görüntünün imgesel düzeni ve tasvirî göstergenin zımnî anlamları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ne edebiyatta ne de sinemada dünya ile doğrudan bir ilişki söz konusu değildir. Her iki sanat türünde farklı bir beyan, farklı bir ifade biçimi ve farklı sembolik konularla karşı karşıyayız. Tarkovski, insan ile hareketli görüntü arasındaki ilişkinin düşünsel değil de duygusal olduğunu savunarak yanlış bir yargıda bulunuyor ve bu yanlış yargı ile görüntünün dilden daha önemli, sinemanın da edebiyattan daha değerli olduğu yanılgısına düşüyor. Bu yanlış yargılarına başka yerlerde de rastlamaktayız. Mesela Cannes Film Festivali'nde kendisiyle yapılan bir söyleşide *Nostalghia*'nın anlamı sorulmuş ve o da şöyle cevap vermiştir:

> Ben onun ne olduğunu, ne anlama geldiğini görüntü sayesinde beyan ettim, şimdi kalkmış benden kelimelerin dolaylı anlatımıyla tekrar beyan etmemi mi istiyorsunuz?[52]

Oysa kelimelerin anlatımı da görüntünün anlatımı kadar dolaylıdır. Yazılı ve görüntülü metinlerin anlaşılması, muhatabın ön bilgisi, genel kültürü ve yorumlarına bağlıdır. Sinemadaki hareketli ve sabit planlar ya da resim ve fotoğ-

50 Tarkovski, *Scupting in Time*, s. 107.
51 Tarkovski, *Scupting in Time*, s. 62.
52 Marcel Marten ve M. Estève (ed.), *Études cinematographiques*, s. 151.

raf görüntüleri, yazılmış veya söylenilmiş bir metindeki *kelimeler*, düşüncelerin göstergeler yoluyla gösterilmesi söz konusu olduğunda birbirinden çok da ayrı düşmez. Görüntü ve kelimeler yeni gerçeklikler yaratır ve bu gerçeklikler, görüngü dünyasındaki aynî gerçeklikle bir değildir. Tarkovski, "Şairin misyonu dünyayı betimlemek değil, onu yaratmaktır."[53] diye yazar. O hâlde neden yönetmene yeni bir dünyayı veya ikincil gerçekliği yaratmak dışında başka bir misyon yükleyelim ki? Sinemacı neden, hayatın ve dünyanın kusursuz gerçekliğini sadece aktarma göreviyle sorumlu tutulsun?

g. Mecaz ve Yorum

Tarkovski'nin seyircinin yorumuna muhalefeti, her türlü sembolizme ve edebî mecazlara dayanılarak yapılan yorumlara yönelik muhalefetinden kaynaklamaktadır. O sadece dilsel anlamda ve yazılı metinlerde mecaz kullanılmasını kabul etmekte, sinemanın sembolik özelliğini ise reddetmektedir. Görüntünün mecazi ya da sembolik bir niteliği olmaksızın "konunun kendi gerçekliğine" doğrudan bağlı olduğunu savunur. Aslında bu yaklaşımı ilk savunan sinemacı Tarkovski değildir. Bir başka ünlü isim de onunla bu konuda aynı görüştedir: Eric Romer, "Çeşitli sanat dalları arasında, yalnızca sinemadaki kamera çekiminde konunun gerçekliği en önemli meseleye dönüşür ve yorumlanması tamamen imkânsız hale gelir." der.[54] Romer'in eserlerinde sembolik özellikler bulunmadığını veya yorumlanacak bir yönünün olmadığını kabullenmek -en azından benim için- söz konusu olamaz. Zira Romer'in her filminde seyirci bir "başka gerçeklik"le karşılaşmaktadır. Bu gerçeklikler ise Romer'in dikkatini çekmek istediği konunun gerçekliğiyle, sözün ve görüntünün mecazi anlatımları ile birebir bağlantılıdır.

Romer ve Tarkovski her ne kadar kabullenmeseler de görüntünün sembolik ve mecazi anlamını inkâr edemezler. *Kurban*'daki kâbuslardan birinin çekimi sırasında, setteki teknik ekipten birisi Tarkovski'ye sorar: "Bu sahnenin sembolik bir anlamı var mı?" Tarkovski şöyle cevap verir: "Sembolik olup olmadığını bilmiyorum, tek bildiğim bu sahnenin bir kâbus olduğudur."[55]

---

53 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 42.
54 *Cahiers du cinema*, 219 (Nisan 1970).
55 *Sweden Now*, 4 (1986), s. 44.

Sculpting in Time'da Tarkovski, "Sinemanın en saf, en yalın yönü sembolleri kullanması değil, gerçekliğe vurgu yapmasıdır."[56] derken aslında sinematografik görüntünün yorumlanabilir gerçek bir olgu olduğunu, dolayısıyla sembolik anlamlarının olabileceğini görmezden geliyordu. Gerçek bir olgu nasıl yorumlanabiliyor ve sembolik çıkarımlara maruz kalabiliyorsa ya da daha açık bir ifadeyle sembolik olarak tanınıyorsa, aynı şekilde sinematografik görüntü de yorumlanabilir ve sembolik olarak anlamlandırılabilir. Tarkovski yazılarında defalarca Gogol'un Jukovski'ye yazdığı (Ocak 1848) şu sözlerini tekrarlamıştır:

> Benim işim canlı görüntülerle konuşmaktır, delil ve emarelerle değil. Ben hayatı tüm yönleriyle göstermek durumundayım, oturup da üzerinde konuşmak benim işim değil.[57]

Gogol'un bu gerçekçi bakış açısına şu soruyla cevap verebiliriz: Hayatı tüm yönleriyle göstermek, onun hakkında görüş bildirmek demek değil midir? Tarkovski, Gogol'un izinden giderek şunları yazmaktadır: "Görüntü hayatı anlatmaz, onu sembolize de etmez, onu kapsar, onun emsalsiz biricikliğini gösterir."[58]

Anlatı dünyasını göstermek mümkün değildir. Çünkü film bir sanat eseri olarak pek çok kez anlatının da ötesine geçerek doğrudan metin dünyasının yaratılışına dönüşür. Seyircinin gözü, hayatın anlatımını tamamen kaydedebilecek mekanik bir parça değildir, ama yaratıcıdır. Robert Bresson, her zamanki gibi bu konuyu kısa ve dâhiyane bir şekilde tasvir eder: "Ressamın bakış açısına sahip ol, zira o bakarak yaratır."[59]

Sinemanın lezzet ve heyecanı da işte bu manaların yaratılmasındaki özellikte gizlidir. Tarkovski, Leonardo da Vinci'nin eserleri karşısında kendini seyirci olarak tanımladığında, onlarda inanılmaz bir sonsuzluğun varlığını hissettiğini yazıyordu: "Ve sanat görüntüsünün aslî amacı da bu sonsuzluğu keşfetmektir."[60]

Sinemacı kimliğine geri döndüğünde ise görüntüyü, sanatçının hayatı çıplak ve yalın hâliyle görmesi olarak niteliyor. Hervé Guibert'e verdiği röportajında görüntüyü şu sözlerle açıklar: "Görüntü veya tasvir, kendisinin anlattığı

56 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 72.
57 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 49.
58 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 111.
59 Robert Bresson, *Notes sur le cinematographe*, Paris 1988, s. 130.
60 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 108.

dünyanın aslî özelliklerini taşır ve işte sadece bu özelliğinden ötürü istiarî (temsilî)dir."[61]

Tarkovski gerçeklik ve eserin gerçeklikle diyalektik ilişkisinden yola çıkarak temsil ve istiare ile mecazi anlatımı, sınırlı da olsa, kabul etmiştir. Fakat Guibert'e verdiği söz konusu röportajda istiare için genel hatta makul olmayan bir tanımlama kullanmış ve şöyle demiştir:

Hayatımız baştan sona bir istiaredir. Etrafımızdaki her şey istiarelerin birer parçasıdır. Tarkovski, gerçekliği eksiksiz ifade etmek için bir sanat eserindeki istiareyi gerçek anlamından uzaklaştırmış ve ona belli belirsiz anlamlar yüklemiştir. Yine de şunu belirtmeliyiz ki Tarkovski, aynî gerçekliğin mekaniksel görüntüsünü aktaran bir yönetmen olarak değil, yeni görüntüler yaratmakla meşhur bir yönetmen makamında pek çok defa savunduğu yanlış kavramlardan -ikisi arasındaki farklılıklara değinmeksizin- doğru kavrayışlar da çıkarabilmiştir. Örneğin, "Görüntüde yönetmenin anlatacağı özel bir anlam yoktur, o (görüntü) bir damla suya yansımış kusursuz, kâmil bir dünyadır."[62] derken bu benzetmeyle (ki Maurits Cornelis Escher'in resimlerini hatırlatıyor) aslında istiareye gerçek rolünü veriyordu. Bir başka önemli konuya ise *Sculpting in Time*'ın *Nostalghia* ile ilgili bölümünde yer verip daha önceki yanlış yargılarını bir kenara bırakarak şöyle yazıyor:

> Doğrusu *Nostalghia*'nın son sekansı istiareli bir sekans oldu diyebilirim. O sekansta klasik bir Rus evini İtalya'daki büyük bir ibadethanenin içindeymiş gibi göstermek bu istiareyi doğruluyor.

Ardından da şöyle devam ediyor:

> Bu son sekansta filmin aslî karakteri olan Andrey Gorçakov'un ruhî ve derunî gelgitlerine son vererek her şeyin tam bir bütünlük içerisinde görünmesini sağladık. Lâkin bu sekans müptezel imgecilikten uzak bir sekans olmuştur. Zira bu sekansta Gorçakov'daki derunî bir değişimi görüyoruz, onun dışındaki herhangi bir imgeyi değil.[63]

Bir olgunun sunulabilmesi için başka bir olgu şeklinde kullanılan anlatısal mecaz, sembol ve imgelerin "müptezel" kabul edilmesine doğrusu bir anlam

61 Guibert, "Nostalgia's Black Tone", *Le Monde*, 12 Mayıs 1983.
62 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 110.
63 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 216.

veremiyorum. Aynı şekilde yönetmenin filmin başkarakterinin derunî başkalaşmasını gösteren sahneyi müptezel değil "gerçek imgecilik" şeklinde adlandırılmasına da akıl sır erdiremiyorum. Maalesef burada kesin bir durum söz konusudur. Görüntünün simgesi farklı bir şeydir. Onda, kendi dışında olanı sunan bir durum söz konusudur ve o da Tarkovski'nin şu ana kadar tenkit ettiğim iddialarıyla uyuşmamaktadır. Filmdeki sahnenin imgesel olduğunu kabul ediyor ama bu müptezel bir imgecilik değildir diyerek kendi kendini avutuyor. Aslında "Bu sahne sembolik bir sahne değildir." dese daha doğru olurdu; yani XIX. yüzyılın sonlarında doğan o meşhur sanat akımını taklit etmiyorum diyebilirdi. Fakat "Filmlerimde sembollere rastlayamazsınız." da diyemiyor. Kendisi de bu konuyu hissetmiş olacak ki şöyle yazmıştır: "Beni sanatımla ilgili olarak suçlayacaklarını biliyorum. Fakat sanatçı, sonradan yıkılmak üzere bir temel prensipler bütünü oluşturur zaten."

Ayrıca kendi yaratıcılık anlayışına uymayan birtakım sanat eserlerine işaret ederek, "Sanat, dokusu itibarıyla asla teorik bir kalıp içerisinde durmaz." diyor. Ayrıca şu sözler de kendisine ait: "Kitabımın sonunda kendi kendime 'Acaba oluşturmuş olduğum o temel prensipler bütünü, zoraki dayatmalara dönüşmedi mi?' diye sordum."

Bu özeleştirisel sözlerle bir kez daha sanatçının oluşturduğu teorik prensipler bütününün yıkıldığını görüyoruz. Aynı şekilde sanat eserinin dayatılan zoraki sınırların dışına taştığına da şahit oluyoruz. Hakeza, Tarkovski'nin kendisi de yorum özgürlüğü ile sembolize etme özgürlüğünün birbiriyle düğümlendiğini fark ediyor. Bu noktada ve sanatçının istediği *kimse benim çizdiğim sınırların dışına çıkmasın* gibi uyarılarının kâr etmediğini anlıyoruz.

Tarkovski'nin bir başka yanılgısı da simge, mecazi anlamlar ve zımnî çıkarımların sanatçı tarafından bilinerek kullanıldığını düşünmesidir. Oysa bunun böyle olmadığını bilmek hiç de zor değildir. Bu göstergeler, sanat eserinin anlaşılması yönünde eleştirmenler veya yorumcuların esere çeşitli anlamlar vermek için kullandığı malzemelerdir. Hatta bunların içerisinden mecazi karşılıklar, pek çok kez farkında olmadan, düşünülmeden kullanılır. Mecazi karşılıklar, tabii ki güncel anlayışa, dilsel, anlatısal ve metodolojik yöntemlerin ifade şekillerine bağlıdır; fakat büyük sanatçıların bile kimi zaman bu yöntemlerden uzaklaştığını görüyoruz. Tarkovski ise mecazi anlatım ile sembolik yorumların rolünü inkâr ederek sürekli bu göstergelerin sadece insanın derinindeki ikircikli şahsî anlamları taşıdığına işaret ediyordu. Lâkin neyi inkâr ederse etsin,

sanat eserindeki sırrı, o gizemli havayı inkâr edemiyordu. Sinema tarihinin en gizemli filmleri arasında kendi filmleri de vardır. Fakat o, filmlerindeki bu gizemin "konunun özünden" kaynaklandığını, yorum ve sembolle bir alâkasının olmadığını söylüyordu. Maalesef bunu söylerken yine bir şeyi unutuyor. Seyirci filmi izlerken veya sanat eserine bakarken konunun kendisiyle değil, yeniden yaratılmış bir gerçeklikle karşı karşıyadır. Tam da burada Paul Ricoeur'un şu sözünü hatırlamakta yarar var: "Açıklayıcı ve dışa vurumcu yön, sanatsal yapıtla şekillenir."

2. TARKOVSKİ VE RUS SİNEMASI

a. Tarihsel Bakışın Sorunları

Tarkovski'nin sanat anlayışı, Sovyet sinema anlayışıyla uyuşmayan, ona karşı protest duruş sergilemiş bir anlayıştı. Tarkovski'nin, birkaç istisna dışında, Sovyet sinemasını öven sözleri olmamıştır. Onun sanat anlayışını tanımak, sinemaya getirdiği yenilikleri derk edebilmek için aldığı sinema eğitimini, Rusya'da *sosyalist gerçeklik teorisi* şeklinde adlandırılan resmî sanat anlayışına karşı direnişini, ayrıca Rus sinemasında *asil* olarak nitelendirdiği bazı sinema çevreleriyle ilişkisini irdelememiz gerekir. Tabii ki Rus sinema tarihi ile Sovyet sinemasını irdelemek, Tarkovski'nin o enteresan ve kişiye özel sinemasını tüm yönleriyle aydınlatmaya yetmez; fakat sinemaya getirdiği metodolojik yeniliklerin önemli kısmını anlamak için bunun gerekli bir başlangıç olduğunu düşünüyorum.

Nasıl ki John Ford ve Douglas Sirk gibi üstatların sinemadaki gerçek platolarını anlamak için klasik Hollywood sinemasının gelişim sürecine bakmak gerekiyorsa, Tarkovski'yi anlamak için de içinden çıkıp geldiği klasik Rus sinemasının tarihsel gelişimine bakmamız gerekir. Ama öncelikle şunu söylemeliyim ki, Hollywood sinemasının tarihî, teknik ve estetik değişimini bilmekle, *Yalnız Adam* ve *Hayatın Taklidi* gibi filmlerin bilinmeyen yönlerinin tümünü biliriz gibi bir iddiam da olamaz.

Rus sinema tarihi irdelenirken çok önemli iki tarihî olayla karşılaşırız: Birincisi 1917'deki Rus Devrimi ile ortaya çıkan Sovyet Rusya, ikincisi ise 90'lı yılların

hemen başında dağılmış Komünist SSCB'nin durumu. Maalesef bu iki olay, çıkarım ve değerlendirmelerimizdeki tüm ölçüleri altüst ediyor. Zira bugünkü Rus sinemasını, Gürcistan, Ermenistan ve diğer eski Sovyet ülkelerinden bağımsız ele alamıyoruz. Yirmi yıl önce eski Sovyet ülkelerinin sineması, daha doğrusu kültür ve sanatı Moskova tarafından belirlenirdi. Rus filmlerinin ve film yapımcılarının karşılaştıkları her türlü bürokratik baskılar ve engellemeler o günkü "cumhuriyetler"in de en büyük sorunuydu. İşte bu yüzden bizler, özünde farklı olan bu sinemaları tek bir sinemanın tarihi olarak derleyip ele almak durumundayız.[64] Sovyet Rusya'nın doğuşundan dağılışına kadar geçen 73 yıllık süre içerisinde Rus sineması faklı metotlar geliştiren, farklı diller kullanan, çok çeşitli ve eşine az rastlanır özel bir sinema örneği olarak karşımıza çıkar. Örneğin Çarlık döneminde halkın beğeneceği sessiz sinema ile 1920'lerin yine sessiz ama deneyselliğe dayalı, yenilikçi ve devrimci sineması arasında büyük bir fark vardır.[65] Stalin dönemi sinemasındaki sosyalist gerçeklik söylemi ile 1950'lerin sonundaki reformist, ıslahatçı sinema arasında nasıl köklü farklılıklar varsa, Brejnev dönemi sineması,[66] Perestroyka döneminin sersemletici sineması ve günümüzde artık bağımsızlığını kazanmış eski Sovyet ülkelerinin sineması ile ilgisi kalmayan çağdaş Rus sineması arasında da köklü farklılıklar söz konusudur.

Yakov Protazanov (1881-1945) ise bir yandan devrim öncesi Rus sinemacısı olarak nitelenirken diğer taraftan da SSCB'nin sinemacıları arasında gösterilir. İlk dönem reformist kuşağın önemli sinemacılarından Sergei Parajanov hakkında, "Stalinist sistem karşıtı Sovyet sinemacılarındandır." dense de kanatimce, onu Sovyet sinemacısı olarak göstermek doğru olmaz; çünkü filmleri Ermeni, Gürcü ve Ukrayna kültürünün derin izlerini taşımaktadır. Onu Rusya'ya bağlayan yegâne unsur ise Sovyet kültürüne değil, kadim Rus kültürüne olan bağlılığıdır. Parajanov da aynen Tarkovski gibi "kültür karşıtı" bir yönetmen idi, yani Sovyetler'in resmî partizan kültürüne karşı gelişen safın önemli isimlerindendi. Bu yüzden onu Sovyet sinemacısı olarak nitelemek gülünç olacaktır.

---

64 Rus ve Sovyet sinema tarihleri ile ilgili en kapsamlı derleme eser için bkz. Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, New York 1960.

65 Richard Taylor ve Ian Christie (ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documentations 1896-1939*, Londra 1988.

66 Anna Lawton (ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Londra 1992.

Ülkesinden uzakta yaşayan Rusların sanatsal çalışmalarına gelecek olursak, bu tür yapıtlar veya çalışmalar hem Rus kültürüne hem de ikamet ettikleri ve sanat eserlerini vücuda getirdikleri ülkelere aittir. Örneğin Ivan Mosjoukine ve Andrey M. Konchalovski daha çok Fransa ve Amerika sinemalarına ait isimler olmuşlardır diyebiliriz. Ama Tarkovski için aynı şeyi söyleyemeyiz. O gerek kültürel gerekse gerçek anlamda dünyaya mal olmuş bir isimdir. Her ne kadar ömrünün sonlarına doğru bir Rus olarak dünyanın çeşitli yerlerinde ikamet etmiş ve farklı yerlerde filmlerini yapmış olsa da *Nostalghia*'yı çekti diye İtalya, *Kurban*'ı yarattı diye de İsveç sinemasına aittir diyemeyiz.[67]

b. Rus Devrimi Öncesi

Tarkovski'nin devrim öncesi Rus sineması hakkında çok az konuşması, XX. yüzyılın ilk çeyreğine damgasını vurmuş müthiş sessiz filmlere bîgane kaldığı anlamına gelmez. Bilakis, "O döneme ait bazı filmler onun dünyasına da yakın filmlerdi." diyebiliriz. Devrim öncesi Rusya'nın sessiz sineması aslında canlı ve etkin bir sinemadır.[68] Bu sinema, Yevgeni Bauer (1865-1917) ve Yakov Protazanov (1881-1945) gibi usta yönetmenleri, Ivan Mozzhukhin (1889-1939) ve Vera Karalli (1889-1972) gibi ünlü yıldızları yetiştirmiş bir sinemadır. Auguste ve Louis Lumiere'in filme aldıkları Çar II. Nicola'nın taç giyme merasimi (1898), o tarihten kalma ilk filmlerdendir. Rusya'nın değişik şehirlerindeki büyük tiyatro salonlarında gösterilen bu filme ve yeni yeni ortaya çıkmakta olan sinema sanatına başta Çar olmak üzere özellikle saray ahalisi ve halk yoğun ilgi göstermiştir. 1904 yılında Pathé, iki yıl sonra da Gaumont gibi Fransız film şirketleri Rusya'da ardı ardına çalışmalar başlatmış, pek çok filmi Rusya'nın farklı şehirlerinde başarıyla göstermişlerdir. 1907'de Alexander Drankov (1886-1949) Rusya'nın ilk film stüdyosunu kurmuş, çalışma arkadaşlarından Aleksandr Khanzhonkov (1877-1945) ilk filmlerini bu stüdyoda hazırlamıştır. Khanzhonkov 1908'de kendi stüdyosunu kurarak çalışmalarına orada devam

67 Nikita Lary, "Film", *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*, Nicholas Rzhevski (ed.), Cambridge University Press, 1998, s. 299-329.

68 Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, çev. Alan Bodger, Londra 1994; Y. Tsivian, *Silent Film Witnesses: Russian Films 1908-1919*, Bloomington 1990.

etmiştir. Her iki isim de dönemin en önemli belgesel filmlerine imza atmıştır. Yaşlı Tolstoy'un *Yasnaya Polyana* (1909) filmi bu iki ismin sayesinde günümüze ulaşmıştır. Aynı dönemde Paul Timan Almanlarla beraber çeşitli filmler çekmişken, Protazanov, Mozzhukhin, Vera Kholodnaya (1893-1919) ve Starewicz hatırı sayılı filmler yapmışlardır. 1907-1917 döneminde yapılan 1700 filmden 300 kadarı günümüze ulaşabilmiştir. Bu dönemde çekilen filmlere dair, birtakım tarihçiler ve sinema yazarları olumlu değerlendirmelerde bulunmuşlardır: "Teknik olarak Avrupa ve Amerika'nın en iyi yapıtlarıyla rekabet edebilecek tarzda, sanatsal anlamda ise harikulade filmler..."

Dönemin Rus sessiz sineması Avrupa sinemasının bir devamı olmaktan çok kendine has dil ve biçime sahiptir. Nitekim tek başına 70 film çeken Yevgeni Bauer'in sadece 26 filmi günümüze ulaşabilmiştir. Bauer, genç sayılabilecek bir yaşta film çekerken ölmüş ve yenilikçi projeleri yarım kalmıştı. Filmleri, Rusya'nın büyük şehirlerinde pek çok kişi tarafından ilgiyle izlenmişti. Aynı şekilde Protazanov'un 1913'te *Mutluluk Anahtarları* (*Klyuchi schastiya / Keys to Happiness*) adıyla çektiği duygusal aşk filmi de devrim öncesi Rus sinemasının en fazla gişe yapan filmlerindendi. Bu filmde Vladimir Gardin (1877-1965) yönetmen yardımcılığı yapmıştı. Rus devrimi öncesinde halk desteğini almış sinema sektörü farklı bir sinemanın gelişmesine katkı sağlamıştı. Unutmamak gerekir ki I. Dünya Savaşı öncesi Ruslar, daha ziyade yabancı filmlere, özellikle Fransız ve Alman filmlerine ilgi duymuş, savaş başladıktan sonra ise ülkeye yabancı filmlerin girmesi yasaklanmıştır. Bu yabancı filmlerin girişine getirilen yasak Rus sinema sektörünün gelişmesini sağlayan önemli bir faktördür.

Ruslar o dönemde Avrupalıların aksine sonu trajediyle biten melodram filmlere ilgi duymuşlardır. Bu sebepledir ki, Rusya'ya o dönemde yabancı film getiren bir film şirketi sahibi hatıratında şunları yazmaktadır:

> Sonu güzel biten filmler elbette vardır; fakat bu kural Rus filmleri için geçerli değildir. Rus sineması bu kuralı reddetmektedir. Ruslar güzel finali olan film, güzel olmayan filmdir sloganıyla hareket etmektedir. Ruslar sonu trajedi ile biten filmleri sever![69]

Rus filmlerinin teması o dönemde daha çok ağır ve durağandır. Oyuncular, her hareket ve jestte yeteneklerini sergilemek için yeterli zamanı bulabilen film-

69 Y. Tsivian, "Some preparatory remarks on Russian Cinema", Y. Tsivian (ed.), *Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*, Londra: BFI, 1989, s. 24.

lerde oynamışlardır. Rus izleyicisi ise daha çok psikolojik meseleleri konu edinen filmleri seyretme eğilimi göstermiştir. Bauer ve Protazanov dönemin en iyi yönetmenlerindendir. Aynı dönemin fırtınalı günleri kabul edilen 1917'de Bauer tarafından çekilen *Kuğu'nun Ölümü* (*Umirayushchii lebed / The Dying Swan*) adlı melodram, devrim öncesi sessiz Rus sinemasının farklı sesi olmayı başarmış ve bu, iki aslî oyuncusuyla birlikte yıllarca kendinden söz ettirmiştir.

Rus sinemasının ilk dönem yönetmenlerinin çoğu yenilikçi sinemacıydı. Örneğin ışık teknikleri konusunda çok önemli tecrübelere sahiplerdi. Oyunculukla ilgili farklı yöntemler deniyorlardı. Vsevolod Meyerhold gibi ünlü tiyatrocular sinema ve oyunculuk konusunda bu yönetmenleri yalnız bırakmamıştır. Ne yazık ki 1915'te çekilen *Dorian Gray'in Portresi* (*Portret Doryana Greya*) adlı Meyerhold filminin kopyaları günümüze ulaşmamıştır. Wladyslaw Starewicz (1882-1965) de, aynı dönemde, Rus sinemasında ilk animasyon filmini yapmıştır. Avrupalı sinemacılara göre Gardin'in *Otokratların Yuvası* (*Dvoryanskoe gnezdo / A Nest of Noblemen*, 1915), Bauer'in *Ölümde Yaşam*'ı (1914) ve Protazanov'un *Şeytanın Zaferi* adlı filmleri pek çok yeniliği beraberinde getirmiş filmlerdir. Devrim öncesi Rus sinemasında fütürist isimler de vardır. Mikhail Larionov, Natalia Goncharova ve David Burlyuk bunlardan bazılarıdır. Bu üç ismin ortak yapımı olan *Drama v kabare futuristov No. 13* (1913) adlı film, dönemin genç sinemacılarını etkilemiş bir yapıttır. Bunlar arasında zamanın genç fütüristlerinden şair Vladimir Mayakovski de yer almaktadır. Yenilikçi şairlerden olan Mayakovski, devrim öncesi ve sonrası çekilen bazı filmlerde bizzat oynamıştır. 1920'li yıllardaki Sovyet sineması, her şeyini devrim öncesi Rus sinemasının güçlü geleneğine ve o dönemin iyi yönetmenlerine borçludur. Bugün bile Tarkovski'nin yenilikçi sinemasını irdelediğimizde devrim öncesi Rus sinemasından kalma bazı fütürist ve formalist filmlerin izlerini görebiliyoruz.

Devrimden sonra şekillenen sessiz sinema ise yeni bir akım hâline gelmiştir. 1920'lerin Sovyet Rusya'sındaki büyük sinemacıların alaylı bir üslupla "aile melodramları" olarak niteledikleri sinemanın yerini duyguya değil düşünceye dayalı bir sinema almıştır artık. Protazanov 1923'te Berlin ve Paris'e veda ederek Rusya'ya dönmüş ve komünistlere katılarak deneyimlerini Rus sinemasının hizmetine sunmuştur. Onun *Nikolay Stavrogin* (1915, Dostoyevski'nin *Ezilenler* romanından uyarlanmış, başrolde ise Mozzhukhin oynamıştır); *Maça Kızı* (*Pikovaya dama / Queen of Spades*, 1915. Puşkin'in öyküsünden beyazperdeye uyarlanmıştır); *Father Sergius* (*Otets Sergiy*, Tolstoy'un ölümsüz öyküsünden

filme uyarlanmıştır. 1917'de çekilen bu filmde yine Mozzhukhin başroldedir.) gibi klasik Rus edebiyatından uyarlayarak çektiği sessiz filmleri pek çok yönden Tarkovski sinemasını andırır. Fakat enteresandır ki Tarkovski bu filmlerden hiçbir şekilde söz etmemiştir.

c. Sovyet Sinemasının Doğuşu

Sovyet Rusya'daki sinema sektörü, birkaç yıl hariç sürekli devletin mutlak kontrolü altında olmuştur. Diğer sanat alanlarında da durum pek farklı değildir ama sinemanın halk kitleleri tarafından takip edildiğini, ayrıca sevilen sanatçıların bu sanat dalıyla uğraştığını gören devlet, dikkatini sinema sanatına ve sinemacılara yoğunlaştırdı. Filmlerin üretim, dağıtım ve gösterimi, tek partili komünist devletin ekonomik, teknik, siyasi ve ideolojik denetimine bağlıydı. Kameralar, film negatifleri, film setleri, montaj ve seslendirme odaları, sinema salonları, sinema eğitim merkezleri, hatta sinema dergileri dahi devletin gözetiminde faaliyet göstermekteydi. 1920'li yıllarda partinin ve devletin izni olmadan herhangi bir konu üzerine film yapmak neredeyse imkânsızdı.

Aynı yıllarda sinemanın kaderi, doğrudan Komünist Parti'nin mutlak hâkimiyeti altındaki Sovyet devletinin kaderine bağlanır. Lenin, "En önemli sanat dalı sinemadır" demiş miydi bilmiyoruz ama Anatoli Lunaçarski ve onun gibilerin dillerine doladığı bu ifade, Sovyetler'in en fazla tekrar edilegelen sloganı olmuştu. Lenin'e nispet edilen bu slogan, bir anlamda partinin sinema üzerindeki mutlak ideolojik hâkimiyetini yansıtıyordu, yani Komünist Parti'ye göre en fazla dikkat edilmesi gereken sanat dalı sinemaydı. Zira kitlelere en fazla ulaşabilen, onları etkileyebilecek en güçlü propaganda aracı sinema olabilirdi. Söz konusu sloganın hiçbir liberal ve özgürlükçü yanı yok ise eğer, bunun Lenin'e ait olduğunu kabul etmemizde de hiçbir sakınca olmaz. Zira slogandan, "En önemli sanat dalı sinemadır. Öyleyse sinemacı neyi isterse onu yapmakta özgürdür, halk da istediğini izleme serbestisine ve filmi istediği gibi yorumlama hakkına sahiptir." gibi bir anlam çıkmadığı gün gibi aşikârdır. Lenin ve onun Eğitim ve Aydınlanma İşleri Komiseri Anatoli Lunaçarski, sinemayı, cahil veya okuma yazma seviyesi düşük kitleleri etkilemek için siyasi bir eğitim ve propaganda aracı olarak görüyorlardı. Bu yüzden parti delegelerinin sinemayla özel olarak ilgilenmesi emrini vermişlerdi. Kısacası Lenin'e ait

o meşhur söz veya slogan, Rusya'da film sansürlemelerinde kullanılan bir tür reçete görevi üstlenmişti.

Ekim Devriminden hemen sonra Eğitim ve Aydınlanma Komiserliği kuruldu. 1918'de ise ajitasyon ve propaganda için sinemaya özel bir ilgi duyan Sovyet hükümeti, dünyanın ilk sinema okulunu, Devlet Sinema Enstitüsü'nü (VGİK) Moskova'da kurdurdu. Böylelikle ajitasyon ve sinema sözcüklerinden oluşturulmuş *agitki* adıyla tanımlanan filmlerin yapımına başlandı. Eğitim ve Aydınlanma Komiserliği bünyesinde ve Lev Kuleşov'un başkanlığındaki Sinema Enstitüsü 1910'lu yılların sonlarındaki iç savaş döneminde "ulusal" bir kurum ilan edildi. Aynı yıllarda Aleksandr Sanin'in Tolstoy'un "Polikuşka" hikâyesinden uyarladığı filmin çekimlerine başlandı. *Polikuşka* devrim sonrasında yapılmış en başarılı filmlerden biri olarak gösterilse de, hemen belirtmeliyiz ki Sanin, Çarlık Dönemi Rus sinemacılarından olmasına rağmen gelenekçi bir isimdi.

Bolşeviklerin emriyle iç savaşla boğuşan Rusya'da, Kızıl Ordu'ya mensup askerlerin morallerini yükseltmek amacıyla filmler yapılıyor, buna bağlı olarak da film veya fotoğraf merkezleri kuruluyordu. Bu merkezlerin en önemlisi Goskino idi. 1922'de sanat koordinatörlüğü olarak kurulan Goskino da Eğitim ve Aydınlanma Komiserliği'ne bağlıydı. 1920 ve 1921 yılı için devlet tarafından açıklanan NEP adlı yeni ekonomik paketin kamuoyuna duyurulmasıyla birlikte -kısıtlı da olsa- özel film şirketlerinin kurulmasına izin verildi. Devlet tekelindeki şirketlerle koordineli çalışmalarına izin verilen özel şirketler sayesinde sinema eğitimi gözle görülür şekilde gelişme sağladı. Özellikle teorik makalelerin kaleme alındığı sinema dergileri yayımlanmaya başlamıştı. Yine aynı yıllarda Sovyet halkı yabancı filmleri izleme imkânı bulmuş, Charlie Chaplin ve Mary Pickford gibi isimleri beyazperdede görme şansına sahip olmuştu.

1928'de Sovyet Hükümeti 1917 Devrimi anısına filmler çekme kararı almıştı. Bu kararla birlikte devrim filmlerini çekmeye aday olduğunu bildiren genç ve yetenekli sosyalist yönetmenler bir bir sahneye çıktı. Bu yönetmenler arasında önce çıkan ve ünleri Rusya sınırlarını aşan iki isim vardı: Sergey Eisenstein (1898-1948) ve Vsevolod Pudovkin (1893-1953). Örneğin *Potemkin Zırhlısı*'nın (1925) Londra'da yasaklanıp Berlin'de gösterilmesi, savaş sonrası Avrupa'da sanat alanındaki önemli bir gelişme olarak kayıtlara geçmiştir.

Bugün "Rus formalistler" olarak bildiğimiz dönemin genç kalemleri, teorisyenleri ve düşünürleri sinemaya ilgi duymaya başlamışlardı. Victor Shklovs-

ki ve Yuri Tynianov da bu teorisyenlerdendi. Bu iki isim, çok önemli birkaç filmin senaryosunu yazmıştır. Protazanov ise 1924'te Tolstoy'un *Aelita*'sını filme uyarladı. Ancak yine de bu filmin tam olarak dönemin sosyalist politikalarına paralel bir izlek taşıdığını söyleyemeyiz. 1921'de Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg, FEKS (Factory of Eccentric Actor) Oyunculuk Akademisi'ni kurdular. Bu akademide formalistlerin de katkısıyla yapılmış filmler bugün bile güzelliğinden bir şey kaybetmemiştir. Bu filmlere en iyi örnek 1929 yılında formalist stilde çekilmiş, Paris Komününün tarihsel açıdan konu edildiği *Yeni Babil* (*Новый Вавилон, The New Babylon*) filmidir. Kozintsev uzun yıllar yaşamış bir yönetmendir. Sinemaseverler, *Andrey Rublev*'in çekimlerine kadar hayatta kalmış Kozintsev'in *Hamlet* (*Гамлет*, 1964) ve *Kral Lear* (*Король Лир*, 1971) filmlerini bilirler. *Romanov Hanedanı'nın Düşüşü* (*Padenie dinastii Romanovykh*, 1927) de filmde kullanılan uzun planlar ve yeni ışık mizansenleriyle, Esfir Shub'un (1894-1959) kendine özgü bakış açısını yansıtan bir başka filmidir. Yine 1929 yılında Shklovski ve Victor Turin'in beraber çektiği *Turksib*'deki hammaddeye ve hammaddeden ortaya çıkan esere yapılan formalist vurgu, bizlere Tarkovski'nin film biçimi üzerine uyguladığı bazı teknikleri hatırlatıyor. Formalizmin yarattığı yeni anlama bağlı bu tür filmler ise sosyalist partinin hiçbir şekilde tasvip edemeyeceği tarzdaydı. Formalizmin etkisinde kalmış bir başka isim de Abram Room'du. 1927'de *Tretya Meshchanskaya* (*Bed and Sofa*) adlı formalist filmiyle sinemaya atılmıştı Room. Adı geçen filmin senaryosunu ise Victor Shklovski'le beraber yazmıştı. Kozintsev gibi uzun yıllar sinemaya emek vermiş Shklovski, Tarkovski'nin de yakın arkadaşlarındandı. Hatıralarında kendisinden söz eden Tarkovski onun için, "Çektiğim bazı filmlerin setlerinde hazır bulunarak değerli görüşlerini bizlerle paylaşırdı." diye yazmıştır. 0 yıllarda cezaevinde tutuklu bulunan Sergei Parajanov'u savunan bir mektup yazıp altına birlikte imza atmışlardı. Kısacası 1921 ile 1928 yılları arasındaki Sovyet Rusya'da, "Sosyalist parti ile devlet organlarından emir almayıp şekil ve biçime önem vererek sanatını icra edebilen kimi sanatçılar da vardı." diyebiliriz.

d. Tarkovski ve 1920'lerin Sovyet Sineması

Tarkovski ilk kuşak Rus sinemacılarına büyük ilgi göstermiş ve pek çok yerde onları övgüyle yadetmişse de haklarında şöyle bir yargıda da bulunmuştur:

> İlk kuşak sinemacılar bir olgu çerçevesinde birbirlerine bağlı sinemacılardı. Ruhsal ve manevi ihtiyaçları karşılamak için ortaya çıkmışlardı. Eserlerinin birçoğu cazip ve yenilikçi filmler olsa da unutulmamalı ki bütün bunlar kendi dönemleri için anlamlıydı. Bugün ise bu filmler pek dikkate şayan görünmez.[70]

Tarkovski'nin ilk kuşak Rus sinemacılarla ilgili bu yargısı insaflı bir yargı değildir. Lev Kuleşov ve Eisenstein'in kurgu-montaj sineması hakkındaki çıkarımlarına katılmayabiliriz; ama kabul etmeliyiz ki her iki yönetmenin filmleri de "sıradan" filmler değildi. Aksine bunlar, görüntüye dikkatle ve derin düşünsel yöntemlerle bakılmış, güçlü teorik altyapısı bulunan materyallerle düzenlenip anlatılmış filmlerdi. *Anne*, *San Petersburg'un Sonu*, *Kameralı Adam* ve *Arsenal* filmlerini görüp de "Bu filmler kendi dönemleri için sıradan filmlerdir." demek insaf sınırlarını zorlamak olur. Bu filmler birer şaheserdir. Bu şaheserleri yaratan yönetmenlerin ideolojik düşüncelerini dışarıda tutacak olursak bunlar hakkında, "Seksen yıldır yeniliğinden ve güzelliğinden bir şey kaybetmemiş filmlerdir." diyebiliriz. Tarkovski'nin Kuleşov ve Eisenstein'a karşı bir sanatçı tepkisi göstermiş olması, Bolşevik Partisi'ne mensup bürokratlar ve sansürcüler tarafından "örnek yönetmenler" olarak gösterilmelerinden kaynaklanıyor belki de. Ama bugün eldeki verilerden biliyoruz ki Eisenstein, Pudovkin ya da Dovzhenko gibi yönetmenler ülkelerinde rahat çalışamamış, sürekli devletin gözetimi altında tutulmuşlardır. Emniyet ve istihbarat birimleri kendilerini özgürce ifade etmelerine izin vermemiştir. Tarkovski'nin VGIK'te sinema eğitimi aldığı ve ilk filmini çektiği yıllarda ise sansür ve kısıtlamalar eskiye oranla hafifletilmişti. Eski sinemacılar ise "halk sanatçısı" olarak lanse ediliyor; sinema öğrencilerine onların devrime ve halka olan bağlılığından söz ediliyor, bu sayede büyük işler başardıkları söyleniyordu. Diğer taraftan onların o yenilikçi sinemasının artık miadını doldurduğu, bunun yerine Komünist Parti'nin ideallerine uygun "müptezel" propaganda filmlerinin çekilmesi gerektiği hatırlatılıyordu.

Tarkovski kendi sineması ile 1920'lerin Rus sineması arasında ciddi farklılıklar görüyordu. Öyle ki Kuleşov, Eisenstein ve hatta Pudovkin filmlerini *montaj sineması* olarak adlandırıp eleştiriyor ve Dziga Vertov'un *sinema-gerçeklik* teorisi hakkındaki görüşlerine karşı çıkıyordu. Fakat 1960'lı yılların deneysel Amerika sinemasını (özellikle Avangard sinemasını) ilgiyle takip ediyordu.

70 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 88-89.

Pek çok kez, değişik münasebetlerle John Cassavettes, Shirley Clarke ve Andy Warhol'dan övgüyle söz etmişti. Tüm hayalinin, gerçek hayatı anlatan, kesintisiz, uzun bir film yapmak olduğunu belirtmişti. Kim bilir belki de Warhol'un *Sleep* (*Uyku*, 1963) ve *Empire* (*İmparatorluk*, 1964) filmlerini gördükten sonra benzer bir film çekmeyi hayal etmişti. Ne var ki Vertov'un ilerici, yenilikçi ve sinemada çığır açmış sinemasını beğenmiyordu. Belki de teamül gereği bu tavrı takınmış ve Vertov hakkındaki gerçek görüşünü saklamak zorunda kalmıştı. "Vertov, hakikati, Komünist Parti merkez komitesinin o dar görüşüyle görüyordu." diyememişti belki ama "Vertov'un stili tarih müzesinde sergilenmelidir, montaja sırtını vererek hakikate yaklaşılamayacağını kendisi de biliyordu." demekten kaçınmamıştır.

Bazı eleştirmenler Eisenstein'ın tarihî filmleri ile *Andrey Rublev* arasındaki mekân benzerliklerinden ötürü Eisenstein etkisinden söz etmişse de,[71] bu büyük bir yanılgıdır. Zira Eisenstein ile Tarkovski arasındaki ilişki "aşk-nefret" ilişkisiydi ve Tarkovski "seyirciyi baskı altında tutan" her şeyi reddederdi.[72] Her ne kadar kendisi de seyirciyi az çok baskı altında tutmuşsa da, Eisenstein'ın *soğuk* ve *entelektüel* filmlerinden söz ederdi.[73] Tarkovski'nin bu müphem tanımlamayla neyi kastettiği ise tam olarak anlaşılamıyor. Nitekim kimi zaman "entelektüel" kelimesini Sovyet resmî ideolojisinin kullandığı yaygın anlamıyla da kullandığı olmuştur. Tarkovski ile Eisenstein'ın film yapımı arasında da temel farklılıklar vardı. Tarkovski daima *Korkunç İvan*'daki (*Ivan Groznyy*, 1944) "anlatımın yapmacık şeklini" eleştirdi ve hatta "tüm o istiareler filmi bir tiyatroya ya da daha iyi bir tabirle söyleyecek olursak müzikal tiyatroya dönüştürmüştür" diye yazdı ve bu filmin opera ile kıyaslanmasını da eleştirdi.[74] O, Eisenstein'ın sinemasında mecazi anlatım tekniklerini kullanmasına karşıyken göstergebilimciler mecazların büyük bir titizlikle seçilmesinin ve bilinçli şekilde kullanılmasının Eisenstein sinemasının en mühim ürünü olduğunu

71 Tony Mitchell, "Andrey Tarkovski and Nostaliga", *Film Criticism* (Sonbahar-Kış 1984), s. 102.
72 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 183.
73 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 118.
74 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 68.

yazmıştı.[75] Tarkovski sadece bir kez *Korkunç İvan*'ın bazı yönlerini övmüştü.[76] Nitekim Michel Ciment ile yaptığı mülakatta şunları söyleyecekti:

> Eisenstein çok saygı duyduğum bir yönetmen ama onun estetik anlayışı benim filmlerime bigâne bir anlayıştır. O benim doğrularıma karşı olan biriydi, ben de onunkilere karşıydım. *Potemkin ve Zırhlısı* ve ilk filminde ayrıntılara olan dikkati, her görüntüde gerçekliğe duyduğu aşırı isteği ilgimi çekmiştir. Ama montaj hakkındaki düşüncelerine katılmam mümkün değildir. Stüdyolarda hazırlanmış *Aleksandr Nevskiy* ve *Korkunç İvan* gibi son filmlerinde yaptığı iş, önceden büyük bir dikkatle tasarlanıp kâğıda dökülmüş şeyleri film şeritlerine kaydetmek olmuştur sadece. Benim böylesi çalışmaları kabul etmem kesinlikle söz konusu olamaz. Zira montaja bakışım da, onu algılayışım da farklıdır benim.[77]

Eisenstein'ın filmlerinde tarih, Leninist anlayışa uygun, "bireyin kaderinden daha üst bir unsur" olarak karşımıza çıkar. Eisenstein, tarihsel determinizme tartışılmaz olarak iman etmiştir. Oysa Tarkovski, *Andrey Rublev*'de "tarih anlatımının" endişesini asla taşımaz. *Andrey Rublev*'i, tarihsel tutanaklara dayanarak tarihin bir kesitini aydınlatmak veya onarmak için yapmadı Tarkovski. Kendisini "yaşadığımız ânın tarihini yapmaya" sorumlu görüyordu. *Andrey Rublev* tarihî bir filmden çok antropolojik bir filmdir. Tarkovski bu filmde, "Filan tarihsel olayın anlamı nedir?" gibi metafiziksel bir sorudan ziyade "Tarihsel olayları ne zamandan beri ve nasıl önemsemeye başladık?" gibi antropolojik bir sorunun cevabını arıyor ve bu şekilde günümüzün açmazlarına cevap bulmak için tarihten, dünün yaşanmış olayları ile bugünü anlatmasını istiyor. Tarkovski'nin Moskova Sinema Okulu'ndaki hocası Mikhail Romm, 1930'lu yılların başında Guy de Maupassant'ın "Boule de Suif" adlı öyküsünü filme uyarlamaya hazırlanırken -ki *Pyshka* adlı bu uyarlama 1934 yılında gösterilmiştir- Eisenstein ile aralarında geçen bir diyaloğu anlatır:

> Bu öykünün iki yüzü vardır. Bir yüzü 1870'de Fransa'nın Prusya güçleri tarafından işgal edilmesi gibi büyük tarihî bir olayı anlatırken diğer yüzünde bir faytondaki yolcular arasında geçen konuşmalar anlatılır. 'Siz bu ikisinden han-

75 Örneğin bkz. Roland Barthes, "Le troisième sens", *Oeuvres completes*, Paris, c. 2, 1994, s. 867-884.

76 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 68.

77 "L'Artiste dans L'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle (Entretien avec Andrey Tarkovski)", *Positif* 109 (Ekim 1969), s. 5.

gisini filminizde kullanmak istersiniz?' diye sordu bana. Ben de ona ikincisini tercih ederim, dedim. Bunun üzerine Eisenstein, ben olsam kesinlikle ilk yüzünü tercih ederdim, dedi.[78]

Tarkovski bu öykünün filme çekilmesinde aynen hocası Romm gibi düşünüyordu. O da asla küçük ve önemsiz görünen olayları, anlatı gücünün görünen önemine tercih etmedi.

Tarkovski bir başka büyük Rus sinemacı olan Pudovkin ve onun sinema hakkındaki görüşlerinden de pek söz etmemiştir. Pudovkin gibi yenilikçi bir yönetmenin 1920'lerde çektiği filmler, yeniliğinden ve güzelliğinden hiçbir şey kaybetmeden günümüze ulaşmıştır. Tarkovski'nin böylesi bir yönetmenden ve filmlerinden söz etmemesi gerçekten ilginçtir. Öyle görünüyor ki Tarkovski onu ve filmlerini gereği gibi anlamamıştır. Pudovkin sinemasında ilk akla gelen, *Ana* (*Mat*, 1926) filmindeki fabrika sahneleridir. Filmin öyküsünün defalarca askıda kalmasına, teveccüh noktasını yitirmesine rağmen, fabrikanın etrafında gidip gelen görüntüler sayesinde seyirci, ana fikri -olabildiğince sessiz ve hiçbir diyaloğa ve dramatik olaya yer vermeden- kendisi bulabilir. Böylesine mükemmel bir anlatı tekniği ancak yıllar sonra Yasujiro Ozu'nun filmlerinde görülebilmiştir. Bu anlatı tekniğininde anlatı veya öyküdeki boşluklar, güçlü mekân ve atmosfer tasvirleri sayesinde izleyici tarafından doldurulur. Böylece seyirci kendi dünyasından hareketle *zaman-mekân* gibi yeni bir fenomeni keşfetme fırsatı bulur. Filmlerinde en fazla -kendi tabiriyle- *eylem* ile *mekân* noktalarına dikkat eden Tarkovski gibi bir yönetmenin böylesi yeni bir anlatı tekniğine karşı duyarsız kalışının nedenini tam olarak bilemiyoruz.

e. Alexander Dovzhenko

Pudovkin'in öyküdeki boşluk ve kesintilerin izleyici tarafından birleştirilmeye imkân tanıyan tekniğine duyarsız kalan Tarkovski, bir başka Sovyet sinemacısı Alexander Dovzhenko'ya büyük ilgi duymuş, kendi sinemasına olan etkisini pek çok kez dillendirmiştir. Mesela Michel Ciment'e verdiği röportajda şunları söylemiştir:

78 *Cahiers du cinema*, 219 (Nisan 1970), s. 36.

Az önce benim, Bresson sinemasına diğer sinemacılardan daha yakın olduğumu söylediniz. Oysa itiraf etmeliyim ki ben, Bresson sinemasından çok Dovzhenko sinemasına yakınım.

(...) Eğer benim filmlerimi başka bir yönetmenin filmleriyle kıyaslayacaksanız, bunu Dovzhenko filmleriyle yapabilirsiniz. Dovzhenko sinemada 'atmosfer' mefhumunu konu edinmiş ilk yönetmendir. Toprağına âşık bir yönetmendir. Ben de onun bu aşkında ona ortağım. Bu yüzden onu kendime olabildiğince yakın görüyorum. Dovzhenko filmlerini, bahçesine şekil veren, bahçeyi ve toprağı sürmekten bir an olsun geri kalmayan bir bahçıvan gibi düzenlemiştir. Filmlerindeki karakterler 'toprak'tan alınmış birer ürün dür sanki. Hepsinin eksiksiz bir görüntüsü vardır. Bu açıdan onun gibi olmayı, ona benzemeyi çok istiyorum.[79]

Ciment'e bunları söyleyen Tarkovski yaklaşık on yıl sonra hatıralarında da yer verdiği 3 Ocak 1974 tarihli bir anketin ilgili sorularını şu şekilde cevaplandırmıştır: "En çok sevdiğim Rus sinemacı yoktur; en sevdiğim yabancı yönetmen ise Bresson'dur..."

Tarkovski, kendi filmlerini Dovzhenko'nunkilerle kıyasladığında bile anlatım tekniği ve biçim konularına pek değinmemiş; daha çok fikrî ve ana temadaki benzerliklerden söz etmiştir. Her zaman olduğu gibi toprağına ve doğaya olan bağlılığından söze girmiş ve bu bağlılıkta kendisine ortak gördüğü Dovzhenko'ya sonsuz saygısını dile getirmiştir. Ne zaman ki Michel Ciment veya başka bir eleştirmen sözü kendi sineması ile Bresson veya Bergman sinemasındaki ortak yönlere temas ettiğinde işte o zaman Tarkovski konuyu metodolojiye-biçimbilime getirmiş ve buradan başlamıştır anlatmaya. Bresson filmlerinin pek çok açıdan -manevi içerik gibi- Tarkovski filmleri ile ortak yönleri olduğu doğrudur; fakat olaya sadece bu açılardan bakmak kanaatimce yetersizdir. Zira burada asıl mesele *biçimsel* ve *estetik* benzerliklerdir ki Tarkovski bu benzerlikleri Dovzhenko sineması bağlamında kullanmaktan kaçınmış ve bunlar yerine sadece *fikrî* ve *cevherî* benzerliklerden söz etmiştir. Öte taraftan Dovzhenko'nun Komünist Parti tüzüğüne bağlı kaldığı, Sovyetler'e açıktan itiraz etmediği herkesçe bilinen bir gerçektir. *Toprak* (*Zemlya*, 1930) filmi de tüm o şiirsel ve zengin tasvirine rağmen, gerçek hayata dair gösterdiği hassasiyetiyle Komünist Parti'ye propagandada hizmet amacından uzak durmamış-

79 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 7, 13.

tır. Aynı durum Dovzhenko'nun o destansı tarih anlatımı olan *Arsenal* (1929) filminde de tekrar edilmiştir.

Her şeye rağmen yine de insaflı olmalıyız. Dovzhenko ve Eisenstein gibi yönetmenlerin sanat eylemleri ve sinema ile geçen hayatları hiç de kolay olmamıştır. Filmlerinde resmî ideolojinin politikalarına uygun davrandıkları doğrudur; fakat dünyanın en güçlü sansür merkezi tarafından kontrol altında tutulduklarını, kendilerine her zaman şüpheyle bakıldığı unutulmamalıdır. Dovzhenko da aynen Tarkovski gibi bütün film projelerini gerçekleştirememiş bir yönetmendir. Her filmi sansür merkezi tarafından gözden geçirilen Dovzhenko dikkatli hareket etmiş ve bu merkeze karşı sessiz bir direnişle, imkânların elverdiği kadarıyla filmlerini yapmaya çalışmıştır. Ona da *formalist, avangard, seçkinci* gibi yakıştırmalarda bulunulmuştur. Hatta Jdanov bir konuşmasında ondan şu şekilde söz etmiştir: "Tarih konularını biçimsel yenilikçiliğe uydurmuş biri..."

Dovzhenko kendi kısa biyografisini yazarken 1935'li yıllara itiraz edercesine şunları not düşmüştür: "On altı yıllık sinema kariyerimde az film yaptığımı kabul ediyorum; ama bunun sorumlusu sadece ben değilim, bunu da bilmenizi istiyorum."[80]

Aynı şekilde hatıra defterinin 4 Haziran 1945 tarihli sayfasında da şunları yazmıştır: "Ben her zaman işimin kurbanı oldum. Bir an olsun işimin o girift ve zorlu kısmına boyun eğip geçiştirmedim."[81]

24 Kasım 1956 yılının şafak vaktinde, yani ölmeden birkaç saat önceki son anekdotunda ise öyle hüzünlü satırlar yazmıştı ki Dovzhenko, o yazdıkları bizlere pek çok açıdan Tarkovski'nin hayatının son sözlerini hatırlatıyordu. Şöyle diyordu Dovzhenko:

> Sanatımız çok yeknesak, sıkıcı ve ruhsuz bir sanata dönüşmüş. Çünkü sanatçı işinin özünden uzaklaşmış durumda. Bakışında otuz yılda şekillenmiş o düşünce, o sadelik ve o derinlik şimdilerde yerini tek renkli bir gerçekliğe ve basit bir algılayışa bırakmış hâlde. Düşünceden yoksun sanatçılar, haşereler gibi her yerde görünmekteler. Aşktan söz edilmez olmuş artık, öyleyse yaşamak için bir sebep de kalmamış...[82]

---

80 Alexander Dovzhenko, *Alexander Dovzhenko: The Poet as Filmmaker*, çev. Marco Carynnyk, MIT Press, 1973.

81 Dovzhenko, *Alexander Dovzhenko*.

82 Dovzhenko, *Alexander Dovzhenko*. Bu kitabın içeriği için bkz. Marco Carynnyk, "Sinemacı Bir Şair", *Defterhane-i Sinema*, 6 (Aralık 1988), s. 29-41.

Dovzhenko'nun filmlerini veya yazdıklarını dikkatle incelemek bizleri Tarkovski'ye daha fazla yakınlaştırır. Zira Dovzhenko'nun filmlerinde savaşa olan derin nefreti görmek mümkündür; *kurtuluş savaşı* olsa bile. Belgeselleri, savaş yıllarından komünist rejimin yıkılışına kadar Rusya'da asla gösterilmedi. O da tıpkı Tarkovski gibi nükleer silahlara karşıydı ve 1950'li yıllardaki Soğuk Savaş dönemi Rusya'sının görünürde *barışçı* politikalarına hiçbir zaman yakın olmadı. Hatıralarında II. Dünya Savaşı'nı, "ancak nükleer bir çağa girmekle son bulmuş kanlı bir savaş" olarak tanımlamıştı. Hayatının sonlarına doğru tasarladığı projeler arasında "atom bombası sebebiyle yok olan bir dünya"nın senaryosu da vardı. Senaryoyu -Domenico'un *Nostalghia*'daki son sözünü hatırlatan- "bugün dünyada şeytanın ruhu gezinmektedir" sözüyle bitiriyordu. Dovzhenko'nun hazırladığı fakat çekmeye ömür yetiremediği senaryolarını eşi Yuliya Solntseva, -senaryolarına sadık kalarak- çekmiştir. Söz konusu filmlerden biri, bu büyük sinema adamının köy kulübesinde ailesiyle birlikte yaşadığı çocukluk yıllarını anlatan *Zacharovannaya Desna* (1965) adlı filmdir. O da filmlerinde aynen Tarkovski gibi hatıraların tabiatla ilişkisini ele almış ve anı doğru anlayabilmek için zaman zaman geçmişe ve toprağa dönmeyi ahlâkî bir sorumluluk bilmiştir.

Dovzhenko'nun son projesi ise *Uzay Şehri* adını verdiği bir bilimkurgu filmiydi. Hayatının son birkaç ayını bu projeye ayırmıştı. Öyle bir proje ki *Solaris* ile benzerliği son derece dikkate şayandır; *Ayna* ile de ortak yönleri vardır. Bu senaryoya göre uzay boşluğunda oluşan kara lekeler bilim adamlarını ürkütür. Hemen çalışmalara başlarlar ve yetmiş yıl süren çalışmaların sonucunda bu lekelerin gizemli bir gezegen olduğu sonucuna varırlar. Bu gezegene üç kozmonotlu bir uzay mekiğini gönderirler. Bu kozmonotlardan biri filmin asıl kahramanıdır ve sürekli çocukluğunun acı anlarını hatırlar. Annesi ve eşi Maria yeryüzüne dönmesini beklemektedir (*Ayna*'da annenin adı Maria'dır). Maria durmadan gökyüzüne bakar, beklemekten saçlarına aklar düşmesine rağmen yine de genç görünür. Dovzhenko'nun dul eşi Yuliya Solntseva bu filmi yorumlarken şöyle demiştir: "Bu filmde annelerin önemli bir rolü vardır. Zira Dovzhenko'nun hayatındaki en can alıcı soru her zaman için 'Hayat nedir?' sorusu olmuştu."[83]

---

83 Alexander Dovzhenko, "Carnets des notes, Fragments", *Vingt ans de Cinéma Sovietique* içinde, Paris, 1963.

Kozmonotlardan biri, gezegenlerin birinde yürürken hayatını kaybeder. Diğer ikisi, karanlık boşluğa bakar ve gezegende hayat belirtileri bulur. Gezegende başka canlılar da vardır, konuşamayan canlılar... Birbirleriyle nasıl irtibat kurduklarını, nasıl anlaştıklarını da bilemiyoruz. Konuşmak için yeterli gücü bulamama ve dilsiz kalma durumu Tarkovski sinemasından aşina olduğumuz temalardan biridir. Başrol oyuncusu Maria ile bağlantı kurmaya çalışır:

> Sesimi duyamadığını biliyorum Maria, sadece dudak hareketlerimi okuyabiliyorsun evet, ama dinle bak, mutlaka yeryüzüne döneceğim ve seninle konuşacağım. Ne yapabilirim ki? Seni, aşkımı bir türlü unutamıyorum. Yoksa benden bazı şeyleri unutmamı mı istiyorsun?

Dovzhenko, *Solaris* ile benzerliği son derece hayret verici olan uzaktaki gezegeni şöyle tasvir etmiştir:

> Ufuk çizgileri, yeryüzünün iniş-yokuşunda, dağ ve derelerinde görünen çizgilere benzememektedir. Her yer koyu mavi ve kahverengiye çalan narenci renginde görünmektedir. Sürekli değişen bu soğuk dünyada hayat alabildiğince yorucudur.

Bu tasvirler *Solaris*'teki okyanusun tasvirlerine benziyor. Dovzhenko'nun yazdığı senaryonun sonunda, kozmonotlar yeryüzüne geri döner. Yeryüzünün görüntüsü her an biraz daha büyür ve en sonunda nükleer savaştan ötürü viran olmuş hâli görünür... Kozmonotlar uzay gemisinden iner inmez "Kendisinde doğup kendisinde ölecekleri viran olmuş toprağı" öperler. Dovzhenko hayatının sonlarına doğru yazdığı notlarında bu film hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunur: "Bu film bitimsiz uzaya bir bakıştır. Uzayın hareket ve zamanını incelemektedir. Bir çocuğa da, bir bilim adamına da ilginç gelecek bir tasvirdir."

Filmdeki her görüntü, her sağır diyalog bizi Tarkovski'nin dünyasına biraz daha yaklaştırır. Dil sürçmeleri ve fırlayışları, çocuksu enteresanlıklar, baba ve annenin bekleyişi, toprağa tapınmak, savaş, viran olmuş bir gezegen ve sadece hatıralarda yaşanan bir aşk...

Dovzhenko'nun senaryosunda Nazi Almanya'sı ile olan savaşı, atom bombası saldırıları ve Japonya'daki bir depremi gösteren görüntüler de var. İlk iki görüntü *Ayna*'da da yer almaktadır. Dovzhenko'nun senaryosundaki mekân, *Solaris*'teki uzay üssüne benzemektedir. Dovzhenko bu konu hakkında şöyle yazmıştır:

Uzay sahnelerinin mutlak bir sessizlikte geçmesi gerekiyordu. Bu sessizlik rüyaların sessizliğidir aslında. Zira uzayda uyuyanlar yeryüzünü ve yeryüzü şarkılarını rüyalarında görür. Sessizlikleri düşüncenin sönmüş hâlidir. Yabancılığa karşı pişmanlığın sönüklüğü, pespaye ve geçici her şeye karşı bir sönüklük... Ve mutluluğun sessizliği, arı duru öğüt veren bir sessizlik.[84]

f. Sosyalist Gerçekliğin Doğuşu

1921'lerin başında Rus ekonomisini çöküşten kurtarmak amacıyla Lenin tarafından yürürlüğe konulan Yeni Ekonomi Politikası (NEP) kapsamında bazı özel işletmelere kısıtlı da olsa çalışma hakları verilmişti. Bu haklar 1928'e gelindiğinde tekrar geri alındı. Özel işletmeler arasında gösterilen sinema endüstrisi de, hakların geri alınmasıyla beraber savaş komünizmi yıllarına geri dönmüş ve tekrar Sovyetler'in o kısıtlayıcı mutlak denetimi altına girmişti. İç savaş yıllarında olduğu gibi partinin ideallerine uygun filmlerin yapılması emri verilmişti. Tarihî filmler partinin Rus ve Sovyet resmî tarih algılayışına uygun olmalıydı. Komünist rejim tarafından çarpıtılmış bu tarih anlayışını, yeni ekonomi politikası lağvedilip kamulaştırmaya ağırlık verilmeden bir yıl önce, yani Eisenstein'ın 1928'de çektiği *Ekim* (*Oktyabr*) filminde dahi görmek mümkündür. Bu filmde geçen birtakım tarihî sahneler, örneğin Bolşevik Merkez Komitesi'nin 7 Ekim 1917'de silahlı ayaklanma için karar aldığı toplantı sahnesi, aslında Komünist Parti Merkez Komitesi ile Stalin'in yalanlarına teslim olmuş, totaliter bir rejimin resmî yorumlarına kendini kaptırmış bir sinemacının sahnesidir. Ama 1928'den sonra çekilen bazı filmler, yeni bir dil yakalamaya çalışan ve yeni yöntem ve biçimlerle var edilen filmler, tarih sahnesinde yerini aldı. Dziga Vertov'un yazıp yönettiği *Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) adlı belgesel, sinema tarihinde pek çok yeniliği beraberinde getirmiş dikkate şayan bir yapıttı. Bu ve bunun gibi filmlere sanatsal ve teknik açıdan bakıldığında devlet organlarının doğrudan müdahalesi olmadan çekilmiş filmler olduğu görülür. Ancak bu filmlerde yönetmen ya da yapımcıların Komünist Parti'nin ideallerine aykırı en ufak bir söylem veya eylemi yoktu, olamazdı

84 Dovzhenko'ya ait tüm yazılar, yedi ciltlik Rusça bir bültende toplanıp 1966 ile 1969 yılları arasında Moskova'da yayımlanmıştır. *Uzay Hikâyesi* ile ilgili yazıları bültenin son cildindedir.

da. Vertov'un *Donbassa Senfonisi* (*Entuziazm*: *Simfoniya Donbassa*, 1931) adlı filmi de öyleydi. Parti söylemine uygun, komün düşünceye hizmet eden bir film olmasına rağmen sanatsal ve teknik açıdan olağanüstü değerliydi.

Sovyetler Birliği'nin resmî sanat politikasıyla birlikte sıkı denetim altında tutulmaya başlanan sanat camiasında, sinema sektörü de payına düşeni almıştı. Kimi genç sinemacılar, devrime bağlılıklarından ötürü kontrol altında olmayı kabullenmişti. Belki de Dziga Vertov, Alexander Dovzhenko, Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin Komünist Parti'nin propaganda aracı olmak istememişlerdi; ama pratikte maalesef öyle olmuşlardı. Mesela dünya sinema tarihinde Dovzhenko'nun *Toprak* filmi gibi hüzünlü bir filme rastlamak çok da kolay değildir. Çağdaşları Vertov, Eisenstein ve Pudovkin gibi konstrüktivizmden etkilenen Dovzhenko sinemada yarattığı o mükemmel metaforik ve şiirsel dili maalesef partinin ve devletin hizmetine sunmuştur. İşte tam da bu yüzden hüzünlüdür... Bir sosyal tabakanın çöküşünü, tarım kolektiflerinin kuruluş hikâyesi ile paralel anlatan bu film, Komünist Parti'nin politikalarından sitayişle bahsederken bu kolektifleştirmenin milyonlarca insanın kanı üzerine inşa edildiğini, bilerek ya da bilmeyerek görmezden gelmiştir.

1930'lu yıllara gelindiğinde Stalin, Komünist Parti içerisindeki konumunu güçlendirmiş, muhaliflerin tasfiyesine başlamıştı. Pek çok muhalif Moskova mahkemelerinde idama mahkûm edildi. 1935'lere gelindiğinde ise Stalin ve Jdanov projesi olan sanat anlayışı, yani "Sosyalist Gerçeklik" yaygınlaştı ve sinema partinin mutlak denetimi altına girdi.[85] Bu süreçte her türlü yenilikçilik ve avangardizm suç sayıldı; "burjuva avangardizmi" yakıştırmalarıyla küçük gösterildi. "Şiirsel sinema" da malesef bu tür yakıştırmalardan nasibini aldı.

"Soyvet devriminin prensiplerini (yani komünist ideolojiyi) proletaryanın günlük hayatı içinde gerçekçi olarak yansıtan bir sanat anlayışı" şeklinde tanımlanan sosyalist gerçeklik ve bu gerçekliğe göre yapılan veya yazılan sanat eserlerinde komünist militanlar kararlı, cesur, fedakâr gösteriliyor ve bu militanların örnek mücadelesi herkes için bir olgu olarak masaya yatırılıyordu. Sovyet işçi ve köylülerinin devrim sayesinde ne kadar "mutlu" olduklarına vurgu yapılıyordu. İç savaş yıllarının kahraman militanları, toprak ve fabrikaları kamulaştıran işçiler, hızlı endüstriye geçişi sağlayan kitleler, beş yıllık ekonomi paketlerini icra edenler, sınıfsal toplum yanlısı yabancı casusların ideolojik

85 Paul Babitski ve John Rimberg, *The Soviet Film Industry*, New York, 1955.

politikalarına karşı duruyorlardı. O dönemde yapılmış propaganda amaçlı pek çok filmle, rejime duyarsız kitleler, halk kahramanlarının fedakâr mücadelelerini gördükten sonra akıllanmış(!) ve Stalinistlerin safına katılmıştır.

Aynı dönemlerde sinemacılar, kendilerine ayrılmış az bütçeyle de olsa halkın beğeneceği filmler yapmaya devam ediyordu. George Alexanderov'un müzikal komedileri, Mark Donskoy (1901-1981) ve George Rushall'ın edebî eserlerden beyazperdeye taşıdıkları uyarlamalar ve Stalinist tarih yorumuyla çekilmiş tarihî filmler dönemin en belirgin filmlerindendir. Komünistler için kahraman(lar) yaratmayı hedefleyen bu filmlerin başında Vladimir Petrov'un *Büyük Peter I-II* (*Pyotr pervyy* I-II, 1937-1939) adlı filmi gelir. Bunu sırasıyla Pudovkin'in *Minin ve Pozharski*'si (*Minin i Pozharskiy*, 1939) ve Eisenstein'ın *Aleksandr Nevskiy*'si (1938) takip eder ki bunlar Sovyet sinema tarihinin en iyi ve en ileri tarihî filmleridir. Bu tarihî filmlerin en önemlilerinden biri de Frederikh Ermler'in (1898-1967) *Büyük Vatandaş* (*Velikiy grazhdanin*, 1938) filmidir. Film, Komünist Parti sekreteri Sergey Kirov'un Leningrad'da *emperyalist ajanlar* ve *Troçkist hainler* tarafından öldürülüşünü anlatır. Aslında Kirov'u öldürten Stalin'in kendisidir. Zira Stalin siyasi rakip olarak gördüğü Kirov'u öldürtmekle, hem kendi siyasi hayatının önünü açmış, hem de parti içi muhalifleri temizlemek için Moskova mahkemelerinin kurulmasına iyi bir gerekçe bulmuştu. Bu suikastın ardından Sovyetler'de savaş filmleri furyası başladı. Özellikle 1918-1921 yıllarındaki iç savaşı anlatan bu filmleri halkın da ilgiyle izlemesi, hükümetin propaganda politikaları için iyi bir gelişmeydi. Bu filmlerin başında Sergey ve Georgi Vasilyev'in (Birbirleri ile akrabalık bağı bulunmamasına rağmen Vasilyev Kardeşler olarak bilinirlerdi.) çektiği 1934 yapımı *Chapaev* filmi gelir. Stalin'in en sevdiği film olan *Chapaev*, iç savaş yıllarında devrim karşıtı Çek ve Gulçak güçlerine karşı verilen direnişi anlatan sesli bir filmdi ve on yıl öncesine ait bir sistemle montaj edilmişti. Mark Donskoy'un, Nikolai Ostrovski'ye ait *Kak zakalyalas stal* (1942) adlı Stalinist romanının uyarlaması ile ünlü yazar Gorki'nin çocukluk ve gençliğini anlattığı üçlemesi [*Detstvo Gorkogo* (1938), *V lyudyakh* (1939), *Moi universitety* (1940)] aynı dönemin önemli savaş filmlerinden birkaçıdır.

Kitlelerin bilincini etkilemek için kişi ve olayları idealize etmek, onlara belirli bir kutsallık kazandırmakla aslında romantizme dayanan ve *sosyalist gerçeklik* şeklinde adlandırılan filmlerde Sovyet halkı, yalancı umut ve gülümseyişlerle geleceğe yönelmiş bilinçli bir toplum olarak resmediliyordu. Oysa "gerçeklik"

şeklinde adlandırılan *gerçek* aslında öyle değildi. Halkın her kesimi, sadece kültürel ve siyasi muhalifler değil, herkes her geçen gün daha fazla acı çekmekteydi ve başta aydınlar olmak üzere pek çok insan zorunlu işlerde çalıştırılmak üzere toplama kamplarına, işkence merkezlerine yollanıyordu.

g. Sovyet Sinemasının Yapısı

Devrimin hemen akabinde Eğitim ve Aydınlanma Halk Komiserliği bünyesinde kurulup sinema endüstrisini kontrolü altında tutan bu kurum yıllar içerisinde, pek çok kez sadece tabela üzerinde isim değiştirdi. Moskova Mali Gonzednikovski Caddesi, numara 7 adresindeki merkez binada ve buradaki idari işlerin yönetim mantığında herhangi bir değişiklik olmuyordu. Yapılan değişiklikler sadece filmlerin yapımı, dağıtımı ve gösterimiyle ilgili isim değişiklikleriydi. İlk olarak Goskino adıyla adlandırılan kurum sonradan Sovkino, çok zaman geçmeden de Soyuzkino ismini aldı. 1972 yılında tekrar Goskino adı tercih edildi ve Perestroika ile Komünist Parti Hükümeti'nin son dönemine kadar bu isimle çalışmalarına devam etti. Goskino, otoriter sansürlerin baş mimarı, düşünce ve ifade özgürlüğüne hayat hakkı tanımayan ve özellikle de sinemayı kontrol altında tutan bir koordinasyon merkeziydi. El konulması, arşive kaldırılması veya yok edilmesi gereken filmlere, yasaklanacak sinemacılara, uzun süre hapse atılması gereken sanatçıların durumlarına bu merkez karar verirdi.

Goskino devlete bağlı, bürokratik yapısı olan ve SSCB'deki tüm cumhuriyetlerde faaliyet gösteren büyük bir kurumdu. Sinema sektöründe dergi, sinema eğitim merkezleri, ne varsa, hepsi bu kuruma bağlıydı. VGIK sinema okulu da Goskino'ya bağlı kurumlarındandı. Bunun dışında 20 stüdyo, büyüklü küçüklü 120.000 sinema salonu, sinema müzeleri, yasaklı filmlerin tutulduğu arşivler, tiyatro eğitim merkezleri, hatta bir senfoni orkestrası bile bu kurumun bünyesine verilmişti. Tarkovski'nin Sovyetler'deki yirmi yılı bulan serüveni sırasında Goskino, sinemanın tek ve tartışılmaz patronuydu. Sinemadaki en küçük ayrıntıdan en büyük meseleye kadar pek çok şey Goskino'nun resmî görevleri arasındaydı. Örneğin senaryo metinlerinin özetinin veya tamamının onaylanması, filmler için gerekli parasal desteğin sağlanması, film setlerinin kontrolü, teknik ve mali konuların denetlenmesi, son negatiflerin onaylanmış filmin senaryosu ile tutarlılığına bakılması, filmlere ülke içinde ve dışında gösterim iz-

ninin verilmesi, kalite değerlendirmesi, ulusal veya yerel festivallere katılacak filmlerin belirlenmesi, yerel festivallerin organizatörlüğü, yönetmenlere yurt dışına çıkış izninin verilip verilmemesi, yabancı yönetmenlere ülke içinde çalışma izninin sağlanması, yabancı filmlerin satın alınması ve gösterilmesi gibi birçok iş Goskino'nun sorumlulukları arasındaydı.

1950'lere gelindiğinde, özellikle Stalin'in ölümünden sonra, Komünist Parti 20. Kongresini yapmak üzere toplandı. Kruşçev'in kongredeki konuşmasından sonra reform niteliğinde kararlar alındı. Politik olarak kısa bir zaman dilimiyle sınırlanan bu reformlardan sinema endüstrisi de yararlandı. Sinema üzerindeki baskı kısmen de olsa azaldı ve işte tam o dönemde Tarkovski sineması doğdu. Komünist Parti film yapımcılarına özgürlük tanımıştı; fakat sansür devam ediyor; genç sinemacılara kanunen belirtilmiş kuralları çiğnememeleri tavsiye ediliyordu. Bu tabloya göre sinema sektörü Stalin dönemine göre çok daha iyi bir konumdaydı. Stalin döneminde bir filmin gösterilmemesi için ideolojik bir sebebin olması yeterliydi. Bir film her ne sebeple olursa olsun, bir şekilde devrim karşıtı olarak etiketlendiyse, yasaklanmasının ne gibi maddi ve manevi zararlar doğuracağına bakılmaz, derhal yasaklanırdı. Stalin kendi çağdaşlarına göre çok iyi bir film izleyicisiydi. Zaten pek çok filmin de bizzat onun emriyle yasaklandığı söylenir. Kruşçev, Komünist Parti'nin 20. Kongresinde gerçekleştirilen gizli bir toplantıda arkadaşlarına, "Stalin, Sovyet toplumunu filmlerden tanırdı, filmler ise halkın yalancı mutluluğunu göstermek için birbirleriyle yarışırlardı." demişti. Fakat Stalin'in ölümü pek çok değişikliği de beraberinde getirdi. *Sosyalist gerçeklik* teorik ve ideolojik bir model olarak varlığını sürdürmeye devam ettiyse de filmlerin artık sahih anlamda gerçekçi olması ve her türlü idealist söylemden arındırılması kararlaştırıldı. Böylece o yenilmez, yürekli komünist kahraman, gündelik hayattaki mütevazı bir bireye dönüştürüldü.

Tek planlık uzun çekimleriyle seyirciyi adeta ekrana bağlayan Mikhail Kalatozov'un *Leylekler Uçarken* (*Letyat zhuravli*, 1957) filmi bu değişimin en güzel örneklerindendir. Bireyin dünyasına yönelen bu filmde savaş filmlerinde sıkça gördüğümüz sahneler yoktur ya da çok azdır. Bu film, daha çok savaş bittikten sonra onun geride bıraktığı enkazı konu almaktadır ve bizler bu filmi, Stalinist sinema stiline uygun dahi olsa, sosyalist ülkesi için canını veren fedakâr bir askerden ziyade, askerin acı çeken genç nişanlısının gözünden görürüz. Daha da önemlisi bu, ilk defa bizzat bireyin (Veronika veya bir

başkası) önemini irdelemiş müthiş bir filmdir. Savaş sadece evleri, mekânları değil, her bir bireyi harabeye çevirmiştir; içerisinde enkazlar yaratmıştır. Zira toplum için ölmek hiçbir sonuç vermese dahi bu, geride kalanların yüreğini yakar. Tabii yanan bu yüreğin tedavisini hiçbir ideoloji üstlenmeye muktedir değildir. Aynı konular, Grigori Chukhrai'nin *Askerin Türküsü* (*Ballada o soldate*, 1959) ve Sergey Bondarchuk'un *Bir Adamın Kaderi* (*Sudba cheloveka*, 1959) adlı filmlerinde de az çok işlenmiştir; fakat bu filmler -ne yazık ki- kendilerini Komünist Parti'nin resmî ideolojisinden kurtaramamış, anlatım tarzındaki bazı değişiklikler dışında seyirciye yeni bir bakış açısı verememiştir.

Yukarıda adını verdiğim filmler savaş filmleridir ve tarihî olayları konu edinmişlerdir. Bu da Sovyet ruhunu canlı tutmak isteyen rejimin işine gelmiştir. Aksi takdirde bu filmlerin yapımı için izin alınması bile zordu. Öte taraftan gerek Chukhrai gerekse Bondarchuk, Sovyet sinema endüstrisinde önemli roller üstlenmiş; -maalesef- pek çok yönetmenin filmlerini bu ikili sansürlemiştir. Her birinin Tarkovski gibi şaheserler yaratma potansiyeli belki de bir kenarda duruyorken onlar şartlar gereği sansür ekibinin başında görev almışlardı. Oysa ikisi de *İvan'ın Çocukluğu* ya da *Ayna*'da olduğu gibi resmî ideolojiden uzak kalabilir, II. Dünya Savaşı'nı hükümetin resmî bakış açısı gibi algılamayabilirler ya da bağımsız kalabilirlerdi, ama bunu da yapmadılar. Üçüncü bir yol olarak tehlikesi az konuları seçebilir, Rus veya dünya edebiyatının klasiklerini sinemaya uyarlayabilirlerdi. Örneğin Kozintsev'in *Don Kişot*'u (*Don Kikhot*, 1957) yaptığı gibi Sovyet resmî tarihi ile uzaktan yakından ilgisi olmayacak filmler yaparak ideolojiden uzak, sanatsal değeri yüksek filmlere imza atabilirlerdi. Nitekim Kozintsev, *Hamlet*'te (*Gamlet*, 1964) Shakespeare'in ölümsüz trajedisini totaliter bir rejimde şekillenmiş kendi hayat deneyimleriyle göstermeyi başarmış bir isimdir. Aynı şekilde *Hamlet*'ten yedi yıl sonra çektiği *Kral Lear* (*Korol Lir*, 1971) filminde de başarısını görmek mümkündür.

1950'lerin sonuna gelindiğinde sinemada gerçek hayata dair tedrici de olsa bir yakınlık gelişti, bu da pek çok Sovyet vatandaşının sinemaya daha fazla ilgi duymasına vesile oldu. Sinema endüstrisi gün geçtikçe güçlendi, film satışları arttı. Genç sinemacılar geniş ve bir o kadar da sorunsuz çalışma imkânı buldular. 1955'te Sovyetler'de sadece 65 uzun metrajlı film yapılmışken bu sayı 1965'te iki katını geçmişti. Yine 1955'te 59.000 olan sinema salonu sayısı, 1965'te 118.000'e ulaşmıştı. Tarkovski de -Vasiliy Shukshin, Gleb Panfilov,

Aleksandr Askoldov, Kira Muratova ve Sergei Parajanov gibi- aynı yılların yetiştirdiği yönetmenlerden biriydi.

1960'lardan sonra ise sinemada ülkenin durumuna eleştirel bir bakış atmosferi oluştu. Her ne kadar zayıf da olsa halk bu eleştirel filmleri beğenmişti. Bu filmlerin başında Vladimir Menshov'un *Aşk Gözyaşlarına İnanmıyor* (*Moskva slezam ne verit*, 1980) adlı filmi gelir. Bu film aynı zamanda en iyi yabancı film kategorisinde Oscar Ödülü alan ilk Rus filmidir. Bu başarıyı gösteren diğer iki film de Yuli Raizman'ın *Sizin Döneminizden Biri* (*Tvoy sovremennik*, 1967) ve Eldar Ryazanov'un *Garaj* (*Garazh*, 1979) filmleridir. Aynı yıllarda hem resmî ideolojiye hem de sosyalist gerçekliğe karşı protest bir sinema anlayışı da gelişmişti. Ama bu sinemacıların filmleri ya yasaklandı ya da yok edildi, yapımcı ve yönetmenleri hapse atıldı. Senaryo yazma, herhangi bir filmi yönetme gibi aktivitelerinden men edilenler oldu. Bu tür yönetmenler arasında, her ne kadar diğer yönetmenler gibi baskı görmemişse de, ismi kara listeye alınan Tarkovski de vardı. *Andrey Rublev* onun resmî anlatım tekniğinin hizmet ettiği ideolojik düşünceden bağımsız çalıştığının en belirgin örneklerindendir. Sanatı merkeze alarak estetik bir bakış açısıyla söyleyecek olursak, "Tarkovski filmleri, sosyalist gerçeklikten arındırılmış en radikal filmlerdir." Tarkovski filmleri, Sovyet diktatörlüğünün egemen düşüncesini reddeden, despotizmin fikrî ve kültürel tahakkümünü inkâr eden filmlerdi.

Tarkovski, ilk olarak VGİK sinema okuluna yazılmıştı ve ilk uzun metrajlı filmi olan *İvan'ın Çocukluğu*'nu (1962) çekene kadar da bu okulda okudu. Söz konusu yıllar, Sovyetler'in 1920'lerden bu yana, kültürel ve siyasi anlamda en liberal ve en özgürlükçü yıllarıydı. Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü, *İvan'ın Çocukluğu* ile Sovyetler'in en genç yönetmeni Tarkovski'ye verilmişti. Böylesine genç bir yeteneğin bu ödülü alması Sovyet sinema tarihinde bir ilkti. Sonrasında ödülleri devam etti. 1961-1980 yılları arasında 23 önemli ödüle lâyık görüldü. Bunlardan bazısı Cannes Film Festivali'nde verildi. 1960'lı yılların ilk yarısında yeni bir sinemanın heyecanı sarmıştı herkesi; fakat beklenmedik bir gelişme tüm o heyecanı bitirdi. Kruşçev, 1962 yılında yaptığı bir konuşma sırasında Mikhail Romm'u işaret ederek "talihsiz" bir beyanda bulundu: "Sinema en önemli ideolojik silahımızdır, kitle eğitimindeki en kaçınılmaz ve en değerli aracımız filmlerdir."[86]

86 Louis Harris Cohen, *The Cultural-Political Traditions and Developments of the Soviet Cinema, 1917-1972*, New York, 1974, s. 291.

Bu Jdanov ve Stalinist ruhu aratmayan açıklamadan iki yıl sonra Sovyet rejimi sinema politikalarında değişikliklere gitti ve tekrar o sıkı ve baskıcı günlere geri dönüldü.

Kruşçev döneminin sona erip statükodan beslenen reform karşıtı Brejnev koalisyon hükümetinin iktidara gelmesiyle birlikte sinemadaki yenilikçi faaliyetler de sekteye uğradı. İlk olarak da *Andrey Rublev*, sansürcülerin hışmından nasibini aldı. Beş yıl boyunca yasaklı filmler arşivinde tutuldu. Stalin dönemiyle kıyaslandığında daha iyi, nispeten daha özgürlükçü bir hava vardı; fakat bu atmosfer, düşünce özgürlüğünü savunan sanatçılar için geçerli değildi. Tarkovski filmleri bile "mimlenmiş" filmlerdendi. Onu, geleneği ve dini öven, milletperest bir mürteci olarak tanımlıyorlardı. Bu tanımlamaların kötü akıbetinden dünyadaki şöhreti sayesinde kurtulabilmişti. Bu dönemde filmler daha çok bürokratik engellerle karşılaşıyordu. Yılların tecrübeli bürokratik kurumu olan Denetleme Kurulu adlı merkez, filmler hakkında görüş bildirmek için olabildiğince ağır davranıyor, bürokrasinin hantal yeteneğini doruk noktasına kadar çıkarmaktan geri durmuyordu. Brejnev döneminde bir film, ideolojik değil, daha ziyade, bürokratik nedenlerle yasaklanıyor veya yayın izni alamıyordu. Tarkovski, Brejnev dönemindeki fırsatları iyi değerlendirdi ve tüm zorluklara rağmen filmlerini sansürcülerin elinden kurtarmayı başardı. Öyle sansürcüler ki kendisi bile onları ve sanatlarını kabullenmişti. Sovyetler'deki yirmi yıllık mücadelenin sonucu sadece beş uzun metrajlı filmdi; her biri dünya sinema tarihine isimlerini altın harflerle yazdırmış beş film.

h. Sovyet Sinemasında Yapım Metodu ve Sansür

Tarkovski, ülkesindeki sanat çalışmalarını Sovyet sinemasının girift yapım metodu ve sansür meselesinin karmaşık gölgesi altında sürdürdü. Zira hükümetin film yapım ve denetleme merkezi sayılan ve sinemadan sorumlu en yetkili devlet organı kabul edilen Goskino'nun başına Komünist Parti tarafından bir başkan atanmıştı: Alexei Romanov. Romanov, 1963'ten 1972'ye kadar başkanlık koltuğunda kaldı. Ondan boşalan koltuğa Filipp Ermash (1972-1986) geçti. Bu başkanlar, Kollegia adlı Komünist Parti'ye bağlı bir kolluk birimi tarafından kontrol ediliyordu. Bu kolluk birimi sadece başkanları değil, aynı zamanda Goskino'nun film yapım ve dağıtım, sinema eğitimi ve neşriyatı gibi faali-

yetlerini de kontrol ediyordu. Birimin, istihbarat teşkilatı KGB'yi temsil eden bir de daimi üyesi vardı. Gerçi pratikte tüm üyeler KGB'ye hizmet ediyordu. Ancak hükümet yanlısı bazı yönetmen, oyuncu ve teknik elemanlar bu birimin müşavirliğini yapıyordu. Bu müşavirlerden biri de Sergey Bondarchuk'tu. Moskova'nın, hatta Avrupa'nın en büyük film stüdyosu Mosfilm dâhil ülkedeki tüm film stüdyoları da Goskino'ya bağlıydı. Her cumhuriyette bir film stüdyosu vardı. Merkez Rusya'da Mosfilm dışında Lenfilm ve Gorki Film Stüdyosu adlı iki büyük film stüdyosu daha bulunuyordu. Sadece Mosfilm'de 5000 resmî memur çalışıyordu. Her stüdyoda başkanlığını devlet yanlısı bir yapımcının üstlendiği bir heyet yer alıyordu. Bu heyet başkanları, filmleri denetleyen, gerektiğinde de sansür uygulayan yetkilere sahiplerdi. Tarkovski, Mosfilm'de okuduğu ve sanat çalışmalarını sürdürdüğü sırada bu stüdyo iki başkan değiştirdi. Önce Sorin, ardından Sizov Mosfilm başkanlığına getirildi. İkisi de emniyet birimleriyle olan yakın ilişkilerinden aldıkları güçle, keyfi uygulamaları ve engellemeleri hayata geçirmiş devlet memurlarıydı.

Çekilen her filmde yedi kişilik gruplardan müteşekkil denetleme birimleri, setlerde hazır bulunuyor; yönetmenlere istedikleri gibi müdahil olabiliyor ve en ufak bir ayrıntıyı dahi Bondarchuk'a rapor ediyordu. Bu birimler, sadece teknik ve mali konuları denetlemekle kalmıyor, filmde herhangi bir *siyasi yanlışlık* gördüklerinde, gayet nazik bir edayla gerekli uyarıları yapmaya da özen gösteriyordu. Bu uyarılar, kimi zaman "yanlış" yaptığının farkında olmayan yönetmenler için iyi de oluyordu. Ancak Tarkovski, Sergei Parajanov, Otar Iosseliani ve Andrey M. Konchalovski gibi yönetmenler, bu denetleme birimlerinin filmi doğrudan sansürlemek veya istihbarat ve emniyete rapor etmek için her zaman hazır olduklarını iyi biliyordu. Ancak bu birimler, filmin onaylanmış senaryosunun dışına çıkılmaması için bir tür teknik kontrol mekanizması olarak setlerde hazır bulunduklarını iddia ediyor, bu bağlamda kostüm renklerinden oyuncuların makyajına, müzikten filmde kullanılacak isimlere kadar filmin her aşamasında görüş belirtiyorlardı.

Film hakkında son kararı ise Sanat Komisyonu veriyordu. Komisyon üyeleri ilk olarak senaryonun özetini onaylıyor, ardından senaryo metnini okuyorlardı. "Gerekli değişiklikleri" yaptıktan sonra da görüşmek için komisyona alıyorlardı. Film onaylanırsa bu sefer gerekli finans görüşmeleri başlıyor, bu konuda da ilk olarak filmin yönetmeni dinleniyordu. Goskino Başkanı Romanov döneminde yılda ortalama 120 film yapılıyordu. Güçlü bir bürokrat olan Romanov,

bu filmlerin birçoğunu izliyor ve sanat komisyonlarında bizzat hazır bulunuyordu. Ermash ise onun kadar çalışkan sayılmazdı. Filmleri merak edip de izlemez, sanat komisyonlarına ise pek fazla katılmazdı. Her iki başkan için de önemli olan filmlerin siyasi yönleriydi; fakat onlar daha çok filmlerin bütçe ve mali konularıyla ilgilenmeyi tercih etmişlerdi. Hatta *Andrey Rublev*'in (1966) ilk bölümü yani Koulikov Savaşı yeterli bütçe olmadığı gerekçesiyle çekilememişti. *Stalker* filminin bir laboratuvar kazası sonucu zarar görmesinin ardından tekrar çekilmesi için gerekli 300.000 Sovyet rublesi ise Ermash'ın girişimleri sayesinde verilmişti.[87]

1970'lere gelene kadar Goskino bünyesinde çeşitli bürokratik kurumlar açıldı ve açılan her kurumda Birinci Şube adında, KGB'ye bağlı bir departman oluşturuldu. Bu departmanlarda Goskino kontroller yapıyordu, yani filmlerin partinin belirlediği kıstaslar ile uygunluğunu kontrol ediyordu. Yine Goskino bünyesinde, Komünist Parti'nin siyasi ofisine bağlı Kültür Bölümü adında bir departman daha vardı. Bu departman da Birinci Şube'nin gözden geçirdiği her türlü şeyi tekrar kontrol etmekle görevliydi. Zaten Sovyet Sinemacılar Birliği tarafından yapımcılara gerekli uyarılar çok önceden yapılmıştı. Sovyet Sinemacılar Birliği, sinemacıların sendikal haklarını savunmaktan veya bir birlik gibi çalışmaktan ziyade devleti ve Komünist Parti'yi korumak ve kollamakla ilgileniyordu. Bu birliğin üst düzey yöneticileri de Komünist Parti'nin siyasi ofisince belirleniyor, maddi ve sosyal hakları parti tarafından kendilerine veriliyordu. Bu birlik, yalnızca VGİK sinema okulundan mezun yönetmenlerin film çekmesine izin veriyordu. Filmin bütçesi ise sadece devlet stüdyolarınca karşılanabilirdi. Her ne kadar belirli tarihlerde oyuncuların aktör ve aktris yetiştiren okullardan mezun kişilerden seçilmesine yönelik genelge yayımlanmışsa da bu durum filmlere yansıtılmadı, sadece teoride kaldı.

Böylesine ürkütücü ve sıkı bir denetleme ağının olması, Sovyet yönetmenlerin arzularını gerçekleştirme konusunda ne kadar şanslı olduğunu göstermeye yeter sanırım. Ancak tüm bu kısıtlamalara rağmen, söz konusu bürokratik fasit daire, yönetmenlerin önüne bir çıkış yolu da getirmiyor değildi. Pratikte resmi olmayan birtakım özgürlüklere en azından göz yumuluyordu. Tarkovski gibi sinemanın ünlü isimleri, çalışmak istedikleri ekibi seçmekte serbestti. Örne-

87 Vida T. Johnson ve Graham Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press, 1994.

ğin oyuncularını, sanat yönetmenlerini, müzisyenlerini, sahne dekorcularını, kostüm tasarımcılarını, hatta yardımcılarını dahi hep kendileri belirlerdi ve bu konuda Denetleme ve Sanat Komisyonları onların bu tercihlerine genellikle itiraz etmezdi. Her zaman ve her yerde olduğu gibi sorumlu konumundaki bürokratlar, işin içeriğinden çok yolsuzluklara bulaşmanın gayreti içerisindeydi.

Sanat Komisyonu tarafından kabul edilip onaylanan bir senaryonun hemen çekimlerine başlanamıyordu. Öncelikle senaryo bir alt komisyona gönderiliyor ve orada A, B, C şeklinde sınıflandırılıp kategorize ediliyordu. Kategorizasyon veya sınıflandırma için belli standartlar da aranmıyordu. Yönetmen hükümet yanlısı ise filmi de A sınıfı filmlerden gösteriliyordu. En iyi imkânlarla biten film, en iyi sinema salonlarında ve pek görkemli galalarla beyazperdeye taşınıyordu. *Stalker* B sınıfı bir filmdi. Sanat Komisyonu'na gereksiz ve basit bir film gibi geldiği için sadece 196 kopyasına izin verilmişti. Oysa en az 500 adet kopya edilmeliydi. Ama yine de kısa bir süre içerisinde sadece Sovyetler'de üç milyondan fazla bilet satışıyla gişe rekorları kırmıştı ve bu olay, Sanat Komisyonu'nun "anlaşılmaz, aşırı sanatsal, başarısız" diye değerlendirdiği bir film için çok büyük bir başarıydı. Pek çok film, alt komisyonlarda sınıflandırılıp derecelendirilmelerine ve gerekli izinleri almalarına rağmen gösterilmiyordu. Bir filmin sinemalarda gösterilebilmesi için parti yetkilileri ile emniyet ve istihbarat birimlerinin onayı gerekiyordu. *Andrey Rublev* gerekli izinlere sahip bir film olmasına rağmen keyfî bir kararla beş yıl boyunca arşivde tutuldu. Ta ki ünü Sovyet sınırlarını aşıp dünyanın pek çok yerine gidene kadar...

i. Resmî Sinemanın Karşısında Bir Yönetmen: Andrey Tarkovski

Tarkovski, *Silindir ve Keman* ile *İvan'ın Çocukluğu* adlı filmlerini, Sovyet sinema tarihinin en liberal dönemi (Kruşçev Dönemi) kabul edilen 1950'lerin sonu ile 1960'lı yılların başında çekti. Tarkovski'nin Sinema Enstitüsü Mezuniyet Filmi olan 45 dakikalık *Silindir ve Keman*, 1960'lı yılların başında Sovyetler'de nazarı dikkate alınmaya başlayan, çocukları anlatan bir filmdir. Favori filmlerinden olan *İvan'ın Çocukluğu* ise çocukluğun savaşla nasıl mahvolduğunu gösterir. Bu açıdan da Sovyet toplumu tarafından beğeniyle izlenilen savaş filmleriyle mutabıktır diyebiliriz. Fakat bu bir savaş filmi değildir. Filmdeki gerçeklik, 1920'lerdeki sinemasının şiirsel anlatımına yakındır. Ayrıca pek çok sahne

yabancılaştırıcı anılar ve düşlerle kesilir. Bu anılar ve düşler bir çocuğun elden kaçmış mutluluğuyla şiddeti ve savaşı karşı karşıya getirir. Savaşın korkunçluğunun gelecekteki uzantısı da filmde ön plana çıkar. Böylece çocuksuluk ve aslında gerçek olmayan bir kahramanlık arasındaki geçiş karamsar bir tabloya dönüşür. Filmde Dovzhenko sinemasının gözle görülür bir etkisi vardır. Tarkovski'nin kendisiyle aşk ve nefret ilişkisi olan Eisenstein'ın etkisi de filmde aşikâr bir şekilde kendini hissettirir. Tarkovski bu filmde, anlatı tekniği ve düşlerin atmosferi sayesinde kaçabildiği kadar 1930'lardaki Sosyalist gerçekçiliğin ötesine gitmeye çalıştı. Tarkovski, herkes tarafından deli addedilen, oysa bir savaş kahramanı olan başkarakteriyle aslında kendini tehlikeye atar. Fakat İvan ideal bir kahraman olmuştur artık: Ketum, kişilikli, ulaşılmaz ve hepsinden önemlisi kendisinde olup kendi dışında görünen güçlerin esiri olmuş bir savaş kahramanı.

İvan'ın Çocukluğu, Sovyet bürokrasisinin nispeten durağan olduğu bir dönemde yapılmıştı. Fakat *Andrey Rublev* için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. *Andrey Rublev*, bürokratik anlamda en zorlu günlerde çekilmişti. 1964 Kruşçev döneminin bitişi ile 1969 Çekoslovakya'sının işgaline kadar geçen dönem, düşünce özgürlüğünün kısıtlandığı, denetçilerin kol gezdiği, Brejnev önderliğindeki irticai düşüncenin kendini henüz yenileyemediği bir dönemdi. Aslında *İvan'ın Çocukluğu*, kendi dönemindeki sanat ve sinema anlayışı göz önünde bulundurulduğunda Sovyet sinema kültürünün genel yapısına uygun bir filmdi diyebiliriz; ancak *Andrey Rublev* için aynı şeyi söylemek yanlış olur. Zira *Andrey Rublev*, gerek konu ve farklı sanat anlayışı, gerekse kişiye özel anlatım tekniğiyle resmî sinema anlayışından ayrılan bir filmdi. Sovyet sinemasında bu filme benzer filmleri ancak 1960'lı yılların sonuna doğru çekilebilmiştir: Konchalovski'nin *İlk Öğretmen* (*Pervyy uchitel*, 1965), Larisa Shepitko'nun *Tırmanış* (*Krylya*, 1966), Otar Iosseliani'nin *Sonbahar Yaprakları* (*Giorgobistve*, 1966), Kira Muratova'nın *Kısa Karşılaşmalar* (*Korotkie vstrechi*, 1967), Aleksandr Askoldov'un *Komiser* (*Komissar*, 1967), Tengiz Abuladze'nin *Yakarış* (*Vedreba*, 1967) ve hepsinden önemlisi Sergei Parajanov'un *Narın Rengi* (Sayat Nova, 1968) ve *Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleri* (*Tini zabutykh predkiv*, 1965).

Genel hatlarıyla sanatçı ve toplum teması etrafında dönen *Andrey Rublev*, XV. yüzyıl Rusya'sını anlatan tarihsel bir destandır. Bu destanda 1960'lı yılların dünya sinemasına damgasını vurmuş; trajedi, bireysellik, insanın yalnızlığı, Tanrı'nın suskunluğu, yeryüzünün şiddeti, göreceliliğin önemi, şiirin ve ger-

çekliğin terkibi, belgesel gerçeklik ve birey çözümlemesi gibi çok önemli temalardan birçoğu da işlenmiştir. Kendi zamanının da ötesine giderek kadim Rus geleneği ile farklı bir zeminde ilişki kuran bu film, Brejnev döneminin tutucu, ideolojik siyasetinden uzak kalarak bir anlamda geleceğin öngörüsünü yapmıştır. Bu durum *Ayna* ve *Solaris*'te kendini daha güçlü şekilde gösterir. Her iki filmde de anlatısal ve biçimsel yenilikler vardır. Sovyet sinemasında bu yeniliklerin eşine az rastlanır. Örneğin *Ayna*'ya benzer sadece bir tek film vardır: Igor Talankin'in *Gündüzün Yıldızları* (*Dnevnye zvyozdy*, 1968). Geçmiş ile şimdiki zaman ve rüya ile gerçekliğin iç içe anlatıldığı *Gündüzün Yıldızları*, zihin akışından yükselen güzel bir monolog örneğidir. Ama ne yazık ki bu film ardı ardına sansürlenmiştir. Montaj ve kurgu aşamasında negatifleri zarar görmüş film, sonunda yasaklanıp imha edilmiştir. *Stalker* ise Tarkovski'nin eşsiz filmidir. Sovyet sinemasında onun eşine rastlamak mümkün değildir. *Stalker*, birkaç adamla, virane bir mekânda dünyayı küçülten, bunu yaparken de anlatımından, hatta heyecanından bir şey kaybetmeyen, gezegendeki teknolojik çöküntüye karşı arifâne bir ruhla direnen, aynı zamanda geleceğin öngörüsünü yapan eşsiz bir filmdir.

Tarkovski, karşılaştığı onca zorluklara rağmen yine de kendi dönemindeki despot Sovyet rejiminde faaliyet gösteren diğer sanatçı ve yönetmenlere oranla oldukça şanslıydı. Nitekim asla tutuklanmadı, cezaevinde yatmadı, din hakkındaki görüşlerini saklamamış olmasına rağmen (*Andrey Rublev*'in Golgota Karlar Üstünde sahnesi buna güzel bir örnektir.) gözaltında tutulmadı. Her ne kadar bütün filmleri basit gerekçelerle Sovyet sansürüne takılsa da filmleri sansür edilen sadece Tarkovski değildi. Devlet ve hükümet yanlısı sinemacılar hariç herkes sansürün soğuk ve zalim yüzüyle bir şekilde karşı karşıya kalmıştı. *Andrey Rublev*, beş yıl yasaklı kaldıktan sonra pek çok sahnesi makaslanarak piyasaya sürüldü. *Ayna*'nın uluslararası festivallere katılması engellendi. *Stalker*, hükümet yanlısı film eleştirmenlerince çok ağır şekilde eleştirildi; ama yine de Tarkovski diğer Sovyet yönetmenlerine göre şanslı sayılırdı. Örneğin Andrey M. Konchalovski'nin *Herkesin Âşık Olduğu ama Kimseyle Evlenmeyen Asya Klyachina'nın Hikâyesi* (*Istoriya Asi Klyachinoy, kotoraya lyubila, da ne vyshla zamuzh*, 1967) adlı filmi yirmi yıl yasaklı kaldı. Yirmi yılın sonunda ise ancak sansürlenerek gösterimine izin verildi. Aleksey German'nın *Yolda Mahkeme*'si (*Proverka na dorogakh*, 1966); Elem Klimov'un *Can Çekişme*'si (*Agoniya*, 1981), Gleb Panfilov'un *Tema*'sı (1979) da aynı kaderi paylaşmış ve ancak Gorbaçov

dönemine gelindiğinde gösterimlerine izin verilmiş filmlerden bazılarıdır. Marlin Khustiev'in 1962 yapımı *Lenin Kalesi*'nin negatifleri yakılmıştı ve filmin izini kaybettirmek için de adını *Ben Yirmi Yaşındayım* (*Mne dvadtsat let*) diye değiştirerek yasaklı filmler arasında gösterilmişlerdi. Igor Talankin'in 1968'de çekimlerini bitirdiği *Gündüzün Yıldızları* da *Lenin Kalesi*'nin akıbetine uğramıştı. Aleksandr Askoldov'un yönettiği tek film olan *Komiser*, 1966 yılında tamamlanmış olmasına rağmen ancak yirmi iki yıl sonra gösterilebilmişti. Askoldov, filmi yasaklandıktan sonra yönetmenliği bırakmıştı. *Kısa Karşılaşmalar* (1967) ve *Uzun Veda* (*Dolgie provody*, 1971) adlı, Sovyet kadınının toplumsal sorunlarını anlatan iki filme imza atmış kadın yönetmen Kira Muratova, bu filmlerden ötürü pek çok kez ifade verdi ve ancak 1987'de filmleri gösterilebildi.

Larisa Shepitko, *Uruç* (*Voskhozhdeniye*, 1977) filminde Hristiyan sembollere yer verdiği için defalarca sorgulandı. Inna Churikova'nın *Konuşmak İstiyorum* (1973) filmi bitirildikten tam üç yıl sonra ve 40 dakikalık bölümü sansürlenerek gösterildi. Aleksandr Sokurov, kurgu filmlerinin tümü yasaklandığı için belgesel film çekmeyi tercih etti. Glasnost döneminde *Yalnız İnsanın Sesi* (1978) gibi bazı filmlerinin gösterilmesine izin verildi sadece. Sokurov'un 1981'de çektiği, Dmitri Şostakoviç hakkındaki filmi *Altovaya sonata: Dmitriy Shostakovich*, istisnai bir anlatım gücüne sahiptir. 1988 yapımı *Moskova Ağıtı* (*Moskovskaya elegiya*) adlı yapıtında ise Tarkovski'nin etkisini görmek mümkündür. Sergei Parajanov çeşitli suçlamalarla yıllarca hapis yattı, filmleri yasaklandı. Tarkovski filmleri ise her ne kadar sansürlendiyse de, tüm bu zorluklara karşı direndi ve *Ayna*'yı yapmayı başardı ve *Ayna*, Talankin'in *Gündüzün Yıldızları* filmi gibi yasaklanmadı. Aksine -*Stalker* gibi- Sovyetler'in en önemli sinema salonlarında gösterime girdi... Eleştirilere ve üzerinde koparılan fırtınalara rağmen Sovyetler'de gösterildi.

Yukarıda gerek kadın gerekse erkek olsun, adını verdiğimiz yönetmenler telafisi mümkün olmayan zorluklarla karşılaştılar. İşlerinden ötürü haksızlıklara, iftiralara, psikolojik baskılara maruz kaldılar. Ruhen çöktüler, özel hayatları altüst oldu. Tarkovski de onlardan biriydi aslında; fakat o ilk uzun metrajlı filmiyle Batılı sinema eleştirmenlerinin dikkatini üzerine çekerek tüm o baskılardan kurtulmayı başarmıştı. İşte bu yüzden de *Andrey Rublev*, dönemin yasakçı Rus sinemasına direnişin en iyi örneklerindendir diyebiliriz. Film sosyalist gerçekçiliğin estetik reddi ve sanatsal inkârıdır. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki Tarkovski, Sovyet polis rejiminin tüm kısıtlamaları neticesinde

sadece 5 film yapabilmişti. Ülkesindeki 20 yıllık yönetmenlik serüveninde sadece 5 film! Pek çok projesi yarım kalmış; senaryolarını hayata geçirememişti. Nihayet istemeyerek de olsa ülkesinden göç etmek zorunda kaldı. Bu göçün, kendi ruhunda ve iç dünyasında yarattığı tahribatın izlerini, Batı'ya göçünden hemen sonra yaptığı *Nostalghia*'da görmek mümkündür.

Tarkovski'nin özellikle *Andrey Rublev* ile yasakçı Sovyet bürokrasisine karşı başlayan mücadelesi onu ruhsal açıdan beslemiş, kendisine güç vermişti. Uzlaşmacı olmamak onun için önemliydi. Resmî ideolojiye karşı durmayı kendisi için bir erdem görüyordu. Tarkovski gerçek dostlarını da hep rejimin ilkel sansürlerine karşı çıkanlardan seçmişti. Bu konuda Sovyet sinemacıları arasında şu iki ismi çok beğenmiştir: Gürcü yönetmen Otar Iosseliani ile Ermeni yönetmen Sargis Hovsepi Parajanyan (Sergei Parajanov). Parajanov ile dostluğu ölene dek sürmüş, *Narın Rengi* filminden her zaman övgüyle söz etmiştir. Bresson, Parajanov'un filmlerini *Mühürlenmiş Zaman* kitabında Mizoguchi ve Dovzhenko filmleri ile aynı kategoride ele almış, hepsinden övgüyle bahsetmiştir. Bu üslup Tarkovski gibi bir yönetmenin, bir eseri övmek için kullanabileceği en kısa yoldur.[88] Parajanov da Herbert Marshall'a verdiği röportajda Tarkovski'yi "sinemanın mucidi" olarak niteledikten sonra onun "Sovyetler'in en büyük yönetmeni" olduğunu söylemiş ve şunları eklemiştir:

> Onun gibi biriyle aynı çağda yaşamak benim için iftihardır... Eğer *İvan'ın Çocukluğu*'nu izlememiş olsaydım, eminim nasıl film çekileceğini bilmeyecek, belki de asla bir yönetmen olarak karşınızda olmayacaktım...[89]

"Tarkovski mükemmeldir, ama keşke o da bir kez olsun hapse düşseydi de daha mükemmel olabilseydi." diyen Parajanov'un bu esprisini her zaman beğeniyle yâd etmişimdir. Tarkovski, aynen Parajanov'unkilerden olduğu gibi, Iosseliani'nin *Sonbahar Yaprakları* (1966) ve *Köyde Bir Yaz* (1976) filmlerinden de övgüyle söz eder. Zira ona göre Iosseliani, köy hayatının şiirsel yanını belgesel anlatıma dönüştürmüş bir yönetmendir. Tarkovski 1981'de ise, "Parajanov ve Iosseliani'den sonra en çok beğendiğim yönetmen, *Savaşsız Yirmi Gün* (*Dvadtsat dney bez voyny*, 1977) filmini çeken Leningradlı Aleksey German'dır." demiştir.[90]

---

88 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 78.

89 *Sight and Sound*, 50 (Yaz 1981), s. 92.

90 *Positif* 249 (Aralık 1981), s. 28. German'ın bu filmi yıllarca yasaklı kaldı. Ancak

j. Glasnost (Gorbaçov'un Açıklık Politikası)

Sovyet Sinemacılar Birliği 1986 yılında yaptığı beşinci kongresinde, sosyalist gerçeklik geleneğini geçersiz sayarak, Gorbaçov'un fikir ve düşünce özgürlüklerinin bir neticesi olan Glasnost politikalarını kabul ettiğini duyurdu. Gerçi hem Gorbaçov hem de hükümet ve parti yönetimi, sanatçıların "sosyalizme" bağlı kalmaları koşuluyla fikirlerini rahatlıkla ifade edebileceklerini, aynı şekilde çeşitli tecrübelerini tatbik edebileceklerini önceden açıklamışlardı. Elbette devlete ve yöneticilere karşı güveni tekrar tesis etmek için açılım yapmakta ısrarlılardı. İlk iş olarak da yasaklı filmlerin tekrar incelemeye alınmasına onay verildi. Geçen 20 yıl içerisinde yapılmış olup gösterime giremeyen 170 yasaklı filmi arşivlerden çıkartarak incelediler. Bu filmler arasında bazıları "gösterilemez" diye mühürlendiyse de pek çoğunun gösterilmesine izin verildi. Aynı günlerde bir sinema müzesi açıldı. Sinema müzesinin bir bölümü, geçmiş yıllara ait yasaklanmış filmlere ayrılmıştı. Goskino'nun gücü hissedilir derecede azalmıştı. Yurt dışına film satışına yönelik kısıtlama konusunda, basında da yankı bulan hararetli tartışmalar yaşandı. Neticede, sansür tamamen kalkmadıysa da zayıflatıldı. Film stüdyolarının kendi mali imkânlarıyla nasıl çalışabilecekleri hakkındaki alternatif öneriler masaya yatırıldı. Yetersiz de olsa uygulanan bu reformlar Sovyetler'in dağılmasına kadar sürdü.

25 Nisan 1990 tarihli *Literaturnaya* adlı devlet gazetesinin birinci sayfasında yer alan bir başlık tüm sinemacıların dikkatini çekmişti: "Büyük Yönetmen Andrey Tarkovski ölümünden sonra Lenin ödülüyle ödüllendirildi." Haberin devamında ise şöyle yazıyordu:

> Sovyet sinemasının gelişmesinde büyük emeği geçen usta yönetmen Tarkovski, insan odaklı ve evrensel insanî değerleri yücelten yenilikçi filmlerinden ötürü SSCB Lenin Ödülü'ne lâyık görülmüştür...

Rusya ve SSCB her zaman, ölümlerinden sonra sanatçılarına saygı duymuş, gerekirse onları ödüllendirmiştir. Tarkovski hayattayken Lenin Ödülü'nü almış olsaydı, bu ödül onun için bir anlam ifade etmeyecekti. Zira o, bir ömür Sovyet bürokrasisine karşı direnmiş, ömrünün son nefesini ülkesinden uzakta ve zorluklarla geçirmiş bir yönetmendi. "Hamlet", "Ebleh" ve "Hoffmanniana"

Gorbaçov döneminin açılım politikaları ile birlikte Haziran 1987'de Moskova Film Festivali'nde gösterildi.

gibi önemli projelerini Kremlin'de oturan hakir adamların maddi çıkarları yüzünden gerçekleştirememişti. 28 Aralık 1986'da Paris'te toprağa verildiği gün, Moskova'daki düşmanlarından Filipp Ermash da koltuğundan olmuştu. Fakat Ermash'ın yerine geçenler de Tarkovski'yi gereği gibi anlayamadılar maalesef. Tarkovski'yi saygıyla anmak veya ödüllendirmek, Gorbaçov ve ekibinin siyasi girişimleri sonucunda olmuştu. Gerçi bunların hiçbiri Tarkovski gibi büyük bir sanatçının itibarına bir şey katmadığı gibi ondan bir şey de eksiltmeyecekti.

Tarkovski ölümünden yaklaşık 1,5 ay kadar önce, yani 5 Kasım 1986'da, bazılarının vasiyetnâmesidir diye tanımladıkları yazıda şu satırları yazmıştı:

> Yaşadığım sürece (gerekirse cesedimle) bana ve yakınlarıma acımamış ve bizlere onca haksızlığı reva görmüş bir ülkeye asla dönmeyeceğim. Evet, ben bir Rus'um ama asla kendimi bir Sovyet vatandaşı olarak görmüyorum...

Gorbaçov'un Sovyetler'i dağılmaktan kurtarmak için canla başla uğraştığı Glasnost planları bile Sovyet toplumunun yaşadığı yıkımı sonlandıramamıştı. Soljenitsin ve hayattaki diğer sanatçı, yazar, akademisyen ve sinemacılardan, devletin özür dileyerek vatandaşlık haklarını geri vermesine ve sürgünden Rusya'ya dönmelerini tavsiye eden davet mektubunun yazılmasına daha beş yıl vardı. Oysa Tarkovski, kendisinin de tahmin ettiği gibi, Ruslara ölüsüne tapınmak için iyi bir model olmuştu. Oysa Sovyet yetkililer "ülke tarihinin en büyük sanatçılarından biri"ne karşı yapılan haksızlıklardan ötürü önceki hükümetleri kınayabilir veya onlar adına özür dileyebilirlerdi, ama bunu yapmadılar. Bunun yerine Ocak 1987'de Goskino'nun yeni yönetimi ile Ulusal Sovyet Sinemacılar Birliği bu büyük sanatçının ölümüyle ilgili duygu dolu ortak bir bildiri yayımlamayı tercih ettiler. Ardından sayısız makale, araştırma vb. yazılar geldi. Filmleri hakkında çeşitli dillerde yazılmış kitaplar basıldı. 1987'de, yurt dışında çektiği son iki filmi Dom Sinemasında kritik analizleri yapılarak gösterildi. Yine 1987 Haziranında Moskova Film Festivali'nde filmleri sinemaseverlere sunuldu. Rusça filmleri sinema salonlarında ve film merkezlerinde seyircisiyle buluşturuldu. Sinemacılar Birliği'nin çiçeği burnunda başkanı Elem Klimov, 1989 Nisanında ilk uluslararası Tarkovski konferansının açılışını yaptı. Tam bir yıl sonrada Boris Godunov Operası, Leningrad'taki Kayrov Operası'nda Tarkovski'nin sahne düzenine uygun bir biçimde sahnelendi. Orkestra şefliğini, Rusya'nın yaşayan en ünlü orkestra şefi Valery Gergiev üstlendi. Tarkovski adına bir araştırma kurumu açıldı. Evi müzeye dönüştürüldü. Ülkenin en

prestijli sinema ödülüne onun adı verildi. Dinî düşünceleri daha fazla tartışılır oldu; ancak tüm bunlar için artık çok geçti. Zira hangi partinin ve hangi hükümetin ne gibi "değerler" adına Tarkovski'nin öncelikli haklarını zayi ettiği herkesçe bilinen bir gerçekti. Ülkesini neden terk etmişti Tarkovski? Yıllarca bağımsız, yenilikçi sinemacıların başına ne işler açılmıştı? *Andrey Rublev*'i Glasnost döneminin ilk filmi veya ilk görsel eseri olarak adlandırmaları komik bir iddiaydı. *Andrey Rublev*'in polis arşivlerinde tutulan kopyasının 1988'de sinemalarda gösterilmesi bile, Tarkovski'nin dilini ve dünyasını yansıtmıyordu. Aksine, henüz iş başındaki Komünist Parti bürokrasisinin dar görüşünü yansıtan, kültürel bir kıyımın ve despot politikaların bir gösterisiydi. Aslında ne Tarkovski'ye hayatında reva görülen o yasaklar, ne de Komünist Parti'nin kahramanlar yaratan ruhunu yeniden gözler önüne seren, ölümünden sonraki tüm o yere göğe sığdıramamalar doğruydu.[91]

Sovyetler'in dağılmasından sonra Rus sinemacılar, kendilerini yeni bir sosyal ve siyasal düzende buldular. Yeni açılan film stüdyoları arasındaki rekabet ortamında, o güne kadar yasak sayılan konuları, her türlü kısıtlama ve sansürden uzak ele almaya başladılar. Sovyet rejimini ve Stalinizmden çektikleri azabı, Gulag Adaları'ndaki sürgünü, nükleer politikaların hatırasını, tarihî Çernobil faciasını ve Afganistan savaşını artık herkes rahatlıkla tartışabiliyor, bunlar hakkında yorum yapabiliyordu. Sovyet sineması, cinsel sorunları, kadın cinayetlerini, yağmalamaları, uyuşturucu ve madde bağımlılığını, gençliğin problemlerini ve evsiz-kimsesizler gibi sosyal konuları işleyecek özgür bir dönemdeydi artık. Tek bir sorun vardı: Seyirciye ulaşabilmek. Zira Sovyetler yıkılır yıkılmaz toplum, başta Amerikan sineması olmak üzere ciddi anlamda Batı sinemasına ilgi duymaya başlamıştı. Amerikan sinemasıyla rekabet etmek ise oldukça güçtü. Rusya bambaşka bir dünya oluvermişti. Tarkovski filmleri de Sovyet rejiminin son dönemlerine ait filmlerdi. Film yapımında yeni stiller keşfedildikçe Tarkovski de yavaş yavaş hak ettiği tahta oturmaya başladı. Cesedi yeniden ruh kazandı. Eisenstein, Pudovkin ve Dovzhenko gibi Rusya'nın en büyük yönetmenleri arasında adı sıklıkla anılır oldu. 'Zor' filmleri, her sinema öğrencisinin izlemesi, her yönetmenin yenilikçi yönlerini görmesi gereken birer sinema klasiğine dönüştü. Yenilikçi yönler görülürken doğrudan

91 Michael Brashinski ve Andrew Horton (ed.), *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, Cambridge, 1994.

bir etkileşim söz konusu olmayabilir. Zira Tarkovski günümüzdeki birçok Rus yönetmen üzerinde taklitten öte derin izler bırakmış bir yönetmendir. Ivan Dykhovichnyy, *Chyornyy Monakh* (*The Black Monk*, 1988) ve *Prorva*'da (*Moscow Parade*, 1992); Konstantin Lopushanski, *Ölü Adamın Mektubu* (*Pisma myortvogo cheloveka*, 1986) ve *Müze Ziyaretçisi*'nde (*Posetitel muzeya*, 1989); Aleksey German, *Arkadaşım Ivan Lapshin*'de (*Moy drug Ivan Lapshin*, 1986); Aleksandr Sokurov, *Güneşin Tutulduğu Gün* (*Dni zatmeniya*, 1988), *Emniyet*, *İkinci Çember* ve *Moskova Ağıtı*'nda bu derin izleri yansıtmış ve her biri kendine has bir yöntemle onun takipçisi olduğunu göstermiştir. Tarkovski sineması ile belirli benzerlikleri olmasına rağmen hepsi de Tarkovski'nin onlara ve bize miras bıraktığı gibi yolu ve dünyayı kendi gözleriyle görmeyi yeğlemiştir.

3. SİNEMANIN ŞAİRLERİ

a. Şiirsel Sinemanın Yoldaşları

Tarkovski, pek çok yönetmeni ve o yönetmenlerin etkilendiği filmleri geniş-çe irdelemiş ve kendine tartışma konusu hâline getirmiş önemli autor yönetmenlerdendir. Hemen hemen yazdığı her makalede, verdiği her röportajda ilgi duyduğu sinemacılardan bahsetmiştir. Her fırsatta kendi filmlerini başka yönetmenlerin yapıtlarıyla desteklemeyi ihmal etmemiştir. Tarkovski'nin sinema eğitimi aldığı yıllarda takip ettiği filmlerin bazılarından az çok haberdar olduk. Dolayısıyla bundan sonra onu etkilemiş dinamiklerden rahatlıkla söz edebilir veya yaşadığı bu etkileşimi daha belirgin şekilde gözler önüne serebiliriz.

Tarkovski sinemada tabir yerindeyse bir "panteon"*, "şahsî bir mabed" inşa etmişti. İnşa ettiği bu mabedin içine özenle dizdiklerinden her zaman övgüyle söz etti. Örneğin bir keresinde "Bu mabedin sakinleri, edebiyatta olduğu gibi şaheserler yaratırlar mı? Doğrusu bilmiyorum."[92] diye yazmıştır. Tarkovski filmlerinin temaları ile kendine has tarzına bakılacak olursa onun, Robert Bresson, Ingmar Bergman ve Carl Theodor Dreyer gibi yönetmelerin yapıtlarına ne oranda ilgi duyduğu anlaşılabilir. Ancak onun bu etkilenişi ve ilgisi, adı

* Panteon: Bir mitoloji ya da dine özgün tüm tanrıların birliği. [çev. notu.]

92 Tarkovsy, *Sculpting in Time*, s. 173.

geçen yönetmenlerin filmlerinden daha geniş ve derin boyutlara ulaşıyordu. İlginç olan bir durum, kendisinin yazı ve röportajlarına bakıldığında klasik Amerikan sinemasına hiç ilgi duymadığı gözden kaçmayacaktır. Öyle ki sadece teknik anlamda değil, estetik açıdan da sinemayı sanat hâline getiren ve bu sanatın gelişmesini sağlayan Amerikan sinemasının başarısına karşı duyarsızdır. Yazı ve röportajlarının hiçbirisinde asla David Wark Griffith, Howard Hawks, Vincente Minnelli, Alfred Hitchcock ve Douglas Sirk gibi yönetmenleri zikretmez; sadece *Mühürlenmiş Zaman* kitabında Charlie Chaplin ve Orson Welles'ten kısaca söz eder, o kadar. Sovyetler'de, sinema öğrencileri için bile, Amerikan filmlerini toplu izleme imkânı pek yoktu. Rusların Amerikan sineması hakkında bildikleri oldukça sınırlıydı. Oysaki Bolşevikler, diğer ülkelerin sineması hakkında oldukça bilgi sahibiydi. Mesela Tarkovski, Japon sinemasını çok yakından tanıyanlardan biriydi. Kenji Mizoguchi ve Akira Kurosawa gibi yönetmenlerin çektiği filmlerin orijinal kopyalarını izleme imkânı bulmuştu, onlara aşırı ilgi duyuyordu. Fakat Yasujiro Ozu, Mikio Naruse ve Heinosuke Gosho'un yapıtlarından hiç söz etmemiştir. *Hatıralar Defteri*'nde (31 Mart 1982) Ozu'nun *Bir Sonbahar Öğleden Sonra* filminden küçümseyerek söz etmiştir.[93] Michael Dempsey, *Ayna*'nın girişindeki sekansı yani annenin çitlerin üzerinde oturmuş köy panoramasına daldığı sahneyi John Ford filmlerindeki sahnelerle karşılaştırmıştır. Ancak şunu söylemeliyiz ki bu sahnedeki benzerlikler bilerek yapılmamıştır.[94] Dostlarının anlattığına göre Tarkovski, 1950'li yıllarda bir sinema öğrencisi iken Sovyet halkının izleme imkânına sahip olmadığı bazı yabancı filmleri izleyebilme imkânı bulmuştu. İlk eşi Irma Raush ve arkadaşı Alexander Gordon, Tarkovski'nin izlediği yabancı filmlerden bazılarını şu sözlerle özetlemişlerdir:

> Amerika sessiz sinemasının komedi filmleri ve klasiklerdi. John Ford'un filmleri, özellikle de *Gazap Üzümleri* o dönemde sinema öğrencileri üzerinde oldukça etki bırakmıştı. Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i ve William Wyler'ın *Küçük Tilkiler*

93 Tarkovsy, *Journals 1970-1986*, s. 300.

94 Dempsey, "Lost Harmony", *Film Quarterly* (Sonbahar 1981), s. 15. Dempsey'nin, Amerika sinemasının gelişimi hakkında konuşurken Tarkovski hakkında verdiği bilgiler yeterli değildir. Bu bilgilerin olumlu yönü, Tarkovski sinemasına başka bir açıdan bakmamıza yardımcı olmasıdır. Olumsuz yönü ise yaptığı çıkarımların Amerikan sinemasındaki ortak normlar ile klasik sinema prototipleriyle uyuşmakta olmasıdır ki, "*Ayna*'nın yapısında iç düzen ve kaos oluşumunun olmayışından" söz etmektedir.

filmi de vardı. 'Fransız Şiirsel Gerçeklik' sineması örneklerinden özellikle Jean Renoir'ın yapıtları ve Jean Vigo'nun tüm filmleri, İtalyan neo-realist filmlerinden bazıları, Polonya modern sinemasından Andrzej Wajda ile Andrzej Munk'un filmleri ve Japon sinemasının klasikleri öğrenciler üzerinde etkiliydi. Moskova film festivallerinde dünya sinemasının en yeni ve en ünlü filmleri gösterilirdi. Genç Tarkovski 1960'lı yılların başında Paul Scofield'in ünlü *Hamlet* oyununu Moskova tiyatro salonlarında izleme fırsatı bulmuştu. Yine aynı yıllarda bilhassa Rusya dışına yaptığı yolculuklar sayesinde, "Fransız Yeni Dalga Sineması", Bergman'ın yapıtları ve bir müddet sonra da John Cassavetes'in sineması ile tanışmıştı.[95]

Tarkovski 9 Eylül 1982 tarihinde, Palentino Kültür Merkezince Roma'ya davet edildi. Bu davetin bir bölümü de Tarkovski'nin seçtiği filmlerden sahneler gösterilmesi ve ilgi duyduğu sinemacılar hakkında bir de seminer vermesi üzerineydi. Seminerde Robert Bresson'un *Mouchette*, Luis Buñuel'in *Nazarin*, Michelangelo Antonioni'nin *Gece* ve Akira Kurosawa'nın *Yedi Samuray* filmlerinden sahneler gösterildi. Tarkovski bu seminerde yaptığı konuşmasında şu görüşleri dile getirmişti:

> Bunlar elbette büyük yönetmenlerdir ve gördüğümüz sahneler elbette eşsizdir. Zira bu sahnelerin hiçbiri günlük hayatın sıradan oluşumlarına benzemez. Büyük sanatçılar, kullandıkları yöntem ve oluşturdukları tarzla bize iç dünyalarını gösterirler. Görmüş olduğumuz bu sahneler, izleyiciyi zevk anlamında değil, estetik anlamda doyuma kavuşturur. Hem zaten günümüzün en zorlu işlerinden biri de böylesi estetik değerleri anlamak değil midir? Oysa öyle bir zamanda yaşıyoruz ki maalesef estetiğin adını anmak bile boş ve anlamsız gösteriliyor. Fakat unutulmamalıdır ki sinema bu şairlerin yapıtları sayesinde devam edegelmiştir... Kurosawa, Mizoguchi, Bresson, Buñuel, Bergman ve Antonioni'nin filmlerime etkisi derken onları taklit ettiğim sanılmasın sakın. Zira bana göre taklit boş ve gereksiz bir girişimdir ve bir sinemacının hedefine ulaşması için en küçük ve en basit bir araç hâline dahi getirilemez.
>
> Çoğu zaman filmlerimde ne anlatmak istediğimi şahsen beyan etmek zorunda kalıyorum. Burada da biraz öyle olacak ama şunu söyleyebilirim: Başkalarının filmlerime olan etkisi, övdüğüm ve saygı duyduğum kişilerle yoldaş olduğum kadarıyla anlatılabilir ancak. Evet, burada filmlerinden sahneler gördüğümüz yönetmenler (Bunlara Dovzhenko'yu da eklemek zorundayım.) olmasaydı si-

95 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky*, s. 27.

nema denen bir şey olmayacaktı, diye düşünüyorum. Her birinin kendine has özel anlatım tekniği olduğu doğrudur ve olması gereken de budur. Lâkin sinemanın ana platosunu oluşturmuş bu yönetmenler olmasaydı, sinema bugün ne olduğu, ne de durduğu yerde olacaktı... Temel anlamda yönetmenleri iki gruba ayırmak mümkündür. Birinci grup, içinde yaşadığı dünyayı taklit ederek onu yeniden yaratma yolunu tercih eder. İkinci grup ise kendi özel dünyasını yaratma yolunda gayret gösterir. İşte bu gruba ben, *sinemanın şairleri* diyorum. Bresson, Dovzhenko, Mizoguchi, Bergman, Buñuel, Kurosawa ve Antonioni bu grupta yer alan yönetmenlerdir. Bunlar sinema tarihinin en parlak simalarıdır. Yapıtları, içsel bir yaratıcılık yeteneklerinin olduğunu gösterdiği için çoğu zaman halkın zevk anlayışıyla uyuşmayabilir. Ben bir filmin çekimlerine başlamadan önce sevdiğim filmleri; 'kendi yoldaşlarım' olarak gördüğüm yönetmenlerin filmlerini defalarca izlerim mesela. Yanlış anlaşılmasın, onları taklit ettiğim falan yok, sadece onların yarattığı atmosferde nefes almak istiyorum o kadar...[96]

Önceki bölümde 1920 Sovyet sinemasına ait önemli yönetmenlerden ve onların Tarkovski'yi ne oranda etkilediklerinden söz ettik, ayrıca Tarkovski'nin Dovzhenko'ya duyduğu özel ilgiye değindik. Bu bölümde ise yine kendi özel mabedine aldığı sinemanın diğer şairlerinden söz edeceğiz.

b. Robert Bresson

1983'teki Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü, Robert Bresson'un *Para* (*L'argent*) ve Tarkovski'nin *Nostalghia* filmlerine verilmişti. Ödülü Robert Bresson ile paylaşan Tarkovski için bunun özel bir anlamı vardı. Festivalin sonunda ödülü Orson Welles'in elinden alan iki yönetmenden Bresson, gayet sakin ve rahat görünürken Tarkovski heyecanlı ve biraz da sinirliydi. Fransızca "Teşekkürler, çok teşekkürler" demekle yetinmişti konuşmasında ve aldığı ödülü, heyecanından olacak, bir kez de yere düşürmüştü. Bresson gibi bir usta ile aynı ödülü paylaşmak, ona ortak olmak, yanında durmak, ona benzemiş olmak; tabii ki sinematografi üzerine beyin egzersizi yapmış, ona yeni bir bakış açısı kazandırmış bir ustanın baktığı yerden sinema sanatına bakmış birisi için enteresan duygular yaşatır.

96 *Sight and Sound* (Kış 1982-1983), s. 55-56.

Gerçi bu onların ilk benzerliği değildi. Bu sıkı ve mükemmeliyetçi ikilinin, durağan dönemleri ile en verimli dönemleri de benzer sayılırdı. Nitekim Bresson, kırk yıllık sinema serüveninde sadece 13 film yapabilmiş, Tarkovski ise 22 seneyi bulan sanat çalışmalarında yalnızca 6 filme imza atabilmişti. Bresson'un, sermaye ve kapitalizmin insan ruhunda yarattığı yıkım anlayışı ile Tarkovski'nin donuk Rus komünizmiyle olan çatışması, ikisini de aşağı yukarı aynı yerde konuşlandırmıştı. Popüler sinemaya karşı farklı bir yol izlemiş olmaları ve sinemanın salt sanat anlayışını kurumsallaştırma çalışmaları, ikisini birbirine yakınlaştırmış faktörlerden bazılarıydı. Her ne kadar Tarkovski, Bresson'un teorik düşüncelerinin tamamını kabul etmemiş, örneğin *model* adını verdiği oyuncu seçiminden ve kurgusal çekimlere dayanmasından uzak kalmaya çalışmışsa da, pek çok konuda onun görüşlerini, sinemada yarattığı yenilikleri benimsemiş ve bunları filmlerinde kullanmıştır. Işık, renk, ses, sessizlik, diyalog, müzik ve sinematografik mekânlar konusunda Bresson ile hemen hemen aynı metotları kullanmıştır. Fakat onun sinemasını kurgusal tabanlı sinema olarak adlandırmaktan da geri kalmamıştır. Bresson filmlerinin hiçbirinde, Tarkovski filmlerindeki uzun çekimlerden küçük bir örnek dahi bulmak mümkün değilse de Tarkovski kadar hiçbir sinemacı Bresson'un yolunu takip etmemiş, bu konuda onun kadar başarılı olamamıştır. Bresson da Tarkovski filmlerine değer vermiştir. Bresson, Tarkovski'nin cenaze törenine katılan az sayıdaki Fransız yönetmenlerden biridir. Aynı zamanda 1988 Uluslararası Andrey Tarkovski Forumu'nun kuruculanındandır. Onun sinemasını *yeni yol* diye adlandırmış ve filmlerinden her daim övgüyle söz etmiştir. Onun *Sinematograf Üzerine Notlar* kitabının belki de en önemli paragraflarından biri salt, katışıksız sesleri anlattığı paraftır. Bu parafta seslere, "olağan sinema" olarak adlandırdığı sinemayı bile etkisi altına almış oldukça geniş tesirli bir rol biçer: "Ses, gerçekliğe görüntüden daha yakındır. Ses, daima görüntüyü akla getirir ama görüntünün yanında daima ses yoktur."[97]

Sese öyle bir görev yüklüyor ki bu, hareketli görüntülerden geri kalmayan bir rolü içermektedir.[98] Sesin bu önemini Tarkovski filmlerinde de görmekteyiz. İleriki sayfalarda da göreceğimiz gibi Tarkovski bu konuda Bergman'dan da çok şey öğrenmiştir; örneğin *Nostalghia*'da. Filmin hatıra sahnelerinde, su damla-

97 Noel Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, 1986, s. 135-136.

98 Bkz. Bâbek Ahmedî, *Bad Har Ca Mikhahad Mevazad: Endishaha ve Filmhayeh Robert Bresson*, 2. bs., Tahran, 1371.

larının, rüzgârın ve insan fısıltılarının sesi, yeri başka hiçbir şeyle doldurulmayacak kadar güçlüdür. Filmin etkili olmasındaki en büyük pay, söz konusu seslerin bilinçli uygulanmasına aittir diyebiliriz. Verdi'nin "Requiem"i ile Rus halk şarkısının birbirine girmesi sinemada bir yenilikti ama Bresson, bunu çok önceden *Rastgele Balthazar*'da, Balthazar'ın sesini Schubert'in piyano sonatıyla karıştırarak tecrübe etmişti zaten; hem de *Nostalghia*'daki örnekten daha güçlü ve daha cesurca. Bu açıdan bakıldığında da Bresson ve Tarkovski'nin aynı stil ve hedef doğrultusunda sinemayı müziğe doğru ilerlettiklerini söyleyebiliriz. Bresson'un "kompakt" film yapma arzusu, Tarkovski'nin filmlerinde de bir model olarak kendini gösterir. Görüntülerdeki tutumluluk ve sadece "gerekli" görüntüleri aktarmak isteği ile anlamlı soyutlama eğilimleri onların filmlerini benzer kılıyor. İkisinin filmlerinde de izhar etme anlarını görmek mümkün. İkisinin sinema dilindeki sadelik ve yalın anlatım, bir bireyin fizikî ve insanî çevresiyle ilişkisinin gerçek doğasını yansıtır.

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* kitabında şunları yazar:

> Ben, sapasağlam ilkeleriyle kendi kendini yetiştirmiş, filmlerinin daha ilk dakikalarında düşüncelerini en doğru şekilde ortaya koymayı başarmış sadece iki yönetmen tanıyorum. Biri Dovzhenko, diğeri Bresson. Dovzhenko *Toprak*'ta, Bresson da *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde bunu açıkça gösterirler. Bana göre Bresson, tamamlanmış bir sanat eseri ile o eserin yaratılış öncesindeki özveriyle şekillendirilmiş teori arasındaki temel kombinasyonu çözmüş yegâne yönetmendir. Bu konuda sinema tarihinin yetiştirdiği ondan daha iyi bir yönetmen tanımıyorum. O, temel prensip olarak haddinden fazla açıklayıcı bulduğu her şeyi silip atmasıyla meşhur olmuştur. Bu sebeple görüntü ile gerçek hayat arasına çekilmiş sınırlardan kurtularak hayatın kendisini görüntü ve beyan unsuru kılar.[99]

Görüntü yoluyla gerçek hayatı aksettirmek ve görüntüde gerçekliği yakalamak için çalışmak Tarkovski'nin de en temel hedeflerinden biri olmuştur. Onun içindir ki Bresson sinemasını her daim övmüş ve filmlerdeki metodunu dikkatle incelemiştir:

> Paul Valery "Mükemmellik, tüm abartılı şeyleri bir kenara koyduğumuz zaman elde edilir." dediğinde Bresson'dan söz ediyor gibiydi. Zira mükemmellik, hayata sade ve alabildiğince alçakgönüllü bir seviyeden bakmaktan başka bir şey

99 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 94-95.

değildir. Keza sinemanın şiirsel yönüne dair hiç kimse Bresson kadar teori ile pratik arasında doğru bir kombinasyon kuramamıştır.[100]

"Sade ve alabildiğince alçakgönüllü bakmak!" İşte bu, Bresson sinemasının en titiz tanımıdır. Tarkovski, Bresson ile ilgili değerlendirmelerine şöyle devam eder:

> Daima Bresson'a ilgi duymuşumdur. Zira onun konsantre gücüne hayranım. Ayrıca şunu belirtmeliyim ki hiçbir şey onun sıkı ve titiz tercihleri arasına tesadüfen girememiştir. İşinde ciddi, olaylara derinlemesine bakabilen, asil bir insandır o. Her yeni filmi, manevi hayatındaki bir hakikate dönüşen usta bir isimdir. Yaşadığı her derunî inkişaf ve harabat sonucunda yeni bir film yapmaya karar veren biridir.[101]

Tarkovski ile Bresson sineması arasında oyuncu seçimi -ki dördüncü bölümde bundan daha geniş söz edeceğiz- sahne ve plan ayrıntıları ile kurgu konusunda birtakım farklılıklar vardır. Kimi sinema eleştirmenleri Bresson sinemasındaki kurgudan söz etmiş ve bu konuda onu Eisenstein'a benzetmiştir. Bu eleştirmenlerden Barthélémy Amengual, genç Bresson'un kurgu tekniğiyle dikkatleri üzerine çekmiş *Potemkin Zırhlısı*'na duyduğu ilgiden söz ederken "*Jeanne d'Arc'm Davası*, *Lancelot du Lac* ve *Para*'daki kurgu tekniği Eisenstein'ın kurgu tekniklerini akla getiriyor." demiştir.[102] Fakat kanımca Amengual'ın bu karşılaştırması doğru bir karşılaştırma değildir. Zira bu karşılaştırma, Bresson ve Eisenstein'ın içeriğe dair edindikleri farklı çıkarımları görmemizi engeller. Bresson, ardı ardına gelen çift anlamlı planlardan yeni kavram ve yorumlar türetmeyi hedeflememiş ve Eisenstein'ın *diyalektik mantığı*'na ilgi göstermemiştir. Yumuşak ve hızlı bir kurguyla eylemin özüne yolculuk yapmayı hedeflemiştir. Örneğin kısa planların bir tür minyatürü olan *Para*'da (Öyle ki filmde on saniyeden fazla süren plan yok denecek kadar azdır.) asil bir Bresson tekniği çıkar karşımıza: Her biri özenle seçilen çekimlerin ritmik sürekliliği, bizleri sinemadaki yaygın kaba psikolojinin dışında bir metot ile eylemin özüne, oradan da karakterlerin manevi hayatına götürmektedir. Örneğin *Para* filmindeki hapishane kavgasını ve kaşık görüntüsünü, aynı şekilde öldürme sahnesi ve

100 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 95.
101 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 189.
102 B. Amengual, "Andrey Tarkovski", M. Estève (ed.), *Études cinématographiques*, s. 170-175.

lambanın ekrana yansımasını hatırlayalım. Bresson, görüntüdeki belirli unsurların azaltılmasından yanaydı. Onun yapıtlarında boş arka planlar ve hızlı bir kurguda kaybolmalar -her ne kadar bizler onları tam anlamıyla görmesek de- bildik, tanıdık bir mekâna dönüşür. Tarkovski ise bir başka yöntemle eylemin özünü göstermiştir. Antonioni ve Mizoguchi'nin kurguyu azaltma ve uzun planları tercih etme deneyimlerinden yararlanarak önce karakterlerin manevi dünyasını, sonra da eylemin özünü gösterir. Her ne kadar Tarkovski Dreyer'den az söz etmişse de gerçekte bu konuda asıl kılavuzu Dreyer'di. *Gertrud* uzun planlara verilecek en güzel sinema örneklerden biridir mesela. Ondaki kurgu, sadece eylem ve karakterlerin içsel yönünü bulmak için tasarlanmıştır.

c. Ingmar Bergman

> Onun filmlerini keşfetmem bir mucize gibiydi. Birden kendimi hiçbir zaman anahtarını elde edemediğim bir kapının önünde buluverdim... Benim her zaman girmek istediğim, onun ise içinde rahatlıkla hareket ettiği bir odanın kapısı... Umutlandırıyordu beni. Heyecanlandırıyordu. Bir ömür anlatmak isteyip de nasıl anlatacağımı bilemediğim şeylerin hepsini anlatıyordu. Benim için Tarkovski gelmiş geçmiş en büyük yönetmendir. Hayatı, düşünceleri veya rüyaları ile kuşatabilmek için sinemanın ruhuna uygun yeni bir dil geliştirmişti o...

Bergman bu sözleri Tarkovski'nin ölümüne yakın bir zamanda sarf etmişti. Tarkovski'nin eserleri arasında Bergman'ın dünyasına en yakın olan filmin, yani *Kurban*'ın bir an önce bitmesini heyecanla arzuladığı bir zamanda...[103] Tarkovski ise hatıratının 17 Haziran 1973 tarihli sayfasında kendinden övgüyle söz edercesine şu satırları yazmıştı:

> Bergman'ın en iyi filmlerinde rol almış İsveçli oyuncu Bibi Andersson (Tarkovski *Solaris*'te Hurry rolünde oynamasını çok istemişti.) bir keresinde şöyle dedi: *Andrey Rublev* İsveç'te gösterildiğinde, Bergman, benim de olduğum bir grup arkadaşına dönerek "Bu hayatımda izlediğim en güzel filmdi." dedi.[104]

103 *Sight and Sound* (İlkbahar 1987).
104 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 86.

Bergman'ın Tarkovski ile aynı duyguları paylaşması, stilini beğenmiş olması şaşılacak bir durum değil, zira Bergman Rus sanatçıların eserlerinde kendi düşünce ilkelerinin ve estetik anlayışının temellerini buluyordu.

Genç Tarkovski ise Bergman'ın filmlerinde pratik izler yakalamıştı. Ondan, oyuncuların rolünden devasa çekimlere, uzun planlardan renk seçimine kadar pek çok şey öğrenmişti. Aynı şekilde filmlerde seslere çok özel fonksiyonlar vermeyi de ilk onda görmüştü: "Bergman sinemanın ses üstadıdır. *Ayna'nın İçinden* filminde deniz feneriyle yaptığı ses teknikleri unutulmazdır."[105] Keza bir başka filmini değerlendirirken de şunları yazıyor:

> Bergman pek çok değişik ses arasında güzide, özel bir sesi korumayı bilir. *Kış Işığı*'ndaki intiharın ardından dere kenarında bulunan adamın cesedinin görüntülendiği sahnede, yağmur damlalarının dökülürken çıkardığı sesler işitilir mesela. Bu sahnede, görüntü tamamen yakın ve orta planlardan oluşmuştur. Buna rağmen, aralıksız yağan yağmurun sesinden başka ses işitilmemektedir. Ne yürüme sesleri, ne giysilerin hışırtısı, ne de kenarda duran insanların fısıltısı... İşte bu yüzden sahne bu derece anlamlı ve doyurucudur.[106]

Ayna'daki yangın sahnesinde de, kadın ve erkeklerin bağrışları, ahşapların yanarken çıkardığı gürültü ile rüzgâr sesi, kuyu çıkrığının sesi karşısında tedricen kaybolur gider.

Bergman ve Tarkovski filmlerindeki teknik ve metodolojik benzerlikler, ikilinin eserlerindeki temaya dayalı benzerliklerden de kaynaklanıyor. Tarkovski bu konu hakkında şunları söylemiştir:

> *Persona*'yı pek çok defa izledim. Her seferinde de yeni bir film izliyormuşum gibi geldi. Film, her gerçek sanat eseri gibi bizlere kendi özel dünyası ile ilişki kurmaya imkân tanıyor. Onun için onu her izlediğimizde yeni bir yorum yapma ihtiyacı hissediyoruz.[107]

Düşünsel ve felsefi içerik bakımından da Bresson ve Tarkovski filmleri birbirine benzer. Bu benzerlik bazen o kadar yüksektir ki sanki ikisi de huzursuz, çatışmacı ve ritüel değerlerden yoksun bir dünyaya tek bir gözle bakmış gibidir. İsveçli genç Bergman'ın Nazi Almanya'sında hayata dair edindiği kişisel deneyimleri -ki bu deneyimleri *Yılanın Yumurtası*'na, daha da iyisi *Utanç*

105 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 159.
106 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 162.
107 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 166.

ve *Persona*'ya da yansımıştır- bir yere kadar Tarkovski'nin Stalin Rusya'sında geçen hayatının gençlik deneyimlerine benzer. Bergman'ın *Utanç* ve *Anna'nın Tutkusu* gibi filmlerini yaratan şiddet, toplu katliamlar, güvensizlikten kaynaklı gayrinsanî ilişkiler ve işkencenin çok yönlü kullanılması gibi unsurlar, Tarkovski'nin dünyasında da kendini gösterir. *Kış Işığı*'nda Jonas Persson'u çıldırtan ve sonra da intihara sürükleyen nükleer savaş korkusu, *Kurban*'da Aleksandr'ın hayatını altüst etmektedir. Bireyin dünyayı tehlikeden kurtarmak için kendini sorumlu hissetmesi, Bergman ve Tarkovski'ye göre bir ahlâk ilkesidir. Bergman, "Bugünlerde herkes sanat siyasetle uğraşmalıdır diyor, bana göre sanat ahlâkla uğraşmalıdır. Zira ahlâk önce doğruluğa, sonra siyasete sevk eder." der.[108] Tarkovski'ye göre de sanat bir ahlâk arayışıdır:

> Sanat sadece mutlak olanı arar... Ne mantıkî bir temeli vardır ne de davranış mantığının kural düzeni. Sadece kendine ait inanç olasılığı vardır, o kadar! Bir de, "Sanat pratik hedeflerden (gerçek anlamında) uzaktır." der.[109]

Stalker'a ilişkin de şunları söyler:

> *Stalker*'ın ana teması, insanoğlunun haysiyetini keşfetmektir. Film, insanoğlunun, kendi haysiyetinin farkına varmasına kadar ne gibi acılar çektiğini gözler önüne serer.[110]

Bu bakış açısı bizi, ahlâk felsefesinin iki aslî anlamına ulaştırır: Biri *iyilik* ile *kötülük* arasındaki seçim, diğeri de insanoğlunun hayata olan yaklaşımını konu edinen ve daha felsefî olan anlamına. Özellikle bu ikinci anlamda, insanoğlunun modern dünyadaki düşünsel ve ruhsal problemler karşısındaki görevi anlatılır. Bergman, *Utanç* filmini zihnindeki bir soruya cevap bulmak için çektiğini söyler ve şöyle der:

> İsveç, işgalci faşist güçlerin eline geçecek olursa, bunun karşısında ben ne yapabilirim, benim buradaki görevim ne olur, dedim kendi kendime. Sonra da bu soruların arkası geldi tabii. Bir sonraki soru daha zordu: Peki ya bizler, içimizin o görünmeyen tarafında ne kadar faşistiz acaba? Hangi durum bizi soylu sosyal demokratlıktan aktif birer Naziye dönüştürür?[111]

---

108 S. Bjorkman vd., *Bergman on Bergman*, Londra, 1973, s. 177.
109 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 40-41.
110 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 198.
111 S. Bjorkman vd., *Bergman on Bergman*, s. 228, 232.

Tarkovski de benzer soruları kendi kendine sormuştur. Pek çok yerde, *Hamlet*'e olan ilgim şu soruda saklıdır demiştir:

> Pek sivrilmemek kaydıyla, ileriki yıllarda kralın koltuğuna oturarak dünya imparatoru olabilecek, tüm kale ahalisinden daha üstün soylu bir prensi, Helsingor'un sıradan sakinlerinin ahlâk seviyesine kadar indiren şey nedir acaba? Bir katil olmayı nasıl kabul eder böylesi bir prens? Hem de Polonius'un cesedine hitaben, "Seni aşağılık, beş para etmez adam, güle güle! Seni senden daha önemli biriyle karıştırmışım meğerse." diyecek kadar...

Tarkovski 1976 sonbaharında Moskova'da yönettiği *Hamlet* oyununda, prensin yaşadığı işte bu ahlâkî ve ruhsal değişimi anlamak ve anlatmak istemişti.

Bergman'ın ana konusu Tanrı'nın varlığını düşünmek ve sorgulamak olan *Kış Işığı* filmi ile diğer birkaç filmi, *Stalker*'ın ana temasına yakındır. *Sessizlik*, *Yedinci Mühür*, *Aynanın İçinden* ve *Kış Işığı* filmlerindeki Tanrı'nın sessizliğine yapılan vurgu, *Nostalghia*'da da tekrar edilmiştir. *Yaban Çilekleri* ile *Ayna* da birbirine yakındır. Bergman'ın eserlerinde, insanoğlunun dil ve diyalog yoluyla irtibat kuramaması ana temalardan birini teşkil eder. *Persona*'da Elizabet, *Andrey Rublev*'deki gibi sessizliği tercih etmiştir. *Aynanın İçinden* filminde, Minos babasıyla konuşamamaktadır. *Sessizlik*'te ıssız şehrin sakinlerinin dili, filmin üç yolcusuna yabancı gelir; aynen *Stalker*'daki yasak bölgenin dilini bilmeyen, daha doğrusu kimsenin bir diğerinin dilini bilmediği üç yolcu gibi... Tarkovski'nin filmlerinde çocuklar her zaman masumdur ve sürekli büyüklerinden gelebilecek tehlikelerle karşı karşıyadır. Bu konu *Fanny ve Alexander*'da detaylı bir şekilde işlenir. *Sessizlik*'te Jones 10 yaşındadır. Jones'un o ürkütücü oteli görmesi, ondan daha da ürkütücü olan insanoğlunun doyumsuz istekleriyle tanışması, bizlere *Ayna*'daki çocuğun büyüklerin kaba dünyasında yaşamasından ürkmesini hatırlatır.[112] *İvan'ın Çocukluğu*'nda, ilk görüntüde, İvan bir ağacın yanında durmaktadır. *Kurban*'da da yani Tarkovski sinemasının son görüntüsünde de aynı şey tekrar edilmiştir.

Gebelik, doğum ve annelik de Bergman filmlerinin en belirgin temalarındandır. *Aşkımızın Üstüne Yağmur Yağıyordu*, kürtajın pratik ve ahlâkî problemlerini konu edinir. *Susuzluk*'ta Rout, kürtaj yaptırdığı için tekrar doğuramamaktadır. *Yaban Çilekleri*'nde Mariyana, bencil kocası yüzünden annelik hakkından mah-

112 Stuart M. Kaminski (ed.), *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*, Oxford University Press, 1975, s. 10-28.

rum kaldığı için acı çekmektedir. *Yedinci Mühür*'de Miya ve Mikail yani anne ve oğul, saflığın ve masumiyetin en belirgin göstergesidir. *Yaşamın Eşiği*'nin ana teması gebelik ve doğumdur. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da, Anis'in Anna ile ilişkisi, bir çocuğun anneye duyduğu ihtiyacını hatırlatır. Anna'nın, Anis'in başını saatler süren kanser ağrılarının ardından şefkatli bir anne gibi göğsüne koyduğu o kâbus dolu sahneyle, çocuğunu önceden yitirdiğini anlarız. *Fanny ve Alexander*'da anne, karanlık mahzende, dövülmüş ve hakaret edilmiş Aleksandr'a sarılır. Anne ve çocuğun bu dünyada çektiği çileler, Tarkovski filmlerinin de ana temalarından biri olmuştur.

Tarkovski sineması ile Bergman filmleri arasındaki en temel farklılık ise filmlerdeki karakterlerin psikanalizidir. *Persona*, *Yüz Yüze* ve *Güz Sonatı*'ndaki psikanaliz, insan davranışları ile bu davranışların dışa vurumunun çözümlemesinde, eylemlerin bilinmesinde kullanılabilir bir niteliğe sahiptir. Öyleyse bu filmlerin platosunun ana temeli psikanalizdir.[113] Oysa Tarkovski filmlerinde, karakterlerin her türlü psikanalizi tamamen bir kenara bırakılmıştır. Sadece derinlemesine bir psikoloji... Jung'un eserleri sayesinde Tarkovski'nin filmlerini inceleyebiliriz, ki bu da psikanalizden ziyade felsefi bir bakış olur.

d. Alain Resnais

Bellek ya da *hatıra*, Resnais'in ilk dönem filmleri ile Tarkovski'nin dünyasının ortak kavramıdır... Yaşlı Resnais son filmlerinde, ne zaman ki hatıralara gelecek olsa, (Örneğin *Melo* [1986] filminin başında, o büyülü akşam yemeği sırasında kemancının hatırasını anlattığı sahne ya da *Ölene Dek Aşk*'taki [*L'amour à mort*, 1984] gibi.) sahneler birdenbire değişir ve ilk dönem filmleriyle benzerlik göstermeye başlar.

Bellek, geçmiş ve şimdiki zamanda hazır olmak veya geçmişi, şimdiki zamanda konuk etmek... Gerek Tarkovski gerekse Resnais, bu arzuya ulaşmak için çırpınmışlardır. Bu arzunun kaynağındaki topraktan ikisi de farklı farklı yönlerden beslendi. Bunu bilinçli olarak yapıp yapmadıkları hâlâ bir soru işaretidir. Bu düşünce, Henri Bergson'un *istemsiz bellek* olarak teorik temellere da-

113 Vernon Young, *Cinema Borealis, Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, New York, 1971.

yandırdığı düşüncenin ta kendisiydi. *Hiroşima Sevgilim*'deki (1959) Hiroşima faciasının kadının belleğindeki hatırası, Bergson'un kategorize ettiği şekliyle *istemli bir bellek*'tir. Zira tamamen bilinç, izan, bilgi ve belgelere dayanmaktadır. Böylesi bir durumda, her hatıranın olgusal anlatımı, alışılmış kalıpların bir nevi tekrarı gibidir ve bu da, geçmişin bir şekilde yeniden yaratılması anlamına gelir, yani tarih dersinin veya bir şiir dörtlüğünün ezberlenmesi gibi bir şeydir. "6 Ağustos 1945 tarihinde Amerikan Hava Kuvvetleri'ne ait bir savaş uçağının, Japonya'nın Hiroşima kentine attığı atom bombası ile şehir yerle bir olmuş ve büyük bir insanlık faciası yaşanmıştır." dememiz gibi bir şey... Kadının Nevers faciasını hatırlaması ise *istemsiz bir bellek*'tir; yani yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçsiz olarak zihinde saklama gücüdür ve uzun, bir o kadar da kasvetli içsel bir keşfin sonucunda, birtakım bulgu ve benzerliklerin günyüzüne çıkmalarıyla oluşur. Bergson'un da beyan ettiği gibi *geçmiş*, şimdiki zaman içerisinde tıpkı bir resim tablosu gibi kendini yeniler; tüm ayrıntıları ile değil, sadece önemli ayrıntıları ile... Böylesi bir durumda hatırlama eylemi, bir sanat eserinin yaratılmasındaki aslî eylemdir ve düşseldir; yeni bir gerçeği yaratır. Dünün olayı "olması gerektiği kadar" bugünde olur. İşte bu istemsiz bellek sayesinde dış dünya "benim dünyama" dönüşür. Böylelikle hatırlama eylemi, ontolojik bir boyut kazanır.

Resnais'in filminde Hiroşima, kadın için önce istemli bir bellektir. Genel tarihin bir bölümünü oluşturur. İzleri bir müzede saklıdır, belki de yıkık bir binada ya da insanların yüzünde. Japon mimar kadına defalarca, "Sen Hiroşima'ya dair bir şey görmedin, hiçbir şey!" diyor. Nevers ise kadın için tam tersine, istemsiz bir bellektir. İşte tam da bu yüzden Japon mimar, Fransız kadına "Sen Nevers'sin!" diyor.[114] *Nostalghia*'da Andrey Gorçakov, Eugenia'yı kendi Rusya'sına sokmamakta; sürekli Rusya'daki sıkıntıları anlamadığı, anlayamayacağı ile itham etmektedir. Eugenia ile olan ilişkisi bencilce ve erkek egemen bir ilişkidir, ona kendi iç dünyasında yer vermemektedir. Oysa İtalya ile ilgili yorum yapma hakkını kendinde görmektedir. İtalya kültürünü iyi bildiğini sanmakta ve bu düşüncesini filmin sonunda Rusya ile birleştirmektedir. Bir açıdan *Hiroşima Sevgilim*'deki kadına benzer Andrey Gorçakov. Zira her ikisi de kendi hayalî ve anlatısal düşlerinde yaşamaktadır. Bu geçmişte yaşamak onların gerçek hayatıdır ve karakterlerini oluşturan her şey bu geçmişten gelir.

---

114 John Ward, *Alain Resnais or the Theme of Time*, Londra, 1968, s. 14-38.

Marguerite Duras, *Hiroşima Sevgilim*'in senaryosunda, "Kadının hayatı geçmişte bitmiştir. Bu yüzden bu geçmiş, bugün yani şimdiki zamanda, gerçek bir hayat gibi görünür ve bu şimdiki zaman, sadece geçmişin bir görüntüsüdür o kadar." der.

Hiroşima Sevgilim ile *Nostalghia*'nın hatıra ve bellek ile ilgili temaları da birbirine benzer. *Nostalghia*'da Rusya'nın hatırası sürekli yağmur ile birlikte görünür. *Hiroşima Sevgilim*'de adam, kadının hatırasını dinledikten sonra sorar: "Peki, yağmur yağıyor muydu?" Her iki yönetmen için de yağmur, hem kederdir hem güzellik. Duras'ın kaleme aldığı senaryonun ilk sayfalarında şunlar yazar: "İkili omuz omuza vermiş dolaşmaktadır, öyle ki kül, yağmur, şebnem veya ter ile üzerleri örtülmüştür."[115] *Nostalghia*'da da sürekli yağmur yağmaktadır. Otel odasındaki sahnede, yağmur sesi duyulmaktadır ve bu, filmin pek çok temasında tekrar edilir. *Hiroşima Sevgilim*'de ise sadece ardı ardına dökülen su damlacıklarının sesi duyulur.

Geçen Yıl Marienbad'da, Resnais'in bellek peşinde koştuğu başka önemli bir filmidir. Bu filmde mekân savaş kalıntıları değil bir şatodur. Şatonun bahçesinde belleğin sembolü olarak duran bir heykel vardır. *Ayna*'daki villanın rolüne benzer bir rolü vardır bu heykelin. Tarkovski *Ayna* için "Bu film, aynı zamanda anlatan kişinin çocukluğunun geçtiği eski bir evin de hikâyesidir." der.[116] *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın senaristi Alain Robbe-Grillet de, filmi hakkında şunları söyler: "Bu film, bir heykeli anlatan belgesel film olarak da değerlendirilebilir."[117] *Ayna*, kurtarılmış bir çocukluğun öyküsüdür. Bu sebeple Tarkovski'nin "sayısız parçalara bölünmüş zaman" dediği bu filmin değerlendirmesinde de birtakım şüpheler doğması muhtemeldir. *Ayna*'nın kâbuslara benzer mantıksızlığı, onu Resnais'in diğer filmi *Providence*'e yaklaştırmaktadır. *Providence*'in (1977) *Solaris* ile pek çok ortak teması vardır. Yaşlı yazar Clive Langham bir gece ölüm ile boğuşur ve kâbuslarında geçmiş hayatını görür. Sevdiği eşinden ayrılışını, Santiago Stadyumu ve faşizm gibi politik baskıların izlerini, mantıksızca ve peydepey görür. Langham'ın rüya ve kâbuslarından oluşan filmin büyük bir kısmı, söz konusu gecede geçer.

115 Marguerite Duras, *Hiroshima Mon Amaour*, Paris, 1980, s. 21.
116 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 132.
117 Roy Armes, *The Cinema of Alain Resnais*, Londra, 1968, s. 113.

Tarkovski, "Hatıra veya bellek, şimdiki zamandaki ikincil durumdur ve geçmişe bakmakla anlaşılacak kadar da sade değildir." der.[118] Alain Resnais ise şunları yazmıştır: "Bana göre film, her zaman için şimdiki zamanda cereyan eder, ölümsüz bir şimdiki zamanda."[119] *Muriel ya da Dönüş Zamanı*'nın (*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963) en çarpıcı özelliği de işte bu ikincil durumun gösterilmesindedir. İkincil durum, zaman denen kavramdan ölümsüzlüğü yaratan şeydir. Belki de bu yüzden Tarkovski ve Resnais birbirini tamamlayan iki sinemacı olarak görülür ve her birinin tarihe bakışı diğerinin tamamlanması anlamına gelir. Resnais'in, Picasso'nun Guernica resmini işlediği çalışma ile Tarkovski'nin *Rublev*'in duvar resimlerine, özellikle de teslis inancını yansıtan ikonalarına bakışı benzerdir. Resnais Nazi kamplarından söz ederken Tarkovski Stalin kamplarından söz etmektedir. *Gece ve Sis*'e (*Nuit et brouillard*, 1955) bakacak olursak, bu belgesel niteliğindeki filmde iki farklı bölümün iç içe geçtiğini görürüz: Birincisi Nazilerin ölüm kamplarından kalma siyah beyaz belgesel görüntüleri, diğeri ise günümüzü resmeden renkli görüntüler.

e. Michelangelo Antonioni

Roberto Rossellini'nin *Il generale della Rovere* filminin ilk sahnesinde kurtarma ekipleri, önceki gece yapılan bombardıman sonucunda yıkıntılar altında kalmış cesetleri çıkarırlarken görünürler. Belgesel tadındaki bu ilk görüntülerin peşinden, kalabalık arasında yıkıntıları izleyen Vittorio De Sica'yı görürüz. Rossellini'nin harikulade yeteneği sayesinde nesnel anlatım ile öznel anlatım arasındaki çizgiler soyutlaşmış, birbirine girmiştir o anda, yani Tarkovski'nin tüm filmlerinde yapmak istediği şeyi yapmıştır Rossellini. Tarkovski, neo-realist İtalyan sinemasından özellikle de Rossellini, Federico Fellini ve Michelangelo Antonioni'den sürekli övgüyle söz etmiştir. Rossellini'ye duyduğu hayranlığından ötürü *Nostalghia*'nın adını ilkin "İtalya'da Yolculuk" koymak istemiş ama sonra bu kararından vazgeçmiştir. Ayrıca, filmlerinin en fazla gösterildiği, en çok sevildiği ülke de İtalya olmuştur.

İtalya'yı her yerden daha çok sevmişti Tarkovski. Kendi sinemasından söz eden ilk kitap yine Achille Frezzato tarafından İtalya'da yazılıp basılmıştı.

---

118 *Le Monde*, 20 Ocak 1978.

119 Barthelemy Amengual, "Tarkovski le rebell", *Positif*, 247(Ekim 1981), s. 12.

Nostalghia'nın İtalya'da çekilmiş olması da İtalyan sinemaseverler için büyük bir hadiseydi. Ayrıca İtalya'da o güne kadar, filmlerinden ilham alınarak iki televizyon filmi de çekilmişti. Ve nihayet İtalya, Tarkovski'nin Rusya dışında yaşamak için seçtiği yegâne ülkeydi.

İtalyanlardan çok şey öğrenmişti Tarkovski; mesela Rossellini'nin "öyküsel anlatım ve teknik yeteneklerin dışında, film aynı zamanda kendi hazırlanışını ve yaratılışını belgeleyen bir gerçektir" yorumuna özel bir değer vermişti. Rossellini sinemasının yenilikçi özelliğinden neşet etmiş bu gerçek, sonraki nesiller için de örnek olmuştu. Örneğin Jacques Rivette, "Bir filmin en önemli konusu, filmin yapımında takip ettiğimiz yöntemdir."[120] diyecekti. Wim Wenders de, "Kapalı ortamlardan korkutmakla ilişkilendirilen pek çok polisiye filmin genel havası, filmin çekim ve hazırlanışındaki şartların bir sonucudur." diyerek konuya farklı bir açıdan değinmişti. Jean-Luc Godard ise "Sinemanın değişimi için bir filmin çekim ve hazırlanmasındaki şartların değişmesi gerekir." diyerek aslında Rossellini'nin çok önceden belirttiği gerçeğin altını çizmişti. Rossellini'nin "endüstriyel sinemadan" kaçması onu deneysel sinemaya yakınlaştırmıştı. Nitekim *Sokrates* (*Socrate*, 1971), *Paskal* (*Blaise Pascal*, 1972) ve *İsa* (*Il messia*, 1975) gibi filmleri maddi imkânlardan yoksun, ekonomik sıkıntılar içerisindeyken çekmişti. Adı geçen filmlerin güzelliği, belki de bu yoksunluk ve yoksulluklarla çekilmiş olmalarında yatıyordu. Tarkovski de, filmlerini maddi imkânsızlıklar ve politik baskılar altında çekmişti. Sözü edilen sıkıntı ve kısıtlamalara pek yabancı değildi. Rusya'da çektiği her filmde, teknik ifade yetersizliği kendini hemen gösterir; ancak kabul etmeli ki bu durum, filmlerine bambaşka bir ruh, canlı bir görüntü de kazandırır. Öyle ki adeta Jerzy Grotowski'nin tiyatrodaki dilenciliği, sinemada da kendine bir eş bulmuş gibidir...

Tarkovski'nin hayran olduğu diğer bir İtalyan yönetmen de Federico Fellini'dir. Her zaman ondan övgüyle söz etmiştir. Fakat İtalyan sinemasının iki dev ismi Luchino Visconti ve Pier Paolo Pasolini'den veya filmlerinden herhangi bir yerde söz etmez. Oysa Visconti'nin pek çok filmi (*Senso* [1954], *Leopar* [*Il gattopardo*, 1963] ve *Venedik'te Ölüm* [*Morte a Venezia*, 1971]), aynı şekilde Pasolini'nin *Teorema*'sı (1968) Tarkovski'nin filmografisine yakındır. Öyle gö-

120 A. Bergella, "Introduction", R. Rosselini, *Le cinéma revelé*, Paris, 1984, s. 16.

rünüyor ki Tarkovski'nin "Kimileri opera ile sinemayı karıştırıyor." eleştirisinin hedefinde Visconti vardır.

Kendisinin de ifade ettiği gibi hayran olduğu isim İtalyan Michelangelo Antonioni'dir (1912-2007). Ondan her söz ettiğinde sanki ikiziymiş gibi heyecanlanır. Hatıralarında "İtalya'nın en büyük yönetmeni" demiştir onun için.[121] Roma'nın Palantino Kültür Merkezi'nde yaptığı konuşmasında Antonioni için şunları söylemişti:

> *Gece*'nin (*La Notte*, 1961) son sahnesi, sinema tarihinin belki de yegâne kesitidir, zira bu sahnede aşk, bir ahlâk öğretisi ve manevi bir eylem olarak gösterir kendini... *Macera* (*L'Avventura*, 1960) yıllar önce çekilmiş olmasına rağmen, her izlendiğinde dün çekilmiş gibi gelir insana. *Macera*, asla eskimeyecek bir mucizedir...[122]

Bireyler arasında yürekten bir ilişkinin kurulamayacağı, aralarında sürekli bir mesafenin olması, Antonioni ve Tarkovski sinemasının ortak temalarından biridir. Her iki yönetmen de filmlerinde, bireyler arasındaki mesafenin anlaşılması için çabalar. Antonioni'de bu mesafenin temel özelliği ontolojiktir. *Bir Aşkın Güncesi*'ndeki (*Cronoca di un Amore*, 1950) iki aslî karakteri birbirinden ayıran şey paylaşılan suçluluk duygusu değil, hayata karşı duyulan iki farklı fenomen ya da hayatın geleceğe bırakacağı paradoksal iki çabadır. Bu filmin Tarkovski sineması ile olan benzerliği sadece teknik açıdan değil (Film, uzun sahne planlarıyla çekilmiştir. Meşhur asansör sahnesi Tarkovski'yi etkilemiş nadir sahnelerden biridir. Sırf o sahne için Antonioni'yi 'insan yaşamının gerçek zamanını' açıklama yönünde gösterdiği çabalardan ötürü kutlamıştır.) belki de aynı anlatım stiline sahip oluşundandır. *Batan Güneş* (*L'Eclisse*, 1962) filmindeki nesnel gerçekliğin iki farklı karakterin bakış açısından belirsizliği, onları öyle birbirinden ayırır ve aralarına mesafe koyar ki artık kendilerini, hatta arzu ve isteklerini bilemez hâle gelirler. *Batan Güneş*'in sonunda dünya son bulur; her şey uzaklardaki karanlıkta kaybolur. Vittoria (Monica Vitti) kendinden geçerek varoluşçu bir endişe yaşar. Aynı endişe Stalker, Andrey Gorçakov ve Aleksandr için de söz konusudur. Tarkovski'nin açıkça söyledikleri, Antonioni'nin dünyasında güçlü bir şekilde karşılık bulmuştur. Fakat Antonioni şu gerçeği Tarkovski kadar açıkça ve cesurca beyan etmeyi denemedi: "İn-

121 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 300.
122 *Sight and Sound* (Kış 1982), s. 56.

sanlar, manevi bir şeye muhtaç olduklarını unutacak kadar maddi hayatlarına bağlanmışlardır."[123]

Tarkovski, röportajlarında pek çok kez "Antonioni sinemasında en çok beğendiğim şey tekil anlatım platosunun olmayışıdır." demiştir. Antonioni filmlerindeki en önemli şey, bir sinemacının yapmakla görevli olduğu ve önceden hesaplanmış düşüncelerin gerçekleşmesi değil, olayların akışında oluşan veya görünen şeylerdir. Antonioni'nin senaryoları çok güzeldir. Hepsi de edebî senaryolardır fakat bu senaryolar filme uyarlandığında görürüz ki tüm anlatılmak istenen şey aslında ânı keşfetmektir ve ondaki her güzel şey de yaratılmak istendiği zaman içerisinde şekillenmektedir. Tarkovski hayatının sonlarına doğru Antonioni ile sıkı bir dostluk kurdu. Bu dostluğun kurulmasındaki en büyük pay, şüphesiz İtalyan sinemasının efsanevî senaristlerinden Tonino Guerra'ya aitti. Nitekim Guerra, her iki yönetmen için de senaryo yazmış bir isimdi. Tarkovski 1979 Ağustosunda ilk kez gittiği İtalya'da Antonioni'ye misafir olmuştu. Sonraki yıllarda, yani temelli olarak İtalya'ya yerleştiğinde de Antonioni'yle görüşmeye devam etti. Hatıralarında, değişik münasebetlerle Antonioni'den övgüyle söz etmiştir. Fakat Fellini gibi onun da sermaye karşısında sessiz kalmasına dayanamamış, sadece bir yerde onu bu tutumundan ötürü eleştirmiştir. Antonioni'nin sermaye karşısındaki bu tutumundan "korkmaktadır". Onun bu tutumundan "korkmayan bir kişi" vardır, o da Bresson'dur.[124] Tarkovski, Antonioni'nin son dönem filmlerini çok fazla beğenmez. Onun *Kızıl Çöl* (*Il Deserto Rosso*, 1964) filmini oldukça eleştirmiştir mesela.[125] Fakat yine de Antonioni'nin, bir sanatçı olarak sinemanın gerçek dilinin oluşumunda önemli bir rol ifa ettiğinden kuşkusu yoktur.

f. Luis Buñuel

Luis Buñuel ve Tarkovski sinemasının en önemli ortak özelliği, ikisinin de sanı, rüya ve kâbuslardan oluşan hayal dünyası ile gerçeklik arasındaki sınırları yıkmalarıdır. Ado Kyrou, Buñuel yapıtlarındaki kâbuslar hakkında şu yorum yapar:

123 *Le Monde*, 12 Mayıs 1983.
124 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 244.
125 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 200.

> Bu kâbuslar, zihin fonksiyonlarından neşet etmiş bir belgesel niteliğindedir ve nesnelciliğe dayalı her türlü belgeselden çok daha fazla modern hayatın yapısını anlatma gücüne sahiptir. *Ayna*, *Nostalghia* ve *Kurban*'daki kabuslar da böyledir.[126]

Tarkovski filmlerindeki kâbuslar bireysel değildir, neredeyse Jung'un büyük rüyaları gibi genel bir karaktere ve kapsamlı bir yöne sahiptir. Tarkovski, sürrealizm düşüncesinin temellerine vâkıf değildi. Öyle anlaşılıyor ki araştırma ve okumalarında bu düşünce akımını pek irdelememişti. Özellikle de sürrealizmin önemli bir ayağını oluşturan Freud'un ultra-psikolojik gibi kuram ve teorilerine duyarsız kalmış, onu gereği gibi okuyamamıştı. Lakin Buñuel ve sinema sayesinde sürrealist rüyaları ve işleyişlerini tanıma fırsatı bulmuştu. Jean-Paul Sartre *İvan'ın Çocukluğu*'nun sürrealist yönünden söz ederken tüm eleştirmenlerin o zamana kadar farkına varamadığı gerçek bir öze işaret ediyordu. Tarkovski filmleri, sürrealist eserlerdeki *gerçekliğin ortaya çıkarılmasında fonnun mutlaklığı rolünü* inkâr etmektedir. Konu edinilmiş paradoksları önemsiz addetmekte, konu edilmemiş paradoksları öne sürmekte ve önerilen çözümlemelerin kutsallığını inkâr etmektedir. Bu yönüyle sürrealistler içinde Tarkovski'yi en fazla etkileyen yönetmen Buñuel'dir. Andrė Breton'un *Sürrealizmin İkinci Manifestosu*'ndaki o klasik ideali ve kadim temennisi, aslında Tarkovski filmlerinde en mükemmel şekilde temin edilmişti:

> Düşünsel anlamda öyle bir noktaya ulaşmalıyız ki orada ölüm ve hayat, gerçeklik ve hayal, geçmiş ve gelecek, alt ve üst, ilişkileri oluşturan gerekçelerle oluşturmayan gerekçeler, birbiriyle tezat teşkil etmesin.[127]

Eğer biz de Ado Kyrou gibi sinemayı, 1920'lerin kültür tarihi içerisindeki sürrealizm adıyla ünlenmiş sanat akımından daha üstün görecek ve gerçeküstü hayaller ile gerçeküstü rüyaları *sinemanın özüyle uyuşan* konular kabul edecek olursak, Tarkovski'nin sürreal sinemanın en gözde ve en parlak örneklerini gözler önüne serdiğini kabul etmeliyiz.[128]

Buñuel filmleri ile Tarkovski sinemasını birbirine yakınlaştıran şey bununla da sınırlı değildir. Daha ziyade anlatısal veya öyküsel filmlerden oluşan Buñuel sineması, garip bir şekilde sırtını belgesele yaslamıştı. Buñuel, eserlerinde

---

126 A. Kyrou, Luis Bunuel, Paris, 1962.
127 Andre Breton, *Manifestes du Surrėalisme*, Paris, 1973, s. 76-77.
128 Ado Kyrou, *Le Surrėalisme au Cinėma*, Paris, 1985.

belgesel unsurları, seyircinin izlerken farkına varamayacağı kadar yerinde bir titizlikle kullanmıştır. Gerçek dünyadan hayal dünyasına hızlı geçiş yapan filmler, gerçekçi dünyayı eksiksiz şekilde önceden betimlemiş olduğu için başarılıdır. Bu betimleme, bir kopyalama eylemi olmanın aksine içgüdü ve isteklerin bastırılmasında rolü olan gerçekliğin özünü bulmaya yönelik bir betimlemedir. 1940'ların sonunda Meksiko City'nin yoksul varoşlarında yaşayan çocukların hikayesini anlattığı *Unutulmuşlar* (*Los Olvidados*, 1950) filmi, güçlü anlatısı yanında belgesel anlatısıyla da dikkatleri üzerine çekmiştir. Buñuel'in kendisi *Viridiana*'yı (1961) Franco dönemi İspanya'sını anlatan belgesel bir film olarak nitelemiştir. Buñuel, belgesel sinemada gerçeğin bastırılan ruhunu gösterebilen bir kudreti keşfetmişti. *Silahlı Vefalı İspanya** adıyla İspanya iç savaşını anlatan filmini buna örnek gösterebiliriz. Filmin, caddelerdeki çıplak çocuk cesetlerini, faşizm ordusuna mensup çocuk askerlerin geçiş törenini ve evlerin bombalanmasını gösteren önemli sahneleri, onun diğer filmlerindeki kâbusları hatırlatır.[129] Buñuel filmindeki bombardıman sahneleri, *Ayna*'daki İspanya iç savaşını gösteren belgesel sahneler kadar etkilidir. Buñuel, 1937'de İspanya iç savaşının başlamasına yakın bir zamanda değişen politik sistemle ilgili olarak Jean-Paul Le Chanois tarafından çekilen *İspanya 1936* adlı filmin senaryosunun yazılmasına katkı sağladı ve yapımcılığını üstlendi. Filmlerindeki baskıcı gerçekliğe dayanan görüntüler seyirci üzerinde derin duygusal etkiler bırakmıştır. Tarkovski bu etki hakkında şöyle yazar:

> Buñuel, her şeyden önce şair bilincine sahip bir yönetmendir. Bir sanatın, duygusal etki bıraktığı ölçüde güçlü olacağını, estetiğe dayalı bir yapının oluşması için ille de manifesto yazmaya gerek olmadığını iyi bilir.[130]

Ve sözlerine beğeniyle seçtiği cümlelerle şöyle devam eder:

> Diyorlar ki Buñuel, *Bir Endülüs Köpeği* adlı 16 dakikalık kısa filminin ilk gösteriminden sonra öfkeli burjuvalardan gizlenmek zorunda kalmış ve olası saldırılara karşı kendini korumak amacıyla silah taşımıştır. Durun, dahası vardır, bunlar öykünün henüz bir başlangıcıdır.[131]

---

* Buñuel'in bu adla bir filmi yok. Sanırım yazar, senaryosuna katkıda bulunduğu ve yapımcılığını üstlendiği *İspanya 1936* belgeselini kastediyor. [çev. notu.]

129 Francisco Aranda, *Luis Bunuel: A Critical Biography*, s. 116-127.

130 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 51.

131 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 54.

Buñuel'in usta bir hikâyeci olduğunu hepimiz biliyoruz. Kendi hakkında dahi sayısız hayalî hikâyeler uydurmuştur. Bu durum ölümünden sonra bile devam etmiştir.

Andrey Tarkovski, Buñuel'in eserlerini yakından takip ediyordu; fakat onları gereği gibi anlayabildiğini söyleyemeyiz. Hatıratının 18 Eylül 1970 tarihli sayfasında Buñuel'in en iyi filmlerinden biri hakkında yazdıkları, filmi gereği gibi okuyamadığını; ayrıca büyük bir sanatçı olsa dahi kimi zaman başkalarına ait sanat eserlerine dair yanlış eleştirilerde bulunabileceğini gösteriyor:

> Buñuel'in çok kötü bir filmini izledim. Neydi adı? Unuttum. A, evet hatırladım, *Tristana*'ydı. Doktorların ayağını kestikleri bir kadın, ara sıra babalığının -aynı zamanda kocası olan adamın- kesik başının bir çan kulesinde sallandığını gösteren kâbuslar görüyordu. İnanılmaz derecede basit ve klişe bir filmdi. Buñuel birkaç istisna dışında filmografisini bu kadar basite hiç indirgememişti.[132]

g. Kenji Mizoguchi

Tarkovski, Kenji Mizoguchi'den defalarca "kusursuz bir usta" olarak söz etmiştir. Fakat özel bir filminden yahut filmlerindeki özel bir sahneden pek söz ettiği görülmemiştir. Eserlerinde modern sinemanın en önemli unsurlarını görmek mümkündür. Karakterlerin ilişkilerinde ve öykü anlatımında hüküm süren belirsizlik, kâmil gerçekliğe geçişi sağlar. Oysaki gerçekçi filmlerde çoğu zaman sadece gerçeklik anlatılır ve hemen ardından o gerçeklik zan altında bırakılır. Mizoguchi'nin filmlerinde ise etki tek başına bir anlatım unsuru olup aslî meseleye dönüşene kadar tartışmanın merkezinde kalır. Bu konuda akla ilk gelen örnekler, *Yağmurdan Sonraki Soluk* olarak da bilinen *Ugetsu Monogatari* ve *Oharu'nun Hayatı* adlı filmlerdir. Mizoguchi, filmlerinde yeni teknik özellikler kullanarak biçimde diğer Japon sinemacılara öncülük etmiştir. Filmlerinin çoğunda mizansene dayalı sinematografik anlatımın imkân sınırlarını defalarca zorlayarak yeni tecrübelere ulaşıyordu. Keşfettiği tekniklerle yeni beyan şekilleri bularak klasik anlatım kurallarını yıkmaya çalışıyordu.[133] Mizoguchi'nin 1933 yapımı *Şelalenin Beyaz Çizgileri* (*The Water Magician*) adlı

132 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 31.

133 R. Cohen, "Mizoguchi and Modernism", *Sight and Sound* (İlkbahar 1978).

filminin başrol oyuncusu Taki, geçmişe gittiği bir sahnede faytonda oturduğu bir ânı hatırlamaktadır. Faytoncu sonraki aylarda kendisine hayran olan genç bir adam olacaktır. Faytonda hareketsizce oturmuş önüne bakan Taki'nin orta ölçekli plan (*medium shot*) görüntüsü, bir süre sonra yerini başka bir görüntüye bırakır. Bu ikinci görüntüde -birinci görüntüde Taki'nin baktığı yön hesap edilecek olursa- sinemanın yaygın mantığına göre yine Taki'nin bakışıyla genel bir görüntü olmalıdır. Oysaki bizler, Taki'nin bakış açısıyla faytonu süren genç adamı arkadan görürüz. Bu görüntünün devamında, kamera döndüğünde bir kez daha Taki'yi oturmuş faytoncuyu izlerken görürüz. Bu enteresan sahnenin bir benzeriyle Mizoguchi'nin *Düşüş* (1935) adlı başka bir filminde de karşılaşıyoruz. Osen adlı genç kadın, Sukuci adındaki genç adama bakmaktadır. Bir sonraki görüntü ise Sukuci'yi kadının gözüyle göstermektedir. Fakat kameranın sürekli hareketliliği sayesinde Osen

tekrar kadrajda görünür. Bu da aynen *Şelalenin Beyaz Çizgileri*'nde olduğu gibi geçmişte cereyan eden bir sekanstır ve Mizoguchi'nin burada da rüya benzeri bir anıyı, kendi bakış açısınca karakterin görüntüye alınmasıyla göstermek istemesi ihtimali vardır. Ancak buna benzer sekanslar, Mizoguchi'nin savaş sonrası filmlerinde de pek çok kez tekrar edilmiştir. Kimi zaman *Ugetsu Monogatari*'daki gibi rüyalarda, kimi zaman da *Kâhya Sansho* ve *Oharo'nun Hayatı*'nda olduğu gibi özel bir gerçeklikte bu planların benzerlerini görmek mümkündür.

Modern sinemada Mizoguchi'nin bu tür enteresan sahnelerine benzer örnekler görmek mümkündür. Antonioni'nin *Bir Aşkın Güncesi* filmindeki o ünlü asansör sahnesi buna en güzel örnektir. Tarkovski filmlerinin hemen hepsinde bu tarz enteresan sahneler görmek mümkündür. Ancak en güzel örnek *Nostalghia*'dadır. *Nostalghia*'da en azından iki defa bu türden enteresan planlara rastlamaktayız: Bir keresinde Gorçakov'un rüyalarında, bir keresinde de Dominiko'nun odasında. Gorçakov'un rüyasında annesi, karısı ve genç kızını görürüz ki genç kızın baktığı yönde yine kendisi görünmektedir. Dominiko'nun odasında ise Gorçakov, sobanın üzerine dizilmiş şeylere bakmaktadır; kamera baktığı yönü takip ederken tekrar Gorçakov'u gösterir. Tarkovski filmlerinde bu tarz sahnelerin ilk örneği belki de *İvan'ın Çocukluğu*'nda kaydedilmiştir. Teğmen (Andrey M. Konchalovski) bakışlarıyla genç kız Masha'yı (Valentina Malyavina) ormanda izlerken bir anda aynı görüntüde ikisini yan yana görürüz. Bu Mizoguchi sinemasının Tarkovski sinemasına olan etkisinin sadece bir örneğidir. Bu etkiyi daha iyi anlamak için Mizoguchi'nin en iyi filmlerindeki rüya ve hatıraları

akla getirmeliyiz. Örneğin sinema tarihinde Tarkovski'nin stiline *Ugetsu Monogatari* filminin sonundaki eve dönüş sekansı kadar yakın bir sekans yoktur diyebiliriz. Kanaatimce, ta 1953 yılında izleyiciler, o eşsiz sahneyi izledikten sonra kendi kendilerine, "Acaba bundan sonra sinema daha neler yapacak?" diye sorsalardı çok haklı ve yerinde bir soru olurdu bu. Ve şüphesiz bu sorunun en güzel cevabını da Tarkovski vermiştir.

h. Akira Kurosawa

İtalyan sinemasının dev ismi Rossellini gibi Mizoguchi'yi de övmekle yetinmiş olan Tarkovski, bir başka Japon yönetmen Akira Kurosawa'dan ise defalarca söz etmiş ve stiline duyduğu hayranlığı çeşitli münasebetlerle dile getirmiştir. Ona göre Kurosawa, Antonioni ile karşılaştırılabilecek başarılı bir yönetmendir. Stil, tarz ve kullandığı teknik metotları defalarca analiz etmiş ve sinema sanatına kazandırdığı olağandışı yeniliklerden bahsetmiştir. Örneğin, Roma'nın Palantino Kültür Merkezi'nde yaptığı konuşmada, dinleyicilerle beraber *Yedi Samuray* filminden bazı sahneleri izledikten sonra şunları dile getirmiştir:

> Görmüş olduğunuz bu sahnede grubun en genci ölümden korkmaktadır. Lâkin ilginç olanı Kurosawa'nın bu korkuyu nasıl bir yöntemle biz seyircilere gösterdiğidir. Genç çocuk, sazlıkların arasında korkudan titremektedir. Ama bizler onu görememekte, sadece titremenin etkisiyle sallanan sazlıkları görmekteyiz. Bu şekilde çocuğun ölümden korktuğunu anlarız. Sonra da yağmur altında vuku bulan kanlı bir savaşı ve bu savaşta Toshirô Mifune'nin canlandırdığı genç delikanlının ölümüne şahit oluruz. Ayakları çamura saplanmıştır ve gözlerimizin önünde can vermiştir.[134]

Kurosawa da aynen Tarkovski gibi sıkı bir Dostoyevski hayranıydı. Ayrıca o da Shakespeare'in bazı oyunlarını sinemaya uyarlamak istiyordu. Bu gayeyle *Budala, Kral Lear* ve *Makbet*'i Japon izleyicisiyle buluşturmak istedi. Bu isteğinin ürünleri de *Kanlı Taht* ve *Ran* filmleri oldu. Tarkovski ve Kurosawa'nın Shakespeare ve Dostoyevski sevgisi öyle basit birer okuyucu sevgisi değildi. Her iki yazarın da, bu iki yönetmenin sanat anlayışı ve düşüncesinin değişmesinde önemli katkısı vardır. Bu açıdan da rahatlıkla Kurosawa ve Tarkovski'nin dün-

134 *Sight and Sound* (Kış 1982-1983), s. 56.

yası birbirine benzer diyebiliriz. *Yaşamak*'ın başrol oyuncusu Kanji Watanabe (Takashi Shimura) Alexander'a benzer. Yine nükleer bombayla yok olmaktan korkan *Eğer Kuşlar Bilseydi*'nin yaşlı adamı da bizlere Alexander karakterini hatırlatır. Kaneto Shnido'nun *Hiroşima Çocukları* (1952) adlı müthiş filmini görmezden gelirsek, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarının Japonlar üzerinde bıraktığı o korkunç etkiyi en iyi anlatan film *Eğer Kuşlar Bilseydi* filmidir dersek abartmış olmayız. Filmde facianın üzerinden on yıl geçmiştir. Ağızlar korkudan mühürlenmiş, kimseden tek kelime işitilmemektedir. Yaşlı adam, bomboş odada duyduğu o müthiş patlama sesi ile birlikte, küçük torununu atom bombasının yıkıcı tehlikesinden korumak için kendini çocuğun üzerine atıverir. Sinema tarihinde izleyiciyi böylesine derinden etkileyen başka bir sahne daha yoktur. Yaşlı adamın bu delirten korkuları bizlere, *Kurban*'daki çocuğun odasının önünde durup pencereden içeri süzülen esrarengiz ışığa dalmış bakan Alexander'ın korkularını hatırlatır.

Tarkovski, Akira Kurosawa ile ilk kez 1973 Aralığında Moskova'da görüştü. *Dersu Uzala* filminin ilk projeleriyle birlikte Moskova'da bulunan usta yönetmen Kurosawa'nın Tarkovski ile neler görüştüğünü, ne konuştuğunu kimse bilmiyor. Bildiğimiz tek şey Tarkovski'nin hatıralarında bu görüşmeyle ilgili sadece iki satırlık bir şey yazdığıdır:

> Kurosawa Rus makamlarının kendisine işlenmemiş ham negatifler verip vermeyeceği konusunda endişeliydi. Ama ben o beş para etmez negatiflerin ustaya verilmesini doğrusu istemiyordum...[135]

Yedi yıl sonra hatıralarının 13 Mayıs 1980 tarihli sayfasında da şöyle yazar:

> Antonioni veya Bergman ile ortak -üç bölümlük olabilir- bir film yapmayı arzuluyorum. Bergman kabul etmezse bu düşüncemi Kurosawa ile de paylaşabilirim...[136]

26 Mayıs 1986, Tarkovski'nin hatıralarında Kurosawa'dan söz ettiği son tarihtir. Paris'te hastanede yatarken, sevgili Kurosawa'nın gönderdiği çiçeklerden söz eder. Los Angeles'tan Japonya'ya dönerken birkaç günlüğüne Paris'e geldiğini, Paris'teyken de kendisini ziyaret ettiğini ve bunun son görüşmeleri olduğunu yazar...[137]

---

135 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 93.
136 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 238.
137 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 409.

i. Fyodor Dostoyevski

Tarkovski yazılarında pek çok kez Rus edebiyatının başyapıtlarından söz etmiştir. Öyle ki estetik bulgularının birçoğunu, Dostoyevski, Gogol, Tolstoy ve Puşkin gibi Rus edebiyatının ölümsüz yazarları sayesinde kanıtlamaya çalışır. Eserlerinde Çehov'u çağrıştıran izleri görmek de mümkündür. Rus sembolizminin ilk şairlerinden Tyutçev'in şiir kitabı, *Stalker*'da kutsal kitap kadar önemlidir mesela. Rus yazarlar dışında Tarkovski'yi en fazla etkileyen, filmlerinde izlerini açıkça görebileceğimiz yazarların başında Shakespeare, Dante, Proust, Thomas Mann ve Alman romantikleri gelir. Babası şair, annesi edebiyat öğretmeni olan Tarkovski'nin pek çok ünlü edebiyat eleştirmeni arkadaşı da vardı. Bunlardan biri formalizm düşüncelerini gençliğinde bırakmış yaşlı Shuklovski idi. Ölene dek sinemaya hayranlığını gizlememiş ve bunu her fırsatta dile getirmiş Shuklovski, gençliğinde sinema üzerine teorik pek çok yazı yazmış, yazılarını da yayımlatmıştı. Tarkovski hatıralarında edebî klasiklerin yanı sıra çağdaş bilimsel-fantastik eserlerden de defalarca söz eder.

Ölümünden sonra yayımlanmış şu cümleler Tarkovski'ye aittir: "Ben Puşkin, Dostoyevski, Gogol ve Tolstoy âşığıyım. Onlarsız bir sanatçı olarak var olamazdım."[138]

Bu dört isimden en fazla sevdiği şüphesiz Dostoyevski idi. Dostoyevski'nin *Budala* adlı eserinin sinema uyarlamasını filmleştirememenin boşluğunu yıllarca içinde hissetti. Tam üç kez senaryoyu tamamlamak istediyse de kısa bir bölümünü yayımlatmakla yetindi. Bazı eleştirmenler ona "Dostoyevski sineması" ismini vermişti.

> Dostoyevski'nin yazılarında da sıkça rastladığımız o Ruslara özgü duyguyu *Nostalghia*'da da görmek istedim... Bu 'duygu' kelimesinin Rusçasının başka dile çevrilmesi nedense çok zordur. Genel olarak onu 'saflaştırılmış gönül' ya da 'şefkat' olarak tercüme ederler. Ancak bu çevirilerin hiçbiri gerçek anlamını vermeye yetmez. Sözlük itibarıyla bir başkasıyla coşkulu şekilde bir olmak anlamına gelir. Yani birisinin ortak acılarını paylaşıp bu yolla o olmak veya onun gibi olmak anlamını taşır.[139]

138 *Cahiers du cinema*, 392 (Şubat 1987), s. 14.

139 Tarkovski'nin Urve Jebir'e verdiği röportajdan alıntıdır: *Le Monde*, 12 Mayıs 1983.

Dostoyevski'nin bazı kahramanları arasında bu duyguyu veya duyguları görmek mümkündür. Myshkin'in Nastasya'ya, Roskolnikov'un Sonya'ya ve Alyosha'nın herkese karşı beslediği duygu, ortak acıları paylaşmak, aynı duyguları hissetmek üzerine kurulmuştur. *Nostalghia*'da Dominiko ve Gorçakov'un *Andrey Rublev*'de de Rublev ve İvan'ın birbirlerine karşı hissetlikleri o sonsuz şefkat ve tek gönül olma durumu, *Kurban*'da Alexander'ın tüm insanlığa karşı hissettiği duygular şeklinde ekrana yansır. Dostoyevski'nin kahramanları "bir başkasıyla manevi ilişkiden yoksun" yalnızlığı tecrübe etmekteler, aynen Stalker ve Gorçakov'un yalnızlığı tecrübe etmeleri gibi... Domoniko, Dostoyevski'nin bir hayal ürünüdür sanki. Kendisi kurban olmadıkça insanlığın kurtulacağına inanmayan yalnız bir adam, Domoniko. *Kurban*'ın ahlâkî kısa öyküleri de Dostoyevski'nin kaleminden kâğıda dökülmüş gibidir. Tarkovski'nin modern maddi bir dünyayı, sadece iman gücü ve manevi bir duruma ile sonlandırabileceğimize inancı, ilk dönem Hristiyanlık düşüncesi ile Dostoyevski'nin öz mesajını verir gibidir.[140] Dostoyevski 1870 yılında, *Karamazov Kardeşler* üzerinde çalıştığı sırada Baykev'e yazdığı bir mektubunda şunları söylüyordu: "İstekli veya isteksiz şekilde zihnimi meşgul eden, hatta rahatsız eden asıl konu Tanrı'nın varlığı konusudur."[141] Tarkovski filmlerinin de alt metnine ya da maksadına bakıldığında, Tanrı'nın varlığı meselesinin sürekli merkezde olduğu kabul edilecektir. Nitekim kendisi de, "Bana daima Tanrı'yı gösterecek aynı duygunun peşindeyim." der.[142] Bu sözler Tanrı'ya inanmayan birine ait sözler olmanın aksine onu hakiki anlamda keşfetmek ve inanmak isteyen birine aittir. Ancak mesele Tanrı'nın olması veya olmaması değil, varlığının açıklanıp meşrulaştırılması meselesidir. Tarkovski, işte bunun yollarını bulacak bir duygu aramaktadır. Örneğin bir keresinde bunu çok güzel bir örnekle dile getirmiş ve "Sanat yapıtları Tanrı'nın biz insanlara hediyesidir, Tanrı'ya hediye verebilmiş tek kişi ise Bach'tır."[143] demiştir. Başka bir yerde de, "Daima elimden tutan, bana kılavuzluk eden, görünmez bir güç hissediyorum bilinçaltımda."[144] demiştir. Burada, "kılavuz" kelimesine dikkatinizi çekmek isterim. Zira Stalker'ler aynı zamanda birer kılavuzdurlar.

---

140 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 193.

141 K. Mochulski, *Dostoyevski*, Princeton University Press, 1973, s. 650.

142 M. Esteve (ed.), *Études cinématographiques*, s. 154.

143 A. de Baecque, *Andrey Tarkovski*, Paris, 1989, 110.

144 Marsell Martin'in 12 Mayıs 1983 tarihli *Le Monde* gazetesinde yayımlanmış makalesinden. Tarkovski'nin kendi ağzından nakleder.

Bir röportajında ise Dostoyevski'yi, "O, arayışların yazarıdır. İnsanlık sözleşmesinin deklarasyonunu ilk olarak açıklamış fakat imandan bîhaber ölmüş biridir." şeklinde nitelemiş ve şöyle devam etmiştir: "Şu aralar -1981 Şubatı- *Budala*'nın senaryosunu yazıyorum. İlginçtir, Dostoyevski'nin tüm kahramanları, Tanrı'ya iman etmeyi istemekteler fakat nedense bunu yapamazlar. Kendisi de hayatı boyunca iman edemedi. Bu edememenin acısını da fazlasıyla çekti zaten. Sürekli bir iman arayışı içindeydi fakat kimseye aradığım imanı bulamadım deme cesaretini gösteremedi."[145] En son "Karanlık Diyarların Yolcusu" adını verdiği bir makalesinde, Stalker söyleyiş benzerliğini anımsatırcasına şunları dile getirmişti: "İçimizdeki manevi sorulara ne kadar da yabancıyız? Kayıp köpekler gibiyiz adeta."[146]

j. Alman Romantikleri

Nostalghia'nın ilk sahnesi, Gorçakov'un sisli bir havada arabadan inerek yürümeye başladığı sahnedir. Sırtı kameraya dönüktür. Önünde yoğun bir sis kütlesi görünür... Bu sahne, Tarkovski sinemasının, özelde Caspar David Friedrich peyzajlarını, genelde ise Alman romantiklerinin sanat anlayışını andıran çok yönlü imgelerinden biridir.[147] Romantiklerin resim tuvallerini hatırlatan bir başka imge de yıkık kilise görüntüsüdür. Bu da *Nostalghia*'nın son sahnesinde kendini gösterir. Friedrich, kendi düşüncesine göre ölmek üzere olan Katolik inancını yıkık kilise görüntüsünde, yeni yeşermekte olan Protestan düşüncesini ise yemyeşil ağaçlar şeklinde paradoksal bir anlatımla resmetmiştir. Friedrich'in öğrencisi Ferdinand Oehme'nin (1871) *Kış Ortasındaki Büyük Tapınak* adlı ünlü peyzajında ise bu paradoks daha belirgin şekilde kendini gösterir. *Nostalghia*'nın son sahnesindeki eski bir tapınağın içinde duran küçük Rus kulübesinin, söz konusu paradoksla ilgisi yoktur; fakat panorama açısından enteresan bir biçimde Oehme'nin peyzajına benzemektedir.

Alman romantiklerinin felsefî ve edebî eserleri, XIX. yüzyıl Rus edebiyatını ve sanatçılarını fazlasıyla etkilemiştir. Öyle ki Puşkin ve Gogol'u "Hoffmann'ın Rus Takipçileri" olarak adlandırmışlardır. Hoffmann'ın Dostoyevski üzerindeki

145 *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 28.
146 *Le Monde*, 12 Mayıs 1983.
147 M. Trowsaja ve F. Allardt-Nostitz, *Andrj Tarkowskij*, Bonn, 1981.

etkisi açıktır. Bu etkiden kendisi de söz etmiştir. Rus müziği de XIX. yüzyıl ortalarında Alman romantik müziğinin etkisindedir. Nitekim Tchaikovski'nin Puşkin'in dramatik şiirlerini esas alarak icra ettiği Eugene Onegin adlı ünlü operası, döneminin İtalyan operalarına benzer. Hatta en iyi Rus operası olarak adlandırılan Modest Mussorgski'nin Khovanshchina ve Boris Godunov isimli operaları dahi Avrupa romantizminden etkilenmiştir. XX. yüzyıl başlarında romantizmin bu etkisi kendini en iyi Skryabin ve Rahmaninov'da gösterir. Çehov, Turgenyev ve Leskov gibi yazarlar, Alman romantizmden etkilenmiş ünlü Rus edebiyatçılarıdır. Alman romantizminin etkisi, 1917 Eylül Devriminden sonra bile devam etmiş ve genç nesil Rus sanatçıları etkilemiştir. Rus sinemasının, romantizmin kaynaklarından beslendiğini gösteren en bariz örneklerinden biri Kozintsev sinemasıdır. 1950'lere gelindiğinde ise Rus sanat camiası özellikle de genç yazar ve şairler bir kez daha romantizmi tecrübe etmiştir. Aynı yıllarda Novalis, Hoffmann, Schlegel Kardeşler, Tieck, Jean Paul Richter ve Wagen Roder gibi yazarların eserleri çeşitli çevirilerle Rus okurlarına sunulmuştur. Edebiyat fakültelerinin en önemli dersleri arasında romantizm akımı vardır. Hoffmann ve Tieck'in şiir çevirileri liselerin edebiyat kitaplarında yer alıyordu. Hâlen de aynı müfredat devam etmektedir. Genç nesil Rus aydınları gibi Tarkovski de Alman romantiklerinin temel eserlerinden etkilenmiştir. Ve bu etki özellikle, aklın kuvveti karşısında insanî duygulara değer veren düşüncelerinde kendini gösterir. Böylesi mantıksal bir düşünceyi kabul etmek demek kuramcılık ve modern akılcılıktan uzaklaşmak demekti. Bu modern akılcılıktan uzaklaştığı için de Tarkovski, bilim ve teknolojiye dayanan modern insan prototipine mesafeliydi. "Modern dünyanın çıkmazı"na dair düşünceleri, romantizm düşüncesini akla getirir. Romantiklerin Rousseau'dan devraldığı modern dünyaya karşı pesimist olma durumu, Tarkovski sinemasında yeniden kendini göstermiştir. Modern dünyanın çıkmazının sadece maneviyata dönüşle aşılabileceğini gösteren filmleri, bir yerde Novalis ve Hölderlin şiirlerindeki temel düşüncenin tekrarı gibiydi. Tarkovski, Schelling'in doğa felsefesine, Friedrich'in resimlerine ve Novalis'in şiirlerine âşıktı. Dostoyevski'ye ve onun diğer Rus düşünürlerin unuttuğu, ulusal ve kültürel Rus kimliğini dünyaya tanıtma yönünde gösterdiği çabaya olan sevgisi Tarkovski'yi romantiklerin ana kaynaklarına sevk ediyordu. Dostoyevski'nin soylu düşüncelerini tekrar yaşatabilmek için "Hoffmanniyana" gibi projeler düşünmüştü. Anne ve babasının ayrılığından olumsuz etkilendiği için fantastik öyküler yazan ve Ondin

adlı opera müziğinden kesitlerle uğraşan bir çocuk olacaktı Hoffmann ... İkinci başlığı "Bir Alman Romantiği Projesi" olan "Hoffmanniya"nın senaryosunda bazı tarihî kişilikler Hoffmann'ın hayatına girecek, ekranda görünecekti. Senaryo metninin sonunda ise Hoffmann şöyle soracaktı:

> Dünyayı ne kadar tanıyoruz acaba? Ne kadarını biliyoruz? Hakkında her şeyi biliyor muyuz? Peki, bildiğimiz o birkaç yön dışında milyarlarca başka yön daha olabilir mi?

Tüm bu sorular Tarkovski filmlerinin hemen hepsinde var olan o çok önemli aslî meseleyi hatırlatır: "İnsanın, örtülmüş ve saklı kalan bilginin içeriğiyle olan ilişkisi nedir?"

İvan'ın Çocukluğu'nun ana teması ve öyküsel yapısı Alman romantiklerinin eserlerinden esinlenerek ortaya çıkarılmıştır. Novalis, "Nerede çocuklar varsa, altın çağ da orada başlar." demişti. Romantikler, çocukluk çağını "*gönülle tanışma çağı*" olarak adlandırırlar. Novalis'in utangaç çocuğu Losnideh Shellgel ve Hoffmann öykülerinin diğer çocukları, masumiyetin göstergesidir. Novalis, "çocuk cennetin sesidir" derken *Nostalghia*'da Gorçakov'un kelimenin tam anlamıyla bir melek olan küçük kıza yaptığı itiraflarına kapı aralamaktadır. İvan, aynen Hoffmann'ın "Altın Sürahi" öyküsündeki kahraman gibi, hayal ve sözüm ona gerçek adlı iki farklı dünyada yaşamaktadır. XIX. yüzyılın sonlarında Tieck ve Wagen Roder "*kilisede yaşayan bir sanatseverin manevi kardeşlik yaşamı*"nı konu edinmişlerdi. Hoffmann, *Ritter Gluck Silahşörü*'nün hayatını, sanatsal yaratıcılıkla tanışan bir kilise sakininin düşleri hakkında yazmıştı. Aynı şekilde Tieck de Frantezh Stembalds'ın hayatını yazmıştı. Tieck'in kitabında Albrecht Dürer'in öğrencisi varsayılan ressam Stembalds, Mary adlı bir kadına âşık olur ve bu aşk sayesinde sanat ile manevi bir görüngü arasındaki ilişkiyi bulur. Novalis'in başkahramanlarından Heinrich von Ofterdingen de bir yolculuğa çıkar. Yolculuğun asıl amacı *iman ile estetik arasındaki ilişkinin* keşfedilmesidir. Her iki eser de, sanatçının, daha ziyade geçmiş yüzyıllarda yaşamış bir ressamın, sanatsal yaratımın gizemliliği üzerine kafa yormasından müteşekkildir. Dürer'in resimleri (*İvan'ın Çocukluğu*'nda Dürer'in ünlü tablosu Apocalypse önemli bir yer tutar.) Alman romantiklerinin beğenisini kazanmış resimlerdir. Nitekim Tieck ve Wagen Roder'in eserlerinin bazı yerlerinde de asıl kahramanların, Dürer'in öğrencisi varsayılan veya kabul edilen bir sanatçı olduğunu görmekteyiz, aynen Hoffmann'ın *Elexir*'indeki başkahraman Frances-

co gibi... Kitapta Francesco, Leonardo'nun öğrencisidir ve ölmüş üstadının ruhuyla konuşmaktadır. Tarkovski filmindeki *Andrey Rublev*, *Novalis*'in, "insanlık tarihinin en dürüst mekânı" dediği kilisede yaşayan bir rahiptir. O da aynen Francesco gibi üstadı Theophanous'un ruhuyla konuşmakta, Heinrich von Ofterdingen ve Stembalds gibi yolculuğa çıkmaktadır. Her ne kadar *Andrey Rublev* filmindeki o şiddet içerikli ürküten atmosfer, XX. yüzyıla ait bir fenomense de unutmamak gerekir ki tarihsel dönemlerin ortak yönlerini bulmak, romantiklerin önemli ideallerinden biriydi. Onların bütün çabası Schelling'in dediği gibi "tüm dönemlerin yaşayan ruhunu" idrak edebilmek içindi. Tarkovski'nin Shakespeare'e fazlaca gönderme yapmasının bir nedeni de romantiklerin onu seviyor olmasından kaynaklanıyordu. Nitekim August Wilhelm Schlegel'in Shakespeare çevirilerinin, XIX. yüzyılın sonlarına kadar romantikler arasında en ünlü çeviri örnekleri olduğu bilinir.

Novalis'in *Heinrich von Ofterdingen* eserinin en önemli ana teması Tarkovski'nin *Solaris* filminde konu edilmiştir. Novalis, "Göklere, uzak yıldızlara ve evrendeki daha pek çok yere yolculuk etmeyi düşlüyoruz, oysa evren denen yer tam da kalbimiz değil midir? Bu esrarengiz yol kalbimize açılmıyor mu? Sonsuzluk denen yerle son bulmuyor mu? Eğer öyleyse oranın geçmişi ve geleceği kalbimizdedir. Orası değilse asla öyle bir yer yoktur." der. *Solaris*'te de gökyüzündeki dünyalara değil, insan kalbinin derinliklerine yol bulmak ana tema olarak ele alınır. Filmin giriş bölümü, romantiklerin resimlerine benzer. (Tarkovski, filminin bir kitabın sonsözü olduğu gibi son bölüm sahnesi de olsun istiyordu. Bu yöntem özellikle romantiklerin eserlerinde kullanılır.)

Solaris'in giriş bölümünde nehir, sazlıklar, nehir kenarında yalnızlık ve yeşil ağaçlar gibi iç içe geçmiş romantik unsurlar vardır. Chris, tıpkı Heinrich von Ofterdingen gibi annesinin evini terk eder. İkisi de bilginin peşindedir. İkisini de dünyaya bağlayan şey bir kadına olan aşklarıdır. Heinrich, (tıpkı *Stalker*'da olduğu gibi) asil hatıralarına ulaşmak için yeraltı mağaralarını kullanırken Chris gökyüzü mağaralarını kullanmaktadır. Okyanus ve mağara, Jung'un derin psikolojisinde anne olgusunun başat sembollerindendir.[148] Tarkovski filmlerinin derinliğinde maya tutan aşk Novalis'in hikâyelerini hatırlatır. Chris aşkı keşfettikçe kendi insanlığına da yakınlaşmaktadır. Hatıra, dert ortaklığı,

148 Bkz. Young'un "Annelik Esaslarının Psikoloji Yönleri" başlığıyla kaleme aldığı makale: C. G. Jung, *Four Archetyppes*, Londra, 1972, s. 15.

vicdan ve gönül yumuşaklığı ruhunda yeniden yeşermektedir. Sonunda o da *Novalis*'in kahramanı gibi "*sanat ve tarihin kendisine tabiattan haber verdiğini*" idrak eder.

Ayna, pek çok yönden romantiklerin de beğendiği Jean-Jacques Rousseau'nun *İtiraflar* eserine benzer. Hatta Tarkovski filmin adını önce İtiraflar koymak istemiş fakat sonradan bundan vazgeçmişti. Nesnel dünyanın içselleştirilmesini bu eserde de görmek mümkündür. Rousseau'nun kullanmış olduğu anahtar sözcükler, filmin anlaşılmasına da yardımcı olur: "Su, hava, mevsimler, sesler, renkler, ışıklar, yemekler, kokular, sessizlik, hareket, rahatlık ve vücudumuzun bütün sistemi, ruhumuzu harekete geçiren temel öğelerdir..." Tarkovski *Ayna*'da Novalis'in gizemli diline yakınlaşır. Filmin merkez noktasını teşkil eden benlik söylemi, romantiklerce hakikatin keşf ve beyanına açılan bir yol olarak kabul edilmiştir (Novalis'in *Geceye Övgü* ve Schlegel'in *Losinde*'si). *Ayna*'daki hayal ve hatıraların hepsi (ormandaki fırtına kâbusu, çocuğun göletteyüzmesi, annenin gökyüzünde uçması gibi tasvirler) romantik tasvirlerdir. *Stalker* ve *Nostalghia*'daki karakterler, önceki Tarkovski filmlerinde hiç görmediğimiz kadar romantizmin dünyasında yaratılmışlardır. Hasta Andrey Gorçakov, Wagen Roder'in yarattığı Berglinger adlı besteciyi anımsatır. İmanı harekete geçiren Stalker ise romantik kişileştirmelerin en iyi örneklerindendir. Her iki filmin rengi de romantiklerin resim tablosunda kullandıkları renklere benzer. *Nostalghia*'daki Tanrı'nın sesi, *Kurban*'daki Tanrı ile söyleşi, dünyayı kurtarmaya kâdir bir aşk, yine *Kurban*'daki hayat ağacı, tüm bunlar, bir yönetmenin "Dertli Yolcular"ın (Bu, Wagen Roder'in romantiklere verdiği bir isimdir.) fikir ve düşüncelerinden etkilendiğini gösteren mükemmel örneklerdir. Andrey Gorçakov'un yıkık tapınağı görmesi, *Stalker*'da yazarın "evden" gelen sesleri işitmesi, *Kurban*'da Maria'nın evinin bir başına uzaktan görünmesi, Heinrich von Ofterdingen'in *Ölüler Bahçesi*'ni görmesini akla getiriyor; hani şu kız çocuğunun onu, ışık gören ve yüksek pencereli bir "*eve*" davet ettiği bölümü...

II. BÖLÜM

Karanlıkta Yaratılanlar

1. METİNDEN FİLME

a. Senaryolar: Uyarlamalar

Tarkovski, tıpkı Carl Theodor Dreyer gibi, senaryonun yönetmen tarafından yazılması gerektiğini, birinden yardım alınacaksa da ancak kendi gibi düşünen bir dosttan yardım alınabileceğini söylüyordu. Ona göre senaryo sadece bir filmin anlatı ögesi değil, aynı zamanda sinematografik dilin formunu da belirleyen önemli bir faktördür. İşte bu yüzden bir yönetmenin, başkasına ait bir senaryoyu, kişiye özel bir filme dönüştürmesini anlamak çok zordur. Tarkovski, tüm filmlerinin gerçek senaristidir. *Stalker* filminin senaryosunu da kendisi yazmıştır. Ancak ekonomik sebeplerden ötürü adı senarist olarak geçmemiştir. Senaryo veya senaryolar hususunda ne zaman bir fikir ayrılığı başgösterse son sözü söyleyen kendisidir ve iş arkadaşları bu konuda onun sadece danışma mercii olarak kalmışlardır. Başarılı bir senarist olan arkadaşı Vladimir Akimov bu konuda şöyle der: "Tarkovski'ye ne kadar yakın da olsanız, senaryo konusunda ona sadece görüş bildirebilirsiniz, o kadar." *Nostalghia* filminde beraber çalıştıkları bir başka arkadaşı Tonino Guerra da, "Senaryoda ben sadece ona fikir veriyordum, gerisini kendisi detaylandırıyordu." der.

"Zamanda Heykeltıraşlık" bölümünde senaryoyu, edebî bir stil olarak görmediğini yazar. "Bir metin ne kadar senaryoya yakın olursa bilimsel olarak filminin çekilmesi de o oranda kolaylaşır, böyle olunca da edebîliği azalır. Bu açıdan bakıldığında da film senaryoları ile tiyatro metinleri birbirinden farklıdır, diyebiliriz. Örneğin bir senaryo metnini okuduğumuzda onun manasını ve farklı yorumlanabilecek yönlerini de okuruz aslında. Ve metnin film olarak gösterilmesi bu farklı yönlerin yorumlanmasını daha da çoğaltır." der. Tarkovski'ye

göre senaryo, bize farklı yönlerin yorumlanması imkânını vermez. Her ne kadar bu görüşü, onun uzun yılları bulan parlak sanat deneyimlerinin bir sonucu olsa da, çeşitli dillere çevrilen senaryolarını göz önünde bulunduracak olursak onun bu görüşünü kabul etmek kolay olmayacaktır. Mesela *İvan'ın Çocukluğu* senaryosundaki o son sözlere bakalım: "İvan yarışma yaptırır... Ağacı hissetmek için elini uzattığında görüntü donar. Çocukluğunu bulmak için yaptığı araştırma yarıda kalır..."[1] Bu sözlerin, filmi çekecek teknik ekip ve diğer aşamalarında çalışacaklar için ne anlamı olabilir? İlk bakışta ne bir kılavuz var elinden tutacak, ne de bir yardımcı. Sadece bir öyküyü bitirmek için dizelenmiş birkaç güzel edebî söz o kadar. Fakat dikkatlice bakılırsa bu son sözlerin aslında filmin son bölümünün ruhunu yansıttığını görürüz. Öyle bir ruh ki o, İvan ve kız çocuğunun sularda koşarkenki o büyülü görüntülerinde kendini gösterir.

Tarkovski'nin filmlerinin üçü edebî yapıtlardan uyarlanmış senaryolarla çekilmiştir: *İvan'ın Çocukluğu*, *Solaris* ve *Stalker*. Diğer dört filmin, yani *Kurban*, *Andrey Rublev*, *Ayna* ve *Nostalghia*'nın senaryoları ise kendisine aittir. Bunlara ilk filmi *Silindir ve Keman*'ı da eklemeliyiz. Zira bu filmin senaryosu da kendisine aittir. Sinema öğrencisiyken ders arkadaşı Andrey Mikhailkov-Koncalovski'nin yardımıyla *Silindir ve Keman*'ın senaryosunu yazmıştır. Hiç kimseden yardım almadan yazdığı tek senaryo *Kurban*'ın senaryosudur. Toplu senaryoları, on bir aslî metinden oluşan bir kitapta basılmıştır. Bu kitapta yukarıda adını verdiğimiz sekiz film senaryosunun dışında (Gerçi *Ayna* belirgin bir senaryoyla ortaya çıkmış bir film değildir. "Güpegündüz" adlı kısa öyküden yola çıkılarak yapılmış bir filmdir.) yazılı üç metin daha vardır: *Mülayim Esinti*, *Hoffmanniana* ve *Sador*.

İvan'ın Çocukluğu'nun senaryosu, Vladimir Bogomolov'un *İvan* (1957) adlı başarılı romanından esinlenerek yazılmıştır. Romanın asıl karakteri İvan, sosyalist gerçeklik edebiyatının savaş yıllarına ait o kalıpsal kahraman karakterlerinden çok farklı bir karakterdi. Tarkovski bu farklılığı (ki İvan'ın romandaki münzevi ve yabani durumunun bir sonucuydu) daha da belirginleştirdi ve ondan Sartre'ın dediği gibi hayata dair umudu kalmamış *yarı deli* bir yüz ortaya çıkardı. Senaryonun ilk taslağı Bogomolovve Mikhail Papava'nın yardımlarıyla

1 A. Tarkovski, *Qeuvres cinématographiques complétes*, Paris, 2001, c. 1, s. 151. *İvan'ın Çocukluğu*, çev. Mecit İslami.

yazıldı. Ancak Tarkovski, ikinci kez filmin çekimini üstlendikten sonra kendisi senaryoyu tek başına yazdı. Her ne kadar bu filmin sonunda da adı senarist olarak yazılmamışsa da, filmin yapımında emeği geçen herkesin anlatımıyla, son senaryoyu ve tüm detaylarını yazan kişi Tarkovski'dir. Yazılan ilk senaryoyu Eduard Abalov adlı bir yönetmen çekmişti; fakat Mosfilm şirketi, çekimlerini beğenmediğinden Abalov'un yerine Tarkovski'ye teklif götürdü. Tarkovski senaryoda kimi değişiklikler yapmak suretiyle teklifi kabul etti. İkinci bir şartı daha vardı; oyuncu ve teknik ekibi de kendi belirleyecekti. Böylelikle film tümüyle baştan çekilecekti. Tarkovski senaryo üzerinde ciddi değişiklikler yaptı. Yeni senaryo üç hafta içinde yazıldı ve 1960 Haziranına gelindiğinde son taslağı hazır hâle getirildi. Bu çalışmada Konchalovski, projenin başdanışmanı olarak Tarkovski'ye yardım etti. Hatta senaryonun kimi detaylarına da müdahalede bulundu ancak sonraki günlerde Tarkovski ile arası açıldıktan sonra, "Onunla *İvan*'ın ve *Andrey Rublev*'in senaryosunda beraber çalışmış olmam bende acı birer hatıra olarak kalacak" diyerek Tarkovski'ye serzenişte bulundu.[2] Yıllar sonra bu konuyu şöyle açıklayacaktı: "Etik olmayacağını düşündüğüm için ona Andrey Rublev senaryosunun son hâlinin bir senaryodan ziyade edebî bir metne benzediğini, bu hâliyle de filmin son yapısına zarar verebileceğini söyledim..." diyecekti. Tarkovski de arkadaşının bu eleştirilerine daha fazla dayanamayıp onunla ilişkisini kesmişti. Velhasıl Tarkovski, *İvan'ın Çocukluğu*'nun yeni senaryosuna dört rüya sahnesi, bir de geçmişe giden *flashback*'ler ekledi. Ve nihayet tam on üç kez yapılan görüşmelerin sonunda filmin önceki iki senaristi Tarkovski'nin yaptığı değişiklikleri kabul etmişti. Mosfilm ise filmin senaristleri bölümüne önceki iki senaristin isminin eklenmesini şart koşmuştu. Uzun süren tartışmaların sonunda film, 1962 yılının başlarında çekildi ve aynı yılın Haziran ayında montaj ve seslendirmesi tamamlandı. Yine aynı yılın Eylül ayında ise Venedik Film Festivali'nde izleyicilerle buluştu ve beklenmeyen bir başarıya imza attı. Altın Aslan Ödülü bir yönetmenin ilk uzun metraj filmine lâyık görüldü.

Solaris'in senaryosu, Polonyalı yazar Stanislaw Lem'in 1961 yılında aynı adla yayımlanan başarılı bilimkurgu romanından esinlenerek yazılmıştı.[3] 1970'li yıllarda bilimkurgu filmleri Ruslar tarafından beğeniyle izleniyordu. Zira sine-

2 A. Michailkov-Konchalovski, "I have dreams of Andrey", *About Andrey Tarkovski*, Moskova, 1990, s. 183-196.

3 S. Lem, *Solaris*, çev. Sadık Muzafferzade, Tahran, 1364.

ma-kontrol merkezleri bu tür filmlerin gösterimine daha rahat izin veriyordu. Tarkovski ise *Solaris*'in bu bilimkurgu yönüyle pek ilgilenmiyordu. Senaryosunun ilk taslağını 1969 yazında arkadaşı Friedrich Gorenstein ile birlikte yazdı. Lem'in romanında olaylar Solaris adlı bir gezegende geçiyor ve insanoğlunun bilinmeyen fenomenlerle ilişkisi konu ediliyordu. Tarkovski ise yazdığı senaryoda her insanın kendi geçmişiyle olan ilişkisini irdeliyordu. Senaryoya göre insanoğlu, ahlâkî bir sorumluluk gereği sırtında taşımak zorunda kaldığı geçmişteki eylemleri ile yüzleşir. Senaryodaki bilinmeyen fenomeni Tarkovski, insanoğlunun manevi ve derunî hayatı olarak tasvir ediyordu. Tarkovski'nin anlattığına göre Lem, yazmış olduğu senaryoyu beğenmeyerek bunun, yazdığı bilimkurgu kitabıyla alâkasının kalmadığından yakınmıştı.[4] Tarkovski, olayı bir adım daha ileri götürerek uzay yolculuğunu da senaryodan çıkarmak ister fakat Lem buna izin vermez. Film 1971 yılı içerisinde çekilmeye başlanır, 1972'ye girildiğinde Sanat Komisyonu'ndan yazılı bir ihtarname gelir ve bu ihtarnamede filmin 35 yerinin değiştirilmesi istenir. Tarkovski komisyonun bu isteğini yerine getirmez, görüş farklılıkları olduğu gibi kalır. Fakat en tepeden gelen baskılara daha fazla dayanamaz ve filmin bazı yerlerinde yapılan değişikliklere göz yummak zorunda kalır. Bitirilen film, 3 Mart 1972'de resmî olmayan yollarla Cannes Film Festivali'ne gönderilir ve burada Eleştirmenler Özel Ödülü'nü almaya hak kazanır. Film, aynı yıl Fransa ve İngiltere'de gösterime girer. Filmin sansürsüz, orijinal negatifleri ancak 1982'de Rusya dışında gösterilebildi. Bu negatifler Rusya'da gösterilen kopyalardan 12 dakika daha uzundur.

"Zamanda Heykeltıraşlık" bölümünde Friedrich Gorenstein'dan övgüyle söz eden Tarkovski, arkadaşının kendisine verdiği bir senaryoda, "oda, rutubet, kurumuş gül ve mürekkep kokusu vermeli" diye yazdığını belirtmiş ve konu hakkındaki görüşlerini şöyle açıklamıştır: "Bence bunlar bir sinemada olabilecek en harika tasvirlerdir. Her ne kadar bunlar görüntünün temel tasvirleri olmasa da odanın iç mekânını çok iyi anlatmıştır." Bir filmde belirsizliği yaratmak için detaylara dikkat etmek temel koşul kabul edilir. Bu da yönetmeni, senaryo yazımından klasik anlam çıkarmayı bir tarafa bırakması yönünde zorlayan bir durumdur. Daha önce *İvan'ın Çocukluğu*'nun senaryosunda verdiğimiz örnek gibi burada da Tarkovski'nin bir başka senaryodan farklı, belki de

4 Tarkovski, *Qeuvres cinematographiques completes*, c. 1, s. 383-384.

yeni şeyler algıladığını görüyoruz. Hâl böyle olunca da onun konu hakkındaki diğer çıkarımlarını kabul etmemiz zorlaşıyor. Diğer çıkarımları dediğimiz onun şu sözleridir:

> Bana göre senaryo veya senaryolar edebî bir stil değildir. Bir metin ne kadar senaryoya yakın olursa edebîliği de o oranda azalır. Eğer bir senaryo, güzel edebî bir eser ise en iyisi öylece kalmasıdır. Zira ne vakit bir yönetmen bahsedilen edebî eserden esinlenerek film yapmak istese yapacağı ilk iş daha rahat çalışabilmek için metni senaryolaştırmak olur ki böylesi bir durumda da eser yeni bir metne dönüşür ve ondaki tüm o edebî tasvirler, sinemadaki karşılığıyla değiştirilir.[5]

Stalker, Rusya'nın en ünlü bilimkurgu yazarlarından Boris ve Arkady Strugatski Kardeşler'in *Yol Kenarında Piknik* (1972) adlı kısa romanından esinlenerek sinemaya uyarlandı. Bu iki kardeşin en ünlü eseri *Marslıların İkinci Saldırısı* (1968) adlı romandır. Grigori Krumanov'un *Kayıp Dağcının Yayla Pansiyonu* (1980) adlı filminin senaryosu da bu kardeşlere aittir. Tarkovski *Stalker*'ın senaryosunda her ne kadar bu iki kardeşin romanından yararlandıysa da pek çok özel efekti ve yan hikâyeyi senaryodan çıkardı. Tamamen orijinal hikâyeye ve hikâyenin asıl sorusuna odaklandı. Bu da özellikle Boris'in kabullenmeyeceği bir durumdu. İngilizcenin "stalk" fiil kökünden türetilen "Stalker" kelimesi, 'sezdirmeden yaklaşmak, ayakları yere sürterek yürümek' anlamına gelir. *Yol Kenarında Piknik* romanındaki stalkerler yani iz sürücüler, yasak bölgeye nasıl girileceğini bilen kişilerdir. *Stalker* (iz sürücü) adı verilen roman veya filmin başkarakteri, yasak bölgeye nasıl girileceğini bilen öykünün merkezindeki kişidir. Yasak bölgenin olağanüstü doğa kanunlarını bilir. Strugatski Kardeşler'in *Stalker* romanını 1973 yılının yılbaşı tatilinde okuyan Tarkovski, kitabı çok beğenir. Bu beğenisini günlüklerinin 26 Ocak 1973 tarihli sayfasında, "Bu kitaptan harika bir senaryo çıkarılabilir." şeklinde ifade etmiştir.[6] Aynı tarihlerde *Solaris* Moskova'da gösterime girmişti. Fakat o "Güpegündüz" adlı öyküyü (ki sonraları *Ayna* olarak değiştirildi) sinemaya uyarlamayı düşünüyordu. Lâkin en fazla istediği şey Dostoyevski'nin bir romanını senaryolaştırıp filme uyarlamaktı. Ama o "harika senaryo olur" dediği roman da bir türlü aklından çıkmıyordu. Her gün bir önceki günden daha fazla onu düşünmeye

5 Tarkovski, *Sculpting in Time*, 126.
6 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 73.

başlamıştı. Ve nihayet 1975 Martında Strugatski Kardeşler ile görüşmeye karar verdi. Bu görüşmede senaryoyu beraber yazmayı kararlaştırdılar. Aynı yılın sonlarına doğru senaryonun ilk taslağını Mosfilm'e gönderdi. Senaryoya geçici olarak *Altın Baloncuk* adını vermişti. Bu ismin filmle ne alâkası vardı? Bunu kendisinden başka bilen yoktu. 1976 yılının Temmuz ortalarında ise senaryonun bitmiş hâlini Mosfilm'e gönderdi. Fakat senaryo Mosfilm'e gönderildiği şekilde kalmadı. Filmin çekildiği süre boyunca pek çok kez değiştirildi. 1977 yılının başlarında filmin çekimleri bitirildi. Montaj için gönderildiği laboratuvarda teknik ekibin iş bilmezliği yüzünden negatifler harap edildi. Her ne kadar teknik ekibin Avrupa'dan getirilmiş modern makinelerden anlamadıkları için filmi bozdukları iddia edilse de, filmin Sovyet sansürüne takıldığını ve bilerek yok edildiğini söyleyenler de vardır. Aynı günlerde Moskova'da bulunan Tarkovski için filmi tekrar çekmekten başka çare yoktu. Ancak Tarkovski'nin sağlık problemleri başlamıştı. Bu da çekimlerin gecikeceği anlamına geliyordu. Öncelikle yeni bir senaryo yazdı. Yeni yazılan senaryo Tarkovski'nin günlüklerinde de belirttiği gibi zaman, mekân ve eylemlerin ortaklığından doğmuştu. Filmin ikinci çekimleri 1978 yazında başladı ve 1979 yılında da film gösterime girdi. Filmin senaryosunda Boris ve Arkady Strugatski Kardeşler'in ismi geçiyordu; fakat iki kardeş de defalarca senaryonun Tarkovski tarafından yazıldığını belirtmişti. Tarkovski'nin özellikle Boris ile arası iyi değildi. Bu yüzden senaryo üzerinde Boris'in kardeşi Arkady ile çalışmayı yeğlemişti. Arkady, "Senaryonun ayrıntılarına dair bazı geceler sabaha kadar beraber çalışıyor, çok sayıda müsvedde değiştiriyorduk." diyerek bu konuyu üstü kapalı da olsa dillendirmişti. Gösterime giren film yoğun ilgi görmüştü. Fakat hükümet yetkilileri bu konuda sessiz kalmayı tercih etmişlerdi. Sessizlikleri memnun olmadıklarının bir göstergesiydi. Filmi ideallerine uygun bulmamışlardı fakat o saatten sonra yapabilecekleri pek bir şey kalmamıştı. Filmin Uluslararası Cannes Film Festivali'ne katılmasını ise engellemişlerdi. Bu Tarkovski'nin Rusya'da çektiği son film olmuştu. Günlüklerin 7 Ocak 1982 tarihli sayfasında bir arkadaşının *Stalker* hakkındaki yorumunu şu cümlelerle ifade edecekti: "Bu bir film değil, eğitici bir programdır..."[7]

Stalker'ın kitapta yayımlanmış senaryosunun ilk taslağında, olaylar mucize ile bitmez. Bu taslağa göre yasak bölgeden dönen Stalker, filmin başlarında ek-

7 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 290.

randa görünen meyhanedeki yazar ve bilim adamından ayrılır, eşi ve kızıyla beraber evinin yolunu tutar. Yolda kızını omzuna almış yürürken siyah renkte akmakta olan bir derenin kenarından geçerler. Arka planda fabrikalar ve onların bacalarından yükselen kara dumanlar görünür. Bu sahne filmde de vardır ve film Stalker'ın eve varışına ve o mucize sahnesine kadar devam eder. Oysa sözünü ettiğimiz senaryoda babasının omzunda yola devam eden küçük kız, kendi kendine düşünür ve film onun iç sesiyle son bulur:

> — Tatlı istiyorum, gazoz ve çikolatalı kek ve şu fümeli yılan balıklarından da... Güzel kokan her şeyden istiyorum, çiçek, parfüm... Mantar çorbası güzel kokar mesela... Bir de ipek bir elbise istiyorum, hani şu elledığinde hışırtılı sesler çıkartanlardan, ha bir de unutmadan, en çok arzu ettiğim şey bir kürk, hani şu pufpuflu yumuşacık tüyleri olan kürkler var ya...
>
> Derken elektrikli bir trenin sesi duyulur ve giderek çocuğun sesini bastırır. (Moskova, 1978)

Stalker filminin sonundaki o mucize sekansı, anlatım tekniğinin en güzel örneklerinden biridir şüphesiz. Ama yukarıdaki metni okuduğumuzda keşke film bu sahneyle bitseydi demekten de kendimizi alamıyoruz. Büyük yönetmenler hep böyle yapar zaten. Bizi tercih etmekte zorlanacağımız farklı seçeneklerle baş başa bırakır giderler. Velhasıl her iki bitiş sahnesi de mükemmeldir. Filmin sonunda çocuk dilek odasındadır ve yasak bölgenin gizemli güçleri onun en derin dileklerini gerçekleştirme fırsatı bulmuştur, böylelikle çocuk bir mucizeye imza atar. Oysa söz konusu senaryoda çocuk, sadece bir çocuğun isteyebileceği en basit ve en insanî arzuları dile getirmektedir. Dilek odası onun bu basit isteklerini yerine getirmekten acizdir. Sakat çocuk, sağlıklı olmayı istemiyor, önceki gibi koşup oynamayı ve normal duruma gelmeyi istemiyor. Onun yürek burkan sakatlığı doğal görünümü, normal hâliymiş gibi gösteriliyor. Normal durumdaki küçük bir kız çocuğunun isteyeceği şeyleri istiyor. Küçük bir kız çocuğunun sıradan istekleri ile son bulan senaryonun en etkileyici ve en sarsıcı yönü de istenilen bu sade dileklerin kız için ulaşılması güç, imkânsız şeyler olmasıdır.

Filmin senaryosu ile son film arasındaki farklılıklara başka bir örneğe de *Nostalghia*'da rastlarız. Bu filmde de *Stalker*'da olduğu gibi iki güzel sonla karşı karşıyayız. Eğer *Nostalghia* senaryosunun sonu da Tarkovski'nin sanat gözüyle çekilecek olsaydı film, kesinlikle diğer filmlerinin final sahnesi gibi müthiş olurdu. Domenico'nun kendini yakmasından sonra Gorçakov yalnızdır.

Kendini bir anda uzun ve sadece ay ışığının vurduğu karanlık bir koridorda bulur. Dolunaya bakar. Sonra odasına gider. Yatağında bir kadın uyumaktadır. Kadını uyandırır:

> Uyan Maria, kalk. Duyuyor musun beni? Sonra başka bir odaya gider: 'Alyusha! Benim, duyuyor musun? Kalk hadi, gitmeliyiz.' Ekranda siyah köpeği görünür. Büyük bir sessizlik içinde evi terk ederler. Kızı, oğlu, eşi ve kayınvalidesiyle beraberdir. Hepsi birden evin etrafındaki çitlerin arkasında görünür, ardından hep beraber nehre doğru inerler. Sazlık ve nehir sislere boğulmuştur ve sis, uzaktaki ormanın en başındaki ağaçları bir kuş kanadı gibi kollarına almıştır. Gölgeleri, yerden yükselmiş nazik bir ayın üzerinde yürüyorlarmışçasına hareket etmektedir. Her geçen saniye biraz daha suya batıyormuş gibi görünüyorlar. Dizlerine kadar, böğürlerine kadar... Bazen sadece ayakları görünür, bazen de üzerleri kimi kalın, kimi ince örtülerle örtülmüştür sanki. Derken Gorçakov önüne bakıp yürürken bir anda duruverir. Diğerleri de aynı şekilde durur. Yanındadırlar, kimseden çıt çıkmaz... Sis kaybolmaya başlar, önlerinde ufuk çizgisine kadar yayılmış bir renk belirir. Gizemli, garip beyaz bir çizgi yerle göğü birbirinden ayırmıştır. Fosfor ışıklı bir şey uzaktaki bir noktada yavaşça toplanır. Dağılmakta olan sis buğusu arasından parıldamakta olan bir ışık huzmesi belirir sessizce ve etrafı sarmalanmış her şeyden... Bu mükemmel görünümde ayın doğuşuna ramak kalmıştır... (Moskova, 1978-82)[8]

Senaryonun sonunda böyle tasvirler görmek, Mozart'ın Sihirli Flüt konçertosu eşliğinde parıldayan ayı izlemek gibi bir şey olsa gerek. Yukarıdaki cümleler çok güzel edebî cümlelerdir. Her ne kadar Tarkovski, bir senaryo ne kadar edebî olursa filme dönüşebilmesi de o kadar güçleşir dese de, sözünü ettiğimiz senaryo metnindeki edebî unsurlar, *Nostalghia*'nın ikincil finalinin en azından nasıl olacağını anlamamıza yardım eder.

b. Senaryolar: Orijinal Eserler

Tarkovski, filmlerini çekemediği üç orijinal senaryo bırakmıştır arkasında: *Mülayim Esinti*, *Hoffmanniana* ve *Sador*. Her üç senaryonun da baskısı günümüzde bulunmaktadır. Bunların dışında bir de Dostoyevski'nin *Budala*'sının uyar-

8 A. Tarkovski, *Qeuvres cinématographiques completes*, c. 2, s. 266; *Nostalghia*, çev. Ferdin Sahibzamani.

laması vardı ki yarım kalmış, bitirilememişti. Bu yarım senaryo, ölümünden sonra da herhangi bir yerde yayımlanmadı. *Mülayim Esinti*'yi Tarkovski, *Andrey Rubtev*'in çekimleri bittikten hemen sonra 1970 yılında kaleme aldı. Senaryoyu Duşambe'de film yapan Victor Akhadov adında Tacik bir arkadaşı için yazıp hazır hâle getirdi. Senaryoyu Alexander Belyayev'in 1940'lı yıllarda Moskova'da basılmış Airel adlı fantastik öyküsünden esinlenerek yazmıştı. Öykü, özel kurslarda illüzyon eğitimi ile yetiştirilen çocukları konu ediniyordu. Sıkı bir eğitim döneminden geçen çocuklar kursu bitirdikten sonra kendilerini görülmez kılacak kadar işlerinde deneyimli hâle geliyorlardı. Senaryonun ilk taslağını Ariel adını da koruyarak arkadaşı Friedrich Gorenstein ile birlikte yazan Tarkovski bu taslağı beğenmeyip senaryoyu tekrar yazmaya karar verir. Filmin, *İncil'in kokusunu* daha fazla vermesini istemektedir. Bu yüzden de ikinci kez senaryoyu tek başına yazar. Senaryo, daha fazla karakter ve daha az diyalogla 1972 yılının sonlarına doğru hazır hâle gelir. Ancak filme çekilemez. 1995 yılında Tarkovski'nin verdiği *Mülayim Esinti* adıyla metin olarak yayımlanır.

Hoffmanniana'nın senaryosu, Estonya Talinn Film Stüdyosu'nun teklifi üzerine yazılmış bir senaryodur. 1974 yılında stüdyo yetkilileri Tarkovski'den, Alman bir edebiyatçının hayatını konu eden bir senaryo yazmasını istemişlerdi. Zira Almanya ile ortak bir film projeleri vardı ama ellerinde senaryo yoktu. Tarkovski'ye edebiyatçılardan Hoffmann'ı önermişler, o da severek kabul etmişti. Yaz tatilini Moskova'ya üç saatlik uzaklıktaki Miyasnoyi'deki kulübesinde senaryo üzerinde çalışarak geçirdi. Hoffmann'ı ve eserlerini biliyordu fakat hayatı hakkında yeterli bilgiye sahip değildi. Bu yüzden arkadaşlarından yardım almak durumundaydı. Arkadaşları ona Lenin ve Moskova kütüphanelerinden konuyla ilgili kitaplar getirdiler. Alman romantizmi, Hoffmann ve Klayst okudu önce. Ardından senaryoyu yazmaya başladı. Günlüklerinin 3 Temmuz 1975 tarihli sayfasında, "Bu senaryo benim içim bilgeliğin yeni bir kaynağı oldu"[9] diye yazar. Tarkovski, tüm o okumaların ardından Hoffmann'ı daha fazla sevmişti. Hastalığı, ölümü, umutsuz hayatı, sanata bakışı, hepsi etkilemişti onu. Müzik eserlerini dikkatle takip etti. Yazdığı senaryoda da, Hoffmann'ın ideallerini ve hayallerini ön plana çıkararak gündelik hayattan farklı bir dünya resmetti. Nihayet 19 Ekim 1975'te senaryonun yazımı bitti ve bir sonraki yılda *Iskousstvo Kino* adlı sinema dergisinde yayımlandı. Film için yetkililerden

9 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 126.

çekim izni alınamadı. Kendisine, senaryoda değişiklik yapmak suretiyle izin verebileceklerini söyleyen memurları geri çevirdi. Sonuçta senaryo maalesef filme dönüştürülemedi. Tarkovski ölünceye kadar her fırsatta bu senaryoyu filmleştirme isteğini dile getirdi.

Sador'un senaryosu ise 1973'te yazıldı. Tarkovski senaryoyu, Özbekistan Film Stüdyosu Başkanı Ali Kamarov'un önerdiği isimlerle beraber yazdı. Kamarov'un, kendisinden istediği senaryoya şaka olsun diye *Bir Tacik Western Filmi* adını vermişti. 1917 Devriminden kısa bir süre önce Kazakistan'da geçen bir hikâyeyi anlatıyordu *Sador*. Veba korkusundan Aral Gölü'ndeki bir adaya sığınmış ailesine yardım etmek isteyen yaşlı, bilge bir adamın hayatını konu edinmişti. Senaryo üç hafta içinde yazılıp hazır hâle geldi, ancak çekilemedi.

Andrey Rublev fikri, Tarkovski'nin oyuncu arkadaşı Vasili İvanov'a aitti. Ünlü bir ikona ressamının hayatından esinlenerek Ortaçağ Rusya'sının gerçekçi tasvirlerini ve bu bağlamda bir sanatçının çektiği sıkıntıları sunmak projenin merkez noktasını teşkil ediyordu. Ancak *Andrey Rublev* ile ilgili bilgi kaynağı yok denecek kadar azdı. Onu ve hayatını, 1960'lı yıllarda Moskova Tretyakov Müzesi'nde sergilenen bir "Teslis" ikonası temsil ediyordu o kadar. Geriye kalan bilgiler de çok yetersizdi. Rus tarihinin en kaotik yılları olan XV. yüzyılda (ortalama 1370 ila 1430 yılları arasında) yaşadığı biliniyordu. Aynı dönemler iç savaşın ve Moğol-Tatar saldırılarının olduğu kanlı yıllardır. Filmde gösterilen Rublev'in hayatı ise hayalî bir hayattır aslında. Sadece çok az kısmı tarihî belgelere dayanmaktadır. Tarkovski, filmin senaryosunu daha önceki iki filminin senaryosunda da beraber çalıştıkları dostu Konchalovski ile birlikte yazdı. Senaryonun aslî taslağı, "Andrey'in Sıkıntıları" başlığı altında onaylandı ve bir senaryoda olabilecek tüm detaylarla birlikte edebî bir metin şeklinde yazıldı. İki ana, on dört ara bölümden oluşuyordu. Giriş ve birinci bölümü, Moskovalı Dimitri'nin zaferiyle sonuçlanan Kulikova Savaşı'nın bitişinin anlatıldığı bölümdür. Ancak bu bölümler yeterli bütçe olmadığından çekilememiştir. Bunun yerine ikinci bölümün giriş kısmı yani "balonla uçma sahnesi" filmin giriş bölümüne alınmıştır. Senaryo'nun son hâli 1963 yılında Mosfilm tarafından onaylanır. Çekimler için her şey hazırdır ancak Tarkovski senaryonun aslını bir takside unutur. Senaryonun başka nüshası da yoktur elinde. Şehirde umutsuzca dolaşırken taksi şoförü kendisini bulur ve aracında unuttuğu senaryoyu kendisine teslim eder. Her zamanki gibi başına gelen bu olayı da Tanrı'nın bir lütfu olarak nitelendirir ve aynı olayı günlüklerinin 6 Nisan 1973 tarihli say-

fasına, "kesinlikle bir mucizeydi" diye not eder. 1965 Nisanında çekimlerine başlanan film tam bir yıl sonra biter. Böylelikle sinema tarihinin en uzun sürede çekilmiş filmlerinden biri unvanını alır. Filmin ilk montajına 1966 yılının Temmuz ayında başlanır. Mosfilm yetkilileri, montajı bitmiş filmi beğenmediklerini ifade ederler. Asıl sorun filmdeki bireysel özgürlük arayışının toplumsal boyutu ve özellikle de ana merkezdeki dinî temadır. Yetkililer asıl noktaya işaret etmeye cesaret edemedikleri için filmin uzunluğunu bahane ederler. Uzun süren tartışmaların ardından negatiflerin makaslanarak 27 dakika kısaltılmasına karar verilir. 1990'ların ortalarında makaslanmış bu bölümler arşivde bulunarak filmin negatiflerine eklenir ve film ilk kez eksiksiz şekilde bu yıllarda gösterilmiş olur. Filmin sansürlü hâli 3 saat 6 dakika iken, orijinal bütünü 3.5 saattir. Filmin Tarkovski'nin de onayından geçen kopyası Aralık 1966'da kısa süreliğine gösterildi. Film, Rus izleyicisi tarafından olumlu karşılandı. Ancak gösteri izni alınmış olmasına rağmen birkaç gün sonra apar topar gösterimden kaldırıldı ve gerek yurt içinde, gerekse yurt dışında gösterimi 1971 yılına kadar yasaklandı. 1969 yılında Cannes Film Festivali'nde sadece bir kereliğine olmak üzere yarışma dışında gösterildi. Bu bir kerelik gösterim bile Batılı, özellikle de Fransız film eleştirmelerinin dikkatini çekmeye yetmişti. Onlara göre yeni sinemaya katıksız bir başyapıt gelmişti artık. Ancak filme dair yapılan politik eleştiriler sorun teşkil ediyordu. Zira film, Rus sanatçılarının yaşadıkları sıkıntıyı hiçbir şeyi gizlemeden anlatıyordu. Öte taraftan dünyaya farklı bir açıdan bakışı öngörüyordu. Tüm bunlar tarihsel materyalizmle uyuşmayan şeylerdi. Tarih, Gulag'da yakınlarını kaybedenlerin anlattıklarıydı ve Andrey için sıkıntılı günler gelmişti. Komünist Parti bürokratları, öleceği güne dek sürecek bir savaş başlatmışlardı kendisine karşı.

Ayna'yı Tarkovski, *Güpegündüz* adıyla kendisinin yazdığı bir metinden senaryoya uyarladı. *Güpegündüz*, babası Arseny Tarkovski'nin de bir şiirinin adıydı ve film, kendi çocukluk hatıralarının izdüşümlerini barındırıyordu. *Ayna*, biyografik bir anlatıyla bir ulusun acılarını anlatan Tarkovski sinemasının dönüm noktalarından biridir. Walter Benjamin, Dostoyevski için "O, yapıtlarında Rus halkının yaralı çocukluğunu anlattı hep..." derken bu tespitin bir gün *Ayna* için de kullanılabileceğini düşünememişti belki de. Ama öyleydi, Tarkovski bu filmle kendi şahsında çocukluğu yaralanmış Rus milletini anlatıyordu. Ancak Komünist Hükümet yazmış olduğu bu senaryoyu da beğenmemişti. Bu da diğer pek çok senaryo gibi katı sansür engeline takılmıştı. Şubat 1968'de arka-

daşı Alexander Micharin ile birlikte Moskova dışında bir yayla evine giderler. Dışarısı kara kıştır. Bu yüzden vakitlerinin çoğunu evde çalışarak geçirirler. Senaryonun ilk taslağı, birkaç gün sonra *Güpegündüz Bir Gün* adıyla ortaya çıkar. Senaryoyu hemen Mosfilm'e gönderirler. Mosfilm'e gönderilen kopyanın başlığı "İtiraf"tır. Kurulun okuması için kısa bir de not düşmüştür Tarkovski:

> Bu film bir anne hakkındadır. Her anne gibi hem olağan hem olağanüstü bir anne... Ayrıca, senaryoyu yazan kişinin hatıralarından oluşuyor, arada bir de belgesel filmler geçecek. Filmdeki anne, devrimi ve ulusal savaşı yaşamış bir annedir. Tıpkı ulusumuzun milyonlarca annesi gibi bu toplumu yaratan, bu milleti var eden bir annedir. Bu toplumda yaşamıştır. Öyleyse bu toplumda yaşayan biri olarak soruyoruz: Onca yaratmanın ve yetiştirmenin hakiki nedeni neydi?[10]

Sansürcü kurul için yazmış olduğu anlaşılan bu cümleler dikkate şayandır. Hakiki sebebin ne olduğunu anlamayacak kadar maddeci olan kurul Tarkovski'nin senaryosunu reddetti. Kurulca senaryosu reddedilen Tarkovski vakit kaybedemezdi. Hemen *Solaris*'in çekimlerine başladı. Çekimler bittikten sonra *Ayna* senaryosu üzerinde tekrar çalıştı. Kurula öncekinden farklı bir senaryo gönderdi. Kurula gönderdiği bu senaryo metni *Tarkovski'nin Filmografisi* adlı kitapta yayımlanmıştır. Senaryo kurul tarafından kabul edildi ve film 1974 yazında çekildi. Geçici birkaç isimden sonra filme *Ayna* ismini verdi. Fakat aradan on yıl geçtikten sonra yani 1984 yılının yazında, İtalya'nın San Gergoriv kentinde, *Güpegündüz Bir Gün* adıyla yayımlattığı senaryo metni filmin senaryosuna hiç benzemiyordu. *Ayna*, kişisel gözükmesine rağmen topluma uygulanabilir bir özelliğe de sahip bir filmdi. Tarkovski'nin annesi filmde kendi rolündedir. Babası kendi şiirlerini okumaktadır. Çocukluğunu geçirdiği ev aslına uygun şekilde özenle restore edilmiştir. Filmde gelişen olaylar, yönetmenin çocukluk anılarına dayanan gerçekçi olaylardır. Belki de şiirsel bir biyografi görünümündedir; ancak bakış açısındaki çok yönlülük sayesinde toplumsal yönleri de vardır. Soljenitsin'in *Kanser Koğuşu*'nun sonunda dediği gibi, Golag çalışma kamplarında yakınlarını kaybedenler birbirlerini "bakışlarıyla" bulurlar. Tarkovski'nin filmleri arasında anlaşılması en zor ama aynı zamanda en güzel film *Ayna*'dır diyebiliriz. Her ne kadar film, hükümet yanlısı bazı yazarlar ile birtakım yabancı film eleştirmenlerince "formalist bir yapıt" olarak değer-

10 A. Tarkovski, *Qeuvres cinématographiques complétes*, c. 2, s. 82.

lendirilmişse de seyircinin ilgisine mazhar olmuş bir filmdir. Bugün bile Rus seyircisi, Tarkovski'nin filmleri arasından en çok bu filmi beğenir.

Ayna, *İvan'ın Çocukluğu*'nun zihinsel bir görüntüsü gibidir. Her iki film, pek çok açıdan birbirinin tezahürüdür. *İvan'm Çocukluğu*'nda, İvan'ın rüyaları, varoluşsal gerçekliğin bilinmesi sayesinde görünür. Oysa bu durum *Ayna*'daki Alyosha (Ignat) ve Maria (Natalia) için rüya, kâbus ve öznel dünyalarının bilinmesiyle söz konusudur. Tarkovski *Ayna* için, "*Ayna* her şeyin mahiyeti karşısında duran bir film olsun istedim." der.[11] Başka bir yerde ise daha açık ifadelerle şunları söyler:

> *Ayna*'da iki farklı kuşağa ait iki insanın hayatı, gerçeklik ve anıların çatışmasıyla kesişir. Bu iki kuşaktan birini, filmde şiirlerini duyduğumuz babam temsil eder. Diğerini de ben. Filmdeki ev, gerçek evimizin restore edilmiş hâlidir. Ayrıca bu bir belgesel filmdir de diyebiliriz. Gerek savaş görüntülerinden kesitler olsun, gerek babamın anneme yazdığı aşk şiirleri olsun, hepsi benim gözümde hayat hikâyemi açıklayıcı birer belge niteliğindedir. Ben geçmişi, evi ekrana getirerek inceledim.[12]

Ayrı bir yerde de, "Bu film aslında annemin hayat öyküsüdür, bir de onun hayat çizgisinde ilerleyen çocukluğumun hikâyesi... En yalın, en saf olayları anlatır, bir itiraf hükmündedir."[13] diye kendi penceresinden filmin yapısını değerlendirir. Kitabın ikinci ekler bölümde de okuyacağınız gibi Tarkovski, *Ayna*'nın, Rus yetkililerin tüm engellemelerine rağmen hatırı sayılır bir izlenme başarısı yakalamış olmasını günlüklerinin 25 Aralık 1973 tarihli sayfasına şu not ve değerlendirmelerle ifade etmişti:

> *Ayna*'nın başarısı bana kişisel deneyime dayalı bir duygunun perdede bir öykü anlatırken ne kadar önemli olduğu varsayımını bir kez daha doğruladı. Sinema diğer sanatlara kıyasla belki de en içe dönük, en kişileştirilmiş ve en özel olanıdır. Sinemada, yazar/yönetmenin kişisel hakikati, izleyicinin ona inanacağı, onu kendinden bir hakikat olarak bileceği oranda perdeye yansımalıdır.

Nostalghia'nın senaryosununa gelince... Tarkovski bu senaryoyu, ünlü İtalyan senarist Tonino Guerra ile birlikte yazmıştır. Guerra, pek çok projede Antonioni gibi ünlü yönetmenlerle çalışmış bir senaristtir. *Gece*, *Güneş Tutulması* ve

11 *Sight and Sound* (İlkbahar 1976), s. 95.
12 A. Kovacs ve A. Szilagyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 107.
13 *International Film Guid*, 1983, s. 53.

Kızıl Çöl gibi filmlerinin senaryosunu Antonioni ile birlikte kaleme almıştır. Eşi de bir Rus olan (Lora Lablockina) Guerra Rusya'da pek çok dost edinmiş, birçok kez bu ülkeye seyahat etmiş bir senaristtir. Örneğin 1975 Moskova Film Festivali'ne Antonioni'yle katılır. Bu festivalde Antonioni ısrarla *Ayna*'yı izlemek istediğini belirtir fakat yetkililer buna pek sıcak bakmaz. Bunun üzerine Antonioni, festival organizatörlerini tehdit ederek eğer filmi kendisine göstermezlerse derhal Moskova'dan ayrılacağını söyler; sonunda da izlemeyi başarır. Tüm bu olaylar esnasında Guerra, Antonioni'nin yanından ayrılmaz. Filmi de beraber izlerler. İzlediği filmden çok etkilenen Guerra sonraki günlerde Tarkovski ile görüşür. O görüşmeden sonra samimi iki dost olurlar ve bu dostlukları Tarkovski'nin ölümüne kadar devam eder. Dostlukları esnasında ortak bir senaryo yazmaya karar veren ikili hemen işe koyulur ve Rossellini'nin anısına *İtalya'ya Yolculuk* isimli senaryonun yazımına başlar. Ancak 1976 yılının başlarında senaryonun yazımına ara vermek zorunda kalırlar. Zira aynı tarihlerde Tarkovski, *Hamlet* oyununu Moskova tiyatrosunda sahnelemek ve birkaç küçük şehre de yolculuk yapmak zorundaydı. Bunun üzerine senaryonun kalan kısmına İtalya'da devam etmeyi kararlaştırırlar. Nihayet Tarkovski 1979 yazında İtalya'ya gider. Amacı yarım kalmış senaryoyu Guerra ile bitirmektir. Guerra, Domenico karakterini gazetede okuduğu kısa bir haberden esinlenerek yaratmaya karar verir. 17 Ocak günü senaryoya yeni bir isim bulmuşlardır: Nostalghia, gurbet acısı anlamında, Fransızcadaki 'Nostalji' kelimesine denk gelen Rusça bir tabirdir. "Nostalghia bir Rus'un doğduğu evinden ve vatanından uzakta kalmasıyla yüreğinde beliren acının bir ifadesidir." ve bu isim Tarkovski'nin ileriki yıllarda başına geleceklerin habercisi gibidir. Filmin çekimine uygun bir mekân bulmak için Guerra ile birlikte İtalya'nın kuzey bölgelerine giderler. Onlar film için uygun bir mekân ararken bu hikâyeleri de farklı bir belgesel filmine konu olur ve bu belgesel Roma'da gösterilir. Filmin adı Rossellini'nin anısına verilmiş bir isimdir sanki: *Tempo di Viaggio*. Toskani'de Banyo Vinoni adında küçük bir köy bulurlar. Köyün ortasında maden sularının çıktığı bir de kaplıca vardır ki bu kaplıca sonradan filmin alamet-i farikalarından biri hâline gelir. Guerra, kaplıcaları görünce bir şiir okur. Aynı şiir, filmin final sahnesindeki boş havuzda mum yakma sahnesine de ilham kaynağı olmuştur. 3 Eylül 1979'da senaryo bitirilir. Tarkovski bir ay sonra Rusya'ya dönmek zorunda kalır, zira birkaç gün önce annesini kaybetmiştir. Rusya'dayken Soljenitsin'in kanser olduğu haberini alır. 1980 Nisanında tekrar İtalya'ya dö-

ner. Senaryoda birtakım değişiklikler yapar ve ardından Guera ile yeniden İtalya seferine çıkar. 1982'de İtalyan ve Rus yapımcılar filmin sözleşmesine imza atarlar. Taraflar arasındaki ilk anlaşmazlık başrol oyuncusunun kim olacağı hususundadır. Tarkovski başrolde *Stalker*'ın başrol oyuncusu Kaidanovski'nin oynamasını ister. Fakat Kaidanovski ülkesinden çıkış izni alamaz. Onun yerine Oleg Yankovski seçilir. Yankovski, daha önce *Ayna*'da geçmişle ilgili sahnelerde baba rolünde oynamış tecrübeli bir isimdir. 1982 sonbaharında çekimlere başlanır. Film 1983 Mayısında Cannes Film Festivali'nde gösterilir. Festivalde Yaratıcı Sinema Büyük Ödülü'nü Bresson'un *Para* filmi ile birlikte alır.

c. *Kurban* Filminin Özkaynakları

1983 Cannes Film Festivali'nde Tarkovski ile İsveç Film Prodüktörlüğü yetkilileri *Kurban* (Offret) filmine dair anlaşmaya vardıklarında, filmin senaryosu *Büyücü* adıyla bir kenarda duruyordu. Filmin ilk taslağı *Nostalghia*'nın çekimlerinden önce Tarkovski'nin Rusya'daki son günlerinde yazılmaya başlanmış, *Nostalghia*'dan sonra da İtalya'da bitirilmişti. Günlüklerinin 12 Şubat 1979 tarihli sayfasında; *"Guerra'ya bir adamın aşk sayesinde vebadan kurtulduğunu konu eden bir öykü anlattım."*[14] diye yazar. Bu, *Kurban*'ın ön tasarısıdır. Öykü, 1983 Kasımından 1984 Şubatına kadar geçen süre zarfında, Roma yakınlarındaki San Gregoriv kentinde yazıldı.[15] Filmin ilk taslağında, Alexander adında (Bu aynı zamanda Tarkovski'nin büyükbabasının adıdır.) kansere yakalanmış bir adamın büyücüye kurban sunmasıyla hastalıktan kurtulduğunun öyküsü vardır.[16] Tarkovski, Alexander'ı Solonitsyn'in oynamasını istemektedir: "Sadece *Nostalghia*'da Gorçakov'u değil, elimdeki tasarılara göre *Büyücü*'de Alexander'ı da canlandıracaktı fakat olmadı, Alexander'ın hayatını karartan o hastalıktan hayatını yitirdi. Ve görüyorsunuz bugün ben de aynı hastalığın pençesindeyim." *Büyücü* senaryosunun olay örgüsünde kansere yakalanmış hasta bir adam vardır (Alexander). Yeni tanıştığı yabancı bir adamın tavsiyesi üzerine (Yaklaşık olarak *Kurban*'daki Postacı Otto'ya denk gelen bir karakter.) büyücü bir kadına gider, ona sevgisini takdim eder, aşkını verir ve onunla se-

14 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 178-179.
15 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 199-210.
16 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 199.

vişir. Böylelikle kadından aldığı güçle şifa bulur. Sağlığına kavuşması doktorları şaşırtmıştır. Evine, eşinin ve çocuklarının yanına döner. Ancak yağmurlu bir günde büyücü kadın evin ziline basar ve adamı kendiyle beraber götürmek ister. Adam çaresizdir, evini, çocuklarını ve dostlarını terk eder ve bir grup dilenci adamla birlikte büyücü kadınla gider.[17]

Yıllar önce bir Slav efsanesinde, şehri hunhar düşmanlarca kuşatılmış, halkı arasında veba başgöstermiş, ülkesi açlık ve sefaletin pençesine düşmüş bir kralın çaresizliğini okumuştum. Efsaneye göre kral akıllı vezirinden bunun çaresini sormuştu. Vezir de bunun tek çaresi olarak büyücü kadınla yatmasını söylemişti ona. Kral vezirinin dediği gibi yapmış ve ülkesi tüm belalardan kurtulmuştu fakat kendisi delirmiş, şehirden kaçmıştı. Bu eski Slav hikâyesi, Tarkovski'nin *Büyücü* senaryosunun ilham kaynağı olabilir. Ancak kendisi bu konuda herhangi bir şey söylememiştir. Senaryonun son bölümü ise Talmut'taki kıssaları andırır. Nitekim hem *Büyücü* hem de *Kurban*'ın senaryosu etik hikâyelerden oluşur. Bu açıdan bakıldığında da Talmut kıssaları ile benzerlik arz eder. Tarkovski, "Yeni filmim *Kurban*'ın, ahlâkî vecheleri anımsatan bir öyküsü vardır. Farklı yorumlanabilecek birtakım olayları anlatır. Yaşanan olaylarsa maddi gerçekliği yansıtmayan olaylardır. Her biri kendi özel anlamıyla dolu olaylar serisidir..."[18] demektedir.

Solaris, *Nostalghia* ve *Stalker* temsilî olaylardan oluşmuş filmlerdir. Yani bu filmlerde görünen her olay farklı olaylar olarak da düşünülebilir. Chris, Stalker ve Gorçakov, üçü de yolculuğa çıkar. Fakat bu yolculuklar alegorik yolculuklardır. Yani içsel, derunî bir yolculuğa benzetilmiştir. *Kurban*'daki olaylar bütünü ise biraz daha didaktik gösterilir. Yani izleyiciler gördükleri olaylarla "ahlâk eğitimi" alsınlar diye öykünün kuramı etik olarak tasarlanmıştır. Aynen Hz. İsa'nın İncil'de hikâye anlatırken kullandığı yöntem gibi. Temsil yöntemi *Kurban*'da benzetmelerle yapılır. Bu da filmi mümkün olduğu ölçüde "kutsal bir ifade"ye benzetir.[19]

Kurban'da özlü sözler, temel ahlâkî öyküler sıkça duyulur. Otto, Alexander'a, "Ben, hayatımdan bambaşka bir hayat bekliyorum." der. Alexander da çocuğa, "Ölüm diye bir şey yok, yalnızca ölümden korku var." diye söyler. İncil'in "Yuhanna" babında (21. bab, 3 ve 4. âyetler) şöyle okuyoruz: "Ve Tanrı gözle-

17 Tarkovski, *Le temps scelle*, s. 201.
18 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 201.
19 M. Esteve (ed.), *Etudes cinematographiques*, s. 179-187.

rinden akan her yaşı silecektir. Ondan sonra da ölüm olmayacak, dert, keder, ıstırap son bulacak..." Bu kutsal kavramlar Tarkovski'nin filminde kuru bir ağaç şeklinde görünür. Her gün belli saatte sabır ve inançla sulandığı takdirde yeşerecek olan bir ağaç... Alexander böyle bir eylemin dünyayı dahi değiştirebileceğine inanır. *Kurban*, kuru bir ağaca günde iki kez su vermekle dünyanın değişebileceğini anlatan bir öyküdür.

Ancak tek bir ahlâkî öykü yoktur *Kurban*'da. Gizemli bir düz yazı gibi pek çok gizli ahlâkî öyküyü haizdir. Örneğin filmde üç hikâye anlatılır. İlk hikâye, Alexander'ın filmin hemen başında sabah gezintisi sırasında çocuğa anlattığı Pamve adlı yaşlı rahibin hikâyesidir:

> Pamve dağ başına kurumuş bir ağaç ekti ve genç şakirdi Colo'ya her gün gidip belli saatte ağacı sulamasını salık verdi. Ona, eğer dediklerimi aksatmadan yerine getirirsen kısa sürede ağaç yeşerecektir, dedi. Colo, her sabah elinde su kovası ile dağa çıktı, ağacı sabah akşam iki kere suladıktan sonra karanlık basmadan kaldığı yere geri döndü. Bu durum tam üç sene devam etti. Sonunda Colo bir sabah yine ağacı sulamak için dağa çıktığında, ağacın dalında ilk yeşertiyi gördü.[20]

İkinci hikâyeyi Otto, Adlayd ve Alexander'ın evinde, misafir odasında oturan diğer kişilere anlatır:

> 1940 yılında bir kadın genç çocuğuyla beraber bir fotoğrafçıya gider, fotoğraf çektirirler. Fotoğrafı almaya gitmeyi unutur. Sonraki günlerde ise fotoğraf çektirdiklerini dahi unutmuştur. Oğlu cepheye gider. Çatışma sırasında hayatını kaybeder. Bayağı bir zaman geçmiştir. Yirmi yıl sonra kadın, başka bir şehirdeki fotoğrafçıya giderek fotoğraf çektirir. Fotoğraf hazırdır. Eline alıp bakar, bir de görür ki, ölmüş oğlu, ölmeden saatler önceki hâli ile yaşlı annesinin yanında duruyor.

Ve Otto hüzünle bir sonuç çıkarır bu hikâyeden: "Evet, hepimiz körüz!"

Üçüncü hikâyeyi ise Alexander facia gecesinde Maria'ya anlatır:

> Annemin öleceği geceydi; evin bahçesine çıktım. Bahçeye kimsecikler bakmamıştı, aylardır kendi hâline terk edilmişti. Biraz çekidüzen vermek istedim

20 İman gücüyle ağaçların yeşerdiğine dair örnekleri klasik edebiyatta da görmek mümkündür. Bkz. *Risale-yi Cami-i Mufidi*, Mecmua-i Tercümeyi Ahvale Şah Nimetullah-ı Veli-i Kermani, Redaktör: Jean Oben, Tahran: Fransız İranoloji Bilimleri Kurulu, 1361, s. 175.

bahçeye. Gece yarısı oluşuna aldırış etmeden küreği aldım elime. Kurumuş yapraklan bir kenara toplayıp yaktım. Sebzelere, ağaçlara su verdim. Yabani otları topladım, zararlı dalları kestim. Gün doğmasına yakın bitirdim işimi ancak bahçenin o hâliyle çok kötü göründüğünü gün ağardığında fark ettim. Bahçenin ruhunu bozmuştum ben!

Birinci hikâyede bir ağaç, ikinci hikâyede bir oğul, üçüncü hikâyede ise bir anne ölmüştür. Ağaç iman gücüyle tekrar yeşerir, canlılığı geri gelir. Oğul, esrarengiz bir biçimde belki de annenin yüreğindeki acı sayesinde geri gelir. Ancak üçüncü hikâyede kimse geri gelmez, aksine bahçenin ruhu viran edilmiştir. Üçüncü hikâye, Alexander'ın bir sonraki günün sabahında, sahip olduğu her şeyi uğruna kurban edeceği şeylerin yarım kalmış hikâyesidir aslında. Çünkü onun kurban oluşu, birinci hikâyedeki gibi hayatı geri getirecektir. Ancak bu yarım kalmış hikâyenin bile bir faydası vardır. Zira bu hikâye Maria'nın merhamet duygularını harekete geçirecek, ilk başlarda onu kendinden uzaklaştırmış olmasına rağmen, Maria'yı tekrar okşayabilecek, kolları arasında alabilecek ve onların bu aşkı, dünyayı değiştirecek, insanlığı kurtaracaktır. Her şeyin sonunda, Alexander'ın arkasından kendinden geçmiş, sessiz sedasız koşan bir tek Maria olacak ve uzun süre bisikletiyle ambulansın arkasından pedal çevirecektir. Bir an Alexander ile çocuğun arasındaki düz bir çizgide duracak. Ancak babası çocuğa çok önemli bir görev bağışlamıştır: Elinde su kovası ile kurumuş ağacın yanında durmaktadır çocuk ve işte ilk kez orada dile gelecektir. Dudağından ebedî, kutsal bir soru dökülecek ve *Başlangıçta söz vardı, neden baba?"* diyecektir.

d. *Kurban* ve Bir Hayatın Öyküsü

Tarkovski'nin *Kurban* filmi, diğer filmlerinde de olduğu gibi kendi hayat öyküsünden pek çok izler taşır. *Ayna*, kendi hayat hikâyesi etrafında dönen biyografik bir filmdir. *Nostalghia* ise çocukluk hatıralarını, ayrıca bir Rus muhacirin içinde bulunduğu durumu akseder. Filmlerin bu acıklı öyküsü, yazarın -ve yönetmenin- ideallerini, arzularını, ulaşamadıklarını, hayatının manevi acılarını yazarken -ve yönetirken- gösterdiği sadakatten kaynaklanır. Bu sadakat *Kurban*'da da devam etmiştir. Günümüzdeki hiçbir öykü yazarının dilini yansıtmayan bu kutsal ahlâkî öykünün arkasında, bir sanatçının hayata ve gele-

ceğe dair umutları yatar. Filmin çekildiği sırada Rus polis rejimi, Tarkovski'nin oğlu Andrusha Tarkovski'ye yurt dışına çıkış yasağı getirmişti. Tarkovski oğlundan ve ülkesinden uzak, öyküsünde küçük bir adamın inancı sayesinde mucizevi bir işe imza attığı bir film çekiyordu. Filmi oğluna ithaf etmesi, modern uygarlığın iflasına rağmen sanatçının insana olan inancını ve umudunu yitirmediğini gösteriyordu. Bu, Tarkovkski'nin yapım sürecinde kimseden yardım almadığı tek filmiydi. Senaryosunu kimseyle paylaşmamıştı, tamamını kendisi yazmış ve arzu ettiği anlatım tekniklerini en mükemmel şekilde uygulamıştı senaryoda.

Nostalghia'nın çekimi sırasında Tarkovski'nin hayatı filmin başrol karakteri Andrey Gorçakov'un hayatına benzetildi. Gorçakov, eski dönemlerde yaşamış bir Rus sanatçının hayatını ve çalışmalarını araştırmak için kısa süreliğine İtalya'ya giden ancak orada ikamet etmek zorunda kalan bir yazardır. Filmde her ne kadar geri dönüşünün önündeki engellere (siyasi veya başka nedenlerden ötürü) değinilmemişse de o, evine ve ülkesine dönmeyi kafasından çıkarmıştır artık. Ayrıca, sıkıntıların kendi ülkesine has olmadığını bilmektedir. Modernizmin ve modern düşüncenin açmazları, yarattığı sıkıntılar umrunda değildir. Film, konusu itibarıyla Tarkovski'nin İtalya macerasına gönderme yapar. Onun içinde bulunduğu durumu gözler önüne serer. Nasıl ki Gorçakov İtalya ile bir tür manevi bağının bulunduğunu düşünmüş, öte taraftan akademisyen-yazar olarak görev ve sorumluluklarının olduğunu unutmamışsa, Tarkovski de aynı duyguları yaşamış, aynı görev ve sorumluluk hissiyatıyla hareket etmiştir. Günlüklerinin adını *Şahadetname* koymuş, sanatçıyı daima bir özgürlükçü olarak düşünmüştür. Evinden, Rusya'sından uzakta, yeni dünyaya şekil vermekte olan, modern bilim ve teknolojinin şaşalı ilerleyişini sağlayan Batılılara, kısacası modern bilimin ruhuna teslim olan kalabalıklara durup, yapacaklarının sonucunu düşünmelerini haykırmış bir sanatçıydı. Onlara yine başka sorumluluklarının olduğunu hatırlatarak ne zamandan beri ve hangi şekilde yanlış yol izlediklerini soybilimsel bir mantıkla anlatmaya çalışmıştı. Soljenitsin'in ölümü Tarkovski için hem acıdır hem de bir hatırlatma niteliğindedir. Tıpkı Domenico'nun ölümünün Gorçakov'a etkisi gibi, sanatçı sorumluluğunu hatırlatmıştır kendisine. Soljenitsin, pek çok Tarkovski sever için "dünyayı şiddetten ve boğulmaktan kurtarmanın tek yolu bir sanat yaratmaktır" diyen yaşlı Rublev gibiydi. Ve nihayet *Nostalghia* filminin başından sonuna kendini hissettiren, o sıla hasretinden oluşan *nostalghia* (nostalji)

hastalığı Tarkovski'yi de avucunun içine aldı. Tarkovski ve Rublev'in adaşı Andrey Gorçakov'un o heykelin önüne mum koyma eylemi, dünyayı büyük bir felaketten kurtarma eylemiyle eşdeğerdi. Aynen Tarkovski'nin film çekimindeki eylemleri gibi. Şimdi onun günlüklerinde yazdığı ve birkaç farklı yerde de ifade ettiği şu sözünün anlamını daha iyi anlıyoruz: "*Kurban*'ın yaratılışı kemale ermiştir."

Tarkovski ile Alexander arasında ortak benzerlikleri tespit etmek kolay olmasa gerek. Zira bu benzerlikler, filmin kendisinden daha derindir ve genelde tinsel benzerliklerden müteşekkildir. Tarkovski ile başrol oyuncusu arasında görünürdeki benzerlikler, kendisinin senaryoda yaptığı birtakım değişiklikler sonucunda kaldırılmış veya törpülenmiştir. Bu şekilde kendisi ile başrol oyuncu için seçeceği misyona farklı bir açıdan yaklaşmıştır. *Kurban*'da yalnızlık, kanser ve ölüm ile pençeleşen bir sanatçının düşüncelerini görmekteyiz. Kahramanın her üç olaya karşı sessiz duruşu, hatta olaylar esnasındaki melankolik tavırları derin yalnızlığının emaresidir. Bu yalnızlığı, filmin kamera arkası görüntülerinden ya da Lezjilovski'nin *Yönetmen Andrey Tarkovski* adıyla çektiği filminden anlamak-görmek mümkün değildir. Zira o görüntülerde harabatî bir adamın oyuncularla şakalaşmasından, çocuklarla oynamasından başka bir şey yoktur. O görüntülerde sadece pozitif enerjisini hemen hissettiren güleç bir adam vardır. Fakat yalnızdır, Alexander gibi gerçek hikâyesini anlatabileceği kimse yoktur etrafında. Tarkovski için filmlerinin izleyicisi neyse Alexander için de Otto odur. Fedakârlığının yorumunu dinlemesi ve aklının o yorumlarda kalması gereken bir muhatap... Hakeza Alexander'ın öyküsü, kendi hayatından el etek çekmiş, başkalarının hayatını düşünen bir adamın tinsel macerasına odaklanmış bir öyküdür. İnsanlığın kurtuluşuna bir çare olana kadar kendini bir hiç değerinde görmektedir. Eğer *Andrey Rublev*'in Tarkovski'nin acısı olduğunu söylersek *Kurban* da onun şehadetnâmesiydi.

Eğer Tarkovski ölümüne yakın, kurban düşüncesinin öz kaynaklarına ve kendini feda etme felsefesine geçmişe oranla daha çok değer verdi ise bunun sırrı, öleceğini bilmesinde ya da en azından hissetmesindeydi. Keza dünyayı hâlâ karmakarışık ve çok riskli görüyordu. Şu kederli sözleri kendi kaleminden dökülmüştür:

> Kendini feda veya kurban etme düşüncesinin bugün artık pek de alıcısı olmadığını doğal olarak ben de herkes gibi görüyor, anlıyorum. Ancak şunu belirtmeliyim ki bu konuda *Kurban* da çağın istenmeyen sonuçları gibi kendi aslî rolünü

bugün ifa ettiği gibi yarın da ifa edecektir. *Kurban*'ın boşa çıkaracağı sonuçlar: (i) Bencil anlayışlardaki bireyselliğin azaltılışı. Bu anlayış öyle bir anlayıştır ki bugün milyonlarca birey arasındaki ilişkilerini ve insanların komşuları ile olan bağlarını belirliyor. (ii) Eldeki son fırsatların değerlendirilmesi. Yani maddi ilerleme karşısında manevi tekâmülün, gerçekten değerli bir hayata ulaşmak üzere sunacağı fırsatları iyi değerlendirmek.[21]

İşte bu ifadelerden yola çıkarak bizler de tıpkı Bergman'ın *Kurban* için dediği gibi, "Bu Tarkovski'nin manevi vasiyetnamesidir." diyoruz. Zira vasiyet niteliğindeki bu sözleri, aslında tüm hayatınınbir özetidir de. Kendini sinemaya adamış bir yönetmenin sahneyi, vasiyet niteliğinde bir film ve yine vasiyet niteliğindeki bu sözlerle kapatması da hem çok acı, hem bir o kadar da manidar ve yerinde olmuştur.

e. Film Türleri

Rus sineması öteden beri yaygın, moda film türlerine ilgi duymamıştır. "Sovyet Avangard Sineması", 1920'lerde sinemanın yaygın öyküsel çeşitleriyle, yani dönemin devrimci sinemacılarının "Burjuvazi anlatım yöntemleri" dediği türlerle çatışmayı tercih etmiş ve dünya sinemasında kullanılan birçok sinema kuralını görmezden gelmiştir. 1917'den itibaren başlayıp propaganda amaçlı Agitprop filmlerin doğuşuna kadarki zaman içerisinde çekilmiş, özellikle iç savaşları anlatan haber filmlerinde, anlatısal ve alıntısal görüntüler iç içe geçirilmiş; böylelikle film, öyküsel veya belgesel niteliğini kaybetmiştir. Büyük tarihî anlatılar içerisine sıkıştırılmış küçük öyküler, egemen anlatının içinde erimiştir. Örneğin Sergey Eisenstein'ın 1920'lerdeki devrim filmleri ile Alexander Mododkin'in 1930'lu yıllardaki üretim araçlarının komine edilişini (kamulaşması) anlatan filmleri bu tarz filmlerdir. Ayrıca genelde çocuk filmleri çeken Polonya asıllı yönetmen Vladimir Starovic, bir göçmen olan Alexander Aleksiev ve Yuri Norstein gibi yönetmenler de filmlerinde bu tarz bir stili benimsemişlerdi. Zira onlara göre çocuk filmleri alabildiğince didaktik olmalıydı.

Tarkovski bu tarzdaki film türlerine teorikte de pratikte de karşı çıkmıştır. O daha ziyade 1960'lı yılların modern stillerini benimsemiştir. Film türü teorize

21 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 210.

edilmeden ve sinema yapıtlarının kategorileri ile daha ilişkilendirilmemişken ilk kuşak sinemacılar arasında pratik bir zorunluluk konusu hâlini haldı. Sinema, "Film Çeşitleri" kategorisinde anlatısal yapılarına da uygun gelecek biçimde birtakım kurallar bütünü oluşturmayı başardı. Hatta bunu edebiyattan çok daha kolay başardı. Zira edebiyatçılar yüzyıllarca edebî anlatım stillerinin teori boyutunu tartışıp durdu. Antik Yunan'da edebî eserler nesir-nazım, epik-lirik, trajedi-komedi vb. şekillerde kategorize edilmiş, sonraki yıllarda ise folklor edebiyatı, köy edebiyatı, destansı öyküler, saray aşkları öyküleri gibi kollara ve bölümlere ayrılarak kurgulanmıştır. Edebiyatta bu tartışmalar köken itibarı ile Platon'a, Aristoteles'in *Poetika*'sına, belki ondan da önceki dönemlere kadar uzanır. Andre Yolis'in yalın edebî kalıpları ile ünlü kategorisinde, Vladimir Propp'un öykü sınıflandırmasında, Gerard Genette ve diğer yapısalcıların gruplamalarında öne çıkan görüş, öncelikle sözün/söylemin çeşit ve stillerini bulmaya yöneliktir. Aynı şekilde kimi edebiyat teorisyenlerinin iddia ettiği, "Edebî yapıtların türlerinin, sözün/söylemin yapısal türlerinden ayrıştırılması yanlıştır" görüşü yetersiz bir görüş olarak telakki edilmiştir.[22] Söz/söylem türlerinin niteliği, teorik değil pratik bir konudur. Zira söz/söylem, kalıpsal anlatımlarla ifade edilmez, pratik ve pragmatik hususlarla ilgili bir meseledir.

Sinemada ise durum böyle değildi. Zira pratikte oluşan problemler, karşılaşılması ve denenmesi gereken çözümler sebebiyle film stilleri, anlatısal yapılarına da uygun gelecek şekilde bir an önce kategorize edilmeliydi. Onun için her film stili, özel kod ve kuralları içeren bir yöntem olarak düşünüldü. Edwin Porter *Büyük Tren Soygunu* (1903) filmini çekerken belki de sinema tarihinin ilk western/kovboy filmlerinden birini çektiğini bilmiyordu veya Georg Melies, *Dreyfus Olayı* filminin sonradan siyasi bir film olarak ün yapacağını kestiremeyişti. Ancak Amerikan klasik sinemasının en iyi kovboy filmleri örneğini Porter filmlerinde görmek mümkündür. Aynı şekilde Melies filmlerinde de siyasi ve mahkeme filmlerinin izlerini taşıyan nüanslar vardır. Bugün en mükemmel belgesellerde dahi Lumier Kardeşler'i imgeleyen ayrıntılar yer almaktadır. Belki de bu ayrıntılardan ötürüdür ki izlediğimiz her sessiz sinema bizi kendine hayran bırakmakta, her sahnesi gözümüze farklı bir yenilikmiş gibi gözükmektedir. Ama madalyonun bir de öbür yüzü var. Film stillerinde-türlerinde genel olarak ortak kodların bütünsel kullanılması pek çok kısıtlamayı da beraberinde

22 T. Todorov, *Les Genres du discourse*, Paris, 1978, s. 44-66.

getiriyor. Zira tekrar edilegelen her kod, bir anda esnetilmesi teklif edilemeyen kalıpsal anlatım kuralına dönüşüveriyor. John Ford ve Howard Hawks gibi tüm dahi yönetmenler kodlar bütününü bir kerede yenilikçi suretlere, hatta kimi zaman kendi zıddına dönüştürecek cesarete sahip değildi. Bu konuya en güzel örnek, melodram stilini değiştirmiş, rayiç kodlara savaş açmış Douglas Sirk filmleridir. Modern sinemanın imkânları, sinemada teknik ve estetik yeniliklerin kavranması üzerine yapılandırılmıştı. Bu yapı, önceki sinema geleneğinde yasak olan bir yapıydı. İmgesel çizgiyi kırmak, *jump cut* (sıçramalı kesme) kullanmak, filmi sonlandırmak için alışılmış yöntemlerden farklı yöntemlere başvurmak, Jean-Luc Godard gibi yeni dalga sinemasının bazı yönetmenlerinin filmlerinde gelenek hâline geldi. Stile bağlı diyalog (her stilin anlatım kuralları) veya o diyaloglardan kopmak, modern cambazların üzerinde riskle yürüdüğü ince bir ip gibiydi. Godard'ın *Nefes Nefese* (Türkçeye yanlış olarak *Serseri Âşıklar* diye çevrildi.) filmi nedir? Bir polisiye film mi? Yoksa aşk filmi mi, hangisi? *Hayatını Yaşamak*'ı sosyal dram olarak değerlendirmek gülünç olmaz mı sizce de? François Truffaut'un *Adele H'nın Öyküsü* adlı dönem filmi, tarihî-lirik melodrama bağlı olup ondan kopmaya gösterilebilecek en güzel örneklerdendir. Lirik melodram kodlarına bağlılıkla beraber ondan kopan bir diğer film de Martin Scorsese'nin *Masumiyet Çağı* ve Alain Resnais'in *Mélo* filmleridir. Modern sinemanın doğuşundan sonra 'tür' eski gücünü kaybetti ve bu kavram sinemada tartışılır hâle geldi. John Cassavetes'in *Gloria*'sına, Wim Wenders'in *Amerikalı Dost*'una polisiye filmlerdir demek oldukça güçtür. Aynı şekilde Jean-Marie Straub ile Daniele Huillet'in *Musa ile Harun*'u da müzikal film olarak nitelendirilemez; fakat ondaki birtakım bildik ve moda kodlar, türle beraber işlenmiştir. Günümüzün yeni deneysel sinemasında 'tür' demode olmuş, eskimiş ve neredeyse unutulmuş bir kavram olarak algılanmaktadır. Bugün türlerin kodları, izleyicinin filmin temasını ve öykü örgüsünü daha iyi anlamasına yönelik olmaktan ziyade sinema tarihine gönderme yapan birer imge şeklinde kullanılmaktadır.

f. Tarkovski ve Tür (*Genre*) İkilemi

Tarkovski'nin, formların kalıpsal kodlarından kurtulmak amacıyla benimsediği yöntemi, modern sinema akımını ilerletmek için film türlerinin kırılması

yönünde bir çaba olarak değerlendirebiliriz. *Ayna*'da, belgesel filmler sıkça kullanılmıştır ancak kullanılan bu belgeseller, sadece filmin öyküsel örgüsünün bir parçası hâline gelmemiş, daha önemlisi bunun sonucunda filmin hikâyesine de benzeri olaylarla tarihî bir özellik kazandırmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Tarkovski, alıntı (belgeseller) ile anlatım (öykü) arasındaki sınırları kaldırır. Belgesel diye bir film türünü kabul etmez. *Ayna*, bir bütün olarak hem drama (*fiction*) hem de belgesel (*documentary*) bir filmdir. Tarkovski konu hakkında şöyle yazar:

> Bana göre, film için şiirsel, düşünsel ve belgesel sıfatlarının kullanılması doğru değildir. Çünkü sinemada gerçek anlamıyla belgelemenin ve sanatta nesnel idealizm icat etmenin yeri yoktur. Yazar/yönetmen, ne kadar nesnel olmaya gayret etse de sonuç itibarıyla yapacağı iş öznel bir iş olmaktan öteye geçmez. Bir yönetmen haber (*news*) filmi yapsa bile, yapacağı işte bu konulara dikkat etmelidir. Zira aynı nedenler onun için de geçerlidir.[23]

Solaris her ne kadar bilimkurgu temelli bir filmse de onu bilimkurgu türleri içerisinde tasnif etmek akıl kârı değildir. Olay gelecek zamanda geçmektedir, ancak filmde, bugünün gündelik hayatı ile teknik araçlarının ötesinde bir fütürizmi akla getirecek herhangi bir emare yoktur. *Solaris*'te, bilimkurgu filmlerinin olağan yanılsamalarından, sembollerinden, artistliklerinden ve olağandışı göz boyamalarından eser yoktur. Hatta Batı'nın endüstriyel tasarım şıklığını dahi görmek mümkün değildir. Maalesef bu film, Rusların o kötü şekilli endüstriyel ürünleri ile çekilmiştir. Metal dünyayı temsil etsin diye kerpiçten yaptıkları uzay üssü, XIX. yüzyılın sonlarında gelecekle ilgili, insanlara aşılanmaya çalışılan inanç sistemi gibi duruyor. Kabul etmeliyiz ki Fritz Lang'ın *Metropolis*'indeki (1927) gelecek, *Solaris*'in durduğu yerden daha uzak ve gerçekçi bir gelecektir. Tarkovski'nin geleceğin bilimsel enteresanlıklarını ve modern teknolojik araçlarını göstererek bizleri etkileme gibi bir kaygısı yoktur. Filmin önemli bir bölümü, gezegenin yörüngesindeki terk edilmiş bir uzay istasyonunda geçer. Oysaki bu, uzay üssünden çok dünyadaki bir cezaevini veya bir tımarhaneyi andırır. İnsanların hayallerini, aşk ve vicdan muhasebelerini metafizik bir dille anlatır. Bu yüzden *Solaris*, bilinen o meşhur Amerikan ve Japon bilimkurgu filmlerine asla benzemez.

---

23 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 149-150.

Tarkovski, *Solaris*'te modern bilim aklının insanın mutluluğunu sağlayamayacağını göstermeye çalışır. Günümüz insanının sorunlarına cevap bulabilmek için sadece bilim ve modern teknolojiye sığınması akla ziyan bir iş olarak karşımıza çıkar. Çünkü insanoğlunun açmazlara sürüklenmesinin önemli nedenlerinden biri de bilim ve modern teknolojinin bizatihi kendisidir. Tarkovski bu konuyu, resmî Sovyet ideolojisine ve insanoğlunun geleceğine bilimsel yaklaşan Sovyetler'deki yaygın Marksist düşüncenin pozitivist söylemine rağmen ifşa etmekten korkmamıştır. *Solaris*'te ontolojik olarak insanoğlu, dünyanın merkezi olarak gösterilmediği gibi, insanı tanıma hedefinde olan bilimsel yöntemler de her şeyin merkezi olarak resmedilmemiştir. Dünyanın bizatihi kendisi dahi bilimin kuralları üzerine kurulmuş bir gezegen veya insanoğlunun bilimsel olarak ulaşması gereken yegâne nihai hedefi değildir. Tarkovski'ye göre uzay ve yerküre, bilimin ve modern deneylerin tekelindeki süjeler olamaz. Çünkü bilim ve modern deneycilik, yapıcı ve yıkıcı olabilen zekâ güçlerini, hatıra ve geçmiş erklerini kontrol edemeyecek kadar zayıftır. Bilimin hayatın anlamına dair getirdiği bütün yorumlar varsayımsaldır. Solaris uzay istasyonu, o birkaç kişilik ekibiyle, kâbuslar, hezeyanlar, kuruntular, ruhsal krizler, vicdan azabı ve hatıraların tahammül edilemez baskısı altındadır. Bu yönüyle Sovyetler'in siyasi muhalifleri sürgün ettiği o ünlü akıl tımarhanelerini akla getirir. Dr. Gibarian ve Chris'e işkence ettiren o acı hatıraların Stalin, Lenin ve onların halefleri dönemindeki sözümona "modern insan"ın şahit olduğu faciadan az kalır tarafı var mıdır? *Stalker*'da, arzular odasında, vaat edilen evde telefon sesi duyulur ve bilim adamı ahizeyi kaldırarak cevap verir: "Hayır! Yanlış çevirdiniz, burası tımarhane değil!"

Stanislaw Lem'in *Solaris*'i edebî bir bilimkurgu eseridir. Edebiyatçı Parrinder'in bilimkurgu öyküleri üzerine yaptığı türleştirmesine göre bu öykülerin iki çeşidi vardır: "Biri epistomolojik türdür. Tıpkı Wells'in Zaman Makinesi gibi. Diğeri de bir birey ya da bir grubun gücünü merkezine alan öykülerdir. Tıpkı Stalker öyküsünün de yazarı olan Strugatski Kardeşler'in diğer birçok öyküsü gibi."[24] *Solaris* bu öykülerin birinci çeşidine girer, yani epistemolojiktir. Bu öyküde Lem, epik öykü unsurlarından yararlanarak içsel bir yolculuğu uzay yolculuğuna benzetmiştir. Hatıralara, vicdan muhasebesine ve geçmişe giden uzun bir

24 P. Parrinder, *Science-Fiction*, Londra, 1980, s. 81. Genel olarak Stanislaw Lem'in *Solaris*'te iletişimin ne olduğunu sorgulayan ve ortak bir ironi duygusunun varlığından söz eden metinlerine bakınız (s. 122-130).

uzay yolculuğu... Tıpkı Ulysses'in karşılaşacağı Homer'in Odyssey'i gibi uzun bir yolculuk. Başka bir yerde de yazdığım gibi Homer'in bu başyapıt destanı bir "kimlik bunalımı" ile başlar.[25] Her ne kadar Lem'in öyküsünde bilimkurgu öykülerine has faktörler ve ona ait kodlar sıkça görünse de bu faktörler Tarkovski filminden (*Solaris*) tasfiye edilmiştir. Film, bilimkurgu türünde bir film değildir. İnsanın trajik talihsizliğini gözler önüne seren ahlâkî bir başyapıttır. Seçme iradesi, vicdan, korku, suç ve ceza!

Stalker da aynı şekilde, Strugatski Kardeşler'in *Yol Kenarında Piknik* adlı bilimkurgu hikâyesinden uyarlanmasına rağmen asla bilimkurgu türünde bir film değildir. Filmin zaman dilimi bile *Yol Kenarında Piknik*'in zaman dilimi gibi uzak bir 'gelecek' değildir. Aksine şimdiki zamanın sade hâli veya yakın gelecek zamandır. *Stalker*'da da aynen *Solaris*'te olduğu gibi o ölümsüz ahlâkî konular işlenmiştir. Asırlardır insanoğlunun karşısında bir muamma gibi duran ve hâlâ çözülememiş birtakım ahlâkî meseleler: güç mücadelesi ve kişisel arzuların doyuma erişinin istenci, hayattan umudun kesilişi, günahlar ve ruhun çilesi, çıkış yolu bulabilecek bir irade ve güç, hayatın anlamsızlığı, başkaları ile doğru ilişkiler kurabilme becerisi vb. *Stalker*'da filmin sonunda belki de bunlara çare olacak manevi bir tutum 'umut' olarak ortaya çıkar; mucize ve kurtuluşa inanmak gibi manevi bir tutum... Manidardır ki bu sadece küçük sakat kızın yapabildiğidir. Onun gözleriyle bir mucize gerçekleşir bu dünyada ve bu mucizeye tanıklık eden sadece bir köpektir. Kurtarmayan bir mucize... *Solaris* ve *Stalker* tıpkı Alain Resnais'in *Seni Seviyorum, Seni Seviyorum* ve Godard'ın *Alphaville*'i gibi bilimkurgu türü sınıflandırmalarının kenarında duran bağımsız filmlere gösterilecek en iyi sinema örnekleridir. Tarkovski'nin kendisi de tür kurallarından bağımsız kalmayı bilinçli şekilde istemiştir. "Zamanda Heykeltıraşlık" bölümünde Konchalovski'nin *Âşıkların Türküsü* (1947) adlı filmini eleştirirken şunları söylüyor:

> Konchalovski bu filmde maalesef tür-biçim kurallarına teslim olmuş ve melodramlı aşk filmlerinin tür kodlarının etkisinde kalmıştır. O kodları kayıtsız şartsız kabul etmiştir. Sonuç itibarıyla da oldukça ruhsuz, duygusuz ve çekilmez bir film ortaya çıkmıştır. Sinemada özel bir stil kalıbıyla çalışmak demek, ken-

25 B. Ahmedî, "Tevil ve Zindegi", *Âferîniş ve âzâdî: Cesterhayi Hermenutik ve Zibaşinasi*, Tahran, 1378, s. 138-141.

dine ait olmayan bir yöntem izlemek, kafanda olmayan şeyler hakkında kafa yormak demek değildir.[26]

Dayatılmak istenilen tür-biçim kurallarına asla teslim olmayan Tarkovski bir başka yerde ise şöyle yazıyor:

> Ben *Solaris*'te, alışık olunmayan ayrıntılar icat ederek izleyiciyi etkilemeyi hedefleyen bilimkurgu türü birçok filmin aksine, gündelik bir hayatın atmosferini yaratmaya çalıştım.[27]

Tarkovski, bir genelleme yaparak stil kurallarından kaçmanın bir zorunluluk olduğunu belirtiyor. *Stalker* üzerine kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle diyor:

> Şahsen ben, sinemanın farklı türlere bölünebileceğini düşünmüyorum. Sinemanın kendisi (sanatsal anlamda) zaten bir türdür. Sinema anlatımında türlerden, çeşitlerden söz edecek olursak kendimizi sinemayı ticari sektör olarak gören anlayışa hapsetmiş oluruz.[28]

Tarkovski sinemayı ticari bir sektör olarak gören anlayışın karşısına tek bir argümanla çıkıyor ve şunu öneriyordu:

> Sinemada düşünmenin sadece tek bir yolu vardır, o da şiirsel yoldur... Bresson filmlerinin türü nedir? Bence onun tür diye bir endişesi olmamıştır. Bresson, Bresson'dur o kadar. Filmleri tek başına bir türdür zaten. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Dovzhenko, Vigo, Mizoguchi, Buñuel, bunların her biri haddizatında bir türdür. Sizce Chaplin filmleri komedi midir? Bence hayır, onlar birer Chaplin'dir; sade, öz ve katıksız. Asla tekrarı olmayacak yegâne bir fenomendir Chaplin![29]

Tarkovski'ye göre bir yönetmenin kendine has anlatım tekniği, başlı başına sinema anlatımı içerisinde doğmuş yeni bir türdür. Tabii ki bu tür, bildik anlamından farklı bir anlama da gelir. Öyleyse bu konuda ilk konuşanlardan biri olan Bresson'u dinleyelim. Zira Bresson da aynen Tarkovski gibi anlatım tekniğinin bir yönetmenin özel türü (*genre*) olabileceğini kabul etmez. Gerçi *Lancelot du Lac* ve diğer kahramanlık filmleri (özellikle Kral Arthur'un silah-

26 A. Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 149.
27 A. Frezzato, *Andrey Tarkovskij*, Firenze, 1977, s. 8-9.
28 *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 25.
29 Tarkovski, *Scuplting in Time*, s. 150.

şörleri ile ilgili olanlar) arasında büyük farklılıklar görmekteyiz. Ama bu filmi söz konusu türün dışına da tamamen çıkaramıyoruz. Bu film ile *Yankesici* filmi arasında hissedilir farklılıklar vardır. Ancak bu farklılıklar Bresson'un her iki filmde özel anlatım tekniği kullanmamış olduğunu göstermez. Ne *Lancelot du Lac* tarihî bir filmdir ne de *Yankesici* cinayet filmidir. Ama diyalektik olarak her iki filmdeki tür-sınıfsal anlatım kurallarına bağlılık ya da ondan kaçış izleyiciye farklı iki dünya sunmayı başarmıştır. Sörj Dani ve Sörj Tobyana, Bresson'a, "*Para*, macera film türünde bir film olmuş dersek buna kızar mısınız?" diye sorduklarında Bresson hiç saklamadan hemen cevap verir: "Hayır, bence film, devamlı aksiyonun olduğu bir filmdir. Cinayet filmlerinin yapısını oluşturan içsel özelliklere sahiptir. Genel olarak filmin özel ritmi cinayet filmlerini andırıyor olabilir. Hayır, *Para*'yı bir macera filmi olarak değerlendirmeniz beni asla kızdırmaz."[30] Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*'da *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'yla ilgili olarak da, "Tarihî kavramlar yardımıyla tarihî bir film yapmak istedim."[31] diye yazar.

2. BİR FİLMİN YAPISINI OLUŞTURAN ÖGELER

a. Zaman

"Ne güzel fotoğraflar ne de güzel görüntüler, sadece gerekli fotoğraf ve görüntüler"[32] diye yazar Robert Bresson. Ancak hemen belirtmeliyiz ki Bresson'un başarısının altında yatan sır, gerekli görüntüleri güzel görüntülere ustaca dönüştürmesindeydi. Bresson ve Tarkovski gibi mükemmeliyetçi yönetmenler, daima estetik yaratıcılığı koruyarak öyküsel dokuyu geliştirebilme ikilemiyle karşı karşıya idiler. Tarkovski bunun için nasıl bir yol seçmişti? Bunu anlamak için filmlerinin sinematografik yapısını tahlil etmek gerekir. Ancak öncelikle, kendisinin inandığı ve onlara sadık kalma noktasında tereddüt etmediği estetik kurallara bakmalıyız ki filmlerinin temelini nasıl kurduğu hak-

30 *Cahiers du cinéma*, 348-349 (Haziran-Temmuz 1983), s. 14.
31 Bresson, *Notes sur le cinematographe*, s. 131.
32 Bresson, *Notes sur le cinématographe*, s. 92.

kında fikir sahibi olalım. Ardından, bu kurallar sistemine hangi kertede bağlı kaldığını, ne zaman ondan ayrıldığını inceleyebiliriz.

"Ben zamanım." Tarkovski sineması, varlığın zaman ile karşılaştırılmasından çıkarılan bu sonuç ile başlar. *Ayna*'nın sonunda anne, hem bir zamanlar hem de şu an itibarıyla var olduğu; filmin çekimi esnasında Terekhova olarak var olduğu ve Tarkovski'nin gerçek annesi olarak var olduğu şekilde eş zamanlı görünür ve çok eski zamanlarda yaşamış genç bir anne olarak var olması gereken bir annedir. Ancak ben, filmi 25 yıl önce seyretmiş o ben değilim artık. Tarkovski'nin annesi ölmüş durumda. Terekhova yaşlanmış, o ormanın ağaçları değişmiş ve o çocuklar da artık büyümüşler. Oyuncu ile gerçek kişi, mekân ile zamanın geçişi, hayat ile ölüm, 'an' ile geçmişteki 'an'ların harmanlanıp kendini tek karakter birleşiminde göstermesi, mükemmel bir son sahne yaratmıştır. Öyle ki zamanı durdurmak, zamana mühür vurmak isteyen bir çabadır sanki o sahne. Ama aynı zamanda kötümser bir çabadır. Çünkü zaman, geçmişten şimdiki zamana doğru akıp gelen ve oradan da geleceğe doğru yol alan bir çizgi değildir. Zaman, anların birbirine geçişidir, bazen şimdiki zamanın ve "zamana ait olan"ın ötesine geçmektir zaman. Her şeyi zinde kılan ve aynı anda öldüren sonsuz bir anılar denizidir.

Tarkovski pek çok yerde (özellikle "Mühürlenmiş Zaman" adlı makalesi ile "Zamanda Heykeltıraşlık" makalesinde) sinemayı zamana şekil veren bir sanat olarak nitelemiştir. Filmlerinin başrol karakteri 'zaman'dır. Zaten bu yüzden Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* romanını çok sevmiştir. Bu romanı filme uyarlamayı bile düşünmüştür. *Büyülü Dağ*'da aslî kahramanın adı da zamandır. Durmadan bizlere zamanı hatırlatır. Romanda, Tarkovski filmlerinde olduğu gibi geçmiş, şimdiki zamana dönüştürülür ve şimdiki zaman belirleyici olur. İnsan hayatının rüya ve gerçekliliklerini birbirine bağlayan tek şey anılar ve zamandır. Tarkovski, "İnsanoğlu kültür ve sanat tarihinde ilk kez sinemanın doğuşuyla zamanı anlatma imkânı buldu"[33] diye yazar. Her ne kadar musikide zaman önemli bir konu olmuşsa da dikkat edersek bir anlatım aracı olarak görev ifa eder. Oysa ilk defa sinemada zaman tutuklanıp görüntülenebilmiştir. Sinemacı zamana şekil verir ve maddi gerçekliğin mekândan sonraki ayrılmaz parçası olan 'zaman'a mükemmeliyet kazandırır.[34] Sinemanın zorluğu tam da

33 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 62.
34 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 63.

burada hissettirir kendini zaten. 1985 yılının başlarında günlüğüne düştüğü bir notta şöyle der Tarkovski: "Kavranması gereken en zor iş hiç şüphesiz zamanın zaman içinde olmasıdır. Oldukça külfetli bir iştir bu ancak mutlaka yapılması gerekir."[35]

Gilles Deleuze, Tarkovski'nin bu konudaki deneyimlerini destekler nitelikte *Zaman-İmaj* kitabında filmin aslî maddesinin görüntüler arasındaki ilişkinin olmadığını (hareket-görüntü: *movement-picture*), zaman-görüntü (*time-picture*) olduğunu yazar.[36] Tarkovski yine başka bir yerde şu şekilde bir soru sorar ve yine kendi cevaplar: "Yönetmenin başlıca görevi nedir? Zamanı yontmak, ona şekil vermektir. Zamanda heykeltıraşlıktır. Bir heykeltıraş, yapacağı işin sonucunu görerek mermer parçasını yontar, heykele ait olmayanları üzerinden alır. Yönetmen de tıpkı bir heykeltıraş gibi zamanın bir parçasını yontar."[37] 1982 sonbaharında Roma'daki Palantino Kültür Merkezi'nde aynı konu hakkında yaptığı konuşmada sözlerini mecburen temsilî anlatımlarla sürdürmüş ve şöyle demiştir: "Bence sinema zaman dilimlendirmesi açısından eşsiz bir sanattır. Sinema gerçekliği, zaman dilimine kaydeder. Zamanın korunma ve sabitlenmesinin tek aracı sinemadır. Sanatsal anlatımlar arasında sinema gibi zamanı sabitleyen hatta durduran başka bir anlatı şekli yoktur. Sinema, zaman denen maddeden oluşmuş bir mozaiktir adeta."[38]

b. Resimler

Tarkovski filmlerinin görsel estetiği öylesine göz kamaştırıcıdır ki, her planı bir resim tablosunu anımsatacak şekilde özenle seçilmiş gibidir. Filmlerdeki o dokunaklı görüntüler, o ağır hareketler, renk seçimindeki özgürlük ve ışıklandırmanın titizlikle yapılması, görenlere birbiriyle uyumlu yakın dönem Rönesans resimlerini hatırlatır. *Nostalghia*'daki Eugenia'nın görüntüsü (ki o görüntü ile Piero Della Francesca'nın başyapıtlarından Madonna'ya özellikle benzetilmek istendiği söylenir) ile bir tepe üzerine kurulmuş şehrin görüntüsü (ki birbiriyle geometrik dengede duran, kesişen çizgilerlerden oluşmuştur)

35 Tarkovski, *Time Within Time, The Diaries*, s. 339.
36 G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris, 1985, s. 60-61.
37 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 63-64.
38 *Sight and Sound* (Kış 1982-83), s. 56.

Rönesans dönemi resim tablolarının fonlarını veya temalarını akla getirir. Onun görüntülerindeki resimselliğin en belirgin olduğu filmi *Nostalghia*'dır, Tarkovski'nin beğendiği İtalyan Rönesans resimlerinin doğduğu yerde çekilen filmin ta kendisi. Bu filmde, Rönesans resimlerinin semantik ve görsel imgeler sistemini görmek mümkündür. Tarkovski'nin Carpaccio değerlendirmesi, kendi filmlerinin görselliğindeki tüm bölüm ve bileşenler hakkında da geçerli bir çıkarımdır: "Carpaccio'nun yapıtlarında her birey bir nokta gibidir. Ne vakit o noktaya odaklanacak olursak diğer noktalar arka planında kalır ve tablodaki tüm unsurlar dikkatimizi, o ana kadar fark edilmemiş o birey üzerine çekmeye çalışır."[39] *Nostalghia*'daki görsel dil, Rönesans resimlerinin diline sahip olmasına karşın *Solaris*'teki okyanus tasvirleri modern soyut resimleri andırır ve ondaki o yavaş hareket, her türlü kalıcılığı ve sabitlenmeyi negatif hâle getirir. *Stalker*'daki yasak bölgenin tasvirlerinde ise merkezî noktadan kopuş, ışık ve mekânın yalın hâli sayesinde ortaya çıkar ve mekânın ürküten özelliği ise atmosferin boşluğundan kaynaklanır.

Tarkovski filmlerinin hemen hemen hepsinde Leonardo da Vinci'den izler görmek mümkündür. Bazen ona ait bir resmin kopyası ekrana nakşedilir, bazen de bir kitabın sayfaları çevrilirken onun eserleri görülür. *Kurban*'da Leonardo da Vinci'nin Müneccim Kralların Tapınması (Adoration of the Magi) tablosu filmin en önemli anahtarlarından biridir. Bu tablo, filmin genel görüntüsünün dil ve temel kurallarını belirleyen önemli bir ögedir. *Ayna*'da Leonardo'nun bazı tabloları pozisyon göstergesinde kullanılmıştır. Bunun en önemli örneği Ginevra de Benci tablosunun ekranda görünmesidir. Baba kısa süreliğine cepheden eve çocuklarının yanına döndüğü, çalışmaktan bitap düşmüş anne eve gelen kocasının yüzüne hayretle baktığı, çocukların da babalarının kollarının altına gizlenmeye çalıştığı sırada Bach müziği ile birlikte ekranda bu tablo görülür. Tarkovski'ye göre güzelliğinin yanında çirkinliği de olan bir tablo, mutluluk ve acının imkânsız bir sentezi, bulmak ve kaybetmenin bir bileşkesidir. Leonardo'nun eserleri, aynı anda iki zıt duyguyu verebilmektedir. Birinci izlenim, hariçteki şeylere bakıştaki yetileri anlatan seyirdir. Öyle ki bu tablolar, zeminden daha yüksek bir noktadan ve sanki insan gözünün

39 *Sight and Sound* (Kış 1982-83), s. 50. Michel Serres de aynı konu hakkında şunları yazmıştır: "Carpaccio'nun eserlerinde ön plana çıkan yüzler, kimi zaman etrafındaki diğer yüzlere veya diğer şeylere oranla daha az anlatıcı ve aydınlatıcı görünürler." Bkz. M. Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, 1983, s. 80.

ötesinde bir bakışla etrafı izler. İkinci izlenim ise objeler yoluyla dünyayı ve bizleri seyretmeleridir. Tablolar bu açıdan etkiler bizi. Bu etkileme de eş zamanlı, lâkin kimi farklı zamanda zıt iki etkilemedir. Aslında Leonardo tablolarının nihai etkisinden söz etmek mümkün değildir. Örneğin Ginevra de Benci tablosu. Bu tablonun bizleri nasıl etkilediğini anlatmak mümkün mü? Nasıl etkiliyor bizi? Müsbet mi menfi mi? Bu kadını seviyor muyuz, sevmiyor muyuz? Bakışları düşmanca mı, dostça mı? Çekici mi, itici mi? Anlatılamaz güzellikte mi yoksa inanılmaz derecede çirkin mi? Hangisi? Tarkovski onu ilahî ve şeytanî hasletlerden var edilmiş bir sentez olarak görür. Kısacası etik olarak somut bir aşkın ifadesi diyemeyeceğimiz bir varlığa yakın bir yüz: "Çirkin ama yine de güzel. *Ayna*'da bu yüze ihtiyacım vardı. O yüzden kullandım. Zira onun sayesinde zamanın ötesinde bir ögeyi filme koymuş oldum. Ayrıca ikili karakterli yüzü Terekhova ve anneyi gösteriyordu."[40]

Terekhova (yüzünde eziklik ve otoritenin, yoksulluk ve itibarın ifadesi olan) güzel bir kadındır. Filmde de bu güzelliğine birkaç kez vurgu yapılmıştır. Ancak yüzünde ürküten bir ifadenin de olmadığı söylenemez. Örneğin kâbusların birinde saçlarını yıkarken göründüğü, bir de horozu öldürdüğü sahnede o ürküten yüz ifadelerini görebiliyoruz. Şimdiki zamandaki yüzü (yani güncel hâli ile Natalia rolünde oynarkenki yüzü) kâh aşk dolu, kâh bencil-küstah bir yüzdür. O, Tarkovski filmlerinin en gizemli, aynı zamanda en sevilen yüzlerinden biridir.

İvan'ın Çocukluğu'nda da Albrecht Dürer'in Apocalypse adlı gravür portresi önemli bir yer tutar. Portre her ne kadar açıkça görünmese de Tarkovski, pek çok Alman romantiğinin hayran olduğu bu ünlü ressama sade bir gönderme yapar. Filmde aynı zamanda portrenin ruhunu yansıtan tasvirler de vardır. Örneğin İvan, ahşap kulübenin içindeyken ekrana gelir. Yıkık kulübenin dört tarafındaki tahtalar, tıpkı birer kılıç veya mızrak gibi ona dönüktür. Görüntü Apocalypse'deki savaş panoramasını andırır; ancak doğrudan bir gönderme söz konusu değildir. Ayrıca Tarkovski'nin filmde savaşa bakışı, kıyamet savaşı Apocalypse tasviri ile ilişkilendirilmiştir. Bu ilişki -Apocalypse savaş ilişkisi- bir kez de *Kurban*'da gösterir kendini. Ancak *İvan'ın Çocukluğu*'ndan sonra çektiği filmlerde Dürer'den herhangi bir iz yoktur. *Ayna* ve *Solaris*'te bir başka Rönesans ressamı kendini hissettirir: Pieter Brueghel. Tarkovski'ye göre belir-

40 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 108.

siz ve soyut ifadeler içeren Brueghel'in çalışmaları pek çok açıdan Rus tabiatını yansıtır:

> Brueghel, Rusların dünyasını resmetmiştir. Nedendir bilmiyorum ama öyle hissediyorum. Onun çalışmaları bir Rus için çok şey ifade eder. Eserlerindeki temalar ve o temalardaki insanların eşit özellikleri tablolarını doldurmuştur; her biri kendi işiyle uğraşan adamlar, hepsi birer Rus hipostazıdır.[41]

Nedir bu hipostazlar? Tarkovski bu hipostazların ne olduğunu açıklamamış. Hiçbir yerde ve hiçbir kitapta belirtmemiş. Oysa Brueghel üzerine yapılmış akademik çalışmalarda yığınla belirtilmiştir bu hipostazlar. Belki de Brueghel'in resimleri Tarkovski'ye ülkesini hatırlatıyordu. Belki de Tarkovski resimlerdeki o her biri kendi parçasıyla tamamlanan bölünmez bütünlükte, bir Rus özelliğini görmüştü. Nitekim her tabloda iç içe geçirilmiş insanlar, canlılar ve objeler bir bütünün parçalarıydı, her parça bir tümdü ve bu tümler yine bir bütünün parçalarıydı. Tarkovski'nin en büyük derdi ve düşüncesi işte bu bütüne ulaşmaktı. Çünkü oradan gelmişti. Orada yetişmişti. O otoriter söylemi ile dünyayı titreten güçlü ve muktedir Sovyet Rusya'sına aitti. Ancak bu otoriter söylem karşıtlığı, onu defalarca başka bir otoriter söyleme çekmişti ve günün birinde şöyle diyecekti: "Bence pratikte her usta yönetmen, hayatındaki onca çalışma arasında sadece bir tek film çekiyor, sadece uzun bir film."[42]

Andrey Rublev'de de görüntünün temelini Brueghel oluşturur. Filmde portrelerinden eser yoktur ama tıpkı *Ayna* ve *Solaris*'te olduğu gibi görüntünün temeli anlamında varlığını hissettirir. Onun "Kış" portresi soğukluğu, kendine özgü o gizemli anlatımlı Tarkovski filmlerine fevkalâde bir hünerle taşımayı başarmıştır. Brueghel tablolarında insanlar, içerisinde bulundukları durum ve işlerin mahkûmudurlar sanki. Tablolardaki her insan, etrafındakilerle olan münasebetinden kaynaklı olsa gerek, kendi kapalı dünyasında yaşar. *Solaris*'te Brueghel'in Kış çalışması uzay istasyonunun metafizik anlatımıdır. Söz konusu tablodaki görüntü, Tarkovski'nin filme eklediği seslerle birlikte ardı sıra dizilmiş yitik bir dünyayı hatırlatır. Öyle görünüyor ki filmdeki okyanus, tablonun düşünsel bir izdüşümüdür. Hatıraları canlandıran, objelere fiziksel varlıklarını veren düşsel bir devşirme... Ateşin alevlenmesiyle yerküreden, doğduğu yerden ve çocuklarından uzak kalmış Chris, Brueghel tablosunun "Ateş"i ile

41 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 10.
42 M. Estève (ed.), *Études cinématographiques*, s. 114-115.

çocukluğunu ve eşini tekrar diriltir. Yine filmin sonunda, evindeyken kulübeyi izler, o esnada ormanın uzak bir yerinde alevler yükselmektedir.

Solaris uzayüssü küre şeklindedir. Asıl koridor üssün son dairesidir ve pencerelerinden okyanus görülebilmektedir. Üssün diğer oda ve koridorları Borges'in "Labirent"i gibi iç içe kıvrılmıştır. İçrek bir koridorla birbirine açılan dairelerin içinde okyanusun nihai sırrı gizlidir sanki. Her şey bir labirenti andırır. Bu labirentte üç kozmonot ve onlarla beraber tekrar hayata dönmüş insanlar yaşamaktadır. Bu metal küre içinde her şey tıpkı insanlar gibi darmadağındır. Belki onlar da hatıralarla beraber geri dönen nesnelerdir. Ya da bir zamanlar uzayda kaybolmuş başka insanların düşüncelerinden geriye kalanlardır. Bu labirentte bir de kütüphane vardır. Tıpkı 'Babil Kütüphanesi' gibi. Bu kütüphane, modern teknoloji döneminin bozulmuş, eskimişliği yaşından bağımsız ve her biri eski bir kültürü temsil eden köhne eşyalar ve bozuk teknik cihazlar ortasındadır. Kütüphanenin duvarında Brueghel'in Kıştaki Çobanlar tablosunun baskı kopyası asılıdır. 1565 yılından kalma bir eserin kopyası...

Birkaç yakın plan sayesinde tablonun ayrıntılarını seçebiliriz. Tablonun sol kısmında, üzerinde bir köy evinin bulunduğu bir tepe vardır. Evin hemen yanında uzun kurumuş ağaçlar göze çarpmaktadır. Birkaç çoban yorgunluktan bitap düştüğü anlaşılan bazı köylülerle birlikte, sürüyü önlerine katmış tepeden aşağı iner. Köyün üzerinde bulunduğu tepe, tablonun köşesinde adeta bir diyagonal (köşegen) görevi görür. Tablonun sağında bir ovanın panoraması, daha uzakta da karla kaplı bir dağın doruğu görünür. Kar, her tarafı fethetmiş durumdadır. Uzakta, her biri kendi işinde bir avuç insan göze çarpar. Üstte birkaç kuş uçmaktadır. İçlerinden biri kanatlarını açmış köyün üzerinde süzülür. Köy yolları, ağaçlar ve toprak ana buz kesmiş durumdadır. Panoramada buz kütlesine dönüşmüş varlıklarıyla içimizi üşüten iki büyük göl vardır. Soğuk bir günbatımıdır. Yoldan geçen çobanlara yakın bir yerde, birkaç köylü kadın, evlerinin avlusunda durmuş yanlarındaki çocukla beraber ateş yakarlar ısınmak için. Kasvetli soğuk bir dünya... Biraz da ürkütücü ve meçhul... Aynen içinde yaşadığımız gerçek dünya gibi...

Ayna filminin en güzel sekanslarından biri de, bir yeni yapılanma olarak portre sahnesidir: Leningrad kuşatmasında anne ve babasını kaybeden genç çocuk Asaviv, atış taliminden yorgun argın bir başına dönerken karşıki tepeye varır. Panorama, Kıştaki Çobanlar tablosunun panoramasıdır. Ağaç dallarının birinden havalanan bir kuş gelir ve çocuğun başının üzerine konar. Çocuk, kuşu

ürkütmeden eline alır. Hemen arkasından peyderpey belgesel görüntüleri gelir. En etkili belgesel görüntüleri de Almanlarla yapılan savaşı, kültür devrimi eylemlerindeki Çinli kızıl tugayları ve atılan atom bombasının mantar şeklinde patlayışını gösteren görüntülerdir. Derken Brueghel'in tablosu, sancılı bir geçiş sürecini atlattıktan sonra tehlikeli ve güvensiz hayatımıza girer, ardından da hatıra ve iç soğuğumuzla, tarihimizle bütünleşir.[43]

c. Duvar Tasvirleri ve İkonalar

Kilise ve kutsal mekânlardaki tahta levhalar, keten parçalar, duvar ve tavan gibi bölümler, tutkallı boya veya özel alçılarla yapılan dinî motifli ikonalar özellikle Ortodoks Hristiyanlar tarafından kutsal bir eylem olarak algılanırdı. İkonalarda Hz. İsa, teslis inancı, havariler, melekler, ilk dönem azizler konu edilir ve kutsal kitaptaki öyküler tema olarak kullanılırdı. İkonaların ilk dönem Bizans medeniyetine kadar uzanan köklü bir geçmişi vardı ve özellikle de Rus Ortodoksların vazgeçilmezleri arasındaydı. Ortodoks kiliselerinde din görevlileriyle topluluğu ayıran İkonostasis olarak adlandırılan bölümlerde, belli bir düzende yer alan ikonalar, bir bakıma dinsel eğitim vermek için kullanılırdı; böylece kilisede bulunanlar Hristiyanlığın resimli tarihini görmüş olacaktı. Eski Bizans ikonaları daha ziyade koyu renkli, sert çizgili ikonalar olmasına karşın Rönesans'la birlikte bu ikonalarda da bir değişim-dönüşüm gözlendi. Özellikle XV. ve XVI. yüzyıllarda Rusya ve öteki Ortodoks kiliselerinde yapılan ikonalarda yüz çizgileri yumuşadı ve o eski koyu renklerin yerine kızıl, kar beyazı, zümrüt yeşili ve limon sarısı gibi parlak renklerle altın yaldızlar kullanılmaya başlandı. Rönesans duvar resimlerinden etkilenmiş olan Rublev gibi ikonacılar, üç boyutlu ve yüzeysel olmayan perspektifli ikonalar yaptılar. Bu metodolojik değişimin resim tarihinde 500 yıl kadar eskilere giden farklı bir yeri ve felsefesi vardı. Öyle ki bu felsefeye göre manevi dünya, ilk zamanlarda insan gözüyle değil Tanrı gözüyle tasvir ediliyor, insanların görsel gelenekleriniin ve toplumsal kurallarının bu tür resimlerde herhangi bir rolü olmuyordu. Ancak ilk kez 500 yıl önce manevi dünyanın da insan gözüyle görülüp resme-

43 Tarkovski filmlerinde soğukluğun/donukluğun önemi için bkz. B. Ahmedî, "Serma", *Âferînîş ve âzâdî: Cesterhaye Hermenutik ve Zibaşinasi*, Tahran, 1378, s. 360-366.

dilebileceği, bazı ikonacılar ve din adamları tarafından kabul edilir hâle geldi. Tarkovski, kitabında Ortodoks din adamı aynı zamanda iyi bir sanat tarihi araştırmacısı olan Pavel Florenski'den (1882-1937) ve onun kitabından söz eder. Florenski özellikle Bizans dönemi dinsel sanatları ile ilgilenmiş bir din adamıydı. Stalin döneminde esir kamplarında zorla çalıştırılmış, muhtemelen 1930'lu yıllarda o kamplardan birinde hayatını kaybetmişti. Tarkovski'nin yazdığına göre Florenski hâlâ bir kaynak eser olarak okunan kitabının "İkona Sanatı" bölümünde şunları yazmıştı:

> Rönesans öncesi resim anlayışına göre Rus ikona yapıtlarında geometrik perspektiflerin olmayışı, onların böyle bir metodu bilmedikleri anlamına gelmez. Rus ikonacılar, o tarihte bile İtalyan ressamların yeniliklerinden haberdardılar. Ancak onlar bir metot olarak çift yönlü aralıksız perspektifleri değil, kendi dinî ve manevi hayatlarını yansıtan kesintisiz dünya görüşünü resmedecek biçimleri kullanmayı tercih ediyorlardı.[44]

İkonalar Tarkovski sinemasında görüntüde kilit öneme sahiptir. Tüm filmlerinde dinî ikonaları veya kopyalarını görmek mümkündür. Bazen bir duvarda asılıdırlar (*Ayna* ve *Nostalghia*'daki gibi), bazen yaprakları çevrilen bir kitabın sayfasında görünürler (*Kurban* ve *Solaris*'te olduğu gibi), bazen de bir kuyunun derinliklerinde gizlidirler (*Stalker*). Bizans sanat anlayışına göre, "Her ikona içinde bir sır saklar. İkona sadece dünya tasvirleri değildir, öbür dünyanın varlığı da onlarda tasvir edilir. Öbür dünyadan bu harap dünyaya esen bir mucizedir ikonalar."[45] Tarkovski de ikonaları bu şekli ile bir mucize olarak görür. O, sinema görüntüsüne *kino obraz* diyen biridir. *Obraz*, Rusçada sadece kutsal ikonalar için kullanılan bir kavramdır. *Solaris*'teki hatıralar okyanusu, dinî bir ikonayı veya dinî içerikli bir duvar resmini andırır; ancak o ikonaların bir taklidi değildir. Tarkovski asla ikonacıları taklit etmemiştir. *Andrey Rublev* hakkında söylenen şu sözler kendisine aittir:

> Eğer bu filmde her şeyi aynen Rublev dönemindeki gibi göstermeye çalışsak ve bu konuda da tarihî belgelerle duvar resimlerini ölçü alsaydık o zaman tüm ikona ve duvar resimlerini orijinaline uygun restore ettirmemiz gerekecekti. Ben bu filmde görüntünün hakikatine varmak için, tarihin de antropolojinin

44 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 82.

45 G. Fedotov, *The Russian Religious Mind*, Harvard University Press, 1946, c. 1, s. 33.

de ötesine gitmek zorundaydım... Bugün Rublev'in teslisi temsilen yaptığı ikonaları ve duvar resimlerini onun döneminde yaşamış kişiler gibi algılamamıza imkân yoktur. Bugün yani XX. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan bizler, teslisin ancak insanî ve manevi mesajını anlayabiliriz ya da en kötü ihtimalle, teslis inancının var ettiği gerçeği bir kez daha idrak edebiliriz, o kadar.[46]

Andrey Rublev'de kamera, teslisi temsilen çizilmiş ikonaya o kadar zoom yapar ki sadece iç içe girmiş renkler görülür. Görüntü aynen modern soyut resimler gibi ekrana gelir. Rublev'in başka ikonaları da aşamalı olarak gösterilir. İsa Mesih ya Urşilim'e (Kudüs) girerken görülür ya da zeytin ağaçlarının altında ayakta durur. Önce ayaklarını görürüz onun, sonra yüzünü, ardından uyuyan havarilerini. Tekrar doğum ânını gösteren resme döneriz. Kralları görürüz, Kutsal Meryem'in elini, ağıla benzer bir yerin yanındaki hayvanları. Vaftiz edilişini görürüz İsa'nın. Vaftiz eden Yahya'yı ve derenin sularını... Görüntü değişir aniden, yağmur yağar. Atlar yağmurun altında birbirlerine sokulmuşlardır. Çan sesleri duyulur birden. İkonalarla birlikte gelen bu görüntüleri, bu kadar kısa aralıklarla daha önce hiçbir yerde görememiştik ve bu gördüklerimiz o acılı ressam için bambaşka bir anlam taşıyordu. Bu dünyaya ait olmayan bir anlam...

d. Tecelli (Yazgı)

Tarkovski'nin ikonalara olan ilgisi bizlere 'tecelli' (*epiphanic*) kavramını hatırlatır. Bu kavram, Yunancanın 'epiphancia' kelime kökünden gelir ve genel olarak ansızın aydınlanmak, özelde ise kutsal varlığın çeşitli mertebelerinin ansızın ortaya çıkışı için kullanılan özel bir kavramdır. Örneğin meleğin Meryem'e görünmesi bir tecelli idi. İsa'nın ölümünden sonra Havarilerine görünmesi de bir tecelli idi. Dinî tecelli kavramı, modern estetizmde *sublim* kavramıyla ifade edilmeye çalışıldı. Özellikle Edmund Burke ve Immanuel Kant gibi filozoflar ile XX. yüzyıl edebiyatçılarından İrlandalı James Joyce -ki Aziz Akinalı Thomas'ın sözlerinden öğrenmişti- gibi isimler tecelli yerine *sublim* (yüceltilmiş, arındırılmış) kavramını kullanmayı tercih etmiştir. Joyce'un, sanatçının genç bir adam olarak portresini çizdiği *Cesur Stephen*'de Stephen şöyle der: "Sublimin kelime anlamı, ansızın ve ulvî demektir. Kâh anlamsız bir sözde, kâh bir hare-

46 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 78-79.

kette ortaya çıkar ya da hatıralarımızın bir anında..."[47] Joyce, "Mükaşefenin (ulvî şekilde ortaya çıkmanın) semantik temasına dönüşen anî fasiküller, tecellinin bir örneğidir." der. Bu mükaşefe, Bergson'un *"gayriiradî hatıra"*sına benziyor diyebiliriz. Yani uzun yıllar önce yaşayıp da unuttuğumuz bir hatıranın ansızın aklımıza gelmesidir mükaşefe ve bu hatıralardan kasıt da en yalın ifadeyle duyusal yetilerin tekrar edilmesidir. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* adlı başyapıt romanının temel kuramı içerisinde bu hatıralara birkaç kez değinmiştir. Romanın kahramanı, ayakkabılarının bağlarını düğümlemek için eğildiği bir anda ansızın aklına sevgili anneannesi gelir. Çayının içine attığı Madlen kekinin kokusu ise, geçmişin en uzak yıllarını zihninde uyandırmaya yetmiştir.

Tecellinin dinî bir anlamı da vardır elbette. İsa'nın zuhuru ve dünyevî doğumu gerçek bir tecellidir mesela. Evdokimov, Rönesans dönemi *İkona Sanatı* kitabında şöyle yazar:

> O (İsa) yeryüzünde yürüyor, yeryüzünün çiçeklerini kokluyor, onlardan övgüyle söz ediyordu. Sözlerinde dünyevî pek çok şeye rastlamak mümkündü. Ancak dünyayı ve içindekileri öyle bir anlatışı vardı ki, her biri gökten indirilmiş varlıklardı sanki. Ürdün sularında vaftiz oldu, kutsal topraklara ve Urşilim'e ayak bastı. Yeryüzüne ait olan hiçbir şey onun insanî varlığından bîhaber değildi. Sadece bu yüzden dahi olsa kilise tüm yaratılmışları kutsal kabul etmelidir.[48]

Her kutsal ikona, İsa'nın dünyevî yaşantısının mührüdür:

> Her ikonada kutsal bir anlam gizlidir. Her ikona, sırrı ansızın aşikâr olacak varlık âleminin bir lahzasıdır ve bu lahza içinde kutsal kitabın ruhu ve o lahzanın esrarı vardır. Ancak o esrarın aşikâr olması için çok özel bir ânın gelmesi gerekiyor.[49]

Tecelli, Tarkovski filmlerinin sadece görsel yapısında değil, düşünsel içeriğinde de vardır. Hakikatin ansızın ortaya çıkması, Tarkovski filmlerindeki cansız tabiatın önemini anlayabilmenin anahtarıdır:

---

47 J. Joyce, *Stephen Hero*, Londra, 1977, s. 188.
48 P. Evdokimov, *L'art de Icone*, Paris, 1972, s. 142.
49 Evdokimov, *L'art de Icone*, 145.

> Leonardo ve Bach, dünyaya sanki onu ilk kez görüyorlarmış gibi bakarlar. İşlerini zorlaştıracak herhangi bir önyargıya sahip olmadan bakarlar dünyaya. Dünyaya olan bakışları, dünyaya yeni gelmiş birinin bakışları gibidir.[50]

Tarkovski filmlerindeki cansız tabiatın en güzel örneği bu "ilk bakış"tır. Kamera (*Nostalghia* ve *Ayna*'da) masanın üzerinde duran eşyaların üstünden ağır devinimlerle geçer. Üzerlerinde yılların tozu birikmiştir sanki. Gizemliliklerinin ne olduğunu anlamak mümkün değildir. Solaris uzay istasyonunda, yerlere atılmış birçok şey görürüz. Teknik araç gereçler, masalar, iletişim cihazları, sandalyeler ve yıkık dökük daha pek çok şey birbiri üzerine gelişigüzel yığılmış vaziyettedir. Filmin ilk sahnesinde, dünyayı ve tabiatın o muazzam ekolojik dengesini görürüz oysa. Muntazam kosmos ile nizamsız kaos (insanın dağınık hâli) arasındaki bu kontrast, Tarkovski'nin sevdiği şairlerden Tyutçev'in şu dizelerini akla getiriyor:

> Nizam içinde, sonsuz gökyüzü bende
> Ben ise darmadağın olmuşum kendi içimde

Kimi sinema eleştirmenleri Tarkovski'nin cansız tabiatlarında açık dinî semboller bulmak için çaba harcamıştır. Elbette böyle semboller bulmak zor değil. Ne de olsa şarap, ekmek, zeytin, şamdanlık, mum, kitap vb. hepsi İncil retoriğini yansıtan sembollerdir ve Tarkovski filmlerinde de diğer filmlerde olduğu gibi sıkça kullanılmıştır. Bu tarz semboller, Tarkovski'nin dolambaçlı dünyasını anlamamıza yardımcı olabilir belki ama tek başına onun sinemasının esrarını çözümlemeye yetmez. Onun sinema anlayışını ve filmlerini anlamanın en temel yolu *tecelli* meselesini anlamaktan geçer. Nitekim filmlerinde hakikat, hem disiplinli-sistemli hem de dağınık hâllerde ansızın ortaya çıkıyor. Tecelli meselesi bizleri, Leonardo da Vinci ve diğer Rönesans sanatçılarının Tarkovski sinemasına etkisi konusuna götürüyor. Zira onun filmlerinde tabiatın keşf yoluyla bir anda zihnimizde anlamlandığını görüyor ve tabiatın bu öznel görüntüsünün ideal bir ahlâka mutabık şekilde estetiğe dönüştüğüne şahit oluyoruz: "Sinemada görsel anlatım, yönetmenin bir objeye olan duygusunu izleyiciye gösterebilme yeteneğine bağlıdır."[51] diyor Tarkovski. Bir de bu konuyla ilgili olarak Paul Cézanne'nin eserlerinde "cansız tabiat" değerlendirmesi yapmış olan D. H. Lawrence'nin sözlerine bir bakalım. Şöyle diyor Lawrence:

---

50 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 112-113.
51 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 107.

> Cézanne'nin çizdiği elmalar, ressamın kişisel duygu ve heyecanından koparılarak, bağımsız bir nesne olarak ressamın zihninden ayrı, sadece resminde yer etsin diye çalışılmış en gerçekçi anlatımlardır. Cézanne, elmayı kendisinin dışında tutarak onun da bir başına yaşamasını sağlıyordu. Bu belki görünürde önemli bir eylem gibi gözükmeyebilir, fakat insanoğlunun binlerce yıl sonra nesnelerin de gerçekten var olduğunu kabul ettiğini gösteren çarpıcı bir temadır.[52]

Yasujiro Ozu'nun *Tokyo Hikâyesi* ve *Güz Sonu* filmlerinde deniz, yine onun *Bir Sonbahar Öğleden Sonra*'daki ayna figürleri insanların iç dünyasını tanıma araçlarıdır. Zen mistisizmine hiç de yabancı olmayan Tarkovski için tabiattaki nesneler, hem öznel olarak hem de insanın bir parçası olarak var olur. Onun eserlerinde nesnelerin insandan bağımsız bir kanunu vardır ve bu kanun insanın manevi içselliğini tanımada kullanılır. *Ayna*'da, süt bardağı kendi kendine masanın üzerinden düşer; ancak bardağın düşmesi, ateşi izlemek için odadan çıkmış çocuğun hayatına farklı bir anlam katar. Nesneler zaman içerisinde anlam kazanır ve var olur:

> Sinemada masa, sandalye ve bardak gibi cansız nesneleri hiçbir zaman hatta tek başına bir çerçevede dahi bağımsız olarak tasvir edemeyiz. Nesneleri zaman geçişinin dışında tutmak veya düşünmek asla mümkün değildir.[53]

Solaris'te hatıralar okyanusunun hayat belirtisi yalnızca ondaki o gizemli hareketler değildir. Okyanusun kendisi zinde olup insanın hatıralarında birtakım şeyleri uyandırmaktadır. *Kurban*'daki kuru ağaç, insanın imanı ve umudu sayesinde yeşermektedir. *Stalker*'ın arzular odasında yağmur insan için yağar. Tarkovski filmlerinin görsel planlarındaki her nesne, insan hayatının bir gölgesidir, hatta unutulmuş suların altındaki ikona dahi... Nesnelerin hayatı benim zihnimde can bulur.

e. Dekor/Kostüm

Tarkovski, *Stalker* dışındaki bütün filmlerinin dekor ve kostüm tasarımlarını uzman ekiplere bırakır, *Stalker*'da ise prodüksiyon sorumlularından ısrarla bu işi kendisine vermelerini ister. Ancak yine de tedbiri elden bırakmaz ve uz-

52 D. H. Lawrence, *Selected Essays*, Londra, 1978, s. 326-327.
53 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 68.

manların görüşüne başvurur. *Solaris*'te Hurry'in kostümünü Tarkovski bizzat kendisi seçer. Çekimler esnasında da durmadan kostümünü spreyle ıslatmalarını tembihler. Terekhova'nın *Ayna*'daki kostümü, Tarkovski'nin annesinin elbiselerinden uyarlanarak (gençlik yıllarındaki fotoğraflarına bakılarak) hazırlanmıştır. Aynı şekilde o küçük ahşap kulübeyi de çocukluğundaki ahşap kulübeye benzesin diye en küçük ayrıntısına kadar kendi hazırlatmıştır. *Ayna*'da doktorun eşinin üzerindeki elbise, Tarkovski'nin annesinin eski bir elbisesidir. *Solaris*, *Ayna* ve *Stalker*'ın kostümcülerinden Nelly Formyna, Tarkovski'nin, kostüm ve oyuncu makyajlarında ayrıntılara çok dikkat ettiğini, bu konuda müthiş sıkı olduğunu söyler. Aynı şekilde onun sette çekimler başlayana kadar dekor ve kostümleri dikkatle incelediğini belirtir. *Stalker*'da bilim adamının sırt çantası hususunda saatlerce tartıştıklarını da bir anekdot olarak aktarır. *Stalker*'ın kızının üzerindeki kıyafetin hazırlanması haftalar alır. *Kurban*'da Susan Fleetwood'un kostümü Tarkovski'nin kendi tasarımıdır. Tarkovski oyuncuların saç modellerini, tıraşlarındaki ayrıntıları dahi kaçırmaz.

Lezjilovski'nin *Yönetmen Andrey Tarkovski* filminde de onun kostüm ve dekor konusunda sıkı ve disiplinli çalıştığını görebiliyoruz. İzleyen sanır ki Tarkovski ayrıntıları birer kuruntu hâline getirmiştir. Piyano taburesinin nereye konulacağına bir türlü karar veremiyor. Teknik ekip, Maria'nın evinin ön planında olması gereken ağaç yüzünden veryansın ediyor. Ne yapsalar Tarkovski'ye yaranamıyorlar. O ise tutturmuş "hiçbir rengi olmayacak bir ağaç" istiyorum diyor. Hem de cansız veya siyah beyaz gösterilecek bir plan için. *Andrey Rublev*'in çekimleri bir hafta geç başlar, zira Tarkovski Andronikev Kilisesi'nin duvarlarındaki gri renkli boyayı beğenmemiştir ve duvarları grinin kendi seçeceği başka bir tonuna boyamaları için sadece bir haftaları vardır. Kimi zaman ne istediğini anlamak bile başlı başına bir sorundur. *Solaris*'in çekimleri esnasında set ekibini, "ben burayı içindekilerin yalnızca yeryüzüne dönmeyi bekledikleri bir uzay istasyonu olarak görmek istiyorum" diye uyarır. En büyük şansı, Mikhail Romadiyan gibi bir sahne tasarımcısı veya Rusların dediği gibi *Ayna*'da en ufak ayrıntıyı dahi gözden kaçırmamış bir sanat yönetmeni ile çalışmış olmasıydı. Romadyan da tıpkı Tarkovski gibi detaylara dikkat eden biriydi. Terekhova'nın da dediği gibi *Ayna*'da, şimdiki zamandaki evi karış karış, kendi elleriyle hazırladı.

Tarkovski'nin detaylarda sarf ettiği dikkat, filmlerine görsel bir bütünlük olarak yansımıştır. Farklı filmlerindeki en az 20 cansız tabiatı (cansız nesneyi)

yan yana koyduğumuzda aralarında herhangi bir farklılığın olmadığını ve hepsinin birbiriyle ortak bir örgüsü bulunduğunu görürüz. Bu ortak örgü kameranın ortak açısı veya görünüm tarzı sayesinde ekrana gelmemiştir. Hepsinde "görünüm düzeni" diyebileceğimiz ortak bir disiplin ve nizam söz konusudur. Zamanın geçişi de bu görünüm düzenindeki planlar sayesinde gösterilir. Bu da sinema tekniği açısından oldukça önemli ve belirleyici bir temadır. Vermeer tablolarını birbiriyle orantılı kılan şey, görsel faktörlerin dizinini yalın şekilde anlatmış olması değil, zamanı iyi anlayıp yorumlamış, kaydedilmiş zamanı en harika şekilde resmetmiş olmasıdır. Bu tema resimden ziyade sinemanın görsel ufkunda kendini hissettirir. Tarkovski'nin son filmlerindeki kimi planlar seyircileri hayretler içinde bırakır; çünkü seyirci aynı planları onun diğer filmlerinde de görmüş gibidir. *Nostalghia*'da Gorçakov'un mum tutan elleri, doktorun evinin misafir odasındaki duvar sobasının yanında duran Alyosha'nın ellerini hatırlatır. Filmlerini takip etmiş her izleyici, onlar arasındaki benzer planları kolaylıkla fark eder. Bu ortak planların oluşmasının önemli bir nedeni de dekordur. Tarkovski, dekor ve kostüm tasarımcısının, hatta makyajcının bile bir yönetmenden az kalır yanı olmadığını fark etmişti. O yüzden de kendinde bu konulardaki tüm detaylara müdahale etme hakkını görüyordu. Kendisinin dediği gibi en küçük bir detayı dahi atlamıyordu. Dekor veya sahne tasarımının ilk bakışta filmin mekân konusuyla ilgili olduğu akla gelebilir ancak bu durum Tarkovski sineması için söz konusu değildir. Tarkovski sineması, bir filmi izlerken o filmin sadece "mekân" adlı görsel çizgilerini izlemediğimizi, karşımızda olan şeyin "zaman-mekân" sentezli ortak bir fenomen olduğunu bizlere anlatan nadir sinema örneklerindendir. Örnekteki bu sentez, sadece seyircinin bakışlarını yönlendiren bir sentez değil, aynı zamanda filmdeki öykünün rotasını bulma konusunda da kilit role sahip bir sentezdir.

f. Renkler

Tarkovski filmlerinde planlar renk ve ışık açısından üç kategoriye ayrılır: siyah-beyaz, tam renkli ve renkleri yumuşatılmış gibi görünen tek renkli (*monocromatik*) planlar. Genel itibarıyla da kahverengi ile kırmızı ton arası bir renk, sepia renkler (siyaha yakın koyu kahverengi), bir de az sayıda sarı, yeşil ve koyu mavi gibi göz alıcı renklerin yumuşak tonunu tercih eder. Bu üç çeşit

renk hatıralar, rüya ve kâbuslar ile şimdiki zaman diliminde yaşanan olayları birbirinden ayırmak içindir. Filmlerinde bu üç çeşit renk stilini görmek mümkündür. Filmlerinin ilk göze çarpan özelliklerden biri de bu renk kullanımındaki özen ve başarıdır. Ancak son filmleri, özellikle de *Nostalghia* ve *Kurban* renk ve ışık açısından önceki filmlerinden farklıdır. Tarkovski, ilk sinema deneyiminden *Stalker*'a kadar geçen süre zarfında; "siyah beyaz sinemanın renkli sinemaya oranla gerçeğe daha yakın"[54] olduğuna inanmıştır. Örneğin 1969'da Michel Ciment'e *Andrey Rublev*'le ilgili olarak şunları söylemişti:

> Siyah beyaz sinema renkli sinemadan çok daha fazla gerçeğe yakındır. Bence renkli sinema gerçekliği anlatma/yansıtma konusunda henüz istenilen seviyeye ulaşmış değildir. Henüz renkli bir fotoğraf gibi durmaktadır. Yabancı, anlaşılamayan bir niteliği var. İnsanlar gündelik hayatlarında eğer ressam değillerse veya özel olarak renklere ilgi duymuyorlarsa ya da kendi iradelerince renk seçmiyorlarsa, renklerden fazla etkilenmezler. Sinemadaki hayat, siyah beyaz renklere dönüşecek diye düşünüyorum.[55]

1981'de Londra'da yaptığı bir konuşmada da aynı görüşlerini dile getirmişti:

> Bana göre renkli filmlerin gerçekçiliği siyah beyaz filmlere göre daha zayıftır. Zira olağan gündelik hayatımızda renkleri pek fark etmeyiz veya onlara çok dikkat etmeyiz, fakat sinemada durum farklıdır. Seyirci ekranın görünmesiyle birlikte filmin renkli olup olmadığını, onda ne tür bir rengin kullanıldığını hemen fark eder ve bu durum sinemadaki özgün renk içeriği açısından yıkıcı bir sonuç doğurur.

Tabii ki gerek gündelik hayatımızda gerekse sinemada olsun, renk algılayışımız, bir yandan ona vereceğimiz sinirsel reaksiyona, diğer açıdan da onu algılayış biçimimize bağlıdır. Her iki hâlde, içinde bulunduğumuz ruhsal ve psikolojik durum rengin algılanışını etkiler. Renk algılayış biçimimiz, her zaman ve her durumda pozitif ve genel yargı dâhilinde olmayabilir. Anne Hollander, *Moving Pictures* adlı kitabında Tarkovski'nin renk algılayışını destekler şekilde şöyle diyor:

---

54 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 138.
55 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 9.

> Siyah beyaz filmler renkli filmlere oranla daha gerçekçidir. Bilinenin aksine renkler, gerçekçi yaşama benzemezler. Gombrych'in dediği gibi birer imgeye dönüşürler sadece.[56]

Resnais, Godard, Antonioni, Fassbinder ve Wenders gibi usta yönetmenler de siyah beyaz sinemanın renkli sinemadan daha gerçekçi olduğunu kabul etmişlerdir. Wenders, Paris Sinema-tek'te vizyona giren en gözde siyah beyaz filmleri hakkında yorum yaparken "onların daha gerçekçi özelliğine" bilhassa vurgu yapar. *Berlin Üzerindeki Gökyüzü*'nde çoğunlukla siyah beyaz, kısmen de renkli görüntüler kullanmıştır Wenders. Sokaktaki insanların gözünden sıradan hayatın görüntülerini renkli verirken Damiel ve Cassiel adlı meleklerin gördüklerini ise siyah beyaz gösterir. Tarkovski siyah beyaz sinemanın renkli sinemaya göre daha gerçekçi olduğuna dair düşüncesini bir kez de Roma Palantino Kültür Merkezi'nde yaptığı konuşmada dile getirmiştir:

> Siyah beyaz bir dünya (görüntü) izleyicilerde aynı etki ve duyguyu uyandırır. Yani tekdüze bir dünyayı gösterir. Renkli sinema ise beraberinde pek çok yorum getireceği gibi farklı algılayışlar da yaratır. Ben renkli sinemanın, siyah beyaz sinemadaki perspektiflerin ortaya çıkardığı etki kadar etkili bir duygu ortaya çıkardığını bugüne kadar görmüş veya duymuş değilim. İtalyan neorealist/yeni gerçekçi sineması sadece olağan hayata dair temaları ele aldığı için sinemada çığır açmamıştır. Bu temaları temel anlamda siyah beyaz filmler içerisinde anlatmayı başardığı için övgüye hak kazanmıştır. Sanattaki gerçeklik, hayattaki gerçeklik ile aynı olmak zorunda değildir.[57]

(i) *Renk Kullanımındaki İlk Algılama*

İvan'ın Çocukluğu'nun tamamı, *Andrey Rublev*'in ise büyük bir bölümü siyah beyazdır. *Andrey Rublev*'in son bölümü Tarkovski'nin uzun metraj filmlerindeki ilk renkli denemesidir. Kamera yakın planda Rublev'in ikonalarını ve yağmur altındaki atları renkli gösterir. Gördüğümüz bu renkli görüntüler bizi alıp sanatın kutsal cennetine götürür sanki. Melekler ve tüm kutsal varlıklarla betimlenmiş o kutsal cenneti yaratan sanatçının zorlu hayatını unutmuş, onun yarattığı ütopik dünyaya ayak basıyor gibiyizdir. Gördüklerimiz, o cen-

56 A. Hollander, *Moving Pictures*, New York, 1989, s. 48.
57 *Sight and Sound* (Kış 1982-83), s. 56.

neti var eden sanatçının hayatının bir özetine benzer. Zira gördüklerimiz bize Rublev'in ömür boyu katlandığı sıkıntıların beyhude olmadığını, onun sanatını derinden etkilediğini bir kez daha anlatıyor:

> Rublev'in ikonalarını yakın planda gösterdim. Çünkü istedim ki seyirci onun sanatının ince ayrıntılarını yakından görsün ve o sanatın özeti olan teslis yargısını bir kez daha idrak etsin... Bu son sahneyi -ki 250 metre film (negativ) ile- renkli çekmek zorundaydım. Zira seyirci sinema salonundan çıkmadan önce Rublev'in hayatına dair o anda gördüğü planla -yani o çan sahnesiyle- onun hakkında biraz daha kafa yorma fırsatı bulsun, onu birkaç dakika daha fazla düşünsün istedim. Son kez gördüğü o renkler ve duyduğu o müzik sesi ile izledikleri bir kez daha gözlerinin önüne gelsin ve film hakkında daha geniş bir bakış açısına sahip olsun, filmin önemli kesitlerini anlayabilsin istedim. Eğer film sadece o çan sahnesiyle bitirilmiş olsaydı seyirci filmin bütünsel anlamına nüfuz edemezdi.[58]

Solaris'te Chris'in hatıralarının bir kısmı sepia renklidir. Filmin başında, doğanın imgesel ve şiirsel havası uzay üssünün fantastik havası gibi renklidir. Tıpkı filmin sonunda Chris'in, babasının önünde diz çöktüğü plandaki renk gibi... Kamera Chris ve babasının bulunduğu yerden o kadar uzaklaşıyor ki dünya, o düşsel hatıralar okyanusunun ortasında küçücük bir kara parçası gibi görünüyor. Görüntü tamamen fantastiktir, öyleyse Tarkovski'nin mantığına uygun olarak renkli olmalıdır. Aynı mantığın *Ayna*'da da kullanıldığını görüyoruz. Filmin şimdiki zaman dilimindeki tüm planları renklidir. Çünkü seyircinin sandığının aksine bu zaman dilimi orantısız, çarpık bir zaman dilimidir. Anlatıcı o zaman diliminde yoktur ve o anda yaşanan olaylar içsel mantık olmaksızın vuku bulmaktadır. Filmde şimdiki zaman hatıraların bir yansıması olarak gösterilir. Aynen, Alexei ve Natalia'nın Ignat'a, "Ayrıldıktan sonra hangimizin yanında kalmayı istersin?" diye sordukları sahnedeki gibi... Bu sahne aynı zamanda Tarkovski'nin kendi çocukluğuna ve yaşadıklarına bir göndermedir. Nitekim "Bu sahne benim hayatımın mührüdür"[59] der. Geçmiş zaman dilimindeki planlar, eğer kişiye özgü planlar ise (mesela Alyosha'yı hatırlaması gibi) renklidir, çünkü şiirseldir. Örneğin filmin başında anne korkulukların üzerinde oturmuş beklerken görüntü renklidir, bahçe ve ağaçların yeşilliği de görüntünün estetiğine güç katmıştır. Bir sonraki sahnede yani annenin ah-

58 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 9.
59 *Telerama*, 21-27 Ocak 1978.

şap kulübenin penceresi önünde ağladığı sahnede film yine renklidir; çünkü o görüntü de şiirseldir. Hemen ardından Arseny Tarkovski'nin okuduğu o dokunaklı şiirin tınıları gelir kulağımıza. Alyosha'nın beş yaşındayken gölette yüzdüğü, babanın cepheden eve döndüğü, atış taliminin yapıldığı, Alyosha'nın ilk aşkı kızıl saçlı kızın görüldüğü, kuşun çocuğun başına konduğu, ahşap evin odalarında esen rüzgârlar gibi filmin pek çok sahnesi renkli sahnelerdir. Hatıraların genel anlamda toplu olarak gösterildiği sahneler ise tek renklidir. Örneğin annenin, Stalin'in adını yanlış bastığı için korktuğu sahne, bir de arşiv görüntüleri... Rüya ve kâbuslar ise daha önce de belirttiğimiz gibi farklı ton ve stillerde ele alınmıştır, genelde ya siyah beyaz ya da laciverte yakın koyu renklerdir. Öyküyü anlatan kişinin belki de kâbus ve korkularına işaret eden planlar da yine renklidir; masanın üzerindeki tüm eşyaları, çalılıkları ve ormandaki ağaçları kırıp geçiren rüzgârın asil ve vakurca esişi... Filmdeki en iyi renkli plan örneklerinden biri de komşunun yanan kulübesini gösteren o kısa plandır ki annenin son bölümde matbaadaki olayı hatırlarken çektiği sıkıntıları temsilen kullanılmıştır.

Siyah beyaz ile renkli görüntüler arasındaki mantık farkı, önceki Tarkovski filmlerinde olduğu gibi *Stalker*'da da kendini gösterir. Şimdiki zaman, gerçek dünya, fizik kanunları ve sebep-sonuç ilişkisinin hâkim olduğu görüntüler siyah beyaz veya yumuşatılmış tek koyu renktir. Yasak bölge ve mana itibarıyla fantastik olan görüntüler ise renklidir. Üç yolcunun ilk buluştuğu sahne siyah beyazdır. Trenin Stalker'ın evinin yanından geçişini gösteren o uzun plan ise sepia renktedir. Yasak bölgeyi koruyan askerlerin çatışmasından kaçtıkları sahne mavinin yumuşatılmış bir rengi ile gösterilir. Üç yolcunun gerçek dünyadan kaçıp demiryolundaki troleybüs ile uzun yolculuğa başladıklarını gösteren sahnede yumuşatılmış sarı renkler kullanılmıştır. Yasak bölgenin ilk planının görünmesiyle birlikte film yine renklenir. Gerçek dünyadan şiir ve hayal dünyasına geçilen sahnelerde, Tarkovski'nin yukarıda sözünü ettiğimiz renk mantığına uygun olarak renkli görüntüler kullanılır. Mazi/geçmişin dünyası ile gerçek dünya tek sepial ya da siyah beyaz renktedir; çünkü imandan yoksun bir dünyadır ikisi de. Ancak yasak bölgenin hayalî/fantastik dünyasının şiirsel ve kutsal bir doğası vardır, bu yüzden renklidir. Yasak bölgenin Stalker'ın kişisel hatırası olarak belirdiği yerlerde -tıpkı çukurda uyurken ansızın bir kurt köpeğini gördüğü sahne gibi- film tekrar tek renkli hâle gelir ya da sahne tek rengi andıracak bir havada çekilmiştir. Filmin sonlara doğru tekrar renkli hâle gelmesinin nedeni, Stalker'ın eşi ve çocuğunun yasak bölgeye girmiş olma-

sından kaynaklanıyor diye düşünüyorum. Öyle ki onların da yasak bölgede ve dilekler odasında bir yer edinmiş ve gerçek dünyayla bağlarını koparmış bir hâlleri vardır filmin örgüsünde. O yüzden filmin son mucizesi de renkli gösterilmiştir; çünkü her türlü dünyevî mantıktan uzak bir olgudur. Filmde siyah beyaz, tek renk ve renkli görüntülerinin farklı planlarda gösterilmesi akıllara Bizans dönemi Ortodoks kiliselerinin sanat anlayışını getirir.

(ii) *Renk Kullanımındaki İkinci Algılama*

Yukarıda yazdıklarımız, Tarkovski'nin sinemada renk kullanımı konusundaki nihai ve kat'i görüşleri değildir. *Nostalghia* filmiyle katıldığı 1983 Cannes Film Festivali'nde katılımcılara dağıttığı prospektüste sinemada renk konusunda değişen görüşlerini şu cümleyle ifade ediyordu: "Siyah beyaz filmler renkli filmlere oranla daha şiirseldir."[60] Renkli mi yoksa siyah beyaz filmler mi daha gerçekçiydi, bu tartışmaya girmemişti. Ancak siyah beyaz filmleri renkli filmlere tercih ettiği düşüncesini aynen koruyordu. Çünkü ona göre siyah beyaz sinema daha romantik, daha şiirseldi. Gerçekten öyle miydi? Bu düşüncesini irdelemek için son iki filmine bakmamız gerekecek. *Nostalghia*'da renk kuralları değişim gösterir. Filmin üst başlığında, sisli arka planda duran bir tepenin silik bir görüntüsü var. Tepe üzerinden, sıra sıra ağaçların oradan da göletin bittiği yer kolayca seçilebiliyor. Uzaktan ahşap bir kulübe, beyaz bir at ve bir de köpek görünüyor, yanlarında da bir telgraf direği var. Gorçakov'un ailesi tepeden aşağı doğru iniyor. Büyükanne, anne ve iki çocuk Rusya topraklarındalar. Müzik, Verdi'nin Requim'inin ilk bölümü ile bir Rus şarkısının doğaçlaması. Tüm bu hatıralar dünyası, belki de Gorçakov'un aklına gelen gerçek dışı bir dünyadır. Görüntü siyah beyazdır. Ancak şimdiki zaman görüntüleri ile Gorçakov'un yolculuklar esnasında karşılaştığı İtalya panoramaları renklidir. Gorçakov'un aklına ne zaman bir hatırası gelse, film siyah beyaz veya tek renkli olur. Hareketler yavaşlar ve ağır ilerler. Ancak gerçek dünyaya ait sesler (otelin koridorundan gelen sesler veya gazinodan yükselen müzik gibi) duyulmaya devam eder. Ancak birkaç planda çok ilginç şekilde görüntünün siyah beyaz ve renkli hâlini yan yana görürüz ki bu da o güne kadar Tarkovski sinemasında alışık olmadığımız bir durumdur. İlk kez *Nostalghia*'da kullandığı bu tekniği *Kurban*'ın neredeyse yarısına yakın bir bölümünde kullanmıştır. *Nostalghia*'da

60 C. Biarese, *Nostaliga*, Cannes, 1983.

bu tekniğin kullanıldığı sahnelerden biri otel odasındaki sahnedir. Gorçakov, odaya girer, pencereyi açıp kapatır. Işığın düğmesini çevirir, odada beyaz bir ışık (Stalker'ın başındaki florans lambanın ışığına benzer bir ışık) belirir. Lamba yanıp söner, Gorçakov ışığı kapatır. Tuvaletin ışığını açar bu kez. Tekrar güçlü bir ışık gelir, sobanın yanına gider ve şiir kitabını açar. Eugenia koridordan kendisine seslenmektedir, koridora çıkar ve tekrar geri döner. Oda yarı karanlıktır. Yeniden pencereyi açar, yağmur altındaki yeşil sarmaşıklar görünür. Geri döner, yatağına uzanır, ışık biraz daha azalmıştır, görüntü ağır aksak, hissettirmeden siyah beyaz bir hâl alır. Kamera Gorçakov'un yüzüne yaklaştığı için görüntü biraz koyulaşır. Bundan sonrası Andrey Gorçakov'un hayal dünyasıdır, film tamamen siyah beyaz olmuştur artık. Aynı zamanda şiddetli yağan yağmurun sesi duyulmaktadır. Tuvaletin kapısından odaya bir köpek girer. Köpeğin odaya girmesiyle İtalya'daki bir otelin gerçek dünyasından çıkmış oluruz. Artık Rusya'dayızdır, yani Andrey'in dünyasında. Rusya'dan bir görüntü... Gorçakov'un karısı Eugenia'yı öpüyor. (Bu plan Bergman'ın *Persona*'sındaki o ünlü planı hatırlatır.) Bizi gerçek dünyadan alıp bir Rus şairin hayal dünyasına ve hatıralarına götüren şey sadece ama sadece renklerdir. Bu plan/sekansta ışık tam 17 kez değişmiştir. Renkler defalarca azalıp artmış, gidip gelmiş ve nihayet esnek bir şekilde hissettirmeden çıkıp gitmiştir.

Filmde aynı tekniğin başka bir örneğini, Gorçakov'un Domenico'yu görmeye gittiği sahnede görüyoruz. Domenico'nun evinin dışında değişik renkler vardır ancak bu renkler Gorçakov'un eve girmesiyle yavaşça kaybolur ve film siyah beyaz bir görünüm kazanır. Pencereden odanın içine giren Rus topraklarını görebiliyoruz. Bir odanın içinde tepelerden bir panorama, estetik ve bir o kadar da göz alıcı bir görüntü, ancak nedense henüz ne anlama geldiğini bilmiyoruz, fotoğraf filmin sonunda tamamlanır. Filmin sonunda o görüntünün ne anlama geldiğini öğrenebiliyorriz. Sahnenin devamında, Domenico'nun ev eşyalarını görüyoruz. Odanın hafif ışığı altındaki objeler, daha bir köhne görünüyor. Kamera pencereye yaklaştığında, dışarıda renklerin ve gerçek bir dünyanın hâlâ var olduğu izlenimini ediniyoruz. Rus tül perdelerinin ardında yemyeşil bir tabiat var. Renkler biraz da olsa hissettiriyor kendini. Ancak o renklerde eksik bir şeyler var gibi. Bu eksiklik acıdan bir gölge ile doldurulmaya çalışılıyor. Andrey Gorçakov ve Domenico sırasıyla yarı gölge içinde görünüyorlar. Renk ve ışık duygulandıracak orandadır. Gorçakov söylenir: "Bu ışık bana Rusya'nın sonbaharını hatırlattı."

Kurban'da her şey özellikle de renkler belirsizlik yaratmak için kullanılmıştır. Film gece ile gündüz, rüya ile gerçeklik, geçmiş ile gelecek arasında gidip gelen bir dünyayı temsil eder. Sahne tasarımı XIX. yüzyıl havasını andırır, filmin öyküsünde ise gelecek hakkında yapılmış bir kehanet yatar. Herkes bir rüyada, kâh renklerin solduğu, kâh bir hayvan veya insan inleyişini andıran seslerin duyulduğu siyah beyaz bir dünyada konuşuyordur sanki. Filmin bütün sahneleri mat, silik renklidir. Gün ışığı altında çekilmiş dış planlarda dahi ışık-gölge ironisi yoktur. Geceki iç planlar ise seyrek ışıkla aydınlatılmış olup siyah beyaza meyilli renklerdir; onlarda da siyaha alternatif olarak laciverte çalan koyu renkler tercih edilmiştir. Işıktaki söz konusu bu değişim kimi zaman beraberinde bir sahnenin temel kavramını dahi değiştirebiliyor. Aynen pencereden küçük çocuğun odasına dökülen esrarengiz ışık veya filmde Maria'nın gizemli varlığını yansıtması için yüzünün yarısını aydınlatan -klasik yöntemlerle- ışık gibi... İç planlarda ve gecede kamera hareketsizdir. Sahne boştur ve sahnenin bu boşluğu sert bir gerilim yaratır. Bu tür iç planlar bir kez renkli –gerçi bu tür karanlık planlarda renkler zor seçiliyor–, bir kez de siyah beyaz olmak üzere iki kere görünür. Görüntü birbirine karıştırılmıştır, sonuçta da rüya gibi bir plan ortaya çıkar. Sven Nykvist, Nikel Zend ile yaptığı bir söyleyişide bu yöntem hakkında şu ifadelerde bulunur: "Siyahla beyaz arası bir renk tutturmamız gerekiyordu, onu da görüntülerin birbirine karıştırılmasından elde ettik." Dış planlarda akılda kalacak dikkati çekici renkler kullanılır. Yeşil renkli ağaçlar, otlar, bir de yangın sahnesinde olduğu gibi kor alevler... Ancak bu frapan renkler uzun bir filme göre oldukça azdır. Canlı renklerin azlığı ise filmin -güneşin ışık alanındaki bir ağacın, deniz suyu üzerine parıldaması gibi- son görüntüleri seyircinin zihninde yer etsin diyedir.

g. *Kurban*'ın Çekimi

Tüm Tarkovski filmlerinin kamera çekimleri yenilikçi, aynı zamanda onun insanlarda tinsel dinamizmi uyandırmak isteyen ideallerine uygun çekimler olmuştur. Filmlerindeki o çarpıcı görsel efekt, o mükemmellik kendisinin olduğu kadar beraber çalıştığı deneyimli kamera ekibinindir de. *Andrey Rublev* sinemada kamera teknikleri bakımından da önemli bir yere sahiptir. Hem de Sven Nykvist gibi ünlü bir görüntü yönetmenini bu filmi izledikten sonra Tarkovski

ile çalışmaya karar verdirecek kadar önemlidir.[61] *Solaris*, *Ayna*, *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban*, her biri farklı görüntü yönetmenleri tarafından çekilmiştir. Dolayısıyla teknik yöntem bakımından arka planda aralarında oldukça farklılık vardır. Enteresandır ama her 5 filmin 5 görüntü yönetmeni de (Vadim Yusov, Rerberg, Knyazhinski, Lanci ve Nykvist) söz konusu filmlerde kendi özel teknik yöntemlerinden, profesyonel deneyimlerinden sapmadıklarını dillendirmişlerdir. *Stalker*'ın görüntü yönetmeni Knyazhinski, "Tarkovski, sinemanın her şeyden önce çok önemli bir görüntü sanatı olduğunu bilen nadir Rus yönetmenden biriydi." der. Nykvist ise şunları söyler: "Onun görüntü bilgisi ve kamera hakkındaki teknik donanımı beni kendine hayran bırakmıştır, ışık konusundaki hassasiyetine ise şaşmamak elde değildir."

Tarkovski filmleri arasında *Kurban*'ın farklı bir yeri vardır. Bu farklılığın nedenlerinden biri, Tarkovski'nin bu filmde Ingmar Bergman ve Sven Nykvist gibi isimlerle beraber çalışmış olmasıdır. Nykvist, hiç şüphesiz sinemanın yetiştirdiği en büyük görüntü yönetmenlerindendir. 3 Aralık 1922'de Bergman gibi rahip bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Nykvist, profesyonel fotoğrafçılıktan sonra sinemaya İtalya'da yardımcı kameraman olarak başlar. *Gezgincilerin Gecesi* adlı film ile Ingmar Bergman'ın görüntü yönetmenliğini üstlenir. 1960 tarihinde sanat hayatının dönüm noktası sayılabilecek Bergman'ın *Genç Bakire Pınarı* filminde görüntü yönetmenliğini sürdürür. Daha sonra düzenli olarak Ingmar Bergman ile çalışmaya devam eder ki toplam 40 filmde beraber çalıştıkları söylenir. Bergman'ın *Kış Işığı*, *Utanç*, *Anna'nın Tutkusu* (Bergman'ın ilk renkli filmidir), *Çığlıklar ve Fısıltılar*, *Fanny ve Alexander* gibi başyapıtlarının görüntü yönetmeliğini hep o yapmıştır. Ayrıca *Suçlar ve Kabahatler*, *Başka Bir Kadın* filmlerinde Woody Allen ile çalışır. Allen'in *Oedipus Entrikası* ile *New York Hikâyeleri* adlı dizilerinin bazı bölümlerinde de görüntü yönetmenliği yapar. Bergman, beraber çalıştığı Nykvist'a hayranlığını her defasında dile getirmiştir. Onu işinde özgür bırakan Bergman, onun özellikle ışık tekniklerindeki maharetinden övgüyle söz etmiştir.[62] Sinemada Bergman ve Nykvist'ı "renklerin ve kuzeyin ışığının" üstatları olarak adlandırır. Kullandıkları sönük renkler ile yeknesak ışık, filmlerine metafizik bir hava katmıştır. Nykvist şöyle der:

61 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky. A Visual Fugue*, s. 47.
62 S. M. Kapkinski (ed.), *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*, s. 110.

İşimde sloganım şudur: "En düşük renk ve en hafif ışıkta çalış." Yoğun ışığın kırdığı kadar hiçbir şey bir planın etkisini kırmaz. Ben, ışık ve rengin mümkün olduğu en düşük ölçüsü ile ışık ve renkler arasındaki en yüksek kontrastı yakaladım... Profesyonel olarak yaptığım her kayıtta, 'görüntüyü değil ses ve sözleri çekiyorsun' diye hissettiğim olmuştur pek çok kez. Ancak sinema ses ve sözlerin değil görüntünün anlatım sanatıdır. İnsanlar sessiz sinemadaki filmlerin öyküsünü görüntülerden dinlediklerini unuttular mı yoksa? Ben de işimde görüntüyle öykü anlatmayı hedefliyorum işte. Bu yüzden de Tarkovski gibi bir yönetmenle çalışmaktan müthiş zevk alıyorum.[63]

Başka bir yerde ise Tarkovski ile olan bir anısını anlatır: "Ona John Houston'un *Moby Dick* filminde filtre edilmeye gerek kalmayacak hafif ışıklarla çalıştığını söylediğimde heyecandan gözleri faltaşı gibi açıldı."[64] Tarkovski ile aralarında derin bir dostluk oluşan Nykvist, *Kurban* filminde beraber çalıştığı yönetmen ve diğer set arkadaşları hakkında ise şunları söyler:

Tüm ekip arkadaşları mükemmel anlaşıyorduk, aramızda harikulâde bir uyum vardı ve pek çok şeyi birbirimize söyleme gereği duymadan yapabiliyorduk. Hepimiz hedefe odaklanmıştık. Ben yeniden Bergman'la çalışıyorum sanıyordum. Fikir alışverişi, tebessüm ve gülümsemelerle var olacak kadar birbirimizi iyi anlıyorduk. O güne kadar Tarkovski gibi kendini ötekinin duygularını uyandırmaya adamış başka bir yönetmenle çalışmamıştım... *Kurban*'da bizlere daha serbest çalışma imkânı sağlamak için kendisi çekimlerden evvel çok zorlu bir süreç yaşamıştı. Detaylarda spontane alternatifleri yakalayabilmemiz için bizleri özgür bırakmıştı. O gerçekten çok güçlü bir yönetmendir, irade sahibi bir insandır. Kendi güçlü iradesiyle Rusya'dan ayrılmış, aynı iradeyle Gotland'da filmin çekimine karar vermiş ve yine aynı iradeyle böylesi istisnai temaları çekmeyi başarmıştır. Bu sebeple de *Kurban* istisnai, kararlı, büyülü ve eşsiz görsel efektleri olan bir filmdir, diyebilirim.[65]

Nykvist, *Kurban* vizyona girdikten sonra Tarkovski ile nasıl çalıştıkları hakkında daha fazla bilgi verir. Kuzeyin ışığını gördükten sonra onun da "o ışığı" beğendiğini belirterek şöyle der:

Kurban'ın sekanslarının birçoğunu, ağır ve kontrastsız en güzel renkleri yakalayabilmek için bulutlu veya sisli havalarda çektik. Siyah beyaz planlar için

63 *Sweden Now*, 4 (1986), s. 44.
64 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky*, s. 48.
65 *Sweden Now*, 4 (1986), s. 44.

havadaki ışık yeterli idi. Ancak renkli planlarda güneş ışığının direkt etkisini kırmak için yapay ışıklara ihtiyacımız vardı. İstenilen renkleri yakalayabilmek için de genelde sabahın ikisinden yedisine kadar veya akşam yediden sonraki saatlerde çalışmak zorundaydık. İsveç sinemasında ışık ve çerçeveleme görüntü yönetmeninin işidir. Yönetmen onlara karışmaz/karışamaz. Ama Tarkovski öyle değildi. Her defasında kameranın arkasına geçer, açı ve çekim ölçeğini kendi ayarlar, mercekten temaya bakardı. Onun bu yaptığına anlam veremiyordum, biraz da alınıyordum tabii. Neden böyle yaptığını sorduğumda, bana eğer mercekten bakmazsam çalışamam, bu bana ilham veriyor, dedi. O zaman onu anladım ve hak verdim. Bu olaydan sonra zaten sıkı dost olduk kendisiyle. Sineması farklı bir ekoldendi. Bu kadar farklı ekollerden yönetmenlerle çalışmak benim için pek kolay olmadı.[66]

Nykvist aynı röportajının başka bir yerinde, Tarkovski'nin kendi sanat anlayışını dahi etkilediğini belirtmiş ve şöyle demiştir: "Bugün sinemada ses kayıt gibi bir işlev görür hâle geldik, görüntülerle konuşacağımızı unutmuş vaziyetteyiz... Tarkovski, bugünün yönetmeni tüm enerjisini sponsor bulmak, gerekli bütçeleri temin etmek için harcıyor, iş bir sanat aktivitesi olmaktan çıkıp parasal bir rant kapısı hâline gelmiş derken ne kadar da haklıydı." Bu itirafların ardından Nykvist, Bergman ile Tarkovski sinemasını kıyaslayarak şunları ifade etmiştir: "Tarkovski, görüntü ögelerinin bütünsel olarak kullanılmalarından yanaydı ve görüntüye bakışı estetiksel idi. Bergman sineması ise bir tür sadelik aktarımıydı. O tüm kaousu insanın çehresinde arayan bir sinemacıydı."

Kurban'daki görsel güzellik, Tarkovski'nin olduğu kadar Nykvist'in maharet ve birikimlerinin de bir sonucuydu. Filmde, kameranın sabit mesafeden hareketli temaları ağır ağır takip ettiği kendini hemen hissettirir. Dreyer'in "takipsel plan" olarak adlandırdığı bu teknikte kameranın hareket alanı azalır ama temanın hareketi daha gerçekçi bir boyut kazanır. Bu boyut, plan-sekans fonksiyonu nedeniyle daha da artar. Tarkovski sinemasında kameranın yavaş hareketi zaman-mekân kavramlarına farklı ve özel bir anlam katar. Bu tekniğin en güzel örneği ise hiç şüphesiz *Kurban* filmidir.

Nykvist, "Tarkovski'nin istediği rengi ortaya çıkarmak için görsel yazıcıda siyah-beyaz ve renkli iki negatifi birbirine karıştırıyorduk."[67] der. Tarkovski bu

66 *Cahiers du cinéma*, 385 (Haziran 1986), s. iii.

67 H. Niogret, "Entretien avec Seven Nykvist", *Positif*, 324 (Şubat 1988), s. 26.

şekilde bir renk elde etme tekniğini ilk olarak *Stalker*'da denemişti.[68] *Stalker* ve *Kurban* genel olarak gün ağarımı ve gün batımı ışığında çekilmişti. *Kurban*, Gotland'ın mayısında, sabah saat iki civarında, yani yaz güneşinin kuzey ada-da batmak üzere olduğu bir saatte çekilmişti. Tarkovski ağaç yaprakları özenle renklensin istemişti. Hatta sırf bunun için kimi yaprakları sarı ve yeşil tonda-ki sprey boyalarla renklendirmişlerdi. Stalker'da de aynı yöntem kullanılmış ve yasak bölgedeki ağaçlar koyu yeşil spreyle renklendirilmiştir. Alexander Knyazhinski, *Stalker*'daki planların iki kereden fazla çekilmediğini söyler. Zira Tarkovski'nin tam anlamıyla ne istediğini herkes biliyordu, ayrıca işin-de o kadar ciddiydi ki kimi zaman çekimleri durdurup temada tam anlamıy-la ne yapması gerektiğini düşünürdü, der. *İvan'ın Çocukluğu*'nun montajını üstlenmiş Lyudmila Feiginova da Knyazhinski'nin dediğini doğrular şekilde, Tarkovski'nin ilk uzun metraj denemesi olan kendi filmlerinde dahi (*İvan'ın Çocukluğu*) planları iki kereden fazla çekmediklerini söyler. Tarkovski için her şey planlandığı gibi gider: "Öyle ki demin yaratılmış bir dünyanın filmi çeki-liyordur sanki." Feiginova, sanat hayatının en zorlu deneyimlerinden birini *Ayna*'da yaşadığını belirterek, "O filmde, anlatının farklı düzey ve merhalele-rini tecrübe etmek zorundaydık."[69] der. Tarkovski *Stalker*'ın kurgusunda edi-töre, "Bu temada böyle bir ses yoktu, ben duymadım böyle bir ses, keselim bu-rayı." diye uyarıda bulunmuştur. Zira sahne planlarını çekimlere geçilmeden yarım saat önce hazırlar, sonra çekimlere başlardı. Sovyet film yapımı siste-minde, bütüncül montaj veya son kurgu diye bir şey söz konusu değildi. Mon-taj, her plan/sahne çekiminden sonra yapılırdı. Tarkovski de filmlerde monta-jın böyle yapılıyor olmasından memnundu, zira bir sonraki plan için daha iyi hazırlanabileceğini, eksikliklerini giderebileceğini düşünüyordu. O yüzden de *Nostalghia*'da her çekimden sonra kayıt kopyalarının son montaja hazırlık için toplanıyor olması Tarkovski'nin pek alışık olmadığı bir durumdu. Bu konuya "İki Dünya Arasında" adlı makalesinde yer vermiştir.[70]

Tarkovski'nin Avrupa'daki bu farklı çalışma sistemine adapte olması kolay ol-madı. Zira o doğru bildiğini yapmakta kararlıydı. Bu kararlılığından da vaz-geçmedi ancak sinema hayatının son dönemlerinde, *Kurban*'ın montaj aşa-masında sıkı çalışma prensiplerini biraz olsun yumuşattı ve montaj editörle-

68 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky*, s. 48.
69 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky*, s. 55.
70 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky*, s. 78.

rinin filmi 215 dakikadan 149 dakikaya düşürelim önerilerine itiraz etmedi. Böylelikle iki sekans filmden kesilmişti. Bu sekanslardan biri filmin başında Alexander'ın ailesini tanıtan, diğeri de Alexander'ın her bir aile ferdine ayrı ayrı mektup yazdığı sekanstı. Lezjilovski, bu iki sekansın kesilmesi hususunda, "Tarkovski'yi buna ikna etmek pek kolay olmadı ama yine de ikna etmeyi başardık." der. Ve böylelikle montaj editörleri de sözünü tutarak prodüksiyon şirketine -anlaşmada belirtildiği üzere- 130 dakikadan az olmayacak bir filmin kopyasını teslim ettiler.

h. Montaj ve Kurgu

1920'li yıllar, Sovyet sinemasında sistemin normatif yılları olarak adlandırılır. Daha çok montaj kuramları ile ön plana çıkmış bu dönemdeki sinemacılar, sinemanın nesnel gerçekliğin naturel bir yansıması olduğunu ve sinemacının sadece montaj/kurgu sayesinde bu nesnel gerçekliğin ötesine geçip onu değiştirebileceğini düşünmüşlerdir. Onların bu düşüncesine göre, "Sinemada montaj sadece gerçekliğin mekanik yolla kayıt altına alınması değildir. Daha önemlisi montaj bize bağımsız ve yeni bir sanat ortaya çıkarma imkânı verir. Ortaya çıkan bu yeni sanat ise izleyiciye gerçekliğin değişebilirliğini göstermektedir." Lev Kuleşov ve Sergey Eisenstein'dan sonra yazdığı teorik makalelerle sinemanın gelişmesine büyük katkılar sunan Vsevolod Pudovkin; "Kurgu, film sanatının kalbidir." der ve onu beş ana bölüme ayırarak şöyle bir çıkarımda bulunur: "Bu temel yaratıcı gücün yardımıyla ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlı, sinematografik biçime sokulur ve doğa ancak kurgunun üzerinde çalıştığı hammaddeyi verir. İşte gerçek ile film arasındaki ilişki tam da budur." Bazen seyirciye bir olay, hatta bir oyuncu bir bütün olarak gösterilmek yerine, bir sahne ya da insan vücudunun çeşitli parçaları gösterilir. Bir filmin bu yolla meydana getirilişine, yani bütünü parçalarına ayırdıktan sonra bu parçalardan filmsel bir bütün kurulmasına Pudovkin "yapısal kurgu" adını verir. Aynı şekilde film için de "çekim" yerine "kurmak" sözcüğünü kullanır. Ona göre bir film "çekilemez", kendisine has hammaddeyle yeniden kurulur. Pudovkin'e göre çekilen her görüntü perdede hareket etse de birer ölü nesnedir. Bu nesne ancak diğer nesnelerle birlikte düzenlenirse, başka görsel görüntülerin birleşiminin bir parçası olarak bütün bir filmdeki hayatına kavuşur. Pudovkin si-

nemaya "yakın plan" çekimini farklı bir anlatım unsuru olarak kullanabilmeyi kazandırmış ilk sinemacıdır. Eisenstein montaj teorisini biraz daha geliştirip Marxist formalist yöntemden esinlenerek ortaya koyduğu "diyalektik montaj" teorisini savunur. Eisenstein montajla arka arkaya birleşik bir tek anlam çıkarmanın ötesinde, şiirsel olarak birleştiği zıt parçalardan farklı olarak yepyeni bir anlamı var edebileceğini filmleri ile ispatlamaya çalışır. Müzikle montajı sinemaya kazandırır. Ancak hemen şunu belirtelim ki Rus sinemacıların montaja ilgi duymalarındaki en önemli faktörlerden biri de özel görüntülerin hazırlanması aşamasındaki teknolojik yetersizliktir. Dziga Vertov'un filmlerindeki arka arkaya gelerek gerçeğin bir parçası olması hedeflenen planların yan yana diziliş şekilleri yine montajın gücüne ve önemine işaret etmektedir. Montaj düşüncesi o dönemde, bir tek Alexander Dovzhenko sinemasına farklı yansımıştır. Dovzhenko montajda, planların rol ve payının, kendi birleşimlerinden fazla olduğunu savunur. Ona göre, işe ilk önce planlardaki küçük ögelerden, ayrıntılardan başlanmalıydı. Tarkovski, Dovzhenko'nun *Toprak* filmindeki başrol oyuncu Vasilly'nin öldüğü sahneyi hatırlatarak, "Bu sahnedeki hızlı montajın bu kadar ön planda olması, görüntülerin yetersizliği ve ona imkân sağlayan teknik donanımın zayıflığı sebebiyledir."[71] der.

Kurgu/montaj kuramı bir tek Sovyetler'de denenmemişti. Klasik Hollywood sinemasında da bunun titiz örneklerini görmek mümkündür. Kurgu kuramına dair teorik çalışmalar Amerikan klasik sinemasında da işlenmiştir. Ancak Amerikan sinemasında kurgu/montaj "özenli planlar" ve "yumuşak montaj" arasında bir dengede tutulmaya çalışılmış ve montajı sinema sanatındaki en estetik aslî unsur olarak göstermeye çalışan radikal görüşler pek rağbet görmemiştir. Ama yine de klasik Amerikan sinemasında, özellikle birtakım kilit sahnelerin montaja dayandığını gösteren film örneklerinin sayısı yadsınamayacak kadar çoktur. Avrupa sinemasında neo-realist Roberto Rossellini, "montaj/kurgunun belirleyici önemi"ne dair gösterilen çabaları eleştirmiş büyük yönetmenlerden biridir. Rossellini, "Sessiz sinemada, montajın önemli bir yeri vardı çünkü montaj, söz dilinin anlatıcısı ve alternatifi olarak kullanılıyordu. Montajı bizler ilkin sessiz sinemada öğrendik, oysa bugünkü sesli sinemada büyük bir anlam erozyonuna uğradığını görüyoruz."[72] demiştir. Rossellini, filmlerin-

71 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 70-71.

72 G. Mast ve M. Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1974, s. 123; R. Rossellini, *Le cinéma revelé*, Paris, 1984, s. 54.

de defalarca yumuşak ve akıcı geçişleri denemiştir. Öyle ki çoğu zaman seyirci kurgudaki bu geçişlerin farkına varmıyordu bile. Ayrıca Rosselini'nin bizzat kendisi de planların geçişleri aracılığıyla özel bir anlam vermek çabasında değildi. Onun "görünmez montaj" stili anlam yaratma noktasında herhangi bir boşluk bırakmıyordu zaten. Andrè Bazin'e göre, "Sesli sinemada montaj, -sessiz sinemanın aksine- seyirci bakışının dikkat ve hareket yönünün doğal ritminin bir yansıması olup ön mantıkla ilgili bir durum değildir. Kurgu sineması, sabit ve mutlak kavramları kullanarak seyircinin yorum özgürlüğünü kısıtlamıştır. Açık gerçeklik bir tek anlama gelmediği için kurgu, görüntüye dair mutlak bir anlam yaratmak değil, onun (görüntünün) belirsizlik yapısını göstermek zorundadır."[73] Kurgu temelli sinemanın eleştirisi, Fransa yeni akım sinemasında Rossellini'nin ve Bazin'in bu görüşleri sayesinde ciddiye alınmaya başlanmıştır. Gilles Dleuze *Görüntü-Zaman* kitabında şöyle der:

> Özellikle Eisenstein gibi klasik sinemacı ve teorisyenlerin tüm çabalarına rağmen, sinemada montaj konusunun gereği gibi tartışılmadığını, modern sinemada kurgunun esasının görüntüde aranması gerektiğini düşünüyorum. Zira her görüntü, bölümünün içsel bileşimi montajın esasını belirler. Ancak yine de söylemek gerekir ki, modern montajın gerçek ve doğru yöntemi henüz bulunamamıştır.[74]

Tarkovski'nin kurgu hakkındaki düşüncelerini ve klasik Rus sinemasına dair yaptığı eleştirileri anlamak için, onun görüntünün temeli kabul ettiği zaman kavramına tekrar dönmemiz gerekir. Zira Tarkovski'ye göre her plan, zamanın sıkıştırılmış hâlinin özel bir versiyonudur. Bu özel versiyonu keşfetmek ise bir sonraki plan ile değişme kuralını belirlemeyi de beraberinde getirir. Planların devamlılığındaki herhangi bir formda, planların aslî gösterge düzenini bulmak mümkündür. Zira her planda mühürlenmiş olan zaman, aynı planın temasıyla biçimlenmiştir. Daimi bir kural söz konusu değildir. Montaj masasında ön bilgilere dayalı bir bütün uygulanmamalıdır. Orada en iyi hâliyle sadece planların içsel eşitliği keşfedilir ve bu da bir filmin bütüncül yapısının diğer oluşumlarıyla paralel keşfedilir:

---

73 A. Bazin, *Qu est-ce que cinema?*, Paris, 1985, s. 63-80.

74 Deleuze, *L'image-temps*, s. 59-60. Sinemada kurgu konusuyla ilgili olarak daha fazla bilgi için bkz. B. Ahmedî, *Ez Nişanehaye Tesviri ta Metn, be Suye Nişaneşinesiye İrtibatat Tesviri*, 3. bs., Tahran, 1381, s. 171-185.

> Ritim, montajlaşmış planlarının uzamasıyla elde edilmez; planlara sıkışmış/sıkıştırılmış zamanın gücü sayesinde elde edilir. Montaj/kurgu ritmi belirlemez, ritmi belirleyen yönetmenin karakteristik yöntem ve tarzıdır. Zaman, planların kurgusuna rağmen, onlarda yer alır ve hiçbir şekilde kurgu sebebiyle biçimlenmez. Yönetmen, görüntünün her bölümündeki zaman geçişini montaj masasında keşfetmelidir.[75]

Tarkovski'ye göre bir filmdeki en güçlü unsur, görüntünün her bölümünde zamanı anlatan/gösteren o filmin ritmidir. Planlarında zamanın olmadığı bir film düşünülemez; ancak bir oyuncunun rol almadığı bir film düşünülebilir ya da müziğin kullanılmadığı, hatta kurgu veya montaj yapılmamış bir film bile düşünülebilir:

> Nitekim Luimière Kardeşler'in *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* (1895) yapıtı böyle bir filmdir. Ayrıca Amerikan underground sinemasında da bunun bir iki örneğine rastlamak mümkündür. Bu örneklerin birinde bir adamın uyuduğunu görürüz, ardında da uyandığını... Ancak sinema o büyülü gücü ile adamın uyuyup uyanma anını öylesine beklenmedik, çarpıcı bir efektle gözler önüne serer ki etkilenmemek mümkün değildir.[76]

Tarkovski Andy Warhol'un ilk uzun deneysel filmi olan *Uyku*'ya (1963) dikkatleri çekerek bu filmin uyumakta olan bir adamın 6.5 saatlik uykusunu görüntülediğini ve filmde herhangi bir montaj unsurunun olmadığını belirtir. Hakeza sözlerinin devamında Pascal Obiyah'ın doğada uyumuş veya ölmüş ya da öldürülmüş olan bir adamı gösteren tek planlı 10 dakikalık filminden söz eder:

> Bu adam oldukça baskın bir şekilde bizlere modern dünyayı sarsan büyük olayları hatırlatmaktadır. Film, oyuncusu, dekoru ve kurgusu olmayan bir filmdir ancak her görüntü bölümünde zamanın geçiş ritmi vardır ve filmin görüntü biçimini düzenleyici gibi bir fonksiyona sahiptir.[77]

Kurgu dâhil, bir filmin yapısını oluşturan tüm ögeler, salt hâliyle tek başına bir anlam ifade etmez ve bir filmi oluşturmaya yetmez. Her ne kadar bir sekans veya bir plan bizlere güzel ve etkili görünse veya bir sahnedeki kurgu ne ka-

---

75 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 117.

76 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 113-114.

77 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 114. Yazar ve sinema eleştirmeni Pascal Obiyah (1942) bazı film projelerinde Jean-Luc Godard ile birlikte çalıştı, *Geri Dönüş Şarkısı* (1975) gibi birtakım deneysel filmlere imza attı.

dar tesirli olsa da, film sanat eseri olarak bölünemez bir bütündür. Kurgunun her ne kadar özel anlarda yarattığı etkisi göz önündeyse de, kendisi filmin bir bütün olarak sanat yapısını oluşturan faktörlerden biridir sadece. "Film, montaj masasında var olur." diyen Kuleşov aslında bu iddiasıyla bir filmi oluşturan diğer faktörleri küçümsüyordu. Ayrıca geçersiz bir iddiaydı bu. Tarkovski, "Gerçekte her sanatsal anlatım kurgu ile (şekil veren bir unsur olarak) bağlantılıdır. Parçaları seçmek zorundasınız ve seçilen bu unsurları bir mantık çerçevesinde toplayıp birleştirmek durumundasınız."[78] der. Sinemada kurgu, filmin oluşturulması aşamasında bu unsurları bir araya getiren yöntemlerin şekillerinden biridir. Eisenstein'ın dediği gibi *"yan yana dizilmiş"*[79] planlar sinema için olmazsa olmaz bir şart değildir. Eisenstein'ın en iyi montaj örneği olarak savunduğu "diyalektik montaj" yani yan yana gelen iki zıt planla ortaya çıkan yeni şey, aslında sadece mekanik bir anlatıdır. Sanatçı asla faktörlerin karşılıklı etkisini kavramların karşılıklı etkisiymiş gibi göstermemeli ya da böyle bir şeyi kendi nihai hedefi biçiminde yansıtmamalıdır. Sanat mekanik kavramlarla anlatılmaz; maddi ve müşahhas olgulara bağlıdır ve bu olgular da her zaman için tek tip bir şekilde değildir.[80]

Hiçbir şey *Potemkin Zırhlısı*'ndaki aslan heykelinin ardı ardına gelen görüntüsü kadar sade ve primitif değildir. Bu filmin üç farklı planında, bir aslan oturmuş, ayağa kalkmış ve saldırır vaziyette olmak üzere üç farklı hâlde gösterilir. Her üç görüntü de, Odessa halkının devrimci kaptanları savunmak üzere ayaklandıklarını ve isyanın başladığını gösteren sahnenin sonuç bölümünü teşkil eder aslında. Gücü temsil eden aslan heykelinin basite odaklı mecazi orantısı ile halk ayaklanmasını temsil eden aslanın saldırgan halini bir kenara koyarsak, oturan aslan ile saldırgan hâli gösterilen aslan arasında basit bir ironi kurulduğu ve kurulan bu ironiye Marks diyalektiği adının verildiği gibi çocukça bir çıkarımın söz konusu olduğunu görürüz. Eisenstein'ın ideolojik bakış açısı, taraflı sineması, sıruf ayrımına karşı olan tüm görüşleri ve düşünce aleyhindeki duygu, görüş ve anlayış kaybı; onun da tıpkı Kuleşov gibi canlı ve sürekli diyalektik yerine, planların devamlılığına mekaniksel yaklaşmasına sebep

78 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 114.

79 Tarkovski burada Rusça *skleika* kavramını kullanıyor. Bu kavramın Farsça karşılığı tam olarak yok, bunu *"yan yana dizilmiş"* olarak tercüme ettim. İngilizcede bunun yerine *collage* kavramı kullanılır ki bu da Fransızcadan alınmıştır.

80 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 115-116.

olmuştur. Bu mekaniksel yaklaşım tarih ve eyleme, teknik ve donanıma da aynı oranda sirayet etmiştir. Sonuç itibarıyla da, Bazin'in dediği gibi planların belirsizliği (müphemiyet) içinde saklı olan nesnelerin derin içsel devamlılığı, doğrudan ve mekanik anlatım sebebiyle zayıflayarak anlam değerlerini kaybetmiştir.

Tarkovski kurgu merkezli sinemanın esaslarını hiçe sayarken başka bir delil daha öne sürer. Ona göre kurgu sinemasının esaslarına bağlı kalmak filmi ekrana hapsetmek olur ve seyircinin gözleri önünde cereyan eden şey hususunda, onun kendi bireysel ve özgür tecrübelerine ulaşmasına engel olur. Kurgu sineması seyircinin özgür düşünmesini engeller, düşünse bile bu düşüncesi sinema perdesinin ötesine gidemez:

> Eisenstein, seyircisinin duygu ve düşüncesini perdede gördükleriyle sınırlıyor. Örneğin *Ekim*'de (*October*) Krenski ile *Balalayka*'nın görüntüsünü yan yana getirdiğinde bir anda yöntem, hedefe dönüşüyor... Görüntü düzeni kendi içerisinde bir hedefe dönüşüyor ve müellif/yönetmen seyirciye adeta saldırmış oluyor ve göz önünde cereyan etmekte olan şeye karşı kendi bireysel tepkisini seyirciye dayatıyor.[81]

Gilles Deleuze, *Zaman-İmge* kitabında şöyle yazar:

> Tarkovski, sinemada en aslî konunun zamanın bir planda sıkıştırılması olduğunu çok iyi anlamıştı. O, planın eski alternatifi veya kurgusu karşısında açıkça plandan yana olduğunu göstermiştir. Bizler ancak onun 'Zaman her planda, özgürce yani planın içsel mantığına uygun şekilde akıp gitmelidir.' dediği bu yargısı sayesinde görüntü -hareketten (plan) görüntü- zamana (kurgu) ulaşabiliriz ancak. Her plana zamanı sıkıştırarak teorik bir genellemeyi veya bir kavramı elde edebiliriz. Oysa Eisenstein bu tür bir yöntem yerine sadece kurguya sarılıyor, böyle olunca da her planda düşündüğü veya benimsediği kavramları yeterince elde edemiyor.[82]

---

81 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 118. İngilizce çevirisi –aynı şekilde Fransızca çevirisi s. 212'de– doğru çevrilmemiştir. *Ekim* filminde *Balalayka* ile karşılaştırılan Krinski değil "küçük burjuvazi bir partinin sözcüleri"dir. Tarkovski'nin Almancaya çevrilmiş kitabında ise bu konu doğru tercüme edilmiştir. A. Tarkowskij, *Die Versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, Asthetik und Poetik des Films*, Ullstein, Frankfurt a. M., 1986, s.137. *Ekim* senaryosunun 45. planına bkz. S. M. Eisenstein, *Three Films*, Londra, 1974, s. 51.

82 Deleuze, *L'image-temps*, s. 59-61.

Tarkovski kurgu sinemasının eksikliğini, Eisenstein'ın *Aleksandr Nevskiy* filminin göldeki savaş sahnesinden bir örnekle göstermeye çalışır. Ona göre Eisenstein bu sahnede zaman kargaşası açısından aynı olan farklı planları düzenlemek için kısa planları montajlamış ve montajladığı bu kısa planlarla -ki hızlı şekilde birbirinin alternatifi/değişimi olmaktalar- savaşın hareket ve dinamizmini göstermek istemiştir. Sonuçta da planların bu hızlı değişimi karşısında seyirci her şeyin yapay, önemsiz ve pörsük olduğu duygusuna kapılmıştır. Savaşın hızlı ve uygun ritmi, montajdaki planların hızlı değişimi ile değil, filmin her planındaki hareketleri sayesinde elde edilir. Eisenstein'ın göstermeye çalıştığı savaşta planlar, özgür, asil bir zaman diliminden yoksun kalmış, hareketi oluşturmak montaj editörüne bırakılmıştır. Bu hâliyle savaş planları, durağan ve oldukça zayıftır.[83] *Andrey Rublev*'de Tatarların Vladimir şehrine saldırdığı sahnede Tarkovski ağır hareketlerden yararlandı. Bu sahne planlara dayalı sinema örneğinin en güzel örneklerinden biridir ve Eisenstein'ın savaş sahnesinin tam karşısında yer alır. Uzun bir planda Rublev'in şakirtlerinden birisi Tatarlardan kaçar, bir ağacın yanındayken sırtına ok saplanır. Kameraya doğru gelir ve yavaşça bir su birikintisine düşer, kameranın objektifine su damlaları sıçrar. Tatarlar ağır ve yavaşça şehri koruyanlarla savaşırlar. Ekranın alt tarafında beyaz kuş sürüsü görünür ve bize doğru uçar. Bir tarafta tükenmek bilmeyen şiddet görüntüleri, öte tarafta saf bir huzur ve ferahlık... Görenlerde farklı duygular oluşturan sahneler... Aynı farklı duygu Rublev'de de oluşmuştur. Zira küçük bir kızı kurtarmak için bir Tatarı öldürmek durumunda kalmıştır. Kanlı bir savaştaki bu ağır, durgun hareketler farklı anlamlar yaratmaya yetmiştir. Elbette bu, Tarkovski'nin keşfettiği yeni bir teknik değildir. Ondan çok önce Akira Kurosawa *Yedi Samuray*'da aynı teknikleri kullanmıştır. Yağmur altındaki o olağanüstü son savaş sahnesini hatırlarsak bu sahnenin Tarkovski üzerinde nasıl bir kalıcı etki bıraktığını kestirebiliriz. Kurosawa buna benzer bir tekniği yıllar sonra *Ran* (1985) filminde de kullanmıştır. "Kurgu meselesi benim açımdan hallolmuştur" diyen Eisenstein'ın aksine Tarkovski, kurgunun asla bitmeyecek enteresan bir sinema anlatısı olduğunu düşünür. Ona göre kurgu, sinemacıların ve montaj editörlerinin karşısında sürekli yeni bir yeterlilik testi olarak duracaktır. *Ayna*'da annenin, matbaanın koridoruna girdiği sahnede hareketleri bir anda ağırlaşır, birkaç saniye sonra tekrar eski hâline

83 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 119.

gelir. Bu enteresan teknik, Lisa'nın koridordaki oynak hareketinde de tekrar edilir. Tarkovski'nin dediğine göre, her ne kadar seyirci bu ekran hilesinin farkına hemen varamasa bile bu ilginç konvansiyonel olay seyircide müphem, garip bir duygu yaratır. Öyle ki seyirci de matbaanın o ürkütücü havasını solur gibi olur. Sanki hiçbir şey olağan standart akışında değildir ve alışık olduğumuz şeyler ile doğal sandıklarımız "doğal ve olağan hareketlerin" birbiri içinde kırılmasıyla değişiverir bir anda.[84]

i. Plan/Sekans

İvan'ın Çocukluğu'nda 2 dakikadan fazla süren planlar yok denecek kadar azdır. *Andrey Rublev*'de planlar daha uzundur. Bu planlardan bazıları 3 dakikadan fazla sürmektedir. *Solaris*'te ise en uzun plan 4 dakikalıktır. *Ayna*'da (ki Tarkovski'nin filmleri arasında 106 dakikalık süreyle uzun metrajlı en kısa filmi olarak bilinir ve 200 plandan oluşmaktadır) planların süresi ortalama yarım dakikadır. Bu filmdeki en uzun plan, Natalia'nın Ignat hakkında Alexei ile konuştuğu, toplam 3,5 dakika süren bir plandır. Batılı ölçülere göre buraya kadar, Tarkovski sinemasının uzun planlardan oluştuğu söylenemez. Ancak *Stalker*'da bambaşka bir Tarkovski sineması ile karşılaşırız. Bu filmde planlar 2,5 dakikadan fazla sürmektedir ve 4 dakikalık planlar oldukça çoktur. Filmin en uzun planı 6 dakika 55 saniyelik plandır. Bu aynı zamanda Tarkovski sinemasının o güne kadarki en uzun planıdır. *Nostalghia*'da Andrey Gorçakov yakmakta olan mumu heykele doğru 8 dakika 45 saniyede götürür. *Nostalghia*'dan 23 dakika daha uzun olan *Kurban*'da ise planların sayısı *Nostalghia*'daki planların sayısına eşittir: 115 plan... *Kurban*'da planlardan biri 9 dakika 25 saniye sürer. 5-6 dakikalık planlardan fazlaca vardır. Otto'nun Alexander'a Maria'yı görmeye gitmesini teklif etmesi 7 dakika 12 saniye sürer.

Tarkovski filmlerindeki uzun planlar, yumuşak geçişli ritmi ağır montajın işini kolaylaştırır. *Nostalghia*'da Gorçakov'un otel odasındaki yalnızlığı sadece 2 planla gösterilmiştir. *Kurban*'daki 2 meşhur plan/sekansın toplam süresi 17 dakikadır. Bu plan/sekans, temanın daha gerçekçi görünmesi için bir tür hazırlıktır. Sekans içinde kesme kullanılmasa dahi eksiksiz ilerleyebilecek uzun

84 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 110.

bir plandır bu ve temayı bir bütün olarak gösterir. Uzun planda genel kodlar daha az kullanılmıştır. Öyle ki seyirci bizatihi varlığıyla beraber sanki zamanın sürekliliği içindeki olayların akışı ve eylemlerin oluşması içinde bir rol üstlenir. Eleştirmenler plan/sekans akışı içinde anlatımın homojen olacağı konusundaki endişelerini belirtirler; ancak hemen söylemeliyiz ki bu beyhude bir kaygıdır. Zira plan/sekansta da aynen mekan seçimi, görüntünün çerçevesi, kameranın görüş açısı, hızı ve hareket şekli gibi birçok unsurla karşı karşıyayız. Yani plan-sekansta diğer biçimlerdeki gibi böyle bir ihtimal vardır; ama bu asla elde edilen gerçeklik ile bir tutulamaz.

Plan/sekansın tanımlayıcı, dikkat yoğunlaştırıcı etkisinin azlığı gibi sebeplerden dolayı seyircinin dikkati aslî eylemlere kayar. İtalyan göstergebilimci Bettetini, plan/sekans hakkında şöyle der:

> Plan/sekans sadece montajla tanışmamış ilk dönem sinemasına sade bir dönüş değildir. Bu örtük işlev düzeni, montajı azalttığı gibi sinema öyküsüne olan dikkatleri de artırır. Sosyal (kültürel ya da spor) veya siyasal olayları konu eden haber filmlerindeki ya da aktüel filmlerdeki uzun planlar daha ziyade öyküsel sinemadan devşirilmiştir ki bu da eylemin dışa vuruşu sebebiyle filmin gerçekçi nedenselliğini daha da belirginleştirir.[85]

Klasik Amerikan sinemasında genel olarak her plan 5 ilâ 15 saniye sürelidir. 100 ilâ 120 dakikalık filmler ortalama 500 plandan oluşur. Hitchcock'un bazı yapıtlarında bu planların sayısı 1000'i bulur. Örneğin *Kuşlar* filminde toplam 1366 plan vardır. Oysa Dreyer'in 119 dakikalık *Gertrud*'unda bu sayı 80 ile sınırlıdır. Macar Yönetmen Miklos Jansco sinemasında ise bu sayı 80'in de altındadır.[86] André Bazin, Robert Flaherty'nin *Nanook of the North* filmindeki fok avı sahnesini tahlil ederken uzun planlardan söz eder ve plan/sekansların seyircinin dikkatini eylemlerin iç mekanizmasına çektiğini belirtir.[87] Orsen Welles'in *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*) filminin başında kamera güzel bir plan/sekansta caddelerde dolaşarak seyircide gizemli bir korku yaratır. Antonioni'nin *Yolcu* (*Reporter*) filminde ise kameranın pansiyon odasından dış mekâna geçişi, oradan tekrar odalara dönüşü Jack Nicholson'ın öldürülmesi süreci ile tek planda eş zamanlı akar.

---

85 G. Bettetini, *The Language and Technique of The Film*, The Hague, 1973.
86 Y. Biro, *Miklos Jansco*, Paris, 1977, s. 116-119.
87 Bazin, *Qu est-ce que cinéma?*, s. 59.

Kurban, uzun plan/sekanslardan oluşmuştur. Bu yönüyle *Nostalghia*'dan bile daha güçlü ve zengindir. Plan/sekanslar daha çok kamera ile tema arasındaki dikkate değer mesafeyi gösterir.[88] *Kurban*'ın başı ve sonundaki plan/sekanslar akıllarda kalan en önemli plan/sekanslardandır; o enteresan görüntü mükemmelliklerinin yanı sıra nedensellikleri ile dikkate şayandırlar. Yani kesme yöntemiyle yapılacak kurgudaki planlardan elde edilecek anlam ve duyguların plan/sekans yöntemine göre daha zayıf olacağı ispatlanabilir. Alexander ile çocuğun beraber ağaç diktiği birinci plan/sekanstan, ormanlık alandaki ağaçlar arasında oturmalarına kadarki plan/sekansa kadar seyircinin korkusu anbean artmaktadır. Zira seyirci nahoş bir olayın meydana geldiğini duyumsamaktadır veya büyük bir tehlikenin bu baba ile oğlu tehdit edeceğini düşünmektedir. Eğer bu sekans normal şekilde plan plan çekilmiş olsaydı eylemlerdeki devamlılık duygusu gibi tehlikenin farkına varan içgüdünün sürekliliği de parçalanırdı. Plan/sekansın başında, arka plandaki göle kadar uzanan yeşil vadide ne varsa, abartılı şekilde durağan ve hareketsiz görünmektedir. Plan/sekansın ortasında hafif bir rüzgâr esmekte ve çimenleri, ağaçların yapraklarını hışırdatmaktadır. Rüzgârın, yaprakların ve çimenlerin sesi gittikçe yükselir. Plan/sekansın sonunda ise rüzgâr daha da şiddetlenir ve çıkardığı sesler duyulur. Tehlikenin yaklaşmakta olduğunu daha fazla hissetmeye başlarız. Bu uzun planda önemli olan şey temadaki olayların ritmidir. Bu planda olayların ve unsurların birbiriyle kurduğu muntazam ilişkinin estetiğini görüyoruz. Olayın gerçeklik zamanı bizi de etkisi altına almıştır. Çevre ve mekânın gerçek uzamını görebiliriz. Tarkovski'nin 'zamanı tutuklama-mühürlüme' düşüncesi, *Kurban*'ın bu birinci plan/sekansında olduğu kadar diğer filmlerinin hiçbirinde bu şahanelikte anlaşılabilir değildir.

Kurban'ın son plan/sekansı ise 7 dakikalıktır. Bu sekansın kesme yöntemiyle kurgusu seyircinin dikkatini aslî gerçeklikten saptırıp ikincil olaylara yönlendirecekti. Karakterlerin korku ve heyecanına dikkatle tanık olacaktık. Maria'nın karşısında diz çöküp elini öpen Alexander'a tepkisi, Otto'nun dökülen gözyaşları, Yulya, Marta ve Victor'un endişesi olduğundan daha fazla önem kazanacaktı. Oysaki plan-sekansta Tarkovski ve Anna Asep'in şahane sahne tasarımı ve oyuncuların o mükemmel istisnai oyunu sayesinde seyirci, tüm bu olayları aynı anda görmektedir. Ancak hiçbir şekilde gördüğü şeyin içsel man-

88 *Cahiers du cinéma*, 289 (Haziran 1978), s. 15.

tığına, detayına kendini kaptırmamaktadır. Onun için önemli olan her eylemin mantığı değil eylemlerin birbiri ile olan entegrasyonudur. Otto, Alexander'ın evini yakmasındaki ritüel eylem yönüne bakarak olayın belgesel yönünü fark ediyor. Evin yanmasıru değişik mesafelerden ve farklı açılardan görmek bir tür korku, belki de enteresan bir duyguya sebep olacaktır. Ancak filmde kameranın tema ile olan mesafesi, daha da önemlisi plan/sekans sayesinde o ritüelleşmiş ve efsanevî ruhiyenin her aşaması izleyenin ruhunda belirginlik kazanıyor. Alexander'ın hızlı ve endişeli hareketleri yakarışın, belki de şükredişin bir göstergesi olarak açılmış elleri, yere düşmüş Adalayd'ın durumu -ki o da ellerini eve doğru uzatmıştır, güya evi kurtarmak istemektedir- bu olayı sanki bekliyormuş gibi bir doğallıkla izleyen Maria'nın rahatlığı, başını ambulansa yaslamış Otto'nun acısı... Tüm bunlar sabit bir noktada durmuş, kendi ekseninde ritüel bir raksı andırırcasına ağır ağır hareket eden kameranın dönüşü sayesinde çekilmiştir:

> Bu sahnede amacım seyirciyi görünen olgular karşısında anlamsız heyecanlara düçar etmek değildi. Seyirci, "İnsanın görünürde zaruri olan şeylere sahip olması neden yanlış ya da günah bir eylemdir?" sorusunu kendisine sorsun istedim. Ayrıca seyirci, delice gibi görünen bu sahneye hiçbir aracı olmaksızın katılsın ve onu şimdiki zaman dilimindeki gerçeklikte imtihan etmek suretiyle Alexander'ın hasta bilincine vâkıf olsun istedim. Bu sahne tüm filmlerim içindeki en uzun plan/sekanstır.[89]

Tarkovski böyle söylüyor ve şu iddiada bulunuyor: "Bu sahne belki de sinema tarihinin en uzun planıdır." Zira o zamanın facialarını başka filmlerdekine benzer sahnelerden çok daha yavaş ve uzun şekilde göstermiştir.

j. Ev Sahnesinin Kamera Arkası

4 Temmuz 1985, Perşembe. *Kurban*'ın son plan/sekansının çekileceği gün. Büyük ahşap bir ev yanacak ve bu yangın sırasında oyuncuların zorlu bir sınav verdikleri sahne uzun bir planla çekilecekti. Filmin aslî platosu olan evin hazırlanması bir aydan fazla sürmüştü. Sahne ekibindeki teknik asistanlardan Oluv Luthival filmin çekimine dair "Andrey Tarkovski ile Adım Adım" adlı anekdot-

89 Tarkovski, *Le temps scelle*, s. 266.

larında şöyle diyordu: "Bir gece önceden evi yanmaya hazır hâle getirmiştik... Her şey en ince detayına kadar düşünülmüştü, hazır bekliyorduk. Sonraki gün ise hava bulutluydu, ışık o biçim... Rüzgâr güneybatıya doğru esiyordu, bu da süperdi, zira kameranın olduğu yere duman gelmeyecekti." Önceki çekimlerde kullanılmış iki hareketli kamera bu sahnede kullanılmamıştı. Özgün kamerada ise Nykvist vardı. Sabit bir yere konuşlanmışlardı: "Kamera güzel bir kameraydı. Filmin başlarında küçük bir problemi olmuştu ama sonra özenle tamir edilmiş, çekime hazır hâle getirilmişti."[90] Derken çekimlere başlandı ve Tarkovski'nin işaretiyle ev ateşe verildi, oyuncular rollerini aldılar. Birkaç dakika çekim yapıldıktan sonra kamera bozuldu. Ev tamamen yanmış, çekim yarı kalmıştı. Nykvist, olayın vahametini şu cümleyle özetler: "Tam bir felaketti. Tarkovski'nin ağladığını görmüştüm."[91] Tarkovski ise şöyle olayı anlatır:

> Dört aylık yoğun çalışmamız, onca masraf bir anda kül olup gitmişti. Birkaç gün sonra tahtalarla, kerestelerle aynı evi yaptık. Kelimenin tam anlamıyla bir mucizeyi gerçekleştirmiştik. Hem bu sayede insanın bir şeye inandı mı onu mutlaka yapabileceğini de görmüştük. Ancak hepimiz gergindik. Bu gerginliğimiz evin ateş aldığı sahneyi başka bir kamera ile çektiğimizde bitmişti ancak. Bu çekim bittikten sonra hepimiz birbirimize sarılmıştık. O an ekibin birbirine olan bağlılığının ne kadar güçlü olduğunu görmüştüm.[92]

Luthival, sözünü ettiğimiz anekdotlarında tüm ekibin evi tekrar yanmaya hazır getirmek için canla başla çalıştığından da söz eder. Tarkovski'nin çevirmen aracılığıyla Tommy'e (küçük çocuk) neler yapması gerektiğini anlattığından bahseder. Nihayet 19 Temmuz 1985 Cuma günü ev ateşe verilmiş ve çekim başarıyla bitirilmişti:

> Nykvist, son bir kez kamerayı alevler ortasındaki ev üzerinde durdurdu, tam o esnada evin çatısı çökmüştü. Tarkovski'ye görünmez bir güç yardım ediyordu sanki. O esnada "Sağ olun! Hepinize teşekkürler!" diye bağırdı. Sevinç çığlıkları göğe yükselmişti. Sevinçten ağlayanlar bile vardı. Birkaç gün önce Gotland'a gelmiş olan eşi Larisa ağlayanlar arasındaydı. Kucaklaşanlar, birbirini kutlayanlar... En çok da Nykvist'i kutluyorduk. Tarkovski ıslak otlar üzerinde ken-

90 *Swedish Film*, 1986, s. 9-10.
91 *Cahiers du cinéma*, 385 (Haziran 1986).
92 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 207.

dinden geçmiş dans ediyordu... Kesinlikle doğaötesi dünya ile arasında bir bağ kurulmuştu o an.[93]

k. Oyuncu Kimdir?

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman*'ın "Zamanda Heykeltıraşlık" bölümünde şöyle yazar:

> Bash Machkeen (Shinel Gogol'un başkarakterlerinden) ve Unegin (Puşkin'in öyküsel şiirlerindeki başkarakteri) gibi edebî tiplemeler, hem birtakım sosyal kurulları hem de insanın genel tabiatını temsil eder. Edebî bir kahraman, sosyal ilerleyişin genel kaidelerinin bir sonucu olan geleneksel kuralları yansıttığı anda bir karaktere dönüşür. Bu açıdan bakıldığında Bash Machkeen ve Unegin sosyal hayatta ortak yönleri oldukça fazla iki karakterdir. Ancak sanat estetiği açısından bakıldığında birbirlerinden tamamıyla farklı ve yalnızdırlar, emsallerini bulmak imkânsızdır... Nihilist Raskolnikov (Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* eserinin başkarakteri) tarihî ve sosyal açıdan tabii bir kahramandır. Ancak görsel açıdan eşi ve benzeri olmayan bir varlıktır. Hamlet de kuşkusuz bir kahramandır. Fakat bugüne kadar Hamlet gibi birini görmüş olanınız var mıdır? Bu konu özel ve karmaşık bir durum doğurur. Her görüntü, karakterin eksiksiz ifadesidir. Fakat bir karakter ne kadar çok ifade edilirse o kadar daha çok tekil hâle gelir. Şöyle ki görüntü, hayatın kendisinden dahi zengindir diyebiliriz, belki de bu açıdan bir fikrin ifadesi mutlak hakikat olarak kabul edilmiştir.[94]

Sinemada yaratılan her karakter tekil ve münferittir, asla taklit edilemez. Bir karakteri tanımak ya da ifade etmek için genel kriterlerden yararlanmak beyhudedir. Oyuncu seçimi genel kriterlere dayandırılamaz. Kaçınılmaz olarak karakterin tekil kişiliğini yansıttığı için seçilir:

> Bana göre oyuncular iki gruba ayrılır. Birinci grup, senaryoda yazılanı olduğu gibi icra eden gruptur. İkinci grup ise, rolünü alacağı karakterin ruhsal ve içsel durumunu özümsemiş gruptur. Yani senaryoda yazılmamış veya yazılması imkânsız olan yönleri anlamış ve duyumsamış olan guruptur. *Andrey Rublev*'de, Rublev'in kendisi ve dilsiz kızı oynayan önceki eşim (Irma Raush) ile Tatar Hanı, Kara Danyal gibi oyuncular, ikinci gruba giren oyuncu tiplemeleriydi. Bunlar benim önemsediğim karakterlerdi ve görüntü için yaratılmamışlardı.

93 *Swedish Film*, 1986, s. 10.
94 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 112.

> Aktörlerin içini yaratmak için vardılar ve içinde bulundukları manevi ve çevresel durumları aracılığıyla şekil kazanmışlardı.[95]

Tarkovski'nin oyuncu ve iç karakter benzetmesi, aynı zamanda karakterin ruhsal durumu ile ilgili olarak benimsediği bu görüş, bizlere Robert Bresson'un aynı konu hakkındaki o ünlü yargısını hatırlatıyor. Bresson'un en büyük ideallerinden biri "Rolün kendisi için var edildiği bir oyuncu"yu bulmaktı. Yani senaryodaki karakterle içsel ve ruhsal benzerliği olan biri...[96] Bresson filmlerindeki "model oyuncu rolü" stili ile Tarkovski sinemasındaki profesyonel oyuncuların oyunculuk stili birbirine benzer. Tarkovski'nin oyuncuları, yüz ifadeleri ve davranış biçimleri ile içlerinde olanı kalıpsal bir şekilde göstererek seyircinin anlatılmak istenen hissi almasına engel olacak her türlü "tiyatral jest ve şekillerden" kaçınmak ve duygularını bastırmak zorundaydılar. Bresson'a göre ise oyunculuğun estetiği, oyuncunun (modelin) devinimlerinde değil, uygulamaya koyduğu hareket ve yeteneklerde gizlidir.[97] Tarkovski'nin oyuncularının fizyonomisi, yüzlerinde duygusuz bir ifadenin yer aldığı bir fizyonomidir. Öyle ki arabulucusuz tepkilerini anlamak zordur, hatta imkânsızdır. Tarkovski, "Sinemanın oyun oynayan oyunculara ihtiyacı yoktur. Böyle oyuncular hiç çekilmezler. Çünkü önceden ne oynayacaklarını biliyoruz."[98] derken, aslında Bresson'un "model" ile çalışmak hususundaki uyarılarını bir tür tekrar etmiş oluyordu. Tiyatro ile sinemanın farklılığı, oyuncu ile çalışma arasındaki temel farklılıklarla başlar.[99] Tarkovski sitayiş eder bir dille Bresson ve oyuncuları hakkında şöyle der:

> Bresson'un oyuncuları da aynen filmleri gibi asla yaşlanmazlar. Görünüm tarzlarında bir şeyleri önceden kestirmek zordur. Yönetmen tarafından belirlenmiş koşullardaki çalışmalarında yalnızca insanî derin bir algılayış görülmektedir. Onlar kimsenin rolünde oynamazlar. Sadece gözlerimizin önünde içsel yaşantılarına devam ederler, o kadar. Mouchette bir saniye dahi olsun seyirciyi düşünmez ya da başına gelenlerin derin anlamını belli etmez. Ne gibi kötü koşullarda yaşadığını seyirciye gösterme gibi bir gayreti yoktur. İç dünyasını

95 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 12.

96 Bkz. B. Ahmedî, *Bad Herca Bihahad Mivezed* (Rüzgâr İstediği Yöne Eser), *Endişeha ve Filmhaye Robert Bresson* (*R. Bresson'un Düşünceleri ve Filmografisi*), 2. bs., Tahran, 1370.

97 Bresson, *Notes sur le cinématographe?*, s. 112.

98 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 152.

99 Bresson, *Notes sur le cinematographe?*, 18-19, 90, 101.

göstermek gibi bir düşüncesinin olduğunu da hiç sanmıyorum. Etrafını saran kapalı bir dünyada yaşıyor Mouchette ve o dünyada boğuluyor. İşte onun büyülü etkisinin sırrı da budur zaten. Mouchette'in ileriki yıllarda, gösterime girdiği ilk günkü duyguları bizlerde tekrar uyandıracağından hiç kuşkum yok. Tıpkı Dreyer'ın sessiz filmi *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* gibi, Mouchette'in de üzerimizdeki etkisi öylece devam edecektir.[100]

Bresson ile Tarkovski'nin oyunculuk hususundaki görüşlerinde temel birtakım farklılıklar da yok değildir. Örneğin Bresson, karakterlerin ruhsal ve derunî durumlarını gösterme zorunluluğu, oyunculuğun geleneksel yöntemleri ve tiyatral oyunculuk yöntemlerinden uzak kalma gibi birtakım teorik ve pratik deneyimden sonra sinemada profesyonel oyuncularla çalışılmaması ve starlaştırma sistemi içinde yer alınmaması gerektiğini düşünmüştür. Özellikle de *Bir Taşra Papazının Güncesi* filminden sonra bu düşüncesini pratiğe dökmüştür. Ancak Tarkovski bu konuda onunla hemfikir değildir. Bresson, gerçek bir oyuncunun sadece bir tek role uygun olduğunu ve böylece bu rol sayesinde sinematografik bir karakterin dünyasına yol bulabileceğini düşünür. Onun için de filmlerinde rol almış oyuncuların başka yönetmenlerin filmlerinde boy göstermesine pek sıcak bakmaz. Örneğin, Anne Wiazemski ve Dominic Sanda, *Rastgele Balhtazar* ve *Sessiz Kadın* filmlerinde başrol üstlendikten sonra Bresson'un başka filmlerinde de rol almışlardı ve bu durum Bresson'a göre seyircinin filmlerini anlamasının önündeki en büyük handikaplardan birini oluşturmuştu. Tarkovski bu konuda da Bresson ile hemfikir değildir. O, bir oyuncunun birkaç filmde dahi olsa birden çok karakterin derunî ve manevi dünyasını özümseyebileceğin ve bu yöndeki rolünü de hakkıyla ifa edebileceği görüşünü savunmuştur. Nitekim ünlü oyuncularından Anatoly Solonitsyn, *Andrey Rublev*'de, Solaris uzay istasyonundaki Sartoryus'ta, *Ayna*'daki doktorda ve *Stalker*'daki yazarın da dünyasında yol bulmuş çok yönlü bir oyuncuydu. Bresson'un Jean-Luc Godard, Louis Malle, Jacques Rivette ve benzeri pek çok takipçisi gibi Tarkovski de filmlerde profesyonel oyuncu oynatılmasına karşı değildi. Bresson'un bu konudaki katı düşüncelerine katılmıyordu. Profesyonel bir oyuncunun farklı rollerde oynayabileceğini düşünüyordu. Oyuncu, karakterini canlandıracağı kişinin ruhî ve derunî dünyasına da gayet tabii adapte edilebilirdi. Hatta bu, pek çok açıdan bir yönetmen için daha basit bir iş olurdu ve bundan daha iyi netice alınırdı.

100 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 151.

Tarkovski oyuncu ve oyunculuk hakkında şunları yazar: "Sinemanın mucizelerinden biri de bir oyuncunun farklı rollerde görünebilmesidir. Sanatlarına saygı duyduğum oyuncularla çalışmak bana müthiş zevk veriyor."[101] Tarkovski; Juri Jarvet ve Margarita Terekhova gibi uzun yıllar tiyatroda oynadıktan sonra sinemada da başarı göstermiş, kendi filmlerinin oyuncularından söz eder. Ingmar Bergman'ın bazı filmlerinden tanıdığımız İsveçli büyük oyuncu Erland Josephson'un *Nostalghia*'da Domenico ve *Kurban*'da Alexander rolünde oynaması filmlerin etkisini artırmıştır, der. Tarkovski, oyuncu seçimi yaparken özel ön koşullar öne sürmemiştir. Pek çok kez filmlerinde amatör oyuncular oynatmıştır. Bazı oyuncular onun filmleri sayesinde sinemayla tanışmıştır. Bazıları da sadece bir kereye mahsus olmak üzere filmlerinde görünmüştür; *Stalker*'daki küçük kız veya *Kurban*'daki Maria gibi ki Gotland Adası'ndaki çoban bir kadın onu canlandırıyordu... Tarkovski, filmlerinde amatör oyunculara yer vermiş başka yönetmenlerden övgüyle söz etmiştir, özellikle de Parajanov'un *Narın Rengi* ve Otar Iosseliani'nin *Tarla Kuşu* filmlerinden...[102] Buna karşın Larisa Shepitko'nun *Uruç* filmindeki profesyonel oyuncuların abartılı oyununu ise eleştirmiş ve şöyle yazmıştır:

> Bu filmde Shepitko oyuncularını iyi yönetememiştir; çünkü haddinden fazla anlatıcı olmalarını beklemiştir onlardan. Böyle durumlarda profesyonel oyuncu ön bilgilerini yeterli görerek oynar ve rolünü gereği gibi derk edemez. *Uruç*'taki oyuncular, seyircide benzer duygular oluşsun diye acılarını gereğinden fazla ifade etme gereği hissetmişler. Hâl böyle olunca da filmin her karesi, gerçek hayatın acılarından daha fazlasıyla doldurulmuştur, bu da tabii ki rahatsız edicidir.[103]

Bresson, sinemada amatör oyuncuların kullanmasını özel bir gaye ile tercih ve tavsiye eder. Zira Bresson filmlerinde her şey insan yüzündeki sırda gizlidir ve filmde bilinmeyen, daha önce hiçbir yerde görülmemiş bir yüz kullanmak görünürde fark edilmeyen Bresson'un yöntemini aslında açığa çıkarmaktadır. Bu konuda da asla bir karşılaştırmaya ya da Bresson'un dediği gibi yanlış çıkarımlara gidilmemelidir. Bir sinema eleştirmeninin, *Yankesici* filmindeki Michell'i canlandıran oyuncu Martin Lasalle'ı Henry Fonda'ya benzetmesi, Bresson açısından yanlış bir karşılaştırma ya da yanlış bir çıkarımdır. Bresson'un ken-

101 *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 26.
102 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 155.
103 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 151-152.

dine has tercihi olan bu görüş tabii ki sinemanın geneli için geçerli değildir. Popüler sinemadaki zorunlu starlaştırma sistemini bir kenara koyarsak filmleri Bresson sinemasına oldukça benzemesine rağmen onun oyuncu seçimini benimsememiş epeyce yönetmen olduğunu görürüz. Nitekim Bergman, kendisinin çalıştırdığı bir grup oyuncuyu -ki bu oyuncularla tiyatro oyunlarında da çalışmıştır- filmlerinin kaçınılmaz unsurları hâline getirmiş ve bu konuda da oldukça başarı sağlamış bir yönetmendir.

(i) *Oyuncunun Tecrübeleri*

Tarkovski bir filmin başarıya ulaşmasındaki en önemli faktörün doğru oyuncu seçiminden geçtiğini düşünmüştür. Anatoly Solonitsyn, Burlyayev gibi oyuncuları sinemayla tanıştıran odur. Terekhova, Nikolai Gorinko ve Natalya Bondarchuk gibi oyuncular hayatlarının en güzel oyunlarını onun filmlerinde oynadılar. Tarkovski filmlerinde oynamış oyuncular, o hayatta olduğu sürece onun yönetmenliği konusunda ve kendileriyle olan ilişkileri hususunda pek konuşmamayı tercih etmişlerdi. Ancak Tarkovski'nin ölümüne yakın tarihlerde özellikle de Vida Johnson ve Graham Petrie'nin beraber hazırladıkları *Andrey Tarkovski'nin Filmografisi* adlı kitaptaki dokümanlarda, oyuncuların Tarkovski hakkındaki önemli değerlendirmelerini görmek mümkündür.[104] Gerek oyuncular gerekse film yapım ekibi olsun onunla çalışmanın kendileri için eşsiz bir tecrübe olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin *Kurban*'ın kameramanı Nykvist, Tarkovski'nin oyuncular üzerindeki "manevi nüfuzundan" söz ederken Erland Josephson da, "Onun çalışma esnasında her şeyden önce bir ahlâk kılavuzu olarak göründüğünden" bahseder.[105] *Kurban*'da Adlayd'ı canlandıran Susan Fleetwood ise biraz farklı düşünür ve şöyle der: "İnsanlar şaşırarak bana bakıp 'Demek Tarkovski ile birlikte çalıştınız!' dediklerinde aklıma ister istemez çocukça işler yapan, esprileriyle herkesi gülmekten kırıp geçiren o haylaz çocuk geliyor."[106] Ancak Tarkovski'nin çalışma arkadaşlarıyla yapılmış röportajlardan anlaşıldığı kadarıyla onunla çalışmak her zaman için zevkli değildir. Kimi zaman gayet ciddi, otoriter ve biraz da bencil davranışlarda bulunmuştur. Projenin ortasında onunla çalışmaktan vazgeçmiş ve yollarını ayırmış kişiler

104 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky*, s. 44-47.
105 *Sweden Now*, 4 (1986), s. 40-44.
106 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky*, 41.

dahi, onun yorulmak bilmez çalışma temposunu ve yönetmenlik hususundaki titizliğini itiraf etmişlerdir.

Tarkovski bir filmin tüm sorumluluğunun sadece kendinde olduğunu düşündüğünden her konuda görüş belirtiyor ve görüşlerinin uygulanması için ısrar ediyordu. Onun için de kendi görüşlerini kabul etme noktasında kendisine zorluk çıkarmayacak kişilerle çalışmayı tercih etmiştir. Fletwood ve Nykvist'in belirttiği üzere, "çalışma esnasında bir aile ortamı" yaratmaya çalışan ve ekiple duygu ve fikir birliği kurmak isteyen Tarkovski kimi zaman oldukça ciddi, hatta asabi olabiliyor, ailesine karşı otoriter bir babaymış gibi davranıyordu. Terekhova, Gorinko ve Fletwood gibi oyuncular hep onun şefkat ve muhabbetinden söz etmişlerdir ancak Stalker rolündeki Kaidanovski, Tarkovski'nin bir keresinden kendisine, "Bana bak! Benim senin psikolojine en küçük bir ihtiyacım yok, sen bu topluluğun sadece bir parçasısın, o kadar, bunu aklından çıkarma!" diye çıkıştığını anlatır. *Solaris*'te Chris'i canlandıran oyuncu Bunny Yunis, Tarkovski ile çalışmanın tam bir işkence olduğunu söylemiştir. Gerçi Tarkovski de filmlerindeki en kötü oyuncunun Yunis olduğunu daha öncesinde belirtmiştir. *Ayna*'da annenin arkadaşı Lisa'yı canlandıran Ala Domiduva, Tarkovski ile çalışmanın kendisi için talihsiz bir tecrübe olduğunu, onunla ancak onun sanatına ortak olabilen oyuncuların çalışabileceğini anlatır. Terekhova, "Benimle Domiduva arasındaki anlaşmazlıktan yararlanmasını iyi bildi ve bunu filmine de yansıttı." der Tarkovski için. *Nostalghia*'da Gorçakov'u canlandıran Yankovski ise şunları anlatır: "Tarkovski beni bir buçuk aylığına Roma'ya gönderdi, daha doğrusu sürgün etti. Ardından gurbette sıkıntıdan patlamak üzereyken yanıma geldi ve durumun gayet iyi görünüyor, çekimlere başlayabiliriz artık, ne de olsa yalnızlığın ve gurbetin ne anlama geldiğini öğrendin dedi." Konchalovski, Tarkovski'nin bir paranoid olduğunu, başkalarının kendisine komplo kurduğunu sandığını söyler. Natalya Bondarchuk (Tarkovski'nin baş düşmanlarından Sovyet film yapımcısı Sergey Bondarchuk'un kızı. Tarkovski, Natalya'nın oyunculuğunu beğeniyordu.) bir keresinde Tarkovski'nin kendisine, "Sen sadece burada dur, ayakta kal, nefes al ama hiçbir şey yapma!" dediğini söyler ve sözlerini şöyle sürdürür: "Hiçbir zaman bana belirli bir görev vermedi. İçimizden geldiği gibi, oyunu algıladığımız şekilde oynamamızı isterdi hep bizden. Bir keresinde bana oyuncu herhangi bir eylemde bulunmaz, onun her eylemi kamera karşısındaki bir meditasyondur sadece demişti."

Terekhova da Natalya'nın dediklerini teyit eder nitelikte şöyle der: "Bizden kendiliğinden gelişen âni tepkiler vermemizi istiyordu." Yankovski, Tarkovski'nin kendisine, "Şu anda yapacağın her eylem, hayatının en önemli eylemleriymiş gibi olsun." dediğini söyler. Yankovski onun kimi zamanlar da çok şefkatli biri olduğunu itiraf eder ve "Bizleri de o eşsiz mükemmeliyetçiliğine ortak ederdi." der. Bununla birlikte mazur görmeyen, bağışlamayan bir özelliği de vardı. Örneğin günlüklerinin 19 Şubat 1973 tarihli sayfasında *Andrey Rublev*'in kameramanı eski dostu Vadim Yusov'dan hiç de iyi söz etmez. Onu anlaşılacak biri olmamakla eleştirir: "Hergelenin tekidir, yeni, asil olan her şeyden nefret eder."[107] Yusov'un suçu her şeyden önce *Güpegündüz Bir Gün*'ün senaryosunun sinema değeri taşıdığından şüphe etmesiydi. Tarkovski'nin arası, sonradan Yusov'un yerine gelen ve *Stalker* ile *Ayna*'da beraber çalıştıkları Georgi Rerberg ile de iyi değildi. Tarkovski de her yazar-yönetmen gibi kendisiyle çalışanların, özellikle de oyuncuların kendi denetimi altında olmalarını istiyordu. Kendisi Dreyer'in bir sözünden alıntı yaparak şöyle der:

> Sanat tamamen bireysel ve şahsî bir olgudur. Bu benim her filmdeki çalışma arkadaşlarımla olan ilişkilerimi belirleyen en önemli husustur. Yönetmenin oyuncular ve çekim ekibiyle olan ilişkisi insanlara her ne kadar ilginç gelse de aslında bir şairin veya bir müzisyenin sanatı ile aynı şeydir.[108]

Tarkovski, *Andrey Rublev*'de Boris, *İvan'ın Çocukluğu*'nda ise İvan'ı canlandırmış Nicolai Burliyayev'i keşfetmiş kişiydi. Burliyayev, Tarkovski'yle ilgili anılarını şu sözlerle anlatır: "Bir keresinde bana, 'Senden gerçek gözyaşları dökmeni istiyorum, ancak o zaman soğan soymuş gibi ağlarsın.' demişti. Tam bir işkenceciydi. Beni buzlu sularda az yüzdürmemiştir." Tarkovski oyuncularının doğal tepkiler vermesini isterdi hep. En çok "rol yapmaktan" nefret ederdi. En beğendiği oyuncu Anatoli Solonitsyn'di. *Andrey Rublev*'de Andrey rolünde oynaması için Solonitsyn'i seçmesinin nedenini açıklarken Bresson'un oyuncu seçimindeki stilini hatırlatır:

> Andrey Rublev karakterini canlandırması için daha önce sinemada görülmemiş birini seçmeliydim. Her seyirci, onu hayal ettiği gibi görmeliydi. Başka bir ka-

107 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 82.

108 *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 26. Tarkovski "Zamanda Heykeltıraşlık" bölümünde, "tamamen bireysel ve şahsî olan tecrübelerin" başkalarına aktarılmasındaki zorluktan bahseder. Bkz. Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 137.

rakteri hatırlatan birini onun yerinde oynatamazdım. Daha önce herhangi bir filmde oynamamış biri olmalıydı. Bu yüzden daha önce herhangi bir filmde oynamamış, oynadığı tiyatro oyunlarında ise sadece yardımcı oyunculuk yapmış adı sanı bilinmeyen Surdelovsk tiyatrosu oyuncularından birini seçtim. Ben onu bulmamıştım, o beni bulmuştu. Sinema dergisinde okuduğu senaryodan sonra Mosfilm'de bulmuştu beni. Bu rolü benden başkası oynayamaz demişti. Birkaç provadan sonra onun bu rol için yaratılmış olduğuna inanmıştım.[109]

Bresson gibi, daha önce herhangi bir filmya da tiyatroda rol almamış birisi olmalıdır dediği şeye kendisinin sadık kalmadığını görüyoruz. Nitekim *Rublev*'den sonra Solonitsyn'in özellikle kendi filmlerde aldığı roller bunu kanıtlıyordu. Demek ki o, başka roller için de yaratılmıştı. *Andrey Rublev*'in sinema başarısını bir yere kadar Solonitsyn'in yüz ifadesine ve mükemmel oyunculuğuna borçlu olduğunu inkâr edemeyiz. Ortaçağ ikonları konusunda uzman olan birisi *Andrey Rublev* çekimlerinden önce Tarkovski'nin kendisine bir fotoğraf göstererek; "Sizce Rublev böyle bir adama benziyor mu?" diye sorduğunu anlatır. Yıllar sonra Solonitsyn'in oyunculuğu ve karakteristik özellikleri göz önünde bulundurularak *Nostalghia*'nın senaryosu yazıldı ancak oyuncunun âni ölümü her şeyi altüst etti. İşin gidişatı değişti: "Solonitsyn'in âni ölümü sanat çalışmalarını Rusya kesimi ve Rusya dışındaki kesim olmak üzere ikiye ayırdı."[110] Solonitsyn'in sinemadaki son görüntüsü *Stalker* filmindedir. Meyhanede bilim adamının yanında durmuş, derin düşünceler içerisinde iz sürücünün arkasından bakar, bir yandan da sigarasından keskin yudumlar çekmektedir. Derken bir anda bakışlarını meyhanenin kapısından kaçırarak bilim adamının olduğu yöne bakar gibi olur, belki de birlikteliğe veya dert ortaklığına bakıyordur. Derin bakışının maksadı tam olarak bilinmez. Solonitsyn'in Tarkovski filmlerindeki bu son görüntüsü olağanüstü sarsıcı bir sahnedir.

Stalker ile birlikte Tarkovski sayesinde Rus sinemasına büyük bir oyuncu daha kazandırılmıştı: Alexander Kaidanovski. Kaidanovski, *Stalker*'dan sonra Rusya dışında çekilen iki filmde rol alamamıştı maalesef. Tarkovski hayatta olduğu süre içerisinde sinemada pek görülmedi. 1987'de yani Tarkovski'nin ölümünden bir yıl sonra Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü* adlı eserini *Doğal Bir Ölüm* adıyla sinemaya uyarladı. Bu filmde Tarkovski sinemasının gözle görünür bir etkisi vardır. Michael Dampsy, Kaidanovski'nin *Stalker*'da, "Bir kamptan ya da

109 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 102.
110 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 147-148.

bir şehir gettosundan yeni kaçmış gibi bir görüntüsü vardır. Tıpkı De Sica'nın Umberto D. filmindeki Carlo Battisti gibi. Tarkovski'nin yarattığı en diri insanî yüze sahiptir Kaidanovski ve yüzü, sinemada umudun eksiksiz ifadesidir."[111] Dilek odasında başını duvara yaslayıp Arseny Tarkovski'den şiir okurkenki o yüz ifadesini asla unutamam. Rus milletinin terörist bir iktidar altında yıllar boyu katlandığı acılarını ifade eden en yalın ve en gerçekçi yüzdür bu.

(ii) *Oyuncunun Bilgeliği*

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman*'ın "Zamanda Heykeltıraşlık" bölümünde, "Bana göre iyi bir oyuncu, her şeyden haberdar olmak için uğraşmaz. Zira oyuncunun detaylardan haberdar olması veya diğer oyuncuların durumlarıyla ilgilenmesi, icra ettiği rolde negatif bir etki yaratır." diye yazar. Tarkovski oyuncunun detaylardan haberdar olmaması gerektiğini savunurken aslında Stanislavski'nin realist tiyatro oyunundaki metotlarını bir ölçüde reddetmiş oluyordu. Çünkü Tarkovski'ye göre:

> Her şeyden haberdar olmak isteyen bir oyuncu 'çözümlemeci' oyuncudur. Ezkaza bu çözümlemeci oyunculardan biri de *Solaris*'te boy göstermiştir: Chris'i oynamış Donatas Banionis. Banionis önceden rolünün ne ve nasıl olacağını bilmeden oynayamayan bir oyuncuydu. Banionis özgün bir oyun sergileyemiyordu, rolünü önceden tamamen zihninde şekillendirdikten sonra ancak oynayabiliyordu. Hatta sekanslar arasındaki irtibatları dahi bilmekte ısrar ediyordu. Kendisinin rolü olmayan sahnelerde bile oyuncuların ne yaptığını merak ediyordu. Muhtemelen bu durum onun yıllarca tiyatro oyunlarında rol almasından kaynaklanıyordu. Banionis, sinemada bir oyuncunun bitirilmiş bir film hakkında bilgisi olmasa dahi iyi bir oyunculuk çıkarabileceğini bir türlü göremiyordu.[112]
>
> Oyuncu filmin nasıl bitirileceğini biliyor olsa, nihai sonucu yani yapacağı role dair zihninde betimlemiş olduğu tasarıyı oynar. Böyle olursa da sinemanın aslı esası bozulur. Ben, oyuncu oyun oynamamalı derken bunu kastediyordum.[113]

Tarkovski'nin beğendiği oyuncularından biri de Margarita Terekhova idi. *Ayna*'da Maria ve Natalie'yi canlandırmıştı. *Hamlet* oyununda ise Gertrude ro-

111 M. Dempsy, "Lost Harmony", *Film Quarterly* (Sonbahar 1981), s. 17.
112 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 145
113 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 152.

lündeydi. Tarkovski, "Asla izafi bilgilere ihtiyacı olmazdı." der onun için ve şöyle devam eder:

> Ne zaman ki öykünün dokusuna uygun oynaması gerekirse o zaman oynardı ve hiçbir zaman izafi sorular sormazdı. Bazı konuları bilmemeye özen gösterirdi. Bunu da titiz oyunculuğunun bir gereği bilirdi. *Ayna*'nın ilk sahnesinde, çitlerin üzerinde oturmuş karşıki panoramayı sigara içerek izlerken ne olacağını bilmiyordu. Çekim senaryolarını söylememiştim kendisine. Kocasının bir anda görüneceğinden ve kendisine doğru gelip gelmeyeceğinden bile haberi yoktu. Yani nasıl bir tepki vereceğini önceden bilmiyordu. Aynen yıllar önce annemin içinde bulunduğu bir durumla karşı karşıyaydı yani, hayatının bir anda değişeceğinden habersizdi ve tıpkı annemin yıllar önce verdiği tepkiyi vermişti.[114]

Terekhova'nın ayrı ayrı oynadığı paragrafların her biri kusursuz paragraflardır. Nitekim Tarkovski çok sonradan bu paragrafları yan yana koyarak şöyle yazacaktır: "Doğrusu bu paragraflar onun sezgisel anlayışlarının bir ürünüydü." Terekhova'nın varlığı Tarkovski'nin filmine büyülü bir hava katmıştır. Zira filmin tüm duygusal ağırlığı onun omuzlarındadır. Onun sayesinde her şey anlamlı ve hissî bir varoluşa kavuşur. Cepheden izin alarak eve dönmüş kocasına, çocuklarını kucağına almış severken baktığı o yüz ifadesini unutmak mümkün değildir. Gündelik hayattan, oturmaktan ve yaşamaktan sıkılmış bir ifadedir yüzündeki. Mutlu mudur, mutsuz mu? Neyi düşünmektedir? Kocasını seviyor mudur? Terekhova, tüm bu sorulara yüzündeki o eşsiz ifadeyle belirsiz cevaplar vermektedir. Tarkovski defalarca onun bu mükemmel oyunculuğuna vurgu yapmış, hatta bir keresinde oyunculuktaki tek rakibinin ancak Solonitsyn olabileceğini söylemiştir.[115] Bana göre ise Tarkovski sinemasındaki en büyük ve en usta oyuncu Terekhova'dır.

Tarkovski, oyuncunun icra edeceği rolden habersiz, yönetmenin ise haberdar olması gerektiğine dair düşüncesini gerekçelendirirken şöyle bir örnek getirir:

> Ingmar Bergman'ın *Utanç* filmindeki karakterler iyi ve kötünün bileşimi karakterlerdir. Her biri içinde bulunduklara koşullara bağlıdırlar. Max von Sydow'nun canlandırdığı Jan Ruzenberg'in, kendi hâlinde zararsız kibar bir müzisyen iken eli kanlı bir katile dönüşmesinin nedeni, içinde bulunduğu gayriinsanî durum ile ilgilidir. Bu durum filmin diğer unsurları için de geçerlidir. Kişilikleri, için-

114 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 140-141.
115 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 144.

de bulundukları durumlara göre şekillenen (özellikle de savaşın başlamasıyla daha belirgin bir hâle gelen) karakterlerin psikolojik ilişkilerini göz önünde bulundurmuş Bergman, filmin iki başrol karakteri arasındaki ruhsal değişikliği kusursuz bir şekilde ekrana yansıtmıştır. Bergman, oyuncularının, kişiliklerini var eden durumdan öte bir duruma geçmesine izin vermediğinden böylesine başarılı bir sonuç aldı. Sinema yönetmeni oyuncuya hayat vermeli, onu kendi düşüncelerini beyan etmek için bir borazan gibi kullanmamalıdır.[116]

Oyuncu seçimi zordur ama hayatî bir öneme sahiptir. Tarkovski şöyle der:

Kimi zaman çekimlerin yarısını tamamlamış olmama rağmen oyuncu seçiminde isabet mi, yoksa hata mı ettiğimi kendime soruyordum. Burada dikkat edilmesi gereken en zor husus, oyuncunun iç dünyasına girebilmektir bence. Karakterin kendini ifade edebilmesi için ona gerekli olabilecek şeyleri hazırlayan o en önemli yere.[117]

Tarkovski'nin *Kurban* filmi için oyuncu seçmesi daha zor olmuştu. Çünkü her biri farklı ülkelerden, farklı kültürlerden gelmiş oyunculardı. Çeşitli oyunculuk stilleri vardı. Tarkovski oyuncularıyla Rusça dışında dört dil daha bilen çevirmeni aracılığıyla diyalog kurabiliyordu. Bu da işini daha da zorlaştırıyordu. Ancak sezgiler yoluyla da olsa muradını anlatabiliyordu. Bu konuda şöyle der: "Film için toplam sekiz oyuncu seçmek hiç de kolay olmadı. Uygun oyuncuyu bulmak zor oldu ancak şimdi geriye dönüp baktığımda en iyilerini seçtiğimi düşünüyorum."[118] Gudun S. Gisladôttir en kritik rollerden biri olan Maria'yı canlandırmıştı. Gisladôttir, Gotland Adası'nın yerlilerindendi; filmdeki ev de onun gerçek eviydi. Aynı şekilde Marta'yı canlandıran Filippa Franzén (Marta) ve küçük çocuk rolündeki Tommy Kjellqvist de hayatlarının ilk oyunculuk deneyimlerini bu filmde yaşamışlardı. Susan Fleetwood İngiltereli Adelaide'i canlandırıyordu ve tiyatro oyunculuğundan gelmiş biriydi. İsveçli Victor rolünde ise Sven Wollter vardı. Geriye kalan diğer üç oyuncu ise sinema oyunculuğu olan kişilerdi: Julia rolündeki Valérie Mairesse aslen Fransızdı ve daha önce pek çok filmde oynamıştı. Otto'yu oynayan Allan Edwall, Bergman'ın *Fanny ve Alexander* filminde çocukların babası rolünde de oynamıştı ve bir de Erland Josephson vardı ki daha önce onun Bergman filmlerinde pek çok kez oynadığını söylemiştik. Josephson ilk olarak Bergman'ın *Yaşamın Eşiğinde* (1958) filmiyle sinemayla tanıştı. Bu ilk oyunculuk deneyiminden sonra Bergman ile

116 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 147.
117 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 148-149.
118 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 207.

birlikte Buntel Eriksson müştearıyla senaryolar yazdı. Bergman, *Zevk Bahçesi* (1961) ve *Bu Kadınlar Hakkında* (1964) adlı filmlerin senaryosunun kendisine ait olduğunu ancak diyalogları Josephson'ın yazdığını söyler. Aynı ikili pek çok tiyatro ve radyo metinlerini de beraber hazırlamıştır.[119] Josephson, *Yaşamın Eşiğinde*'den tam sekiz yıl sonra bu kez *Kurtların Saati*'nde Baron von Merkens'i oynadı ve bu filmden sonra Bergman'ın pek çok filminde rol aldı. *Yüz Yüze* ve *Bir Evlilik Yaşamından Sahneler* adlı filmlerinde başrol oyuncusu olarak görev aldı.

I. Ses ve Diyalog

Tarkovski sinemasında müziğin, seslerin, özellikle de doğadaki seslerin, diyalog ve insan fısıltıların önemli bir yeri vardır. Tarkovski için bunların yer yer görüntüden daha önemli olduğu anlar bile olmuştur. Önceki sayfalarda Tarkovski'nin sinemada ses kullanımına dair Bresson ve Bergman gibi iki usta yönetmenden etkilendiğinden söz etmiş ve bu konuda örnekler vermiştik. Burada ise sadece *Nostalghia*'dan bir örnek vermekle yetineceğiz: *Nostalghia*'da sesler, varoluşsal durumu belirleyen en önemli unsurlardır. Uzaklardan gelen bağrışlar, oteldeki Japonların gürültüleri, telefon ve kapı sesleri, su damlayışları, ağaç kesme makinesinin sesi (ilkin Domenico'nun odasında duyulur) gibi nereden geldiği görüntülenmemiş bu seslere benzer bir ses de, Gorçakov'un maziyi hatırladığı sahnede vardır. Görüntü geçmiş zamanı göstermektedir ancak Gorçakov'un hatıralarındaki köpeğin sesi dışında duyduğumuz sesler şimdiki zamana aittir. Duyulan bu seslerdeki detaylar tedricen kesilmeye başlar ve bir anda şimdiki zamana ait olduğunu düşündüğümüz yeni bir ses duyarız. Gorçakov maziden şimdiki zamana döner bir an için. Bu zaman dilimindeki görüntüsüyle beraber ince, nazik bir kadın sesi duyulur. Ona adıyla seslenmektedir: "Andrey!" Bu, mazinin ve aşkın sesidir.

Filmde Gorçakov az konuşur, diyaloglara pek girmez ama insanî sesi melodiktir. Zaten insan sesi Tarkovski için bir tür enstrüman niteliğindedir. O yüzden ses tonuna azami önem gösterir. Her ne kadar bir keresinde, "Ben sinemada en fazla görüntü ve ışığı önemserim, diyalog benim için pek önemli değildir... Diyalogun en az olduğu filmleri tercih ederim." demişse de amacı görüş ve eylemleri, diyalog ve söz yoluyla anlamlandırmaktır. *Ayna*'yı Arseny Tarkovski'nin o

119 S. Bjorkman vd., *Bergman on Bergman*, s. 151-152.

yaşlı ve kısık sesi olmaksızın düşünebilir misiniz? *Ayna*'nın başında genç Yuri henüz kekeme iken yani klinik terminolojisine göre afazi iken suni bir uykuya dalar ve duyduğu bir kelime ile bize dönerek, "Ben konuşabilirim!" der. Afazi olan kişi normal insanlardan daha fazla dili düşünür. Her sözü ve her heceyi, üzerinde düşünmesi gereken bir handikap olarak görür. Kekemelik şiiri hatırlatır. Afazilik ise dilin karşısında yer alan başka bir yoldur. Dili olması gerektiği doğal hâliyle kullanmaz. Bir süre sonra dilin bizzat kendisi için saklı bir araç olduğu kanısına varır. Histerik afazi kişi ise her kelimeyi düşünür, kelimenin doğru telaffuzu önündeki en büyük engeldir. Konuşmada ilerleyebilmesi için dilin normal kullanımında ihtiyaç duyulmayan şeylere daha fazla dikkat etmesi gerekir. Yuri (Boris Pasternak'ın *Doktor Jivago* romanının başkarakteri ile aynı ismi taşır. Romandaki Yuri bir şairdir. Pasternak, kitabındaki bazı güzel şiirlerini onun adıyla yazmıştır.) konuşmaya başlar. Rahat konuştuğu için de artık heceleri, gramer kurallarını veya kelimeleri düşünmez, gündelik dili ve bildik sözleri yakalamıştır artık. Yuri, konuşmayana dek konuşmak için çaba sarf etmiştir. Belki de hatıralarını anlatmamış bir ulusu temsil ediyordu ve artık konuşmaya başlamıştı. Terekhova'nın dediği gibi, "Yuri'nin, ben konuşabilirim demesi Sovyet sinemalarında ahların ve çekilen acıların sesi olmuştu."

Tarkovski'nin hemen hemen her filminde konuşma zorluğu çeken veya geçici de olsa konuşamayan veyahut sözlü diyalog kurmayan tipleri görmek mümkündür. Stalker'ın küçük kızı, *Andrey Rublev*'deki genç kız, *Solaris*'in bir yerinde Huryy, *Ayna*'nın bir bölümünde Ignat, babasının "Balık gibi sessiz duruyorsun." dediği *Kurban*'daki küçük çocuk ve filmin sonundaki Alexander... Her biri, Electra oyunu sırasında kendi iradesi ile susup bir daha da konuşmamayı tercih etmiş, Bergman'ın *Persona* filminin başaktörü Elizabeth'i hatırlatır. Alexander da tıpkı Elizabeth gibi Tanrı'ya bir söz verir: "Artık bir daha konuşmayacağım!" Küçük çocuk da filmin sonunda bundan böyle yanında olmayan babasına sorar: "Önce söz vardı baba, neden?" Solaris uzay üssündekilerin o konuşkan gürültücü hâlleri ve *Stalker*'daki bilim adamı ile yazarın tüm o laf kalabalıkları ne işe yarıyordu? O kadar da önemli ve enteresan şeyler değildi konuştukları, laf kalabalığıydı o kadar. Hepsi de konuştukları ile tanınmayacak kadar gizemliydi. Tarkovski, tıpkı Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ın ilk bölümünde dediği gibi gevezeliği pespaye bir olgu olarak görürdü. Çok konuşmak anlamı unutmak demektir. Karakterlerin suskunluk ve sessizlikleri sayesinde onların dünyasına yol bulabiliyoruz. Tarkovski filmlerinin en sevilen yüzleri ya az konuşan ya da hiç konuşmayan yüzlerdir.

(i) *Müzik*

Tarkovski, filmde müziğin önemini şu sözlerle ifade eder: "Kimi zaman görüntünün duyguları harekete geçirmesinden daha etkili olabiliyor. İzleyicide görüntü sebebiyle meydana gelmiş duygulara yenilerini ekleyebiliyor. Çoğu zaman nasıl hissetmemiz gerektiğini bile salık verir ve özünde görüntüden daha farklı bir olgudur."[120] Ritmi olan her melodi müziktir. Bunun muhakkak bestelenmiş bir eser olmasına gerek yoktur. Üç yolcuyu yasak bölgeye taşıyan vagonetin demir raylar üzerinde ilerlerken çıkardığı sesler bizatihi bir müziktir ve bu müzik Stalker, yazar ve bilim adamının endişeli duyguları ile uyumlu olup içerisine girdikleri yasak bölgenin gizemini gözler önüne serer. O sahnede hiçbir müzik izleyicide gerekli duyguları uyandırmak için bu demir tekerleklerin çıkardığı sesin yerini tutamazdı. *Kurban*'ın giriş kısmında Bach'ın müziğinden sonra martıların sesini duyarız. Martıların sesi seyirciyi öykünün geçeceği Gotland Adası'nın atmosferine hazırlar. Aynı zamanda bu sesler Leonardo da Vinci'nin ağacı ile filmin son sekansındaki kuru ağaç arasında bir tür ilinti kurulmasını sağlar. *Kurban*'daki her melodi, her ses dikkat edilmesi gereken bir öneme sahiptir. Film boyunca birkaç kez duyduğumuz çobanların o her sabahki bağrışları, Alexander'ın kâbuslarındaki izdiham sesleri, cam bilyelerin yuvarlanırkenki sesleri, piyanonun kırılırken çıkardığı o ürkütücü ses, yanmakta olan bir evden duyulan telefon sesi, hepsi son derece önemli efektlerdir. Tarkovski, "Aslında sinemanın müziğe ihtiyaç duymadığını düşünürüm. Ancak şu ana kadar müziksiz bir film yapamadım. *Stalker* ve *Nostalghia*'da bu yönde bir çabam oldu ama bütüncül bir şekilde değildi. Kanaatimce altyapısı sağlam teorik bir güçle müziksiz bir film yapılabilir. Filmlerde müzik yerine sinemanın kesintisiz şekilde yeni anlamlar verdiği sesler kullanılabilir mesela."[121] diye bir itirafta bulunuyor.

Tarkovski gibi pek çok kişi de müziğin kimi zaman görüntünün duyguları harekete geçirmesinden daha özgün ve daha etkili olduğunu düşünür. Dolayısıyla filmlerdeki görüntülerin hiçbiri müziğe alternatif olamaz. Eğer Tarkovski gibi müzik yerine birtakım sesler zinciri kullanılmasını söylersek o zaman müziğin ne demek olduğunu tartışmamız icap eder ki bu da oldukça zor ve çetrefilli bir meseledir. Zira müziğin gerçek anlamını tarif etmek oldukça güç bir iştir. Sesler zinciri birer melodi gibi dinlenebilir. Filmleri için defalarca elektronik

120 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 158.
121 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 159.

müziklere başvurmuş Tarkovski'nin bunu bilmemesi uzak ihtimaldir. Burada önemli olan, görüntünün veremediği duyguları vermektir. Bunun için ister sesler zinciri kullanılsın, ister müzik parçaları fark etmez, önemli olan o duygunun seyirciye verilmesidir. *Solaris*'te duyulan Johann Sebastian Bach'ın "Küçük Org Kitabı"ndan org için prelüdü (BMW, 614) bu konuya iyi bir örnektir. Söz konusu prelüd filmin ikinci yarısından sonra duyulur. Okyanus, bir soyut resim tablosu gibi uzay üssünün penceresinden görünmeye her başladığında prelüdü duyarız. Bach'ın müziği, hatıralar okyanusunun mu yoksa başka bir şeyin mi hareket ve dalgaları olduğu anlaşılmayan görüntüye kutsal ve bir o kadar de derin anlamlar katmıştır. Filmin bir başka yerinde, Huryy ve Chris'in uzay istasyonunun kütüphanesinde yan yana uzanmış, kendilerini uzay boşluğunda tüy gibi süzülürcesine hafif hissettikleri sahnede duyduğumuz şey yine Bach'ın prelüdüdür. Bach müziği ile görüntünün verdiği his kelimelerle ifade edilemeyecek kadar enteresandır. Zira filmin mantıksal örgüsünün aksine âniden başka bir şey ya da bilinmez diyebileceğimiz bir şey karşımıza çıkıverir. Kutsal veya mutlak olguyu haber veren bir şey...

Ayna'da Bach'ın yine "Küçük Org Kitabı"ndan başka bir prelüdünü (BMW, 639) duyarız. İlkin, film açılış bölümünde, Yuri'nin konuşmasından ve sesinin devamıymış gibi gelen seslerden sonra duyarız prelüdü. Buradaki prelüdün sesi, acılarından, facialarından söz etmek için hazırlanan insanî bir sestir. Bir başka dünyadan haber vermektedir. Sesi, ansızın görme yetilerini yitirmiş ve salt karanlık yerine az da olsa renkleri ayırt edebilen bir çift gözün bakışına benzer. Dünyaya hayretler içinde bakan bir bakıştır bu ve mazinin karanlık hatıralarıyla doludur. Prelüdün sesini bir kez de Alyosha'nın rüyalarında olduğumuz bir esnada duyarız. Anne hamiledir, doğum yaklaşmıştır. Baba annenin ellerini okşuyor, anne tüy gibi gökyüzünde süzülüp uçuyor.

Tarkovski, "Müzik, bir sahnenin duygusal tonunu değiştirebilir. O yüzden görüntü ile uyumlu olması zaruridir, yani herhangi bir nedenden dolayı kesildiğinde görüntünün anlatım gücünü azaltmamalı, aksine görüntüyü başka bir şeye dönüştürebilmelidir."[122] der. Vyacheslav Ovchinnikov'un *Andrey Rublev* için bestelediği müziğin o lirik ve hüzünlü teması Tarkovski'nin dediği gibi bir müziktir. *Ayna*'nın sonundaki Bach'ın Aziz Yuhanna İncili'nin başlangıcındaki müziğini hatırlayalım. Müzik, genç anne ile babanın çitlerin yanında iki sevgili gibi uzanmış olduklarını gösteren görüntüden hemen sonra başlıyor. Baba,

122 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 158-159.

anneye soruyor: Çocuğumuzun kız mı olmasını istersin yoksa erkek mi? Ortak hayata dair herhangi bir seçiminin olmadığını düşünen annenin yüzünde anlaşılmaz bir tebessüm beliriyor. Özlem ve acı dolu, belki de alaylı bir tebessüm; babanın sorusunu anlamsız kılan, bu konuda herhangi bir seçeneğinin olmadığını göstermeye çalışan bir tebessüm... Yüzünü çeviriyor genç anne. Müzik tam da bu esnada duyuluyor ve çocukları görüyoruz. Güneşli bir öğlen vakti anneleriyle birlikte (ki bu sahnedeki anne, şimdiki zaman sahnelerindeki Tarkovski'nin gerçek annesinin canlandırdığı yaşlı annedir) ağaçların arasından, tarladan geçiyorlar. Küçük çocuk sevinçten bağırıyor. Bu bağırış filmde duyulan son insan sesidir. Birkaç saniye sonra genç anne yüzünü dönüyor. Gözünden yaşlar süzülmüş. Tekrar tebessüm ediyor ama bu sefer biraz daha sevecen bir ifadeyle. Babanın sorusu ile küçük çocuğun bağrışı arasındaki zaman diliminde duyduğumuz Bach müziği, görüntü de, doğaya da kalp atışlarımıza da hâkimdir. Tanrı'nın feyz ve bağışlamasının sesidir duyduğumuz. Sevinç ve mutluluğu var eden, zail olmaz bir güce inanışın sesidir. Koronun, "Sürurumuz Mesih'tir!" diye okudukları şiirin muhatabı Mesih'tir. Ondan, çektiği çilenin nasıl sonsuz bir zamana açıldığını tekrar söylemesini isterler. Bach'ın kurtuluşa ve saf bir imana duyulan umudu yansıtan prelüdü, filmin bütün bedenini sarıp kuşatmıştır artık.

Bach'ın müziği ve iki erkek çocuğu ile birlikte görülen yaşlı kadın, aslında genç annedir. Geçmişi hatırladığı için şimdiki zamanın kırıştırdığı yüzüyle görülüyor. Filmin sonundaki sahnelerin birinde temayı aydınlatıcı bir olay vardır. Alyosha evden bahçeye doğru koşuyor. Annesini görüyor. Sırtı kendisine dönük bir ağaç kütüğünün üzerinde oturmuş. Yüzünü döndüğünde ise yaşlı yüzüyle bugünkü hâlindedir. Şimdiki zamana ait yerlerde öyküdeki annedir ve filmin ilk kâbus sahnesinde olduğu gibi yüzü genç Maria'nın (geçmiş yıllardaki annenin) yüzüyle bir olur. Filmin bu son sahnesi öyküdeki mazi, rüya ve gerçeklik dilimlerindeki belirsizlikleri büyük ölçüde bertaraf ediyor. Filmin bu iç içe geçmiş zaman dilimleri ile rüya ve kâbusları, Freud'un "değişebilirlik" ilkesini akla getiriyor. Bu ilkeye göre her rüya veya maziyi hatırlatacak uyarıda zihin, gördüğü unsurları ya iç içe ya da farklı şekillerde görebilir. Mesela rüyada birinin yüzünü bir başkasının özelliği içinde görebiliriz. Veyahut çocukluğumuzun geçtiği evde, şu anda içinde yaşadığımız evin özelliklerini görebiliriz. Farklı zamanlara ait olaylar birbiri içinde görülüp hatırlanabilir. Tarkovski, zihnin farklı bileşimsel özelliklere sahip olmasını önemsemişti ve Freud'a en ufak bir gönderme yapmaksızın, belki de onun bu ilkesinden habersiz, "değişebilirlik"

ilkesini kullanmıştı filminde. İki yüzün bir oluşu gibi değişebilirliklere filmlerinin birçoğunda rastlamak mümkündür. Örneğin *Solaris*'te, Chris'in annesi bir hatırasında Huryy ile bir olur. *Kurban*'da ise Alexander sezinlediği bir kâbusta Marya'yı Edland'ın kıyafetleri içinde görür.

Tarkovski, bir tür otobiyografisi olan *Ayna*'da sevdiği müzikleri kullanmıştır: "Bu filmin müziği, tıpkı manevi deneyimlerimde olduğu gibi, filmin lirik öyküsünde dinamik bir unsurdur."[123] Henry Purcell'e ait telli enstrümanlarla yapılmış müzik filmin iki yerinde kullanılmıştır. Birincisi kızıl saçlı kızın karlar üzerinde yürüdüğü sahnede, ikincisi de doktorun evindeki odun sobasını gösteren planda. Bu planda Alyosha, tek başına odada oturmuş duvar aynasında kendine bakmaktadır. Aynayı filmde defalarca görürüz. Ayna, ilk olarak birinci kâbus sahnesinde karşımıza çıkar. Derken Purcell'ın müziği duyulur. Ateşin yanındaki kızıl saçlı kızın korkmuş hâli ile biz ve ateş arasındaki bir el kısa bir görüntü olarak belirir. Alyosha'nın küçük kızı hatırlaması ile Purcell'in bestesi arasında pek kolay anlaşılmayan bir bağ vardır. Ancak bu bağ, balonun uçması ile Pergolessi'nin son bestesi Stabat Mater arasındaki ilişkinin anlaşılması kadar kolay anlaşılmıyor. Purcell'in bestesi genellikle alto ve soprano tonunda iki kişi tarafından okunur, ama Tarkovski bu bestenin koro tarafından okunduğu formu kullanmayı tercih etmiştir filmde. Ayrıca bu beste filmde huzur ve kurtuluş tasavvuru da icat etmiştir.

Tarkovski modern müziği bir türlü sevememiştir. Filmlerinde, modern müzikten ziyade klasik müzik kullanmayı tercih ederdi. Bach'a adeta tapmaktadır. Beethoven, Mozart ve Tchaikovski de ilgi duyduğu diğer bestekârlar arasında önde gelirler. Ancak Şostakoviç, Prokofiev ve Stravinski gibi XX. yüzyıl Rus müzisyen ve bestecilerine karşı ilgisizdir. Onlardan herhangi bir yerde söz ettiği görülmemiştir, hatta klasik müziğe yakın duran Rahmaninov ve Skryabin gibi müzisyenlere dahi pek rağbet etmemiştir. Popülist ve caz müziğini ise asla sevmemiştir, lâkin *Stalker*'da Doğu müziğini ve elektronik müzik kullanmıştır. Bu müzikleri, filmin anlamına değer katacak özel lirik birer beste olarak değil, seyircinin duygularını yönlendirecek bir vesile olması için kulayı tercih etmiştir. Nitekim bu konuda şöyle yazar:

> Elektronik müziğin sinemaya çok anlam katabileceğini düşünüyorum... Bilinen müzik enstrümanlarıyla yapılmış parçalar sanat açısından daha özgün parçalardır. Söz konusu parçaların filmin ögesel bir parçası olduğuna kanaat getirmek zor olsa gerek. Bu yüzden bu parçaların sinemada kullanılması adaptasyon

123 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 158.

ile ilgili bir meseledir. Müzik, esasında görseldir. Ancak elektronik müzikte ses özgün bir özelliğe sahip olabilir. Yani bir ses başka bir sesin arkasına gizlenerek o hâlde iken belirsizliğini koruyabilir. Tıpkı doğadaki sesler veya müphem fısıltılar gibi... İnsan nefesinin sesi gibi de olabilir.[124]

Tarkovski'nin, kendinden gayet emin, bilinen müzik enstrümanlarıyla icra edilen müziğin "esasında görseldir" demesine bir anlam veremiyorum. Evet kimileri, belki de pek çokları, müzik dinlerken hayal kurup birtakım görüntüleri zihninde canlandırıyor olabilir. Örneğin Mozart'ın Quartet Adegio'su insanlara şafak beyazlığını hatırlatıyor olabilir ya da Beethoven'in Piyano Sonatı Allegro'su dinleyenlere denizdeki dalgaları çağrıştırabilir. Nitekim müzik kılavuzları yazanlar genelde müzik kesitlerini tabiat olaylarına benzetirler. Bach'ın ikinci ve beşinci viyolonsel suitlerinin sarabande'leri, Ingmar Bergman'ın *Aynadaki Gibi* ile *Çığlıklar ve Fısıltılar* filmlerini dikkatle izlemiş olanların zihninde, kendi hayat tecrübelerinde yaşamış oldukları birliktelik ve ayrılıkların acılarını tasvirleştirmiş olabilir. Bu görüntüler izleyicinin zihninde yaratılmışsa bile bu herkes için genel bir yargı olamaz. Örneğin ben, müzik dinlerken zihnimde herhangi bir şeyin görüntüsü oluşmaz. Müzik dinlerken neyi düşünmem gerektiğini bilemiyorum. Zihnimde öyle özel görüntüler de oluşmuyor. Benzer durumda ne düşündüğümü bilmiyorum ama zihnimin içinde tasvirler oluşmadığından eminim. Elektronik müzik ile bilinen müzik enstrümanlarıyla icra edilen müzik arasında fark yoktur. Tarkovski'nin, bilinen enstrümanlarla yapılmış müzik daha özgündür, yargısı da kesin bir yargı değildir. Verdi'nin Requiem'i ile o kadim Rus şarkısının terkibi olan müziği hatırlayacak olursak, Requiem'in kutsal ağırlığının hafiflediğini ve tıpkı *Solaris* ve *Ayna*'da kullanılan elektronik müzik gibi sadece bir ifade aracı olarak filmde görev üstlendiğini görürüz.

Solaris, *Ayna* ve *Stalker*'ın müzik metinleri Eduard Artamyev'e aittir. *Stalker*'da bazı gizemli melodilerin seçimi ise Tarkovski'ye aittir. Bu melodilerin en güzel örneği *Stalker*'ın yasak bölgeye girdikten sonra yere uzandığında duyduğu o Doğu ezgilerini (muhtemelen Azeri ezgisi ya da Paracanov müziği olacak) andıran melodidir. Stalker onları kendinden geçerek duyumsar. Artamyev, film için yazdığı (kompoze ettiği) bazı müziklerin aslında Hint ezgileri olduğunu ancak elektronik müzik ile değiştirildiklerini söyler.[125] *Stalker*'da sesler müzik-

124 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 162-163.
125 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky*, s. 57.

İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANESİ

ten daha önemlidir ancak ikisinin birleştirildiği yerler filmin en çarpıcı yerleri kabul edilir. Örneğin dilek odasından çıkıp yasak bölgenin dış dünyasına döndüğümüzde ekranda su birikintisi görünür. Suyun içinde faciadan önce o bölgede yaşayanlara ait olduğu sanılan özel eşyalar vardır. Bu görüntüyle birlikte askerî marşı andıran bir melodi, trenin hareket ederken çıkardığı sese benzer bir ses ile duyulmaya başlar ve kısa bir süre sonra, Ravel'in ünlü Bolero'sunu andıracak kadar heyecanlı ve etkili olur. Filmin sonunda, mucizenin yaşanmasının hemen ardından, küçük kızın başını masaya koyduğu ve odada beyaz tüylerin uçuştuğu temada da trenin o etkili sesi duyulur ama bu sefer Beethoven'un Dokuzuncu Senfoni'sinden bir bölümünün koro icrasıdır duyulan. Müzik azaldıkça ekran da giderek kararmaya başlar.

Nostalghia'da da aynen *Stalker*'daki gibi salt müzikli temalar azdır. Ancak bu müzik, filmin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Filmin başında Verdi'nin Requiem girişi ile bir kadın sesine ait kadim Rus ağıtının harmanlanmış melodilerini duyarız. Gorçakov'un, elinde yanan bir mum ile Azize Catherine heykeli önünde durduğu filmin sonunda ise bu sefer aynı Requiem girişinin koro icrasını duyarız. Ahşap kulübe ile şapelin ekranda beraber göründüğü o karlı sahnede -ki Gorçakov köpeğin yanında oturmuştur- ise yine aynı yerel Rus ağıtının melodileri gelir kulağımıza. Domenico'nun odasında ise Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sinin farklı bir bölümünün koro icrasını duyarız tekrar. Domenico'nun kendini yaktığı sahnede ise hurda bir megafondan aynı senfoni korosunun en ünlü bölümü duyarsız insanların kulağına ulaştırılır. Müziğin etkili olduğu başka bir sahne de Gorçakov'un ailesini hatırladığı sahnedir. Gorçakov'un hatıralarında bir tepenin üzerinde durmuş ailesini görürüz. Hatıralarındaki en uzun tema bu temadır. Tüm aile bireylerinin üşüdüğü her hâllerinden belli olur. Sığınacak bir yerleri yoktur. Genç kız korku dolu gözlerle etrafına baktıktan sonra omuzlarını göğsüne doğru çeker. Müzik sesi maziden değil, şimdiki zaman diliminden gelir, belki de otelin barından... Bir İtalyan moda şarkısı ağır aksak kısılmaya başlar, kısa bir sessizliğin ardından Gorçakov gerçek hayata geri döner. Gorçakov İtalya'ya, müzisyen Sousnovski'nin hayatını ve çalışmalarını araştırmak üzere gelmiştir. Sousnovski'nin gerçek adı Maximilian Berezovski'dir.

1745 yılında Ukrayna'da dünyaya gelen Berezovski, hocası tarafından müzik yeteneği olduğu fark edilince müzik eğitimi için İtalya'ya gönderilir ancak bir entrika sonucu Rusya'ya dönemez. Vatan hasretiyle uzun yıllar İtalya'da kalır. Sonunda Rusya'ya döner ancak kendini fena hâlde içkiye kaptırmıştır. 1777'de genç bir yaşta (32) intihar ederek hayatına son verir. *Nostalghia*'da Berezovski'e ait herhangi bir müzik kullanılmamıştır ancak onun Rus ve İtal-

yan sanatı arasında kurmuş olduğu ilişkilere göndermeler vardır. Ayrıca bir Rus'un vatanından uzakta hissedeceği o derin duygular, gerek Gorçakov gerekse Berezovski'de aynıydı.

Kurban'ın başında ve sonunda Bach'ın Aziz Matta İncili'nden derlediği "*Ebrame dich, mein Gott!* (Tanrım! Beni Affet!) ile başlayan ve alto sesli bir aryan tarafından okunan kilise müziği duyulur. Bu müzik Aziz Petrus'un acısını ve yalnızlığını anlatır. İsa'nın yakalandığı gece kendisine "Seninle seve seve ölüme gelirim." diyen Petrus'a İsa, "Bu gece beni üç kez inkâr edeceksin." der ve İsa yakalandıktan sonra onu inkâr ederek canını kurtarır. Canını kurtardıktan sonra İsa'nın beni üç kez inkâr edeceksin sözü akhna her geldikçe üzüntüden ağlar. *Kurban*'da iki türlü müzik kullanılmıştır. Birisi Alexander'ın radyosundan duyduğumuz Japon flüt müziğidir ki senaryo müziği de olan bu müzik aynı zamanda bize Alexander'ın müzik zevkini de göstermekte kullanılır. Bir de sıkça kulağımıza gelen belirli sesler, örneğin evin yangın için hazırlandığı sahnede duyduğumuz İsveçli çobanların sesi... Bu sesler filmde sıkça duyulur. Senaryo müziği olarak kullanıldığı yüksek bir ihtimaldir. Bir de gece sekanslarında duyduğumuz sesler var: denizin uğultusu, martıların sesi... İki farklı planda gösterilen bombalar şiddetle patlamaktadır. Ayrıca filmin pek çok sahnesinde dal kırılmalarına benzer gizemli sesler duyulur. Bu sesler kimi zaman yakından gelir. Aynen küçük çocuğun yatağında yarı uykulu olduğu sahnedeki gibi... Maria'nın evinde saatin sesi vardır. Yangının olduğu sahnede çıtırdayarak yanan ahşabın sesi görüntüden daha etkilidir. Pek çok kez duyduğumuz çobanların bu sesi belki de sonraki aşamalarda "Müneccim Kralların Tapınması"na dönüştürülen Leonardo da Vinci'nin portresindeki çobanlara işarettir ve bu sesler pek çok planda Japon flütüyle harmanlanmıştır. Örneğin Alexander'ın evi ateşe verdiği sahnede hem flüt hem de çobanların sesi duyulur ve bu sesmüzik terkibi filme müthiş gizemli bir efekt katar. Ayrıca Alexander'ın kişiliği ile de uyumludur. Çobanların sesini ilk kez filmin başındaki plan/sekansta duyarız; bu sekansta Alexander, uzun sazlıklar arasında yürürken kendi kendine söylenmektedir. Çocuk yanından uzaklaşır. Derken Alexander birden kendine gelir ve çocuğa seslenir. Küçük çocuk gizlice gelerek arkadan üzerine atılır. İkinci kez, Otto'nun anne ile çocuğunun fotoğraf çektirdikleri olayı anlattığı esnada duyulur sesler. Üçüncü olarak da, Alexander'ın yakarışından sonra duyarız. Bu sesler tıpkı Çehov'un *Vişne Bahçesi* oyunundaki haykırışlar gibidir. Bu haykırışlar her ne kadar filmin döngüsünde hakikatle irtibatı nakış bir unsur gibi gözükse de aslında filmin metafizik özelliğini vurgulayan en önemli nişânelerden biridir.

III. BÖLÜM

Tarkovski'nin Derunî Dünyası

1. İMAN VE FACİA

a. Hakikat Arayışı

> Bütün yapıtlarım sürekli bir noktaya vurgu yapmaktadır; buna bağlı olarak da filmlerimdeki karakterlerin ortak bir yönü vardır. Onlar her zaman bir arayış hâli üzeredirler. Ya hayatın doğasını keşfetmenin peşinde ya da kendilerine ve anlaşma yaptıkları diğer canlılara vefalı kalmanın... İz sürerler. Benim sinemamın insan karakterleri düşünüp sorguluyorlar.[1]

Tarkovski yaptığı bu açıklama ile kendi sanat yaratımının doğasını tanımlamaya çalışır. Onun bütün filmlerini genel olarak "İmanı Aramak" çatısı altında toplamak mümkündür. Bu ortak amaç bir sanatçının hakikati keşfetme konusundaki kararlı isteğini dile getirmektedir. İman, mutlak varlığa yakîn olarak inanmaktan daha önce, ümitsizliği kendinde yok eden sonsuz bir çaba ile o hakikatin bulunabileceğine inanmaktır. Tarkovski'nin hakikate ulaşma isteği, onun estetiği ontolojik olarak yeniden yaratabilmek için gösterdiği meşakketten ayrı düşünülemez. Hemen hemen bütün yapıtlarında, alttan alta Rus düşüncesinin eski geleneğine dayalı hakikate iman etmek ile sanatta "daha güzel olanı" yaratabilmek arasında derin bir bağ vardır. O hakikat ile ilgili umudunu şöyle açıklar: "Sadece sanat, mutlak olana ulaşabilir ve onu tanımlayabilir."[2] *Stalker* filminde Stalker, bir sanatçının günümüz kültür sanayiinin üretimdeki rolünü çok iyi açıklıyor olmasına rağmen "yazar" rolündeki karakter filmde onu, saygıya lâyık olmayan önemsiz biri olarak niteler. Oysa Tarkovski'nin

1 J. Passek, *Le Cinéma Russe et Sovietique*, Paris, 1982, s. 279.
2 Marcel Martin'in Tarkovski ile söyleşisinden, *Écran 78*, 66 (Şubat 1978), s. 34.

Stalker'ı bir şair olarak imanı aramaktadır (ve aslında onu Stalker/yol gösterici yapan da bizzat bu arayışıdır). Aynı şekilde *Nostalghia*'daki Domenico da mutlak hakikatin peşindedir. Chris *Solaris*'te, geçmişin hikâyecisi konumundaki şair baba Arseny Tarkovski *Ayna*'da, kaybolan kendisinin ve kayıp giden ömrünün izinde hep imanın arayışı içerisindedirler. Yine aynı şekilde bu çabayı eşine başka bir yerde rastlanmayacak benzersizlikle Rublov'un çizdiği tasvirlerde zevkle izlemek mümkündür. Bütün bu yapıtların yol kavşaklarında sanatçı, inzivaya çekilip her yerin ümitsizlik ve inkâr ile kuşatıldığı bir zamanda kendi kişisel inancı sayesinde yolcusu olduğu arayışını sürdürür.

Andrey Rublev filminin odak noktasını sanatçı Rublov ile Yunan hocası yaşlı Teofanus arasındaki diyaloglar oluşturur. Film boyunca ikisi arasında geçen tartışmalarda ortak olarak Allah, iman ve bunların güzellik arayışındaki ilişkisi ile hepsini bir araya getiren aynı yola inanç konuları işlenmektedir. Teofanus'a göre sanat, Tanrı'nın Cemali (güzelliği) ile insanoğlunun bu azamet karşısındaki korkusunu ifade etmeye çalışmaktır. Metafiziğe çok önem veren Teofanus, Bizans sanatını yüceltmeye çalışır. Ona göre (Fedotov), "İnsanın korku sanatı, Tanrı'nın azametinden etkilenerek ortaya çıkmıştır. Mesih bu sanatta kurtarıcı olarak değil, hakem olarak yer almıştır. Bizans sanatında yer alan tasvirler, Tanrı'run sonsuz gücüne işaret etmektedir. Yeryüzünde savunmasız olan insan ilahî dergâhta kendi günahlarının bağışlanması için bir yalvarış içerisindedir."[3] Bundan dolayıdır ki Teofanus kesin bir ifadeyle "Ben insanı değil, Tanrı'yı istiyorum." der. Fakat Rublov günümüz sanatçısını temsilen, yeryüzünde musibet ve yalnızlık ile şekillenen sanatın sözcülüğünü yapmıştır. Yine aynı zamanda o, güzelliğin Tanrı tarafından yaratıldığını ve insanın ancak ilahî takdir ve istek sayesinde güzelliğin peşinden gidebileceğini savunan Teofanus'un aksine, salt insanın kendi tabiatıyla bile güzelliği yaratabileceğine bir örneklik teşkil etmiştir. Sonuçta bu güzelliği yaratma süreci doğrudan Tanrı'yı, yani mutlak olanı keşfetmeye bir vesile olmaktadır. İnsan sadece günahkâr bir varlık olarak sınırlandırılamaz. Aksine günahkâr olmaklığı ile birlikte başka bir açıdan da Tanrı ve estetik hakkında da bir tasavvuru bünyesinde barındırmaktadır. Tarkovski'nin filmlerindeki tasvirleri yaratan insan, aslında kendini kutsal olana ulaştırma çabası içerisindedir. Bu tasvirler ya da

3 G. P. Fedotov, *The Russian Religious Mind*, Harvard University Press, 1946, c. 1, s. 30-31.

resim ve ikonalar kötülük ve şiddete karşı mücadelede cephe sahibi olmanın sonucunda elde edilen kazanımları ve mazlumların maruz kaldıkları işkence ve ızdırabı apaçık bir şekilde imgelemektedir. Nitekim Tarkovski de yıllar sonra 4 Eylül 1979'da hatıralarında şunu kaydeder: "Din ve sanat bir metal paranın iki yüzü gibidir."[4]

Rublov, Teofanus'un semavî sanatını reddederek insanın ebedî cehalete mahkûm olmadığını, kendine ait göstergeleri kullanarak kanıtlamaya çalışır. İnsan yaratıcıdır ve sanatsal yaratışı ile karşımızda durarak mutlak anlamdaki insanın kendi yaratılış sırrına kapalı olmadığına delalet etmektedir. Bundan dolayı *Andrey Rublev*, tasvirlerinde insan ruhunun kurtuluşunu imgelemektedir. Teofanus, Chiril ile söyleşisinde: "Yaratılmış olan her varlık özünde bazı gizemlere sahiptir ve her bilgelik beraberinde kendine ait çile ve ızdırabı da getirmiştir." der. Oysa Rublev bunu kabul etmez. O insanın zatî olarak günahkâr olduğunu da inkâr etmekle kalmayıp "insan sırları öğrenmemeli" düsturunu da şüphe ile sorgular. O, insan fıtratının temiz olduğuna inanır ve bu yüzden "insan dua edebilir" yargısını ortaya koyar. Bu nedenle Rublov'un ikonalarında azizler de simaları ve elbiseleriyle günlük hayatın içinde gerçeklik kazanmaktadırlar. Rublov bir söyleşide Teofanus'tan, eğer bunları kabul etmiyorsa kendisine İsa'nın neden insan suretinde zuhur ettiğini açıklamasını ister. Teofanus ise onu uyararak, "İsa'yı çarmıha asanların da yine bu insanlar olduklarını unutma!" diye çıkışır. Rublov ise cevabında, "Onlar yaptıklarından dolayı pişman oldular." der. Yaşlı hocası ise kendi kendine, "Ama her zamanki gibi çok geç." diye söylenir. Teofanus gizli bir sevinçle kendini haklı çıkaracak bir delil bulduğunu düşünerek şöyle devam eder: "Hepsi İsa'yı yalnız bıraktı... Eğer yeryüzüne bir daha gelirse insanlar onu tekrar çarmıha germezler mi?" Rublov ise bu ümitsiz bakış karşısında insana sadece şunu sorar: "Söyle bakalım! Peki, Âdem'i yine Tanrı yaratmadı mı?"

Üç yıllık süre zarfında Rublov birçok şiddet ve cinayet olayına yakından tanık olur. Vladimir halkının Tatarlar ve onların Rus işbirlikçileri tarafından öldürülmelerine de şahit olan Rublov, kin ve nefretin yok edici gücünü ta iliklerine kadar hisseder. Yine Rublov, emirlerin fermanıyla ressamların kör edilişlerini ve bir Emîrin kendi kardeşinin ağzına ve midesine kızgın kurşun doldurmasını seyretmek zorunda kalır. Kendisi de genç bir kadını kurtarmak gayesiyle giriş-

4 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 208.

tiği bir eylem sonucu saldırı hâlindeki düşman askerlerinden birini öldürmek zorunda kalır. Rublov artık yalnız ve kimsesiz biri olarak bir hücreye sığınır. Güzel bölüm "Andrey'in rivayeti ile musibet" kısmında ölmüş olan Teofanus'un hayaleti, öğrencisi Rublov'a görünerek kendisine 'hâlâ iyiliğin kazanacağına olan inancını' taşıyıp taşımadığını sorar. Bu can alıcı soru sadece Rublov'a değil, Gulak Rusya'sının başını çektiği XX. yüzyılın acı tecrübelerinin derinliklerinden bütün insanlığa sorulmuş bir sorudur. Andrey inleyerek şöyle der:

> Ah! Seni rüyamda görüyordum... Onlar, her yeri yıktılar, yaktılar ve kadınlara tecavüz ettiler. Kiliseleri darmadağın ettiler. Sen öldün, oysa ben bu musibeti yaşamaya devam ediyorum. Gece ve gündüz insanlar için çalışıyorum ama bunlara insan denir mi onu da bilmiyorum. Hayatım boyunca körmüşüm. Sen haklıydın. Bir Tatar askeri gülerek kendileri olmasaydı da yine bizim birbirimizi öldüreceğimizi yüzümüze haykırıyordu. Hayır! Ben artık buna devam edemeyeceğim.

Buna karşı Teofanus şu cevabı verir:

> Niçin? Onlar her şeyi yağmaladıkları için mi? Yaktıkları resimler dolayısıyla mı? Yok! Sen sadece günahlarının yükünü artırdın. Benim de yarattığım bütün şeyleri yaktılar ama ben her defasında yeniden başladım. Sürekli işime devam ettim.

Bu, Rus zindanlarındaki cezasını çekmekte olan mahkûm bir sanatçının evrensel feryadıdır. Rublov, "Evet, her şeyi yaktılar." diye onaylar ve itiraf eder:

> Ben de bir günahkârım. Birini öldürmüşüm. Bir Rus askerini.

Teofanus:

> Bizim günahımız barbarlığa insanî bir çehre kazandırıyor. İyilik etmeyi öğren. Adaletli olmaya çalış ve Tanrı'nın günahları bağışlayıcı olduğunu hatırla!

diye karşılık verince Rublov da:

> Onun bağışlayıcı olduğunu biliyorum. Öyleyse, ben de onunla sessizlik anlaşması yapıyorum. Ama sen neredesin? Cennette misin?"

diye sorar. Tarkovski'nin bütün yapıtlarında en sarsıcı olan o söz Teofanus'un ağzından çıkar:

> "Evet, ama bu öyle senin hayal ettiğin bir cennet değildir."

Dostoyevski'den esinlenen bu hikâyedeki Alyoşa ve İvan arasında geçen söyleşide bir kez daha Rus sanatında, imanın derinliklerindeki iyilik ve güzellik tartışılmaktadır. Andrey sükut eder. Tasvirlemek, imgelemek ve konuşmaktan vazgeçer. Yıllar sonra ansızın kendi elleriyle yaptığı bir çan onun yeniden kendine gelmesinin yolunu açar. Filmin renkli görüntülerinin arka planından son cevabı işitiriz. Dostoyevski'yi anımsatacak bir şekilde "Güzellik dünyayı kurtaracaktır." yargısı, çekilen acılara bir umut olur. Böylelikle sanat, mutlaklığın öteki yüzü olarak bilinir ve insanın cehennemî dünyasının üstündeki yerini alır. Sanatçının sorumluluğu, mutlak hakikati aramaktan başka bir şey değildir. Öyle ki ahlâkî ve zor olan bu görev insanı cehennemden kurtarma çabasından da daha üstündür. Zira sanatçının çabası, böyle bir kurtuluşu da beraberinde getirebilme potansiyelini taşır. Tarkovski'nin *Andrey Rublev* üzerine yazdığı kısa notlardaki özel mesajı da unutmamak gerekir:

> İmkânsız olmasından çok, uçma arzusu, tekniğini bilmeden önce çanı yapma hevesi, daha önce hiç kullanılmamış bir yöntem ile Ressamlık... Bunların hepsi öncelikle insana muhtaçtır. Yaratışın bedelini ödeme, kendini işinin derinliklerine kaptırmak... Yaratış bütünüyle sahici bir fedakârlıktır.

Tarkovski'nin yapıtları günümüzün kahramanlık destanları gibi dururlar. Oysa yaşanılan zaman artık kahramanlığı önemsememektedir. Onun bütün filmlerinde, insanın kendisini ve dünyayı tanımaya yönelik mücadelesi vurgulanmaktadır:

> Benim bütün filmlerimdeki ana tema ve gelecekte yapacağım filmlerimin ana teması şu olacaktır: İdealist bir insan heyecan ve şevkle bir sorunun cevabını aramaktadır, hakikati tanıyabilmek için yürüdüğü meşakkatli yolda kararlı olup sabırla ve elde ettiği tecrübelerin şükrüyle hakikate yaklaşmaktadır.[5]

Tarkovski bu "idealist insan tiplemesi"nin yapıtlarının odak noktası olduğunu düşünüyordu. Şu an bütün filmlerini göz önüne aldığımızda, onun sonsuz çabası sonucu ortaya çıkan bu "insan tiplemesi"nin yapıtlarının can damarını teşkil ettiğine yakından tanıklık etmekteyiz. *Andrey Rublev*'in sonunu hatırlayalım! Herkes genç Boris'in kilise çanı için gerekli olan döküm sırrını bildiğini zannetmekteyken gerçekte Boris bunu bilmemektedir. O, sadece çanın kullanım sırrını öğrenebilmek için araştırmaya hazır olduğunun farkındadır.

---

5 Bkz. M. Ward, "The idea that Torments and Exhausts", *Stills* (İlkbahar 1981), s. 22.

Bu yolda canını tehlikeye atarak ilerlemektedir. Sonunda başarıya ulaşır. Boris çanı yapmayı başarır ve gözü yaşlı bir şekilde Rublov'un kucağına düşer. Tarkovski, "Ben bu gencin seçmiş olduğu yolu çok iyi biliyordum. O, çanı, belli olmayan sonuca kendisinin bile göstereceği tepkiden habersiz (meydana gelecek sonuç ve belayı hesaba katmadan) olarak yapmıştır. Bu, dünyadaki en asil davranıştır... Sanatçının içindeki bu alev, onu ızdıraplara sürükleyerek yıpratan ve nihayetinde onu canından eden bu düşünce, dünyada yapılabilecek işlerin en önemlisi ve hayırlısıdır."[6] der.

b. İman Arayışında

Tarkovski Dreyer'in aksine resmî din ile kalbî (vicdanî) dini karşı karşıya getirtip savaştırmaz. Bresson ve Bergman'ın da aksine Tanrı'nın olmadığı bir dünyadaki insanın yalnızlığını dikkate almaz. Onun eserlerinde konu edindiği temel din sorunu, keşişler gibi yalın ve basit değildir: "Tanrı vardır, benim çobanımdır ve hiç kimseye muhtaç değildir." Bazen "Nerededir?" diye sorarken bazen de "Aramak bulmaktan daha güzeldir." diye arayışı över. Bir defasında "Bilimsel eserlerin aksine sanat eserlerinin -hangi anlama sahip olursa olsun- hiçbir pratik amaçlarının olmadığını ve sanatın herhangi bir mantıksal temele dayanmadığını ve mantıksal davranış yönünde herhangi bir kaidesi de olmadığını, sanatın sadece kendi 'iman' varsayımına dayandığını" söyler. O Tolstoy'dan örnek getirerek meydana gelen her olayın kendi karakterini de yarattığını ve bu karakterlerin de dönemin mantık çerçevesinin dışına taştığını söyler. Öyle ki bu karakterler ve olaylar eser içinde kendilerine ait yeni ve özgün bir mantık vücuda getirmişlerdir. İşte bu mantık o "iman" varsayımıyla gündeme getirilmiştir.[7]

Güzellik ve ahlâk arasındaki ilişkinin kesişim noktasından Tarkovski Hristiyanlığın sanat temeline (örneğin Bizans sanatına) yakınlaşır. O da diğer Ortaçağ Rus sanatçıları gibi istediği her şeyi güzel görmeye meyillidir. Onun filmlerinde felçliler, hastalar ve yoksul çocuklar, viraneler, çukurlar hep güzeldir. Ama dengede olan, tekâmül seyrini sonlandırmış olan ve hatta kutsal olarak bilinen

6 Bkz. M. Ward, "The idea that Torments and Exhausts", s. 24.
7 Bkz. Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 40-41.

şeyler güzel değildir. Zayıflık ve noksanlık manevi tarzda bir güzelliğe sahip iken kendini sona erdirmiş olanlar sadece bitişin maddi huzuruna ermişlerdir.

Rus edebiyat ve kültürüne ilgi duyup yukarıda Dostoyevski'den alıntı yaptığım o meşhur ifadeyi duymayan çok az kimse vardır: "Güzellik, dünyayı kurtaracaktır." Bu söylem, Ortodoks mensubu kimselerin düşünce temelinde çok köklü bir geçmişe sahiptir. Vladimir Emiri X. yüzyılda Paganist Rusların Hristiyanlığa temayül etmelerinin başlangıcında, Kutsal Sofya kiliselerini dünyanın en güzel binaları olarak inşa edeceklerini, böylece Tanrılarının ve dinlerinin güzellik olduğunu bütün dünyaya göstereceklerini söylemişti. Vladimir Solovyov'un dediğine göre, Paganist anlayıştan arta kalan güzellik geleneği Ortodoks Kilisesi'nde de korunmuştur. Sulovyov'un kendisi de defalarca "güzelliğin ve imanın yıpranarak ortadan kalkmasına müsaade etmeyeceğini" söyler. Rus kiliselerinin yapısı, Rus mimarisindeki estetiğe aşinalık hissini ve imanın güzellikle ilişkisini çok iyi yansıtmaktadır. Kiev'deki *Kutsal Sofya* (1037-1941), Novgorod'da (1045), Vladimir'de (1158-60) yapılan kiliselerin duvarlarına Andrey Rublev ve Kara Danyal kendi ikona ve imgelerini çizerek bu tasvirleri sonraki nesillere miras bırakmışlardır. Yine Nerel Bogoulibov'daki Kutsal Meryem Kilisesi (1560) Rus mimarisindeki dehanın en parlak örneklerindendir. XVI. yüzyılda yapılan Kremlin Kilisesi ve daha sonra Moskova'daki Teslis Kilisesi (1643) ile döneminin sonunda Rusya eşsiz mabetlerle dolup taşmıştı. Moskova, XIX. yüzyıl başlarına kadar sahip olduğu kiliselerin çokluğundan dolayı kutsal mekânlardan biri olarak tanınırdı. İman ve güzellik arasındaki dolaylı ilişki Rus kültürünün her aşamasında kendini hissettirir. Rusların Tanrı'yı tanımaları önce resim, mimari ve sonrasında şiir vasıtasıyla olmuştur. Daha sonraları bu sanatlar üzerinde daha akademik çalışmalarda bulunuldu. Hatta XIX. ve XX. yüzyılda da dinî ve sanatsal metinler arasındaki ilişki etkisini özellikle şiirde güçlü bir şekilde devam ettirir. "Şairler" daha çok Rusların Tanrı tanıyıcıları (ilahiyatçıları) olarak bilinirlerdi; Gavrila Derjavin, hayatının sonlarına doğru Alexander Puşkin, Mikhail Lermontov, Feodor Tiviçov ve Vladimir Sulovyov... İlham kaynağı olan şairâne his ve idrak, XX. yüzyıl ilahiyatçılarının en önemli eserlerinin esin kaynağıydı. Pavel Florenski'nin eserleri bu esinlenmenin en meşhur örnekleridir. Bu inancı Nikolai Berdyaev'in felsefesinde bile görmek mümkündür.[8] Bizans sanatını "mutlak hakikat cilvesinin göstergesi"

8 D. S Likhachev, "Religion: Russian Ortodoxcy", N. Rzhevski (ed.), *The Camb-*

olduğunu savunan Andrey Malrov'a göre, Rus sanatı dışında onu bu kadar mükemmel yansıtacak başka bir alan yoktur. Sonuçta Tarkovski, güzellik ayinine dönerek sanatın kendisinin temelde bir yakarış olduğu konusunda ısrar eder. Sanat eserinin Tanrı'nın bir hediyesi olarak görülmesi gerektiğini[9] savunan Tarkovski'nin şiire verdiği değer ve ona duyduğu derin saygının kökleri Rus sanatının temellerine dayanmaktadır. Bu söylenilenler günümüzün modern dünyasında her ne kadar garip ve şaşırtıcı görünse de hakikat budur. *Stalker*, Tarkovski sanatının en iyi örneğidir. O, güzellik ve uyumla birlikte olan imanın temellerini canlı tutabilmek için verilen bir umut çabasıdır.

Solaris, imana muhtaç olan insanın öyküsüdür. İman olmadan insanın ahlâkî bir dayanağı yoktur. O, bilinmeyen ahlâkî arayışta, imanın aranma çabasıdır. *Solaris*'te birçok kez Faust'tan söz edilir. Bilge Faust, modern bir bilim adamı olarak öte dünyaya inanmamaktadır. Bundan dolayı ruhunu iblise satmıştır. O, ebediyete kadar hayatta kalmak istemektedir. Kendi bilgisinin yardımı ve gücü ile mevcut inançları çürütebileceğine inanır. Ama kör olduğunun farkında olmayan Faust'un, bu amaca ulaşmanın imkânsızlığından ne yazık ki haberi yoktur. Chris de insanın bilgi ve becerisine inanmaktadır. Hurry ile olan ilişkisi sürecinde ise (ki bir gün kendisini açıkça seveceğini iddia ediyordu) aşkını açıkça beyan etmekten aciz biriydi. O da Faust gibi aşka inanmamaktaydı. Sadece uzay yolculuğu sırasında rüya ve hatıraların gücü karşısında şöyle der: "Biz belki de ilk insana aşıkâne bakabilmek için buradayız." Ve şu ahlâkî sonuca varır: "Utanma (hayâ) insanı kurtarabilir." Onu iki defa Faust olarak adlandıran Snaut, Faust'un elde ettiği kavramların başka bir insan ile ilişki kurmasını sağlamak için yeterli olmadığını söyler. Ümitsiz bir ses tonu ile "İnsan başka bir dünyayı ele geçiremez, çünkü farklılıktan korkar. Biz her zaman diğer insanlara muhtacız." der. Tarkovski de Emmanuel Levinas gibi şuna inanmaktadır: "Öteki, bizim için doğrudan zamanın anlamıdır." Ötekinin varlığı kesin ve bağımsızdır; hayal ya da benim için hatıra konusu ve tanınma amacı (ölçüsü) değildir. Chris kendi konumunu, ötekine ve Hurry'ye (Canlı bir insan olan Hurry, Chris'in vaktinde sevemediği kadındır.) olan aşkı olmadan anlayabilecek durumda değildir. Modern düşüncenin araçsal yaklaşımı, modern insanın bilgi ve tecrübesi, ötekinin varlığına 'kendi yayılmacılığı dışında'

---

ridge Companion to Modern Russian Culture, Cambridge University Press, 1998, s. 38-56.

9 A. de Baecque, *Andrey Tarkovski*, Paris, 1989, s. 109-110.

inanmamaktadır. Ötekinin varlığı benim için sadece tanıma konusu değildir. Tarkovski bu yanlışı ya da kendi deyimiyle bu modern medeniyet günahını bir kenara atar. O, ötekini de kendisi gibi bağımsız bir varlık olarak kabul etmediği takdirde (geçmişini, hatıralarını, tarihini ve rüyalarını da) dolaylı olarak 'kendisini' de inkâr etmiş olduğuna inanır. İşte böyle bir kimse sonunda kendisini de kaybeder.

Hatıralar okyanusu Faust'un dünyasından geçerek her şeyi görebileceğimizi bize öğretir. Christ (Faust) yeryüzünde Hurry'ye (Margerit) âşık değildi. Hatta onun ölümüne neden olmuştur. Ancak uzay üssündeki Solaris'te Chris tekrar ona kavuşur. Bu yeniden buluş, bu defa kaçışı olmayan bir aşktır. Önceleri, onun şerrinden kurtulmak ister; ama o birçok gidişten (ölümden) sonra defalarca geri döner. Chris kendi yalnızlığında, cisimsel (fiziksel) varlığını ona değil de okyanusa borçlu olan bir kadın sayesinde sonunda aynı zamanda hem günah hem de aşk duygusu ile tanışır. O, filmin sonunda "ebedî olarak yaşamanın mümkün olmadığını ancak ebediliğin başka bir şekilde tecelli ettiğini" anlar. Chris, Solaris'in sırrını keşfeder. Bu sırra dünyevî ve Faustvarî bilgisi sayesinde değil de manevi ve kalbî aydınlanmanın yardımıyla ulaşır.[10] Ona hakikati gösteren teorik ön yargı (veya bilimsel yöntem) değildi. Aksine o yaşamış olduğu derunî değişim tecrübesi sayesinde kendini eşyanın bilgisi karşısında buldu. Bu Tarkovski'nin modern dünyanın buhranıyla bir bütün olarak ilk karşı karşıya gelişidir. *Solaris* de *Andrey Rublev* kadar Sovyet rejimi için tehlike arz ediyordu. Bu filmde sorgulanan temel mesele modern felsefe ve onun ahlâkî temelleridir. Herkes kendi geçmişi ve tercihlerinin sorumlusudur. Böylece herkes kendi günahını taşımak durumundadır. Herkes bir başkasının günah yükünde pay sahibidir. Herkesin bu düzende az çok payı olduğu için de, herkesin payına utanç düşmektedir. Utanma (hayâ) *Solaris*'te hatıraların yeniden canlandırılmasındaki temel ilişkidir. Geçmişe olan bu tarz bir yaklaşım, geleceğe yönelik bir kavram ile birlikte genişler. Şu andan itibaren modernizmin bilimsel ilerleyişi sonucu bizde nüve bulan teknolojiye aşırı güveni ve modern inançtan kaynaklanan ahlâkî sıkıntıları göz önünde bulundurmalıyız. Tarkovski de Antonioni gibi, "İnsanın korkusu bilimin bilinmeyenlerinden değil, ahlâkın bilinmeyenlerinden kaynaklanır." yargısına dikkati çeker.

10 B. A. Kovacs ve A. Szilagy, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 103.

Timothy Hyman, *Solaris*'in Shakespeare'in *Tufan*'ına benzediğini keşfetmiştir. Orada da birtakım kimseler kendi geçmişlerinde işledikleri büyük günahlar sonucunda ortaya çıkan geçmişin hayaleti ile yüzleşmek zorunda kalarak sonunda kendilerini keşfeder.[11] Presporu gibi Chris için de okyanus ruhun arınma vesilesi ve kurtuluş olanağıdır. Bu yolculuk bittiği zaman Presporu'nun kendi düküne dönmesi gerektiği gibi, Chris de yeryüzüne geri dönmek ve sorumluluğu üzerine almak zorundadır. Shakespeare'in, "Denizler her ne kadar tehlikeli olsalar da aynı zamanda sakinleştiricidirler de." sözü kulağa ulaşır. Presporu, gösterimin ikinci perdesinin birinci sahnesinde Miranda'ya okyanusların tehdit edici, coşkulu bir vahşete sahip olduğu kadar, onların sonsuz şefkatin de sahibi olduğunu söyler. *Tufan*, sadece küçük bir adanın (kayıplar, gemisi kırılmışlar, hayalet ve başıboş ruhlarla dolu olan bir adanın) çevresini kuşatan okyanusun mucizevi gücüne yapılan bir övgü değildir. Okyanus asıl anlamı itibari ile hatıraları ve aşkları uyandıran bir güçtür. Shakespeare'in tiyatrosunun icrası esnasında sonuna kadar işitilen deniz sesi, bu küçük adadaki herkesin yeniden doğuşunu -bu kez günahlarından arınmış olarak- hatırlatmaktadır. Tarkovski'nin *Solaris*'inde de ölümünden önce Gabaryan'ın geride bıraktığı bir videokasetinde okyanusun insanın vicdanı ile ilişkili olduğu dile getirilmektedir.

Hyman, "Okyanus, bilinmeyenlerin tecrübe edildiği uzay boşluğudur, bütün tecrübelerin ondan doğduğu bir rahim gibi..." diye yazar. Chris de *Stalker*'daki üniversite hocası gibi başlangıçta sadece somut ve deney sonuçları ile ulaşılan ve bizim tanımlama gücümüzün yettiği gerçeklere inanmaktadır. O, tanımlama ve tasnif özelliği barındırmayan ya da hayalî bir olgu gibi gözüken soyut gerçeklikleri kabul etmemektedir. Filmin sonunda ise gerçek hakikatin sadece hayalî olgular olduğunu anlar. Orada her gerçek bir hayale dönüşebilir. Ev bir adada ve ada bir okyanusun kalbindedir. Okyanus bizim doğru-gerçek dünyamızdır. Başka bir deyimle insanın ortak vicdanıdır. Hayalimizdeki yanlış bir düşünceyle yerimizin bu yemyeşil gezegen olan dünyada olduğunu sanmaktayız. Medeniyet (kalıcı olabilmek için) Faustî dünyadan kaçınmalı ve sonunda güvenli bir eve sığınarak aşk ve sonsuzluğu tanımalıdır. Zira asıl hiç dinmek bilmeyen, bu okyanusun dalgalarıdır.

---

11 Hyman, "Experience of Unknowns", *Bamdad*, Tahran, 1980, s. 175 (*Movie Magazine*).

c. İman ve İnançsızlık

Stalker filmindeki karakterlerden Chris ve modern insanın algılayış biçimine en yakın olanı bilim adamının dünya görüşüdür. Bu materyalist bilim insanı ve aydınların vefalı takipçilerine göre hakikatin araştırılması sadece modern bilimle mümkündür. Bu karakter, deneysel olmadığı için matematiğin genel farazi kavramlarına dahi mesafeli olan bir fizikçidir. Deneyselliğin pençesinde mahkûm bir pozitivisttir. O da her titiz bilim adamı gibi yasak bölgeye gitmeden önce yolculuk için gerekli malzemelerini unutmamıştır. Bilimsel kanunların yerle bir ettiği ve şimdi içerisinde başka kanunların geçerli olduğu o enteresan bölgeye girdiklerinde de uyku, dinlenme, yemek molası gibi ihtiyaçlarını mümkün olduğu kadar aksatmadan programlı bir sistem dâhiline almıştır. Bir keresinde unuttuğu sırt çantasını almak için, iz sürücüsünden ayrılıp kendini tehlikeye atsa da bölgenin ona bir düşmanlığı yoktur. Bölge bu pozitiviste, pozitif tepki verir. Yazar ona böyle bir yolculuğu neden amaçladığını sorduğunda amacının, "fonksiyonel bir mucizenin bilimsel kanunlarını gözlemlemek" olduğunu söyler. Bölgeye gelmeden önce orası hakkında yeterli bilgi toplamıştır. Stalker hakkında dahi bir akım şeyler duymuştur. "Ama nedir oranın sonu?" diye sorar kendine ve cevabını da yine kendisi verir: "Demek ki hiçbir şey bilmiyormuşum. Hem neden geldim buraya ben?"

Tarkovski, Aldo Tassone ile yaptığı söyleşide, filminde neden bir bilim adamı kullandığını şu cümlelerle açıklar: "Öyle birinden başka kim bomba bulup kendiyle beraber yasak bölgeye getirebilirdi? Bir bilim adamı böylesi bir işi başkalarından daha rahat yapabilir. Zira ancak öyle biri gerekli teknik dökümanları tedarik edecek laboratuvara sahiptir?"[12] Ancak filmin senaryosunda bilim adamı bombayı askerî bir üstteki bilim merkezinden çaliyor. Zira kutsal saydığı bilimsel kanunlara aykırı bir yer görür de orası bilimin değil hurafenin yayılmasına neden olursa, çaldığı bombayla o yeri yok etmeyi hedeflemiştir.

Yazar ise bilim adamının aksine öz hakikatin peşinde olduğu için yolculuğa çıkmamıştır. Daha gizemli ve daha ilginç bir karakterdir. Stalker'a karşı tavırları kaba olsa da açıktır. Doğru sözlüdür. Diğerleriyle özellikle de bilim adamıyla diyaloglarında alaylı bir tavır sergiler. Modern ve teknolojik buluşları küçümser. Kendisinin de bir uzvu olduğu kültür endüstrisinden nefret etmektedir.

12 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 26.

Geçmişe hayıflanır sürekli, "Eskiden hayat daha ilginçti." der durmadan. Pek çok modern yazarın yaptığı gibi kalemini psikologlarla mücadelede kullanır. İnsan zihninin ve ruhunun çıkmazlara sürüklenmesi problemiyle baş etmek en büyük idealidir. Ama maalesef kurgu ve yazarlık yeteneğini kaybettiğini düşünür. Her ne kadar popüler, moda bir yazarsa da kendisi için pek çok şeyin bittiğini hisseder. Okurlarını değiştirme ideali taşıdığını ancak okurların kendisini değiştirdiğini söyler. Bekleme evindeyken İsa'ya benzemek istercesine başına dikenli bir taç giyer ve Stalker'a dönerek, "Seni! Seni asla bağışlamayacağım!" der. Zıtlıkların bir tecessümü gibidir o. İmanını yitirenleri eleştirir ama kendisi hiçbir inanç taşımaz. Bazen çok sevecen, bazen de çok iticidir. Dilek odasının kapısında Stalker'ı döven de odur. Tarkovski onun, "arzularından korkan biri" olduğunu söylemiştir. Modern bir filmde boy göstermiş Dostoyevski'nin kahramanlarından biridir sanki. İyilik ile kötülüğün, çağdaşlık ile gericiliğin, kabul ile inkârın bir sentezidir adeta. Herkesten çok kendinden korkmaktadır. Tarkovski onun önemi hakkında şöyle der:

> Kesinlikle çok önemli bir karakterdir. Önceleri dilek odasına girdiği takdirde daha iyi yazabileceğini, kendini tekrar keşfedebileceğini ve bir karabasan gibi ruhuna tebelleş olmuş ağırlıklardan kurtulabileceğini düşünür ancak sonradan bu düşüncesini değiştirir. Belki de eğer değişirsem ve mesleğimde en iyisi olursam o zaman yazmanın ne anlamı kalır diye kendi kendine sormuştur. Yazmak, geçiş süreci ile birlikte olan bir olgudur. Her an bir öncesinden daha iyi yazdığımızı başkalarına göstermek için yazarız. Ama eğer en iyi olursak o zaman neden yazmış oluruz? Kendini göstermenin gerekçesi ortadan kalkmaz mı öyle bir durumda? Yaratıcılık, idealleri gözler önüne sermektedir![13]

Tarkovski yazarlıkla ilgili başka bir yerde de şunları ekler:

> İnsan yazar, çünkü acı çekmektedir, kafası sorularla doludur, şüphesi vardır. Yazar, zira bir şeylere ihtiyacı olduğunu kendine ve başkalarına anlatmak istemektedir... İnsanlık sanatsal yapılar yaratmak için vardır.[14]

Filmin merkezindeki karakter Stalker'dır. Dostoyevski'nin eserlerindeki Alyosha ve Mishkin gibi İsavarî karakterlerden biridir o. Melankolik, acılı bir adamdır. Diğerlerinden daha fazla doğaya yakındır. Zaten bu özelliğinden

13 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 23.

14 M. Estève (ed.), *Etudes cinématographiques 135-138, Andrey Tarkovski*, s. 75-104.

ötürü yasak bölgenin sırlarını öğrenmiştir. Siyah köpek ya onun hayallerinin bir ürünüdür ya da onda vefakârlığı gördüğü için ona alışmıştır. Sanatın verimsizliğinden dem vuran yazarın aksine o, her şeyin bir sebep ve gayesi olduğunu düşünen akıllı biridir. Bir yerde yol arkadaşlarına, "Kimsenin isteği öyle hemen yerine gelmez, dilek odasında tutulan dilekler, daha güzel bir dünyada gerçekleşir." der. İz sürücü olduğu kadar didaktik özelliklere de sahiptir. Yanındakilere aslî olanın menzile ulaşmak değil "yolda bulunmak" olduğunu salık verir. Maddi dünyada iman ateşinin sönmemesi için çabalamaktadır.

> Evet, doğru söylüyorsunuz, ben bir kurtçuğum. O dışarıda henüz bir şey yapabilmiş değilim. Herhangi bir şey yapabileceğimi de sanmıyorum. Eşime ve kızıma bile doğru dürüst bakamadım!.. Ne oranın sevgisi var içimde ne de sevebilme iradem... Ama küçük de olsa bende var olanı saklamayın benden. Sahip olduğum her şey, o dışarıda, dikenli tellerin öbür tarafında yok olup gitti. Her neyim varsa burada. Anlıyor musunuz? Burada, bu bölgede. Özgürlüğüm, mutluluğum, hepsi burada. Kendim gibi mutsuz ve acı çeken insanları buraya getirdiğimde... Burası hepsinin son umudu oluyor. Hepsine de yardım edebiliyorum, hepsine! Onlara yardım edebiliyor olduğum için de mutluluktan ağlıyorum! Bu koca dünyada benden başka kimse onlara yardım edemeyecek. Bir kurtçuk olan benden başka hiç kimse! Evet, benim tüm hayatım gördüğünüz gibi bununla sınırlı. İstediğim de bundan fazlası değil. Ölümüm yaklaştığında buraya atacağım kendimi. Bu odaya ve son dileğimi söyleyeceğim. "Herkes mutlu olsun ve kimse buradan, bu odadan eli boş dönmesin!" diyeceğim.[15]

Filmde, bu sözleri sarf ederken kamera yüzünü yakın planda gösterir. Yüzü kızarmıştır, kan ter içindedir. Bu yakın plan filmin en güzel ve etkili planıdır. Aldo Tassone, Tarkovski'ye *Stalker*'ın üç kahramanı içinde kendisini anlatanın var olup olmadığını sorar. Andrey cevap verir:

> Evet var, *Stalker*. *Stalker* içlerinden bana en yakın olanıdır. Varlığımın en güzel yanıdır o. Öyle bir yan ki göze çok az görünür. Yazara da yakınım ben veya o bana yakındır. Yolunu kaybetmiş, çıkmazda olan bir yazardır. Ama öyle tahmin ediyorum ki bu çıkmazdan manevi bir yolla kurtulabilir. Bilim adamına ise tamamen uzağım. Onda kendimden bir şey göremiyorum. Fazlasıyla sınırlı biridir. Benden bir şey anlatmasını hiç istemem.[16]

15 Tarkovski, *Qeuvres cinématographiques complètes*, c. 2, s. 266 (*Stalker*).
16 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 26.

Üç karakter arasında müzik diliyle söyleyecek olursak polifonik (çoksesli) bir uyum var. Bakhtin, Dostoyevski'nin sanatını yeniden gözden geçirdiği *Dostoevsky's Poetics*'te Dostoyevski'nin kahramanları arasında müzik yapısına uygun olarak birbirlerini tamamlayan polifonik bir özellik olduğunu vurgular. Dostoyevski romanlarının ana teması birbirine bağlı fakat her biri ayrıca özgün olan unsurlardan oluşur. *Stalker*'ın üç yolcusu da böyledir. Birbirinden ayrı ama birbirine bağımlı karakterlerin her birinin özel bir tekâmülü vardır ve yan yana getirildiklerinde de eksiksiz bir varlık oluştururlar. Peki, nedir eksiksiz varlık? Yasak bölge mi? Ev mi? Hepsinden önemlisi dilek odası mı? Yoksa Tanrı'nın varlığının istiarî beyanı mı? Hangisi? Tanrı istiare ile tanınmaz. Bu konuda dil de, bilgi ve bilim gibi yetersizdir. Gorçakov *Nostalghia*'da Aziz Galgano şapelinde Azize Catherina'nın Tanrı ile konuşmasını duyuyor:

– Kendini neden ondan gizliyorsun?

– Hayır, gizlemiyorum, o beni görmüyor!

d. Son İnançlı Kişi

Stalker, bütün dağdağasının yanında aynı zamanda iman temalı bir filmdir. Stalker'ın, gerçekleştirilmesi hayal edilen maneviyatı ve imanı defalarca savunduğuna şahit oluruz filmde. Ayrıca Arseny Tarkovski ve Feodor Tyutçev'in şiirleri ile birlikte verilen Evangelist (Armegeddon-Kıyamet) Yuhanna'nın sezinlenmeleri ve Luka İncili'nden farklı kesitler ile film bir başka dünyadan haber verir. Filmde dinî semboller oldukça yaygındır: Dikenli taç, haç, sudan geçtiklerinde göze çarpan ikonalar gibi Hristiyanlığa özel tasvirler, bir de Hristiyanlık ritüelinin gücünü ve özünü temsil eden üç sayısı ki filmin en büyülü rakamıdır. Şöyle ki, bölgeye giden kişi sayısı üçtür. Film toplam üç mekânda geçer; yer altı, toprak ve istisnai birkaç planda görülen gökyüzü... Teslis inancını simgeleyen bu üçlemelere filmin sonunda yenileri de eklenir. Küçük kız bakışları ile masada duran üç şeyi hareket ettirerek bir mucizeye imza atar: bir bardak, boş bir tabak ve bir cam sürahi. *Nostalghia*'da da üç sayısı önemli bir temadır. Domenico, üzerine benzin döktükten sonra elindeki çakmağı iki kez çakmasına rağmen çakmak yanmaz. Üçüncü defada çaktığında ancak ateş alır. Gorçakov elindeki mumu iki kez yakar fakat mum her iki defasında da söner; mumu heykelin önünde üçüncü defa yaktıktan sonra götürebilir ancak. Bu iki-

linin üç defalık çabası bir genç ile üçlenir. Genç, Markos Aurelios heykelinin önünde durmuş, Domenico'nun neler yapacağını kestirmeye çalışır. Tıpkı bir pandomim oyuncusu gibi sakindir. Domenico gibi ölmek için, hayal ettiği çakmağı üç kez çakmaya çalışır.

Stalker'ın eşi filmin sonunda onu umutsuz ve bitkin düşmüş bir hâlde eve geri getirir. Filmin istisnai birkaç planında görünmüş gökyüzü bir kez de burada görünür; fabrika dumanları ile dolu, kurşunî bir rengi vardır. Harabeler ile çamur akan derenin yanından geçerler. Stalker küçük kızı omuzlarına almış, köpeği de onlarla beraberdir. Karısı evde Stalker'a, kendisiyle beraber hâlâ "oraya", o bölgeye, gitmeyi isteyip istemediğini sorar. Stalker, "Artık kimse benimle gelmeyecek. Çünkü artık kimsenin bir dileği kalmadı." diye cevap verir. Kadın ısrar eder: "Benim gelmemi ister misin? Benim bir dileğim var." Fakat "Hayır! Gelemezsin. Dileğinden vazgeçeceksin." diye bir cevap alır. Her şey gizemli ve idrak edilmesi güç bir döngüde ilerler. Stalker neden kabul etmiyor? Neden artık kimsenin dileği kalmadı diyor? Felçli bir kızı olan anne dileğinden nasıl vazgeçebilir? Neredeyiz? Dünyanın sonunda mı? Derken ağır aksak ekrandan çıkarlar ve ansızın o mucize gerçekleşir. Dilek odası veya bir başka gücün yarattığı bir mucize değil bu, felçli bir kızın eliyle gerçekleşen bir mucizedir. Masanın başında... Film tekrar renklenir. Oda uçuşan beyaz tüylerle doludur. Kızda yasak bölgeye ait bir şey mi vardır acaba? Bakışlarıyla masadaki nesneleri hareket ettirir. Müzik, trenin geçiş sesiyle birlikte duyulur: "Kızda yasak bölgeye ait bir şey yok. Kızın varlığında yasak bölge var. Katıksız bir iman ile insanoğlunun erişebileceği mutluluğun en zirvesine varıyor."[17] Tarkovski şöyle der: "Kız için ne desem, bilemiyorum. En sade şekliyle onun umut olabileceğini düşünüyorum. Zira çocuklar her zaman umudu hatırlatır bizlere. Geleceğin yolunda ilerledikleri içindir belki ama hayatımız içinde en belirleyici yere sahip oldukları şüphe götürmez bir gerçektir. Kızdaki bu gizemli güç belki de maneviyat veya hislerimiz arasında sahip olup da henüz keşfedemediğimiz yeni güçlerin ve yeni perspektiflerin bir yorumudur."

Stalker beraberindekilere dönerek, "İşte yasak bölge burasıdır! İçinde olduğumuz ruh durumuna göre her an ibdâ ettiğimiz yerdir burası... Burada cereyan eden şeyler kendi gerekçesi ile değil bizim gerekçemizle cereyan eder." der. Dilek odasına çıkan yollar her an, her saniye değişmektedir. Geçtikleri

17 *Telerama*, 13 Haziran 1979 (Tonino Guerra'ın Tarkovski ile söyleşisinden).

yoldan bir daha geçmemeleri gerekmektedir. Öyleyse odaya hangi yoldan gidecekler? Tarkovski, "Bu yolcuğun güvenli olabilmesi, insanın iç dünyasına bağlıdır. Stalker'ın da dediği gibi insanın derunî temayülleri kendilerine yön gösterecektir. Her üç yolcu da içten dilekleriyle yola devam etmeyecek olsa bir şey kaybetmeyecektir; ancak aksi olursa değiş(tiril)ecek her yol tehlikeli sayılacaktır."[18] der. Dilek odası Stalker ve diğer iki yolcunun hayallerinin bir ürünü de olabilir. Böyle farzedilse bile filmin orijinal örgüsü zarar görmez. Zira Tarkovski'nin o bildik düşüncesine göre hayal ürünü olan her şey ikincil gerçekliktir. "Stalker, insanların maneviyat yolunu kaybettiğine inanan bir mesajcıdır ve gerçekte film, bir idealistin son bunalımlarının hikâyesidir."[19] der Tarkovski. Stalker dilek odasında, oranın dileklerin yerine getirildiği değil insanların kendisinden bîhaber olduğu, içsel özlemlerinin yerine getirildiği bir yer olduğu sonucuna varıyor. Belki de yazar bu sonucu bildiğinden odaya girmeye korkuyor: "Ama gerçek şu ki dilek odasında hiçbir şey yoktur. Oda iman olmadıkça boştur. Film, iman arayışını sembolize eder."[20]

Ortada bir odanın olması şart; insanların varmak istediği veya varmak için kalbinde umut yeşerttiği bir menzil olmalı mutlaka. Stalker kimsenin artık odaya varmak istemediğini anladığında yıkılır. Bilme dürtüsü yerini, rica, özlem ve arzuya terk eder. Artık umut da yoktur. Yazar bilim adamına, "Belki de öyle bir oda yoktur. Kim demiş bir oda var diye?" sorusunu sorduğunda profesör eliyle Stalker'ı işaret eder. Stalker umut ve imanın son kıvılcımıdır. Onun için facia başkalarının korkusu değil, imani yönden yozlaşmaları ve umutsuzluğa düşmeleridir. Bu zamandaki inanç bunalımına, yakîn ve hakikatin birbirinden ayrışmasına, imansızlık ve arızî düşüncelere karşı Stalker, Domenico, Andrey Gorçakov ve Alexander sadece bir kıvılcım yakmak istemektedir. Tarkovski işte bu insanların içindeki kıvılcımlardan dem vurur.[21]

Stalker dilek odasında bilim adamından bombayı alır, tokat yer, hakarete uğrar. Ancak yok olmanın önünü alma gayreti içindedir. Peki, dünyanın kurtarıcısı mıdır Stalker? Fizik kanunlarını yerle bir eden Zone'da (yasak bölge) patlar mı o bomba? Ama olayın iç yüzü şudur: Stalker, ötekilerin kalbinde iman kıvıl-

18 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 25.
19 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 24.
20 P. Green, "The Nostalghia of Stalker", *Sight and Sound*, 50 (Kış 1984-1985), s. 50-54.
21 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 24.

cımını ateşlemek istediği için dilek odasını korumaktan başka seçeneği yoktur. Burada onun gerçek hayatı söz konusudur. Çünkü Zone'da mutludur o. Mecburen orayı savunmak için vücudunu cansiperâne kalkan eder. Domenico ve Alexander'ın yaptıkları da Stalker'ın yaptığının aynısıdır. Ancak Domenico'yu yakan alevler ile dünyayı kurtaran bir mumun alevi ve Alexander'ın evini saran ateş, Stalker'da görünmez. Odada sadece gün batımının kızıllığı vardır ve yağan bir yağmur... "O tükenmek bilmeyen yağmur tükenişin doğasıydı tıpkı" (Pasternak).

Dünyayı kurtarma rolü Tarkovski'nin son imanlı kişisine (Stalker'a) verilmiş yegâne görevdi. Odasında (ki dilek odasını andırır) yağmur yağan Domenico, Gorçakov'a, günün birinde sadece ailesini kurtarmak istediğini ancak bugün gelinen noktada tüm insanlığı kurtarmaktan daha az bir niyet taşımadığını söyler ve mumu ona bırakır. Gorçakov mest olmuş vaziyette suların kenarındadır. Şiir kitabı alev alır. O artık Rusya'yı geride bırakmıştır. Kâbusunda bir kısmı tarumar, ıssız bir cadde görürüz. Caddenin köşesindeki bir dolaba doğru gider. Dolabın aynalı kapısına bakar. Orada kendini Domenico suretinde görür. Artık o başka biridir. Bir başkasının rolünü üstlenmiştir. Arseny Tarkovski'nin şiiri çınlar kulaklarımızda: "Senelerce güneşi görmeden / Işığı hissetmeden bir an..." Gorçakov bundan böyle yalnız değildir. Domenico'nun varlığı darmadağın olmuş düşüncelerinde bir sezinlenme gibi durmaktadır. Zihindeki Domenico varlığı, dünyayı aşmak için önünde duran bir fırsattır. O fırsatı, yüklendiği emaneti lâyıkıyla yerine getirdiğinde kullanabilecektir. Filmin çapraz/paralel montajında Andrey Gorçakov'un üstlendiği risalet/görev Domenico'nun kendini yakma âmıyla yan yana getirilmiştir. Nitekim izleyiciler Tarkovski sinemasında fazlasıyla çarpraz montaj kurgusuyla karşılaştıklarını hatırlayacaklardır.

e. Facia Karşısında

Tarkovski yaşadığı dünyayı hiçbir zaman benimsememiş bir yönetmendir. "Maneviyatın dejenere olduğu bir çağda yaşıyoruz." sözü ona aittir. İçinde hep maddi ve manevi değerlerin birbiriyle dengede olduğu bir dünyada yaşamanın özlemini duymuştur. Ancak ona göre modern dünya bu orantıyı sağlayamamıştır. İrticai bir düşünce içerisinde olmamış, insanlığın tarih sayfasına havale et-

tiği yitik ideallere inanmamıştır hiçbir zaman. Rönesans'tan bahsederken Rönesans öncesi ressamların o rüya toplumunu kastetmemiştir ya da modernite ve modern özgüvene hasret olduğundan söylememiştir pek çok şeyi. O, her biri kendi adına farklı şekillerde manevi dejenerasyonun başladığını vurgulayan ve bu konuda kimi uyarılarda bulunan özgür ruhlu sanatçılardan söz etmişti ve onların yaşadığı dönemin müptelası olmadan onların haykırdığı uyarıların benzerini haykırmıştı. İmanını eski Yunanlılara borçlu değildi, ne ilk dönem Hristiyanları örnek almıştı kendine ne de Slav ve Rus ruhunu yüceltmek gibi bir niyeti vardı. Herhangi bir kurtuluş yolundan da haber vermemişti. Ne büyük bir insana inandı ne de insanın kurtuluşunu vadeden geleceğin sosyo-ekonomik sistemlerini savundu.

Umutsuz muydu? Kesinlikle hayır! Nitekim "Bizler, bugünün tüm eksikliklerini zihinsel olarak kendisinden devşirdiğimiz o var olmayan, riyakâr hayalî geçmiş sempatizanlığımız kadar geleceğin bize ne getireceğini umut etmemek konusunda da hataya düşüyoruz." diyen kendisi idi. Ne ütopya onun hayallerini süslüyordu ne de o köhne organik toplumlar sevimliydi gözünde. Hiçbir şeye, özellikle de geçmişe, metafizik penceresinden bakmıyordu. Asla bir şeyin özünü elde edip sonra onu beyan etme gibi bir derdi olmadı. Bakış açısı etnolojik veya genelojik idi. "Geçmişte ne olduğuna bakmak yerine bizler ne yaptık da bu hâle geldik?" sorusunu sordu kendisine ve bu sorunun cevabını kovaladı. Açıkça günümüzün görev ve sorumluluklarını anlattı bizlere. Bu dünyanın kusursuz olmadığını, onun, insanın maddi ve manevi istekleri, yaratıcı gücü, içgüdüleri ve idealleri ile uyuşmadığını söyledi haklı olarak. Yine o, yaşadığımız modern zaman ile ilgili şunları söylüyordu bize: "Onun yetersiz kaldığını göstermemiz gerek. Kabul etmemeliyiz onu ve yarattığı manevi yıkımları hatırlamalı ve hatırlatmalıyız. Böyle olursa kurtuluş için bir kapı aralanacaktır ve biz, saadetimizi kurban ederek bu işe başlıyoruz, umut ediyoruz ki bu başlangıç diğerleri için de bir yol açar. Umutsuz olunmamalı. Ancak ölüler umudunu kaybeder."

Tarkovski'nin ilkeleri, modernitenin açmazı veya modern dünyadaki maneviyatın dejenerasyonuna parmak basmış kişilerin ilkelerinden farklıydı. İdeolojik bir düşüncenin veya bağlaşık bir sistemin yaratıcısı ya da savunucusu olmadı. Ancak insanoğlunun maruz kaldığı zulme, zorluğa, yok etmeye ve asimilasyona karşı duyarlıydı. Slavperest Dostoyevski veya ahlâkçı Tolstoy'un izinden gitmedi. Sürgüne gönderilmiş Berdyaev gibi düşünürlerin veya Soljenitsin gibi

sanatçıların irrasyonel çözümlemelerine kulak asmadı. Mistisizme, özellikle de Ortodoks mistisizmine ilgi duydu fakat bu mektebin öğretilerine uyarak dünyasını daraltmadı. Her ne kadar günlüklerinde kendisinden bahsettiği Rudolf Steiner'e sempati duydu ve bu sempatiyi *Kurban*'daki son ateş sahnesine, *Solaris*'teki yolculuğa ve dahası *Stalker*'ın dilek odası felsefesine yansıttıysa da, o metafizikçi düşünürün söylemleri hiçbir zaman onun için bağlayıcı olmadı.[22] Onun, "İnsan ruhu uyumluluk arar ama hayatı uyumsuzluklarla doludur."[23] cümlesi sadece Steiner'in söylemlerinin kokusunu verir, o kadar. 1983 Cannes Festivali'ndeki basın toplantısında şöyle der Tarkovski: "*Nostalghia*'da biri maddi ve teknolojik, biri de manevi terakki olmak üzere iki paralelyüzü göstermek istedim. Bu iki paralelyüz modern dünyada yan yana gitmemekte ve aralarındaki mesafe giderek açılmaktadır."[24] *Nostalghia*'da Domenico, Marcus Aurlios heykelinin üzerinde durur ve facianın ortaya çıktığı günü bulmak için arkamıza bakarız, der. Aynı facia ânını bulmak için bir efor da *Kurban*'da sarf edilmiştir. Tarkovski'ye göre dünyamız facia ve buhranlar dünyasıdır; korku, afet, savaş, yalnızlık ve şiddet dünyasıdır. Otomatik bir donatıdır, insanın onu düzenlemek için göstereceği çaba havada kalacaktır. Çivisi çıkmıştır bu dünyanın. Tarkovski sineması bir anlamda, insanın alt durum statüsüne karşı sessiz kalışına bir itirazdır. Tarkovski, *Kurban*'la ilgili Cannes Film Festivali'nde yazılı olarak da dağıttığı bültende şunları söyler:

> Günümüz dünyası maddi bir dünyadır. Modern toplum her türlü maneviyatta yozlaşmış durumdadır. Eğer sadece deneyselliğe dayalı veriler (politik, sosyolojik ve teknolojik anlamda) insana dayatılacak olursa veya sadece bireysel hayat tarzı mevzuubahis edilirse sonuç ürkütücü olacak, hayat katlanılmaz hâle gelecek ve böylesi bir dünyada yaşamak güçleşecektir. Bundan kurtulmanın yegâne yolu ise manevi hayatın geliştirilmesidir. İnsanoğlu manevi olarak çökmüş bir dünyada hangi sebeple yaşayacaktır?

Tarkovski, Sovyet komünizmin kurtuluş vaatlerine asla kanmadı, ona karşı en ufak bir umut beslemedi. Ömrünün sonuna kadar da Batı'nın tüketim çılgınlığına karşı durdu. İnsanlara sadece maddi hayatı dayatan, teknolojinin esiri bir popüler kültüre muhalif oldu. Ülkesinde bürokratik baskılara, Batı'da ise

22 R. A. McDermott (ed.), *The Essential Steiner*, Edinburgh: Floris Books, 1996; S. Bramly, *Rudolf Steiner, Prophete de l'homme nouveau*, Paris, 1990.

23 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 193.

24 M. Estève (ed.), *Études cinématographiques 135-138, Andrey Tarkovski*, s. 142.

sermaye sistemine karşıydı. Sovyet sansür anlayışına karşı geldiği gibi Batılı prodüktörlerin sansür eylemlerini de sanatçının düşüncesine pranga vurmak isteyen eylemler olarak gördü. 1985 yazında Edelheit'a şunları söylemiştir:

> Aslına bakarsan aydınca arzulanan bir özgürlük hiçbir yerde yoktur. Hem bu durumun olmasına da imkân yoktur. Zira bu dünyada yaşayacaksak eğer -ki yaşamak zorundayız- özgürlük de, mutluluk da içi boş birer kavramdan öteye gitmez. İnsan denen varlığın önünde farklı hedefler vardır. Bizler bir zaman kendimizle olan savaşta hem zafer kazanmak hem de mağlup olmak için yaşıyoruz.[25]

Tarkovski filmlerine, sadece muasır dünyadaki manevi bunalımın istatistik verileri olarak yaklaşmak doğru değildir. Filmleri, bizlere bu bunalımdan kaçış yolunu, sanatçı ivediliği ile bir umut kıvılcımı olarak gösterir. Nitekim şöyle der kendisi:

> Tüm filmlerim, değişik yollarla insanların yalnız olmadığını hatırlatır ve onların boş bir dünyaya salıverilmediklerini, pek çok bağ ile birbirlerine, geçmişe ve geleceğe bağlı olduklarını göstermeyi amaçlar. Bu açıdan bakıldığında da herkesin öz hayatında, tarih ve dünyanın bütününe ait olduğunu söyleyebiliriz... İnsanlığı tehdit eden savaşların olduğu, sosyal kötülüğün gerçek bir tabu gibi genişçe önümüzde durduğu şu dünyada insanları birbirine kavuşturacak o yolu bulmamız gerekir.[26]

Aldo Tassone, 1981 yılında Tarkovski'ye, *Stalker*'ın insanı umutsuzluğa sürükleyen bir film olduğunu söyler. Bunun üzerine Tarkovski şöyle cevap verir:

> Hayır, öyle değil! Ben bir sanat eserinin, özellikle de bu filmin umutsuzluğa sürükleyen bir film olduğuna inanmıyorum. Filmde bir an umutsuz bir tema göze çarpsa da bütünde böyle değildir. Umutsuz temalar hemencecik geçiştirilmiştir. Bu film aslında bir tür rafinasyondur. Birbirinden ayrışmanın hikâyesidir ama seyircide umudu yeşertecek kadar teması vardır. Nasıl ki Aristo, trajedi insanı temizler diyorsa bende bu film insanı arıtır, rafine eder diyorum.[27]

Tassone'ye yaptığı açıklamalardan yıllar önce *Andrey Rublev*'i "bir kurtuluş filmi" şeklinde tanımladıktan sonra şunları yazmıştı: "Bayağı hâle gelmiş dünyanın ontolojik kurtuluşudur, koordineli güçlerin kurtuluşudur, kötülüğü ve ölümü temsil eden yıkıcı güçlerin durmadan alay ettiği iyilik ve bağlılığın

25 *Cahiers du cinéma*, 392 (Şubat 1987), s. 41.
26 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 205-206.
27 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 26.

kurtuluşudur."[28] Askerler, şarkı söyleyip maskaralık yaparak halkı eğlendiren komedyeni dövüyor, ressamların gözlerini oyuyorlar, neden? Prensi öfkelendirdikleri için koca şehri kılıçtan geçiriyorlar ve böylelikle kardeş kanı tekrar akıtılmış oluyor. Her taraf ceset dolu. Vebadan ölen insanların cesetleri.... Darağaçları, işkence tezgâhları kurulu duruyor. Kimse gördüğü bu manzaranın "anormal" olduğu hissine kapılmıyor. Şiddet ve acının egemenlik kavgası verdiği bu dünyada her şey normal geliyor insanlara. Dr. Gibaryan, *Solaris*'teki uzay yolculuklarını "bilimin körü körüne tehlikeye atılması" olarak adlandırır. Oysa Tarkovski için *Solaris*, teknolojik ve pratik ilerleme karşısında maneviyatın çare bulamama korkusunun göstergesidir. Solaris hakkında Tarkovski şunları yazar:

> *Solaris*, uzaya savrulmuş bir avuç insanın tesadüfen daha fazla bilgi edindiklerinin hikâyesidir. İnsanoğlunun bitmek bilmez bilgi arzusu, pek çok olumsuzluğun da kaynağıdır. Zira bilgi beraberinde acı ve ümitsizlik de getirir, çünkü nihai hakikat bilinecek bir şey değildir.[29]

Acının kaynağı olan bilgide, Tarkovski'nin çok sevdiği Dao De Jing'in (Lao Tze'nin yazdığı *Tao Te Ching* kitabı) etkisi kendini hemen hissettirir. *Ayna*, sadece modern bilimin değil, tüm sosyal ilişkilerin insanın korku ve yalnızlığına sebep olacağı temasını işler. Tarkovski, "Film daha ilk sahnesinden itibaren onu yapanlar ve izleyenler için salt ahlâkî bir ayine dönüşür."[30] der. *Ayna*'da XX. yüzyılın önemli sosyal ve politik olaylarına sıklıkla göndermeler yapılmıştır. Ancak bu olaylar döngüsü ustaca, ahlâkî temaların ürünüymüş gibi seyircinin belleğinde yer ettirilmiştir. Filmin hikâyesini anlatan Alexei, ahlâk ayini çerçevesinde geçmişe bakar. İnsan ilişkilerindeki bunalımın kaynağını, geçmişi hatırlayarak sorgulamak ister. Filmde hiçbir şey sabit değildir. Her şey bir rüyadaymış gibi hafiftir ve asılı durur gibi gözükmektedir. Masanın üzerindeki şeyler şiddetli rüzgârın etkisiyle üst üste devrilir. Süt kabı savrulur, sazlıklar ve otlar bükülür. Anne havada asılıdır, tıpkı *Nostalghia*'nın başındaki Rusya'yı hatırlatan o tüy gibi...

---

28 F. Farago, "Andrey Roublev", M. Estève (ed.), *Études cinématographiques*, s. 26.

29 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 198-199.

30 *Le Monde*, 31 Aralık 1986.

Modern hayatın çıkmazının en açık biçimde eleştirildiği film *Nostalghia*'dır. Domenico, meydanda toplanmış munis dinleyicilerine modern bunalımın kökeni ve her şeye yeniden başlamanın önemine dair bir konuşma yapmak için uğraşır: "Bakın ve bugün bir deliyi sizlere (çıkar) yol göstermeye mecbur kılacak kadar nasıl büyük bir belaya giriftar olduğunuzu görün!" der espri yaparak. Peki, ama hangi yol? Sizlere yol göstereceğim diyen adam o ruhsuz ve fersiz dinleyicileri arasında, heykelin hemen önünde, göz göre göre yakar kendisini. Bu faciaya itirazı olan tek yaratık bir köpektir. Tıpkı Bresson'un *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması* filminde d'Arc'ın kendini yaktığı sahnede, tüm o adaletsizliklere şahit olmuş köpek gibi... Peki ama hangi yol? Andrey Gorçakov gibi bir mum ışığıyla dünyayı kurtarmak veya kendini dinsel bir ibadeti yerine getiriyormuşçasına kurban etmek mi? Nasıl? Bir buhran olduğunu, bir bunalım yaşandığını kabul edenler, faciayı ilerlemenin bir bedeli olarak gösterir. Domenico evinde, avucuna bir damla su döker, sonra bir damla daha. Ardından Gorçakov'a döner, "Bak, bu bir damla, şu bu da bir damla. Sonuç ne? Yine bir damla!" der. Ayrıca evinin duvarına 1+1=1 yazmıştır.

Kurban'ın bir örneğine de Modest Mussorgski'in Khovancina adlı operasında rastlamaktayız. İlk 1872-1980 yılları arasında sahneye konulmuş bu müzikal gösteri harikası opera kenara bırakılmayıp bir kez Rimski Kursakev, bir kez de Dmitri Şostakoviç tarafından icra edilmiştir. Bu operada XVIII. yüzyıl sonlarında I. Peter'in sosyal reformları ile başlamış Rusya'nın Batılılaşma ve ıslahat hareketi yanlıları ile her türlü ıslahat ve değişimi günah kabul eden muhafazakâr Ortodoksları karşı karşıyadır. Islahat karşıtları son perdede, hem kadim bir geleneği yaşatmak, hem de hükümetin değişimci ve Batılılaşmacı politikalarına itiraz etmek amacıyla ilahî ağıtlar okuyarak kendilerini yakarlar. Aynı anda Peter'in askerlerinin geldiğini bildiren Batı orijinli marşlar okunur ve perde kapanır. Domenico kendini, Alexander da evini tıpkı o yenilikçilik karşıtı Ortodokslar gibi yakmışlardır. Mutluluk ve saadetlerinden vazgeçerek modernistlere başka bir çıkar yol olduğunu göstermişlerdir. Bu açıdan bakıldığında da Tarkovski bu filmle aslında kendini, asırlar boyu Rus toplumunu meşgul etmiş düşünsel bir çatışmanın içinde bulmuştur demek yanlış olmaz.

f. Apocalipse (Kıyamet)

Nikolai Berdyaev *Rus Görüşleri* adlı kitabında, "Biz Ruslar daima Apocalipse ya da nihilizmin gölgesinde yaşadık. Tarihsel sürecin anlamını idrak etmeksizin

her zaman her yolun sonuna kadar gittik. Slavların bağlı olduğu Ortodoks Hristiyanlığı uhrevî odaklı, ahiretçi bir anlayıştır. Biz Ruslara has olan nihilizm anlayışımızda dahi bu uhrevîlikten izler görmek mümkündür. Rus halkı demek, onun tarihî gelişimini değil sonunu izah etmek demektir."[31] diye yazar. Berdyaev burada çok keskin çizgilerle Slavların sadece ölümden sonrasını düşündüklerini belirtirken olayın başka bir yönünü unutur. Nitekim Rus edebiyatında ahiret endeksli Hristiyanlık düşünceleri olduğu gibi, vaat edilen Mesih'in geleceği gibi birtakım dünyevî inançlar da konu edilir. Örneğin geleneksel Slav mistisizminde dünyanın yeniden inşası ritüel bir inanıştır. Rus ikonalarında felaket yağdıran, yok eden Apocalipse melekleri olduğu gibi, İsa'nın geleceğini müjdeleyen melek tasvirleri de vardır. Peki, sosyal düşünce alanında Rus nihilizmiyle aynı süreçte oluşmaya başlamış sosyal demokrat fikirler, özellikle de "Rus Marksizmi" mevcut sosyal yapıyı "sınıfsız toplum" gibi birtakım komünsel ütopik vaatlerle, yani tabir yerindeyse ahiret müjdeleriyle korumaya çalışmadı mı? Apocalipse ve ölümden sonrasına inanç, Slavların din ve irfan düşüncesinin en önemli ilkelerindendir. Tarkovski'nin "modern dünyanın açmazı"nı sosyal ve siyasal yönlere çekmeden bir ahâk ayini çerçevesinde takdim etmesinin kökeninde de Slavların bu ahiret bilinci yatar. Tarkovski aynı şekilde umuttan bahsetmişse eğer, bu da Ortodoks mistisizminin vaat edilen İsa'nın geleceğine olan umudundan kaynaklanır.

Domenico manevi dejenerasyonun başlangıç noktasını bulmak için uğraşır. Bu yüzden "ölmeden önce geriye bakalım" diye feryat eder. Kendi öncemize bakalım diye feryat ederken de kendi elleriyle Gorçakov'a verdiği muma umudunu bağlar. Alexander manevi bir sezinleme veya teorik bir analizle değil salt bir gerçeklikle dünyanın sonunda durduğunu görür. O da Domenico gibi kurban olması gerektiğini düşünür ama küçük çocuğun kurumuş ağacı susuz bırakmayacağını da bilir. Filmin "Önce söz vardı!" diye biten son mesajı dünyanın yeniden başlayacağının mesajıdır.[32] Yuhanna İncili, "Önce söz vardı!" diye

31 Kovacs ve Szilagyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 135.

32 Eski ve Yeni Ahit'te (Tevrat ve İncil) Apocalipse (kıyamet) İsa'nın yeniden zuhur edeceğine duyulan umut ile birlikte zikredilir. Jack Derrida İbraniceden Yunancaya Apocalipse olarak tercüme edilen 'Gala' kelimesinin hem dünyanın sonu hem de bu sonda gelecek olan bir kurtarıcının olduğu anlamına geldiğini ispatlar. Bkz. J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, 1983, s. 9-16. 'Gala' kelimesinin etimolojisinde, bu kelimenin Arapçanın *kavl* –söz, söylem– kelime kökü ile bir olduğu belirtilir. İlginç

başlar. Tarkovski'nin filmi ise aynı sözle biter ve aydınlık, tertemiz başka bir dünya başlar. Güneş ışıklarıyla parıldayan suların kenarında duran kuru bir ağaç, ekranda ise "umut" ve "kendine güven" yazısı... Bergman, *Yedinci Mühür* filmini Apocalipse'i konu alan bir film olarak tanımlar.[33] Filmde küçük bir aileyi oynayan Miya, Yoff ve iki yaşındaki küçük çocukları ölümden kaçmaya çalışırlar ancak filmin son planı ölüm ile kurbanların arasındaki bir dans gibidir adeta. Zira küçük çocuk, veba salgınının vurduğu viran olmuş Avrupa'da büyümek zorundadır ve gelecekle ilgili umutlar büsbütün yok olmuştur. Oysa *Kurban*, insanı ve onun insanlık için kurban olma felsefesini işlerken umudun tükenmediğini, hâlâ bir umut ışığı olduğunu göstermeye çalışır. *Kurban*, modern dünyanın hakkaniyetinin inkân ve daha iyi bir dünya için umutsuz olmamanın tasarısıdır. Bu filme göre, tüm değerlerini yitirmiş karanlık bir dünyadan çıkmak için önce ondan vazgeçmeli ve geride ne bir ağaç ne bir kuş türü bırakan o galibiyet veya mağlubiyetle sonuçlanması imkânsız nükleer savaşlar önlenmelidir. *Kurban*'daki facia genel bir faciadır; herkesi kapsar ve ilgilendirir. Zira film gösterime girdikten tam bir ay sonra tarihimizin en büyük nükleer felaketlerinden Çernobil faciasını yaşadık. Oysa aynı günlerde yıldız savaşları modası her tarafı kasıp kavuruyordu. Ne oldu onca savaşa? Kazanabildi mi kimse? Bizler uzayda yıldızlarla savaşırken burnumuzun dibinde bir fabrikadan radyasyon sızıyordu. Alexander'ın kâbuslarının birinde insanlar bir caddede, sığınaksız savunmasız kaçışırlarken görülürler. Bir şeylerden korktukları her hâllerinden anlaşılır. Birbirlerine sokulurlar. Bu kâbus sahnesinin çekildiği cadde, İsveç Başbakanı Olof Palme'nin çekimlerden bir süre sonra terörist bir saldırı sonucu hayatını kaybettiği caddedir. *Nostalghia*'nın ilk senaryosunda Gorçakov'un kör bir terör kurşunu ile öldüğü yazılmıştı ancak sonradan senaryo değiştirilmişti. Tarkovski terörizm, nükleer savaşlar, çevre kirliliği gibi konulara dikkati çekmek için uğraşmıştır ve XXI. yüzyıla hâlâ bu tür problemlerle uğraşarak girmemiz ona göre manidardır: "*Kurban*'da insanın, ruhuyla olan ilişkisinin kaynağı kuruduğu takdirde yapacağı tek şeyin hayatla olan bağını koparması olduğunu göstermek istedim." der.[34]

---

olan bir nokta da *Kurban*'da dünyanın sonuna, küçük çocuğun "Önce söz vardı!" sözüyle işaret edilmesidir.

33 S. Bjorkman vd., *Bergman on Bergman*, Londra, 1973, s. 115.

34 Tarkovski'nin P. Green, "Apocalypse and Sacrifice", s. 118'de yayımlanmış röportajından.

Kurban'da gösterilen facia/felaket, hastalığın nedenleri ve kökenlerini değil, onun mevcudiyetini anlatmaya yöneliktir. Alexander'ın kendini kurban etmek istemesi, çıkmazdan kurtulma yolunu bulmuş bir insanın eylemi olarak algılanmalıdır:

> İnsanın manevi hayata dönmesinin yollarından biri de onun kendine bakışıdır. İnsan ya teknolojik ilerleme veya farklı maddi gelişmişliklerin kıskacındaki tüketim çılgını bir hayata sorgusuz sualsiz teslim olacak ya da manevi sorumluluklarını kabul edeceği bir hayata dönmenin yollarını arayacaktır... Kendisinde ötekiler için kurban olmanın zerre kadar fedakârlığını göremeyenlerin insanlığı tartışılır. Zira böyle birisi, hayatını mekanik bir adamın hayatıyla değiştirmiştir.[35]

Alexander, öteki için bir kurtuluş vesilesi olmanın yolunu bulmuştur. Çocuğuna olan sevgisi yapacağı fedakârlığın en büyük saikidir. Adelaide, açıkça evlilik hayatından korkmaktadır. Onunla Alexander arasında sevgi veya evlilik ilişkisi yoktur. Alexander üvey kızı Marta ile tek kelime konuşmaz. Ancak çocuğu ona bağlayan yegâne şey sevgidir; geleceğe umutla bakmasının, hayatını idame ettirmesinin tek nedenidir sevgi. Alexander'ın yaptıkları peygamberlerin yaptıkları ile eşdeğerdir. İmanı havarilerin imanını hatırlatır. Onlar gibi katıksız bir bakışa sahiptir, onlar gibi eylem ve amellerinde ahlâkı şiar edinmiştir. Aynen Mesih gibi, fedakârlığı bir tek aşkla tamamlanır. Tarkovski Alexander'ı eski Rus azizlerine; Maria, Otto ve küçük çocuğu da beraberindeki havarilere benzetir:

> Tanrı'nın Alexander'ın çağrısına verdiği cevap/mesaj hem ürkütür hem huzur verir. Ürkütür, zira Alexander kendi isteğiyle hayatına son vermek, ailesiyle ve herkesle olan o ahlâk normlarını ayaklar altına alarak dünya ile bağlarını koparmak istemektedir. Belki de bu yüzden benim gözümde Tanrı'nın seçkin bir kuludur. Öyle bir kul ki, fesada dönüşmesi kaçınılmaz olan tehditçi ve müptezel hayatımızı faş ederek sorumluluk hissiyle insanlığı geriye/ gerçeğe yani insanın önünde kalmış tek kurtuluş yoluna davet etmiştir... Otto, Maria ve küçük çocuğun gözünde hayat anlaşılması güç mucizelerle doludur. Hayal dünyasında yani kavramsal anlamda gerçekliği olmayan bir dünyada yaşar üçü de. Dokunularak hissedilebilen hiçbir şeye inanmıyorlar. İnanıp güvendikleri tek şey kendi hayal dünyalarındaki betimlemeleri... Güçleri, o kendinden geçmiş

35 Tarkovksi, *Le Temps Scelle*, s. 200.

kadim Rus azizlerinin gücünü hatırlatır. Onlar ki iletişim-teknoloji çağında, disiplinli bir hayata aklını vermiş kayıp insanları, mantık ve bilimin anlatmaktan aciz kaldığı kurallar üstü, bilinçli, nasihat ve mucizelerin yer aldığı gönül dünyasıyla tanıştırmışlardı. İşte günümüz dünyasında onların yoluna benzer bir tek 'sanat' az da olsa kendi payımıza düşeni koruyabilmiştir.[36]

Bu yüce anlatı, sadece *Kurban*'daki dört karakteri ve yaptıkları eylemleri sitayiş etmekle kalmaz, aynı zamanda Tarkovski'nin hayal ve düşüncelerini de yansıtır. Onun sanata ve sanatçıya nasıl baktığını gösterir. Onun "oyuncularını dokunularak hissedilebilen hiçbir şeye inanmamalarından dolayı övmesi, onların güvendikleri tek şeyin kendi hayal dünyalarındaki betimlemeler olduğunu söylemesi ve onların dünyasında sadece sanatın, az da olsa bir şeyleri koruyabildiğine işaret etmesi" aslında bir sanatçı olarak kendisinin insanlık için taşıdığı görev ve sorumluk bilincini aydınlatmaktadır. Onun filmlerini Alexander ve Gorçakov'un benzer fedakârlıkları üzerinden okumak yeterlidir. Gerçek sanatçıyı ya da gerçek bir şairi, "ahlâk ayininin ateşinde güzelliği yaratan bir peygambere" benzeten Puşkin'in[37] bu görüşüne hak verirken aslında kendini tarif eder Tarkovski. Bilim ve teknoloji çağının körelttiği kültür ve medeniyeti içselleştirmeyi kendisi için bir ar meselesi görür ve *Solaris*'teki Chris gibi, "Bu fırtınalı havada sönmeyen tek şey insan vicdanıdır." der. Alexander işte böyle bir vicdanın tecessümüdür. İnsanlığı kurtarmak için kendini ve tüm varlığını gözünü kırpmaksızın ve fazla söze gerek duymadan kurban etmeye hazır bir adamdır Alexander. Tarkovski, "Görüntü ve görsel hisler, felaketi söz ve kelimelerden daha iyi anlatır. Günümüzde kelimeler o büyülü ve mucizevi etkilerini maalesef yitirmiştir. Kavramların içi boşaltılmıştır. Onun için Alexander fazla söze gerek duymaz. Bilgi, söz, kavram ve söylem bombardımanı altında boğulduğumuz bu çağda maalesef bizi değiştirmeye muktedir tek bir söz, tek bir mesaj duyamamaktayız."[38] der.

Alexander sözle değil fedakâr fiiliyle mesaj verir. Onun fedakârlığıyla vardığı sonuca, Domenico hitabetiyle varmak ister fakat nafile... Sözün sultasından sıyrılır, sessizliğin makam ve itibarını kazanır. Bir yerde Victoria'ya Gandi'nin söz orucundan bahseder, başka bir yerde de küçük çocuğa, "Bir balık gibi sessizsin" der ve nihayet artık kimsenin bundan böyle kendi ağzından tek kelime

36 Tarkovksi, *Le Temps Scelle*, s. 208-209.
37 Tarkovksi, *Le Temps Scelle*, s. 203.
38 Tarkovksi, *Le Temps Scelle*, s. 210.

bile duymayacağını ilan eder. *Kurban* bizim dünyamıza, teknolojik ve mekanik ilerlemeye ve araçsal rasyonaliteye bir itirazdır: "Çağdaşlık doğru mecrada mıdır? Çağımızda, zorunlu çalışma kamplarında hayatını kaybedenlerin sayısı Engizisyon döneminde öldürülenlerin sayısına göre dudak uçuklatacak cinstendir."[39] *Kurban*'da çağımızın başka kurbanlık çeşitleri de gösterilmiştir. Bu kurbanlıklar *Ayna*'daki sahneye gönderme yapılmak suretiyle Hiroşima'ya atılan bombanın arşiv görüntülerinde karşımıza çıkar. Onlar da nükleer patlamanın kurbanlarıdır. Tarkovski, "İnsanlar daima zamanın sonunu gözlediler. Hoşlanmadıkları bir hayatları olduğundan belki ama ne kadar gözledilerse de bir türlü o son gelmedi ve hayat devam etti. Bu devamlılığı sadece tek bir şeyle sonlandırabilirlerdi. Yeniden anlamlandırdıkları Apocalipse adlı bir umut ile."[40] der. *Kurban* Apocalipse'in gölgesinde geçer. Ama deniz sularını raks ettiren meltem, Mesih'in olduğu yönden eser: "*Kurban*'da maneviyatın gerekliliğine dikkati çekmek istedim sadece."[41]

g. Umut

Tarkovski modern dünyanın açmazını "umutsuz bir dünyada yaşamak" şeklinde özetler. Onun sinemasında umut, irdelenmesi kutsal bir sorumluluk olan mutlak bir olgudur. Kalemini devlet yararına oynatan Sovyet yazarlar, onun filmleri için "toplumu karamsarlığa iten pesimist filmler" tabirini kullanmışlardır. Oysa ne *Ayna* ne de *Stalker*; Dreyer'in *Öfke Günü*, Bresson'un *Para* veya Bergman'ın *Sessizlik* filmlerinden daha pesimisttir. Zaten bu yönetmenlerin hiçbiri de filmlerinde umutsuz bir dünyayı sevimli göstermemiştir. Aksine umutsuzluğun nedenlerini irdelemişlerdir. Seyirciye buyurun size güzel bir kurtuluş yolu diyerek onları hayalî öykülerle aldatmamışlardır. Kurtuluş, esaretin nedenini bilmekten geçer. İşte onlar bu nedenleri kovalamışlardır. *Ayna* ve *Stalker*, ötekinin kurtuluşunu konu edinir. Öyleyse bu filmler için pesimisttir veya umutsuzluğa iter demek ne kadar doğru olur? Tarkovski *Nostalghia* için şöyle der:

---

39 B. Amengual, "Andrey Tarkovsky après sept films", M. Estève, *Études cinematographiques*, s. 160.

40 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 25 (Tarkovski'nin Aldo Tassone ile yaptığı söyleyişiden).

41 *Positif*, 303 (Mayıs 1986).

> Bu film pesimist, umutsuzluğa iten bir film değildir. Oldukça sade anlatılmış bir aşk öyküsüdür ve ben, bu aşk öyküsü içinde saklı bazı yönlere de değinmek istedim sadece. Pesimisttir diyenler, önlerinde sıkıcı ve çetrefilli sorular gördükleri için öyle diyorlar. Şunu söylemeliyim ki bu sorular cevaplanması öyle kolay sorular değildir. Hele hele sevinç ve mutluluk dünyasından anladıklarımızla cevaplayabileceğimiz sorular hiç değildir. Benim nazarımda farklı olan karakter, dünyayı korumaya çalışan, ona dair birtakım sözleri ve endişeleri olan karakterlerdir. Belki de karakterlerin bu endişesi bazılarını yanıltmıştır.[42]

Enteresandır, Sovyet Kültür İşleri Komiserliği'nin sorgusuz sualsiz kabul edip hiçbir engel çıkarmadığı tek Tarkovski filmi *İvan'ın Çocukluğu*'dur ki bu film diğerlerine göre en fazla karamsar duyguya sahip olanıdır. İvan'da her kapı çocuğun yüzüne kapanmıştır. Ne geleceği vardır ne de geleceğe dair umudu... Yanındaki cephe arkadaşları ise aşktan, barıştan ve gelecekten söz etmektedirler. İvan için hayat anlamını çoktan yitirmiştir. Annesi öldürülmüş, köyü, evi barkı yakılmış, oyun arkadaşlarını kaybetmiştir. Artık sazlıklarda, ormanlıklarda savaşan bir partizandır o. Kanla, şiddetle ve insan ruhuna yapılabilecek ne kadar hakaret varsa onlarla gününü geçirmektedir. Sıradan bir çocuk değildir ve her insan gibi normal biri olmaya çalışsa da olamamaktadır. Yüzbaşı Kholin'in askerî okula göndermesi aslında onu herkesin dünyasına geri döndürme planıdır; ancak o bu dünyada yeri olmayan biridir artık. Onun için barış, askercilik oyununun bitmesi demektir ki bu da dünyanın sonudur ona göre. Savaş ise uğursuz kanlı bir oyundur sadece. Tek kurtuluş yolu vardır: ölüm. Oysa bundan sonraki Tarkovski filmlerinde karakterler umutla hayata tutunurlar. Rublev ilk olarak insanın temel masumiyetine inanan, ikinci olarak adaletin var olduğundan kuşku duyan, son olarak da dünyanın sanat yoluyla kurtulacağına dair umudu olan bir karaktere dönüşür. Dünyadan el etek çekip susmayı tercih ettiği anda bile geleceğe dair içindeki umudu canlı tutmaktadır. Boris'in ne yapmak istediğini anladıktan sonra ben de kendi eserlerimi yaratacağım demesi, içindeki geleceğe dair umudu gösterir. Çan bölümündeki o son sezinlenmesi ise bu umut olmadan kesinlikle ortaya çıkmazdı. Filmin başında Tarkovski filmlerinin ilk kuşbakışı görüntülerini görürüz. Yeryüzünden kopup toprağı üstten görmek isteyen bir adamın balonla uçma arzusu ve havalandıktan kısa bir süre tekrar toprağa, şiddet ve kötülüklerin arasına geri dönmesi... Bu kısacık balon sevdası bile aslında çok şey anlatır; insanın ne

42 *Sight and Sound* (Kış 1982-83), s. 55.

hayvan ne melek olduğunu, yer ile gök arasında gidip geldiğini, ancak her şeye rağmen toprağa ait olduğunu gösterir: "Filmdeki balonla uçma sahnesi, insanın toprak (dünya) ile ne denli bir ilişkisinin olduğunu gösteren önemli noktalardan biridir."[43] Şimdi bu ilişki için kendini kurban edecek bir insan gerekiyor ve bu insan, bu düşünce, *Andrey Rublev*'in ilk sahnesinden *Kurban*'a öteleniyor. *İvan'ın Çocukluğu*'nun senaryosunda da ilk görüntüler şu cümlelerle betimlenmiştir: "Çocuk meraklı gözlerle etrafa bakar. Yakına, biraz daha yakına gelir. Uçuyor gibidir. O uçuyorken bir kelebek görülür gökyüzü planında. Kanat çırpmaktadır. O kanat çırptıkça İvan biraz daha yukarılara çıkar. Ağaçları görür, bulutları, aşağıdaki ağaçsız vadileri, gülleri, ormanın sisli derinliklerini, tarlaya düşen gölgesini ve annesini görür birden, aşağıdan kendisine el sallamaktadır..."[44]

Solaris'te de umudun ölümsüzlüğü yeryüzünün ölümsüzlüğüne bağlıdır. Okyanusun üstünde duran uzay istasyonundaki Chris kalpten gelen bir bağ ile yeryüzüne bağlıdır. Chris'i istasyona çeken o bilimsel buluş çok da önemli değildir aslında. Önemli olan onun yeryüzündeki hayatıdır; çektiği acılar, değişime olan inancı ve umududur. *Solaris*'te uçmak, aşkın ve umudun göstergesidir. Hurıy ile Chris kütüphanede her zamankinden daha yakın dururlar birbirlerine. Yerçekimsiz bir aşk vardır aralarında. Şamdanlık Chris'in elinden düşer ve kayıp gider. Almak için el ayak çırparlar fakat nafile... Derken yanlarından bir kitap akıp gider bu kez de. Müzik başlar. Pieter Bruegel'in kış portresinin bir kısmı görünür. Hurıy ve Chris birbirlerine sarılmış vaziyette dönerek portrenin yanından geçerler. Bruegel portresinin kalan kısmı da görünür. Derken yer çekimi geri döner. Hurıy ve Chris kanepede oturmaktadırlar. Hurry dizlerine dayanmış Chris'i öper...[45] Umut, uzay üssünü bir an olsun terk etmemiştir. Dr. Snaut okyanusun sağır sessizliğinden söz eder. Okyanusun duyarsızlığının katlanılmaz olduğunu itiraf eder ama eklemeden de geçemez: "Ancak yine de bir umut var, bugün olmazsa bile yarın mutlaka bizleri anımsayacağından eminim bu umudun." der ve "Bizler henüz hiçbir şey bilmiyoruz." diye vurgular. "Belki bir gün biliriz, kim bilir!" der sonra da. Zaman Snaut'ın yüreğinde umut

43 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 10.

44 A. Tarkovski, *Qeuvres cinématographiques complètes*, c. 1, s. 77. *İvan'ın Çocukluğu*, çev. Mecit İslami.

45 A. Tarkovski, *Qeuvres cinematographiques complètes*, c. 1, s. 438. *Solaris*, çev. Hadi Cipdar.

yeşertir. *Solaris* umutsuzlukla biten bir film değildir. Aksine, Chris kendini değiştiren bu kördüğümü çözmüştür artık. Çıkmazlar ne kadar da çıkmaz olsalar da, bir çıkar yol vardır elbet. Ancak o yolu bulmak için ardı sıra gitmek, aramak, telaş etmek gerektir.

Ayna, ilk bakışta daha sınırlı, mahdut bir atmosferden söz eder gibi görünür. Filmin uçma sahnesi arşiv görüntülerindeki bir Rus askerinin balona binmiş görüntüsüdür. İspanya iç savaşının acı görüntülerinden sonra uçan Rus askeri görünür ve Pergolessi Korosu ruhların kurtuluşunu andıran bir marşı söyler hep birlikte. Gökyüzü burada da ulaşılmazdır ama yeryüzü Alyosha'ya aittir ya da Alyosha yeryüzüne. Diğer açıdan anne, iyilik ve kutsalın ruhuna asılmanın bir nişanesi olarak bembeyaz şekilde havada asılı kalmıştır. Bir kuş pencerenin camını kırmış, sonra da uçup gitmiştir. Bu aslında kurtuluşun tasavvurudur. Anlatanın elleridir (gerçekte Tarkovski'nin elleridir) kuşa kurtuluşunu veren. Leonardo'nun da arzusu olmuş bu uçma isteği, özgürlüğü ve kurtuluşu sembolize eden, çok eskilere dayanan mitsel bir arzudur. *Ayna*'da umut bir başka anlatılır. Filmi anlatan, kaybettiği umudu tekrar bulmuştur bu filmde. Ahşap evine geri dönmüştür kendini anlatırken. Eve geri dönmek Tarkovski filmlerinin en köklü temalarından biridir. Rublev Boris'e, "Eve geri dönüyorum." der ve yaratıcılık dünyasına geri döner. *Solaris*'in sonunda Chris annesinin toprağına geri döner ve orada babasını görür. Babası odada bir başına oturmuştur. Chris, bu teknoloji çağının Ulysses'i olmuş; eşini, annesini ve aşkı tekrar bulduktan sonra evinin yolunu da bulmuştur.[46] Tarkovski'nin Lem'in romanında yaptığı en büyük değişiklik, yeryüzüne yani baba evine dönüş sahnesi olmuştur. Tarkovski senaryoya Chris'in babasının ayaklarına atılması bölümünü eklerken belki de aklında Luka İncili'nin 15. babındaki günahkâr çocuğun öyküsü vardı. Basiret sahibi, ehli irfan Ortodokslar, ölülerin dönüşüne inanmışlardır. Rus düşünür Nikolay Fyodorovic bir asır önce bilimsel verilerin de yardımıyla insanın ölümden sonra geri getirilmesi için çaba sarf etmişse de tıpkı Jung gibi o da, "Ölülerin geri dönebileceğinden kuşkum yok ama bunu başkalarına ispat edemiyorum." diye itirafta bulunmuştur. Ölülerin geri gelmesi veya getirilmesi düşüncesi, Bolgakov ve Mayakovski gibi devrim öncesi kimi Rus yazar ve sanatçıların eserlerinde de görünür. *Solaris*'te Hurry, Chris'in hatıralarında canlı kaldığı için tekrar canlanmıştır. Fyodorovic, "Hatıralardan yoksun olan kişi sorumlu değildir." der.

46 *Solaris*'in Homeros'un *Odysseia* eseri ile karşılaştırması için bkz. R. Tessari, "Solaris", *Cinema nuovo* (Mayıs 1974).

Nostalghia'da umut kurtuluşun esasıdır. Filme "Umut ve İmanın Gurbeti" diyen Tarkovski, filmin daha başlangıcında doğuramayan kadınlar bölümünde, söz konusu kadınların çocuk sahibi olma umudu ile Kutsal Meryem'e sığındıklarını gösterir bizlere. Tıpkı Piero della Frencesca'nın, Madonna dell Parto tablosundaki hamile kadının yüzündeki umut ışığını gösterdiği gibi... Bir adamın dünyanın kurtuluşunu üstlenmesi tam da burada Mesyanik (Mesihçi) bir kavrama dönüşür. Ölüm ve kurtuluş hedefinin ince cenderesi arasında sıkışmış bu hasta adamın attığı adımlardan kurtuluşa daha umutla baktığı anlaşılıyor. Bu umutlu adam (Gorçakov) sonunda ülkesine/vatanına dönemese de son sahnede ülkesine dönme arzusunun olduğu anlaşılıyor. Tarkovski Adelheid'a "Benim için kesin olan bir daha asla oraya (Rusya'ya) dönmeyecek olmamdır." der. Adelheid, "Evet ama filmlerinizdeki karakterler genelde doğdukları yere dönerler. Onlar için de, sizin için de vatan kutsaldır. Kutsal vatanınıza dönememek, oradan ayrı kalmak sizi korkutmuyor mu?" diye sorar. Tarkovski cevap verir: "Korkutmaz olur mu? Elbette ki korkutuyor ama bir sanatçı olarak değil bir insan olarak korkutuyor beni!"[47]

2. TARKOVSKİ'NİN DÜNYASI

a. Anne

Kamera odanın tam ortasındadır. Öğlen güneşi tüm parlaklığıyla ışık saçmakta, ahşap evin penceresinden ağaçların yeşil yaprakları görünmektedir. Anne, üzerinde geceliği ile bir kapıdan içeri girerek kameranın karşısındaki başka bir kapıya yönelir. Bir an kapı eşiğinde durur ve güneş ışığı ile yaprak yeşili renkleri arasında etrafına ışık saçar. Ardından geri döner. Bu sefer üzerinde bir hırka vardır, ekranın sağında görülen ama kameranın dönmesiyle karşımıza geçen başka bir kapıdan dışarı çıkar. Bu arada Alyosha da dışarıda olmalıdır, zira kapıdan onu kız kardeşiyle oynarken görürüz bir an. Herhangi bir olay vuku bulmaz, diyalog da yoktur zaten ve plan kasvetli bir sessizlikle bitirilir. Plan sessizdir ama burada her şey annenin o ağır hareketleriyle anlam kazanmıştır. Yalnızlık, hüzün, hayatın katlanmazlığı ve anlatılmaz bir acı...

47 *Cahiers du cinéma*, 392 (Şubat 1987), s. 41.

Ayna, Tarkovski'nin uzak hatıralarını sinema dili ile anlatan bir filmdir. Öyle hatıralar ki şiir gibi akıp gitmekte, gerçekliğe sadece vurgu yaparak yanından geçmektedir. Hakikatin özünü beyan etmekte kusursuzdur. Tarkovski'nin tüm filmlerinde kendisi vardır aslında. Çektiği her planda varlığı hissedilir onun. Ancak bu varoluş kendini en fazla *Ayna*'da gösterir. Orada tek de değildir, derunî dünyasının kalbi olan annesi ve ailesiyle birliktedir: "Tüm filmlerimde gerek kök temaları olsun gerekse genetik ve aile bağlarım olsun çok önemli yer tutarlar. Eve ve aileye olan bağlılık, çocukluk, memleket ve ana vatan filmlerimin ana temalarıdır. Her zaman dediğim gibi ben geleneğe, kültüre, insan ve inanç halkasına bağlı biriyim."[48]

İvan'ın Çocukluğu'nda anne, İvan'ın (Nicolai Burlyayev) gelenekle olan bağıdır. Toprağına olan sevgisidir. Bu sevginin merkezinde de bir "insan halkası" vardır ki eğer görünmez olursa halkanın kaybolduğu düşünülebilir. İvan'ın, "hayatımın yegâne varlığıydı" şeklinde hüzünle içerlendiği şeyi, yetim bir çocuğun basit bir içerlenmesi şeklinde algılamamak lâzım. Bu içerlenme, onun dünya ile olan girift ilişkisine işaret etmektedir. Zira o sadece annesi ile dünyayı yaşamıştır, annesiz dünya onun için anlamını yitirmiştir. Su kuyusunun başında kendisine şefkatle gülümseyen bir annenin varlığı ile hayata tutunmuştur o. *Solaris*'te de Chris uzay üssündeyken hatıralar okyanusunun da yardımıyla annesine kavuşur tekrar. Anne hüzünlüdür ama yine de yüzünden gülümsemeyi eksik etmez. Öyle bir gülümseme ki Chris o gülümsemeyi yeryüzünde bir daha göremeyecektir. Zira o halkanın merkezini kaybetmiştir artık. Uzay üssünün son görüntülerinde, "Chris'in annesi Hurry gibi giyinmiş yaklaşmaktadır. Hurry ise elinde her zamanki şalıyla banyoya gider. Pencerenin kenarında başka bir Hurry durmaktadır. Üçüncü bir Hurry de elinde bir çiçekle bir saksının yanından geçmektedir. Hurry şahnı üzerine atmış bir sandalyede oturmaktadır. Diğer Hurry ise onun yanından geçmektedir. Chris yeryüzündeki evindedir."[49] *Ayna*'da ise anne, hatıra, kâbus ve rüyalarda görünen bir annedir, genç ve güzeldir. Adı Maria'dır. Ölümsüz bir anne ile aynı adı taşımaktadır. *Nostalghia*'da Gorçakov'un eşinin adı da Maria'dır. *Kurban*'daki kurtuluşa vesile olan aşkın adı da...

---

48 A. Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 193.

49 A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques completes*, c. 1, s. 444. *Solaris*, çev. Hadi Cipdar.

Anneye biraz daha sevecen olsun diye "Marusa" şeklinde seslenirler. *Ayna* Marusa'nın acı hikâyesidir. Benzerlikler hikayesidir belki de. Anne (Maria) ve eş (Natalia) birbirinin aynısıdır. Hatta Natalia'nın albümdeki fotoğraflarda gördüğü kayınvalidesi bile son derece kendine benzemektedir. Şimdiki zamanda Alexei tıpkı babası gibi ailesiyle birlikte yaşayamamaktadır. Ignat da tıpkı Alexei gibi, henüz Alyosha adıyla çağrılan küçük bir çocuk iken yalnızdır ve zamanının çoğunu Leonardo da Vinci'nin resimlerine bakmakla geçirir. Leonardo da Vinci de öz ve üvey olmak üzere iki annenin oğludur. İki kadın bir anne şefkatiyle "Meryem, Çocuk İsa ve Azize Anne" tablosundaki İsa'ya bakmaktadır. Azize annenin yüzündeki o acı tebessüm, İsa'nın çilesini ve gelecekte çarmıha gerileceğini önceden bildiğini gösterir mahiyettedir. Azize anne doyumsuz bir sevgiyle anne ve çocuğuna bakmaktadır. Bakışları tıpkı dertli Marusa'nın bakışları gibidir.

> *Ayna*'da kendimi anlatmak gibi bir çabam olmadı. Film, aileme karşı hissettiğim o ölümsüz sevgi ve şefkat duygularıyla yapılmış bir filmdir. Hakeza eksikliğini ve ezikliğini hissettiğim şeylerin bir yansımasıdır. Aynı şekilde sona erdiremediğim görevimdir.[50]

Ayna'daki ilişkiler ağı, filmi bir kez izlemekle anlaşılmaz. Alexei ile oğlu Ignat arasında hemen hemen hiçbir ilişki yoktur. Onunla bir kez telefonda konuşur, bir defasında da annesi ile ayrılacak olsalar kiminle kalmak istediğini sorar ona. Ignat'ın annesiyle olan ilişkisi de klişe bir ilişki olarak durur. Natalia'nın da ona ilgi duymadığı açıktır. Keyifsiz bir duygu besler oğluna karşı. Babasının beklenmedik sorusu karşısında şaşıran Ignat, sessiz kalmayı yeğler. Ancak filmin en önemli anlarından biri de, Natalia'nın evden çıkmak isterken Ignat'ın kendisine yaklaştığı sahnedir. Onunla gizli bir şeyini paylaşmak ister gibi bir hâli vardır Ignat'ın: "Böyle bir ânı daha önceden yaşamıştım sanki." Buna rağmen yine de anne ile oğul birbirlerine karşı mesafelidir. Uzak geçmiş zamanda da görmüş oluruz bu mesafeyi. Alyosha ile annesi doktorun evinden çıkıp eve döndüklerinde birbirleriyle yol boyunca tek kelime konuşmamışlardır. Birbirlerine ne kadar uzak oldukları bu sahneden de anlaşılır.

Stalker'da, Stalker'ın rüyasının işlendiği o uzun planda kendisi, eşi ve çocuğu görünür. Kamera çok ağır hareketle onları yataklarında uyurken gösterir. Tren sesine benzer kulak tırmalayıcı aralıksız bir ses duyulur. Bu sahnede, hayatın

50 *A.g.e.*, s. 134.

keşmekeşliğinden uzak, sade ahşap bir evde hayatını sürdüren küçük bir ailenin cazibesi yerini güvensizlikten kaynaklanan bir korkuya bırakmıştır. Bu odada neler yaşanmaktadır da bizi bu üç kişilik ailenin hayatına alıştırmaya çalışır yönetmen? Ya da hayatın zorluklarına dair taşıdıkları korkularını bizlere de yaşatır. Acaba bu üç kişi o kutsal aileyi hatırlattığından mı böylesine tanıdık ve bildik gelir bizlere? Filmin sonunda bu üç kişilik aile tekrar karşımızdadır. Stalker'ın eşi kocasının yatağa uzanmasına yardımcı olur. Bir monologla hayatın çektirdiği çileleri dillendirir. Stalker'ın gizliden Zone'a (Yasak Bölge) girmek isterken tutuklandığından söz eder. Onun umutsuzluğundan, karamsarlığından dem vurur. Stalker, "Artık iman eden kalmadı." dediğinde kadın kendi dertlerini anlatmaya devam eder. Stalker ile evlendiği için annesinin kendisini terk ettiğini söyler. Kızının felç olduğunu ve yapayalnız bir başına kaldığını dillendirir. Sonunda da sorar: "Hiç umut kalmadı mı gerçekten?" Ses tonu birkaç saniye sonra yan odada yaşanacak mucizeden haber verir gibidir.

Nostalghia'da da tıpkı *Ayna*'da olduğu gibi annenin doğa ile bir kabul edildiğini görürüz. Filmin başında Eugenia kiliseye girer ve kilisenin rahibinden doğurgan olmayan kadınların dua merasimini kutsal Meryem heykeli önünde yerine getireceklerini duyar. Kadınlar gelir ve yakılmış yüzlerce mumun ışığında dua etmeye başlarlar. Meryem'in göğsü üzerinden havalanmış küçük kuşlar etrafta kanat çırparak uçuşur. Eugenia, rahibe dua merasimine neden yalnızca kadınların katıldığını sorar. Değişim için sadece kadınların ehil olabileceğini söyler rahip. Tıpkı bir mucize için İsa'yı dünyaya getirmeye ehil olmuş Meryem gibi... Kamera 30 saniyeden fazla Frencesca'nın Madonna dell Parto tablosu üzerinde zoom yaparak durur. Bu esnada tek duyduğumuz kuşların kanat sesidir. Film, Gorçakov'un köpeği ile göletin yanında oturmuş uzaktan ahşap evin göründüğü bir planla son bulur. Antoine de Baecque, bu güzel planı, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* adlı şiir kitabındaki bir şiire benzetir: "Ben, yağmurlu toprakların kralıyım..." Yağmur kralı zengin ama güçsüzdür, gençtir ama yaşlı görünür. Yegâne sadık dostu ise bir köpektir.[51] Tarkovksy'nin filminin son sahnesinde kamera ağır ağır geriye doğru çekildiğinde Gorçakovve köpeğinin ahşap evle birlikte büyük İtalya tapınağının kanatları altında (içinde) olduklarını görürüz. Kar ufak ufak yağmaya başlar. O hüzünlü Rus ağıtı duyu-

51 A. de Baecque, *Andrey Tarkovski*, Paris: Cahiers du cinéma, 1989, s. 82.

lur tekrar. Görüntü donar ve ekran kararır. Siyah ekranın üzerinde *"Annemin anısına..."* yazar.

Orada, bir manzaranın kalbinde olacağını sanıyordun,
Oysa gözlerinin önünde, burada,
Sanki manzara açıyordu.
R. M. Rilke

b. Aşk

İlk Ortodoks keşişlerden Aziz Teodosyos (ö. 1074) dualarında Tanrı'ya, "Tanrım! Biliyorsun biz dostuz!" diye seslenmiş ve "Bu dostluğun nişânelerini her yerde arayın." diye de insanlara öğüt vermiş bir azizdi. Aziz Tikhun da (Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'indeki Zosima'nın babasının model aldığı aziz) "Başka bir ele (kudrete) ihtiyacımız var ama farkında değiliz."[52] diye yazar. İkona ressamı *Andrey Rublev* ise yanındaki arkadaşından kendisine İncil'den ayetler okumasını ister. Dostu da bu isteği yerine getirir:

> Eğer meleklerin diliyle konuşur da sevgi ve muhabbetten yoksun olursam işte o zaman boşu boşuna çalan bir çan gibi olurum ve eğer alemin tüm esrarını bilen, kusursuz bir imanla dağları yerinden oynatacak nübüvvet sahibi biri olur da sevgi ve muhabbetten yoksun olursam tam bir hiçim... Sevgi şefkattir, rikkattir, asla yok olmaz.[53]

Aşk, insanın cevheri, manevi ruhun kökü ve kaynağıdır. İnsan bilmese, farkında olmasa dahi aşkın peşinden koşar. *Andrey Rublev*'in başında, Rublev'i kıskandığı için Crell'in kalbi kararmıştır. Rublev kendisini kıskanan dostuna şöyle der: "Seninle aynı odada kaldığımız günden itibaren dünyaya senin gözlerinle baktım. Dünyadaki sesleri senin kulağınla duydum. Her şeyi ama her şeyi senin kalbinle hissetmeye çalıştım." Crell dünyaya nefretle bakmaktadır ve İsa gibi aşkı ve sevgiyi ödev edinmiş Rublev'e de bu nefretini gösterir. Rublev köy şenliğinde kefere kadına, "Ama sizler günahkârsınız!" der. Kadın, "Aşk günah

52 G. P. Fedotov, *A. Threasury of Russian Spirituality*, New York, 1965, s. 11-49, 225-239.

53 Kutsal Kitap, Ahd-i Cedid, Aziz Paulos'un Korintoslulara yazdığı mektup, 13. bab, 1-8.

değil ama..." diye cevap verir ve ardından, "Korkuyla yaşanır mı?" diye sorar. Genç kadın Rublev'i askerlerin elinden kurtarır ve kendisi de nehrin sularında saklanır. Köy şenliği, Şamanların doğa güzelliklerine övgüsü olan bir tür dinî merasimdir aslında: Toprak anaya saygıdır. Rublev bu şenlikte aşkın inançlarımızın da ötesinde bir şey olduğunu keşfeder. Bu aslında Tarkovski'nin aşk algılayışıdır. Aynı algılayışı, *Solaris* ve diğer filmlerinde de kullanmıştır. Emmanuel Levinas'ın dediği gibi, "Aşk, dünyayı ötekinin gözüyle görmektir ve dünyayı kurtaracak yegâne fenomen budur."

Solaris, içinde aşkı barındıran bir filmdir. Unutulmuş veya yitirilmiş aşk bile onda hayata şekil vermektedir. Chris, Snavt'a, "Bizler burada belki de insanı aşk aracılığı ile tanımak için varız." der. Filmdeki aşk kurtuluş ve özgürlüktür. Chris ve Hurry'nin uçması da bu özgürlüğü gösterir. Chris, yeryüzüne, babasının yanına döner ancak dönen eski Chris değildir artık. Baba evinin hatıralar okyanusunun ortasında olduğunu görünce de hemen başka bir algılayış devreye girer. "Biz neredeyiz? Yeryüzünde mi, okyanusta mı?" sorusu sorulur. Tarkovski, "İnsanın insana olan aşkı, umuttan nasibini alamamış bir dünya hakkındaki tüm soyut düşünceleri inkâr eden bir mucizedir."[54] der. İnsanlar arasında âşık olma ihtimali olmadan, ortak kalbe ve ortak akla dayalı bir ilişki kurmak mümkün değildir. Aşkta öteki mefhumu kesinlikte konu sınıflandırması içerisine girmez. O, işe yarar herhangi bir araç da değildir. Doğrudan tanınmıştır ve varlığı değerlidir. Zira onu (ötekini) akla dayalı bir sebep olmadan severiz ve o zamanla hayatımızın yegâne saiki olur.

Tarkovski günlüklerinde aşka dair şunları yazmıştır: "Nedir aşk? Bilmiyorum. Aslında biliyorum ama nasıl anlatacağımı bilemiyorum."[55] Tarkovski pek çok kez *Nostalghia*'nın aşk filmi, hatta kendi aşkının filmi olduğunu belirtmiştir. Gorçakov'un aşkı, doğduğu toprağına ve ailesinedir. Onun aşkını sadece gurbet ellerde kendisini tanımayan ama yine de seven yabancı bir kadına beslediği duygu olarak tanımlamak insafsızlık olur. Filmde, Gorçakov'un Eugenia ile olan ilişkisini ciddiye almadığı aşikârdır. Eugenia, ona karşı bazı hisler taşımaktadır elbette fakat özgürlüğü onun için daha önceliklidir. O sevgisine, çekinerek ya da yalvararak işaret etmez, bağlılığını özgürce dile getirir. Gorçakov ise kendisini ona yakınlaştıracak tüm yolları kapatmıştır. Hiçbir açık kapı bı-

54 B. A. Kovacs ve A. Szilagyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 114.
55 A. Tarkovski, *Time Within Time, The Diaries*, s. 119.

rakmamıştır. Eugenia'nın Rus kültürünü öğrenmek istemesiyle dahi alay eder. Gorçakov birdenbire sorar:

– Ne okuyorsun?

Eugenia kötü bir iş yaparken yakalanmış gibi irkilir bir an ve sonra cevap verir:

– Tarkovski okuyorum, Arseny Tarkovski şiirlerini...

– Rusçasını mı?

– Hayır çevirisini... Çok güzel çevrilmiş.

– Bence at gitsin.

– Neden? Çevirisini yapan da büyük bir şair ama.

– Şiir çevrilmez... Daha doğrusu sanat çevrilmez. Hiçbir sanat tercüme edilemez.

– Pekâlâ çevrilmeyecekse Tolstoy'u, Puşkin'i nereden okuyup öğreneceğiz? Rusya hakkında nasıl bilgi sahibi olacağım ben?

– Sen Rusya'yı bildiğini mi sanıyorsun?

Bu kısa atışmanın ardından Gorçakov da kendisinin, Dante'yi, Petrark'ı, kısacası İtalya'yı bilmediğini itiraf eder ve bilmenin tek yolunun da sadece sınırların kaldırılmasıyla mümkün olacağını vurgular. "Eugenia da alaylı bir ifadeyle ona, 'Sen galiba çok fazla Lenin okudun' diye laf yetiştirir."[56] Bu aşk Gorçakov'un kurtuluş yolu olabilirdi. Fakat o bunu göremedi. Dünyayı elinin tersiyle ittiğinden yeni veya başka bir aşkın yükünü üstlenmedi. Eugenia'yı hayallerinde eşi ile tanıştırıp aralarında bir bağ kurdu. Hayatta kalsa Chris gibi aşkı elinin tersiyle itmenin ne kadar büyük bir günah olduğunu görürdü. Kimi eleştirmenlere göre Tarkovski'nin Eugenia karakterine, hatta filmlerindeki tüm kadınlara yaklaşımı erkek egemen bir yaklaşımdır. Eugenia Gorçakov'dan bağımsız, hatıraları olan, geleceğe dair planlar kuran, aşk ve güdüleriyle hareket eden bir kadın profili değildir. Sadece Gorçakov'dan değil, Tarkovski'nin kendisinden de bağımsız değildir. Gorçakov'u isteyen ancak bu isteğine ulaşamayan kadının öfkesi ve aşağılanan, küçük düşürülen kadınlık gururu gibi yansımalar aslında sadece Rus şairimizin yalnızlık dünyasını derinlemesine kavramamız için sergilenmiş durumlardır. Yönetmene göre Eugenia'nın iyi bir kadın olabilmesi sadece anne olmanın hasretiyle yanıp tutuşması hâlinde gerçekleşecektir. *Kurban*'da Maria'ya duyulan aşk dünyayı kurtarır. Ancak, ilk se-

56 A. Tarkovski, *Qeuvres cinématographiques complètes*, c. 2, s. 331 (*Nostaliga*).

naryoda büyücü olan Maria bu kurtuluşta sadece bir aracıdır; maddi ve manevi güçlerin aracısı, Alexander ve oğlunu uzlaştıran bir kadındır sadece. Adelaide ise Maria'dan daha ketumdur ve üzerinde daha fazla durulması gereken bir karakterdir. Filmin en negatif karakteri olarak Adelaide'ı gösterebiliriz. Hayata düşkünlüğü ve kendisine olan sevgisi yegâne günahıdır. Alexander inim inim inlemektedir fakat kendisi için değil ötekiler için... Adelaide ise sadece kendini düşünmektedir, tıpkı Stalker'ın bencil karısı gibi... Filmin başında yazarla birlikte gelen kadını aşağılayıcı bir şekilde gönderir Stalker. Onu, 'Yasak Bölge'ye girmeye şayeste bulmaz. Andrey Rublev'in dilsiz kızı dünyadaki en kadirbilmez varlıktır. Kendilerine saldıran Tatarlarla kaçmaktan bile imtina etmez. *Ayna*'daki doktorun karısı Tarkovski filmlerindeki bencil ve menfur kadın tiplemesinin en iyi örneklerinden biridir. Kadının özgürlüğüne vurgu yapmış eleştirmenlere göre Tarkovski sinemasında kadın ancak anne olursa saygıya değer bir varlık olur. Sadece anneler değerlidir ona göre. Nitekim günlüklerinin 3 Ocak 1974 tarihli sayfasında şunları yazar: "Nedir kadının görevi? Teslim olmak mı, aşka itaat mi? Peki ya erkeğin görevi? Yaratmak mı?" Tarkovski'nin yakın çevresi onun erkek egemen bir ruha sahip olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin ilk eşi Irma Raush, Tarkovski'nin kendisinden ısrarla yönetmenliği bırakmasını istediğini anlatır. Zira o bu işi kadınlara göre bir iş olarak görmez.[57] Ancak şunu unutmamak gerekir ki Tarkovski sinemasında kötü erkeklerin sayısı da azımsanacak gibi değildir. Hurry, Chris'ten defaatle daha üstün bir insandır. Bu onun iyi bir eş ya da anne olmasından neşet etmez. Tarkovski yüzlerce şiddet yanlısı kötü erkeğin karşısına birkaç tane de kötü kadın karakteri koymuştur. Onun filmlerinde hangi kadın *Andrey Rublev*'deki o kardeş katili hain prensten daha aşağılık olabilir?

c. Ev

Tarkovski, "Ayna, kadim bir evin hikâyesi olarak da görülebilir."[58] demiştir. Rusçası "daça" olan bu ahşap köy evi söz konusu filmin merkezinde yer alır. Çocukluğu, rüya ve hatıraları akla getiren güvenli ve huzurlu bir mekân... Peredelkino'ya ait o yıkık ev film çekimleri için restore edilip hazır hâle getiril-

57 V. A. Johnson ve G. Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky: A Visual Fugue*, s. 23.
58 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 132.

dikten ve Tarkovski'nin anne ve kız kardeşinin hatıralarının tasvirleri bir araya getirildikten sonra şöyle yazmıştır:

> Annemi, gençliğinin büyük bir bölümünü geçirdiği evimize benzeyen o eve götürdüm. Hiç beklemediğim bir reaksiyon gösterdi. Sanki yeniden geçmişe dönmüş gibiydi. İşte o an doğru bir tercih yaptığımı düşündüm. O ev onda istediğim duyguları uyandırmıştı. Film için bundan daha iyi bir şey olamazdı. Aradığımı bulmuştum.[59]

Gaston Bachelard, "Ev, rahatlığımızın bir köşesi, dünyadan payımıza düşmüş yerimizdir. İlk dünyamız, varlık dünyamız, bu iki harfli isimde özetlenir."[60] der ve böylelikle ev ile anne bir olarak algılanır. Her ikisi de bizi dış dünyanın tehlikelerinden koruyan güvenli sığınaklardır. Bachelard *Toprak ve Huzur Rüyası* adlı kitabında sempati duyduğu şair Milosh'un bir şiirinden alıntı yapar:

> Anne dedim ve seni düşündüm, evim,
> Gizemli yazlarımın, güzel yaşantımın evi!

Bu şiir *Ayna*'nın havasını verir: "Çocukluğumuzun geçtiği evi rüyalarda gördüğümüzde, sıcak bir havayla, sanki bir cennetle karşılaşırız. Mülteciler o havada yaşar." "Ev, tarih başlangıcının kutsal havasını hatırlatır." [61]
Tarkovski çocukluğunun geçtiği evi şu cümlelerle anlatır:

> Evimizin karşısında uzunca bir buğday tarlası vardı. Ev ile ileriki köye giden yol arasında başaklar boy verirdi. Başaklar açtığında köy yolu her zamankinden daha güzel görünürdü. Koca tarlayı karlar altında kalmış gibi gösteren o beyaz renkli çiçekler ise çocukluk hatıralarımdan sakladığım en önemli ayrıntıdır benim için.[62]

Stalker bu beyaz renkli çiçekler arasında oturur, Alyusha onlar arasında oyun oynar. Kayıp bir evin izinde gitmek Tarkovski için çocukluğunda yitirdiği bir zamanın peşinde gitmekle, geçmiş bir hayatın izini sürmekle eşdeğerdir. Köyünü ve köy hayatına geri dönmeyi arzulamak gibidir. O bu izi sürerken belki de bundan daha ötesini istemektedir. Evi dilemek, insanın huzur zamanını

---

59 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 132.
60 G. Bachelard, *La poetique de l'espace*, Paris, 1984, s. 24.
61 G. Bachelard, *La poetique de l'espace*, s. 27.
62 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 132. Bu ifadeleri Dovzhenko'nun *Büyülü Desna* adlı film senaryosundaki kimi ifadelerle karşılaştırabilirsiniz. Bkz. A. Dovzhenko, *The Enchanted Desna*, Moskova, 1979.

dilemesidir aslında. Tarla çitlerinin ve o onur kırıcı ulusal sınırların ötesinde bir sığınağı arzulamaktır. *Solaris*'te evi terk etmek demek, sığınağı yitirmek, bomboş ve sonsuz bir atmosfere ya da Snavt'ın dediği gibi en tehlikeli iklime savrulmak demektir. *Solaris* evden gündelik hayata atılan adımın hikâyesidir. Evden iç dünyaya, meçhul bir atmosfere çıkan bir yolculuktur. İç ürpertici sonsuz dalgaların ortasında bir ada görünümündeki dış dünyanın öyküsüdür.

Ayna'daki ahşap ev kelimenin tam anlamıyla bir sığınaktır. Moskova caddelerinden korkudan donmuş o matbaaya gideriz. Öyküyü anlatanın apartman katından soğuk koridorlara ve vatanından uzak İspanyolların yalnızlık odasına yol buluruz. Ancak yolda yeşillikler ortasında ahşap bir ev görürüz. Rüzgârlara karşı dimdik durmuştur. Evde, bir anneyi, kitapları, Leonardo da Vinci resimlerini ve taze sıcak süt bardaklarını bulmak mümkündür. Evin etrafı kuş sesleriyle doludur. Anne yapayalnız pencerenin kenarında oturmuş dışarıda yağan yağmuru yaşlı gözlerle izlerken dahi güzeldir bu ev. Evin önünde buğday tarlası ve beyaz renkli çiçekler göze çarpmaktadır. Rilke, müzisyen arkadaşı Benvenuta'ya şöyle yazar:

> Biliyor musun bir şehirde yaşadığımda çok korkuyorum. Hortumlardan, şiddetli rüzgârlardan korkuyorum. Sanki görmüyorlar, bulamıyorlar şehirde beni ya da dikkate almıyorlar. Ama yalnız bir köy evini gayet rahat bulabiliyorlar. Onu kuvvetli pazuları arasına alıp onunla hemhâl olabiliyorlar.[63]

Aynı şekilde, "Bir köy evinin arka bahçesi, dünyanın arka bahçesi kadar yalnızdır." der Rilke. *Ayna*'daki ev doğa ile dostluğun kusursuz sembolüdür. O yıllarda (savaş yıllarında) Rusların karşı karşıya kaldığı tehlikelerden kaçma hissinin simgesidir. Stalker da evini aramaktadır. İçerisinde dilek dileyebileceği bir sığınağın peşindedir. Aradığı ev karşısındadır fakat ulaşılmayacak kadar uzaktır.

Andrey Gorçakov *Nostalghia*'da tüm sınırları kaldırmalı der. Tüm dünyayı tek bir ev, tek bir sığınak yapma arzusundadır. Eugenia kendisine cevap vermez ama gerçek sınırların hangisi olduğunu gayet iyi bilmektedir. Tebessüm etmekle yetinir sadece. Çünkü demin kendisi (Gorçakov) geçilemez sınırlardan söz etmiştir. Rus şiirleri neden çevrilemesin ki? Gorçakov'un ahşap evi dünyada bir başınadır. Zira o evi inşa eden dertler ve sıkıntılar, ailesinin korku ve yalnızlığında biricik hâle bürünerek karşımıza çıkar. Tekrar edilmesi güç, ola-

63 R. M. Rilke, *Lettres à une musicienne*, çev. P. Deshusses, Paris, 1998, s. 195.

ğanüstü sıkıntılardır hepsi de. Dostoyevski'yi anlamak için Rus olmak gerekir deyişindeki sıkıntılara benzerdir bu. Domenico'nun evi ise maddi ve manevi iki dünya arasında yer alır. Tavanından suların damladığı, tabanında ise su birikintilerinin oluştuğu bir harabedir onun evi. Tavandan içeriye gizemli bir ışık huzmesi sızar. Cam ve yeşil yapraklar arasından Rus malı tül perdelere ışık dökülür. Ev yok gibidir. Domenico hayalleriyle ayaktadır. Gorçakov, elini sıkar Domenico'nun ve kaybolur gider. Domenico düşünür, düşündükçe ağlar. Oğlunun evden ayrılışını hatırlar. Çocuk, yıllar sonra rutubetli, ışıksız ve havasız bir odada yaşadıktan sonra dünyayı görür ve gördükten sonra ise, "Bu mudur dünyanın sonu?" diye sorar.

Tarkovski *Nostalghia*'nın yapımına ilk başladığında o ana dek evine ve ülkesine dönebileceğini düşünüyordu. Hatta filmin bazı yerlerini Rusya'da çekmeyi bile planlamıştı. Film İtalya'da yolculuk yapan bir Rus'un hayatını anlatıyordu. Fakat ne olduysa bu Rus, evine ve ülkesine dönüş yolunun kapandığını öğrendi ve filmin adı Rusça telaffuzuyla *Nostalghia* kondu; "ayrılığın hüznü". *Kurban* ise ayrılığın hüznünden ziyade tam bir ayrılık filmdir. Tarkovski'nin ülkesinden ayrılması yılları bulmuştu. Oğlu (Andriyusha) yasaklı olduğu için ülkeden çıkamıyordu. Babası İtalya'da yaşıyordu ve bu ayrılık ve gurbet katlanılmaz bir acı veriyordu ona. Kendi tabiriyle Rusya'dan uzak kalmaya dayanamamıştı. Günlükleri, ülkesinden uzak kalmanın yarattığı acılarla doludur. O yüzden *Kurban*'daki evin anlamı daha farklıdır, hatta trajiktir demek daha doğru olur. Filmin geçtiği yer Baltık Denizi'ndeki Gotland Adası'dır. Rusya sınırına yakın İsveç karasuları içinde bir adadır Gotland. Yazı Kuzeybatı Rusya'nın yazlarına benzer. *Kurban* da böyle bir yazda çekilmiştir zaten. Kırsal köy havasını andıran bir adadır. Birkaç yılını bu adada geçirmiş Ingmar Bergman ada ve ada halkı için şunları der:

> Pek çok kuzey adasında olduğu gibi Gotland'da da halk hayat mücadelesi verir. Orası hem hoş hem nahoş bir yerdir. Belki de bu yüzden ada halkı hayata farklı bakar. Her an yeni bir şeyi arar gibi ufuk çizgisindedir gözleri. Yeni fırsatlar yaratmaya meraklı bir halktır Gotlandlılar. Adaya ilk gidenler iş fırsatları yaratmak için gitmiştir aslında.[64]

Bergman, 1969 yılında Gotland'a yakın Faro Adası hakkında 78 dakikalık bir belgesel film yaptı. Belgeselin görüntü yönetmeni ve kameramanı yine Nykvist

64 *Sweden Now*, 4 (1986), s. 40.

idi. Belgesel, adanın coğrafik özellikleri ile halkının âdet ve geleneklerini konu ediniyordu. Bergman, "Denizin ortasında bir adada yaşama hissi alabildiğince romantik bir histir."[65] der. Gerek Gotland gerekse Faro Adası Bergman'ın pek çok filmine ev sahipliği yapmış mekânlardır. *Utanç*'ta adaletsizliklerin ve şiddetin, *Persona*'da birey yalnızlığının, *Evlilik Yaşamından Sahneler*'in son bölümünde de anlayış ve aşkın mekânı hep bu iki ada olmuştur.

Sakin ada Gotland'da ahşaptan yapılmış, uzunca çatısı ve beyaz renkli tahta pencereleri olan iki katlı bir ev vardır. Evin alt girişindeki taraçanın uzunca kolonları hemen göze çarpar. Kolonların etrafı rutubetlenmiş ve tozlanmıştır. Evin önündeki ağaçların boyu evden daha uzundur. Ön taraftaki boş arazide yer yer yağmur sularının oluşturduğu gölcükler, yakınlarda ise büyükçe bir göl vardır. Maria Alexander'a küçük çocuğun özenle ve büyük bir dikkatle yaptığı evin maketini gösterdiğinde evin ateşe verilip verilmeyeceğinden ya da evden geriye belki de bir tek bu maket evin kalacağından henüz haberdar değilizdir. Bu maket ev, tıpkı Tarkovski'nin çocukluğundaki o orman evininin fotoğrafları gibidir. Nitekim *Ayna*'daki ev de bu fotoğraflara bakılarak restore edilmiştir. Pek çok defa, acaba Tarkovski 1985 yılının 4 ile 19 Haziran tarihleri arasında neler hissetmiştir diye kendi kendime sormuşumdur. Yeniden bir ev yapıyordu o tarihlerde ve yaptığı bu evin de dünyada yapacağı son ev olduğunu biliyordu. Ne hissetmişti acaba?

Evde her şey çok eskidir. Sadece filmin atmosferi ve içindeki insanların hâlleri değil, evin kendisi de bize Çehov'un *Martı* oyununu hatırlatır. Makyaj, kostümler, özellikle kadınların saç modelleri hepsi XIX. yüzyıla aittir sanki. Ev sakinleri, kahvaltı ve akşam yemeklerini evin önündeki çimenlikte yemeği tercih ederler. Lambalar da aynen diğer eşyalar gibi eskidir. Tül perdeler rüzgârla birlikte odanın içine veya dışına doğru salınır. Masa örtüleri, şömine, piyano, vitrin dolabı, hepsi çok eskilere ait eşyalardır. Duvarlar hatta evin taraçasındaki dış duvarlar bile Rönesans dönemine ait resim örnekleriyle süslenmiştir. Modern hayata dair sadece bir televizyon, Alexander'ın müzik aleti ve bir de televizyonun çatıda duran anteni vardır. Bu alabildiğine eski görünen mekân, aslında insan ilişkilerinin ne kadar eskidiğini göstermek için Tarkovski sinemasında öteden beri kullanılan bir klişe anlatım metodu olarak karşımıza çıkar. Filmlerin her karesinde zamanın tozu kokusunu yayar. "Zamanda Hey-

65 Bjorkman, *Bergman on Bergman*, s. 266.

keltıraşlık" bölümünde anlattığına göre bir Rus gazeteciden Japonların eskiye çok değer verdiğini duymuştur. Onların, bir ağacın gölgesinden tutun da eski bir saksı veya eski bir vazoya kadar her objenin albenili ve iyilik değeri bulduğuna inandıklarından bahseder: "Japonlar, zamanın geçtiğini anlatan her objeye 'saba', yani toz adını verirler. Eski günlerin tozu ve toprağı!" Tarkovski, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı dev romanındaki kahramanın büyükannesine hayranlık duyar. Zira büyükanne her eskiye âşıktır ve "Toz, zamanın geçtiğinin göstergesi ve hatıralara giden bir anayoldur." der. Şüphesiz Proust, bunu herkesten daha iyi anladığı için konu etmiştir. Tarkovski, "Bana göre sinema, işte bu toza bağlıdır"[66] der. Bu eskilik ve zaman ile hayatın geçtiğini gösteren göstergeler, Tarkovski sinemasının en önemli çizgilerindendir.

d. Ayrılık ve Yalnızlığın Hüznü

Ruslar daima politik baskılara giriftar oldular. Bu baskılara karşı fikrî ve siyasi mücadele verenler ise ülkeden ya sürüldüler ya da kaçmak zorunda bırakıldılar. Rus düşünür ve sanatçıların boşluğundan yararlanan kimi sosyal ve kültürel arta kalanlar ise katlanılmaz zevatlar olarak tarihe geçtiler. On yıllarca sürgün hayatı yaşamış Lenin, Troçki, Plekhanov, Zasuliç, Bakunin ve Hertsen gibi devrimci ve radikal isimleri dışarıda tutarsak, Rus kültür insanlarının pek çoğu uzun seneler ülke dışında hayatlarını idame etmek zorunda bırakıldı. Entelijanstan ise birçok şair, sanatçı ve yazar aynı şekilde ya zoraki sürgün edildi ya da kendi sürgünlerini kendileri istedi yahut bir şekilde suçlu gösterilip çalışma kamplarına gönderildi. Bunlardan ilk akla geleni Turgenyev'dir. Sürgüne gönderilen pek çok isim her ne kadar ülkeye geri döndüyse de Çehov'un dediği gibi "Bedenlerinin bir parçasını Avrupa'da bıraktılar." XX. yüzyıl Rusya'sı ise kelimenin tam anlamıyla Lenin'in, Stalin'in ya da onların yerine gelenlerin zorbalıklarına maruz kaldı. Pek çok sanatçı, yazar ve düşünür Rusya dışına sürüldü. Bunlardan ilk akla gelenler Vladimir Nabokov, Igor Stravinski, Sergey Rahmaninov, Joseph Brodski, Wasily Kandinski, Alexander Soljenitsin, Vladimir Horowitz, Nikolai Berdyaev, Corc Blaneshin, Mesti Slav Rostropoviç, Andrey M. Konchalovski ve Andrey Tarkovski...

66 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 59.

Andrey Gorçakov'un *Nostalghia*'daki evi *Ayna*'daki orman evini hatırlatır. Gorçakov'un birçok kez hayallerinde evine döndüğünü görüyoruz. Onun için evin hatırlanması Rusya'nın hatırlanmasıdır. Filmin başında ve sonunda hüzünlü bir müzik duyarız. Hüzünlü bir Rus şarkısı. Anna Ahmatova 1922'de bastırılması güç bir hüzün ile devrim mağduru Rus sürgünleri için söylemiştir şarkısını:

> Ama yüreğim sürgüne gidenlere yanar
> Mahpus ya da belki bir hasta gibi
> Yolcu! Senin yolun karanlığa çıkar
> Ve ne kadar da acıdır yabancının ekmeği ağzında.[67]

Tarkovski *Nostalghia* hakkında şöyle der:

> Rusların vatan hasretini ya da ayrılık acılarını anlatan bir film olsun istedim. Zorla yerlerinden çıkarılmış veya sürülmüş Rusların acı ayrılık öyküsüdür *Nostalghia*. Rusların ulus, geçmiş, kültür, vatan, aile ve dostlarıyla olan bağları anlatılır onda. Ruslar bu bağlarını bir ömür boyu unutmazlar. Kader onları nereye atsa da ayrılamazlar o bağlarından. Yeni bir hayata ayak uydurmakta zorlanan bir millettir Ruslar. Onların başka çevrelere uyum sağlayamadığı acı gerçeğini herkes bilir.[68]

Andrey Gorçakov (Tarkovski'nin de gönlünden geçtiği gibi), "Evet, kimse Rusya dışındaki bir 'Rus'un derdini anlayamayaz." der. Tarkovski ise şunları söyler:

> *Nostalghia*, içimde derinlemesine yer etmiş ve şimdiye kadar da hiç bu kadar güçlü olduğunu anımsamadığım bir duygunun beyanıdır. Gurbet/ayrılık acısı siz İtalyanların aksine biz Ruslarda haşin şekilde hissedilir. O acıları bizler asla sakin ve serinkanlı karşılamayız. Bizler öyle bir durumda kendimizi ölümcül bir hastalığın pençesindeymiş gibi hissederiz. Onun derdi öyle mahrum bırakılmak, ayrılmak, yitirmek gibi kelimelerle anlatılamayacak kadar derin bir hastalıktır. *Nostalghia*, bedenin enerjisini emen bir tür hastalıktır. Çalışma azmini alıp götürür, yaşama zevkinizi yok eder.[69]

Ayna'daki İspanyol aile, yıllardır vatanından uzak kalmıştır. İspanya iç savaşını gösteren arşiv görüntülerinde de benzeri ailelerin sevdiklerinden ve ül-

67 A. Haight, *Anna Akhmatova*, Oxford University Press, 1976, s. 75.
68 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 202.
69 *Corriera della Sera*, 16 Mayıs 1983.

kelerinden ayrılışına tanık oluruz. Aile, İspanya ve Flamingo rüyası ile mutlu olmaya çalışır fakat artık ne İspanya'ya bağlıdırlar ne de Rus olabilmişlerdir. *Ayna*'nın yapıldığı yıllarda İspanya henüz Franco diktatörlüğünden kurtulamamıştı. Gorçakov ise *Nostalghia*'da vatanından uzakta bir 'Rus'tur hâlâ. Bir melek gibi karşısına çıkmış küçük çocuğa büyük bir hayranlıkla Rusya'yı anlatır ve yanında da Arseny Tarkovski'ye ait bir şiir kitabı durur. Sosnovsyk'nin hayatını araştırmak için İtalya'ya gelmiştir Gorçakov. Eugenia, Sosnovsyk'nin bir mektubunu okuduğu sırada Gorçakov da Rusya'yı düşler. Üç nesli temsilen üç kadının yüzünde betimlenir acılı Rusya:

> Sevgili Pyotr Niklayoviç! Tam iki yıldır İtalya'dayım. Bu iki yıl bir müzisyen olarak çok işime yaradı diyebilirim. Özel hayatıma dair de pek çok deneyim elde ettim bu süre içerisinde. Geçen gece çok enteresan bir rüya gördüm. Harika bir opera kurmuştuk. Tam da sizin gibi efendilerimizin salonlarında icra edilecek tipten bir operaydı. İlk sahnesi büyük bir bahçede geçiyordu. Bahçenin içinde birtakım heykeller olmalıydı ama opera gereği, heykellerin yerine beyaza boyanmış çıplak adamlar durmalıydı. Bu heykellerden biri de ben oldum. Kıpırdayacak olsam ağır bir ceza ile cezalandırılacağımı biliyordum. Zira siz efendimiz oradaydınız ve bizi izliyordunuz. Hava çok soğuktu. Ayaklarım donmuş olsa da yerimden kıpırdamadım. Ama dayanma gücüm azalıyordu gittikçe. Tam dizlerimin bağı çözüldü derken uykudan uyandım. Uyandım uyanmasına ama hâlâ korkuyordum. Korkudan titriyordum. Bunun bir rüya değil gerçeğin ta kendisi olduğunu o an hissettim ve artık bir daha Rusya'ya dönemeyeceğimi anladım. Yani ölecektim. Doğduğum toprakları, çocukluğumun gökyüzünü, o huş ağaçlarını bir daha görmeyecek olmam benim için ölüm demekti. Öyleyse bu katlanılmaz acıya katlanacak şu mahrum ve kayıp dostunuzun selamını kabul edin efendim!

Ama Sosnovski Rusya'ya döndü ve döndükten sonra uzun bir müddet kendini içkiye verdi ve sonunda da intihar etti. Rusya'ya dönemediği süre zarfında katlanılmaz acılar çekti ancak döndükten sonra da kurtulamadı o acılardan. Ana vatanının hasreti ve o huş ormanları ile nemli topraklarının kokusu, yüreğinde gurbetin derin izlerini bırakmıştı. *Nostalghia* belki de yüreklerde hapsolmuş bu izlerin filmdir. Bu izler insanın yüreğine bir kendi şehrinde gelebilir, bir de kapalı kapılar ardındaki odalarda...

Andrey Gorçakov hakikatin peşindedir. Hakikati bulmasında en büyük handikap ise yabancı kültürdür. Kendinden bir parçayı öz yurdunda garip olan

Domenico'da bulur. Ancak Domenico'yu tanımak hiç de öyle sandığı gibi kolay değildir:

> *Nostalghia*, insanların birbirini tanımadan birbirleri ile yaşayamayacağını gösterir. Zorunlu tanımaların ilişki kurmada etkili olamayacağı temasını işler. Birini tanımak ilk bakışta herkese kolay gelebilir ancak o kişiyi derinlemesine bilmek dünyanın en zor işlerinden biridir. Film, bir ulusun başka bir ulus ile sadece kültür etkileşmeleri sayesinde tanınamayacağından söz eder. Biz Ruslar Dante ve Petrark'ı bildiğimizi iddia ederken siz İtalyanlar da Puşkin'i tanıdığınızı iddia ediyorsunuz. Gerçekten tanıyor muyuz onları?[70]

Öyleyse Gorçakov'un "sınırların kaldırılması gerek" dediği ideali burada suya mı düşüyor? İsterseniz bu sorunun cevabını Tarkovski'den dinleyelim:

> Gorçakov, sınırların varlık nedeni hakkında bilgi sahibi değildir. Ülkeleri birbirinden ayıran sınırların resmî sebeplerini bilmiyor o. Küçük bir çocuğa dahi milletlerin birbirini tanıması için ne yapmalıyız diye soracak olursanız büyük olasılıkla birbirimize kapılarımızı açmalıyız diye cevap verecektir, sınırları kaldıralım demeyecektir. İşte bu sorunun en basit ve belki de en yol gösterici cevabı budur. Esasen doğru olan da budur zaten. *Nostalghia*'nın düğümü de işte tam bu masumâne bakış açısı ile ülkesinden uzakta yaşayan bir insanın reel gerçeklerle olan çatışmasında gizlidir.[71]

Nostalghia'nın senaryosunu Tarkovski ile beraber yazmış Tonino Guerra ise şunları der:

> Gurbet acısı, öyle farklı veya müreffeh bir dünya değildir... Herkesin kendiyle ve ötekiyle beraber olacağı farazi bir dünyadır o... Gurbet acısı, ulaşılması güç bir hayata duyulan özlemin acısıdır aslında. Yani sahip olunamayan yaşam derdinin nihai hâlidir. *Nostalghia* sahip olamamaların acısıdır.[72]

Tarkovski, "Bu film benim ruh hâlimin ve acılarımın filmidir. Bir yıldan fazla bir süredir ülkesine gidemeyen, evinden uzak kalmış bir adamın ruhundan gelen sözlerin inkisârıdır"[73] der. Dostoyevski'nin *Kumarbaz*'ını hatırlayalım: "Ne kadar çabuk Moskova'ya dönersek o kadar iyi. Ne de olsa orası bizimdir. Orada eşine hiçbir yerde rastlayamayacağınız güllerle dolu bir bahçe vardır. Nasıl gü-

70 *Sight and Sound* (Kış 1982-83), s. 54.
71 *Corriera della Sera*, 16 maggio 1983.
72 C. Biarese, *Nostalghia*, Cannes, 1983.
73 *Le Monde*, 18 Mayıs 1983.

zel kokarlar bir bilseniz! O güzelim elmalar... Orada yeterince nefes alabiliriz. Ama hayır gidemeyiz, burada, bu yaban ellerde kalmalıyız!"[74] Dostoyevski'nin bu karamsar inleyişi *Nostalghia*'da yankı buluyor. Tarkovski, "Dostoyevski'nin yazdığı her cümlede psikolojik bir anlam gizlidir. Özellikle Rus psikolojisi onda derinlemesine irdelenmiştir." der. Dostoyevski her ne kadar bir Slav milliyetçisi olarak bilinse de onun kitabında belirttiği ayrılık acısını Turgenyev gibi garpzedeler bile hissetmiştir. Çehovyurt dışında hayatını kaybetmiştir mesela. Marina Tsvetayeva'yı tüm hayatı tehlikelere katlanarak Batı'dan Rusya'ya dönmeye sevk eden şey yine bu acıdır. Tsvetayeva'nın acısı öyle bir acıdır ki döndükten sonra kocasının idamına, çocuklarının derbeder oluşuna şahit olmayı dahi göze almıştır ve nihayet bu acının bedelini intihar ederek daha acı bir sonla noktalamıştır; tıpkı telefonda Eugenia'ya daha fazla katlanacak gücüm kalmadı diyen Gorçakov gibi... "Bu ışık Rusya'nın sonbaharını hatırlattı bana." derken Dostoyevski'nin *Kumarbaz*'daki sözlerini hatırlatır bizlere Gorçakov. Tarkovski *Nostalghia* için "O bir Rus hastalığıdır." tabirini kullandığında dinleyiciler arasında gülüşmeler olduğu gibi pek çokları da onun aşırı milliyetçi, radikalist bir Slav olduğunu sanmıştır. Oysa Tarkovski, ulaşılması imkânsız bir hayata duyulan hasretin yarattığı manevi bir hastalıktan söz ediyordu konuşmasında. Bu ölümcül hastalığın kendisinde ve diğer Ruslarda yarattığı tahribatı anlatırken de bazıları; bir Rus nasyonalistinin sadece "Ruslar vatanlarını seviyor ve ülkelerinden uzak kalmanın acısını hissediyor." demeye çalıştığını düşündüler. Ancak unuttukları bir şey vardı: Tarkovski *Nostalghia*'da sadece bir Rus'un ayrılık acısını değil, İtalyan olmasına rağmen Domenico'nun da derûnî bir ayrılık acısı çektiğini göstermişti.

e. Rus Olmanın Sorumluluğu

Gorçakov'un mumu yakmaktaki sorumluluğu onun İtalya'da kalmasına neden olur. Ölüm ânına dek bir daha Rusya'yı bulamaz: "İtalya, hüzünlü bir şekilde gerçeklikten soyutlandığı, daha doğrusu hayatın kendisinden koptuğu bir anda Gorçakov'un belleğine kazılır."[75] Film iki kültürün bağlılık ve ayrılıklarını irdeler. Tarkovski, İtalyan gazetesi ile yaptığı bir röportajda bir Rus ile bir İtal-

74 F. Dostoyevski, *The Gambler*, çev. J. Coulson, Londra, 1976, s. 114.
75 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 205.

yan sanatçı arasında köklü farklılıklar olduğunu belirtir. Ona göre Leonardo da Vinci kendisini anlatan bir sanatçıyken Tolstoy ulus ruhuna vurgu yapan bir sanatçıdır. Leonardo da Vinci dünyaya kendi doğrusunu armağan ederken Tolstoy kendi doğrusuna ötekinin doğrularını da katmıştır.[76] Aynı röportajda, "İtalyan sanatı kendimi tanımama yardım etmiştir." diyen Tarkovski, Gogol'un *Ölü Ruhlar*'ı Roma'da kaleme aldığının altını çizerek kendisi gibi birçok Rus sanatçının bu etkilenmeden nasiplendiğini belirtir.

Nostalghia'daki son plan, iki kültürü barıştırmak için verilmiş bir çabadır aslında. Tarkovski'nin Latin, özellikle de İtalyan kültürüne ihtiyacı vardır; fakat bu ihtiyaç Rönesans deneyimini tekrar yaşamak veya yaşatmak için değildir. Zira o, Rönesans ve modernitenin iflas ettiğini düşünen kuşağa ait bir sanatçıdır. İlk olarak İtalya ve Batı Avrupa'nın sosyal ve kültürel hayatını değiştirmiş Rönesans ve modernite rüzgârı, kısa bir süre sonra Peter ve Catherine'nin yarı reformcu siyasi açılımlarıyla Rusya'da da estirilmek istenmiş ancak yetersiz kalınmıştır. Ülke Ortaçağ'ın sosyoekonomik geri kalmışlık görüntüsünden kurtulamamıştır. Rusya XIX. yüzyılda bile kültürel ve sosyal haklar bakımından geri kalmış bir ülkedir. Dönemin Latin kültürü ve Rönesans ideallerinin hayranı olan düşünür ve sanatçılarının yapabilecekleri "en akıllıca" şey Batı medeniyetini bir model olarak benimsemeleri olmuştur ve bu durum XX. yüzyıla kadar devam etmiştir. Ancak XX. yüzyılın sonlarına doğru *Nostalghia* onların bu hayranlığına son vermiştir. Zira *Nostalghia*'nın yönetmeni için Batı maneviyatın kaynağı değildir artık. Endüstriyel toplumların sosyal ve kültürel dejenerasyonun merkezidir.

Tarkovski, "Filmi İtalya'da yaptım ama o bir İtalyan filmi değil, tam bir Rus filmidir. Ahlâkî, siyasi veya duygusal, hangi açıdan bakarsanız bakın *Nostalghia* kusursuz bir Rus filmidir."[77] der. Daha önce de *Ayna* için, "Tarkovski'nin ülkesi için bestelediği bir Rus şarkısıdır."[78] yorumu yapılmıştı. Evet ama bu şarkı ana vatanında bestelenmişti. *Nostalghia*, *Ayna*'ya göre daha hüzünlü bir şarkı olmuştu. Sazlıklar arasında esen esinti burada dondurucu bir fırtınaya dönüşmüştü. Yerli bir çevrenin yerini yabancı bir doğa almıştı. *Ayna* ile *Nostalghia* birer dünyadır ama iki farklı açıdan görünürler. Her ikisi de Rus edebiyatına göndermelerle doludur. *Ayna*'da Arseny Tarkovski'nin şiirleriyle Klasik Rus

76 *Corriera della Sera*, 16 Mayıs 1983.
77 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 202.
78 M. Esteve (ed.), *Etudes cinematographiques*, s. 68.

edebiyatına bir yol buluruz. Filmin başındaki Doktor, Çehov'un köy doktorları gibi görünür. Doktorun evindeki sahnenin tamamı, Çehov'un bir kısa öyküsüne benzer. Maria'nın arkadaşı Lezz, matbaada onu Dostoyevski'nin *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar* kitabındaki Maria Libadkin karakterine benzetir. Ignat, Puşkin'in Çadayev'e yazdığı mektubu okur. Mektup, Rus ile Avrupa kültürünün karşılaştırılmasını konu edinir. Bu, *Nostalghia*'daki temel meseledir. Pyotr Çadayev, Batı yanlısı Rus düşünürleri temsil eden bir isimdir. Mandelstam'ın dediği gibi, "Avrupa'dan Rusya'ya döndüğünde kendi ile beraber bir şeyler getirmiş." biridir o. Çadayev düşüncesinin merkezini Rus ile Avrupa kültürü arasındaki ironiler oluşturur. 1836'da Fransızca olarak yazdığı *Felsefî Mektuplar*'ı gizlice Rusya'ya göndererek bastırdı. Bunu diğer mektupları takip etti. Peter taraftarlarından olup liberal bir kimliği vardı Çadayev'in. Çarlık döneminde ise deli olarak yaftalandı ve tımarhaneye yollandı. Muhaliflerini deli yaftasıyla tımarhanelere göndermek Rus siyasetinde sıklıkla görülen bir hadisedir. Nitekim *Ayna*'nın çekildiği yıl içerisinde dahi Sovyet rejimine muhalif pek çok isim bu yolla tımarhanelere tıkılmıştır.

Felsefî Mektuplar yayımlanır yayınlanmaz tepkiler de gelmeye başlamıştı. Puşkin, Çadayev'e yazdığı mektupta Rus kültürüne ait olmaktan son derece gurur duyduğunu yazmıştı. Rusların tarihî misyonundan söz etmişti; Avrupa'yı dün Tatar saldırılarından nasıl koruduysa bugün de aynı şekilde korumayı kendileri için bir görev bildiklerinden bahsetmişti. Rusların tarihî sorumluluklarını dillendirmiş öncü yazarlardan biri Puşkin'dir, ondan hemen sonra ise Dostoyevski gelir. Dostoyevski'nin "Puşkin'in Hitabesi" ve aynı konu hakkında yazdığı diğer iki prospektüsü meşhurdur. Dostoyevski daima "Rus ulus ve ruhunun iyiliği"nden söz etmiş, Rus topraklarında şekillenmiş düşüncelere vurgu yaparak Rus milletinin "Gerçek Ruslar" olabilmesi için halkların kardeşliği idealine hizmet etmeleri gerektiğini savunmuştur: "Rus ulusu halkların kardeşliğini ve dünyanın birliğini belki de her ulustan daha fazla arzular!"[79] Peki ama bu "belki" nedendir? Dostoyevski'nin dönemin modernite ve Avrupa kültürüne karşı oluşundan mı yoksa? Nitekim o, "Avrupa'nın sosyal dengesi içten içe çürümüştür. Bakarsınız yarına kalmaz dökülür, gider. O giderse yerine öncekinden farklı yeni bir sistem gelir." demişti ve şöyle bir çıkarım-

79 F. Dostoyevski, *Puşkin'in Hitabesi*, çev. K. Fani, S. Hamidiyan, Tahran, 1347, s. 52.

da bulunmuştu: "Avrupa'nın bu çürümüş sistemine karşın ulusumuzu ideal yarınlar beklemektedir. Halkımız yarınki bu idealine şimdiden sahip çıkmalıdır. O ideale kavuştuğunda ise Avrupa'nın kulağına mesajımızı korkmadan ulaştıracağız!"[80] Halkların kardeşliği, dünyanın birlik ruhunu hedefleyen ve o doğrultuda hareket edilmesini salık veren bu Rus misyonu/sorumluluğu XX. yüzyıla gelindiğinde Lenin ile Stalin dışında bir birlikteliği ve kardeşliği icat edebildi mi acaba? Oysa Dostoyevski'nin çağdaşı Karl Marks onun gibi düşünmüyordu: Çarlık Rusya'sının XIX. yüzyıl boyunca yaşanan her devrim bunalımı ve ortaya çıkan her tarihsel evrimde daima Avrupa'daki irticai güçlerin yardımına koştuğunu, Rusya'nın Avrupa'daki bağnazlık ve faşizmin arka bahçesi hatta en önemli ve en büyük destekçisi olduğunu yazmıştır Marks. Slav milliyetçilerinin fantastik düşünceleri dışında Rus ulusunun "Dünya Birlikteliği" hususunda diğer millet ve kültürlerden farklı ve parlak bir mesajı olmamıştır.

Rusya-Avrupa ilişkileri her dönem, iki coğrafyanın düşünürleri tarafından çeşitli yönleri ile üzerinde ciddiyetle durulması gereken bir mevzu ve derin bir fikrî-edebî tartışma zemini olmuştur. 1917'de yaşanan değişim bu tartışmaları başka bir boyuta taşısa da bitirememiştir. Bugün büyük bir zevkle dinlediğimiz Çaykovski'nin Eugene Onegin Operası (özellikle o ünlü selamlama aryası ve mazisini hatırlaması) gerçek Rus ruhunu yansıtan en önemli sanat eserlerinden biridir. Ancak bu operada İtalyan operalarının ruhu da kendini hemen hissettirir. XIX. yüzyıl Rus müziğinde ise Rus ruhu zayıftır. (Modest Mussorgski'nin Boris Godunov ve Khovanshchina adlı büyük operaları gibi birkaç istisna dışında -ki her ikisi de Tarkovski'nin beğendiği operalardı- Boris Godunov operasını Tarkovski Londra'nın Covent Garden Operası'nda sahnelemişti ve her iki operada da Avrupa romantizminin etkisi oldukça belirgindir.) Tolstoy, Dostoyevski, Çehovve Turgenyev'in romanlarında Avrupa'nın kokusu vardır. XIX. yüzyıl Rus kültürüne dair yapılan entelektüel tartışmaların odağında yine Rus-Avrupa düşünce ilişkileri ve modernite konusu vardır. Tarkovski bu uzun tarihî tartışmaların sonlandığı bir dönemde doğdu. Ancak Rus kültürünü savunmak gibi bir ideali olduğundan, önceki dönemlere ait kültür tartışmalarına ve bu tartışmaların bir sonucu olarak doğmuş Sovyet diktatörlüğüne ve polis rejimine karşı duyarsız kalmadı. Köklü diktatörlüğün pençesinde kıvranan bir Rusya,

80 F. Dostoyevski, *Puşkin'in Hitabesi*, s. 15.

Avrupa'yı koruma ve kurtarma noktasında nasıl tarihî bir misyon üstlenecekti acaba? Ruslar Avrupalılara sadece direniş yöntemlerini öğretebilirlerdi.

Andrey Rublev'in sonunda elçi ve aynı zamanda Rublev'in dostlarından olan adam; "*Evet ama bu Ruslar da çok enteresan insanlar! Hepsi enteresan*!" derken, *Nostalghia*'da da Gorçakov, Eugenia'ya "*Sen Rusya'yı bildiğini mi sanıyorsun*?" diye alaylı bir şekilde sorarken sözünü ettiğimiz kültür farklılığı kendini daha fazla hissettiriyor. Tarkovski Adelheid'la yaptığı röportajda Rusya'nın dünya için hem çok büyük bir tehlike, hem de ölümsüz bir umut olduğunu söyler:

> Batı'da umudunu Rusya'ya bağlayanların tamamına yakını solcudur. Fakat benim, Rusya'ya olan umudum sol entegrasyonun umudu gibi bir umut değildir. Ben Rusya'nın o devasa manevi gücüne umudumu bağlamışım ki gelecekte dünyada önemli bir rol oynayacağından hiç kuşkum yok. Rusya'nın dünya için tehlike arz etmesi ise siyasi yapısından kaynaklanır. Bu yapı giderse tehlike de ortadan kalkar. Soljenitsin gibileri biri Doğu'da biri de Batı'da olmak üzere iki farklı evrimin yaşanacağına inanır. Her iki evrime de inanmayanların sayısı ise parmakla gösterilecek kadar azdır.

Ben, tek partili diktatör Sovyet rejimini kınamıştım ve onu, dünyayı modernitenin açmazından kurtaracak bir sistem olmanın aksine dünya için büyük bir tehlike olarak görmüştüm. Tarkovski ile bu konuda hemfikirim ve sözlerinin altına da imzamı atabilirim. Ancak bugün tek partili komünist rejimden sözüm ona "demokratik" parlamenter sisteme geçmiş bir Rusya, hâlâ kendi açmazlarından çıkabilmiş değildir. Rus halkı hâlâ kendi ülkesinden beklediği umudu yakalayabilmiş değildir. Çeçen halkı, büyük Rus milletinin bir parçası değil miydi? Peki, yaşanan savaşta Çeçenlerin kanlı operasyonlarla bastırılması hangi kelimelerle ifade edilebilirdi? 2002 Moskova tiyatro baskınında yaşananlar, Batılı sistemlerin sosyal kıskacındaki bu yeni Rus devletinin, dünyaya hâlâ güvenlik çerçevesinden baktığını, insanlığa kurtuluş yolu olarak sadece geleneğinden gelen şiddet ve barbarlık kültürünü miras bırakmaya niyetli olduğunu göstermiyor muydu? Günümüz Rusya'sındaki çıkmazın ne derece büyük olduğunu anlayabilmek için Rus mafyasının ne kadar yayıldığına, ülkedeki sosyal sınıflar arasındaki uçurumun ne denli açıldığına, Rus milliyetçiliğinin ne kadar arttığına ve şehirlerdeki güvenlik zaafiyetlerinin ne boyuta ulaştığına bakmamız yeterli olacaktır. Bu tabloya baktığımızda Tarkovski'nin sosyal bunalımlardan kurtulmak noktasında "Batı medeniyetinin umut olamayacağı" düşüncesinin ne kadar ciddi olduğunu anlayabiliriz. Peki ama o

"Rus olma sorumluluğuna" ne oldu? Nerede kaldı o devasa manevi güç? Lenin ve Bolşevikler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ni (SSCB) dünya devriminin ilk gerçek cephesi olarak görüyordu. Stalin sosyalist rejimi korumanın tüm dünya sosyalistleri için bir görev olduğunu söylüyordu. Çar ve Puşkin Avrupa'nın ancak Rus sorumluluğu ile manevi kurtuluşa erebileceğini iddia ediyordu. Slav milliyetçileri Slav ve Ortodoksların kutsal görevi söyleminden dem vuruyordu. Dostoyevski ve Soljenitsin "Ölümsüz Rus ruhunu" öve öve bitiremiyordu. Her biri "Kutsal Rusya" (Çar Peter ve Ortodoks kiliselerin resmî iddiası) söylemi için farklı versiyonlar geliştirmişlerdi. Bu orkestranın bir parçası da Tarkovski idi. O da Rus olmanın manevi sorumluluğunu dile getirmişti. Nitekim *Ayna*'da Çin Kızıl Tugaylarını ve Avrupa sınırından dönen genç Rus askerlerinin sabır ve fedakârlığını göstererek bu söyleme o da karınca kararınca katkı sunmaya çalıştı. Zira Puşkin'in de mektubunda belirttiği gibi Avrupa medeniyetini başka kavimlerin saldırılarından koruyacak ve kollayacak yegâne güç Ruslardı. Ama artık Rus sorumluluğu adındaki bu şehir efsanesine son vermenin zamanı geldi de geçiyor bile. Rusların diğer ulusları kurtarma gibi tarihî bir misyonları olduğu koca bir yalandır. Rusları diğer uluslardan ayıran herhangi bir üstünlük de söz konusu değildir.

f. Karakterler

Tarkovski filmlerindeki karakterlerin hiçbiri kemal anlamında bir forma ve boyuta sahip değildir. Hiçbiri mükemmel değildir. Karakterlerin kendilerine has özellikleri vardır diye sınıflandırmak bile çok zordur. Ne yapacaklarını önceden kestirmek ise neredeyse imkânsızdır. Filmlerinin karakterleri, tabir yerindeyse her an "oluşum" hâlindedir ve daima bir değişim içerisindedirler. Onları edebî bir tür olarak "tipleme-karakter" şeklinde göstermek ise son derece yanlış olur. *Stalker*'daki yazar ve bilim adamı iki modern insan örneği olarak görünseler bile ne yapacakları kestirilemeyen ve sürekli bir değişim içinde olan iki karakterdir. Tarkovski filmlerinin başkarakterleri ise farklı ve zıt özelliklere sahip karakterlerdir. *Ayna*'da annenin şefkati o çökmüş, bezgin hâliyle birliktedir. Stalker'ın karısı, kocasına âşıktır ama bununla birlikte ondan nefret de eder. Gorçakov, Eugenia'yı sevmesine rağmen ondan kaçan birisidir. Filmin başaktörlerinin ortak karakteristik noktası Baudelaire'in o bezgin, bitkin ru-

hiyesidir adeta. Chris tıpkı Rublev, Stalker, Gorçakov, Alexander ve *Ayna*'daki Alexei gibi bitkin, mecalsiz biridir. Karakterlerin değişim ve dönüşümü, içerisinde bulundukları farklı çevre koşulları ile değil daha ziyade içsel farklılıkları nedeniyledir ki bu nedenler genel olarak filmlere pek yansıtılmamıştır. Kimi zaman bir oyuncu bir sıfat ile öne çıkar, tıpkı *Andrey Rublev*'deki Chrill gibi kıskançlıkla veya Stalker gibi şefkatle veya *Kurban*'daki Adelaide gibi bencillikle... Kimi zaman da *Ayna*'daki anne, Boris, İvan ve Stalker'ın küçük kızı, aynı şekilde *Kurban*'daki Maria gibi bazı karakterler ise doğaüstü karakterler olarak karşımıza çıkar.

Kurban'da dramatik anlamdaki karakterizasyon diğer filmlerdeki karakterizasyona oranla daha tamamlayıcıdır. *Kurban*'ın senaryosunun ilk hâli yani *Büyücü* adlı senaryo tekstinde Alexander, filmdeki karakterden daha farklı bir karakterdir. "Zamanda Heykeltıraşlık" bölümünde şöyle yazar Tarkovski:

> Son filmimin başaktörü dünyaya ilkel ve müptezel bakan zayıf yapılı bir adamdır. Bir kahraman değildir ancak düşünce gücüne sahip, onurlu, ahlâklı biridir ve büyük hedefe ulaşmak için fedakârlık yapabilecek potansiyeli vardır. İstisnai bir durumdadır. Görev ve sorumluluğundan vazgeçmez, onu başkalarına da bırakmaz. Gerçek kişiliğinin etrafındaki kişiler tarafından bilinememesi gibi sürekli bir tehlike ile karşı karşıyadır. Nitekim etrafındakiler onu yıkıcı ve tehlikeli biri olarak görürler. Bu, mevcudiyetinin en trajik ironisidir. Oldukça belirleyici bir adım atar ve bu adımla doğa kanunlarını altüst ederek başkaları tarafından bir deli olarak algılanır. Çünkü kendi ile dünyanın kaderi olarak da addedebileceğimiz nihai hakikat arasındaki ilişkiden haberdardır.[81]

Her ne kadar "Büyücü"deki Alexander ile *Kurban* filminin başrol oyuncusu Alexander arasında benzerlikler varsa da, bu benzerlikler farklılıklara oranla daha azdır. Filmdeki Alexander dünyaya ilkel ve müptezel bakan zayıf yapılı bir adam değil, aksine pek çok yönden kültürlü ve bilge bir karakterdir. Rönesans dönemi sanatından anlayan, felsefe bilen, bir zamanlar Shakespeare oyunlarında oynamış ve Macbeth'ten alıntılar yapan biridir. *Kurban*'daki Alexander *Nostalghia*'daki Domenico'ya benzer. Hatta Domonico onun kılavuzudur diyebiliriz. Öyle ki Domenico *Nostalghia*'daki rolünü *Kurban*'da sürdürmek için geri gelmiştir sanki. Alexander'ın zindan hayatı yaşayan ailesi de tıpkı Domenico'nun ailesi gibi kurban olmak için beklemektedir. Adelaide, o büyük

81 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 209.

atom faciası haberini duyar duymaz inleyerek şunları söyler: "Hayatımı feda ettim, bu uzak adada ailemle yaşamak için o ünlü tiyatro şöhretimden vazgeçtim ama dış dünyanın da bana böylesine saldırması insafa sığar mı?" Tarkovski *Kurban*'daki Alexander hakkında şöyle yazar:

> Uçsuz bucaksız gelgitlerin olduğu düşünce dünyasında yaşayan biridir Alexander. Bir zamanlar oyuncu olan ama artık fark edilmekten bıkmış, hayatını değiştirmeye karar vermiş biri hâline gelmiştir. Hangi formda olursa olsun modern teknolojinin manevi hayatı tehlikeye soktuğundan içgüdüsel olarak haberdardır. Bu yüzden sessizliği tercih eder. Zira her sözü artıkdeğer olarak görmeye başlamıştır. Sessiz kalmakla aslında pratik bir çözümü aramaktadır. Ayrıca seyirciye, fedakârlığının sonuçlarına ortak olma fırsatı tanır.[82]

Kurban'daki tüm karakterler, facianın meydana gelişiyle değişiverir. Film başında her sekiz karakter de Çehov'a ait bir oyundaki kişilere benzer. Tiyatro oyununda oynuyor gibi bir hâlleri vardır. Burada onları ve içinde bulundukları durumu bilmek için acı, korku ve yalnızlıklarının derinliklerine inmek gerekir. Filmin başında ağızsız bir ruha sahip görünen genç Doktor Victor, filmin sonuna gelindiğinde her şeyini terk edip Avustralya'ya gitmeye karar verir. İlkin otoriter ve bencil bir kadın gibi görünen Alexander'ın eşi Adelaide, atom felaketini duyduğu sahneden sonra genç hizmetçi Yulya'ya karşı tavırlarını değiştirir ve ona sınıf farkı gözetmeksizin bir anne şefkatiyle, insanca davranmaya başlar. Tarkovski, Adelaide'ın "Saldırgan bir ruha ve dar bir bakış açısına sahip, kendini göstermeyi seven, başkalarının kendisini övmesinden hoşlanan bir kadın olduğunu"[83] söylese de onun filmin başında ve sonundaki karakterinde önemli farklılıklar olduğunu açıkça görürüz. Marta ve Yulya karakterleri Adelaide karakterine göre daha silik kalır. Genç kız Marta'nın, Adelaide'nın önceki eşinden olup olmadığını dahi bilmiyoruz. Alexander'ın onunla herhangi bir irtibatı veya yakınlığı söz konusu değildir. Alexander'ın kâbusunda, çıplak hâlde koridorda koşması cinsel eğilimlerini gösterir. Ancak Alexander dualarında hiçbir yerinde onun adını anmaz, tek düşündüğü küçük çocuk ve arkadaşlarıdır. Küçük çocuk da her ne kadar filmin büyük bir bölümünde ketum bir karakter olarak görünse ve sessizliği ile varoluşçuluğun anlamına anlam katsa da filmin sonunda dile gelir. Alexander ve küçük çocuk dışında, filmin

82 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 205.
83 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 207.

iki önemli karakteri daha vardır: Otto ve Maria. Otto, bir anlamda komik bir karakterdir. Nedeninin zor anlaşıldığı birtakım enteresan davranışları vardır. Özlü beyan tekniğini tercih etmesi ve konuşacağı konuyu hiçbir önsöz olmaksızın anlatmaya başlaması herkesi hayretler içinde bırakır. Düşünceleri sadedir. Maria hakkındaki önerileri ilkin ahmakça görünür ancak bu ilk algılayışın aksine o akıllı bir adamdır. Kabataslak söylersek *Kral Lear*'daki soytarı tiplemesine benzer. Felsefenin çok da ciddi bir şey olmadığını anlamış bir filozoftur o. Filmin başında Nietzsche'nin *Zerdüşt*'üne gönderme yaparak Alexander'ı etkilemeyi başarır. Bir yerde Alexander'a önceden tarih öğretmeni olduğunu, şimdi ise bir postacı olarak görev yaptığını söyler. Hermes'tir. Olayları ve konuşulanları yorumlayan, tercüme eden ve anlaşılmasına yardımcı olan bir habercidir. "Buraya başka şeyler hakkında düşünelim diye geldim." der başka bir yerde. Alexander'ın doğum gününde ona XVII. yüzyıl Avrupa haritasının gerçek kopyası gibi çok özel bir hediye getirir. Peki, neden özellikle aydınların "Büyük Yüzyıl" dedikleri XVII. yüzyıl haritasıdır hediyesi acaba? Çünkü XVII. yüzyıl modernliğin özgüven zaferini kazandığı bir dönemdir. Nitekim birkaç saat sonra başlayacak atom felaketi de bu kesin zaferin ve bilimsel özgüvenin açık bir sonucudur. Otto, Leonardo da Vinci'nin Müneccim Kralların Tapınması tablosunun o ürkütücü yanını hatırlatarak bundan etik hikâyeler çıkarır. Filmin ilk yarısında görürüz ki doğaüstü dünyaya açılan bir kapının kilidi kendisindedir. Dünyanın kurtuluş sırrı olan aşkı bilen ve onu dillendiren bir tek odur.

Maria, filmin odak karakterlerinden bir diğeridir. Alexander'ı bir anne şefkatiyle kolları arasına alır. Filmin ilk senaryosunda büyücü olan Maria filmde ölümsüz bir kadın ve kutsal bir anne tiplemesindedir. Küçük çocukla yakın, dostane bir ilişkisi vardır. Alexander, Maria'nın evine adımını atar atmaz koyun melemelerini işitir. Bu, filmin İncilimsi havasını daha da artırır. Maria'nın evinde, eski bir fotoğraf, bir ayna, bir haç ve büyücülerin kullandığı allı pullu bir masa örtüsü gibi birtakım objeler gözümüze çarpar. Maria utangaçtır, biraz da ürkmüş görünür:

> İlkin onunla ev sahipleri arasında hiçbir yakınlık yoktur. Olması da mümkün değildir zaten. Ancak bir anda o gece görüşmesi vuku bulur ve ondan sonra Alexander bir daha eskisi gibi yaşayamaz. Kendisini bekleyen faciada, bu gösterişsiz kadına olan aşkını görür. Tanrı'nın kendisine bir armağanı olduğunu

düşündüğü kadın, aynı zamanda kaderini gerekçelendiren bir armağandır onun için.[84]

Küçük çocuktan sonra, filmde en az görünen karakter Maria'dır. Sahnede çok az görünür ama bu az görünmesi gizemine gizem katar. Az görünmesine rağmen filmin en önemli unsurlarından biridir Maria. Yangın sahnesinde de vardır. Alexander önünde diz çökerek ellerini öper. Ambulansın arkasından giden tek kişi de yine odur. Aynı zamanda Otto gibi o da çocuğun bulunmasında bir aracıdır. Filmin son sahnelerinin birinde, bir an, sonsuza kadar birbirlerinden ayrılmadan önce Alexander ve küçük çocukla aynı paralelde görülür.[85]

g. Doğanın Yaşamı

Ayna'da çocukluk, hastalık, çocuk odası, ahşap orman evleri, buğday tarlası çitleri, anne ve doğa gibi Pasternak şiirlerinin pek çok temasını görmek mümkündür. Pasternak şiirlerinde olduğu gibi Tarkovski'nin filminde de doğa canlıdır.[86] Orman evinin içinde dahi bu canlılık hissedilir. Evin duvarları ve tavanı ahşaptır, pencerelerinden yeşil ağaçlar görünür. Rüzgâr dışarıdaki kuş seslerini evin içine taşır. Ormanın gizemli uğultusu, aynen Pasternak şiirlerini ortaya çıkaran kendi musikisi gibi evin içinden dahi duyulur. Savaş yıllarında, Tarkovski'nin hayatının büyük bir bölümü orman evlerinde, köylerde, özellikle de Pereldekino köyünde geçti. Aynı yıllarda Pasternak da aynı köyde ikamet ediyordu. Pasternak'ın köydeki yılları Shakespeare oyunlarının tercümesiyle geçmişti. İlk dönem şiirlerinin kokusunu veren savaş yıllarındaki şiirleri, *Ayna*'nın iklimini yansıtır. *Ayna*'da uzak yakın bir ilişkiye, içinde var olunan gündelik yaşam anı ile zaman ötesi bir ebediyete savrulan özel yaşamın işaretlerine tanık oluruz. Bu tür olaylar Pasternak'ın o dönemki şiirlerinin dokusunda da vardır. *Ayna*'da büyük dünyanın büyük olayları bir insanın yüreğindeki sırlarla devşirilir ve bunlar arasındaki bağlantı akıl yoluyla anlaşılabilecek

84 Tarkovski, *Le temps scelle*, s. 207.

85 P. Green, "Apocalypse and Sacrifice", s. 117.

86 İlk dönem Pasternak şiirlerindeki temalar hakkında daha fazla bilgi için Marina Tsetayeva'nın "Aşk Yağmurunun Yağışı" adlı o kusursuz incelemesine bakabilirsiniz: M. "A downpour of love", D. David ve A. Livingston (ed.), *Pasternak*, Londra, 1969, s. 42-66.

cinsten değildir. Öyle ki savaş, yangın, göç ve nükleer patlama gibi büyük ve ürkütücü olaylar (gaz lambasının sönmesi, süt bardağının devrilmesi, pencereleri sallayan ve evin perdelerini odanın içine doğru savuran o şiddetli rüzgâr ve bu hengâmede dışarı kaçmaya çalışan kuş gibi) tekrarı olmayan ve zahiren önemsiz gibi addedilen olayların arka arkaya dizilişinden neşet eder sanki. Tıpkı Tinyanov'un, "Bize en yakın olan şeylerden sonsuz bir atmosfer şekillenir." demesi gibi...

Filmin (*Ayna*) başında doktor, "Bitkilerin de duyulara sahip olduğunu, etraflarında olup biteni fark ettiklerini ve her şeyi gördüklerini düşündün mü hiç?" diye sorar anneye. Tarkovski'ye göre bizler doğayı yeniden keşfetmiyoruz. Gürültü çıkarıp saçmalıyoruz sadece. Çünkü doğada ve içimizde olana inanmıyoruz veya kötü düşünüyoruz. Düşünmek için zaman bulamıyoruz. Doğanın gerçek güçlerine olan inançsızlığımız tüm felaketlerimizin kaynağıdır. *Stalker* ve *Kurban*'da yaşanan mucizeler, doğanın içsel güçlerine olan hakiki imanın sonucundan başka ne olabilir? *Solaris*'in başında Chris yeşil doğaya bakar ve filmin sonunda da aynı doğaya sığınır. Tarkovski kitabında, "Benim ülkemde daima yağmur yağar, aralıksız yağışlar günlerce sürer. Doğaya âşığım, büyük şehirleri pek sevmem... Yağmur, ateş, su, kar, şebnem, fırtına, içinde evimizin de olduğu maddi alanın birer parçasıdır. Aslında hayatımızın hakikatleridir dersek daha doğru demiş oluruz."[87] diye yazar. Aynı kitabın bir önceki sayfasında ise şunları der: "Doğa, kusursuz bir sevgi ile gösterilmelidir sinemada. Bu sevginin dozu ne kadar artarsa ona olan güven de o kadar artar. Ve yaratılan görüntü her planda daha güzel görünür."[88]

Tarkovski filmleri daha ilk plandan itibaren "dört aslî unsur"u (anasır-ı erbaa) seyirciye hissettirir. Yağmur ve su kaynakları, aralıksız esen rüzgâr, ateş ve toprak yüzlerce değişik formda, seyircinin gözleri önüne serilir. Hatta kimi zaman bunlar gösterilirken bildik doğa kuralları dahi yerle bir edilir; *Stalker*'daki yağmur sularıyla dolu su birikintisinde görünen iki küçük balık veya *Ayna*'da her yanı kasıp kavuran şiddetli rüzgârın masa üzerindeki toprak testiyi devirememası veya ışığı bile zorla seçilebilen küçük bir mumun dünyayı kurtarması gibi... Tarkovski'nin film dünyasının mührü niteliğindeki yağmur tanecikleri o büyüleyici nemli toprak ile beraber gösterilir daima. Michel Ciment, Tarkovs-

87 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 212-213.
88 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 212.

ki ile yaptığı röportajda ona, *Andrey Rublev*'de sadece toprağı gördüğümüzü, gökyüzünün ise asla görünmediğini, bunun özel bir anlamı olup olmadığını sorar. Tarkovski ise cevaben şunları söyler:

> Hayır, bunun özel bir anlamı yok, bilinçli yapılmış bir şey de değil. Yeryüzü ve toprak, bana her zaman için, her şeyden daha ilginç gelmiştir. Toprakta biten şeylerin âşığıyım ben. Tomurcuklar, sazlıklar, ağaçlar, ne varsa, yerden ne bitiyorsa, dikkat ederseniz hepsi göğe doğru uzanır. Gökyüzü, topraktan bitenlerin kendisine doğru yükseldiği bir boşluktan gayrı bir şey değildir. Gökyüzü bende özel veya sembolik bir anlam ifade etmez. Salt bir boşluktur gökyüzü. Ancak yansıması vardır. Nehirlerdeki veya sulardaki yansıması bizi etkiler. İnsanın toprak ile olan ilişkisi her şeyden daha önemlidir. İnsan ile gökyüzü arasında ise herhangi bir ilişki söz konusu değildir. Bana göre yönetmenlik de olayları ekmeye benzer. Kimi belgesel filmlerde bir çiçeğin veya herhangi bir bitkinin topraktan bittiğini ve gözlerimizin önünde boy attığını görürüz. Böylesi bir görüntüyü saatlerce izleyebilirim. İşte film yönetmenliği de böyle bir şeydir. Kısacası ben yeryüzüne âşığım. Nemli toprağa, çiçeklere, fidelere... Toprağı severim ben, kendi toprağımı...[89]

Stanislav Lem'in *Solaris* kitabında, Tarkovski filmlerinin tümünde kullanılmış o aslî plato, yani yeryüzü ve toprak yoktur. Ama Tarkovski *Solaris* filminin başında ve sonunda yeryüzünü gösterir:

> Lem'in hikâyesi *Solaris* göğünde ve atmosferde geçer. Ben ise senaryoya yeryüzünde geçen iki sahne ekledim. Çelişkiyi belirginleştirmek için de toprağı/yeryüzünü göstermem gerekiyordu. Seyirci yeryüzünün güzelliklerini alsın ve onu Solaris'in karşısına koysun. Böylelikle gurbetin acısını ve yeryüzünden uzak kalmanın sancısını daha iyi hissetsin istedim.[90]

Gorçakov köpeği ile beraber Rublev'in arkadaşlarının can verdiği yerde/toprakta oturmuştu ve ağır aksak dökülen karlar büyük şatelin içindeki ahşap evi örtüyordu. Böylelikle o mükemmel plan ile Domenico'nun odasındaki pencereden içeriye dökülen toprak Tarkovski sinemasında rol almıştı. Bu toprak, Dostoyevski'nin Alyosha'sının delice kolları arasına alarak öptüğü topraktı. Stavrogin'in son mektubunda şu cümlelerle anlatılmıştı o toprak: "Her kim toprak ile olan bağını koparırsa Tanrı ile bağını koparmış ve hedefinden sap-

89 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 10.
90 J. L. Passek, *Le Cinema Russe et Sovietique*, s. 279.

mış demektir." Berdyaev ise şöyle yazmıştı: "Toprağa tapınmak kadim bir Rus geleneğidir. Ruslar toprağı varlıklarının kökeni ve yegâne savunucusu bilirler. Bu konunun odak noktası ise annelik duygusudur."[91]

Kurban'da her dört unsuru görmek mümkündür. Şiddetli rüzgâr ağaçların dallarını bükmektedir, toprak rutubetlidir. Yeryüzü, tarih öncesinden kalmışçasına ilk günkü çıplaklığı ile karşımızdadır ve tıpkı *Solaris*'in sonunda olduğu gibi yine bir adada oluruz ve dört tarafımız sularla çevrilidir. Toprak aralıksız yağan yağmurların oluşturduğu su göletleriyle doludur. Sonunda da bir ateş gösterir kendini. Ateş sahnesi Alexander'ın son sanatsal aktivitesidir. Her şeyi görülmesi acı veren sessiz bir oyun ile sonlandırır Alexander. *Andrey Rublev*'de Tatarlar Viladimir kentini ateşe verirler. *Solaris*'te Chris, uzay yolculuğundan önce eskiye ait tüm mektupları ve fotoğrafları yakar. Geçmişle vedalaşmak ölüme yakın olma hissidir. Ateş, Hurry'i Chris'e geri kazandırır.

Solaris'in başında, Tarkovski'nin Lem'in hikâyesine eklediğim doğa tasviridir dediği sahnede Chris nehir sularını, yosunları ve ağaçları izler, eve doğru yürürken bile yine ağaçları izlemeye devam eder: "Doğayı sevme hissimiz, ezeli bir histir ve bu his beraberinde başka hisleri de doğurur."[92] Chris ellerini suda yıkar. *Kurban*'da da Maria Alexander'ın ellerini yıkar. *Ayna*'nın başında ise yağmur yağar ve komşunun ahşap ambarını ateş alır. Alyosha ve Natalia oturmuş Ignat'ın geleceği hakkında karar almaya çalışırken o da bahçede ateş yakmıştır. Başka bir yerde ise şöminenin ateşini izlemektedir ve Henry Purcell müziği ona ilk aşkını hatırlatır. *Nostalghia*'da alevler Domenico'yu yutarken Gorçakov'u ise bir mumun alevi kurtarır. Bu ve buna benzer yorumsal anlamların tümü, *Kurban*'daki son plan/sekansta bütün olarak görülebilir. Ateş, iyi ve kötü tüm değerleri saran yegâne elementtir. Hem cennette vardır hem cehennemde. Cennette alevlenir, cehennemde ise alazlanır.[93] Cehennemin ateşi, günahları temizler. Promete'nin isyanı hâline gelen ateş, aşk ve şehvetin imgesidir; temizleyici ve aynı zamanda da yok edicidir. Ateş, bir kış soğuğunda şöminenin kenarında ellerin mutluluğu, komşunun ambarını sardığında ise yüreklerin korkusu hâline gelir. İlk dönem Ortodoks keşişlerin (âriflerin) eser-

---

91 Y. Ishaghpour, *Cinema contemporaine*, Paris, 1986, s. 301.

92 G. Bachelard, *L'eau et le reves, Essai sur l'imagination de la matiere*, Paris, 1981, s. 155.
Bachelard mezkur kitabında, "Su, yeniden dirilmenin rüyasıdır." der (s. 197).

93 G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, 1985, s. 21.

lerinde ateşe dönmek dünyanın sonunu/kıyameti hatırlatır. Dostoyevski'nin *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar* romanındaki "Zarciye" yangınını hatırlayalım: "Ateşte yanan evlerin çatısı değil, beyinlerdir... Ve nihayet o kurşunî tanyeri geldiğinde bir ateş daha söndü, rüzgârın şiddeti azaldı ve müşfik bir yağmur çiselemeye başladı."[94] *Ayna*'daki bir başka sahnede anne, yağmur altında, çocukları eve sokmaya çalışır. Anne, matbaaya vardığında ise şiddetli bir yağmur yağar. Çocuk şiddetli yağmurun sesine uyanır ve babasını çağırır. Küçük çocuk pırıl pırıl bir kaynak suda yüzmektedir. Filmin sonunda ise kamera, yakın planda akıp giden nehre bakar. Nehrin derinliklerinde kutsal bir şeyler arayan bir insanın ruh hâline bürünür. *Stalker*'da suyun altında kimi resimler var. Gerek *Stalker*'da ve gerekse *Nostalghia*'da köpekler daima yağışlı havalarda görünür. *Stalker*'ın üç yolcusu, dipsiz gibi görünen kuyu ve su birikintilerinin arasından geçer. Dilek odasında, ansızın şiddetli bir yağmur bastırıyor ve *İvan'ın Çocukluğu*'nda çakmaya başlayan şimşekler, *Andrey Rublev*'in Rublev'i tanıtan bölümünde yağmurlara dönüşüyor ve sonuna kadar aralıksız yağıyor. *Andrey Rublev* filmi nehrin görüntüsü ile başlayıp yine aynı görüntü ile son buluyor.

Tarkovski sinemasında suyun tek anlamı yoktur. İlk dört filminde, su veya yağmur mutluluğa işaret eder. Nitekim İvan'ın en mutlu hatıraları yağmur altında veya su kenarındadır. Yağmur, diri, canlı bir temadır. Son üç filminde ise daha çok ölü su birikintileri vardır ve bunlar bambaşka bir şeye işaret eder: "Tarkovski insanın huzursuzluğunu ve varlığın aitlik hâlini anlatır. Tasvir ettiği o ıslak dünya, o rutubet kokusu, o hiçbir yeri aydınlatmayan ışık, o bataklık ve çamurların tümü, bu aitlik ve yokluk duygusunu anlatır."[95] Tarkovski filmlerinde pek çok defa rüzgârın veya rüyalardaki boşlukta uçmanın yardımıyla tekrar edilegelmiş bu aitlik duygusu dışında, suların görülmesinin başka anlamları daha vardır: *"Sular ilkin tertemiz, pırıl pırıldır ancak kirletilmeye müsaittir. Her akan su, ölüme doğru giderken zindedir... Suya bakmak yokluğa doğru akan akıntıyı izlemektir aslında. Ölüme bakmak demektir."*[96] Suya Bachelard'in dediği bu anlamda bakacak olursak Tarkovski filmlerinde suyun bir başlangıç, bir de bitiş olmak üzere iki yönünün, hem hayatın hem de o hayatın sonunun beyanı olduğunu söylememiz gerekir. Su *Nostalghia*'da mutlak bir unsur şeklinde çıkar karşımıza. Tüm hatıralar su veya yağmur ile birlikte

94 Dostoyevski, *The Devils*, Londra, 1977, s. 514.
95 A. Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, Firenze, 1977, s. 40.
96 Bachelard, *L'eau et le reves*, s. 27.

gösterilir. Pek çok filminde ise yağmur taneciklerinin dökülürken çıkardığı sesi duyarız. Tarkovski, "Su gizemli bir elementtir. Her bir su molekülü tıpkı bir fotoğraf, bir grafik veya bir kamera görevi görür. Değişim ve geçişleri hiç zorlanmadan yansıtırlar. *Nostalghia*'da da suyun payı büyüktür. Bunun sebebi belki de bilinçaltında suya duyduğum sevgiden veya bir önceki nesilden bana miras kalan hatıralardan ya da atalarımın ruhunun bende tekrar ortaya çıkmış olmasındandır."[97] der.

Tarkovski dünyasını tüm o bildik fonları *Kurban*'da mevcuttur; dört unsur, doğa, ev, anne, bir sığınma yeri olarak aşk, çocukluk yıllarının acı hatıraları, rüyalar, kâbuslar, yalnızlık, zaafiyet, hastalık, sessizlik, delilik, umut vb. Ayrıca masadan düşen süt şişesinin kırılmasından camı buğulaştıran nefes buharına, görüntü ve ışığın camlara yansımasından, durgun suların ekrana getirilmesine, Rönesans dönemi resimlerinden hayat ve ölüme bitişik korkulara kadar her şey vardır o filmde. *Kurban* da tıpkı Tarkovski'nin diğer filmleri gibi büyük bir inançla mutlak hakikati arayan, onu bulup bulmama gibi bir sonuca çıkmayan ancak nihayetinde umudun her yere egemen olduğu gerçeğini gören insanın hikayesidir:

> Peki ama onca felaket ve Apocalipse'in neden olduğu o kült sessizlik karşısında yine de bir umudun olduğunu iddia edebilir miyiz? Bunun cevabını en önemli filmimin odak noktasını oluşturan o kuru ağacın büyük bir sabırla sulandığı hikâyede bulabiliriz. Genç Rahip Colo, aklın her türlü formunu inkâr etmesine rağmen bıkmadan usanmadan kurumuş ağaca su vermek için dağ başına her gün kova kova su çekti. Herhangi bir şüpheye yer vermeden Tanrı'nın mucizesine inandı ve sonunda o kuru ağacın dallarını yeşertmeyi başararak mucizeyi kendi gözleri ile gördü.[98]

h. Canlı Olmanın Sessizliği

Tarkovski de tıpkı Bresson gibi filmlerinde canlıların yalnızlığı temasını işler. *İvan'ın Çocukluğu*'nda at, mazide kalmış mutlu bir hayatın göstergesidir. İvan'ın yitirdiği cennetin adıdır at. Ormanın ürküten karanlık bir gecesinde İvan, bir at kişnemesi duyar. Bu ses onu hatıralarına götürür. Sahilde elmalar

97 *Sight and Sound*, 52 (Kış 1982-83), s. 25.
98 Tarkovski, *Le temps scellé*, s. 210.

arasında duran at gelir gözlerinin önüne. *Andrey Rublev*'de de at, dünyaya ait mutlu hayatın göstergelerindendir. Filmin son sahnelerinin birinde atlar yağmur altında hareketsiz vaziyette görülürken uzaktan çan sesi duyulur. Filmin başında, o uçmayı arzulayan adamın öldüğü sahnede de atların görüntüsü gelmiştir ekrana. Biri başta, biri de sondaki bu iki sahne filmi ölümle açıp hayatla kapatan sahnelerdir. Tek plan hâlinde atların son görüntüsü, *Andrey Rublev*'in renkli ikonalarının görüntüsünden sonra ekrana gelir. Başka bir sahnede de Rus prensinin Tatar komutanla at yarışı yaptığını görürüz. Kadrajda koşan atlar, yönetmenin zihnindeki gerçekliğin göstergesidir:

> *Andrey Rublev*, atların tek planı ile sona erer. Sembolik olarak hayata dönmemiz gerekiyordu. Bu yüzden hayatın sembolü olarak gördüğüm atları kullandım son sahnede. Bu belki de benim zihinsel bakışımın bir sonucuydu ama doğrusunu söylemek gerekirse ne zaman bir at görsem, karşımda hayatın durduğunu düşünürüm. Zira at hem çok güzel ve asil bir hayvandır, hem de insanı iyi tanır; bir anlamda biz Rusların hayatını ifade eder sanki... Son planda atları kullanarak aslında Rublev'in sanat anlayışının kaynağının hayatın ta kendisi olduğunu göstermek istedim.[99]

Ayna'da atların yerine kuşlar hayatı sembolize etmiştir. Filmin sonunda anlatıcı hasta yatağında yatmaktadır ve başında annesi, doktor ve bir kadın beklemektedir. "Beni yalnız bırakın." der. Kamera ellerini gösterir. Bu eller Tarkovski'nin elleridir. Anlatıcının bedenini gösteren ilk ve son plan bu plandır. Eller küçük bir kuşu okşar, birbirinden ayrıldığında ise kuş uçup gider. Daha önce de Alyosha'nın rüyasında görülmüştür kuşlar. Kırık pencereden dışarı doğru uçarlar. Başka bir sahnede ise yetim çocuk Asafif tepenin üzerinde durmuş iken bir kuş ağaçtan havalanır ve yavaşça gelip çocuğun şapkasının üzerine konar. Arka plan Brugel'in Kıştaki Çobanlar tablosunu andırır. Askerlerin Sivaş Gölü'nden geçişini gösteren belgesel görüntülerinden sonra, kuşun hâlâ o kusursuz İncilimsi manasıyla çocuğun başının üzerinde durduğunu görürüz. Fakat Tarkovski 1981'de Londra'da yaptığı konuşmada filmlerinde, özellikle de bu sahnede sembolik anlamlar aranmaması gerektiğini şu sözleriyle ifade eder.

> Eşim kuşları kendine doğru çekebiliyor. Beraber ormanda yürüdüğümüzde kuşlar onun etrafını sarar. O da tıpkı onlar gibi doğanın bir parçasıdır. Bazı köylüler onun bir büyücü olduğunu söyler. Ama öyle değildir, çok iyi biliyorum ki

99 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 10.

onda kötülüğün zerresi yoktur. Olsa kuşlar yanına gelmez. Zira kuşlar asla kötülüğe yaklaşmaz. *Ayna*'da küçük çocuk hiç hoş olmayan bir şey yapıyor. (Atış talimi yaptıran eğitmeni korkutmak için onun olduğu yere el bombası atıyor.) Ama buna rağmen onun aslında kötü biri olmadığını ve onda iyilik için hâlâ bir umudun bulunduğunu, kısacası onun gerçek mahiyetini, bir kuşun şapkasına konması ile göstermeye çalıştım.[100]

Ayna'daki rüyaların birinde her şeyi darmadağın eden şiddetli bir rüzgâr eser. Beş yaşındaki Alyosha tarladan ambara doğru gider. Ahşap merdivenlerden yukarı çıkar, ambarın kapısını aralar. Annesi yerde oturmaktadır. Yanında duran köpek kederine ortakmış gibi ona bakmaktadır. Öyle ki annenin çektiği sıkıntılardan, hayatının zorluklarından haberdarmış gibi bir durumu vardır köpeğin.

Nostalghia'da da kuşlar hayatın anlamı olarak gösterilmiştir. Gorçakov'un rüyasında veya hatırasında, eşi Maria, kendisine adı ile seslenen bir ses duyar. Uzanmış hâldeyken kalkar ve yatakta bir süre oturur sesi anlamak için. Ardından sesin geldiği yöne doğru yürümeye başlar. Önüne çıkan perdeyi aralar. Pencerenin önünde beyaz bir güvercin kanat çırpmaktadır. Yine filmin başlarında Kutsal Meryem'in göğsü üzerinden havalanan bir serçe sürüsünün kilisede kanat çırptığını görmüş oluruz. Kuş hayatın devamlılığıdır. Stalker, su birikintisi içinde yüzünü yere dayamışken bir an karşısına siyah bir kurt köpeği dikilir. Filmin başında da görüldüğü üzere köpek onun kendi köpeğidir. Köpeğin varlığı bölge ve bölge dışında devam eden hayatın göstergesidir ve hayallerden bölgenin gerçekliğine intikal etmiştir. *Nostalghia*'da yine siyah bir köpek görürüz. Otel odasının banyo kapısından çıkarak Gorçakov'un yatağının başına gelir. O da Rusya'nın hayalidir. Sesi her yerde olan köpek Gorçakov'un hayallerinin başlangıcıdır. Filmin sonundaki o İtalyan tapınağındaki Rus evini gösteren sahnede ise aynı köpek yere uzanmış olarak görülür. Bir başka köpek de Domenico'nun köpeğidir. Köpeği daima onunladır. Gorçakov odadan çıkmak isterken köpek adeta evsahibi gibi onu kapıya kadar uğurlar. Sessiz ve sıkıntılı görünür. Domenico'nun yürek yakan ölümüne tepki veren tek canlı yine köpektir. Tüm o heykele benzeyen sessiz adamlar arasında, bir insanın kendini yakmasına itiraz eden sadece bir köpek olur. Filmde üçüncü bir köpek daha vardır. Beyazlar giyinmiş madam, küçük köpeği ile otel koridorunda

100 *Sight and Sound*, 50 (Yaz 1981), s. 153.

birkaç kez kadraja girer. Gorçakov ile Domenico'nun köpekleri iki dilsiz vefalı dosttur. Sessizlikleri, gösterilmek için anlatılmaya gerek duyulmayan bir duyguyu anımsatır. Acaba Domenico'un -ki bizlerce hatırasız ve tarihsiz bir adam olarak görülür- köpeği de tıpkı Gorçakov ve Stalker'ın köpeklerinde olduğu gibi hatıralara ve yitiklere ait bir köpek miydi yoksa?

i. Hatıralar

"Hayat, ardısıra geride bıraktıklarımıza bakılarak tanınmalıdır diyen filozoflar doğru söylemişti; ancak hayatın ileriye doğru bir hareketle yaşanılması gerektiği gerçeğini unutmuşlardı. Bu gerçeğe dikkat edilirse görülecek ki sınırlı bir hayat asla yetkinliğiyle tanınamaz. Zira ben hiçbir anda gerekli duruma yani ardısıra bırakılana bakmayı sağlayacak yetkin bir yere sahip olamam."[101] Soren Kierkegaard, 1843'te günlüklerine düştüğü bu notta çok doğru söylüyordu. Çünkü yaşamak ile hayatı tanımak temel olarak birbirinden farklı şeylerdir ama bu iki şey kimi zaman birbirine tekabül edebilir. Bu tekabül zaman farkından kaynaklanır. Bugünü anlamak için bugün ve yarını ardısıra bırakarak geçmişe bakmak gerekir. Ancak hayat, bugünü ve yarını ardısıra bırakma imkânını asla vermez, zira sürekli bugünden yarına doğru akıp gitmektedir. Geçmişe her bakış, bugünkü hayatımıza ve geleceğe dair beklentimize dayanır ve şimdiki zaman dâhilindeki planlamanın merkezinde şekillenir. Hatıralarımız her daim, bugünkü istek, ihtiyaç ve meyillerimize dayanan bir rivayeti yaratır ve geçmişi hikâye eder. Paul Ricoeur'un dediği gibi hafıza, hangi formda olursa olsun rivayetin algılanışını değiştirebilecek potansiyele sahiptir ve buluşu imkânsız kanunlara dayanarak bugünün özentisine uygun yeni bir rivayet sistemi oluşturur. Oluşturduğu bu sistemin merkezinde de yaşananları hikâye etmesi vardır. Geçmişin objektif gerçekliklerine ulaşmanın salık verilmesi, aslında imkânsız bir olayın haber verilmesidir. Bu yüzden Tarkovski, "Hatıra, geçmişe bakmanın yalın ve sade hâli değil, şimdiki zaman içindeki ikincil durumdur."[102] derken, aslında Kierkegaard'ın demek istediğini farklı ve yeni bir ifadeyle tekrar ediyordu. Hatırlama gücü, geçmişin olaylarını olması gerek-

101 S. Kierkedaard, *Papers and Journals: A Selection*, çev. A. Hannay, Londra, 1996, s. 161.

102 Tarkovski'nin Nicell Zand ile söyleyişinden: *Le Monde*, 20 Ocak 1978.

tiği gibi bugüne çeker ve o olayları bir hikâye veya bir sanat eseri gibi bugünün gerçekliğine dönüştürür. *Ayna* ya da Tarkovski'nin diğer filmlerinde gösterilen hatıralar, geçmişi titiz bir şekilde irdelemek veya onu en ince ayrıntısına kadar gözler önüne sermek şeklinde işlenmemiştir. Onun gösterdiği hatıralar, sadece bugünün eylem ve düşüncesinde cereyan eden yalın bir rivayettir, o kadar.

İvan'ın Çocukluğu'nda hatıra, varlık dünyasını daha mükemmel ve daha insanî bir dünya olarak tasavvur etmek gibi ahlâkî bir materyal olarak kullanılmıştır. "Hatıralara dönmek, her insan için kaçınılmaz bir özelliktir. Zira ancak onunla bugünkü hayat kuralları tespit edilebilir ve insan onunla iyiliğin kaynağını bulur. Kendi varlığının temel hakikatini ve estetiğini oluşturan ve onun sayesinde kendine karşı dürüst olduğu o iyiliğe ancak hatıralar sayesinde ulaşılabilir."[103] *İvan'ın Çocukluğu*'nun en güzel anları maziye döndüğü anlardır. Kimi zaman hatıralarında, kimi zaman rüya ve kâbuslarında görünür mazisi. İlk hatıra sahnesi İvan'ı en iyi tanıtan sahnedir. Annesi ile yaşadığı mutlu günleri hatırladığı sahne... Anne kuyunun başında durmuş su çekmektedir. (Tarkovski'nin annesinin de aynen bu görüntüdeki gibi bir fotoğrafı vardır. Ayrıca *Ayna*'daki o su kuyusu filmi seyredenlerin asla unutamayacakları bir sahnedir.) İvan kuyudadır ve anne yukarıdan kendisine seslenir: "Gündüz dahi olsa suda yıldızları görebilirsin." Bu rüyaya/hatıraya annenin öldürülüşü de eklenir. Su kovası kuyunun içine düşer. Başka bir rüyada/hatırada, bir at sahilde, elmalar arasında yürürken görülür, bir başkasında ise İvan küçük kızla birlikte suya doğru koşar ve kendini sulara atıverir. Filmin son görüntüsü işte bu güzel anılardan oluşur. J. P. Sartre, "Tarkovski bu birbiri içine geçirilmiş rüya ve anılarda, rüya ile gerçeklik, dün ile bugün, düşünce ile hayal arasındaki çizgileri yok etmiştir."[104] der.

Temelini hatıraların oluşturduğu *Solaris* filminin ana teması, içinde anılarımızın saklandığı ahlâkî durumlardır. Okyanus, insanın yitik ihtiyaçlarına cevap verir. Burada nihai ihtiraslar (belki de bilinmeyen bir bireyin davranışları) birer hatıra olarak görülür. *Stalker*'ın dilek odasının da böyle bir fonksiyonu var. Orası gerçek arzular sandığımız bir yer değil, nihai isteklere cevap veren bir yerdir. XVII. yüzyıl Avrupa şiirinde hatıralar okyanusu sıklıkla karşılaşılan bir tabirdir. İngiliz şiirinin metafizik dönem şairleri zihni bir okyanusa benzetir-

103 B. A. Kovacs ve A. Szilagyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 109.
104 J. P. Sartre, *Situations VII*, Paris, 1965, s. 332-342.

lerdi. O okyanusta ise Andrew Marullo'un dediği gibi "her şey kendi eşini bulur" idi. Zihinde oluşturulan her değer, "başka bir dünya ve başka bir deniz için" bakidir. Aynen Shakespeare'in *Tufan*'ındaki okyanus gibi... Avrupa romantik edebiyatında "Anılar Okyanusu" tabiri gözde bir tabirdi. Novalis ve Virdzoris bu tabiri sıklıkla kullanmıştır. Victor Hugo *Alacakaranlık Okyanusu*'nda bu tabire farklı bir anlam katmıştır. Unutkanlık tozunun, anıların üzerine çökerek her şeyi nasıl yok ettiğini anlatır Hugo. Orada boğulanlardan geriye tek bir hatıra kalmamıştır: "Ve cesetler sularda; anılar ve isimler kaybolmuştur." Alacakaranlık okyanusu üzerine derunî unutkanlık zifirini geren zamandır "ve dalgalar, umutsuz çığlıkları alacakaranlıkta bizlere getirir."

Hatıraları uyandıran okyanusun kökü bu romantik tabirlerde yatar. Nihai hatıralara, uzak anılara nesnellik verebilecek ve yüreklerde günah duygusunu uyandırabilecek dinamik bir zihindir. Günahların hatırası ve bizi uyandırmadaki rolü *Ayna*'da tekrar edilmiştir. *Solaris*'te yeryüzünü gösteren planlar ile *Ayna*'da hatıraları işleyen planlar görsel olarak birbirine benzer. *Ayna*'nın sonunda zihinsel fenomenler arasındaki her türlü mantıksal ilişki doğrusu tersyüz edilmiştir. Öykü anlatıcısının hatıralarında, şimdiki hayatta ölüme merdiven dayamış yaşlı anne, anlatıcının savaş yıllarındaki annesinin yerini almış, iki çocuğunu ormana götürürken görülür. Başka bir sahnede ise Alyosha evden bahçeye doğru koşar, bahçedeki tomruğun üzerinde oturmuştur ve annesinin sırtı ona dönüktür. Anne yüzünü dönünce bugünkü yaşlı hâli ile görülür. Kâbus sahnesinde ise iki kadın bir görülür. Zamanın geçişi o zorlu yıllardan günümüze ötelenmiştir. Anne artık öyküyü anlatanın anılarını doldurmuştur ve Freud kuramına göre yüzler ve zamanlar arasındaki bağlantılı değişim yaşanmaktadır. Sanat, zamana galip gelmiştir. Chris de tıpkı annede olduğu gibi gittiği zamanki yüzle döner yeryüzüne. Kaç yıl oldu? Zaman geçti mi? Tüm bu yolculuk bir zihin akışı mıydı? Yoksa gerçeklik miydi? Hangi gerçeklik? Anlatanı kim?

Tüm bu sorular, kırk yaşında, çocukluğu üzerine kafa yormaya ve daha ziyade acı, biraz da tatlı hatıralarını film yapmaya karar vermiş o Rus yönetmenin önünde duruyordu. Annesinin filmini yapacaktı. Bir orman evinin hikâyesini anlatacaktı. Peki, ilkin *Kayıp Huzurun İzinde* ismini almış, ardından *Güpegündüz Bir Gün* olarak değiştirilmiş bu senaryo nasıl oldu da *Ayna* adını aldı? *Ayna* adı Aziz Paulos'un Korintoslulara yazdığı mektubundan mı alınmıştı yoksa? "Çocukken, çocuk gibi konuşur, çocuk gibi düşünür ve çocuk gibi aklederdim.

Büyüdükten sonra ise çocukça işlerden el etek çektim. Zira şimdi 'Ayna'da bir muamma ile karşı karşıyayım."[105]

Ayna'nın öyküsü zihnin spontan eylemi ile akar ve en sade form ile zamanın hiçbir görsel ve özgün yönlerine ihtiyaç duymadan kimi fonları ayrıştırır ve gündelik davranış algılarını bir kenara koyar. Ignat'ın gözüyle yaşlı bir kadın görünür ve ondan Puşkin'in mektubunu okumasını ister. Yaşlı kadın ansızın kaybolur. Ondan geriye masa üzerindeki çaydan yükselen buhar kalmıştır. Sigarasının külleri ise kolay kolay hayal ürünü denilemeyecek bir olayın hatırasıdır. Herhangi bir yakîn söz konusu değildir: "Marcel Proust hatıraların âşığı bir insandı. Hatıraların yardımıyla bugünkü kimliğine kavuşmak istiyordu Proust. Kendi konumunu bilmek için kendindeki derunî güçlerinin kaynağını bulmaya çalışıyordu. Ama benim bu filmim bundan daha çetrefilli yönleri gösterir." *Ayna*'da zaman binlerce parçaya ayrılmıştır, tıpkı Proust'un kitabının ilk sayfasında sözü edilen kaleydoskop içindeki desenler gibi... Kaleydoskop içine bakıldığında rengârenk desenlerin görüldüğü bir çubuk olduğu görülür. Çubuk içindeki simetrik aynalara vuran ışık sayesinde desenli renkler birbiri içine geçer ve kaleydoskop hareket ettirildikçe de bu renkler yer değiştirir. Çubuk çevrildikçe ışıl ışıl şekiller, grafiksel renkler ortaya çıkar. İşte *Ayna* da tıpkı hatıraların kaleydoskopu gibidir. *Ayna*, birbirini kesen, hatıralardan oluşan renkli desenlerin gizemli bir bilmece çubuğu şeklindeki gerçek hayatı, simetrik şekilde yansıtan bir ortamıdır.

Kırk yaşında bir adam hasta yatağında, ölüme birkaç adım kala geçmişini düşünür. Zamanın yer aldığı aynanın öbür tarafı, çocukluk görüntüsünü yansıtmak suretiyle anılardan çıkmış dünyasını bugüne taşır. Film bir tür 'Günlük Defteri' gibidir. Kendine duyduğu özgüvenle, oldukça samimi bir şekilde birtakım soruların cevabını kovalar. *Ayna*'nın reel özelliği Sovyet sinemasında nadiren görülen bir özelliktir. Tıpkı küçük çocuğun kâbusta araladığı kapıdan annesini görmesi gibi film de toplu hatıralara kapı aralamaktadır. *Ayna*, despot bir rejimin egemenliği yüzünden bireylerin kendinden söz etmeyi unuttuğu yerde, bireyin hayatı ve geçmişinden içtenlikle söz ettiği bir filmdir. Polis rejiminde "ben"i öne çıkaracak her türlü etkinlik bireyin varlığı için tehdit kabul ediliyordu. *Ayna*'nın anlatıcısı (ravi) Proust'un romanındaki anlatıcı gibidir.

105 Kutsal kitap, Ahd-i Cedid, Aziz Paulos'un Korintoslulara yazdığı mektup, 13. bab, 11-13.

"Ben" ile *"ben olmayan"* arasında biridir. Kendini görmemektedir ve fizikî olarak yoktur. Sadece aynada görünür. Bir tek sesini duyarız ve onun gördüklerini görebiliriz ancak. Gündelik hayatı ile hatıralarına yaklaşır, rüya ve kâbus dünyasına dâhil oluruz. Tarkovski, *Ayna*'da çocukluğunu bulma çabasındadır ancak yıllarca "karşıdan gördüklerini" şimdi aynada bir muamma olarak görmektedir. Filmde gündelik hayatın en ufak detayları dahi bir muammanın tecellisidir. O yüzden filmin en vurucu anları anlatıcının aklına gelen ve onun "izinde olduğu geçmişini" var eden anlardır. *Ayna*, Alyosha'nın hayatının üç aşamalı filmidir. Anlatıcının annesinin, şimdiki eşi ile belki de uzun yıllar öncesinde olduğu gibi annesiyle bir olduğunu gösteren kâbusta, hatıranın kesinlikle geçmiş zamanda değil şimdiki zaman diliminde olduğunu görüyoruz. Film, kendiliğinden gelişen bir hatıra yetisi ile tıpkı Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanında olduğu gibi hatıralardan ahlâkî gerçekliğe geçer. Belki de bu yüzden yazmak onun için kutsal bir eylemdir. Proust'un bir sözünden alıntı yaparak yazmanın insanı rahatlattığını söyleyen Tarkovski, *Ayna*'yı bitirdikten sonra aynı rahatlığı hissettiğini söyler:

> Yıllarca cenderesinden kurtulamadığım çocukluk hatıralarım bir anda yok olup gittiler. Çocukluğumun büyük bir kısmını geçirdiğim evin kâbusu da aynı şekilde... Yıllar önce hatıralarımı kâğıda dökmek istedim. Film yapma gibi niyetim yoktu o zamanlar. Daha çok savaş yıllarını anlatan bir deneme yazmak istiyordum.[106]

Böylelikle *Ayna*, *Anılar Mozaiği* adıyla yazıldı; ancak Tarkovski bu çocukluk hatıralarında eksik bir şeylerin olduğunu hissediyordu. Filmi, şairin kendini anlatmasından öteye taşıyacak kilit bir bakış açısı gerekiyordu. Yazdıklarına annesi ile söyleşilerini de ekledi. Kendisi ve annesinin hatıraları paralel gitsin istiyordu. Filmde söz konusu bu ikinci senaryodan izler görmek mümkündür ama pek çoğu değiştirilmiştir. Senaryoya son şeklini vermeden önce arşiv görüntülerini de yazdı. Filmde bu arşiv görüntülerinin sinema-verite (sinema-gerçeklik) diline yakın olmaması için çabaladı. Arşiv görüntülerinin filmin organik parçasına dönüştüğü yerlerde, hatıraların şiirsel yönü de muhafaza edilmeliydi.[107] Anlatıcı ile eşi Natalie arasındaki anlaşmazlıklar son senaryoda

106 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 128.
107 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 129-131.

dahi yoktu, çekimler sırasında filme eklenmişti. Böylelikle yönetmen, bugünün gerçekliğini gönül rahatlığıyla dünün hatıralarına yüklemişti.

Tarkovski, *Ayna*'dan sonra *Stalker*'da klasik anlatım yöntemine geri döndü. Bu tercihe binaen şu notları kaydedilmiştir: "*Stalker* 'da genel olarak zaman ve mekân paydaşlığına riayet ettim. Planlar arasında ve görüntü kesitlerinin geçişlerinde zamanda devamlılık ilkesi korunsun istedim."[108] *Stalker*'ın üç yolcusu, filmin havası ve filmde görünen materyaller hepsi günümüz yaşantısının özelliklerini taşır. Yazar bir yerde, "Gelecek şimdidir, bu evrende değişim diye bir şey söz konusu değildir." der. Tarkovski Bölge'yi bugün hâline getirdi. Bölge'de başka bir dünyaya ait ya da gelecekle ilgili herhangi bir şey yoktur. Bölge'yi koruyan askerlere Rus polis kıyafetleri giydirilmiştir. Stalker'ın yüzü Stalin'in zorunlu çalışma kamplarından kaçmış kişilerin yüzünü hatırlatır. Bölge'nin savaştan çıkmış bir görüntüsü vardır. Bu kalıcı şimdiki an, zamanı yok ediyor ve içinde şahit olduğumuz onca belirtiye rağmen Bölge dahi zamanda yer almayıp küllî ve soyut bir hakikate dönüşüyor. Stalker dilek odasının eşiğine geldiklerinde yazar ve profesöre döner ve "Burada geçmişinizi hatırlamaya çalışın; geçmiş, insanı daha iyi ve daha şefkatli yapar!" diyerek önemli bir hatırlatma yapar.

j. Çocukluk

Pasternak bir dönem, "Geçmişi hatırla(t)mak insanı heyecana getirecek şekilde olmalıdır." demişti. Çocukluk hatırası, yalnızlık ve güçsüzlüğün hatırasıdır. Karşılanamamış katkısız isteklerin hatırasıdır. Bunu en iyi bilen İvan'dır. Filmin ismi dahi bu hatırayı hatırlatır bizlere. Çocuklar, güven ve istikrar içerisinde büyümeliydi. Ama bu İvan için geçerli miydi, bilinmez. Dünyanın neresinde duruyordu? Korku, şiddet ve nefret dolu bir dünyada ne işi vardı el kadar çocuğun? Andrey Rublev de filmde tıpkı bir çocuk gibidir. Çocuksu bir ses tonuyla düşmanlarına, dünyayı çocukça tecrübe ettiğini, çocuklar gibi heyecan, duygu ve geçici öfkelerinin esiri olduğunu söyler. Kimi zaman çocuklar gibi ikonalarının üzerine boyaları döker, küser, konuşmaz, mutlu olur. Rublev, Ortaçağ döneminin son diliminde, yani kadim ve geleneksel değerlerin ayrışmaya yüz

108 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 193-194.

tuttuğu bir zaman diliminde yaşamıştı. Değişmeye başlayan bu zaman dilimi onu karşımıza, günümüze ait bir kişilik olarak çıkarmıştı. O ve İvan, Boris, Alyosha ve küçük çocuk ile birlikte, ürküten dünya karşısında savunmasız duran çocuklardır. İvan kendini diğer çocuklardan ayıran öfke ve şiddete tanık olmuştur ancak büyüklere de benzemez. Sartre, İvan hakkında şöyle der:

> İvan, bir deli, kana susamış bir canavar ve bir küçük kahramandır. Savaşın en sempatik ve en masum kurbanıdır. Bu küçücük sevecen çocuğun garipliği ve etkileyiciliği ise şiddettir. Nazilerin, annesini öldürdükleri ve köyünün insanlarını kurşuna dizdikleri gibi öldürülmeleri gerektiğinden söz eder.[109]

Cezayir Bağımsızlık Savaşı sırasında Fransızların işkencelerine maruz kalmış, bu yüzden Fransız düşmanlığıyla büyümüş pek çok çocuk gördüğünü söyleyen Sartre, İvan'daki bu intikam ve nefret duygusunu çok iyi idrak ettiğini belirtir. İntihar etmek gibi bir görevi üstlenmesi İvan'ın, çocukların sevdiği hayatı çoktan terk ettiğini gösteren en büyük kanıttır.

Tarkovski filmlerinin başkarakterleri dünyaya çocuklar gibi bakarlar. Duygu ve tutku ile bir şeylere sarılır, ondan heyecanla söz ederler. Şiddet ve haksızlık karşısında her ne kadar savunmasız kalıp umutlarını hemen yitirseler de insanın nihai iyiliğine imanları sonsuzdur. Rublev'e göre sanat, o iman edilmiş iyiliğin bir parçasıdır. Chris *Solaris*'in başında bilerek özgürlüğünü kısıtlar, ancak vicdanı önünde başkalarına karşı olan sorumluluğundan haberdar olması onun günaha bulaşmasının ilk adımıdır, tıpkı çocuklarda olduğu gibi... Chris (ki Tarkovski bu ismin Latincedeki Christ, yani İsa'nın adını çağrıştırması için özellikle Kris değil Chris şeklinde yazılmasını salık vermiştir[110]) dünyanın anlamına ulaşamayacağını bildiğinde çocuklar gibi evine sığınır ve babasının karşısında diz çöker. Bir yoruma göre de artık tamamen yeryüzü olarak görülen gökyüzüne döndüğünde babasının karşısında diz çökmüştür ama bana kalırsa ilk yorum daha doğrudur. Tarkovski, kendi karakterlerinin çocuklara benzemesinin nedenini şu cümlelerle açıklar: "Güçlerini kalplerinden gelen imandan alırlar. Başkaları karşısında sorumluluk hissi taşırlar. Bu tür kişiler sadece büyüklerin güdülerine sahiptirler; ancak genel algılama açısından ve davranışlarından ötürü şahsî ve gerçekçi olmayan bir konumdadırlar."[111] Tar-

109 Sartre, *Situations VII*, s. 336.
110 Tarkovski, *Time Within Time, The Diaries*, s. 49.
111 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 207.

kovski, "çocukluluğun kayıp cenneti" hakkındaki tasarlanan rüyaların uzağında çocukların masumiyetine inanır. Zira "Çocukluk döneminde hayatın bizler açısından bir anlamı vardır. Özel bir endişe ve hedef yoktur o dönemde. Ölümsüzlüğe inandığımız ve ölüm hakkında düşünmediğimiz bir dönemdir o."[112]

Çocukluk döneminin acı yönlerini de görmek mümkündür Tarkovski sinemasında. Filmlerindeki tüm karakterler acı çekmeye mahkum yalnız ve şansız çocuklara benzerler. Naziler İvan'ın annesini katletmiştir. *Andrey Rublev*'deki yeni yetme dökümcü Boris yetimdir. *Ayna*'daki o yalnız küçük çocuk, zihninde yarattığı korkuların esiridir. İspanyol çocuk geleceğe korkuyla bakar. *Ayna*'da Marshall'a ait arşiv görüntülerindeki gemi sireninin çalmasıyla küçük kız çocuğunun yüzünde İspanya'daki iç savaşın vahşeti belirir. Domenico'nun çocuğu, *Stalker*'ın küçük kızı ve *Kurban*'daki küçük çocuk, her üçü de bu dünyayı "dünyanın sonu" sanır. Tarkovski çocukluğun o acı hâlini asla unutmamıştır: "Çocukluğum uzak ormanlardaki bir evde, entelektüel düzeyi yüksek kitaplar arasında geçti. Her çocuk gibi ben de terk edilmiş, anne babası tarafından ihmal edilmiş bir çocukluk geçirdim."[113] Asafif, *Ayna*'da anne ve babasını Leningrad kuşatmasında kaybetmiştir.[114] Kimsesiz ve sahipsizdir ancak pırıl pırıl bir gönlü vardır; bu temiz gönlünden ötürü kuşların sevgisini kazanmıştır.

Ayna'daki çocukluğun birbirine zıt iki yönü vardır. Bu yönler Tarkovski'ye ait diğer filmlere oranla daha belirgindir. Bir yönü yalnızlık, korku ve tükenmişlik; diğer yanı ise orman evinde, annenin dizleri dibinde, kız kardeşiyle birlikte geçen şiirsel bir hayat... Orman hem çok güzeldir, hem de korkuyu simgelemektedir. Evin dışındaki vahşi dünya (Stalin dönemi Rusya'sı) aynı zamanda da güzel bir dünyadır. Her şeyin ihtimal dâhilinde olduğu özgürlük yılları, aynı zamanda acı ve sıkıntı dönemidir de. Leon Trotski yazdığı *Hayatım* adlı biyografisinde çocukluk dönemine dair şunları söyler: "Çocukluk yılları acı olur, zira hayat zayıflara acımaz. Bu hayatta çocuktan daha zayıf bir varlık var mıdır?"[115] Trotski'ye göre çocukluğun mutluluk fotoğrafı seçkin sınıfın

112 B. A. Kovacs ve A. Szilagyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 109.

113 *Écran 78*, 66 (Şubat 1978) (Tarkovski ile söyleşiden).

114 Soljenitsin, "Bugün herkes kuşatmadan söz eder, onunla ilgili şiirler okur, aklına ne gelirse yazar. Ama nasılsa bunu yapanlar sanki kuşatmadan önce hiçbir şey yaşanmamış gibi hareket eder." A. Solzhenitsyn, *Cancer Ward*, Londra, 1971, s. 514.

115 L. Trotski, *My Life, An Attempt at an Autobiography*, New York, 1994, s. 1.

klasik edebiyatından gelir. Dostoyevski'nin ruhuna selam gönderircesine Rus milletinin çektiği acıları dillendirmiş Walter Benjamin de bu konuda Trotski'yi yalnız bırakmamıştır.[116] 12 yaşındaki Alyosha askerî eğitim almanın, babasızlığın, bir de yoksulluğun sıkıntılarını çekmiştir. Aynı sıkıntılar *Stalker*'da da vardır. Küçük sakat kız bir mucize yaratır ama kendisi için ya da sakatlıktan ve hastalıktan için kurtulmak değildir bu çabası. Yarattığı bu mucize çocuk masumiyetinin bir sonucudur: "Sanatı duygularla benimsemeyi unuttuk. Çocuklar sanatı benimseyecek gerekli sadeliğe sahiptir. Bu yüzden de filmlerimi çok iyi anlıyorlar. Bugüne kadar ciddi bir eleştirmen görmedim ki bir çocuk sadeliğinde filmimi okumuş olsun."[117] Bu sözler bizleri bir kez daha Alman romantiklerinin dünyasına çeker. Nitekim Novalis, her nerede çocuk olursa altın çağ da oradan başlayacaktır demiştir.

k. Hastalık ve Ölüm

Tarkovski sinemasında hastalığın ve hastaların özel bir yeri vardır. Her filminde en az bir iki hasta görmek mümkündür. Ingmar Bergman *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da Robert Bresson ise *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde "modern dünyanın hastalığını" kanser olarak göstermişlerdir. Oysa Tarkovski sinemasında daha çok Kutsal Kitap'ta zikredilmiş hastalıklar işlenmiştir. Hastalar tıpkı İncil'deki gibi kör, dilsiz, sakat, deli veya başkalarına deli gibi gözüken hastalardır. Sadece *Kurban*'ın ilk senaryosu *Büyücü*'de başrol oyuncusu kansere yakalanmıştır, o kadar. Zaten senaryo da sonradan değiştirilmiş ve Alexander Tarkovski'nin diğer filmlerinde gösterilmiş hastalıklardan birine duçar kılınmıştır.

İvan, Tarkovski sinemasının ilk "delisi"dir. Acayip hareketleri deli olarak algılanmasına neden olur. Gerçi seyirciye o kadar sempatik gelmiştir ki İvan, yaptığı pek doğal olmayan sağlıksız hareketlermiş gibi görünmez. Daha doğrusu, filmin havası izleyicinin doğal ve doğal olmayandan çıkarımını değiştirmiştir. İvan'ın "deliliği" için birtakım nedenler vardır. Toplumsal şiddetin ve savaşın yarattığı acılar onu toplum hayatından uzaklaştırmış, inziva ve yalnızlığa itmiştir. *Andrey Rublev*'de ise Rublev, ilkin halktan kaçarak manevi bir güç alsa

116 W. Benjamin, *Oeuvres*, c. 1, Paris, 1971, s. 119.
117 *Sight and Sound*, 50 (Yaz 1981), s. 153.

da sonradan insanlar tarafından deli olarak görülmeye başlar. Boris ise halkın gözünde Rublev'den daha enteresan biridir. Hareketleri menfaatperest bir insanın beklentilerini karşılamaz. Hayatını, bildiğini iddia ettiği bir sırrın peşinden giderek tehlikeye atar. Hayatını tehlikeye atması onu Rublev'e yakınlaştıran bir özelliğidir. Bu anlamda tek yumurta ikizidirler diyebiliriz. Rublev yıllarca konuşmamayı tercih eder. Suskunluk dönemi senelerinde ikona bile yapmamıştır. Yalnızdır ve içini yakıp kavuran bir kuruntu içindedir. Filmde bir de Rublev'in hunhar askerlerin elinden kurtardığı dilsiz bir kız çocuğu vardır. Dilsiz kız, isteklerini, dertlerini ve arzularını anlatacak insanî bir ilişki kuramaz Rublev ile. Çaresizdir. Bu yüzden Tatar askerlerle kaçıp gitmeyi tercih eder. Filmdeki "hastalara" prensin emri ile kör edilen ikonacıları da eklemek gerekir, bir de kıskançlığın kör ettiği Krill gibi kronik hastaları. Rublev, bazen karamsarlığa kapılır ve sanatının bir sonuç getirmeyeceğini, insanların derdine derman olamayacağını düşünür. Ayrıca, kimsenin onun biyografisini, sanatıyla kaydetmesi ve tanıması gibi bir derdi de yoktur. Öyleyse, konuşmamayı tercih eder ve sanattaki yaratıcı gücünü kullanmamaya karar verir, ta ki Boris'in çan yaptığı güne kadar... Boris'in çan yaptığını gören Rublev bir kez daha sanatın imkânsızı gerçekleştirebileceğini anımsar ve dahası bu hakikatin bir gün halk tarafından da fark edilip takdir toplayacağını beyan eder. Öyleyse geriye sadece biraz sabretmek kalır.

Solaris'in başında Chris'in hasta yatağından yeni kalktığını duyarız. Cris uzay istasyonunda kaldığı süre boyunca hastaymış gibi görünür. Uzay üssünde başka hastalar da vardır. Bu hastalar sadece ruhî olarak değil, fizikî olarak da hastadır. Sürekli bir baş dönmesi ve hâlsizlik vardır üzerlerinde. İçinde bulundukları duruma alışamamış gibi bir hâlleri vardır. Snavt, "Bizler cahiliz, kozmos sistemine dair hiçbir şey bilmiyoruz henüz." diye itirafta bulunur. Bu acziyet itirafı Tarkovski sinemasındaki çılgın ve akıl hastası karakterlerde sıkça görünen bir itiraftır. Domenico, "Bakın ne kadar da cahilsiniz!" diye feryat eder. Bu bilmemenin bilincinde olmak, pek çok sorunu halledebileceği gibi hiçbir sorunu da halletmeyebilir. Ama acı ve yeisin kaynağı olduğu muhakkaktır. Ne kadar da bilinmeyenlerin derinliklerine inmek veya sonsuz atmosferde ilerlemek istesek de, sonuçta eksik ve yetersiz bilgilerimiz dışında bir kılavuzumuz olmayacaktır.

Amengal, biraz daha ileri giderek Tarkovski sinemasını bir tür hasta raporu olarak değerlendirir ve her filmin sonunda ise hastaların kaybedilmiş sağlıkla-

rına tekrar geri döndüğünü söyler.[118] Chris, Hurry'nin intiharında payı olduğu için kendini suçlu hisseder. Ancak bu suçluluk duygusu onun yeryüzüne geri dönmesine neden olur. Film son bulmuş bir acıyı anlatır ancak içerisinde hayatın olduğu bir gezegen, doğa ve öteki ile olan ilişkilerimize dair edindiğimiz kanaati bütünlüyle değiştirir. Hastalık ile sağlık kısa süreliğine de olsa ortak bir sinerjiyi yansıtır filmde. Her filmin sonu izleyicileri farklı şekillerde etkiler. Öyle ki film boyunca daralan ruhumuz, filmin bitimiyle son bulur. Üzerimize çökmüş kasvetten kurtuluruz. Natalie *Ayna*'da, gazete sayfaları redakte ettikten ve kendisi, ailesi ve iş arkadaşlarını tehlikeye atacak bir hatanın olmadığını gördükten sonra gayet rahat adımlarla matbaanın koridorunda yürümeye başlar.[119] Mutludur fakat bu mutluluğu formeldir. Zira bir saat öncenin korkusunu hâlâ yüreğinde hissetmektedir. Ayrıca savaş tamtamcılığı yapan totaliter bir rejimde yaşamanın her türlü riskini ve tehditini iliklerine kadar duyumsamaktadır. Ruhu daralır. Duş almak ister, suyun altındayken sular kesilir, önce güler, ardından ağlamaya başlar. Bir kriz geçirmiştir ama başka krizler yoldadır.

Tarkovski, *Ayna*'nın ilk senaryosunun başlığını "Kayıp Huzurun İzinde" koymuş, filmin çekimlerini bitirdikten sonra da kronik bir rahatsızlıktan kurtulmuştu.[120] Hatıralarına kavuşup onları anlatmakla büyük bir illeti sırtından atmış ve rahatlamıştı. Tıpkı elleri arasından uçup giden kuş gibi hafiflemişti: "*Ayna* öyküsünün anlatanı hasta biridir, tek dileği ise sağlığına kavuşmaktır... Filmin bazı bölümleri bizzat onun öyküleridir, o ise artık öykülerini anlatmaya devam edebilecek durumda değildir. İmkânları kısıtlanmıştır."[121] Öykünün anlatıcısı hasta ve acı çeken biridir. Mutlu bir hayatın çok uzağındadır artık. Belki de dünyaya hastalıklı birinin sertliği ile bakıyor ya da çok katı yargılarda bulunuyordur. Natalie onu insanlara ve özellikle de annesine karşı sert olduğu için eleştirir. Natalie dahi onun huysuzluğundan, sert mizacından payına düşeni alır ve korkarak dahi olsa, sonraki hayatı hakkında ona cevap vermek zorunda kalır. Öyküyü anlatanın geçmişe, inandıklarına ve hoşlandıklarına bakışı hasta bir adamın bakışıdır:

---

118 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 6.

119 1938'de Rusya'da çıkan bir edebiyat dergisinde baskı hatası sonucu Stalin'in ismi Sralin (pislik) şeklinde yazılır. Bu da derginin kapatılması ve yönetim kurulu ile tüm çalışanlarının tutuklanarak esir kampına yollanması için yeterli sebeptir.

120 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 128.

121 *Stills*, 249 (Aralık 1981), s. 26.

> Bence her kim olursa olsun hastalıklı durumlarda, özellikle de kendini ölüme yakın hissettiği anlarda temel meseleleri ele alır. *Ayna*'da öyküyü anlatanın algılayışı da böylesi bir durumda olduğunu gösterir. Sağlıklı ve mutlu olsaydı daha güzel hatıralar görür ve gördüklerini daha güzel anlatırdı.[122]

Ayna'nın başında kekeme Yuri'nin "evet ben konuşabilirim" demesi, çektiği sıkıntıları sonunda bir parça da olsa konuşabilmiş bir milleti anlatıyordu aslında. 1960'larda Kruşçev'in aydınların düşünce hürriyetini sınırlı reformlarla da olsa genişletmesi, Ruslara modern tarihin en korkunç diktatörlerinden biri döneminde hatıraları kısıtlı ve kontrollü de olsa dillendirme imkânı vermişti. Aynı dönemde kişisel hatıratlar yazıp kimi paraflarını yayımlamak entelektüel bir moda hâline gelmişti. Stalin'in esir kamplarına dair hatıralarını yazanlar, kamplarda ölenlerin anısını yaşatmak için roman ve öykülere yönelenler olmuştu. Bu kitaplar gerek ülke içinde, gerekse yurt dışında yayımlamıştı. Sansürlenen kimi filmler gösterim izni alabilmişti. *Ayna* o karanlık yılları anlatan en ciddi ve en doğru filmlerdendi. Korkuların hatırasıydı. Küçük bir ailenin huzurunun kaybolması korkusunu anlatıyordu. Zira evin dışında korkudan gayrı bir şey yoktu. İçine ise anne ile babanın boşanma ihtimali korkusu yerleşmişti. Alyosha ile Ignat aynı korkuları paylaşıyorlardı.

Stalker, yasak bölgeden yorgun argın evine döndüğünde eşine çok titrediğini söyler. Eşi onu odadan çıkarır. Tarkovski filmlerinde hastalar kadar hasta refakatçileri de önemli yer tutar. Örneğin Rublev dilsiz kızın refakatçisidir. Chris, Hurry'nin, *Ayna*'daki anne çocukların, *Kurban*'da ise Alexander dünyanın refakatçisidir. Tarkovski'nin son iki filminde hastalar yalnızdır. Domenico evinde bir başınadır. Gorçakov'un kimsesi yoktur. Alexander'ın, Maria'nın sıcak elleri dışında başını okşayanı yoktur:

> *Nostalghia*'da güçsüz insan temasının izini sürdüm. Savaşçı ve fatih olmayan bir insanın izini... *Stalker*'ın dediği gibi, acizliği 'ödenmesi gereken bir bedel' olan insanın hikâyesini irdeledim. Ben hayata tutunamayanları sevdim daima. Benim filmlerimde asla kahramanlar olmadı. (İvan bir derece belki.) Onların yerine güçlerini inançlarından alan, ötekine karşı sorumluluk hisseden insanlar oldu. (İvan da elbette bunlardan biriydi.)"[123]

122 *Positif*, 249 (Aralık 1981), s. 26.
123 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 207.

Gorçakov Rusçada duygu ve yürek çarpıntısı anlamına gelen nostalghia (nostalji) hastalığına yakalanmıştır. Kalbi daralir. Yürümekte zorlanır. Tıpkı *Andrey Rublev*'deki kız çocuğunda, *Ayna*'nın başındaki doktorda, Solaris uzay üssünün sakinlerinde örneklerini gördüklerimiz gibi anormal bir durumdur bu. Ancak bu anormal kişilik durumu Alexander ve Domenico'da kutsal bir sinerjiye dönüşür. Kierkegaard imanın, "aklın işlevini yitirdiği yerde başladığını" söyler. Alexander ve Domenico'nun deliliği, Carl Theodor Dreyer'in *Ordet*'indeki Yohans'ın deliliğini akla getirir. Üçü de Ortodoks mistisizmine yakın karakterdir. Tanrı'ya imanın sıradan akılla olamayacağına, dünyanın akıl ile tanınamayacağına inanırlar.[124] İnsan aklı, Tanrı'ya iman ve dünyayı bilmek için sınırlı ve yetersiz bir akıldır. Modern rasyonalizme göre iman dahi bir çeşit ruhsal anormalliktir. "Tanrı üstünleri ve güçlüleri rüsva etmek için aralarından en cahil ve en güçsüzlerini seçti."[125] Yohans *Ordet*'te iman mucizesi ile İnger'i ölümün karanlığından bu dünyanın aydınlığına döndürdüğünde doktor veya keşiş kisvesindeki "üstünler" onu yalnız bırakırlar. Sadece küçük çocuk Maren ona inanır.

Michell Sheven, Tarkovski'ye "*Nostalghia*'da bir deli ile bir sanatçı arasında bağ kurmaya mı çalıştınız?" diye sorduğunda Tarkovski şöyle bir cevap verir: "Evet, çünkü gurbet acısını en iyi bir sanatçı ile bir deli anlatabilir. Domenico bu acıyı çok iyi bilen bir karakterdir. O, dünya ile olan gerçeklik bağının yitirilmesi acısını en iyi bilenlerdendir."[126] Bu açıdan bakıldığında *Nostalghia, İvan'ın Çocukluğu*'nun doğrudan devamı ve *Ayna*'nın da iç nefesinin devamıdır. Arkasında toplum desteği olmayan Domenico, insanı değersiz kılan gerçeklikle mücadele edebilecek manevi gücü kendinde görebilir. Normal insanlara göre o bir delidir. Çağrısına olumlu yanıt veren tek kişi Gorçakov'dur. Domenico'nun derin acılardan neşet eden görüşünü kabul eden Gorçakov, insanların modern uygarlığın acımasız çılgınlığından bireysel olarak değil ancak toplu olarak kurtulabileceği gerçeğini görmüştür.[127] Peki, öyleyse Tarkovski kahramanını bulmuştur diyebilir miyiz? Deli Domenico onun ilk kahramanı olabilir mi? Güçsüzlüğünden kaynaklanan acı ve sıkıntılara sahip bir adam tüm insanlı-

124 Kutsal kitap, Ahd-i Cedid, Aziz Paulos'un Korintoslulara birinci mektubu. 1. bab, 20-21-25.
125 *A.g.e.*, 1. bab, 27.
126 *Libération*, 18 Mayıs 1983.
127 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 205.

ğı kurtarmak gibi büyük bir görevi yerine getirmek istiyor; dahası, varlığını feda ederek mutlaklığa ulaşmayı hedefliyor. Böyle bir adam Tarkovski için bir kahraman modeli olabilir mi? *Kurban*'da da Alexander böyle bir modeldir. Ama kahramanı mıdır? Bilemeyiz.

Her ne kadar İvan, Rublev'in pek çok dostu Hurry, Gorçakov ve Domenico filmlerinde ölmüşse de ölümün kendisi Tarkovski'nin dünyasında kendine bir yol bulamaz. Filmlerdeki bu ölümler doğal bir ölümdür ve herhangi bir metafizik olgu olarak görülmemelidir. "Hayat bir başlangıçtan ibarettir. Bunu nasıl ispatlayacağımı bilmiyorum fakat şu kadarını söyleyebilirim ki ilk algılayışım bana bizlerin ölümsüz olduğunu söylüyor."[128] Arseny Tarkovski'nin *Ayna*'daki şiirini hatırlayalım:

Yeryüzünde ölüm yok
Her şey sonsuzdur

Andrey Rublev'de insan ruhunun ölümsüzlüğü pekişsin diye ikonalar kullanılmıştır. İkonalar vesilesiyle estetiğin, dünyayı ve insanlığı, musibetin karanlık ânından, can sıkıntısından ve ruhların yok olmasından kurtaracağı anlatılmıştır. Ölümsüzlük için henüz bir şansın var olduğu vurgulanmıştır. *Solaris*'te Hurry canlanır ve Chris'in onu küçük bir uzay mekiği ile uzaya gönderme çabası boşa çıkar. Hurry kendisine reva görülen bu zulme değinmeksizin veya onu dillendirmeksizin geri döner. Stalker, yasak bölgeye girdiğinde sade bir monolog ile "Geçiş ve güç ölüm ile yoldaştır. Huzur ve duygu yoğunluğu ise mutlu hayatın kılavuzudur." der. Tarkovski'nin hemen hemen her filminde var olan yolculuklar dört İncil'de zikredilen yolculuklara benzer. Ayrıca ölüm ile hayatın iki yönünü gösterir bu yolculuklar. Tarkovski, "Sadece ölüm karşısında hayatın asıl soruları mevzuubahis edilir." der ve eğer bu sorular doğru yöntemle sorulacak olursa, doğru cevap yani ölümsüzlük ve ölümün inkân bulunur diye belirtir: "*Ayna*'nın başrol oyuncusu, kendi temel sorularının cevaplarını aramaktadır. Neden yeryüzünde olduğumuzun cevabını kovalar. 'İnsan ölümsüzleşmek için ne yapmalıdır?' diye sorar kendine. Dünya ile nasıl bir irtibat kurulabilir diye kafasının rahatını bozar."[129] Burada bir kez daha Alman romantizm düşüncesinin temel felsefesine yaklaştık. Ölüm ile karşılaşmak hoştur çünkü varlığımızın gizli kalmış temel sorularını açıklar. Hastalık ve keder ceza veya

128 Tarkovski'nin Guera ile söyleşinden: *Telèrama*, 21-27 Ocak 1978.
129 B. A. Kovacs ve A. Szilagyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 116.

mükâfat değil, sözünü ettiğimiz ölüm ile karşılaşmaktır. *Andrey Rublev*'de sanat, zaman ve ölümün cevabıdır. "Filmlerim ölüp ölmeyeceğimiz sorusunun doğru cevabını bulmaya vesile olabilirler diye düşünüyorum." diyen Tarkovski hiç şüphesiz bu noktaya yürekten inanmıştı.[130]

I. Müneccim Kralların Tapınması

Umut, başımızın üzerindeki yıldızlara benzer der Kafka. Umut, Leonardo da Vinci'nin Müneccim Kralların Tapınması tablosunun kalbinden doğan yeni güçte saklıdır. *Kurban*, mezkûr tablo ile açılır. Filmin gerçek sırrı bu tabloda gizlidir, diyebiliriz.

Tarkovski'nin son filmi, karanlığın daha ziyade sinema perdesini kapladığı koyu bir planla başlar. Kara tuval içerisinde bir bebeğin yüzünün ağır ağır aydınlandığını, kameranın yavaş hareketi sayesinde de annenin ellerini görürüz, ardından da anne ile bebeğinin önünde diz çökmüş adamları... Bebeğe kadeh sunan krallardan birinin başı rahatlıkla seçilebilir artık ve İsa'nın kadehe doğru uzanan elini görürüz. Kamera yavaşça tuvalin üst kısmına doğru hareket eder. Meryem ile bebeğinin üzerinden geçer. Meleklerin el uzattığı ağacın gövdesinde bir an durur. Ardından dikey olarak yukarı çıkmaya devam eder. Ele avuca sığmaz bir atın darmadağın olmuş yelelerini görürüz. Atlar ve deve, tablonun evham ve sırrına hayal ve gizem katar. Karanlıktaki adamlar, atlar ve savaş aletleri bu kompozisyonda bambaşka bir hayatı temsil ederler, öyle ki dünyayı aydınlatan o ışık ile hiç uyuşmazlar. Arka plandaki basamaklarda, Meryem'in ve bebeğinin bu dünyaya ayak basışını tekrar buluruz. Leonardo da Vinci'nin aşina tarzı ile var edilen panorama, İsa'nın doğum sabahını ve bu kutlu sabahta yaşanan mutluluğunu gösterir. Ancak üstteki savaş sahnesi ve o insanlık dışı dünya, alttaki panorama ile tam bir tezat oluşturur.[131] Kamera ağacın yaprakları üzerinde kısa bir süre sabitlenir. Bizler tuvali izlerken jenerik de akmaktadır. Müzik, Johann Sebastian Bach'ın Aziz Matta'nın Yorumuyla İncil'inden bir kesittir. Derken yazılar biter ve tanyerinin yeni ağarmış ışığı altındaki göl görünür. Uzakta, sahile yakın ahşap bir ev vardır. Sazlıklar arasın-

130 B. A. Kovacs ve A. Szilagyi, *Les Mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 128.

131 P. Francastel, *La figure et le lieu, L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, 1967, s. 283.

dan geçen yol göle paralel durur. Yolun kenarında orta yaşlarını biraz aşmış bir adam, toprağa kurumuş bir ağaç ekmeye çalışır, yanında da beyaz şapkasıyla küçük bir çocuk vardır.

Filmin sonunda yani ateş sahnesinden hemen sonra Alexander'ı taşıyan ambulans sazlıklar arasındaki yoldan gider. Ambulansın arkasında da bisikletiyle Maria vardır. Kestirmeden gitmeyi tercih eder Maria. Ambulans kadrajdan çıkar. Maria ile birlikte aslî yola varmak için kestirme yolu kullanınız. Ambulans tekrar görünür ve gittikçe kameraya yaklaşır. Yolun sonunda elindeki kovayı güçlükle taşıyan küçük çocuğu görürüz. Ağacın kenarına varır. Başını kaldırıp ağacın dallarına bakar, sonra da ağacın altında yere uzanır. Bu onun kamera karşısındaki son görüntüsüdür. Çocuğun, "Önce söz vardı, neden baba?" diye sorduğunu duyarız. Kamera, ağacın gövdesinden yukarı doğru çıkar ve tekrar kulağımıza Bach'ın müziği gelir. Güneş ışığı altında pırıl pırıl parlayan ağacın yaprakları çıkar karşımıza. Arkadaki göl, sabah güneşini yansıtır ve bir yazı çıkar ekrana: "Oğlum Andreusha'ya... Umut ve inanç ile... Andrey Tarkovski."

Müneccim Kralların Tapınması (1881-82), Leonardo da Vinci'nin İncil'de anlatılıp sonradan üzerine farklı efsanelerin eklendiği İsa'nın doğumunu anlattığı yarım kalmış büyülü bir eseridir. Tablonun orijinali Floransa'daki Uffizi Müzesi'ndedir. *Leonardo da Vinci; the Florentine Years of Leonardo & Verrocchio* adlı kitabın yazarı Jens Thiis'e göre bu tabloda toplam 66 insan yüzü (ki bu rakam Rafael'in ünlü "Atina Okulu" tablosundaki insan sayısından daha fazladır), 1 ağaç ve 11 hayvan tasviri görmek mümkündür.[132] Tarkovski'nin filminde tablonun tamamı gösterilmemiştir. Ancak ayrıntılar o kadar yakından gösterilmiş ki adeta filmin gerçek mesajı ve manevi içeriği özetlenmiştir. Leonardo da Vinci bu eserini yaparken tuvale ilkin İsa'nın doğumunu kutlayan çobanları koyar; fakat tuvali değiştirir ve bu sefer de Müneccim Kralları resmeder. İki tasarı arasında büyük farklar vardır. Eksik bıraktığı birinci tabloda İsa o kadar hafif resmedilmiştir ki sanki annesinin kolları arasında değil boşlukta yüzüyor gibidir. Hafiflik ve yerçekiminin ortadan kalkması, Tarkovski sinemasında bildiğimiz temalardandır. Meryem ve İsa'nın etrafını ardısıra varlıklar kuşatmıştır. Leonardo da Vinci'nin eserlerini yorumlayan bazı sanat tarihçileri bu varlıkları meleklere benzetir. Bazıları ise onların şeytanî silüetler olduğunu iddia etmiştir. Tablonun arka planında insan aklının

132 K. Clark, *Leonardo da Vinci*, Londra, 1970, s. 42. Clark, bu tablonun dönemin en devrimci ve en reformist tablosu olduğunu söyler. Bkz. *a.g.e.*, s. 41.

eksik yönünü gösterircesine yarı inşa hâlinde bırakılmış bir bina vardır. Tablonun her iki köşesinde Yunan korosunu andıran bir görüntü vardır. Tablonun sağında insan aklının üstünlüğünü ve manevi düşünceye ters ifadeyle rasyonelliği yansıtan bir filozof durur. Bu, Leonardo da Vinci'nin Meryem ve İsa figürlerini kullandığı üçüncü tablosudur. Bu tabloda da vücut azaları ve eller önceki tablolarında olduğu gibidir. Ressamın imzasıdır yani.

Leonardo'nun bu tablosu en açık ifadeyle bir tanyeri ve bir üç doğumun sitayişidir diyebiliriz. *Kurban*'da dostlarının Alexander'ın doğum günü için toplandıklarını görürüz. Leonardo'nun tablosunda müneccim krallardan biri İsa'ya bir armağan verir. Filmde ise Otto Alexander'a hediye getirmiştir. Minik İsa, tabiatın ve insanî bir kültürün örtüsü altındadır. Her iki örtüyü de Alexander'ın evinde görmek mümkündür. Kısacası bu tabloda Tarkovski'ye özgü imgelerin birçoğuna rastlamak mümkündür. Toprak, anne, babanın yokluğu, doğa, ağaç bu imgelerden sadece bir kaçıdır. Ayrıca tabloda, Rönesans resim anlayışında İncil'deki yıkık mabedi sembolize ettiğini söylenen metruk bir yıkıntı vardır. Tarkovski filmlerinde ise yıkıntılar modern uygarlığın iflasını sembolize eder. Leonardo da Vinci'nin tablosunda İsa'nın doğumu, yeni bir çağın doğduğunu ifade eder. Ancak Otto bu tabloyu ürkütücü bulur. İsa'nın kutlu doğumunu anlatan bu tabloda ilk bakışta ürkütücü bir unsur görünmeyebilir. Ancak tablonun gerçekçi anlamını yani yıkımları, yeryüzü kanunlarının egemenliğini, İsa'nın hayatını ve çektiği çileleri düşündüğümüzde, Otto'nun ne kadar haklı olduğunu görürüz. Lâkin arka plandakilerin bitkin görünen yüzleri, birazdan kopacak fırtınanın kokusunu almışçasına yerinde duramayan o ele avuca sığmaz atlar, *Kurban*'ın havasını yansıtır. Sözü edilen tasvirler, uygarlığın çöküşünü irdeleyen, o yıkımların ve savaşların yarattığı korkularla dolu filmin atmosferiyle uyuşur. Sanat tarihçileri Leonardo da Vinci'nin bu tabloyu neden yarım bıraktığını bir türlü anlayamadılar. Belki de bir peygamberin doğumunu sitayiş edecek bir tabloda yokluk ve yıkımın olması korkutmuştu onu. Böylesine bir tabloyu bitirebilmek için bir insanın gücünden daha fazlasına ihtiyacı vardı diye düşünmemek elimden gelmiyor.

Bu tablo, *Kurban*'ın sembolik gerçekliğinin bir bölümü değil tamamıdır. Alexander'ın yüzü tablonun bir kopyasının içinde durduğu çerçevenin camına yansıdığında onun da tablodakilerden biri olduğu tasavvur edilir. Öyle ki Alexander'ın sanki tablodan yeni çıkmış ve dünyamıza ayak basmış gibi bir hâli vardır. Tarkovski sinemasında resim tabloları ve ikonalar her daim ölüm-

süz sanat dünyasını temsilen kullanılmıştır. *Kurban*'da özel ışık ve kamera teknikleri sayesinde Alexander hayal ile gerçeklik çizgisinde, hem dünyamızın içinde, hem de dışındadır. Örneğin Leonardo da Vinci'nin tablosundaki ağaçla filmdeki ağacı karşılaştırsak Alexander ile oğlu, Meryem'in yanında, oğluna sarıldığı hayat ağacına su verirler. O ağaç ki İsa'nın hayatı çile ve işkencelerle son bulsun, sonsuz bir hayata yol bulsun ve kendini kurban ederek insanlığı kurtarsın diye gövdesinden büyükçe bir haç yapılmıştır. Filmin hemen başında gördüğümüz Leonardo da Vinci tablosu ile birlikte büyülü bir ses duyarız. İsa'sız bir dünyayı tasavvur etmek istemeyen birinin yakarışıdır bu sesler. Johann Sebastian Bach'ın Aziz Matta'nın Yorumuyla İncil'ini dinleriz. İnce bir kadın sesi alto flüt eşliğinde nefis bir tonla yalvarmaktadır:

Affet beni Tanrım
Gör şu acılı gözyaşlarımı
Bak nasıl da ağlıyor yüreğim ve gözlerim senin için
Affet Tanrım!
Ne olur affet!"

Bach'ın melodileri ölümü, Leonardo da Vinci'nin tablosu ise doğum ve hayatı anlatır. Fakat oradaki ölümde kurtuluş arzusu yatarken buradaki doğumda zorlu bir hayat gizlidir ve *Kurban* bu ikisinin etkisinde yer ile gök arasında akıp gider. Uzun bir hayatın öyküsüdür. Öykü biterken tekrar Bach'ın müziği gelir kulağımıza. Son kez küçük çocuk ve umut ağacını görürüz. Çocuk ağacın altına uzanır ve babasının dediklerini tekrar eder; "Önce söz vardı." ve ardından sorar: "Neden baba?" Ekranda görünen yazılar çocuğun bu sorusuna cevap gibidir: "Oğlum Anderyusha'ya... Umut ve inanç ile..."

Ekler

EK 1: TARKOVSKİ'NİN HAYATI

Biyografi

Sanatçıların özel hayatlarına dair yazılan biyografiler daima okuyucuların ilgisini çekmiştir. Sanatçı, düşünür ya da yazarların, biyografi veya otobiyografileri, sanat eserlerinin anlaşılmasında hayatî önemi haizdir. Sanat ve edebiyat eleştirmenleri, herhangi bir görüş bildirdiklerinde kaçınılmaz olarak yazar veya sanatçının niyetini akseden bu biyografi ve otobiyografileri göz önünde bulundurmak durumundadırlar. Aksi takdirde çıkarımlar, sonuç ve değerlendirmeler eksik kalacaktır. Her ne kadar Rus formalistler, Anglosakson ülkelerin "modern eleştirmenleri", Roland Barthes gibi postyapısalcılar, hermenutik yanlıları ve Derrida gibi yapıbozucular, eleştirilerinde yazar veya sanatçının niyetini pek önemsememiş ve sanat eserini, form, yapı, yöntem, stil vb. yönlerden irdelemişlerse de biyografi ve otobiyografiler, kritik analizde edebî bir anlatım üslûbu olarak varlığını hissettirmiştir. Hatta Konstantin Kavafis ve Samuel Beckett gibi toplumdan uzak, münzevi bir hayatı tercih etmiş yazar ve şairlerin bile sağlam birer belgesel olarak kabul edilen biyografileri yazılıp yayımlanmıştır.

Pek çok yönetmenin yazılı biyografileri veya otobiyografileri bulunmasına rağmen (Örneğin Ingmar Bergman ve Luis Buñuel kendi otobiyografilerini yazmışlardır. Bunlara ek olarak Morris Deruze'nin Carl Teodor Dreyer, Psaliz Gomer'in Jean Vigo ile Antovan Dubak, Serj Tubiyana'nın da François Truffaut hakkında yazdıkları biyografi kitapları yönetmenler hakkında yazılmış kitaplardan sadece bir kaçıdır.) Tarkovski'nin belgesel niteliğinde derli toplu bir biyografisi maalesef yazılmamıştır. Sovyet polis rejiminin sultası altında hayat

süren Tarkovski, rejime alenen muhalif olduğundan kişisel ve özel hayatının kimi sırlarını gizleme gereği hissetmiştir. Dostları ve çahşma arkadaşları da onun bu konudaki hassasiyetini bildiklerinden olsa gerek kişiliği, psikolojisi ve özel hayatına dair pek konuşmamayı yeğlemişlerdir. Ruslar tarih süresince bu tür tercihleri türlü bedeller ödeyerek öğrenmişlerdi zaten. Tarkovski'nin günlükleri (ki kendisi Rusça *Martirolog* adını vermişti) yayımlanmadan önce ikinci eşi Larisa Tarkovskaya tarafından dikkatle okunmuş ve kimi yerleri çıkarıldıktan sonra seçilerek basılmıştır. 12 büyük boy kalınca defterden ve bunun yanında 4 bloknottan oluşan günlüklerden sadece az bir kısmı basılmıştır. Günlüklerinde özel ve aile hayatına ilişkin kısımlar çıkarılmıştır. Yakın çevresi, iş arkadaşları ve çağdaşları hakkında yazdığı ağır eleştirilerin günlüklerden makaslandığını tahmin etmek de bu noktada zor olmasa gerek. Tarkovski'nin ikinci eşi ile kız kardeşi arasında eskilere dayanan bir husumet olması hasebiyle ikilinin yayımladığı günlükler arasında da farklılıklar vardır. Bu farklılıklar arasında Tarkovski'nin hayatı ve kişiliği ise tabir yerinde ise saklı kalmış ya da günlüklerinde sadece özel olarak seçilmiş birtakım gerçeklerin bilgisine yer verilmiştir. Tarkovski'nin uzak geçmişine, örneğin anne ve babasının ayrılığına dair bugüne kadar sağlıklı bilgi veremeyenlerin, onun psikolojik kişiliği veya hayat tarzı hakkında söyleyebilecekleri fazla bir şeyin olabileceğini ya da onlar hakkında sağlam bilgi ve belgelere ulaşabileceklerini sanmıyorum.

Ama yine de unutmamak gerekir ki Andrey Tarkovski, Sovyet sinemasındaki yegâne otobiyografi filmi kabul edilen *Ayna*'nın yönetmenidir. Tarkovski, *Ayna*'da kendi özel hayatı üzerinden düşünce ve inançlarını aksettirmiştir. Ancak bunu yaparken kendi sosyal kişiliğinden gizli bir "Anlatıcı Ben" oluşturmuştur. Estetik olan aslî bakışıru bir sanatçının nihai ve mutlak bakışına dayandırmıştır. *Ayna*, bireyi önemsemeyen, toplumla mücadele etme amacı taşıyan bir filmdir. Bu filmde tüm zorluklara karşı birey konuşturulmuştur. İç dünyasında sanatçının kendini nerede gördüğü işlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında da *Ayna*, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanında olduğu gibi bir yazarın kaleminden çıkmış modern benin sezinlenmesidir ki Novalis'in yöntemi ile "kendi manevi biyografisini bulmayı hedeflemektedir." *Ayna*, evvela bir ruhun hayatını anlatır. Blaise Pascal'ın *Düşünceler*'inde, geceleri uykudan önce sarf ettiği "manevi ben"in kısa ifadeleridir. Tıpkı Nietzsche'nin, "Aslında her büyük felsefe onu var eden filozofun bir tür otobiyografisidir ama o bu otobiyografiden habersizdir." dediği gibi.

Çocukluk ve Gençlik Dönemi

Andrey Arsenyeviç Tarkovski, 4 Nisan 1932 tarihinde, şu anda Beyaz Rusya sınırları içindeki Ivanovo Oblast'ın Volga Nehri kıyısındaki Zavrazhye köyünde doğdu. Bu köy günümüzde baraj suları altında kalmıştır. Yani Tarkovski'nin çocukluğunda gördüğü tüm o ormanlar, orman evleri ve o tarlalar, bugün Volga Nehri'nin suları altında unutulup gitmiştir. Annesi, üç aylık bebeği Tarkovski'nin çok ağladığından yakındığı bir anekdot bırakmıştır arkasında. Babası ise yeni doğmuş oğlunu şu sözlerle anlatır: "Maviye çalan ela gözleri ile aynen Tatarlara benziyordu; çatık kaşlıydı, minicik bir ağzı vardı."[133]

Tarkovski entelektüel bir ailede dünyaya gelmişti. Annesi, Maria İvanova Vishnyakova sanat ve edebiyat âşığı bir kadındı. Andrey'in gerçek yetiştiricisiydi annesi. Oğluna kültür ve sanat sevgisi aşılamış, yıllar sonra da sinema yönetmeni olması için desteğini eksik etmemişti. Annesi hayatındaki en yüce değerdi onun için. Günlüklerinde annesine -özellikle kabri başında- yazdıkları, filmleri kadar güzeldir. Annesi Moskova Edebiyat Fakültesi mezunuydu ve oturdukları yerdeki en büyük devlet matbaasında redaktörlük yapıyordu. 1920'li yılların sonunda fakültede Arseny Tarkovski ile tanışmış ve evlenmişti. Arseny o yıllarda henüz tanınmayan genç bir şairdi. Rus sembolizmine, özellikle de Alexander Blok'un şiirlerine büyük ilgi duyuyordu. Arseny Tarkovski, ilk şiir kitabını ancak oğlu dünyaya geldikten yıllar sonra yayımlayabilmişti. Yaptığı tercümelerle geçiniyorlardı. II. Dünya Savaşı sonrasında tanınmaya başladı ve şiirleri Avrupa dillerine tercüme edildi. İlk şiir kitabı 1962'de yayımlandı, yani *İvan'ın Çocukluğu*'nun beyazperdede gösterildiği yılda. Tarkovski, babasının modern Rus şairleri arasında en iyisi olduğunu düşünüyordu. Bu düşüncenin ispatı elbette kolay değildir. Arseny'nin şiirleri tabii ki güzel ve hoş şiirlerdir ancak pek çok Rus şiir eleştirmenine göre o, yenilikçi değil daha ziyade Ahmatova, Tsvetayeva ve Blok'un edebî üslûbunu devam ettirmiş bir şairdir. Şiirleri şu an günümüz Rus gençlerine nispeten klasik gelmektedir.

Mutsuz bir evlilik yapmış Maria ve Arseny, Tarkovski dört yaşında iken boşanmaya karar verirler. Boşanma nedenlerini kimse lâyıkıyla bilmiyor. Hatta Tarkovski'nin kız kardeşi, evlerinde bu konunun hiç konuşulmadığını yer yer belirtir. Babasının başka bir kadına âşık olduğu için eşini ve çocuklarını terk

133 V. A. Johnson ve G. Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky: A Visual Fugue*, s. 17.

ettiğini düşünen olmamış bugüne kadar. Tarkovski bu evliliğin ilk meyvesiydi, ondan bir buçuk yıl sonra da Marina doğmuştu. *Ayna*'da, Marina'yı canlandıran küçük kızı görmüştük daha önce. Maria'nın üvey babası Ignatova köyünün doktoruydu ve Maria çocuklarını da yanına alarak savaş yıllarında köye taşınmıştı. Bu köyün görüntüsü *Ayna* ve *Nostalghia*'da vardır. Tarkovski, Donatella Baglivo'un, *Sinemada Bir Şair* (1983) adlı filminde doğaya hayranlığını, çocukluk yıllarını köylerde geçirmiş olmasına bağlıyor. Bir röportajında ise şunları söylüyor:

> Savaş yıllarında annem bizleri Moskova yakınlarında bir köye götürdü. Bu köyde birçok yazar ve sanatçı yaşıyordu. Köyde eski bir orman evi vardı. Annemin kitaplarını o eve koyduk. Resimlerle dolu bir sürü kitabımız vardı. Unutulmuş çocuklar olarak o kitaplardaki Leonardo da Vinci resimlerine bakarak büyüdük bizler. Babam askerî kıyafetleriyle bizleri ziyarete her geldiğinde, içimizdeki derin acıyı ona Leonardo da Vinci'nin resim kopyaları ile anlatmaya çalışıyorduk.[134]

Tarkovski'nin sözünü ettiği ev zaman içerisinde yıkıldıysa da sonraları *Ayna*'nın sahne mekânı için restore edildi. Filmde babanın evine geri dönmesinin yanı sıra Leonardo da Vinci resimleri de bolca gösterilmiştir. Baba savaşta bir ayağını kaybetmiş, karşılığında da "Kızıl Madalya" ile ödüllendirilmişti. Anne, çocukları ile birlikte yoksulluğun ve çaresizliğin pençesinde kıvranmıştı: "Babam cepheye gitmişti, annem bizleri de alarak köye yerleşti. Tarlada, ormanda gezinmek annem için nispeten zoraki bir durum, ben ve kız kardeşim içinse dünyanın en zevkli anları sayılırdı. Annem, doğanın bir parçasıydı bizler için."[135]

Tarkovski'nin ölümünden kısa süre önce Polonyalı Boleslaw Adelaide -ki o da onun gibi sürgünde yaşayan bir gazeteci idi- kendisiyle yaptığı röportajda ona, "Babanızın bir şair olduğunu, filmlerinizde de onun şiirlerinden bolca kullandığınızı görüyoruz. Baba ocağınızda nasıl bir edebiyat geleneği vardı, anlatabilir misiniz?" diye sormuş ve "baba ocağı" kavramından rahatsız olacak ki Tarkovski'nin bu soruya biraz öfkelenerek cevap verdiği şöyle nakledilmiştir:

> Babamın bizimle alâkası yoktu. Ben üç yaşındayken bizi bırakıp gitti. Hayatın maddi zorluklarını yaşayarak büyüdük. Bugün bile annemin onca maddi sıkıntıya nasıl göğüs gerdiğini sorarım kendime. Hâlâ bu konudaki bazı şeyleri tasavvur

134 B. A. Kovacs ve A. Szilagyi, *Les mondes d'Andrey Tarkovski*, s. 126-127.
135 Tarkovski'nin Nicole Zand ile söyleyişisinden: *Le Monde*, 20 Ocak 1978.

etmekte zorlanıyorum. O yüzden de baba mirasından veya baba ocağından söz etmek en azından benim yapabileceğim bir şey değildir.[136]

Tarkovski ergenlik çağına geldiğinde ise babasıyla ilişkileri daha iyiye gider. Şiirlerine ilgi duyar. Babasının ünlü bir çevirmen olan üçüncü eşi Tatyana Ozerskaya ile aralarında sıcak bir ilişki vardır. Ancak yine de hiçbir zaman babasına borçlu olduğunu düşünmez. Daima annesinden, ondan aldığı öğretilerden ve hayat ile ilişkileri hususunda öğrendiklerinden, kısacası ana ocağından söz eder: "Annem bizlere kendimizle ve ötekilerle olan ilişkilerimizde öyle ahlâkî değer ve kurallar öğretti ki bugün bizler istesek de onları çocuklarımıza armağan edemeyeceğiz."[137]

Tarkovski'nin annesi, yakınlarının anlattığına göre güçlü, otoriter, duygularını gizlemesini bilen, soğuk yüz hatları olan güzel bir kadındı.[138] Kız kardeşi annesinin *niglistika* yani bir nihilist olduğunu söyler. *Ayna*'da küçük ailenin odak karakteri annedir. Filmde küçük çocuk, kız kardeş ve orman evinin ayrılmaz parçasıdır anne. Gerçek adı Maria ile anılır ve güzel oyuncu Margarita Terekhova tarafından canlandırılır. *Nostalghia*'daki o unutulmaz rüya sahnesinde soğuk Rusya ve onun nemli toprağına dönüş anne odaklı betimlenmiştir: Biri yaşlı diğeri genç iki kadın, iki çocuk, beyaz bir at, bir köpek, bir orman evi, bir mera, hepsi sisler altında, baba ise ortalıklarda yok... Kadınlar elleri göğüsleri üzerinde... Tarkovski *Nostalghia*'yı annesinin anısına ithaf etmişti ve zorlu savaş yılları, baskı, yalnızlık ve yoksulluk dolu yılları anlatıyordu. Walter Benjamin, "Dostoyevski'de çocuk, Rus ulusunun yarali çocukluğunu sembolize eder." demiştir.[139] Tarkovski'nin yaralı çocukluğu ise 1930'lu yıllarda geçmişti, Golak Endüstrisi terörü ile Stalin diktatörlüğünün egemen olduğu yıllarda...

Tarkovski, 1941'de Yuryevets şehrinde ilkokula başladı. 1943'te ailece Moskova'ya döndüler ve okuluna orada devam etti. Annesi bir edebiyat dergisinde editör olarak çalışmaya başladı. Yeni işinde yeni arkadaşlar da edindi. Bu arkadaşlarından biri olan Lisa, *Ayna* filmindeki matbaa sahnesinde canlandırılır. Hayatları nispeten düzene girdi. Eskiye oranla biraz daha mutlu sayılırlardı. Moskova'nın kalabalık gecekondu semtlerinden Shipoveski'de bir ev

136 *Cahiers du cinema*, 392 (Şubat 1987), s. 39.
137 B. Blasti, "Dalla Russia con Nostalghia", *Panorama*, 13 Aralık 1982.
138 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky: A Visual Fugue*, s. 19.
139 W. Benjamin, *Oeuvres*, c. 1, Paris, 1971, s. 119.

kiralamışlardı. Tarkovski'nin sinema okulundaki bitirme tezi olan ve büyük bir şehrin kalabalığında çektiği ilk filmi *Silindir ve Keman*, bu semte ait bir filmdir. Tarkovski 14 yaşında iken veba hastalığına yakalandı ve yaklaşık bir yıl hastanede yattı. Bir aile dostlarının anlattığına göre asi ve hırçın bir çocuktu, annesini çok üzerdi. Kız kardeşi, "Hiperaktif diyeceğimiz türden tükenmez bir enerjisi vardı. Hepimizi canından bezdiriyordu." der onun için. Tahsiliyle birlikte resim ve müzik eğitimine küçük yaşlarda başlamıştı. Dünyasına şekil veren bu iki sanat dalı olmazsa o filmleri asla var edemezdi. Kendisi bu konuda şöyle der: "Ressam olmadım ama olmadığıma çok da üzülmüyorum. Ancak hayatımın en büyük yanlışlarından biri, müzik eğitimini yarıda bırakmak oldu diyebilirim. Çünkü müzik en eksiksiz sanat ifadesidir bence."[140] Kültür seviyesi yüksek pek çok Moskovalının evi gibi onların evi de edebiyat kitaplarıyla özellikle de Puşkin, Tolstoy ve Turgenyev'e ait kitaplarla doluydu. Tarkovski ve kız kardeşi, Koshak'ın çocuk kitaplarını okuyarak büyümüşlerdi. Marina, kardeşinin bir tek annesinin kendilerine okuduğu masallarla sakinleştiğini ve haylazlık yapmayı bıraktığını nakleder. Küçük Andrey müziğe özellikle de Beethoven, Mozart, Çaykovski ve hepsinden önemlisi Bach müziğine ilgi duyuyordu. Tarkovski daha ziyade klasik müziği tercih ediyordu. Rahmaninov, Skryabin, Prokofiev, Stravinski ve Şostakoviç gibi modern Rus müziği duayenlerinin yapıtlarına ise asla rağbet etmedi.

Tarkovski, liseyi bitirdikten sonra 1951'de Moskova Yabancı Diller Fakültesi'nde Arap Dili ve Edebiyatı okumaya karar verdi. Zira Doğu kültürünü seviyordu. Kimi zaman Tao'nun takipçisi olduğunu bile söylemiştir. Bu bölümdeki tahsili kısa sürdü, zira bir spor müsabakasında yaralanmış ve uzun bir tedavi süresi yaşamıştı. İyileştikten sonra ise Arap dilinde okumayı bırakmış, bunun yerine jeolojiyi tercih etmişti. 1952'de girdiği jeoloji bölümünde okurken tam bir yıl sonra jeologlar ve jeoloji öğrencilerinden oluşan uzman bir heyet ile Sibirya'ya gitti ve burada bir yıl boyunca heyetle birlikte araştırmalara katıldı. Kronik akciğer hastalığına burada yakalandığı söylenir.

140 M. Ratschwa, "The Messianic Power of Pictures", *Cineaste*, 13/1 (1983), s. 27.

Sinema Öğrencisi

Tarkovski 1954'te annesinin de teşvikiyle VGİK Sovyet Sinema Okulu'na yazıldı. Okul arkadaşları onun parlak renkte giysiler giyen, haylaz ve şakacı bir genç olduğunu söyler. Kısaca "Tarki" diye çağırdıkları Tarkovski, bu isimden hoşlanmış olsa gerek, çevresindekilere Korkunç İvan döneminde ecdadından aynı isimde bir şehzâdenin olduğunu söylemiş ve herkesi de buna inandırmıştı. Marina bunun gülünç bir yaygara olduğunu söylerken bunda babasının da payı olduğunu belirtir. Sinema okuluna yazılır yazılmaz Mikhail Romm'un derslerine katıldı. Romm gençliğinde formalistlere yakın durmuş ünlü bir sinemacıydı. Resmî ideoloji propagandası yapan filmlerde de imzası bulunan Romm'un bu alandaki en önemli filmi *Lenin in October*'dır. Romm, Tarkovski'nin Sinema Okulu'na kayıt yaptırdığı yıl, 500 sinema öğrencisi arasından sadece 15 kişi seçmişti. Öğrencilerini bireysel deneyimlerini geliştirme hedefiyle yetiştiren, hitabeti güçlü bir entelektüeldi Romm. Ahlâkî ve manevi yönden Tarkovski'yi fazlasıyla etkilemişti. Sıkı bir hoca olmasına rağmen öfkeli değildi. Öğrencilerinin gizli yeteneklerini keşfetmekte üstüne yoktu. Öğrencilerine bağımsız ve eleştirel bir bakış açısı kazandırmak için uğraşırdı. 1971'de hayatını kaybedene dek Tarkovski'den ve *Andrey Rublev* filminden övgüyle söz etti. *İvan'ın Çocukluğu*'nun galasında da hazır bulunan Romm, filmi izledikten sonra, "Sinema artık Tarkovski'nin adını asla unutmayacaktır."[141] diye bilinen o meşhur değerlendirmesini dillendirmiştir. Sovyet sinemasının ünlü simalarından olan Romm, Eisenstein'ın öğrencilerindendi ve ilk uzun metrajlı filmi *Boule de Suif*'u (1934) Guy de Maupassant'ın ünlü hikâyesinden sinemaya uyarlamıştı. Romm'un filmi için Sadoul mükemmel bir uyarlama demiş, Noel Burch ise pek çok olayın küçük bir faytonda geçtiği harika bir eser şeklinde nitelemiştir.[142] Romm'un siyasi düşüncelerini hiçbir zaman benimsemeyen ve aynı zamanda sinemaya bakış açısında ondan birçok noktada ayrılan Tarkovski, Romm'un bir hoca olarak öğrencilerine çok şey verdiğini şu sözleriyle belirtir: "Bireysel kişiliğimizi ortaya çıkartmak için çok uğraştı. Bizden her zaman özgüveni olan öğrenciler olmamızı bekledi."[143] Tarkovski, VGİK Sinema Okulu'nda sonraları beraber çalışacağı pek çok arkadaş edinmişti: "Bitirme tezi olarak yaptığım

141 Johnson ve Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky: A Visual Fugue*, s. 21.

142 G. Sadoul, *Dictionnaire de films*, Paris, 1978, s. 33; N. Burch, *Une praxis du cinema*, Paris, 1986, s. 70.

143 *Positif*, 247 (Ekim 1981), s. 26.

film benim için çok değerli bir filmdir. Zira o filmi yaparken kameraman Vadim Yousov ve Müzisyen Viyaceslav Ovchi gibi isimlerle tanıştım ve sonraki işlerimde de onlarla çalışmayı sürdürdüm."[144]

Tarkovski, VGİK'te geçen 4 yıllık eğitim süresine dair çok az şeyler söylemiştir. *Mühürlenmiş Zaman*'ın "Zamanda Heykeltıraşlık" başlıklı bölümünde bunun sınırlı örneklerine rastlamak mümkündür.

> Çok iyi hatırlıyorum, Sinema Okulu'nda izlediğimiz ilk film, Jean Renoir'ın *The Lower Depths* (1936) adlı filmiydi. Giriş sınavında izletmişlerdi. Bu film bende gizemli duygular uyandırmıştı. Gizli, aynı zamanda da olağandışı hisler duyumsamıştım. Jean Gabin Pepel'i, Louis Jouvet de Baron'u oynamıştı... Sinema okulundayken sınıf arkadaşım Alexander Gordon ile birlikte bitirme tezi için bir alıştırma olur diye nispeten uzun metrajlı bir film çektim. Filmi okulun ve televizyon merkezlerinin bizlere sağladığı kısıtlı imkânlarla çekmiştim. Film, bir kazı esnasında, savaş döneminden kalma Almanlara ait bir silah bulan birkaç vasıfsız işçinin maceralarını anlatıyordu.[145]

Filmin adı *Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak* (1959) idi.

Tarkovski iyi bir yönetmen olabilmek için Sinema Okulu'nda okumayı olmazsa olmazlardan saymıyordu: "Kendi deneyimlerime dayanarak şunu söyleyebilirim ki sinema okullarında okumak bir insanı sanatçı yapmaz. Bir sanat eseri yaratmak için profesyonel eğitim almak veya farklı yöntemler öğrenmek yeterli değildir. Doğru yazabilmek için gramer kurallarını unutmak gerekir sözü bence çok yerinde bir sözdür."[146] Tarkovski Sinema Okulu'nda tanıştığı Andrey M. Konchalovski ile *Silindir ve Keman*'ın senaryosunu yazdı. Ardından da aynı kişiyle *Andrey Rublev*'in senaryosu üzerinde çalıştı.

Sinema Okulu'nu bitirmek için yaptığı *Silindir ve Keman*, toplamda 55 dakikalık renkli bir filmdir. 6 yaşındaki Saşa adlı keman çalan küçük bir çocuğun silindir şoförü bir adamla arasındaki ilişkiyi anlatan film, alışılmadık kamera açıları ve karmaşık kurgusu ile dikkati çeker. Küçük çocuk silindir şoförünün yanına oturur, onunla beraber öğle yemeği yer. Bir de adama kemanı ile mini bir dinleti sunar Saşa. Birlikte Çapayev'in filmini izlemek için sinemaya gitmeye karar verirler. Ancak çocuğun annesi oğlunun koca bir adamla olan bu dostluğuna pek sıcak bakmaz ve evden çıkmasını yasaklar. Çocuk silindir koltuğunda

144 *Positif*, 109 (Ekim 1969), s. 4.
145 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 90.
146 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 88.

oturduğunu hayal eder bir an... Rüya, hayal, gündelik hayattan kopma, cansız objeler, yağmur, dostluk ve başkasına duyulan ihtiyaç gibi Tarkovski'nin dünyasına ait unsurlar filmde ilk göze çarpan unsurlardır.

İvan'ın Çocukluğu'ndan *Stalker*'a Kadar

Tarkovski, *Silindir ve Keman*'dan tam bir yıl sonra, ilk uzun metraj filmi olan *İvan'ın Çocukluğu*'nu Vladimir Bogomolov'un öyküsünden uyarlayarak beyazperdeye taşıdı. Filmin çekimlerini ilkin Eduard Abalov'a veren Mosfilm, onun yaptığı filmi beğenmeyerek tekrar çekilmesi için Tarkovski'ye teklif götürdü. Teklifi kabul eden Tarkovski, senaryoya İvan'a ait birtakım rüyalar eklemek suretiyle üzerinde değişiklik yaptı ve 1962 yılının Ocak ayında yeni bir ekiple filmin çekimlerine başlandı. Aynı yılın Haziranında ise filmin montaj ve seslendirmesi bitirildi ve 1962 Aralık ayında Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'ne lâyık görüldü. Sovyet sinema tarihinde böylesine önemli bir ödülü alan en genç yönetmen Tarkovski olmuştu. Ödülünü almak için İtalya'ya gitti. Ödülünü aldıktan sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti ve San Francisco'da iki hafta geçirdi. İlk kez Amerika'ya gidiyordu. İkinci kez 1984'te gitti bu ülkeye. "*İvan'ın Çocukluğu*'nu yaptıktan sonra sinema yönetmeni olduğumu anladım. O ana kadar sinemayı çok gerekli bir sanat olarak görmemiştim. Bu filmle artık sinemada çalışmam gerektiğini anlamıştım."[147] diye yazmıştır.

1962'de Tarkovski de tıpkı babası gibi eşi İrma Raush'ı ve yeni doğan çocuğu Arseny'yi bırakarak evden ayrıldı. Tarkovski ve Raush, 1957'de Sinema Okulu'nda tanışmış ve 1960'ta evlenmişlerdi. Moskova'nın ünlü Kalaşnikovski Caddesi'nde ev tutmuşlardı. *İvan'ın Çocukluğu*'nda anneyi, *Andrey Rublev*'de ise dilsiz kızı oynayan İrma, hem fizikî olarak hem de ahlâkî pek çok yönden Tarkovski'nin annesine benziyordu. İki yıl evli kaldıktan sonra ayrılmaya karar veren çiftin ayrılık nedeni ise Tarkovski'nin gönlünü Larissa Pavlova Yegorkin'e kaptırmasıydı. Larissa, *Andrey Rublev* filminin sahne tasarımcısıydı. Tarkovski'nin anne ve kız kardeşiyle iyi geçinmeye çalışan İrma, ikinci eş olmanın dezavantajlarını da yer yer yaşamak zorunda kaldı. Kayınvalidesinin kendisine, "Sen de benim gibi özgür, biraz da deli bir kadınsın." dediğini an-

147 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 88.

latır. Tarkovski ikinci eşine âşıktı. Ancak bazı arkadaşlarının dediğine göre Tarkovski, 1970'te resmen evlendiği Larissa ile de sıkıntılı günler geçirmişti. Birçok kez başkalarının önünde tartışmış, kavga etmişlerdi. Tarkovski'nin bir tür itirafnamesi olan *Ayna*'da, onun eşiyle yaşadığı sıkıntıların izlerini görmek mümkündür. *Ayna* onların gerçek ilişkisini en yalın hâliyle yansıtır. Kayınvalidesiyle birlikte aynı evi paylaşmaktan sıkılan Tarkovski, Moskova yakınlarındaki Myasnoy civarında yaptırdığı ahşap eve "benim gerçek evimdir" demiştir.

Tarkovski, *İvan'ın Çocukluğu*'ndan dört yıl sonra *Andrey Rublev*'i çekti. Film ilk günden tepkileri üzerine çekmiş, hükümet yanlısı eleştirmenlerin katı eleştirileri yüzünden sansür engeline takılmıştı. Resmî olarak herhangi bir festivale gönderilmedi, beş yıl yasaklı kaldı. Kimi sahneleri sansürlendikten sonra ilk olarak 1971'de Rusya'da gösterime girmesine izin verildi. Boris Gurevich adında Rus bir film prodüktörü filmi satın alarak Cannes Film Festivali'nde gösterime koydu. Sadece bir kez gösterilen film, Jüri Özel Ödülü'ne lâyık görüldü ve eleştirmenler filmin mükemmel bir başyapıt olduğunu yazdılar. Festivalden ödül almasına rağmen iki yıl sonra tekrar Rusya'da yasaklı filmler arasına alındı. *Andrey Rublev* ve *İvan'ın Çocukluğu*, ikisi de güzel filmlerdi ancak Tarkovski'nin sanat dünyasını en mükemmel şekliyle yansıtmaya kadir değillerdi henüz. İkisi de Bresson'un *Boulogne Ormanı Kadınları* ile *Bir Taşra Papazının Güncesi* adlı filmleriyle kıyaslanabilecek cinsten filmlerdir. Tarkovski'nin asıl dünyası *Solaris* ile başlar. Bu film aslında onun *Bir Mahkûm Ölüme Kaçıyor* filmidir. Sanat anlayışının ana temaları ile alışılmadık anlatıları bu filme taşımaya çalıştı. *Solaris*, 1972'de bitirilmiş ve binbir zahmetle aşılan Sovyet bürokratik engellerinden sonra Cannes Film Festivali'ne gönderilmiştir. Piyasadaki kopyalarından 12 dakika daha uzun olan orijinal kopyası aynı yıl Sovyetler dışında gösterime girmiştir. *Solaris*, XX. yüzyıl Rus sanat anlayışında büyük çığır açmış bir filmdi. Tarkovski bu filmle Sovyet diktatörlüğüne karşı çıkmakla kalmıyor, modern insanın maddi ilerleme ve teknolojik gelişmelerine, sığ özgürlük anlayışına da isyan ediyordu. *Solaris*, Tarkovski'nin modernite eleştirisi yaptığı ilk manifestosudur. Çağın modern bunalımından soybilimsel algılayışla kurtulabilmenin gerekliliğini deklare ettiği beyannâmedir. Sapıklık ve yok oluşun sebep olduğu neticeyi anlamanın yegâne bildirisidir. Ayrıca filmde Sovyet bürokrasisine göre çıkarılması veya atılması gereken pek çok yeni tasarım vardır.

Tarkovski, 1974'te *Ayna*'yı yapmaya karar verdi. Film sinema tarihinin en güzel otobiyografi örneklerindendir. Bu filmde ilk kez bir Sovyet yönetmen sinema-

da "ben"den söz etmiştir. *Ayna*, bir sınıfın, bir ulusun veya bir ideolojinin sembolü olmayan, salt ve yalın hâliyle sadece bir bireyin hayatının anlatıldığı bir filmdir. Tarkovski bu filmi yapmakla hayatının acılarını yansıttığını ve omzundan ağır bir yük attığını söyler. *Ayna* ile ilgili yazdığı şu satırlar mutluluğunu ele verir:

> Bir kadın Gorgi'den bana mektup yolladı. Mektubunda *Ayna* gibi bir film yaptığım için teşekkür ediyordu bana. Ve şöyle diyordu: "Benim de çocukluğum sizinki gibi geçti. Bizim odamız da karanlıktı ve gazyağı lambamız da aynen sizinki gibi sürekli sönüyordu. Biliyor musunuz sürekli gözüm yollarda annemin işten dönmesini bekledim sizin gibi... İlk kez bu dünyada yalnız olmadığımı sinemanın o karanlık salonunda anladım." Leningrad'dan da bir işçi yazmıştı: "Sizin *Ayna* filminiz hakkında hiçbir şey yazacak durumda değilim. Ben o filmi yazamam ama onu yaşadığımı söyleyebilirim." demişti.[148]

Tarkovski, günlüklerinin 12 Aralık 1979 tarihli sayfasında Tataristan'ın Başkenti Kazan'da katıldığı bir panelde salondaki genç dinleyicilerin, konuşmasının bitiminden sonra kendisine yazılı olarak sorular sorduğunu anlatır ve birinin şöyle bir soru sorduğunu yazar: "Bence sizin en iyi filminiz *Ayna*'dır. Hayat hakkında yapılmış en gerçekçi filmdir bana göre. Hayatı böylesine çetrefilli, karmaşık yönleriyle ele almışken nasıl bu kadar rahat bir şekilde bu filmi yaptınız merak ediyorum doğrusu?"[149]

Oysa *Ayna* çok zor şartlar altında çekilmişti. Sovyetler'in sansür siyaseti Tarkovski'nin deyim yerindeyse elini kolunu bağlamıştı. Ama o tüm bu zorluklara ve kısıtlamalara göğüs gererek filmi yapmayı başarmıştı. Ancak bu, ona ve ailesine pahalıya mâl olmuştu.[150] Hükümet yanlısı kimi yazarlar ve basın, *Ayna*'nın gösterime girdiği ilk günden saldırılarına başlamış, filmi saçma sapan filmlerin yer aldığı "üçüncü sınıf" kategorisine giren bir film olarak nitelemişlerdi. Bu tür filmleri daha çok küçük şehirlerde ya da varoşlardaki sinema salonlarında, günde tek seansı aşmamak üzere yalnızca bir hafta süreyle gös-

148 Tarkovski, *Sculpting in Time*, s. 10.

149 Tarkovski, *Journals 1970-1986*, s. 209.

150 *Ayna*'nın yapımındaki zorluklar hakkında daha geniş bilgi için bkz. Yezdaniyan Sefi, "Tarih-i Hünermend", *Mahname-i Film* 197 (Aralık [Azer] 1375). Yezdaniyan Sefi, *Tarkovski, Ayna be Rivayete Yazdaniyan*, Tahran, 1377, s. 85-115. Ayrıca bkz. A. Tarkowskij, *Der Spiegel, Die Novelle und das Arbeitstagebuch zum Film*, Berlin, 1993.

terimde tutuyorlardı. *Ayna* da bundan nasibini almıştı. Moskova'da gösterilmesine izin verilmemişti. Leningrad'ın (bugünkü Petersburg) banliyölerinde küçük bir sinemada gösterilmişti. *Iskusstvo Kino* dergisinin tertiplediği ve Sovyet Sinema Komitesi Başkanı Baskagev'in de katıldığı toplantıda Baskagev, *Ayna*'nın elitist bir film olduğunu ve sinemanın yapısı gereği elitist bir sanat olamayacağını deklare etmişti. On yıl sonra da Sergey Bondarchuk aynı şeyleri *Nostalghia* için söylemiş ve filmi "halk karşıtı" bir film olarak değerlendirmişti. Moskova polis şefi gibi çalışan Mosfilm'in Başkanı Sizov ile hükümet yanlısı yönetmenlerden Grigori Chukhrai, *Ayna*'nın elitist bir film olduğunu dillendirmiş bir başka ikilidir. Oysa bu ikili zaten Komünist Parti'nin elitist üyelerindendi. Bu tür saldırılara alışık olan Tarkovski günlüklerinin 18 Şubat 1976 tarihli sayfasında bir Çin atasözünü hatırlatarak kendine saldıranlara şu şekilde cevap vermiştir: "Büyük bir insan, avama facia gibi görünür."[151]

Ayna, Sovyet yetkililerince Cannes'a gönderilmedi tabii ki. Avrupalı film prodüktörleri aracılığıyla Avrupa film piyasasına girdi. Prodüksiyon şirketleri Tarkovski'yi görmezden gelerek filmi rüşvet karşılığında devlet yetkililerinden satın almayı yeğlemişlerdi. Sanat ve düşünceyi yasaklayan otoritelerin rüşvetsiz iş yapmadıkları bilinen bir gerçektir zaten. Ayna 1978 Şubatında Paris'in bazı sinemalarında gösterildi. Ondan birkaç ay sonra da Londra NFT salonunda gösterime girdi. Filmin bitirilişi üzerinden dört yıl geçmişti ve hâlâ yurt dışında yoğun bir ilgi ile izleniyordu. Bu durum Sovyet sinema yetkililerinin filme bakışını da değiştirmişti. Filmin Sovyetler'deki pek çok sinema salonunda gösterilmesine izin verebilirlerdi artık.

1976 sonbaharında Tarkovski Shakespeare'nin *Hamlet* oyununu Moskova Devlet Tiyatrosu'nda sahneye koyarak yönetti. Bu oyunda Solonitsyn Hamlet'i, Terekhova da Gerdrud'u oynamıştı. O günlerde *Ayna*'ya yönelik eleştirilerden bunalan Tarkovski bir daha film yapmayacağım diye açıklamalarda bulunmuştu. Ancak 1977 yılının ilk yarısında birkaç senaryo metni yazmaya başlamıştı. Huffman'ın hayatını konu alan *Huffmaniyana*'yı Dostoyevski'nin *Budala* romanından esinlenerek yazdığı senaryo ile eşzamanlı olarak yazdı. Aynı günlerde Rusya'nın ünlü bilimkurgu yazarlarından olan Boris ve Arkady Strugatski kardeşler'in *Yol Kenarında Piknik* (1972) adli kısa romanı dikkatini çekmişti. Tarkovski romana *Stalker* adını vermişti. İngilizcedeki 'to stalk' fiiline denk ge-

151 Tarkovsy, *Journals 1970-1986*, s. 134.

lecek uygun bir Rusça kavram yoktu. 'To stalk' genel anlamda uzun adımlarla, sezdirmeden ilerlemek, bir canlının av için pusuya yatması ve gizlice iz sürmesi, özel olarak da yol göstermek anlamına geliyordu. Senaryoda stalkerler devletin yasaklamasına rağmen isteyenleri yasak bölgeye götüren kılavuzlar olarak zikredilir. Bunlardan biri de filmde ismi ile değil sadece Stalker olarak tanıdığımız filmin başrol karakteridir. Filmin negatifleri bir laboratuvar kazası sonucu zarar görünce Tarkovski filmi tekrar çekmek zorunda kalmıştı. Bu filmin de önceki filmlerde olduğu gibi devlet tarafından yurt dışına çıkarılması yasaklandı. Hollandalı bir film şirketi filmi satın aldı ve ilk kez Roterdam Film Festivali'nde katılımcılara izletildi. Ardından Amsterdam'da sinemalarda gösterildi. Oradan da Venedik Film Festivali'nde yarıştı.

Göç ve Ölüm

Stalker Tarkovski'nin Rusya'da yaptığı son film olmuştu. Bu film aynı zamanda Tarkovski'nin yakın dostu Solonitsyn'in de son filmiydi. Tarkovski, Tonino Guerra'nın önerisiyle İtalya'da bir film yapmaya karar vermişti. Filmin başrolünde yine Solonitsyn oynayacaktı. Rus-İtalyan ortak yapımı film için her şey hazırlandı. Sovyet Film ile İtalyan televizyonu arasında gerekli sözleşmeler imzalandı. Ama filmin çekimlerine başlanır başlanmaz Rus tarafı her türlü zararı üstlenip tek taraflı olarak anlaşmadan çekildi. Zira Ruslar filmin kendi kontrolleri dışında çekilmesinden kaygılanmış, bu yüzden anlaşmadan çekilme kararı almışlardı. Tarkovski İtalya'da kaldı ve filmi iki İtalyan şirketin finansal desteğiyle çekti. O İtalya'da, ailesi ise Rusya'daydı. Devlet, ailesine yurt dışı yasağı getirmişti. Yurt dışı çıkış yasağının kaldırılması için dostları çok uğraştı. Uzun süren çabalar sonucu eşi izin aldı ve İtalya'ya Tarkovski'nin yanına tek başına gelebildi. O zamanlar daha 13 yaşında olan küçük oğlu Andreyusha'ya izin verilmemişti. Küçük oğul Ruslar tarafından adeta rehin alınmıştı. Tarkovski filme Rusçada da kullanılan *Nostalghia* adını vermiş ve film bu orijinal isimle tüm dünyada gösterilmişti. Tonino Guerra ve Tarkovski *Nostalghia* için uygun mekânlar bulmak için İtalya'nın değişik yerlerine yolculuk ettiler. Bu yolculuk serüvenlerinden ortaya *Zamanda Yolculuk* adlı bir belgesel film ortaya çıktı. Tarkovski uzun süren yolculuktan sonra nihayet Siyena yakınlarında Rus köylerine çok benzeyen bir köy bulmuştu. Bu olayı da diğer pek çok olayda olduğu

gibi bir mucize olarak anlatmıştır. Örneğin Micheel'e, "Şansım yaver gitti ve Toskana'da Moskova'da bulmayı arzu ettiğim evden katbekat daha güzel bir ev buldum. Rusya'dan bir köşeyi İtalya'da bulduğumda mutluluktan uçacak gibi oldum."[152] açıklamasında bulunur.

Rusya'ya ilişkin planlar Tarkovski'nin bulduğu uygun mekânlarda çekildi ve böylelikle filmin çekimleri bitirilmiş oldu. Film 1983'te Cannes Film Festivali'nde gösterildi ve Robert Bresson'un *Para* filmi ile birlikte Jüri Özel Ödülü'ne lâyık görüldü.

Nostalghia'dan sonra Tarkovski İtalya'da kalmaya devam etti. Oradan kısa süreliğine Fransa'ya gitti. 1983 sonbaharında Londra Covent Garden Opera Salonu'nda Modest Mussorgski'nin Puşkin şiirlerinden uyarladığı Boris Godunov Operası'nı yönetti. Aynı operada dostu Claudio Abbado orkestra şefiyken, Nikolai Duyigobeski ise kostüm ve sahne tasarımcısıydı. Tarkovski operanın sanat yönetmeni olarak özellikle siyasi yönleri ön plana çıkarmıştı. Büyük Orkestra Şefi Claudio Abbado, Herbert von Karajan'ın ölümünden sonra Berlin Filarmoni Orkestrası şefliğine getirilmişti ve Tarkovski'nin yakın dostlarındandı. Abbado, Tarkovski'nin ölümünden sonra Luici Nono, Giyorg Kurtag, Beta Furrer, Wilfgang Rhim'in Tarkovski'nin anısına besteledikleri müzikleri Ensemble Anton Webern ile birlikte icra etmişti.[153] Boris Godunov, Tarkovski'nin ilk ve tek opera deneyimi değildi elbette. O 1985'te de Richard Wagner'in Başıboş Hollanda adlı operasında Carlo Thomasi'e dekor, sahne ve görüntü konusunda yardımcı olmuş; ancak opera bazı nedenlerden ötürü sahneye konulmamıştı. 1990'da Tarkovski'nin dostlarına vasiyeti üzerine, bu yarım kalmış çalışmanın kamera arkası çekimleri Boris Godunov opera çekim görüntülerine eklenerek Moskova Opera Salonu'nda gösterildi ve Ruslar Andrey Tarkovski'nin ismini afişlerde bu kez bir sanat yönetmeni olarak gördü.

Londra'da Boris Godunov operasını icra ettikten sonra tekrar İtalya'ya dönen Tarkovski, burada birtakım senaryoların kurgularına başladı ve ilk olarak da *Kurban*'ın senaryosunun ilk hâli olan "Büyücü" hikâyesini yazdı. Tabii bu arada ailesini Rusya'dan İtalya'ya getirmenin de yollarını arıyordu. Aynı günlerde birkaç basın toplantısına katılmış, birtakım röportajlar vermişti. Eşinin

152 *Sight and Sound* (Kış 1982), s. 55.

153 L. Nono, G. Kurtag, B. Furrer, W. Rhim, *Hommage à Andrey Tarkovski*, Ensemble Anton Webern, Dir: C. Abbado, Deutsche Grammophon Gmbh, Hambourg, CD Digital 437 840-2, 1986.

İtalya'ya gelmesiyle biraz olsun moral bulmuştu ancak oğlu hâlâ Rusya'daydı ve Tarkovski onu çok özlemişti. Tarkovski, İtalya'da bulunduğu süre zarfında Ruslarla pek görüşmemeyi tercih etmişti. Sadece birkaç isimle görüşüyordu, o kadar. Bunlardan biri Rus asıllı Fransız oyuncu Marina Viladi idi. Eşi Larisa oğlunu getirmek umuduyla birkaç kez Rusya'ya gittiyse de eli boş döndü. Batı'da yaşamak Tarkovski gibi birine ağır gelmeye başlamıştı. Batı öyle sanıldığı gibi bir yer değildi onun için. Farklı bir sistemi vardı Avrupa'nın. Rusya'da yönetmenlerin elini kolunu rejim bağlıyordu, Avrupa'da ise paragöz prodüksiyon şirketleri... Edalhade ile yaptığı ve ölümünden sonra yayımlanmış röportajda şunları söylemişti:

> Filmlerimde yetkilileri rahatsız eden şey ibraz ettiğim düşüncelerim değildir. Filmlerimin sanatsal yönüdür onları rahatsız eden. Onlar sanat diye bir şeyin hâlâ var olduğuna inanamıyor ve bundan endişeleniyorlar. Bana düşüncelerimden ötürü değil sanatımın gücünden korktukları için saldırıyorlar. Sanatın gücü insanların tekelinde veya bir sistemin hizmetinde olamaz... Batı'da ise durum biraz farklıdır. Burada insanlar tamamen materyalist düşünmekteler. Hayatlarının anlam kazanması maddi durumları ile ilintilidir. Burada politika, ideoloji ve plüralizm manevi hayatı inkâr etmektedir.[154]

Tarkovski 1985 yılının başlarında Paris'e gitti ve burada katıldığı bir basın toplantısında, Sovyet yetkililerden oğlunun yurt dışı çıkış yasağını lağvetmelerini istedi. Aynı günlerde kitapları Rusça ve Almanca yayımlandı. Ardından da İngilizce ve Fransızcaya çevrildi. Aynı yılın yazında İsveç'in Gotland Adası'nda *Kurban*'ı çekti. 19 Ocak 1986'da oğlu Andreyusha'nın yurt dışı çıkış yasağı kaldırıldı ve o günlerde 16 yaşında olan Andreyusha Paris'te bulunan anne ve babasının yanına geldi. 1986 baharında ise Tarkovski filmleri ilk kez Moskova'da değerlendirmeye alındı ve *Kurban* Cannes Film Festivali'ne gönderildi. Tarkovski, Eleştirmenler Özel Ödülü'ne lâyık görülen filmin ödül törenine katılamamıştı. Ödülü alması için yerine oğlunu göndermişti. Tarkovski o günlerde akciğer kanserine yakalanmış ve tedavi için Fransa, İtalya ve Almanya'daki değişik hastanelerde yatmıştı. *Kurban* da başta Avrupa ve ardından Amerika'da değişik bölgelerde gösterilmeye başlanmıştı. Ingmar Bergman, *Kurban*'ın büyük bir yönetmenin manevi vasiyetnamesi olduğunu söylemişti. Tarkovski'nin ölümünden sonra 1988'de Fransa'da "Uluslararası Andrey Tarkovski Enstitü-

154 *Cahiers du cinéma*, 392 (Şubat 1987), s. 40.

sü" kuruldu. Enstitünün kurucuları Robert Bresson, Mesti Slav, Rastropovich, Larisa Tarkovskaya ve Christophe Zanussi idi. Arseny Tarkovski hayatını kaybettikten bir yıl sonra da Paris'te Tarkovski sergisi açılmıştı. Bu sergide filmlerinin yanı sıra özel eşyaları ve elyazması belgeleri sergilendi. 1996'da ikinci oğlu Andrey Tarkovski (günlüklerdeki Andreyusha) babası hakkında *Hatıralar Defteri* (*Andrey Tarkovskiy: Vospominanie*) adlı bir film yaptı.

Tarkovski Paris'te bulunduğu süre zarfında dostları Marina Viladi ve Christophe Zanussi'nin evinde kalmıştı. Ve 29 Aralık 1986 sabah saat 2:00'de Paris'teki Hörtman Hastanesi'nde hayata gözlerini yummuştu. Paris'teki Sainte Genevieve Des Bois Ortodoks Mezarlığı'na defnedildi. 3 Ocak 1987'de onun adına Paris'teki Daro Caddesi'ndeki Alexander Nuski Kilisesi'nde dinî tören düzenlendi. Merasime eşi, oğlu, yakın dostları ve Fransız hükümetinden yetkiler katılmıştı. Ardından mezarı başına geçildi. Merasimde kır saçları ve ilerlemiş yaşıyla biri dikkatleri çekmişti: Robert Bresson. Soğuk bir gündü. Kendisi gibi Fransa'da sürgün hayatı yaşayan Rastropovich büyülü kemanıyla, dostunun mezarı başında Bach'ın ikinci suitinden bir saraband çalmıştı.

Öldüğünde henüz 54 yaşındaydı ve son üç yılını köklerinden sökülmüş bir ağaç gibi geçirmişti.

Dostlarım,
artık rüyalarınızdan gayrı
bir haber
değilim ben!
Marina Tsvetayeva...

EK 2: FİLMOGRAFİ VE BİBLİYOGRAFYA

FİLMLER

1. Tarkovski'nin Filmleri

1958

Katiller (Ubijtsi), Hemingo'nun öyküsünden uyarlama, 19 dakikalık kısa film. VGİK yapım. Alexander Gurden, Vasili Çukçin, Luli Fayt, Valentin Vinikradov, Boris Nukyovovve Andrey Tarkovski

***Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak* (*Segodnya Uvelneniya ne Budet*)**, Kısa film. VGİK yapım

***Silindir ve Keman* (*Katok i Skrypka*)**, 42 dakika

***İvan'ın Çocukluğu* (*Ivanovo Destvo*)**, 95 dakika

1966

Andrey Rublev (1971'de gösterime girdi), 215 dakika. 185 ve 146 dakikalık kopyaları da gösterilmiştir

1972

Solaris, 165 dakika, 144 dakikalık kopyası da gösterilmiştir

1974

***Ayna* (*Zerkalo*)**, 106 dakika

1979

***Stalker* (*İz Sürücü*)**, 161 dakika

1980

Yolculuk Zamanı (Tempo Di Viaggio), *Nostalghia* filmi için uygun yer bulmayı anlatan belgesel film, 63 dakika

1983

Nostalghia, 130 dakika

1985

Kurban (Offret), 149 dakika

2. Tarkovski Hakkındaki Filmler

Andrey Tarkovsky: A Poet in Cinema (1983), D. Baglivo, Ciak Studio, İtalya

Voyage In the Time (*Zamanda Yolculuk*) (1983), Belgesel, Tonino Guerra, İtalya

Auf Der Suche Nach Der Verlorenen Zeit: Andrej Tarkowskijs Exil und Tod (1987), E. Demant, TV-Dokumentarfilm, Batı Almanya

Moskovskaya elegiya (1987), Belgesel, Alaxander Sakurov, SSCB

Directed Andrey Tarkovsky (1988), M. Leszczylowski, Swedish Film Institute, İsveç

KİTAP VE MAKALELER

1. Senaryolar

Tarkovski, A., *Collected Sreenplays*, çev. W. Powell ve N. Synessios, Londra: Faber and Faber, 1999.

Tarkovski, A., *Qeuvres cinémetographiques completes*, 2 cilt, Paris: Exils Editeur, 2001.

Tarkowskij, A., *Opfer*, Berlin: Schrimer/Mosel, 1987.

Tarkovski, A., *Ayna*, çev. S. Yezdaniyan, Tahran: Neşri Ney, 1377 (1998).

Ayrıca Neşri Ney: *İvan'm Çocukluğu* (çev. Mecit İslami), *Solaris* (çev. Hadi Cipdar), *Stalker* (çev. Müjgan Muhammet), *Nostaliga* (çev. Ferdin Sahibzamani) ve *Kurban* (çev. Nağme Semini).

2. Tarkovski'nin Yazıları ve Önemli Röportajları

Tarkovski, A., *Journals 1970-1986*, çev. A. Kichilov, Paris: Cahiers du cinéma, 1993.

Tarkowskij, A., *Martyrplog: Tagebücher 1970-1986*, çev. M. Stuz-Bischitsky, Limes, Frankfurt/M, 1989.

Tarkovsky, A., *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, çev. K. Hunter-Blaire, Londra: The Bodley Head, 1987.

Tarkovski, A., *Le Temps scellé*, çev. A. Kichilov ve H. De Brante, Paris: Cahiers du cinema, 1989.

Tarkovski, A., *Time Within Time*, The Diaries, çev. K. Hunter-Blaire, Calcuta: Seagull, 1991.

Tarkowskij, A., *Die Versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, Asthetik und Poetik des Films*, Ullstein, Frankfurt/M, 1986.

3. Tarkovski Hakkında Yazılanlar

About Andrey Tarkovsky, Moskova: Progress Publishers, 1990.

Ahmedî, B., "Du nigah be İsar", *Tesaviri Dünyaye Hiyali*, Tahran, 1370.

Ahmedî, B., "Serma", *Âferînîş ve âzâdî: Cesterhaye Hermenutik ve Zibaşinasi*, Tahran, 1378 s. 360-366.

Andrej Tarkowskij, Münih: Hanser Verlag, 1987.

Baecque, A. de, *Andrey Tarkovski*, Paris: Cahiers du cinema, 1989.

Ciment, G. (ed.), *Dossier Positif*, Paris: G. Edition Rivages, 1988.

Estève. M. (ed.), *Etudes cinematographiques 135-138: Andrey Tarkovsky*, Paris: Lettres modernes, 1986.

Frezzato, A., *Andrej Tarkovskij*, Firenze: La Nuova Italia, 1977.

İslamî, M., "Be Suye Tekdirehti Der Miyane Derya", *Mahnâme-i Sinema-i Film*, 197.

İslamî, M., "Cihan Hanehaye bi Ruh" (*Stalker* hakkında) *Mahnâme-i Sinema-i Film*, 112.

Johnson, V. A. ve G. Petrie, *The Films of Andrey Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press, 1994.

Kovacs, B. A. ve A. Szilagyi, *Les mondes d'Andrey Tarkovski*, Lausanne: L'age d'homme, 1987.

Le Fanu, M., *The Cinema of Andrey Tarkovsky*, Londra: BFI Publishing, 1987.

Trouwskaja, M. J. ve F. Allardt-Nostitz, *Andrej Tarkowskij: Film als Poesie/Poesie als Film*, Bonn: Keil Verlag, 1981.

Turovskaya, M., *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Londra: Faber and Faber, 1989.

Yezdaniyan, S., "Ab-û Ateş" (*Ayna* hakkında), *Mahnâme-i Sinema-i Film*, 81.

Yezdaniyan, S., "Dericeyi Taze der Berabere Cihan" (*Solaris* hakkında), *Mahnâme-i Sinema-i Film*, 94.

Yezdaniyan, S., "Se Gozariş Derbareyi Stalker" (*Stalker* hakkında), *Mahnâme-i Sinema-i Film*, 112.

Yezdaniyan, S., "Tarihi Hunermend", *Mahnâme-i Sinema-i Film*, 197.

Yezdaniyan, S., "Tercümeyi Tenhayi" (*Nostalgia* hakkında), *Mahnâme-i Sinema-i Film*, 118.

Fotoğraflar







Tarkovski, Sven Nykvist ile birlikte *Kurban* filminin setinde





Tears from Goodnight



Andrey Kuhlev







Reader



Musings



Nostalgia



Kuiboy



Бабин



Кухня







April



June



Ayna



Trailer



Stalker



Stalker



Stalker



Stalker



Kurban filminin seti

DİZİN

1960 Yazı (*Chronique d'un ete*, 1961) 24

Abalov, Eduard 119, 297
Abbado, Claudio 302
Abuladze, Tengiz 76
Adelaide, Boleslaw 34, 192, 229, 242, 257, 258, 292
Adele H'nın Öyküsü (1975) 139
Aelita (1924) 56
Akhadov, Victor 125
Akimov, Vladimir 117
Akinalı Thomas 153
Aleksandr Nevskiy (1938) 59, 67, 176
Aleksiev, Alexander 137
Allen, Woody 166
Alphaville (1965) 142
Altovaya sonata: Dmitriy Shostakovich (1981) 78
Amengual, Barthelemy 89, 97, 231
Ana (*Mat*, 1926) 42, 60, 249
Andrey Rublev (1966) 26-28, 56, 58, 59, 71, 72, 74-79, 82, 90, 93, 108, 112, 118, 119, 125, 126, 136, 149, 152, 153, 157, 159, 160, 165, 176, 177, 182, 184, 188, 189, 194, 196, 206, 207, 209, 211, 213, 224, 233, 239, 242, 255, 257, 262-264, 266, 273, 275, 276, 280-282, 295-298, 305
Anna'nın Tutkusu (1969) 92, 166
Antonioni, Michelangelo 85, 86, 90, 97, 99, 100, 104-106, 129, 130, 143, 160, 178, 213
Aristoteles 21, 22, 138
Arsenal (1929) 57, 62
Artamyev, Eduard 199
Asep, Anna 179
Askerin Türküsü (*Ballada o soldate*, 1959) 70
Askoldov, Aleksandr 71, 76, 78
Âşıkların Türküsü (1947) 142
Aşk Gözyaşlarına İnanmıyor (*Moskva slezam ne verit*, 1980) 71
Ayna (1975) 24, 26, 29, 42, 63, 64, 70, 77, 78, 84, 91, 93, 96, 101, 102, 113, 118, 121, 127-131, 134, 140, 145, 147-150, 152, 155-157, 161, 166, 169, 176, 177, 184, 187, 188, 190, 191, 193, 194, 196, 198, 199, 206, 225, 231, 234, 236-238, 242-244, 246, 248, 249, 252, 253, 256, 257, 260, 261, 263,

264, 266, 267, 269-273, 275, 278-281, 290, 292, 293, 298-300, 305, 306, 308
Aynadaki Gibi (1961) 199
Aynanın İçinden (1961) 93

Bachelard, Gaston 243, 263, 264
Baglivo, Donatella 292, 306
Bakunin, Mihail 247
Başka Bir Kadın (1988) 166
Batan Güneş (*L'Eclisse*, 1962) 99
Bauer, Yevgeni 51, 52, 53
Bazin, Andrey 172, 175, 178
Beethoven 198, 199, 200, 294
Belyayev, Alexander 125
Ben Yirmi Yaşındayım (*Mne dvadtsat let*, 1964) 78
Benci, Ginevra de 147, 148
Benjamin, Walter 127, 276, 293
Berdyaev, Nikolai 211, 222, 226, 247, 263
Bergman, Ingmar 36, 37, 61, 83, 85-87, 90-94, 106, 137, 143, 164, 166-168, 185, 186, 191-194, 199, 210, 228, 231, 245, 246, 276, 289, 303
Bir Adamın Kaderi (*Sudba cheloveka*, 1959) 70
Bir Aşkın Güncesi (*Cronoca di un Amore*, 1950) 99, 104
Bir Endülüs Köpeği (1928) 102
Bir Evlilik Yaşamından Sahneler (1973) 193
Bir Sonbahar Öğleden Sonra (1962) 84, 156
Bir Taşra Papazının Güncesi (1951) 88, 184, 276, 298
Bitmeyen Balayı (*Touch of Evil*, 1958) 178
Blaneshin, Corc 247
Bogomolov, Vladimir 118, 297
Bondarchuk, Natalya 186-188
Bondarchuk, Sergey 28, 70, 73, 187, 300
Borges, J. Luis 150
Boule de Suif (1934) 59, 295
Brejnev, Leonid 50, 72, 76, 77
Bresson, Robert 46, 61, 79, 83, 85-91, 100, 131, 143, 144, 183-186, 188, 189, 193, 210, 226, 231, 265, 276, 298, 302, 304
Breton, André 101
Brodski, Joseph 247
Brueghel, Pieter 148-151
Bu Kadınlar Hakkında (1964) 193
Budala 105, 107, 109, 124, 300
Buñuel, Luis 85, 86, 100-103, 143, 289
Burch, Noel 87, 295
Burke, Edmund 153
Burlyayev, Nicolai 186, 236
Burlyuk, David 53
Büyük Peter I-II (*Pyotr pervyy* I-II, 1937-1939) 67
Büyük Tren Soygunu (1903) 138
Büyük Vatandaş (*Velikiy grazhdanin*, 1938) 67
Büyülü Dağ 145

Can Çekişme (*Agoniya*, 1981) 77
Carpaccio 147
Cassavetes, John 24, 85, 139
Cesur Stephen 153
Cezanne, Paul 155, 156
Chanois, Jean Paul Le 102
Chapaev (1934) 67
Chaplin, Charlie 55, 84, 143
Christian, Jan 27
Chukhrai, Grigori 70, 300

Churikova, Inna 78
Chyornyy Monakh (*The Black Monk*, 1988) 83
Ciment, Michel 23, 39, 59-61, 159, 261, 307
Clarke, Shirley 24, 58

Çadayev, Pyotr 253
Çapayev, Vasili 296
Çaykovski 254, 294
Çehov 107, 110, 201, 246, 247, 251, 253, 254, 258
Çığlıklar ve Fısıltılar (1972) 94, 166, 199, 276

Dampsy, Michael 189
Dante 107, 241, 250
Das Cabinet Des Dr. Caligari (*Doktor Caligari'nin Küçük Odası*, 1920) 33
Deleuze, Gilles 4, 146, 172, 175
Dempsey, Michael 84
Derjavin, Gavrila 211
Derrida 43, 227, 289
Dersu Uzala (1975) 106
Dertli Yolcular 113
Deruze, Morris 289
Detstvo Gorkogo (1938) 67
Doğal Bir Ölüm (1987) 189
Doktor Jivago 194
Domiduva, Ala 187
Don Kişot (*Don Kikhot*, 1957) 70
Donbassa Senfonisi (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, 1931) 66
Donskoy, Mark 67
Dorian Gray'in Portresi (*Portret Doryana Greya*, 1915) 53
Dostoevsky's Poetics 218
Dostoyevski 31, 44, 53, 105, 107-110, 121, 124, 127, 182, 209, 211, 216, 218, 222, 239, 245, 250, 251, 253, 254, 256, 262, 264, 276, 293, 300
Dovzhenko, Alexander 57, 60-66, 76, 79, 82, 85, 86, 88, 143, 171, 243
Drama v kabare futuristov No. 13 (1913) 53
Drankov, Alexander 51
Dreyer, Carl Teodor 35, 36, 83, 90, 117, 168, 178, 184, 188, 210, 231, 280, 289
Dreyfus Olayı 138
Dubak, Antovan 289
Duras, Marguerite 96
Duyigobeski, Nikolai 302
Dürer, Albrecht 111, 148
Düşünceler 290
Düşüş (1935) 104
Dykhovichnyy, Ivan 83

Edwall, Allan 192
Eğer Kuşlar Bilseydi (1955) 106
Eisenstein, Sergey 55, 57-60, 62, 65-67, 76, 82, 89, 137, 170-172, 174-176, 295
Ekim (*Oktyabr*, 1928) 23, 27, 39, 55, 59, 61, 65, 97, 125, 149, 159, 161, 175, 183, 189, 215-217, 220, 224, 231, 233, 262, 266, 278, 295, 296
Elexir 111
Emniyet 57, 83
Empire (*İmparatorluk*, 1964) 58
Engels 39
Ermash, Filipp 72, 74, 81
Ermler, Frederikh 67
Escher, Maurits Cornelis 47
Evdokimov, Paul 154
Ezilenler 53

Fanny ve Alexander (1982) 93, 94, 166, 192
Fassbinder, R. Werner 160
Father Sergius (*Otets Sergiy*, 1917) 53
Faust 212, 213
Feiginova, Lyudmila 169
Fellini, Federico 97, 98, 100, 143
Felsefi Mektuplar 253
Flaherty, Robert 178
Fleetwood, Susan 157, 186, 192
Florenski, Paul 152, 211
Fonda, Henry 185
Ford, John 49, 84, 139
Francesca, Piero Della 146
Franco 102, 249
Franzen, Filippa 192
Freud, Sigmund 101, 197, 270
Frezzato, Achille 97, 143, 264, 307
Friedrich, Caspar David 109, 110, 120, 125
Furrer, Beta 302

Gabin, Jean 296
Garaj (*Garazh*, 1979) 71
Gardin, Vladimir 52, 53
Gazap Üzümleri 84
Gece (*La Notte*, 1961) 21, 85, 97, 99, 129, 134, 208
Gece ve Sis (*Nuit et brouillard*, 1955) 97
Geceye Övgü 113
Geçen Yıl Marienbad'da (1961) 96
Genç Bakire Pınarı (1960) 166
Genette, Gerard 138
German, Aleksey 77, 79, 83
Gertrud (1964) 90, 178
Gezgincilerin Gecesi (1953) 166
Gloria (1980) 139
Godard, Jean-Luc 98, 139, 142, 160, 173, 184
Godunov, Boris 81, 110, 254, 302
Gogol 46, 107, 109, 182, 252
Gomer, Psaliz 289
Goncharova, Natalia 53
Gorbaçov, Mihail 77, 80, 81
Gordon, Alexander 84, 296
Gorenstein, Friedrich 120, 125
Gorinko, Nikolai 186, 187
Gosho, Heinosuke 84
Gölgeler (*Shadows*, 1959) 24
Green, Peter 33, 34, 220, 228, 260
Griffith, David Wark 84
Grotowski, Jerzy 98
Guerra, Tonino 100, 117, 129-131, 219, 250, 301, 306
Guibert, Herve 39, 46, 47
Gurevich, Boris 298
Gündüzün Yıldızları (*Dnevnye zvyozdy*, 1968) 77, 78
Güneşin Tutulduğu Gün (*Dni zatmeniya*, 1988) 83
Güz Sonatı (1978) 94
Güz Sonu (1960) 156

Hamlet (*Gamlet* / *Гамлет* 1964) 56, 70, 80, 85, 93, 130, 182, 190, 300
Hatıralar Defteri (*Andrey Tarkovskiy: Vospominanie*, 1936) 304
Hawks, Howard 84, 139
Hayatını Yaşamak (1962) 139
Heidegger, Martin 43, 194
Heinrich von Ofterdingen 112
Herkesin Âşık Olduğu ama Kimseyle Evlenmeyen Asya Klyachina'nın Hikâyesi

(*Istoriya Asi Klyachinoy, kotoraya lyubila, da ne vyshla zamuzh*, 1967) 77
Hertsen, Alexander 247
Hiroşima Çocukları (1952) 106
Hiroşima Sevgilim (1959) 95, 96
Hitchcock, Alfred 19, 84, 178
Hoffmann 109-111, 125
Hoffmanniana (1974) 80, 118, 124, 125
Hollander, Anne 159, 160
Horowitz, Vladimir 247
Houston, John 167
Hölderlin 110
Huillet, Daniele 139
Hyman, Timothy 214

Il generale della Rovere (*General Della Rovere*, 1959) 97
Iosseliani, Otar 73, 76, 79, 185

İkinci Çember (1990) 83
İlişki (*The Connection*, 1962) 24
İlk Öğretmen (*Pervyy uchitel*, 1965) 76
İsa (*Il messia*, 1975) 98
İsa, Hz. 34, 132, 151, 153, 154, 201, 207, 216, 227, 237-239, 274, 282-285
İspanya 1936 (1937) 102
İtalya'ya Yolculuk (1954) 130
İtiraflar 113
İvan İlyiç'in Ölümü 189
İvan'm Çocukluğu (1962) 28, 70, 71, 75, 76, 79, 93, 101, 104, 111, 118-120, 129, 148, 160, 169, 177, 188, 232, 233, 236, 264, 265, 269, 280, 291, 295, 297, 298, 305, 307

Jansco, Miklos 178
Jarvet, Juri 185
Jdanov, Andrey 23, 62, 66, 72
Jeanne d'Arc'ın Davası (1962) 89
Jeanne d'Arc'ın Tutkusu (1928) 184
Josephson, Erland 185, 186, 192, 193
Jouvet, Louis 296
Joyce, James 153, 154
Jukovski 46
Jung 94, 101, 112, 234

Kâhya Sansho (1954) 104
Kak zakalyalas stal (1942) 67
Kalatozov, Mikhail 69
Kamarov, Ali 126
Kameralı Adam (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) 57, 65
Kandinski, Wasily 247
Kanlı Taht (1957) 105
Kanser Koğuşu 128
Kant, Immanuel 153
Kara Danyal 182, 211
Karajan, Herbert von 302
Karalli, Vera 51
Kayıp Dağcının Yayla Pansiyonu (1980) 121
Kayıp Zamanın İzinde 154, 247, 272, 290
Khanzhonkov, Aleksandr 51
Kholodnaya, Vera 52
Khustiev, Marlin 78
Kısa Karşılaşmalar (*Korotkie vstrechi*, 1967) 76, 78
Kış Işığı (*Nattvardsgästerna*, 1963) 36, 37, 91-93, 166
Kızıl Çöl (*Il Deserto Rosso*, 1964) 100, 130
Kierkegaard, Soren 268, 280
Kirov, Sergey 67
Kjellqvist, Tommy 192
Klimov, Elem 77, 81

Knyazhinski, Aleksandr 166, 169
Komiser (*Komissar*, 1967) 76, 78
Konchalovski, Andrey M. 51, 73, 76, 77, 104, 119, 126, 142, 187, 247, 296
Konuşmak İstiyorum (1973) 78
Korkunç İvan (*Ivan Groznyy*, 1944) 58, 59, 295
Kozintsev, Grigori 56, 70, 110
Kötülük Çiçekleri 238
Köyde Bir Yaz (1976) 79
Kral Lear (*Korol Lir / Король Лир*, 1971) 56, 70, 105, 259
Krumanov, Grigori 121
Kruşçev 69, 71, 72, 75, 76, 279
Kuğu'nun Ölümü (*Umirayushchii lebed / The Dying Swan*, 1917) 53
Kuleşov, Lev 55, 57, 170, 174
Kurban (*Offret*, 1985) 34-38, 45, 51, 90, 92, 93, 101, 106, 108, 113, 118, 131-134, 136, 137, 147, 148, 152, 156, 157, 159, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 177, 179, 180, 185, 186, 192, 194, 195, 198, 201, 223, 226-228, 230, 231, 233, 236, 241, 245, 257, 258, 261, 263, 265, 275, 276, 279, 281, 282, 284, 285, 302, 303, 306, 307
Kurosawa, Akira 84-86, 105, 106, 143, 176
Kursakev, Rimski 226
Kurtag, Giyorg 302
Kurtların Saati (1968) 193
Küçük Tilkiler (1941) 84
Kyrou, Ado 100, 101

Lablockina, Lora 130
Lancelot du Lac 89, 143, 144
Lanci, Giuseppe 166
Lang, Fritz 140
Lapshin, Ivan 83
Larionov, Mikhail 53
Lasalle, Martin 185
Lawrence, D. H. 155, 156
Lefono, Mark 27
Lem, Stanislaw 119, 120, 141, 142, 234, 262, 263
Lenin Kalesi (1962) 78
Leonardo da Vinci 21, 22, 46, 147, 155, 195, 201, 237, 244, 252, 259, 282, 283
Leonardo da Vinci; the Florentine Years of Leonardo & Verrocchio 283
Leopar (*Il gattopardo*, 1963) 98
Lermontov, Mikhail 211
Leskov 110
Levinas, Emmanuel 212, 240
Leylekler Uçarken (*Letyat zhuravli*, 1957) 69
Lezjilovski, M. 136, 157, 170
Lopushanski, Konstantin 83
Losinde 113
Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler (1895) 173
Lumiere Kardeşler 24
Luthival, Oluv 180, 181

Macera (*L'Avventura*, 1960) 99
Maça Kızı (*Pikovaya dama / Queen of Spades*, 1915) 53
Mairesse, Valerie 192
Makbet 105
Malle, Louis 184
Malrov, Andrey 212
Malyavina, Valentina 104
Mandelstam 253

Mann, Thomas 107, 145
Marshall, Herbert 79, 275
Marslıların İkinci Saldırısı (1968) 121
Martı 246
Marullo, Andrew 270
Masumiyet Çağı (1993) 139
Maupassant, Guy de 59, 295
Mayakovski, Vladimir 53, 234
Melies, Georg 138
Melo (1986) 94, 139
Menshov, Vladimir 71
Merkens, Baron von 193
Metropolis (1927) 140
Meyerhold, Vsevolod 53
Micharin, Alexander 128
Mikhailkov-Koncalovski, Andrey 118
Minin ve Pozharski (*Minin i Pozharskiy*, 1939) 67
Minnelli, Vincente 84
Mizoguchi, Kenji 79, 84, 85, 86, 90, 103, 104, 105, 143
Moby Dick 167
Mododkin, Alexander 137
Moi universitety (1940) 67
Moskova Ağıtı (*Moskovskaya Elegiya*, 1988) 78, 83
Mouchette (1967) 85, 183, 184
Moving Pictures 159, 160
Moy drug Ivan Lapshin (1986) 83
Mozart 124, 198, 199, 294
Mozzhukhin, Ivan 51-54
Munk, Andrzej 85
Muratova, Kira 71, 76, 78
Muriel veya Dönüş Zamanı (*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963) 97
Musa ile Harun (1975) 139
Mussorgski, Modest 110, 226, 254, 302
Mutluluk Anahtarları (*Klyuchi schastiya / Keys to Happiness*) 52
Mühürlenmiş Zaman 17, 18, 79, 84, 88, 145, 182, 190, 296
Mülayim Esinti 118, 124, 125
Müze Ziyaretçisi (*Posetitel muzeya*, 1989) 83

Nabokov, Vladimir 247
Nanook of the North (1922) 178
Narın Rengi (*Sayat Nova*, 1968) 76, 79, 185
Naruse, Mikio 84
Nazarin (1959) 85
Nefes Nefese (*Serseri Âşıklar*, 1960) 139
New York Hikâyeleri (1989) 166
Nicholson, Jack 178
Nietzsche 259, 290
Nikolay Stavrogin (1915) 53
Nono, Luici 302
Norstein, Yuri 137
Nostalghia 25, 26, 29, 32, 34, 38, 44, 47, 51, 63, 79, 86-88, 93, 95-98, 101, 104, 107-109, 111, 113, 117, 118, 123, 124, 129-132, 134, 135, 146, 147, 152, 155, 158, 159, 163, 166, 169, 177, 179, 185, 187, 189, 193, 195, 200, 206, 218, 220, 223, 225, 228, 231, 235, 236, 238, 240, 244, 245, 248-253, 255, 257, 263-265, 267, 279, 280, 292, 293, 300-302, 306
Novalis 110-113, 270, 276, 290
Nykvist, Sven 165-168, 181, 186, 187, 245

Obiyah, Pascal 173
Oehme, Ferdinand 109
Oharo'nun Hayatı (1952) 104

Ostrovski, Nikolai 67
Otokratların Yuvası (*Dvoryanskoe gnezdo / A Nest of Noblemen*, 1915) 53
Ovchinnikov, Vyacheslav 196
Ozu, Yasujiro 60, 84, 156

Ölene Dek Aşk (*L'amour à mort*, 1984) 94
Ölü Adamın Mektubu (*Pisma myortvogo cheloveka*, 1986) 83
Ölü Ruhlar 252
Ölüler Bahçesi 113
Ölümde Yaşam (1914) 53

Palme, Olaf 228
Panfilov, Gleb 70, 77
Papava, Mikhail 118
Para (*L'argent*) 86, 89, 131, 144, 231, 302
Parajanov, Sergei 50, 56, 71, 73, 76, 78, 79, 185
Parajanyan (Sergei Parajanov) 79
Pascal, Blaise 98, 173, 290
Paskal (*Blaise Pascal*, 1972) 98
Pasolini, Pier Paolo 98
Pasternak, Boris 194, 221, 260, 273
Paulos, aziz 239, 270, 271, 280
Persona (1966) 91-94, 164, 194, 246
Petrark 241, 250
Petrov, Vladimir 67
Petrus, aziz 201
Picasso 97
Pickford, Mary 55
Platon (Eflatun) 21, 138
Plekhanov 247
Polikuşka 55
Porter, Edwin 138
Potemkin Zırhlısı (1925) 55, 89, 174
Prokofiev 198, 294
Propp, Vladimir 138
Prorva (*Moscow Parade*, 1992) 83
Protazanov, Yakov 50-53, 56
Proust, Marcel 107, 154, 247, 271, 272, 290
Providence (1977) 96
Pudovkin, Vsevolod 55, 57, 60, 66, 67, 82, 170
Purcell, Henry 198, 263
Puşkin 19, 20, 53, 107, 109, 110, 182, 211, 230, 241, 250, 253, 254, 256, 271, 294, 302
Puşkin'in Hitabesi 253, 254

Rafael 32, 283
Rahmaninov, Sergey 110, 198, 247, 294
Raizman, Yuli 71
Ran (1985) 105, 176
Rastgele Balhtazar (1966) 184
Raush, Irma 84, 182, 242, 297
Renoir, Jean 85, 296
Rerberg, Georgi 166, 188
Resnais, Alain 94-97, 139, 142, 160
Rhim, Wilfgang 302
Richter, Jean Paul 110
Ricoeur, Paul 49, 268
Ritter Gluck Silahşörü 111
Rivette, Jacques 98, 184
Robbe-Grillet, Alain 96
Roder, Wagen 110, 111, 113
Romadiyan, Mikhail 157
Romanov Hanedanı'nın Düşüşü (*Padenie dinastii Romanovykh*, 1927) 56
Romanov, Alexei 72, 73
Romer, Eric 45

Romm, Mikhail 59, 60, 71, 295
Room, Abram 56
Rossellini, Roberto 97, 98, 105, 130, 171, 172
Rostropoviç, Mesti Slav 247
Rousseau, Jean-Jacques 110, 113
Rushall, George 67
Ryazanov, Eldar 71

Sador 118, 124, 126
Sanda, Dominic 184
Sanin, Aleksandr 55
Sartre, Jean-Paul 28, 101, 118, 269, 274
Savaşsız Yirmi Gün (*Dvadtsat dney bez voyny*, 1977) 79
Schelling 110, 112
Schlegel Kardeşler 110
Scofield, Paul 85
Scorsese, Martin 139
Sculpting in Time 46, 47
Seni Seviyorum, Seni Seviyorum (1968) 142
Senso (1954) 98
Sessiz Kadın (1969) 184
Sessizlik (1963) 93, 231
Shakespeare 70, 105, 107, 112, 214, 257, 260, 270, 300
Shepitko, Larisa 76, 78, 185
Shklovski, Victor 55, 56
Shnido, Kaneto 106
Shub, Esfir 56
Shuklovski 107
Shukshin, Vasiliy 70
Sica, Vittorio De 97, 190
Sihirli Flüt 124
Silindir ve Keman (1961) 75, 118, 294, 296, 297, 305
Sinemada Bir Şair (1983) 292
Sinematograf Üzerine Notlar 87, 144
Sirk, Douglas 49, 84, 139
Sizin Döneminizden Biri (Tvoy sovremennik, 1967) 71
Sjöman, Vilgot 37
Skryabin 110, 198, 294
Sleep (*Uyku*, 1963) 58
Sokrates (*Socrate*, 1971) 98
Sokurov, Aleksandr 78, 83
Solaris 26, 32, 63, 64, 77, 90, 96, 112, 118-121, 128, 132, 140-143, 147-150, 152, 155-157, 161, 166, 177, 184, 187, 190, 194, 196, 198, 199, 206, 212-214, 223, 225, 230, 233, 234, 236, 240, 244, 261-263, 269, 270, 274, 277, 280, 281, 298, 305, 307, 308
Soljenitsin, Alexander 81, 128, 130, 135, 222, 247, 255, 256, 275
Solntseva, Yuliya 63
Solonitsyn, Anatoly 131, 184, 186, 188, 189, 191, 300, 301
Sonbahar Yaprakları (*Giorgobistve*, 1966) 76, 79
Sousnovski (Maximilian Berezovski) 200
Stalin 23, 26, 50, 65-67, 69, 72, 92, 97, 141, 152, 162, 247, 254, 256, 273, 275, 278, 279, 293
Stalker (*İz Sürücü*) 26, 32, 34, 39, 74, 75, 77, 78, 92, 93, 99, 107-109, 112, 113, 117, 118, 121-123, 131, 132, 141-143, 147, 152, 156, 157, 159, 162, 164, 166, 169, 177, 184, 185, 187-189, 194, 195, 198-200, 205, 206, 212-221, 223, 224, 231, 237, 238, 242-244, 256, 257, 261, 264, 267-269, 273,

275, 276, 279, 281, 297, 300, 301, 305, 307, 308
Starewicz, Wladyslaw 52, 53
Starovic, Vladimir 137
Steiner, Rudolf 19, 223
Stembalds, Frantezh 111, 112
Straub, Jean-Marie Straub 139
Stravinski, Igor 198, 247, 294
Strugatski Kardeşler 121, 122, 141, 142
Suçlar ve Kabahatler (1989) 166
Sulovyov, Vlademir 211
Surkova, Olga 19
Susuzluk (1949) 93
Sürrealizmin İkinci Manifestosu 101
Sydow, Max von 191

Şelalenin Beyaz Çizgileri (*The Water Magician*, 1933) 103, 104
Şeytanın Zaferi (1917) 53
Şostakoviç, Dmitri 78, 198, 226, 294

Talankin, Igor 77, 78
Tao Te Ching 225
Tarkovski, Arseny 30, 127, 162, 190, 193, 206, 218, 221, 241, 249, 252, 281, 291, 304
Tarla Kuşu 185
Tassone, Aldo 39, 215, 217, 224, 231
Tchaikovski 110, 198
Tema (1979) 77
Tempo di Viaggio (1983) 130
Teorema (1968) 98
Terekhova, Margarita 145, 148, 157, 185-188, 190, 191, 194, 293, 300
The Lower Depths (1936) 296
Thiis, Jens
Thomasi, Carlo 302
Tırmanış (*Kıylya*, 1966) 76
Tieck, Ludwig 110, 111
Timan, Paul 52
Tiviçov, Feodor 211
Tokyo Hikâyesi (1953) 156
Tolstoy 52, 53, 55, 56, 107, 189, 210, 222, 241, 252, 254, 294
Toprak (*Zemlya*, 1930) 61, 66, 88, 171, 240, 243, 263, 284
Trauberg, Leonid 56
Tretya Meshchanskaya (*Bed and Sofa*, 1927) 56
Tristana (1970) 103
Troçki, Lev 247
Truffaut, François 139, 289
Tsvetayeva, Marina 251, 291, 304
Tubiyana, Serj 289
Turgenyev, İvan 110, 247, 251, 254, 294
Turin, Victor 56
Turksib (1929) 56
Tynianov, Yuri 56
Tyutçev, Feodor 107, 155, 218

Ugetsu Monogatari (*Yağmurdan Sonraki Soluk*, 1953) 103-105
Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleri (*Tini zabutykh predkiv*, 1965) 76
Unutulmuşlar (*Los Olvidados*, 1950) 102
Uruç (*Voskhozhdeniye*, 1977) 78, 185
Utanç (1968) 91, 92, 166, 191, 246
Uyku (1963) 58, 173
Uzay Şehri (1935) 63
Uzun Veda (*Dolgie provody*, 1971) 78

Vlyudyakh (1939) 67
Valery, Paul 81, 88

Vasilyev Kardeşler 67
Venedik'te Ölüm (*Morte a Venezia*, 1971) 98
Vertov, Dziga 24, 57, 58, 65, 66, 171
Vigo, Jean 23, 85, 143, 289
Viladi, Marina 303, 304
Viridiana (1961) 102
Visconti, Luchino 98, 99
Vishnyakova, Maria Ivanova 291
Vitti, Monica 99
Viyaceslav, Ovchi 296
Vozenski, Andre 28

Wagner, Richard 302
Wajda, Andrzej 85
Warhol, Andy 58, 173
Watanabe, Kanji 106
Welles, Orsen 84, 86, 178
Wenders, Wim 98, 139, 160
Wiazemski, Anne 184
Wiene, Robert 33
Wollter, Sven 192
Wyler, William 84

Yakarış (*Vedreba*, 1967) 76
Yalnız İnsanın Sesi (1978) 78
Yankesici (1959) 144, 185
Yankovski, Oleg 131, 187, 188
Yasnaya Polyana (1909) 52
Yaşamak (1952) 106, 139
Yaşamın Eşiğinde (1958) 192, 193
Yedi Samuray (1954) 85, 105, 176
Yedinci Mühür (1957) 93, 94, 228
Yegorkin, Larissa Pavlova 297
Yeni Babil (*Новый Вавилон*, *The New Babylon*, 1929) 56
Yol Kenarında Piknik (1972) 121, 142, 300
Yolcu (*Reporter*, 1975) 178, 248
Yolda Mahkeme (*Proverka na dorogakh*, 1966) 77
Yolis, Andre 138
Yousov, Vadim 296
Yönetmen Andrey Tarkovski (1988) 80, 136, 157
Yunis, Bunny 187
Yurttaş Kane (1941) 84
Yusov, Vadim 166, 188
Yüz Yüze (1976) 94, 193

Zacharovannaya Desna (1965) 63
Zaman-İmaj 146
Zasuliç, Vera 247
Zend, Nikel 165
Zevk Bahçesi (1961) 193

Kayıp Umudun İzinde

ANDREY TARKOVSKİ SİNEMASI

Bâbek Ahmedî

Andrey Tarkovski, sanatçıyı ahlâk ayininin ateşinde güzelliği yaratarak kendini kutsal bir emanetin temsilcisi gibi gören Puşkin'e benzettiğini dile getirmişti. Nitekim insanın iç dünyasında çektiği acının derinliklerine inen filmleri, peygamber kelamına bürünmüş gibidir. Ülkesini terk edip uzaklara gitmesi ve ömür boyu içselleştirdiği katlanılması güç yalnızlığı, onu bir kez daha "gözleri; kimsesizliğin ve sürgün olmanın acısından parlayan" şairin peygamberine benzetiyordu.

Hâlâ sinemadan bir şey umuyorsak bunu Tarkovski'nin ve onun çizgisini takip eden yönetmenlerin filmlerindeki kayıp umudun, resimlerin ruhuna saklanan bir hakikatle şiir gibi içimize doğmasına borçluyuz.

Kitap, "Sinema oldukça karmaşık ve engin bir tür şairliktir" diyen Tarkovski'nin dünyasını çok daha özel ve derin boyutlarıyla incelerken, okuru da bu yolculukta yeni kapılar, anlamlar ve hakikatler aralamaya davet ediyor.



Bâbek Ahmedî İranlı yazar, mütercim, sanat eleştirmeni ve araştırmacı. Tahran Üniversitesi Siyasal Bilimler Bölümü'nden mezun oldu (1971). Pennsylvania Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde yüksek lisans yaptı. 80'li yılların başında *Film* dergisinde sinema yazıları ve tercümeleri yayınlandı. Sinema, felsefe, sanat felsefesi ve estetik konularında çok sayıda telif ve tercüme eseri bulunmaktadır.