

Sean Martin

KALKEDON

Andrey Tarkovski



Sean Martin

Andrey Tarkovski

PN
1998.3.T36
M37
2013
k.1

ANDREY TARKOVSKI

Sean Martin

Andrey Tarkovski

Sean Martin

Kalkedon Yayıncılık: 238
Sinema Kitaplığı: 25
Orijinal Adı: *ANDREI TARKOVSKY*

Bali Paşa Caddesi, No 155A, Fatih-İstanbul
Telefon ve Fax: 0212 512 43 56
Web: www.kalkedonyayinlari.com.tr
e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Yayına Hazırlayan: Hakan Tanıttıran
Kapak Tasarım: Şahan Yatarkalkmaz
Düzelti: Onur Gayretli

Bu kitap Ceylan Matbaası'nda (Ahmet Uçar) basılmıştır
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi 83/ 317-318-319
Zeytinburnu - İstanbul
Tel: 0212 613 10 79 Fax: 0212 613 10 79

isbn: 978-605-4511-73-0

İngilizce İlk Baskı: Kamera Books - 2011
Türkçe İlk Baskı: Kalkedon Yayınları - Nisan 2013
Copyright© Kalkedon Yayınları 2013

ANDREY TARKOVSKI

Sean Martin

Türkçesi
Irmak Yavlal

KALKEDON

Tarkovski'nin ilk filmini keşfetmem bir mucize gibiydi. Aniden, kendimi o zamana kadar anahtarları bana hiç verilmemiş olan bir odanın kapısında dururken buldum. O oda, benim her zaman girmek istemiş olduğum ve onun özgürce ve tamamen rahat bir şekilde hareket ettiği yerdi.

Kendimi cesaretlendirilmiş ve teşvik edilmiş hissettim: birisi, benim her zaman söylemek isteyip nasıl yapacağımı bilemediğim şeyleri ifade ediyordu.

Tarkovski benim için en büyüktür, yaşamı bir yansıma, bir rüya olarak yakalayan, sinemanın doğasına sadık yeni bir dili keşfedendir.

Ingmar Bergman

TEŞEKKÜRLER

Teşekkürlerimi sunduklarım; Covent Garden'daki Royal Opera House, nostalghia.com'dan Trond S Trondsen ve Jan Bielawski, Nick Harding, Olegar Fedoro, Marina Tarkovskaya, André Bennett, Layla Alexander-Garrett, Vadim Yusov, Louise S Milne, kız kardeşim Lois ve önceki senelerde Tarkovski'ye ilişkin sorularımı yanıtladığı için, Mark Le Fanu.

İÇİNDEKİLER

Giriş	11
1. Hayatı ve Dönemi	15
2. Teori ve Pratik	29
3. Öğrencilik Dönemi Filmleri	57
4. *Ivanovo Detstvo / İvan'ın Çocukluğu*	70
5. *Andrey Rublev*	85
6. *Solyaris /Solaris*	110
7. *Zerkalo / Ayna*	133
8. *Stalker / İz Sürücü*	161
9. *Nostalghia / Nostalji*	181
10. *Offret / Kurban*	198
11. Diğer Kitle İletişim Araçlarındaki Eserleri	218
Ek 1: Eksiksiz Filmografi	238
Ek 2: Gerçekleştirilememiş Senaryolar ve Projeler	243
Daha Fazla Bilgi İçin Okuma Önerileri	248

GİRİŞ

Bu kitabın Tarkovski'nin çalışmalarına aşina olmayanlar için genel bir değerlendirme olarak işlev görmesi, onlarla zaten tanışık olanlar içinse geriye dönüp filmleri tekrar izlemeleri için bir teşvik olması amaçlandı.

Amacım; uzun metrajlı filmlerinden, televizyon, radyo ve sahne için yaptığı daha az bilinen eserlerine Tarkovski'nin çalışmalarının tüm yönlerini ele almak oldu. Tarkovski kendini öncelikle bir şair olarak görüyordu ve hangi ortam için üretildiklerinden bağımsız olarak tüm eserlerine hakim olan şey şairane bir hassaslıktır. Bununla birlikte Tarkovski hakkında herhangi bir şey yazmaya teşebbüs etmenin bazı problemleri var. Natasha Synessios'un yazdığı gibi: "Çoğumuz sinemayı hala eğlence veya gerçeklerden kaçış için ziyaret ediyoruz; manevi besin, ilham ve kutsama için değil. Ancak biz, 'Tarkovski-mimliler', onun filmlerini aynen böyle dinsel yönlerden deneyimliyoruz. Analiz etmek, genellikle bu tip deneyimlere katkısı olan bir şey değil, gene de insan onun vasıtasıyla

gizemli ve tarifsiz yaratım süreci hakkında bir şeyleri ortaya çıkarmayı umut ediyor."[1] Dolayısıyla benim yaklaşımım, analizle kısmen alakalı oldu; zira Tarkovski'nin filmlerinin doğalarındaki gizemin aşikar olduğunu ve filmlerin, nihai olarak çözümlenemez olduğunu hissediyorum. Onlar, biz değiştikçe değişen filmler.

Tarkovski'nin filmleri, sırasıyla Tarih üzerine odaklanan, aile üzerine odaklanan ve son olarak, en felsefi evre olan, benim Triptych* olarak adlandırdığım olmak üzere üç safhadan geçmiş olarak görülebilir. Açıktır ki bu ayrımlar kısmen keyfidir: örneğin *Offret* (*Kurban*) -Triptych'in üçüncü parçası- aynı zamanda anormal bir ailenin portresi olarak görülebilecekken, *Zerkalo* (*Ayna*) aile ile ilgili olduğu kadar tarihle de ilgilidir. Başkaları, *Zerkalo* ilk dönemin sonunu işaret edecek şekilde, Tarkovski'nin çalışmalarının düzgünce iki kısma bölündüğünü düşünmeye yatkın olabilir veya daha başkaları eserlerin homojen bir bütün olduğunu düşünebilir.

Her film için yapımın gelişim aşamalarını ve kısa bir özeti vermenin -filmin ne ifade ettiğini açıklamaya çalışmaktansa, hayal edilmesini kışkırtmak amacıyla- yanı sıra, her birindeki otobiyografik unsurlar üzerine bölümler ekledim. Tarkovski'nin yaşamı ve eserleri ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir. Elbette ki kişisel hayatı hakkında hiçbir şey bilinmeden de Tarkovski'nin eserlerinden zevk alınabilir ancak Peter Green'in gözlemlediği gibi, filmlerinin konuları -çocukluk, savaş, inanç için duyulan özlem, aile yaşantısının karmaşıklıkları, eve duyulan özlem, sürgün ve ölüm- aynı zamanda "onun hayatındaki duraklardır. Özne ve nesne arasında, sanatçıların eserlerinde yansıttıkları alışıldık otobiyografik paralelliklerin ötesine geçen, az rastlanır türden bir çakışma vardır."[2]

---

* Triptych: Üç parça/panelden oluşan tablolara verilen isim. (ç. n.)

1) Natasha Synessios, *Mirror*, IB Tauris, 2001, s. 4.

2) Peter Green, *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, Macmillan, 1993, s. 1.

Elbette, elinizdeki de dahil olmak üzere hiçbir kitap filmleri gerçekten, tercihen büyük ekranda izlemenin yerini tutamaz ve eğer bu kitap okurun geriye dönüp Tarkovski'nin filmlerini hem açık hem de işleyen bir zihinle izlemesi için esin kaynağı olursa, o zaman amacını yerine getirmiş olacaktır. Natasha Synessios'un *Zerkalo* hakkındaki sözleri, tüm Tarkovski sineması için geçerlidir: "Her şey söylendiğinde ve yapıldığında, [bu] kalp ve ruh üzerinde işler, zihin değil; öncelikle ve en önemlisi, kalp ve ruh ile zihne yaklaşmak zorundayız."[3]

3) Synessios, s. 118.

HAYATI VE DÖNEMİ

Andrey Tarkovski (1932-86), Kruşçev döneminde ortaya çıkan Sovyet film yapımcıları kuşağının bir üyesidir, bu dönem aynı zamanda Otar Iosseliani, Sergey Parajanov ve Andrey Mikhalkov-Konçalovski gibi yönetmenlerin ortaya çıkmasına tanık olmuştur. Tarkovski, sadece yedi uzun metrajlı film yapmıştır, yine de bu sınırlı sayıda eser, onu Eisenstein'dan sonra en önemli ve en iyi bilinen Rus yönetmen haline getirmiştir. Tarkovski'nin ünü, ilk eleştirel tepkilerin Avrupa'dakinden tartışılmaz bir biçimde donuk olduğu Kuzey Amerika'da[4] büyümeye devam etmekte ancak onun dehası kendi yaşamı

4) Bu muhtemelen Tarkovski'nin filmlerinin Kuzey Amerika kopyalarının dağıtımcılar tarafından sık sık kesilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin *Solyaris*'in kesilmemiş bir kopyası 1990 yılında kadar ABD'de yayınlanmadı. Avrupa'da ise filmler genellikle kesilmemiş olarak dağıtılmasına rağmen bunun bir ya da iki istisnası vardır. Bunların en kötü şöhretlisi, *Solyaris*'in büyük oranda kesilen ve hatta dağıtımcısı Dino de Laurentiis tarafından yeniden kurgulanan İtalyan kopyasıdır. Tarkovski dağıtımcıya dava açmıştır.

süresince de, ilk filmi *Ivanovo Detstvo*'nun (*Ivan'ın Çocukluğu*) hayranı olan Jean-Paul Sartre ve Tarkovski'yi "hepsinin en büyüğü"[5] olarak gören Ingmar Bergman tarafından fark edilmişti. Tarkovski'nin eserleri Bergman, Victor Erice, Terry Gilliam, Peter Greenaway, Krzysztof KieÊlowski ve Lars von Trier gibi birbirinden farklı pek çok yönetmen tarafından beğenildi ve takdir edildi. *Sight and Sound* dergisinin eleştirmenleri, 1982'deki Tüm Zamanların En İyi On Filmi anketinde ikincilik için, Tarkovski'nin ikinci filmi *Andrey Rublev*'e oy verdiler. Bu dikkate değer bir başarıydı zira film İngiltere'de daha 1973 yılında gösterime sokulmuştu, dolayısıyla açık ara listedeki en genç film oydu.

Tarkovski'nin filmleri, inanç ve kurtuluşa ulaşmak için yavaş, rüya benzeri arayışlardır ve Sovyetler Birliği'ndeki yıllarında mistisizmi ve konuları Sovyet Gerçekçiliği'ne daha uygun bir tarzda ele almaktaki süregelen başarısızlığı sebebiyle sık sık eleştirildiğini öğrenmek sürpriz olmayacaktır. Ancak bir yandan da Tarkovski ve filmleri, kendilerini ironik bir şekilde ifade etmeleri için yönetmenlere çok fazla özgürlük tanıyan Sovyet sisteminin ürünüdür. Tarkovski'nin filmlerini, yazılarını ve diğer kitle iletişim araçlarındaki eserlerini incelemeye geçmeden önce, her ikisi de bu filmleri şu an oldukları şey yapmakta önemli bir rol oynadığı için, Tarkovski'nin içerisinde çalıştığı zamanlardaki Sovyet film endüstrisini ve Tarkovski'nin biyografisini açıklamak yol gösterici olacaktır.

TARKOVSKI'NİN İLK YILLARI

Andrey Arsenyeviç Tarkovski 4 Nisan 1932'de, Moskova'nın yaklaşık 95 kilometre kuzeyindeki Ivanova bölgesinde, Volga Nehri'nin kıyısında bulunan Yurievets kasabasının hemen dışında yer alan Zavrazhye köyünde doğdu. Ailesi edebiyatla il-

5) Ingmar Bergman, *The Magic Lantern* (*Büyülü Fener*), Penguin Books, 1988, s. 73.

giliydi: Baba tarafından dedesi olan Aleksandr (1860-1920) herkes için kültür ve öğrenimi destekleyen Narodnik bir şairdi, özgürlükçü düşünceleri sebebiyle Çar tarafından sürgün edildi. Tarkovski'nin babası şair Arseni Tarkovski 1907'de Ukrayna şehri Kirovograd'da (o zamanki adıyla Elizavetgrad) doğdu. 1920'lerin sonunda Moskova Edebiyat Enstitüsü'ne gitti, burada Maria Ivanovna Vişnyakova ile tanıştı. Daha sonradan evlendiler ve iki çocukları oldu; Andrey ve kız kardeşi Marina (1934'de doğdu). Baba Tarkovski'nin eserleri daha basılmamıştı, böylece ailesine destek olmak için evden uzakta bir çevirmen olarak çalışmaya başladı. Aile 1935 yılında Moskova'ya taşındı, Tarkovski'nin annesi burada First State Matbaası'nda düzeltmen olarak çalışmaya başladı. Babası 1937 yılında başka bir kadınla yaşamak için aileyi terk etti, fakat finansal olarak onlara yardım etmeye, doğum günleri ve diğer önemli zamanlarda aileyi ziyaret etmeye devam etti. Tarkovski öğretimine 1939 yılında Moskova'da başladı ama iki yıl sonra Naziler'in Rusya'yı işgal etmesiyle birlikte, annesi ve kız kardeşiyle beraber, iki yıl boyunca kalacakları Yurievets'e geri gönderildi. Aile müzmin Moskovalı olmasına rağmen, hem Moskova'ya taşınmadan önce, hem de tahliye edildikleri zamanlarda taşrada geçirdiği ilk yıllar Tarkovski'nin üzerinde daha sonra *Zerkalo*'da tasvir edeceği kalıcı bir etki bırakacaktı.

Tarkovski, annesinin erken yaşlardan itibaren sanat ve edebiyatın etkisinde kalmasını garantiye alarak, onu çocukluğundan itibaren bir sanatçı olması için yetiştirdiğini ileri sürdü (Gerçi Arseni ve Maria Ivanovna'nın her ikisinin de edebiyata eğilimleri olduğunu göz önüne alırsak, genç Tarkovski için kitaplar ve sanat eserlerinden kaçınmış olmak oldukça zor olurdu.) Buna ilaveten, Tarkovski yedi yıl boyunca müzik üzerine çalıştı, ayrıca 1905 Akademisi'nde üç yıl sanat dersleri aldı.

Görünen o ki, Tarkovski, annesinin onun kafasında ileride sanatçı olmayı bekleyen biri olduğuna dair bir düşünce yarat-

maya çalışmasına içerlemiştir, bunun sonucunda annesinin onaylamadığı çocuklarla takılarak, futbol oynayarak ve kabadayılık yaparak isyan etmiştir. Ancak, isyankârlığına rağmen, kitapları seviyordu ve anlaşılan o ki sadece onları okurken sakin duruyordu.[6] Okulda ortalama bir öğrenciydi, "bir düşünürden çok bir hayalci"[7] Belki de, Tarkovski'nin bir gün gerçekten de bir sanatçı, belki bir besteci, ressam veya yazar olabileceğini fark etmesine sebep olan akademik yeteneğindeki eksiklikti Genç Tarkovski, çocukluğunda ve delikanlılığında "annesini çok endişelendirmiş"[8] olsa da -zorlu davranışlarının yanı sıra, verem olmuştu- daha sonraki hayatında her zaman annesine duyduğu büyük saygıyla ilgili yazdı, ancak bu kısmen retrospektif bir muhakeme olarak görülebilir.

Babasıyla olan ilişkisi de aynı şekilde karışıktı. Tarkovski babasının ikinci eşi Antonina'dan iğreniyordu ve Antonina 1940'da beklenmedik bir şekilde öldüğünde ancak rahatlamaya benzer bir şeyler hissedebildi. Arseni savaş muhabiri olarak Kızıl Ordu'ya katıldı ve cepheye gönderildi, burada bir bacağını kaybetti. Tarkovski'nin savaşla ilgili hatıraları, onun bitmesini ve babasının eve dönmesini beklemeye odaklıydı. Arseni nişan almış bir savaş kahramanı (Kızıl Yıldız Nişanı almıştı) olarak eve döndüğünde, ilk ailesine tekrar katılmadı; aslında, Tarkovski ve kız kardeşi Yurievets'den Moskova'ya döndüklerinde genç Andrey ile görüşmeye bile gitmedi. Fakat onun bariz duyarsızlığına rağmen, Tarkovski babasına büyük bir saygı duydu ve görünen o ki bir delikanlı olarak babasına annesine olduğundan daha yakındı, kitaplar hakkında tartışa-

6) Marina Tarkovskaya röportajı, Vida T Johnson ve Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, s. 18.

7) Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, British Film Institute, 1987, s. 16.

8) Natalia Baranskaya, *About Andrei Tarkovsky* (Derleyen: Marina Tarkovskaya), Progress Publishers, 1990, s. 25.

rak, Arseni'nin kendi şiirlerini okumasını dinleyerek ve babasının geniş plak koleksiyonunu deneyerek onunla geçirebileceği kadar çok vakit geçirdi (Bach en sevdiği haline gelecekti). Anlaşılan o ki, genç Tarkovski annesini evliliğin dağılmasında daha suçlu olan taraf olarak görüyordu, bu hayatının o evresinde neden babasıyla bu kadar çok vakit geçirmek istediğini de açıklayabilir.[9]

1951 yılında, Tarkovski Arapça öğrenmek için Doğu Dilleri Okulu'na kayıt yaptırdı; erken yaşlardan beri Doğu'ya ilgi duyuyordu (belki de ailesinin kökenlerinin Korkunç Ivan saltanatı sırasında Dağıstan asilleri arasında olduğunu varsayan hikayeler dinlemesinin bir sonucu olarak).[10] Fakat bir gün spor salonunda beyin sarsıntısı geçirince bu kursu bitirmedi ve onun yerine Sibirya'daki jeolojik bir keşifte iş buldu. Burada uzak Turukhansk bölgesini maden damarları için araştırarak bir yıl geçirdi (1953-4). Tarkovski'nin bu keşifte yer alması tamamen kendi işi olmayabilir; ciddi akademik çalışmalar için eğiliminin olmaması aileyi endişelendirmeye devam ediyordu ve anlaşıldığı kadarıyla, spor salonunda yaşanan kazadan sonra annesi duruma müdahale edip, geleceğin yönetmenini adeta Doğu'ya sürmüştü. Böylece onun Moskova'daki *stilyaga* - Beat Kuşağı'nın çıtkırıldım Rus eşdeğeri- arasında tükenip gitmesini engelleyecekti.

Aceleyle gönderilmiş olmasına rağmen, Tarkovski'nin işleri Sibirya'da iyiye gitti. Kureika Nehri boyunca yüzlerce kilometre yürüdü, burada çizim yaparak ve düşünerek çok uzun zaman geçirdi. Keşfin bir çalışanı olarak ne kadar başarılı olduğuna dair bir kayıt yoktur, fakat kovulmadığına göre, yeterli olduğunu farz edebiliriz. Ancak keşif onun içinde bir jeolog

9) Johnson ve Petrie, s. 19.

10) Tarkovski'nin kız kardeşi Marina bu efsanenin doğru olmadığına inanmaktadır. Johnson ve Petrie, s. 20.

olma arzusu uyandırmadı. Daha ziyade, Yurievets'e tahliye edildiği günlerden beri ilk defa uzun bir süre zarfı ca doğa -ve kendisi- ile yalnız kalınca, bir film yönetmeni olmaya karar verdi. aya Turovskaya, Tarkovski'nin "manevi yükü çok da mutlu olmayan çocukluğu sırasında edinildi ve sonraki dış etkilerden çok az etkilendi"[11] diye not eder. Aynı şekilde, Sibirya *taygas*ında geçirdiği yıl, neredeyse sonraki bütün eserleri için dramatik temel olarak hizmet edecekti. Doğa onun filmlerinde her zaman -sıklıkla övülen, daima gizemli bir şey olarak- mevcuttur, kendi yaşamı ve etrafındaki -ve içindeki- dünya ile uzlaşmaya çabalayan, yalnız kahraman da öyle.

Sibirya'dan döndükten sonra, Tarkovski yerleştirilmek için ünlü Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü'ne (VGIK) başvurdu. O yıl (1954) 500 civarında başvuru için sadece 15 kişilik yer vardı. Tarkovski seçilenler arasındaydı ve tecrübeli yönetmen Mikhail Romm'un (1901-71) altında çalışmaya başladı. Romm yaradılış itibarıyla Tarkovski'nin tam tersiydi. En çok 1930'lardaki filmleri *Lenin in October* (1937) ve *Lenin in 1918* (1939) ile tanınıyordu, her ikisi de Partinin beklentilerine sıkı sıkıya uyan filmlerdi. Bunu bir de Tarkovski'nin o zamana kadar pek de ilham verici olmayan akademik notlarıyla beraber düşünürsek, insanın Tarkovski'nin VGIK'de geçirdiği zamanın başarılı olmayacağını farz etmesi affedilebilir bir şey. Ancak, Romm harika ve alışılmışın dışında bir öğretmendi ve gelenek karşıtlığı tam da Tarkovski'nin ihtiyacı olan şeydi. Romm insanın yönetmen olmak üzere eğitilemeyeceğine, kendi başına düşünmeyi öğrenmek ve bireysel, özgün bir dil geliştirmek zorunda olduğuna inanıyordu.

VGIK'de geçirdiği süre zarfında, Tarkovski ve okul arkadaşları Sovyet sinemasının klasiklerini izleyerek ve teknik yeteneklerini gösterdikleri atölyelerde yer alarak film yapımının

11) Maya Turovskaya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Faber and Faber, 1989, s. 17.

tüm yönleri hakkında çalıştılar. Buna oyunculuk bile dahildi; Tarkovski'nin okul arkadaşı ve dostu Aleksandr Gordon, VGIK'deki üçüncü yıllarındayken, Romm öğrencilere *Voyna i Mir*'den (*Savaş ve Barış*) sahneler canlandırttığında, Tarkovski'nin yaşlanan Prens Bolkonski olarak muhteşem bir performans sergilediğini hatırlar.[12] Tarkovski, *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*), John Ford ve William Wyler'in filmleri ve Fransız Yeni Dalgası'nın babaları Jean Renoir ve Jean Vigo'nun eserleri de dahil olmak üzere Sovyetler Birliği dışından pek çok klasik izledi. Bergman, Buñuel, Mizoguçi ve Kurosawa, Fellini ve Antonioni'yi içeren kişisel bir panteon oluşturdu: Tarkovski'nin hakkında "her şeyde bir dahi" dediği Gürcü yönetmen Sergey Parajanov ile iyi arkadaş oldukları halde, panteonuna dahil olabilen tek Sovyet yönetmen Dovzhenko oldu. Ayrıca Iosseliani ve zaman zaman da Boris Barnet hakkında övgülerde bulundu. Fakat hepsinin üstünde, Robert Bresson yükseliyordu, Tarkovski onu en üst düzey film sanatçısı olarak görüyordu.

VGIK'deyken Tarkovski iki kısa filmde ortak yönetmenlik yaptı: *Ubiytsy* (*Katiller*, 1956) ve *Segodnya Uvolneniya Ne Budet* (*Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak*, 1959). Bu filmler "Öğrencilik Dönemi Filmleri" bölümünde incelenmiştir. Ayrıca ilk kez *Hamlet*'i sahnede izledi (Paul Scofield yapımı). 1957'de okul arkadaşı Irma Rausch ile evlendi ve 1962'de Arseni (Senka) adını verdikleri oğulları doğdu.

TARKOVSKİ'NİN PROFESYONEL KARİYERİ

Tarkovski'nin VGIK'den sonraki yaşantısı ve kariyeri muhtemelen daha iyi biliniyordur. *Segodnya Uvolneniya Ne Budet* yapıldıktan bir yıl sonra öğrenimini tamamladı ve diplomasını aldığı, ödüllü filmi *Katok i Skripka*'yı (*Silindir ve Keman*) yaptı, bu film 1961 yılında New York Öğrenci Filmleri Festi-

12) Alexander Gordon, *About Andrei Tarkovsky*, s. 39-40.

vali'nde birincilik ödülünü kazanmıştır. O dönem Sovyetler Birliği'nde yeni film yapımcılarının ortaya çıkması için elverişli bir zamandı. Sovyet film endüstrisi bir rönesans geçiriyordu; bunun sonucunda üretimde 1950'lerden başlayarak bir artış meydana gelmişti ve bu Tarkovski ve jenerasyonu için iyiye işaretti. *Letyat Zhuravli* (*Leylekler Uçarken*) ve *Ballada o Soldate* (*Askerin Türküsü*) gibi filmler uluslararası bir sansasyon yaratmıştı ve Tarkovski bu Sovyet Yeni Dalgası'nın gökyüzünde parlayan yeni yıldızı haline gelecekti.

Tarkovski ilk uzun metrajlı filmi *Ivanovo Detstvo*'yu 1961 yılında çekti. Filmin Mart 1962'de Moskova'da gerçekleşen ilk gösteriminde, Mikhail Romm şu ünlü yorumunu yaptı: "Tarkovski adını unutmayın."[13] Sözlerinin çok isabetli olduğu ortaya çıkacaktı: Film o yıl daha sonra Venedik'te Altın Aslan ödülünü kazandı ve Batı'da en az, filmi "Sosyalist gerçeküstücülük"[14] olarak öven Jean-Paul Sartre'ın beğendiği kadar çok beğenildi. Tarkovski bir anda Batı'da büyük bir yönetmen olarak tanındı, Ingmar Bergman daha sonradan bu filmi keşfedişinin "bir mucize gibi" olduğunu ve "Tarkovski benim için en büyüktür, yaşamı bir yansıma, bir rüya olarak yakalayan, sinemanın doğasına sadık yeni bir dili keşfedendir"[15] yazacaktı. Tarkovski ikinci filmi olacak olan *Andrey Rublev* üzerinde çalışmaya başladığında, Moskova'daki saygınlığı en üst seviyedeydi. Anavatanında bir daha asla böylesi bir pozisyonun keyfini çıkaramayacaktı.

Andrey Rublev Sovyetler Birliği'nde Tarkovski için sonun başlangıcıydı. 1966'da tamamlanmasına rağmen, çok natüralist olduğu, yurtsever olmadığı ve belki de otoritelerin gözün-

13) Johnson ve Petrie, s. 21.

14) Makalenin tamamı ilk olarak 1963'te İtalyan gazetesi *L'Unita*'da yayınlanmıştır, nostalghia.com'da bir kopyasına ulaşılabilir.

15) Ingmar Bergman, *The Magic Lantern*, Penguin, 1988.

de en kötüsü, "mistik" olduğu gerekçeleriyle 1971'e kadar yayınlanmadı. Film ilk defa 1969 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterildi ve burada FIPRESCI Ödülü'nü kazandı. Batı'da nihayet 1973'te yayınlandı.

Andrey Rublev'in yayınlandığı tarihlerde, Tarkovski, Stanislaw Lem'in romanından uyarlanan üçüncü filmi *Solyaris*'i çekmişti. Film "güvenli" görünen bilim kurgu türünde bir eser olmasına rağmen çekim zor olmuştu, bunun başlıca sebebi Tarkovski ile *Katok i Skripka* ve sonrasındaki filmlerini çeken kameramanı Vadim Yusov arasında sık sık yaşanan tartışmalardı. İki adam bir daha birlikte çalışmayacaklardı, Tarkovski Georgy Rerberg'ten bir sonraki eseri, otobiyografik filmi *Zerkalo*'yu çekmesini istedi. *Zerkalo* her açıdan Tarkovski'nin eserlerinin temelidir, ancak resmi olarak anlaşılması güç ve elitist bulunarak kınanmıştır. Filmin çevresinde dönen kızgınlık öyle çoktu ki, Tarkovski kısa bir süre film yapmayı bırakmayı düşündü, aynı zamanda Batı'da bir film yapma fikrini evirip çevirmeye de başlamıştı.

Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde yapacağı son film, başka bir bilim kurgu girişimi olan *Stalker* (*İz Sürücü*) olacaktı. Boris ve Arkadi Ştrugatski kardeşlerin romanına dayanan film, Tarkovski'nin eserlerinde, daha basit ve minimalist bir tarza doğru bir dönüm noktasını işaret eder. Film 1979'da tamamlandı ve 1980'de Cannes'da gösterilip coşkulu eleştirilerle karşılandı. Polonyalı yönetmen Andrzej Wajda, Tarkovski'nin *Stalker* ile "meydan okuduğunu"[16] düşünür. Film Tarkovski'nin geç döneminin başlangıcının habercisidir, bu dönem son iki filmi *Nostalghia* (1983) ve *Offret* (1986) ile tamamlanacaktır.

Nostalghia 1982 sonbaharında İtalya'da çekildi. Tarkovski ülkeyi ilk defa 20 yıl önce, *Ivanovo Detstvo* Venedik'te ödül kazandığında ziyaret etmişti. 1976 yılında, *Zerkalo* etrafında çı-

16) Alıntılayan Johnson ve Petrie, s. 15.

kan tartışma Tarkovski'yi üzgün ve küskün halde bıraktığında, tek belgeseli olacak olan ve yurt dışında çekmeyi düşündüğü *Tempo di Viaggio* (1980) için notlar almaya başlamıştı. Film nihayet 1979 yazında İtalya'da çekildi, bu süre zarfında Tarkovski ve uzun zamandır arkadaşı olan, senaryo yazarı Tonino Guerra, ileride *Nostalghia* filmine -geçici olarak "The End of the World/Dünyanın Sonu" olarak adlandırılmıştı- dönüşecek bir fikir bulmuşlardı.[17] Senaryo, Mayıs 1980'de tamamlandı; Tarkovski filmin yapılabilmesi için iki yılını bürokratik bir bataklıkta harcadı. Sovyet yetkililer filmin 1983 Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye kazanmasına engel oldular, bu skandal Tarkovski'yi çileden çıkardı ve artık Sovyetler Birliği'nde çalışmaya devam edemeyeceği şeklindeki kararını güçlendirdi.[18]

10 Temmuz 1984'te, Tarkovski Milan'da yaptığı bir basın açıklamasında Batı'da kalmaya devam etme niyetini duyurdu. 1981'de İsveç'e yaptığı bir gezi sırasında kaçmayı düşünmüştü ancak eşi ve oğlu için duyduğu endişe harekete geçmesine engel olmuştu. Nihayet Batı'da kalma kararını aldığında, oğlu hala Sovyetler Birliği'ndeydi ve Ocak 1986'ya kadar dışarıya çıkmasına izin verilmedi, bu süre içinde Tarkovski'ye akciğer kanserinin son aşamasında olduğu teşhisi konmuştu. Son filmi *Offret*, 1986 Cannes Film Festivalinde Büyük Ödül ve Jüri Özel Ödülü de dahil dört ödül kazandı. Tarkovski törene katılamayacak kadar hastaydı, oğlu Andrey Jr. onun yerine ödülleri kabul etti. 1986 yazı süresince Tarkovski'nin hastalığı geriliyor gibi gözüktü, ancak kanser geri döndü. 29 Aralık 1986'da Paris'te öldü.

---

17) Andrey Tarkovski, *Time Within Time: The Diaries 1970-1986* (*Zaman Zaman İçinde: Günlükler 1970-1986*), Seagull Books, 1991, 10 Nisan 1979 tarihli günlük yazısı, s. 180.

18) Yine de, film FIPRESCI Ödülü, Ekümenik Juri Ödülü ve En İyi Yönetmen Ödülü kazandı ve Bresson'un *L'Argent* filmiyle Grand Prix de Création ödülünü paylaştı.

Tarkovski *Glasnost*'u* deneyimleyecek kadar uzun yaşamadı, gene de ölümünden sonra anavatanında itibarının iade edileceğini tahmin etmişti. Tahmini doğru çıktı; çalışmalarının büyük bir retrospektifi 1987 baharında Dom Kino'da (Sinema Evi) gösterildi. Bir sonraki yıl, *Andrey Rublev*'in 205 dakikalık orijinali ilk defa halka açık olarak gösterildi. 1989 yılında Andrey Tarkovski Anma Ödülü verilmeye başlandı, ödülü ilk alan efsanevi animasyon ustası Yuri Norstein oldu. Nisan 1990'da, Tarkovski'ye Sovyetler Birliği'nde itibarın en yüksek nişanı olan Lenin Ödülü verildi.

TARKOVSKİ VE SOVYET BAĞLAMI

Tarkovski 1962 ve 1979 yılları arasında Sovyetler Birliği'nde beş film yaptı. Bunların her biri -en azından Batı Avrupa'da- birer büyük başyapıt olarak görüldü, bu filmlerin sadece tek biri bile yönetmenine sinema tarihinde ayrılacak bir yeri garanti altına almaya yeterdi. Uyduruk suçlamalar yüzünden yıllarını hapishanede geçiren ve kariyeri yetkililer tarafından ciddi şekilde aksatılan yakın arkadaşı Sergey Parajanov (1924-90) gibi kimi yönetmenlerin aksine, Partinin adamı olmamasına ve filmleri Komünist Partinin desteklediği Sosyalist Gerçekçilik'e uymamasına rağmen, Tarkovski kendi vizyonunu takip etme konusunda nispeten daha özgür kalmayı başardı. Bu, Sovyet sisteminin kimilerimizin düşünmeye yatkın olabileceği kadar yekpare bir sistem olmadığını gösteriyor, Tarkovski'nin kendi kararlılığından ise bahsetmeye bile gerek yok. Sovyet film endüstrisinin kısaca gözden geçirilmesi, Sovyetler Birliği'nde bir film yapımcısının karşılaşmak zorunda kaldığı engelleri kavramamız açısından ve bunun Tarkovski'nin filmlerinin şekillenmesinde nasıl bir rol oynadığını anlamamızda bize yardımcı olacaktır.

---

* Glasnost: Gorbaçov'un "açıklık/şeffaflık politikası"nın Rusça adı. (ç. n.)

Sovyetler Birliği'ndeki diğer her meslek gibi, Sovyet film endüstrisi de ciddi bir şekilde merkezileştirilmişti. 1922'de kurulan ve SSCB'de film yapımı ile ilgili her şeyi denetleyen Goskino Kurulu, senaryonun onaylanmasından filmin yayınlanmasına yeşil ışık yakmaya kadar bir filmin yapımındaki her aşamada son söz hakkına sahipti. Sovyetler Birliği'ndeki 40 civarındaki stüdyo, en büyükleri olan ve Tarkovski'nin Sovyetler'de çektiği tüm filmleri yaptığı, Moskova'daki Mosfilm de dahil olmak üzere, Goskino'ya karşı sorumluydu. Tarkovski'nin kariyeri sırasında, Goskino'nun başında sırasıyla Aleksey Romanov (1963-72) ve Tarkovski için neredeyse kişisel bir düşman haline gelecek olan Filip Yermash (1972-86) vardı.

Diğer stüdyolar gibi, Mosfilm de, kendi alanlarını -örneğin prodüksiyon, senaryo yazımı ve kurgu- Mosfilm'in en üst mevkidekileri, film yapımcıları ve Parti yetkililerinden oluşan bir sanat kurulu ile birlikte denetleyen çeşitli departmanların yöneticilerinden oluşuyordu. Bu kurul filmin nasıl dağıtılacağı hakkında son söze sahipti: ya 1. Kategori (büyük sinemalara geniş dağıtım), ya da 2. Kategori (daha küçük sinemalara yapılacak kısıtlı bir dağıtım). Stüdyodaki herkes stüdyo şefine karşı sorumluydu. Tarkovski'nin zamanında bu kişiler önce V Surin, daha sonra Nikolay Sizov'du. Tarkovski inatçı olması ve filmlerinin kesilmesini kabul etmemesiyle kısa sürede üne kavuştuysa da, Goskino ve Mosfilm yetkilileri, daha sonra göreceğimiz gibi, sırf bu ünden dolayı ille de Tarkovski'ye düşmanca davranmıyorlardı; Tarkovski bazen onların tavsiyelerini dikkate aldı ve filmlerinde buna uygun değişiklikler yaptı (özellikle de *Zerkalo*'da).

Senaryonun onaylanmasını sağlama süreci genellikle uzun ve sinir bozucu oluyordu. Proje önce stüdyonun senaryo departmanının editörüne teslim edilecek, o da hiyerarşide üstünde olanlara iletmeden önce onu inceleyecekti. En sonunda, senaryo stüdyo şefinin masasına varacaktı. Gelgelelim,

stüdyo şefi, bütün bu süreç Goskino'da tekrarlanana kadar filme onay veremezdi. Ancak, bu sıkı kontrollere rağmen, sistemi aksatan büyük bir etken oldu: 1950'lerin ortası ve sonu boyunca, Sovyet film endüstrisi neredeyse üstel bir şekilde katlanarak büyüme başladı, 1957'de Cannes'da Altın Palmiye'yi kazanan, Mikhail Kalatozov yapımı *Letyat Zhuravli*'nin uluslararası başarısı bunun bir örneğidir.

Bu canlanma, 1956'da yapılan, Kruşçev'in Stalinizmi eleştirdiği ve Sovyetler Birliği'nde 30 yıldır en özgürlükçü kültürel iklimi başlatan "Thaw"ı* tetikleyen 20. Parti Kongresi'ne çok şey borçludur. Film endüstrisi bunun bir sonucu olarak gelişti. 1955'te 65 film yapılmıştı; 1960'ların başlarında bu sayı her yıl 100'ün üstüne çıkmaya başladı. Aynı şekilde sinema sayısı da iki katına çıktı, 1955'te 59 bin sinema varken, bu sayı 1965'te 118 bine çıkmıştı. 1950'lerin sonu ve 1960'ların ortasında, Kalatozov dışında yönetmenler de öne çıkmaya başladılar, örneğin Elem Klimov, Larisa Shepitko, Andrey Mikhalkov-Konçalovski ve Tarkovski'nin beğendiğini açıkça söylediği iki Sovyet yönetmen, Otar Iosseliani ve Sergey Parajanov.

Sovyet film endüstrisinin bu büyük başarısı, ironik olarak, teorinin (yani ideolojinin) her zaman pratikte işlemediği anlamına geliyordu. Film endüstrisinin personeli çok fazla çalıştırılıyordu, son teslim tarihlerine uyulması gerekiyordu, senaryolar ve filmler onaydan geçmek zorundaydı. Bir kez senaryo onaylandığında, Tarkovski gibi uluslararası üne sahip olan yönetmenler, çekimler sırasında Mosfilm veya Goskino'nun çok az müdahalesine maruz kalıyordu. Problemler genellikle Tarkovski bir filmi onaylanması için gönderdiğinde ortaya çıkıyordu. Tartışmalar yapılıyor, filmin bazı kısımlarının kesilmesi talep ediliyor, şikayetler bildiriliyordu. Tarkovski onları çe-

* Thaw: Stalin'in ölümünden sonra Kruşçev'in uyguladığı politikalar neticesinde yaşanan "rahatlama"yı ifade etmek için kullanılan bir terim. (ç. n.)

kerken sık sık senaryoyu tekrar yazdığı için (özellikle *Zerkalo* ve *Stalker*'da), bu aşama genellikle endişe verici oluyordu.

Tarkovski bazen çok uzun olduğunu bildiği kısımların düzenlenmesine boyun eğecekti, böylece, kesim yapması istendiğinde hoşnut olmadığı kısımları kesip, filmin kısaltılması taleplerine riayet ettiğini gösterecekti. Aleksey Romanov Goskino'ya onay için gönderilen her filmi şahsen izlediği halde, ardından gelen Filip Yermash sık sık filmleri hiç görmeden yayınlanmaları için izin veriyordu. Ancak, Tarkovski yurt dışında, o günlerde üreten en önemli Sovyet yönetmen sayıldığı için, onun bütün filmleri yayınlanmadan önce -ve sonra- büyük bir tahkike ve tartışmaya maruz kaldı.

Solyaris hariç Tarkovski'nin Sovyetler'de çektiği tüm filmler, 2. Kategori'de yayınlandı. Tarkovski buna gücendi ve kendisine zulmedildiğini hissetmeye başladı. Bu zulme maruz kalma hissi Sovyetler Birliği'ndeki kariyeri ilerledikçe şiddetlendi, ta ki *Nostalghia*'yı tamamladıktan sonra Batı'da kalmaya karar vermesinin ana sebeplerinden biri haline gelinceye kadar. İronik bir şekilde, Tarkovski filmlerini kendi isteklerine uygun bir şekilde yapmak için gerçekten amansız bir şekilde savaşırken, bazı konularda da diğer yönetmenlerin sahip olmadığı imtiyazların keyfini çıkardı, bu yönetmenlerin bazıları Tarkovski'ye yapılan "özel muamele" olarak gördükleri bu duruma içerlediler. Örneğin 1970'ler boyunca bir hayli gezdi, sıklıkla film festivallerine katılması için gelen davetleri kabul etti, hatta bazen jürilerde bile yer aldı (mesela 1972 yılında Locarno'da jüri başkanıydı). 1974 ve 1977 yılları arasında hapiste olan ve sonra 1980'lerin başında tekrar kısa bir süre hapse giren arkadaşı Parajanov ile kıyaslandığında, 70'lerin sonu ve 80'lerin başında Tarkovski'nin durumu zor ve en sonunda katlanılmaz olmuş olsa da, en azından kendi vizyonunu kovalamak için özgürdü.

TEORİ VE PRATİK

Tarkovski'nin filmleri bu bölümde inceleyeceğimiz bir dizi tekrarlayan tema, görsel motif ve anlatısal ve biçimsel yöntem içerir. Ayrıca *Sculpting in Time* (*Mühürlenmiş Zaman*, 1984) kitabında hakkında uzun uzadıya yazdığı sinema sanatı hakkındaki teorilerine de bakacağız. Belirtmek gerekir ki, Tarkovski yorumlama ve anlam çıkarmaya katı bir şekilde karşıydı; bunu yerine seyircisini basitçe filmi izlemeye teşvik etti. Filmlerinde neden bu kadar çok yağmur yağdığı sorulduğu zaman, Tarkovski Rusya'da sürekli yağmur yağdığını söyleyerek cevap verecekti. Bu böyle olsa bile, yağmurun filmlerinde başka bir işlevi olabileceğini de not etmek gerekir, örneğin temizleme veya kutsama. Polonyalı yönetmen Krzysztof KieÊlowski eğer bir filmde bir çakmak çalışmıyorsa, bunun sadece çakmağın çalışmadığı anlamına geldiğini ve başka bir şey ifade etmediğini açıklar. Fakat bazı ender durumlarda, bir film yapımcısı bunun başka bir anlama gelmesini sağlayabilirse, o zaman bir mucize başarmış demektir. "Son yıllarda dün-

yada sadece tek bir yönetmen bu mucizeyi başarmayı becermiştir", diye devam eder, "ve o da Tarkovski'dir."[19]

Ancak Tarkovski'nin eserlerini tematik ve şiirsel içeriği bakımından incelemeye başlamadan önce, onun başarılarını çok daha dikkate değer hale getiren çalışma metotlarını hatırlatmak yol gösterici olacaktır.

ÇALIŞMA METOTLARI: YAPIMIN GELİŞİMİ

Yönetmen olarak tutulduğu *Ivanovo Detstvo* hariç, Tarkovski bütün projelerini kendisi başlattı. Bir sonraki filminin ne olacağını nasıl seçtiği, kendisinin de tam olarak anlamadığı gizemli bir süreçti. Günlüğünde "Açık ki, bu çok gizemli, algılanamaz bir süreç. Bizden bağımsız olarak, bilinçaltında, ruhun duvarlarında şekillenerek sürüyor" diye yazar.[20] (Günlükler bundan başka, Tarkovski'nin aklında sürekli olarak çok sayıda proje fikri bulunduğunu, bunların sadece az bir kısmını gerçekleştirebilmeyi başarabildiğini işaret ediyor; bkz. Ek 2.) Ancak Tarkovski için, bir proje genellikle "iç dünya, filme çekilecek sahnelerin kendine özgü içsel gerilimi ve karakterlerin psikolojisi"[21] hakkında bir hisle başlıyordu.

Bir kez "iç dünya" görünüverdi mi, Tarkovski fikrini senaryoyu yazması muhtemel olan bir iş arkadaşına sunardı. Senaryo yazımını edebiyattan ayrı bir disiplin olarak görüyordu. *Sculpting in Time*'da "Edebi yeteneği olan herhangi birinin neden bir senaryo yazarı olmak isteyebileceğini anlamıyorum" der, bunun sebebi senaryonun geliştirme, çekim ve post-prodüksiyon esnasında kaçınılmaz bir şekilde değişecek olmasıdır. Senaryo sadece film için bir plan olarak görülmeliydi:

---

19) *KieÊlowski on KieÊlowski* (*Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*), Danusia Stok (Derleyen), Faber and Faber, 1993, s. 195.

20) 3 Temmuz 1975 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 111.

21) *Sculpting in Time*, University of Texas Press, 1989, s. 132.

"Eğer senaryo harikulade bir edebi eserse, o zaman düz yazı olarak kalması çok daha iyi olacaktır."[22]

Tarkovski tek başına yazdığı *Offret* hariç tüm filmlerinde bir yazarla beraber çalıştı. Onu tanıyan (ancak hiç onunla birlikte çalışmamış) bir senaryo yazarı, Vladimir Akimov, Tarkovski'nin beraber yazdığı yazarları yeni fikirlerini test edeceği birer denek olarak, ayrıca iyi sahnelerin fevri bir hareketle kesilmeyeceğini garantiye alan birileri olması için kullandığına inanıyor,[23] zira Tarkovski'nin çalışma metodunun önemli özelliklerinden biri organik doğasıydı. Senaryolar ve filmler Tarkovski'nin her sahnenin ve filmin neye ihtiyacı olduğu konusundaki anlayışı arttıkça, sürekli olarak değişeceklerdi.

Andrey Mikhalkov-Konçalovski, Tarkovski'nin iş birliği yaptığı ilk kişiydi, beraber *Katok i Skripka, Ivanovo Detstvo* ve *Andrey Rublev* filmlerinin senaryolarını yazdılar.[24] Bunların ilk ikisinde yazmayı aşağı yukarı eşit miktarda paylaştılar; gerçi *Ivanovo Detstvo*'daki işleri sadece var olan bir senaryoyu Tarkovski'nin filmle ilgili fikirlerine uyması için değiştirmekti. Tarkovski *Andrey Rublev*'in senaryosunu yazmaya tek başına başladı ama sonraki taslaklar için Mikhalkov-Konçalovski'yi çağırdı. Konçalovski Tarkovski'nin her zaman sezgilerine dayanarak çalıştığını, bunun da onu sık sık çileden çıkardığını not eder. *Andrey Rublev* üzerine çalışmaları esnasında, ikisi yazmak için inzivaya çekilmek amacıyla Gürcistan'a gittiler. Senaryo üzerinde çalışmaya mola verdikleri bir sırada, yürüyüş yapmak için dışarı çıktılar, o andaki çıkmazları hakkında bir çözüm bulmayı umuyorlardı ancak Tarkovski iş arkadaşına ne istediğini anlatmak yerine, yanlarından geçmekte ol-

22) *Sculpting in Time*, s. 126.

23) Johnson ve Petrie, s. 51.

24) Beraber yazdıkları ilk senaryo 1959 tarihli, filme çekilmemiş *Antarctica, Distant Land* senaryosudur.

dukları ağaçların üzerindeki goncalar hakkında konuşmaya başladı. Mikhalkov-Konçalovski daha sonra Tarkovski'yi gösterişçi olmakla suçladı ve iki adam ortaklıklarını ayırdılar. (Bu hissin karşılıklı olduğunu belirtmek gerekir.)

Tarkovski beraber *Zerkalo*'yu yazdığı Aleksandr Misharin ile çok daha iyi bir iş ilişkisine sahipti. Tarkovski istediği bölümlerin bir kısmını biliyordu ama o ve Misharin başkalarının çocukluklarına ulaşmak için, kendi çocukluklarından neler hatırladıklarını uzun uzadıya konuştular. Bu aşama tamamlandıktan sonra, sahneleri bireysel olarak yazdılar ve her gün yazdıklarını okumak için buluştular. Bu şekilde çalışarak, senaryoyu iki haftada tamamladılar. Çekimden önce ve çekim esnasında, senaryo her gün yeniden yazıldı. Misharin bu durum karşısında şöyle hissetmişti: "Tarkovski ne istediğini biliyordu ancak bunu açık seçik belirtmeyi başaramıyordu."[25] Bir yazar için alışılmadık bir biçimde, Misharin'e kurgu konusunda da danışıldı ve Misharin bazen Tarkovski'ye ve filmin kurgucusu Ludmila Feiginova'ya eşlik etti.[26]

Tarkovski'nin sezgisel yaklaşımı, eserlerini uyarladığı yazarlarla gergin ve fırtınalı ilişkilere sebep oldu, yani Vladimir Bogomolov (*Ivanovo Detstvo*), Stanislaw Lem (*Solyaris*) ve Strugatski kardeşler. (*Stalker*). Bogomolov'un karşı çıktığı şeylerden biri olan *Ivanovo Detstvo*'daki rüya sekansları, Tarkovski film üstünde çalışmaya başlar başlamaz senaryodaki yerini almıştı. Bu yine Tarkovski'nin en baştan beri ne istediğini bildiğini gösteriyor. Aynı şekilde, Friedrich Gorenstein ile birlikte *Solyaris*'i uyarlarken ki yaklaşımı, Lem'in romanını yazıldığı şekilde filme almaya çalışmaktansa, malzemeyi kendisine mal etmek oldu. Lem Dünya sahnelerinin filmde olmasına çok kızmıştı. (İlk taslakta olayların dörtte üçü Dünya'da geçiyor-

25) Johnson ve Petrie, s. 52.

26) Misharin'in *Zerkalo*'nun kurgusuna katılması muhtemelen Tarkovski ile arkadaş olmasına ve ayrıca Tarkovski'nin annesiyle arasının iyi olmasına bağlanabilir.

du.) Ayrıca Tarkovski'nin romanın bilim ve bilginin ilerlemesi hakkındaki konusuyla ilgilenmiyormuş gibi gözüküp, onun yerine ailevi konular ve doğa sevgisi etrafında dönen bir tema yaratmasından da memnun olmamıştı.

Stalker'da, Tarkovski aslında romanın asıl yazarlarıyla beraber çalıştı, ancak Arkadi Ştrugatski sonu gelmeyen tekrar yazımlar ve Tarkovski'nin ne istediği hakkındaki belirsizliği karşısında sinirlenince oldukça benzer bir durum ortaya çıktı ve Ştrugatski hikayenin bilim kurgu öğesinden vazgeçmelerini önerdi. Tarkovski'nin gözleri derhal "sahibinin papağanını yemiş bir kedi gibi"[27] parıldamaya başladı ve bunun aslında uzun zamandır istediği şey olduğunu, ancak teklif ederek kardeşleri gücendirmek istemediğini kabul etti.

ÇALIŞMA METOTLARI: PRODÜKSİYON

Andrey Rublev'den itibaren, Tarkovski çekimler başladığında, dışardan hiçbir müdahale olmaksızın bütün kontrolü elinde tutuyordu. Fanatikçe prodüksiyonun tüm yönlerine karışıyor, set tasarımı, kostümler ve mekan seçimleri konusunda son söze sahip oluyordu. Kimilerinin bunu diktatörce bir davranış olarak görmesine rağmen, Tarkovski yönetmenin işinin bir parçası olarak görüyordu. *Regi Andrej Tarkovskij* (*Directed by Andrei Tarkovsky*) belgeselinde, dul kalan eşi Larissa onun günlüğünden alıntı yapar: "Asla kendi yapabileceğimiz bir şeyle başkasına sıkıntı vermeyin."[28]

Tarkovski kullanacağı oyuncular konusunda da hayli seçiciydi. Aynı oyuncularla mümkün olduğunca sık çalışmayı tercih etti ve tekrar tekrar kullanacağı bir topluluk oluşturdu. Bu toplulukta Nikolay Grinko, Anatoly Solonitsyn, Irma Rausch,

27) Arkadi Ştrugatski, *About Andrei Tarkovsky*, s. 260.

28) Günlük, 25 Mart 1985. İngilizce tercümede bu bölüm 9 Mart 1985 tarihli günlük yazısında geçmektedir, *Time Within Time*, s. 343. Tarkovski burada esasen Tolstoy'dan alıntı yapmaktadır.

Stefan Krylov, Nikolay Burlyaev, Yuri Nazarov, Sos Sarkissian, Olga Kizilova, Tamara Ogorodnikova, Oleg Yankovsky ve Erland Josephson gibi isimler vardı. Ekibi için de aynı yaklaşımı uyguladı ve Vadim Yusov'la işbirliklerinin yanı sıra, besteciler Vyacheslav Ovchinnikov ve Eduard Artemyev, kostüm tasarımcısı Nelly Fomina, kurgucu Ludmila Feiginova, ses kayıtçısı Inna Zelentsova ve Semyon Litvinov, makyaj uzmanı Vera Rudina, yardımcı yönetmen Masha Chugunova ve müzik yönetmeni Emil Kachaturian ile de uzun süre devam eden ilişkiler geliştirdi.

Bazı çekimleri, dahil olan herkes için cehennem gibi bir deneyim olsa da (özellikle *Stalker*), onunla birlikte çalışan neredeyse herkes ona hayranlık duydu ve bazıları ona neredeyse fanatikçe bir bağlılık gösterdi. İş arkadaşları bir kez Tarkovski'nin güvenini kazandığında, Tarkovski kurduğu kapsamlı çerçevenin içinde kalmaları kaydıyla onlardan gelen önerileri hoş karşılardı. Tarkovski'nin kendisi de sık sık senaryodan uzaklaşırdı ve filmleri, dikkatle tasarlanmış gibi gözükmelerine rağmen, aslında kısmen setteki doğaçlamanın bir sonucuydular. Sovyetler'de zaman Batı'da çalışmaya başladığında olduğu kadar baskı yapan bir etken olmadığından, sık sık bir problemi çözmek, prova yapmak ya da dekorların ulaşmasını beklemek için çekimlere birkaç gün ara verirdi. Yoğun provalar ve ne istediğine dair güçlü bir seziyle (kendisini açık bir şekilde ifade etmeyi başaramasa bile), Tarkovski istediğini genellikle bir veya iki çekimde almayı başarıyordu. Çekimlerinin ayrıntılı ve uzun olduğu ayrıca titiz bir koreografi içerdiği düşünülürse, bu dikkate değer bir durumdur. Mosfilm'de "Tek Çekim Tarkovski" olarak biliniyordu.[29]

29) Aralık 2007'de Londra'da gerçekleşen Tarkovski Festivalinde Vadim Yusov'a bu konuda sorular sorduğumda, bana Tarkovski'nin yalnızca stüdyonun normalde temin ettiği Sovcolour filmlerden daha iyi olan Kodak stoku kullandığında bir veya iki çekim yaptığını söyledi. Ancak Kodak'a kıyasla ulaşması daha ucuz ve kolay olan (ve

Tarkovski'nin çekimler sırasındaki en yakın ilişkisi, her zaman görüntü yönetmeniyle oluyordu. Vadim Yusov'la iş birliği *Solyaris* ile bittikten sonra, her filmini başka bir görüntü yönetmeninin çekmiş olması [Georgy Rerberg (*Zerkalo*), Alexander Knyazhinsky (*Stalker*), Giuseppe Lanci (*Nostalghia*), ve Sven Nykvist (*Offret*)], filmlerinin görsel tarzının aslında Tarkovski'nin kendisine ait olduğunu doğrular. Knyazhinsky'ye göre, Tarkovski filmlerin her şeyden önce görsel bir ortam olduğunu (tiyatro gibi dramatik ortamların aksine) anlayan az sayıda yönetmenden biriydi ve Tarkovski'nin "eğer görüntüleri düzgün alabilirsek film muhakkak ki başarılı olur" dediğini hatırlar.[30] Lanci, Tarkovski ile birlikte çalışmanın "çok zenginleştirici" bir deneyim olduğunu ifade eder ve filmi Tarkovski'nin tasavvuruna uygun çekebilmek için, her gün gittikçe daha fazla onun şiirsel dünyasına girmeye çalışmak zorunda olduğunu söyler: "onun düşündüğü gibi düşünebilmek için, onun hissettiği gibi hissettim. Ve bu muazzam bir deneyimdi, tekrarlanamaz... İnsan onunla çalışmak için her şeyi riske atabilir... O size cesaret vermek için, filmin gerektirdiği hedefleri başarabilecek gücü vermek için her zaman civardaydı."[31]

ÇALIŞMA METOTLARI: POST-PRODÜKSİYON

Tarkovski'nin Sovyetler'deki bütün filmlerini Ludmila Feiginova makasladı, sadece asistan olduğu *Ivanovo Detstvo* ha-

---

onun kadar iyi) Sovyet siyah beyaz film stoklarıyla çekim yaparken, Tarkovski birçok plan için iki çekimden fazlasını yapıyormuş, fakat asla aşırıya kaçmadan. Dolayısıyla, 1970'lerde yaptığı ve renkli Kodak stokuyla çekilen üç filmin büyük bir kısmının - *Solyaris*, *Zerkalo* ve *Stalker*- neredeyse tamamen ilk ve ikinci çekimlerden oluştuğunu var sayabiliriz.

30) Johnson ve Petrie, s. 48.

31) Giuseppe Lanci, 19 Ocak 1987 basın açıklaması. nostalghia.com'da bir kopyası görülebilir.

riç. Çok az sayıda sahnenin bir ya da ikiden fazla çekimi olduğundan, işi esasen birbirinden ayrı her çekimi nerede başlayıp bitireceğine karar vermekti. Tarkovski ayrıca hemen hemen hiçbir zaman filmin son halinde yer almayacak sahneler çekmedi, ancak bunun başlıca istisnası *Solyaris*'deki "ayna odası" çekimleridir.[32] Feiginova'nın başlıca görevlerinden bir diğeri, -Tarkovski ile beraber- sahneleri nasıl kısaltacaklarını belirlemekti. Bu eğer bir sahnenin kesilmesini talep ederlerse bu yetkilileri yatıştırmakta büyük bir rol oynuyordu; Tarkovski yetkililerin karşı çıktıları şeylerin hala filmde olduğunu fark etmeyeceklerini umarak, bir şeyleri kesecek ve filmi kısalttığını söyleyecekti. Çekimler sırasında iş arkadaşlarına yaptığı gibi Feiginova'nın da fikirleriyle katkıda bulunmasına izin verdi. Aslında, önerilerinin bir kısmı yaratıcıydı. Örneğin kekeleyen çocuk sahnesini *Zerkalo*'nun başına almak ya da Stalker'ın karısının yaptığı konuşmayı bardan daireye taşımak ve kadının üç adama hitaben konuşması yerine, direkt olarak seyirciye hitap etmesi gibi. Feiginova ayrıca Tarkovski'nin Sovyetler'de yaptığı filmlerin miksajında ve seslendirilmesinde de bulunuyordu.

Batı'da, Tarkovski'nin kurgu açısından en büyük problemi, filmin çekimleri tamamlanana kadar kesmeye başlamasına izin verilmemesiydi. Bu Sovyetler Birliği'ndeki pratiğine ters düşüyordu. Ayrıca prova için zamanın kısıtlı olması gibi pratik nedenler, Batı'da çalışırken eskiden yaptığı gibi bir ya da iki çekim değil, daha fazlasını yapması anlamına geliyordu. Sahnelerini Sovyetler Birliği'ndekiyle hemen hemen aynı şekilde düzenlediği göz önüne alınırsa kurgu aşamasında *Nostalghia* ve *Offret* ile alakalı kararlar da benzer şekilde alınmıştır.

Tarkovski'nin bestecilerle ilişkileri de çalışma pratiğinin kalanı gibi alışılmamıştı. Genellikle, besteci filmin çekimleri bit-

32) Bu büyüleyici sahnenin tamamı filmin Criterion DVD sürümünün ikinci diskinde görülebilir.

tikten sonra müziği bestelemesi için çağrılırdı, *Katok i Skripka* ve *Ivanovo Detstvo* filmlerinde Vyacheslav Ovchinnikov ile çalıştığında böyle olmuştu. Fakat Tarkovski *Andrey Rublev* üzerinde çalışmaya başladığında, senaryo hala yazılmaktayken Ovchinnikov'dan Kulikova Savaşı sahnesi için bir müzik bestelemesini istedi. Sonuç olarak sahne çekilmedi ve Tarkovski Ovchinnikov'a danışmadan bu müziğin bir kısmını bitiş bölümünde kullandı. Gerçekleşmesi kaçınılmaz tartışma, iki adamın bir daha birlikte çalışmayacağı anlamına geliyordu.

Ovchinnikov'un yerini alan, Tarkovski'nin *Solyaris*'i hazırlarken tanıştığı Eduard Artemyev oldu. Tarkovski bunun filmlerinin hiç de ihtiyaç duymadığı basmakalıp, geleneksel müziği ekarte etme yolu olduğuna inanarak, Artemyev'in elektronik müziğiyle ilgileniyordu. Sonuç olarak, Artemyev'in Tarkovski için bestelediği müziğin büyük bir kısmı soyut, ambient* bir niteliğe sahipti. Bunun başlıca istisnaları, *Solyaris*'de kullanılan Bach prelüdü aranjmanı ve Hint müziği ile kilise müziğinin bir karışımı olan *Stalker*'ın açılış müziğidir. Tarkovski, filmlerindeki müziğin tekrarlanmasının en iyisi olduğunu düşünüyordu. Çünkü müzik film boyunca tekrarlandığında "aynı malzemenin *yeni*, şekil değiştirmiş bir izlenimi uyandırma olasılığını yaratacaktı... Anlam... değişmez, ancak [film] yeni renklere bürünür... Algı derinleşmiştir."[33]

Tarkovski seslerin en az müzik kadar önemli olabileceğine inanıyordu, dolayısıyla onun soundtrackleri doğal sesler açısından zengindir. Son iki filminde, basmakalıp, geleneksel müzikleri tamamen terk ederek, onun yerine klasik müzik ve doğal seslerin bir kolajını kullandı. *Offret*'in ses tasarımcısı olan Owe Svensson, Tarkovski'nin ona filmde kullanmak istediği 250 civarındaki ses efektinin bir listesini verdiğini hatır-

* Ambient: Elektronik müziğin bir türü. (ç. n.)

33) *Sculpting in Time*, s. 158.

lıyor. Svensson bunun filmi batıracağını fark edip, listeyi azaltmaya girişti. En sonunda, çoban kızın şarkısının filmin tekrarlanan sesi olmasında anlaştılar. Bu filmde sıra dışı bir şeyin meydana geldiği her seferde duyulur. Tarkovski ayrıca, filmde ebabiller dışında herhangi bir kuşun sesini duymak istemedi. Film İsveç adası Gotlan'da, bir kuş cennetinde çekildiğinden bunun imkansız olduğu ortaya çıktı: Svensson "Gürültü boğucuydu" diye yazar, "tarif edilemez bir şeydi."[34] Sonuç olarak, bütün film, Tarkovski'nin daha önceki tüm filmleri gibi sonradan seslendirildi.

Diyalogların kaydedilmesinde Tarkovski genellikle oyuncuların nefes alışlarının miksajda işitilebilir olmasını sağladı. Küçük ama incelikli bir efekt; böylelikle ekrandaki karakterler ve izleyici arasındaki uzaklığı neredeyse tamamen kapatıp, karakterlerin deneyimlerini izleyici için elle tutulur, somut hale getirdi. Aynen sesleri ve müziği kullanışı gibi, Tarkovski'nin miksajları da filmlerini açıklamaktan ziyade, onları derinleştirmekte rol oynar.

YORUMLAMALARA KARŞI

Tarkovski, filmlerinin entelektüel olarak yorumlanmasına katı bir şekilde karşıydı. Genel olarak filmler ve özellikle de onun filmleri, ilk önce ve en önemlisi, duygusal bir deneyimdir. İzleyici, onun filmlerini takdir etmek ve bu filmler tarafından uyarılmak, teşvik edilmek için, Tarkovski'nin referanslarının hepsini algılamak zorunda değildir. Aslına bakarsanız, muhtemelen eserlerine tamamen kişisel bir şekilde yaklaşan izleyicilere karşı, filmi izleme deneyimini ve filmin anlamını abartılı entelektüel analize tabi tutan birine karşı olacağından daha nazik olurdu. Tarkovski'nin anlatım tekniği bu sürece

34) Owe Svensson, *Sound in Tarkovski's Sacrifice*, makale Filmsound.org internet sitesinde yer almakta.

destek olmuştur, filmlerine sık sık kasten kafa karıştırıcı şeyler koyar. Örneğin, Kutsal Deli'nin *Andrey Rublev*'in sonunda aklı başında ve güzel bir şekilde giyinmiş halde tekrar ortaya çıkışının açıklaması sorulduğunda, Tarkovski basitçe "Bırakalım nasıl anlarlarsa o olsun"[35] diye yorum yapmıştır.

Tarkovski'ye sık sık filmlerinin ne anlama geldiği sorulmuş, o da sık sık oldukları şeyden başka bir anlama gelmediklerini söyleyerek cevap vermiştir. Yağmur herhangi bir şeyi sembolize etmiyordu, sadece "büyüdüğü bölgede yağmur yağması tipik bir olaydı"[36], *Stalker*'daki köpek "sadece bir köpek"ti[37] veya "bölge sadece bir bölge".[38] Tarkovski görüntüler ve semboller arasında bir ayrıma gitti ve filmlerinin yalnızca bunların ilkinden oluştuğunu düşündü. İnsanlar bir kez bir sembolü anladığını veya açıkladığını düşünürse, bu sembolle aktif bir ilişkiye sahip olmayı bırakır, böylece sembol fiilen ölür. Onu sembolizm kavramıyla ilgili rahatsız eden şeyin bu olduğu anlaşılıyor. Tarkovski filmlerinin sembolik değerlere sahip olmadığına inanırken samimiydi, ancak bir parça gizli niyet de taşımaktaydı, hatta bunun tam zıttı açıklamalarda bulunduğu bile oldu. Bölge, sadece bir bölge olmanın yanı sıra, yaşamın imtihan ve çilelerini de sembolize eder,[39] diye kabul eder, *Offret*'teki ağacın sulanması ise onun için "inancın bir sembolüdür."[40]

Tarkovski'nin pozisyonunun farklı zamanlarda çelişkili olduğu da göz önünde tutularak, hemen aşağıda yer alan, en sık kullandığı araçların, temaların ve görüntülerin değerlendirmelerinin olduğu bölüm iyice düşünüp taşınarak okunmalı-

35) Johnson ve Petrie, s. 96.
36) *Sculpting in Time*, s. 212.
37) Johnson ve Petrie, s. 38.
38) *Sculpting in Time*, s. 200.
39) Age.
40) *Sculpting in Time*, s. 223.

dır. Bazı şeyler sembolik olabilir, olmaya da bilir; bir manaya geliyor olabilir, fakat kolaylıkla başka bir anlamları da olabilir. Nihai olarak, filme karşı duyulan kişisel tepki, filmi açıklamaya yönelik herhangi bir girişimden daha kıymetlidir.

KONUŞMA VE SESSİZLİK

Tarkovski'nin konuşmayı ve sessizliği kullanışı bağlama göre değişir. *Andrey Rublev* ve *Offret*'teki Alexander sessizlik yemini ederler, ancak farklı sebeplerden dolayı. Rublev'in sessizliği hem kendi günahları, hem de dünyadaki diğer günahlara karşı bir protestodur, Alexander'ınkiyse Tanrı ile yaptığı anlaşmanın bir parçasıdır ve bir inanç gösterisidir. Diğer taraftan, Kekeme (*Zerkalo*) ve Küçük Adam (gene *Offret*) için, konuşma yeteneğine tekrar kavuşmak bir umut işaretidir. Fakat genel olarak, Tarkovski dile güvenmez, ya da daha kesin olmak gerekirse, konuşma diline ve rasyonel akla güvenmez. Diğer yandan, filmlerinde okunan şiirlerin sayısına bakarsak, şiirin dili inandığı bir şeydir. Tarkovski için şiir, yaşamın kendisine bizim yaklaşabileceğimiz kadar yakın olan sözel anlatım biçimidir; dilin ötesindeki gerçeklerin dışavurumudur.

SANAT VE SANATÇI

Tarkovski'nin resim sevgisi eserlerinde tekrarlanır. Filmlerinde sanat eserleri gösterildiğinde -ister *Ivanovo Detstvo*'daki Dürer'in *Four Horsemen of the Apocalypse/Mahşerin Dört Atlısı*, ister *Solyaris*'deki Breughel'in *Hunters in the Snow/Kardaki Avcılar*, isterse *Offret*'teki Leonardo'nun *Adoration of the Magi/Müneccim Kralların Tapınması* tabloları olsun- bunun bir dizi sebebi vardır. Tarkovski sinemanın nispeten yeni bir sanat formu olduğunun şiddetle farkındaydı ve filmlerinde tablolar göstermesi bu genç ve sıklıkla küçük görülen sanat formunu yüceltmek için yapılan bir girişimdi. Tablolar ayrıca karakterler veya olaylar üzerine yorum yapmaya yarıyordu. Leo-

nardo'nun (*Zerkalo*'da görülen) Ginevra de Benci portresinde yakaladığı müphem ifade "tarif edilemez biçimde güzel... ve aynı zamanda itici"dir ve "oyuncu Margarita Terekhova'daki aynı anda büyüleme ve iğrendirme kapasitesini vurgulamak" için filme yerleştirilmiştir."[41]

Tablolar aynı zamanda Tarkovski'nin sahneleri çekme metodunu da etkilemiştir. *Sculpting in Time* kitabında Carpaccio'ya duyduğu hayranlıktan bahseder (aşağıda yer alan, *Andrey Rublev* hakkındaki bölümüne bakınız) ve Carpaccio'ya bakan birinin fark edeceği ilk birkaç şeyden biri, onun ön cepheden görünümü kullanışıdır ki Tarkovski bunu ikinci filminden itibaren neredeyse istisnasız bir biçimde kullanmıştır. Carpaccio ayrıca iç mekanlarda karakterlerini, etraflarında büyük bir boş alan bulunacak şekilde tablonun bir tarafına yerleştirir (St. Augustine'nin çalışma odasındaki tasvirinde veya St. Ursula tasvirinde olduğu gibi), bu Tarkovski'nin gittikçe daha fazla kullanmaya başlayacağı bir tekniktir, özellikle de *Stalker*'dan sonra. Tarkovski Carpaccio'nun eserlerinin hümanist oluşundan bahseder[42] ve Venedikli ile kendisini görsel olarak müttefik kılarak, bizi zekice kendi sinemasının da aynı değerler üzerine kurulmuş olduğu konusunda bilgilendirir.

Tarkovski'nin en sevdiği yöntemlerden biri olan, bir karakteri aynı çekim içinde mantıksal olarak imkansız bir şekilde iki yerde gösterme fikri de muhtemelen resimlerden elde edilmiştir, bilhassa Ortaçağ azizlerinin yaşamlarının gösterildiği ve azizin aynı çerçeve içinde birden çok kere tasvir edildiği resimlerden. Filmlerinde sık görülen "natürmort"lar da -üç tanesini belirtmek gerekirse: *Solyaris*'deki yağmurun altında masanın üstünde duran çay fincanları, *Nostalghia*'daki tarak ve İncil, *Offret*'teki ayna, bardak ve teyp- *memento mori* deni-

41) *Sculpting in Time*, s. 108.

42) *Sculpting in Time*, s. 50.

len ve resme bakan kişiye yaşamın geçici olduğunu hatırlatan resim yöntemini yansıtır. Alternatif olarak, bu natürmortlar Tarkovski'nin fazlasıyla hayran olduğu Japon sanatıyla da ilgili olabilir. Doğu geleneğinde, açıkça sınırlı olan şeyler, örneğin bir odanın köşesi ya da bir pencereden görülen manzara, sonsuz olanı temsil eder. Filmlerin bağlamı içinde, Tarkovski yaşamlarımızın olağan ya da unutulmuş köşelerinde, ona göre hem geçici hem de ebedi bir özelliği olan, ilahi bir nitelik sezinliyor olabilir

Sanatçılar Tarkovski'nin çalışmalarında en baştan beri bahis konusudurlar; *Ivanovo Detstvo*'da Masha ve Kholin yazarlar ve ressamlar hakkında derin bir saygıyla konuşurlar, bu Tarkovski'nin kendi bakış açısıdır. Tarkovski'nin bütün yetişkin sanatçı kahramanları -Rublev, Aleksey, Yazar, Gorchakov, Alexander- krizler yaşasa da, Tarkovski bu karakterleri insanlığın onların vasıtasıyla kendisini ifade ettiği ve en nihayetinde kendisini kurtardığı, hayati önem taşıyan kanallar olarak görür. Başka bir deyişle sanatçı, diğerlerine hizmet etmek ve daha iyi bir dünya yaratmakta bir rol oynamak gibi ahlaki bir yükümlülüğe sahiptir, bu Tarkovski'nin *Sculpting in Time* kitabında tekrar ve tekrar ele aldığı bir konudur.

KIYAMET

Hayatının büyük bir kısmı boyunca Tarkovski'nin kafası dünyanın sonu fikriyle meşguldü ve filmlerinin hepsi kıyametle ilgili öğeler içerir, bunlar ya karakterlerin yaşadığı kişisel krizler (Rublev'in hem Tatarlar'ın uyguladığı vahşet hem de kendi suçu karşısında dehşete kapılması ve sonrasında sessizlik yemini etmesi ve resim yapmayı reddetmesi) ya da bütün toplumu içeren krizlerdir (*Ivanovo Detstvo*'daki savaş, *Stalker*'daki ekolojik çöküntü veya *Offret*'teki nükleer savaş). Kıyamet, *Zerkalo* sonrası filmlerde daha büyük bir kaygı haline gelir. Bu filmlerde dünyayı kendi kendisinden kurtarma ar-

zusu artık kişisel yeniden doğum fikriyle ilintilendirilmiştir.

Bu fikir 1984 yılında Londra'da Apocalypse* üzerine verdiği konferansta şöyle açıklanır: "Vahiy Kitabı'nın** sadece cezalandırma ve kısas üzerine olduğunu düşünmek yanlış olacaktır; bence o her şeyden önce umut içermektedir. Zaman yakındır, evet gerçekten de, teker teker her birimiz için zaman gerçekten de çok, çok yakındır. Peki, hepimiz beraberken? Asla geç değil. Bu yüzden, evet, Vahiy Kitabı bireysel olarak her birimiz için korku verici bir kitaptır, ancak hepimiz beraberken, birlik olduğumuzda, işte o zaman bir umut kitabıdır."[43]

KUTSAL DELİ

İçlerinde en çok bilineni Dostoyevski'nin *İdiot* (*Budala*) kitabına ismini veren Prens Mışkin olmak üzere, Rus edebiyat geleneğinde "kutsal deliler"in uzun bir tarihi vardır. *Ivanovo Detstvo*'da, harabe evdeki yaşlı adamla başlamak üzere, Tarkovski'nin filmlerinin çoğunda mevcutturlar. Ardılları *Andrey Rublev*'deki budala kız, Stalker, Domenico (*Nostalghia*) ve Alexander'dır (*Offret*). Her biri kıyametle ilgili bir durumla bağlantılıdır (ilk ikisinde İkinci Dünya Savaşı ve Tatar işgali, son üçünde gerçekten gezegeni tehdit eden bir felaket) ancak yalnızca son üç filminde kutsal deli ana karakter haline gelmiştir. Bütün durumlarda, bu insanlar inançla hareket eden ve dünyanın gerçek durumunu gören karakterlerdir ve dünyanın yenilenmesini arzu ederler; bu yenilenme *Ivanovo Detstvo*'daki güneşli çocukluk rüyalarından, Domenico'nun *Nostalghia*'da istediği, insanın kendisi ve doğayla uyum içinde yaşadığı basit hayata kadar çok çeşitli motiflerle belirtilebilir. Yenilenme sade-

* Apocalypse veya Apokalips: Vahiy Kitabı için kullanılan isimlerden biri, kıyamet anlamına da gelmektedir. (ç. n.)

** Revelation: Türkçe İncil'de Esinleme veya Vahiy Kitabı olarak geçen son bölüm. (ç. n.)

43) 'The Apocalypse', *Temenos*, Sayı 8, 1987, ss. 14-15.

ce inanç ve kendini feda etme vasıtasıyla gerçekleşebilir, ancak kim deli bir adamın sözlerini dinlemek ister ki? Bu Tarkovski'nin üzerinde düşünmemiz için bize sunduğu ikilemdir.

HAVAYA YÜKSELME VE UÇMA

Tarkovski bir keresinde havaya yükselme sahnelerine filmlerinde yer vermesini "Çünkü basitçe, bu sahne(ler) müthiş bir güce sahip. Bu şekilde, daha filmsel, daha fotojenik şeyler yaratılabiliyor"[44] şeklinde açıklamıştır. Bununla birlikte, tam anlamıyla havaya yükselmenin olduğu her iki sahne de (*Zerkalo* ve *Offret*'te) yatağın üstünde gerçekleştiği için, bunun cinsel aşk ve zevk için kullanılan bir metafor olduğu öne sürülebilir. *Solyaris*'de Hari ve Kelvin'in kütüphane içinde süzülmesi de her ne kadar filmde yer çekiminin olmamasıyla açıklanmışsa da benzer bir durumdur, ancak bu sefer açıkça hüzünlü bir his vermektedir. *Nostalghia* havaya yükselmeyi örtük bir biçimde içerir, hamile olan Maria, Gorchakov'un otel odasındaki yatağında yatarken ışık gizemli bir biçimde değişir ve Maria yatağın üstünde süzülürmüş gibi gözükür.

Öte yandan uçma bu kadar düzenli kullanılmamıştır. *Ivanovo Detstvo*'da Ivan ağaç tepelerinde uçtuğunun rüyasını görürken, bu mutluluğun ya da daha belirgin olarak, kaybedilmiş mutluluğun sembolüdür. *Andrey Rublev* ve *Zerkalo*'daki balon uçuşları sanatsal mücadele (ilk filmde) ve ulusal mücadele (ikinci filmde) fikirleriyle bağlantılıdır. Her ikisi de başarısızlıkla sonuçlanır, ancak Tarkovski Tanrı'ya doğru, yukarıya ulaşma girişiminin kendisine hayranlık duymaktadır.

DOĞA VE DÖRT ELEMENT

"Bana insanların sadece doğayı izlemekten hoşlanmayacağı

44) 20 Haziran 1986'da *La France Catholique*'de Charles de Brantes ile yaptığı röportajdan. nostalghia.com'da bir kopyası görülebilir.

söylendiğinde...afalladım"[45] diye yazar Tarkovski. Onun filmleri doğanın, özellikle de ağaçların, otların, suyun (genellikle yağmur, dere ve kar şeklinde) ve rüzgarın çekimleriyle doludur. Tarkovski'nin doğa sevgisi, doğanın çalışmalarında belirgin bir rol oynamasında kuşkusuz önemli bir unsurdur, ancak görünen o ki, doğanın başka bir işlevi daha vardır. *Zerkalo* ve ondan önceki filmlerinde, doğa bereketli ve doğurgandır ve Tarkovski'nin onu tasvir edişi panteizme[46] (ve hatta paganizme) doğru meyillidir, bununla birlikte Doğu Ortodoks Kilisesi'nde doğanın günahkarlıkla dolu olarak değil, ilahi planın temel bir parçası olarak, içkin bir şekilde iyi görüldüğü not edilmelidir. Doğa, Tarkovski'nin karakterlerinin habersiz olduğu sırların ve bilgeliğin koruyucusudur, bunun belki de tek istisnası *Zerkalo*'daki taşra doktorudur: "Sana da hiç bitkiler hissedebiliyormuş, fark edebiliyormuş, hatta anlayabiliyormuş gibi geliyor mu?" diye sorar Maria'ya. "Ortalıkta koşuşturmuyorlar. Acele eden, yaygara eden, bayağı sözler eden bizler gibi değiller. Bunun sebebi içimizdeki doğaya güvenmememiz."

Daha sonraki filmlerde, doğa insanlığın yanlış yola sapmasının sembolü haline geldi. *Stalker*'da, Bölge'nin görünür verimliliğine rağmen, doğa hem gerçekten, hem de modern dünyanın ruhsal körelmesini ifade eden bir metafor olarak kirlenmiştir. *Nostalghia* ve *Offret*'te doğa terkedilmiş ve ihmal edilmiş gibi gözükür, ancak gene de eski panteistik gücünün bir kısmını sürdürmektedir ve *Offret*'te ölü bir ağaç umudun ve yeniden doğmanın sembolü haline gelir.

Ateş ve su genellikle Tarkovski'nin sinemasında önemli motifler olarak görülür. Ateş geleneksel olarak saflaştırır ancak yanı sıra yok ederken, su yıkar ve arındırır. Her filmde mum-

45) *Sculpting in Time*, s. 212.

46) 1985'te Stockholm'da yaptığı röportajda, Tarkovski oldukça dolaysızdır: "Kendimi panteizme çok yakın hissediyorum." Röportajın tamamına nostalghia.com'da ulaşılabilir.

lar, açık havada yakılan büyük ateşler, kendini yakma, alev alan binalar şeklinde ateş mevcut olmasına rağmen, Tarkovski'nin en çok yakınlık duyduğu element su gibi gözükmektedir. Bir röportajında "Su çok önemlidir" der. "(O) canlıdır, derinliği vardır, hareket eder, değişir, (bir) ayna gibi yansıtır."[47] Toprak büyük ölçüde çamur formunda gözükür. Bu uçmanın tersi olarak yorumlanabilir. İlki yukarı doğru havalanan karakterleri gösterirken, çamur onlara doğaları gereği yere bağlı olduklarını ve kaderlerini Dünya üzerinde bulmak ve sonuna kadar yaşamak zorunda olduklarını kesin olarak hatırlatır. Hava muhtemelen Tarkovski için en esrarlı elementtir; genellikle en akılda kalıcı olanları *Zerkalo* ve *Stalker*'da görülen, aniden patlak veren rüzgarlar şeklinde ortaya çıkar.

HAYVANLAR

Tarkovski'nin eserlerinde hayvanların rolü, doğanın kendisinin rolüne oldukça benzerdir. En sık ortaya çıkan hayvanlar atlar ve köpeklerdir. *Andrey Rublev*'de, ulaşım aracı olarak kullanılmalarının yanı sıra doğal rahatlığın, ego ve zeka mücadeleleri olmayan bir hayatın simgesidirler (insana filmin başlarında derenin kenarında yuvarlanan atı ve *Ivanovo Detstvo*'da kumsalda elma yiyen atları anımsatıyor). *Solyaris*'deki karakterlerin kaybettiği işte bu doğallıktır, Bertonlar'ın oğlunun ahırdaki attan dehşete kapılması bunu temsil eder. *Nostalghia*'da doğa kavramıyla, ev ve ait hissedilen yer (atın kır evinin yakınlarında birkaç kere gözükmesi) fikirlerinin birleşmesine yardım ederler. Paradoksal olarak, atlar aynı zamanda ölüm getirici ve kıyametin habercileri olarak görülebilir. *Andrey Rublev*'de Tatar ordularını Vladimir'e getirirlerken, *Ivanovo Detstvo*'da onları Dürer'in gravüründe Mahşerin Dört Atlısı'nı taşırlarken görürüz. Ölümü getiren soluk renkli attır ve soluk renk-

47) De Brantes röportajı.

li atlar hem *Nostalghia*'da hem de *Offret*'te gözükürler.[48]

Köpekler de Tarkovski'nin filmlerinde sık sık karşımıza çıkar. Tarkovski her ne kadar daha önce bahsettiğimiz gibi *Stalker*'daki köpeğin "sadece bir köpek" olduğunu iddia etse de, köpek aynı zamanda rüyalar alemi ve uyanıklık arasında bir arabulucu olarak rol oynar; ilk olarak bir rüyada gözükür, ancak daha sonra uyanılan gerçeklikte de mevcuttur. Ayrıca Bölge ve onun dışındaki dünya arasında da bir arabulucudur, adamlara geri dönüş yolculuklarında eşlik eder. *Solyaris*'deki boxer cinsi köpek de benzer şekilde Dünya'da, Kelvin'in yanında getirdiği filmde ve ayrıca geçirdiği hezeyan sırasında Kelvin'in uzay istasyonundaki odasında gözükür, bu köpeğin Kelvin'in hayat deneyiminin tamamlayıcı bir parçası olduğunu akla getirir, ancak, Kelvin'in aksine Dünya, anılar ve istasyondaki alemler arasındaki yolunu güvenle bulabiliyor gibi gözükmektedir. *Nostalghia*'da Alsas çoban köpeği Gorchakov'u eviyle ilgili anılarına bağlamakla kalmaz, aynı zamanda Domenico'ya ve havuzda gerçekleştirmesi gereken ritüele de bağlar.

RÜYALAR

Rüyalar, anılar, öngörüler ve hayaller Tarkovski'nin bütün eserlerinin tamamlayıcı bir parçasıdır; aslında, profesyonel bir film yapımcısı olarak ilk yaptığı iş *Ivanovo Detstvo*'nun senaryosuna rüya sekanslarını eklemek olmuştur. Geleneksel olarak, seyircilere bir rüya izledikleri, bulanıklaşan ve dağılan görüntüler ve harp müziği gibi klişelerle haber verilir. Öte yandan Tarkovski, bir rüyanın nerede başladığı veya bittiği, hatta

48) İkinci filmde soluk renkli at sadece Leonardo'nun tablosuna yapılan yakın plan çekimde gözükür (keçiboynuzu ağacının sağ'ındadır). Aslında, Alexander'ın yanında Adelaide'in giysilerini giymiş Maria ile birlikte bir kamp yatağında yatmakta olduğu rüya sekansı ilk başta Küçük Adam'ın soluk renkli bir atla yanlarından geçişini de gösteriyordu. Bu filmin son halinde kesilmiştir, ancak *Directed by Andrei Tarkovsky* belgeselinde görülebilir.

rüyayı kimin gördüğü konusunda bile seyirciyi bilgilendirmez. Ayrıca son filmlerinde neyin "rüya", neyin "gerçek" olduğunu ayırt edebilmek bile gittikçe daha zor hale gelir.

Tarkovski için deneyimler genel olarak iki kategoriye denk düşer, tarihi olayların gerçekleştiği dış dünya ve zamanın belirsiz olduğu iç dünya. Rüyalar bu ikinci dünyaya aittir. Sık sık karakterin ruhsal durumunu aydınlatırlar: Ivan'ın hiç sahip olmadığı çocukluğa dair görüleri, Kelvin'in annesiyle arasında yaşananları düzeltme girişimleri, Gorchakov'un ev özlemi. Tarkovski'nin filmlerindeki gerçek dramaların içsel olduğu bile iddia edilebilir, karakterlerin endişeleri iç dünyanın dış dünyayı etkileme yoludur. Bu durum son üç filminde, dış dünyayı kurtarabilmek için iç dünyanın dışa yansıması gerektiğini öne sürecek şekilde değişmiştir.

EŞLER VE ANNELER

Tarkovski'nin filmlerindeki kadınlar genellikle ya *Solyaris* ve *Zerkalo*'da olduğu gibi eş veya anne rollerine mahkum edilmişlerdir ve bu iki rol bulanıktır, ya da *Nostalghia* ve *Offret*'te olduğu gibi eş veya sevgili (veya potansiyel sevgili) arasındadırlar. Tarkovski'nin kahramanlarının yaşadığı büyük iç mücadeleler yalnızca erkeklere ait gibi gözükmektedir. Tarkovski'nin kadınlar için itici gücün "aşk namına teslim olma ve küçük düşme"[49] olduğuna dair inancı onu birinci sınıf eski kafalı bir şovenist durumuna sokmuş gibi gözüküyor. Kadın karakterleri genellikle ya erkeklere bağımlı karakterlerdir -örneğin *Nostalghia*'daki Eugenia- ya da uzak, ulaşılamaz figürlerdir - *Nostalghia*'daki Maria ya da *Solyaris*'de Kelvin'in annesi- Bu kadınların bu şekilde tasvir edilmelerinin sebebi neredeyse kesinlikle Tarkovski'nin kendisinin kadınlarla problemli ilişkilere sahip olmasıdır, özellikle annesiyle, iki eşiyle ve üvey

49) 3 Ocak 1974 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 89.

kızıyla. (Dikkat çekici bir şekilde, aktrislerle çalışırken herhangi bir zorluk yaşamamıştır.)

Bununla birlikte, onu hiç yeni fikirler edinmemiş bir çeşit dinozor olarak görüp Tarkovski'nin üstünü çizmek de bir hata olacaktır. Kadın karakterlerinin ikisi, *Solyaris*'deki Hari ve Stalker'ın karısı (hatta belki de telekinetik güçleri olan kız çocuğu da sayılabilir) dikkate değer ölçüde güçlü karakterlerdir. Aynı şey belki de savaşın yarattığı yoksulluk ve sıkıntılar sırasında çocuklarına beceriyle bakan *Zerkalo*'daki Maria için de söylenebilir. Tarkovski'nin ilk başta politik olarak yanlış gözüken, kadınların gücünün kendisini feda etme yeteneğinden geldiğine dair savı, aslında kadınlara kendisinin yapamadığı bir şeyi yapabildikleri, kendilerini sevgi uğruna koşulsuz olarak teslim edebildikleri için hayran olduğunu kabul etmenin dolambaçlı bir yoludur. "Sevgi nedir?" diye düşünür günlüğünde. "Bilmiyorum."[50] Ayrıca, Tarkovski'nin en coşkulu destekçilerinin bir kısmının kadın olduğu da not edilmelidir, örneğin eleştirmenler Maya Turovskaya ve Olga Surkova. Eğer Tarkovski'nin filmlerinde içkin bir kadın düşmanlığı olsaydı, bu destek kesinlikle kendisine sağlanmazdı.

EV GÖRÜNTÜLERİ

Tarkovski, hemen hemen her zaman evi taşrada bir kır evi olarak gösterir. *Zerkalo* ve *Nostalghia*'da sadece rüyalarda gözüken ve kahramanın geri dönmeyi arzuladığı bir yerken, *Solyaris* ve *Offret*'te çözümlenmemiş ailevi gerginliklerin gerçekleştiği yerdir. Sanki bahsedilen ilk iki filmde rüyaların mantığını, diğer iki filmde de ailevi duyguların karmaşıklığını yansıtırmış gibi, bu kır evlerinin iç mekanları her zaman belirsiz bir şekilde düzenlenmiştir, odaların birbirlerine göre yerleri değişmekte gibi gözükmektedir.

50) 15 Eylül 1976 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 131.

Ev ile ilişkilenen çeşitli motifler vardır; dökülmüş süt, dantel perdeler, cam kaplar ve kitaplar sık sık karşımıza çıkar. Kitaplar her zaman sanat üzerinedir; Tarkovski filmlerinde tabloların rolünden zaten bahsettik. Süt, dantel ve camdan yapılmış objelerin filmlerde olmasının sebebi büyük olasılıkla sadece Tarkovski'nin onları ev ile ilişkilendirmesi değil, aynı zamanda onları görsel olarak çekici bulmasıdır.

BİÇİMSEL YÖNTEMLER: KAMERA

Tarkovski sahnelerinin çok azını klasik yollarla oluşturmuştur. Geleneksel film dili kuralları bize bir sahneye başlamak için önce saptayıcı çekimler (establishing shot/tanıtma planı) kullanmayı, yakın plan çekimlerle devam etmeyi ve diyalogları çekim/ters çekim (shot-reverse-shot) ile çekmeyi dikte ederken, Tarkovski sahnelerini çekmek için genellikle kamera hareketlerinin kısıtlı bir kısmını ve giderek daha da artan uzunlukta "plan sekans"lar kullandı. Tarkovski'nin kamerası sıklıkla bir karakteri izleyerek (genellikle karakteri çerçevenin ortasında tutarak) odanın içinde yatay hareketler yapar, bu en çok *Andrey Rublev, Solyaris* ve *Zerkalo* filmlerinde kullandığı bir yöntemdir. *Stalker*, *Nostalghia* ve *Offret*'te yatay hareket (pan) yerini neredeyse fark edilemeyecek yavaşlıktaki zumlara bırakır. Takip planları (tracking shot) bütün filmlerinde mevcuttur. Çekimlerin uzunluğunun artmasıyla beraber, son filmlerinde takip planları da uzun hale gelmiştir, hem *Nostalghia* hem de *Offret*'te yaklaşık dokuzar dakika uzunluğunda planlar vardır.

Tercih ettiği başka bir yöntem, bir karakteri aynı çekim içerisinde mantıken imkansız iki yere yerleştirmeyi içerir, örneğin *Nostalghia*'daki takip planı aynı kesintisiz çekim içinde Maria ve çocukları iki kez gösterir, bu basitçe oyuncuların kamera onları geçtiği anda kameranın arkasından dolanıp koşarak zamanında yeni noktaya varması ve kameranın onları tekrar ya-

kalamasıyla elde edilen bir efekttir.[51] Tarkovski ayrıca oyuncularını arkadan ya da eğik bir açıdan çekmeye bayılırdı, örneğin *Zerkalo*'da jenerikten sonra Maria'nın çitin üzerinde oturduğu sahne, ya da *Nostalghia*'da otel lobisinde Gorchakov ve Eugenia arasında geçen diyalog. Kamera sık sık geniş çekimde onlar işlerini yaparlarken basitçe karakterleri izler, bu son filmlerinde tekrarlanma eğilimindedir, ya da *Andrey Rublev* ve *Zerkalo*'da olduğu gibi onları dolambaçlı koridorlar ve patikalar boyunca takip eder. Tarkovski'nin filmleri gittikçe daha doğaüstü ve felsefi hale gelirken, kamera hareketleri de gittikçe daha düzenli ve dikkatli bir biçimde koreografi edilmiştir.

BİÇİMSEL YÖNTEMLER: RENK

Tarkovski, gerçek dünya açık bir şekilde renkli olarak var olmasına rağmen, bir kez bu dünya ekranda yeniden üretildiğinde, eğer aynen oldukları gibi kullanılırlarsa renklerin dikkat dağıtıcı olduğunu iddia ediyordu. Bu şekilde yapılmış bir film "kuşe kağıda basılmış lüks bir resimli dergiye benzer bir albeniye sahip olacak; renkli fotoğraflar görüntünün anlamına karşı savaşıyor olacak"tı.[52] Renklerin bu şekilde kullanılmasının ressamların kullandığı teknikle aynı olduğunu düşünüyordu; sinema renkleri kendisine ait bir şekilde kullanmanın yolunu bulmalıydı. Siyah ve beyaz, daha az gerçekçiyken aynı zamanda daha dürüsttü, bu sebeple Tarkovski *Andrey Rublev*'i bu metodu kullanarak çekti. Bitiş bölümü Rublev'in hayatının sanatı tarafından değiştirildiğini göstermek için renkliydi (başka bir deyişle, Tarkovski "ressamların" renklerini göstermeyi müsaade edilebilir buldu).

---

51) Bu sahnenin filme alınışı Donatella Baglivo'nun *Andrei Tarkovsky in Nostalgia* belgeselinde izlenebilir. Patrizia Terreno ve küçük çocuğun, kamera onları geçtikten sonra kameranın arkasından dolanarak ikinci yerlerine ulaşmaları açıkça görülmektedir.

52) *Sculpting in Time*, s. 138.

Yine de, Tarkovski siyah ve beyazın artık yerleşmiş standart olmadığının gayet iyi farkındaydı ve yapılacak en iyi hamlenin "renkleri ve tek renkli sekansları sıra ile kullanmak, böylece bütün spektrumun yarattığı etkiyi yumuşatmak, dağıtmak" olduğuna karar verdi.[53] Tek renkli sahneler kullanmanın yanı sıra, Tarkovski kasten kısıtlanmış bir renkli film paleti kullanarak renklerin etkisini de en aza indirmeyi denedi. *Solyaris*'den itibaren, bütün filmleri bu metot kullanılarak çekildi.

Tarkovski bu dönüşümlü kullanma fikrini *Solyaris* ve *Zerkalo*'da gerçekleştirdi, ancak bazen sahnelerin siyah beyaz çekilmesi zorunluluktan kaynaklandı zira her iki filmde de bazen renkli stoklarını tüketti. *Stalker*'da Bölge'nin dışındaki dünya için sepya tonlu siyah ve beyaz, Bölge'nin içindeki dünya için yumuşatılmış renkler kullandı; sepya ayrıca bazı rüya sahnelerinde de kullanıldı. *Nostalghia* ve *Offret*'te renklerin tutarlı bir biçimde kullanılması ortaktır; siyah ve beyaz rüyalar, hatıralar ve hayaller için kullanılırken, renkler normal, uyanıkken bulunulan gerçeklik için kullanıldı. (Ancak ikinci film için bu problemlidir - *Offret* üzerine olan bölüme bakınız)

BİÇİMSEL YÖNTEMLER: SES

Aynı renklerle olduğu gibi, Tarkovski'nin sesi kullanımı da "gerçekçilik"ten ziyade "doğru"ya ulaşmayı hedefliyordu. Bunu elde etme metodu, kaynaklarını belli etmeden bazı belirli sesleri soyutlamaktı (örneğin, *Andrey Rublev*'in ilk bölümünde kadının şarkısı, *Zerkalo*'daki ıslık veya teyp[54], *Stalker*'da geçen trenler, *Nostalghia*'daki hızar veya *Offret*'te çoban kadının sürüsüne seslenişi). Bu şekilde, sesler filmin çeşitli dramatik ve renk

53) Age.

54) Zerkalo'daki garip ıslık sesleri neredeyse filmin sadece şiirsel değil aynı zamanda psişik olduğu izlenimi verir. Sanki ses Tarkovski'nin geçmişle ve atalarıyla iletişim kurabilmesinin vasıtasıymış gibi, ya da geçmiş ve ataları bu sesle varlıklarını bilinir kılıyormuş gibi.

düzlemlerinin birleşmesine yardımcı olur (rüyalar ve uyanma, renkli ve tek renk), ayrıca bu düzlemlerle beraber izleyicinin deneyimleyebileceği ancak her zaman açıklayamayacağı ek bir gizem oluşturmaya yarar. Basitçe ifade etmek gerekirse, Tarkovski sesleri derinlik yaratmak için kullandı. Aynı kamera hareketlerini kullanışı gibi, bu da seyirciyi yarattığı dünyaya çekmenin ve film bittikten çok sonra bile bu dünyanın seyirciyle beraber kalacağını garantiye almanın bir yoludur.

MÜHÜRLENMİŞ ZAMAN

Tarkovski'nin sinema ve genel olarak sanat hakkındaki fikirleri, otobiyografik yansımalarıyla beraber, eleştirmen Olga Surkavo ile ortaklaşa yazdığı *Sculpting in Time* kitabında yayınlandı.[55] Kitap nihayet 1984 yılında Almanca ve iki yıl sonra İngilizce olarak basılana kadar, yıllarca Sovyetler Birliği'nde oluşturuldu. Tarkovski kendisini on dokuzuncu yüzyıldaki büyük Rus edebiyat geleneğinin bir parçası olarak görüyordu ve kendisiyle Puşkin, Tolstoy ve Dostoyevski arasında büyük bir benzerlik hissediyordu. "Sanat, nerede manevi olan, ideal olan için ölümsüz ve doyumsuz bir özlem varsa orada doğar" diye yazar.[56]

Tarkovski'ye göre, sanatçılar halkın hizmetkarlarıydılar, onların en derindeki ihtiyaçlarını sezerlerdi ve yarattıkları sanat eserleri insanların ruhlarını şekillendirmek için vardı. Puşkin'e göre, sanatçı aynı zamanda Tanrı'nın hizmetkarıydı: "Kalk, Nebi, sen benim istencimsin/Benim şahidim ol. Git/Bütün denizler ve karalar boyunca. Kelimeler ile/İnsanların kalplerini tutuştur."[57] Böylesi inançlara olan bağlılığı Tarkovski'yi

55) Surkova Tarkovski kitabın tek yazarı olarak görünmek isteyince çok öfkelendi ve Tarkovski'ye dava açtı.

56) *Sculpting in Time*, s. 38.

57) Aleksandr Puşkin, "The Prophet", *Sculpting in Time*, ss. 221-2'da alıntılanmış. Burada alıntılanan tercüme: Ted Hughes, *Collected Poems*, s. 1,194, Faber & Faber, 2003.

sağlam bir şekilde Romantik geleneğin içine yerleştirir ve sanat üzerine görüşlerini şu andaki eleştirel iklimin içinde bir miktar eski moda kılar, ancak, Nick James'in iddia ettiği gibi, bu kesinlikle onu hala güncel yapan şeydir: "Hala film yapımcısı olan büyük bir sanatçı fikrine derin bir ihtiyaç var ve kimse bu profile Tarkovski'den daha iyi uyamaz"[58]

Tarkovski kitapta ayrıca film yapımı üzerine teorilerini de özetler. İlk olarak 1964 yılında yayınlanmış bir makaleye dayanan ilk bölüm en eskisidir. Tarkovski bu bölümde tamamen anılara dayanan bir sinema formu üzerine teorisini özetler. Ekrana yansıtılacak olan şey dış eylemler değil, kahramanın düşünceleri, rüyaları ve anıları olacaktır. Tarkovski bu yaklaşımı uygulayarak, oldukça önemli bir şeyi başarmanın mümkün olacağını umar; "kahramanın kendisine ait kişiliğinin ifade edilmesi, yansıtılması ve iç dünyasının açığa çıkması".[59]

Bu yaklaşımın altında yatan dramatik değil şiirsel mantığın kullanımıdır, çünkü "şiirsel muhakeme, düşüncenin gelişim yöntemlerine ve dolayısıyla da yaşamın kendisine geleneksel dramanın mantığından daha yakındır".[60] Bu sadece şiirin yaşama daha yakın olduğu anlamına gelmiyordu, aynı zamanda şiirsel ilkelere dayanan bir film izleyicinin etkin bir rolde olmasını gerektirecekti; "izleyici senaryonun hazır çıkarımları ve yazarın kaçınılmaz işaretleri tarafından desteklenmeden, yaşamı keşfetme sürecinin bir katılımcısı haline gelir."[61] Başka bir deyişle, Tarkovski, filme tamamen hayat vermek için seyircilerinin kendi yaşamlarını ve deneyimlerini filme getirmesini istiyordu.

Ancak şiirsel mantık Tarkovski'nin elinin altındaki tek araç değildi. Zaman neredeyse bütün kariyeri boyunca zihnini

58) Nick James, "Icon", *Sight and Sound*, Mart 2005, s. 30.

59) *Sculpting in Time*, s. 29.

60) *Sculpting in Time*, s. 20.

61) Age.

meşgul etmiş bir kavramdı, hem geniş, tarihsel anlamıyla, hem de filmi izlerken ki dolaysız zaman algısı anlamında. *Andrey Rublev*'de Rublev'in eserlerini tamamen renkli gösteren kapanış sekansı onun yaşadığı dönem ve seyircinin dönemi arasındaki yüzyılları silip götürür, Rublev'in yaşadığı dönemdeki endişelerin aynı zamanda bizim dönemimizin endişeleri olduğunu ima eder. Ancak, zamanı en kapsamlı biçimde, sadece tarihsel, çizgisel anlamıyla değil, geçmişin ve şimdinin insan bilincinin ve vicdanının oluşturduğu prizma vasıtasıyla birbirleriyle etkileşime girdiği yollarla da keşfettiği film, en otobiyografik filmi *Zerkalo*'dur.

Ama Tarkovski'nin zaman hakkındaki fikirlerinin en radikal hale ulaştığı yer bu kapsamlı mana değil, filmin gösterim süresinin "dar" anlamı oldu. O, zamanın sinemanın elzem yapıtaşı olduğuna inandı ve Eisenstein'ın filmin kurgu odasında yapıldığını söyleyen montaj teorisinin tam karşısında yer aldı. Tarkovski bir plan uzatılırsa, seyircinin doğal olarak sıkılmaya başlayacağını söyledi. Ancak plan daha da uzatılırsa, başka bir şey ortaya çıkar: merak. Tarkovski esasen, seyirciye planın gösterdiği dünyayı iskan etmek için zaman vermeyi önerir, onu *izlemek* için değil, ona keşfetmek amacıyla *bakmak* için. Tarkovski'nin filmleri deneysel ve görüngüseldir, dünyayı göz hizasından görürler ve onun içinde yürüyüş hızında hareket ederler. Bu rastgele bir seçim değildir, Tarkovski bunun hem film yapımcısı hem de izleyiciler için yeni olasılıklar doğuracağına inanıyordu, her iki tarafın da rüyaları, anıları ve deneyimleri sinemaya gitme deneyiminde bir araya gelecekti. Dolayısıyla film, hayattan bir kaçış değil, hayatın derinleşmesi olacaktı.

ÖĞRENCİLİK DÖNEMİ FİLMLERİ

Ubiytsy (1956)

Türkçe ve İngilizce İsimleri: *Katiller*, *The Killers*
Yapım Şirketi: VGIK
Yönetmenler: Andrey Tarkovski, Aleksandr Gordon, Marika Beiku
Senaryo: Andrey Tarkovski ve Aleksandr Gordon, Ernest Hemingway'in kısa bir hikayesine dayanarak.
Görüntü Yönetmenleri: Alfredo Alvares, Alexander Rybin
Yönetmenlik Öğretmeni: Mikhail Romm
Sinematografi Öğretmeni: AV Galperin
Oyuncular: Yuli Fait (Nick Adams), Aleksandr Gordon (George, kafe sahibi), Valentin Vinogradov (Al), Vadim Novikov (Max), Yuri Dubrovin (ilk müşteri), Andrey Tarkovski (ikinci müşteri, "ıslık çalan" müşteri), Vassily Shukshin (Ole Andreson).
Süre: 19 dakika
Çekim Tarihi: 1956 Sonbaharı
İlk Gösterim: 1956 (VGIK)
Batı'da Yayınlanma Tarihi: 2003 (DVD)

Hikaye

Paltolu iki adam -Al ve Max- bir kafeye girer. Garson George, siparişlerini alır. George'u ve yegane müşteri olan Nick Adams'ı hor görüp, onlara "parlak çocuklar" diyerek gözlerini korkuturlar. Al ve Max'in yemekleri gelir. Aşçının dışarı gelmesini emrederler. Aşçı gelir, Al onu ve Nick'i mutfağa götürür. George Max'e neler olduğunu sorar.

Servis bölmesinin yanında oturan Al, Max'e kapıyı daha iyi görmesine imkan verecek şekilde yer değiştirmesini söyler. Al bir makinalı tüfek tutuyordur. Max George'a bir İsveçli'yi öldüreceklerini söyler ve Ole Andreson'u tanıyıp tanımadığını sorar. George tanıdığını, saat 6'da yemek yemek için geldiğini söyler. Barın arkasındaki saat 5.40'ı gösteriyordur. George Max'e neden Andreson'u öldürmek istediklerini sorar. Max "bir arkadaşa yardım etmek için" diye yanıtlar.

Al Max'e çenesini kapamasını, çok fazla konuştuğunu ve aşçıyla Nick'i bağlayıp ağızlarını tıkadığını söyler. George "sonrasında" onlara ne olacağını bilmek ister. Max ona dosdoğru bir cevap vermez.

Bir müşteri kafeye girer. Kendisine aşçının yarım saat için dışarı çıktığı söylenir ve müşteri kafeden çıkar.

Beklerler. Dışarda başka bir adam gözükür. Al silahını hazırlar. Adam içeri girer. Andreson değildir. Paket yapılması için sandviç ısmarlar ve George mutfakta sandviçleri hazırlarken ıslık çalar. Müşteri kafeden çıkar. Üçüncü bir adam girer ve ona da aşçının hasta olduğunu söylerler. İçerleyerek kafeden çıkar. Sonra, Andreson'un her zaman geldiği saatte gelmediğini gören Al ve Max giderler.

Nick onu uyarmak için Andreson'u ziyaret eder. İsveçli kaderine boyun eğmiş gibi gözükmektedir, bütün gün odasından çıkmadığını söyler. Nick polisi aramayı teklif eder. Andreson yapmamasını söyler.

Nick kafeye döner ve olanları George'a bildirir. Kasabayı

terk edeceğini, çünkü Andreson'un odasında yatıp öldürülmeyi beklemesi düşüncesine dayanamadığını söyler. George bunun hakkında düşünmemesini önerir.

Parlak Bir Çocuk

Ubiytsy Hemingway'in 1927'de yazdığı kısa bir hikayeye dayanmaktadır. Hikayeyi uyarlamak Tarkovski'nin fikriydi (Hemingway'in toplama eserleri Sovyetler Birliği'nde daha henüz yayınlanmıştı) ve VGIK öğrencilerine yabancı bir çalışmayı uyarlamaları için ilk defa izin verilmişti. Romm'un ısrarıyla film büyük ölçüde sadece tek bir sette çekildi.

Filmde Tarkovski'nin gelecekteki olgunlaşmış tarzının birkaç izi vardır: olaylar sık sık geniş planlarla çekilmiştir; karakterler arkadan filme alınmıştır (açılıştaki Al ve Max'i bara doğru yürürlerken arkadan takip eden plan gibi) ve hikayenin etrafında kurulduğu olay -Andreson'un öldürülmesi- sadece sahne dışında gerçekleşmekle kalmaz, aynı zamanda film bittikten sonra gerçekleştiğini varsayarız. Ancak, Tarkovski ilerde *Ivanovo Detstvo* ve *Solyaris* gibi filmlerinde ekran dışında gerçekleşen olaylara yer verecek olsa da, burada durumun daha çok Hemingway'in filmin bittiği şekilde biten hikayesine sadık kalmakla alakalı olduğu not edilmeli. Aslında, *Ubiytsy* Tarkovski'nin en sadık edebi eser uyarlamasıdır. (Vladimir Bogomolov, Stanislaw Lem ve Strugatski Kardeşler'in, Tarkovski'nin Hemingway'in eserine karşı saygılı davranışına oldukça gıpta ettiklerini hayal etmek zor değil.) Karakterler Andreson'un kafeye gelmesini beklerken yaşanan kasvetli ve gerilimli genel atmosfer, Tarkovski'nin olgunlaşmış eserlerinde kriz ve kıyamet zamanlarında sık sık karşılaşılan atmosferin gelişme aşamasındaki bir habercisidir.

Dikkat çeken anlar üç müşterinin geldiği sahnelerdir, özellikle ikinci müşteri olarak Tarkovski'nin cameo'su*. Gangster-

* Cameo: Film ekibinden birinin, ya da bir ünlünün, çok kısa bir rolde görülmesi. (ç. n.)

ler onun Andreson olduğunu düşünüp ateş etmeye hazırlanırlar, ancak olmadığını fark ettiklerinde sabırsızlıkla Tarkovski'nin karakterinin gitmesini beklerler. Kayıtsızca "Lullaby of Birdland"ı[62] ıslıkla çalması sahneye oldukça gerilim ekler. Bebek yüzlü katil Max olarak Vadim Novikov da özellikle anılmaya değerdir.

Tarkovski ve Marika Beiku ile birlikte filmin yönetmenliğini yapan Aleksandr Gordon, kendisi Nick'in Andreson'u (okul arkadaşları Vassily Shukshin[63] tarafından canlandırıldı) ziyaret ettiği salıneyi yönettiği ve Tarkovski ve Beiku işin geri kalanını hallettiği halde, "kontrol kesinlikle Andrey'deydi" diye not eder.[64] *Ubiytsy* karamsar bir şekilde aydınlatılmış ve sıkıca kurgulanmış, etkili bir eser. "Romm filmi övdü" diye kaydetmiş Gordon. "Ve sınıf arkadaşlarımız da beğendi."[65]

Segodnya Uvolneniya Ne Budet (1959)

Türkçe ve İngilizce İsimleri: *Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak, There Will Be No Leave Today*

Yapım Şirketi: VGIK/Rus Televizyonu

Yönetmenler: Andrey Tarkovski, Aleksandr Gordon

Senaryo: Andrey Tarkovski, Aleksandr Gordon, I Makhov'un bir hikayesine dayanarak.

Görüntü Yönetmenleri: Lev Bunin, Ernst Yakovlev

Müzik: Y Matskevicha

Sanat Yönetmeni: S Peterson

62) Ezgi Voice of Amerika radyosu tarafından sık sık yayınlanıyordu ve bir özgürlük sembolü olarak görülmeye başlandı.

63) Shukshin (1929-74) ileride bir oyuncu, yazar ve yönetmen olarak başarılı bir kariyere sahip oldu. Muhtemelen en iyi bilinen filmi olan *Kalina Krasnaya/The Red Snowball Tree* (1973) tamamlandıktan sonra geçirdiği bir kalp krizi sonucu öldü.

64) Gordon, *About Andrei Tarkovsky*, s. 44.

65) Age.

Ses: Oleg Polisonov

Oyuncular: Oleg Borisov (Yüzbaşı Galich), Alexei Alexiev (Albay Gveleciani), Pyotr Lyubeshkin (Vershinin), Oleg Moshkantsev (Vishnyakov), Vladimir Marenkov (Vasin), Igor Kosykhin (Zignadze), Leonid Kuravlyov (Morosov), Stanislav Lyubshin (Sadovnikov), Alexei Smirnov, Nina Golovina, Alexei Dobronravov

Çekim Tarihi: 1958

Süre: 45 dakika

İlk Gösterim: Nisan 1959 (Sovyet Televizyonu)

Hikaye

Bir Rus kasabasındaki[66] şantiyede, bir işçi yanlışlıkla Büyük Anayurt Savaşı'ndan kalma bir bomba zulası keşfeder. Ordu müfettişleri gelirler ve zulanın ilk başta düşünülenden daha büyük olduğunu keşfederler. Ordu kuralları eski cephaneliklerin infilak ettirilerek bulundukları yerde yok edilmeleri gerektiğini dikte eder ancak bu seferkinin fazlasıyla büyük olduğu ve patlatılmasının bölge sakinlerini tehlikeye atabileceğini anlarlar. Müfettişlerin bölgenin tahliye edilmesini emretmekten başka bir seçeneği yoktur.

Büyük bir kompozisyonda, kasabanın tahliye edildiği gözükür: insanlar otobüsler, bisikletler ve at arabalarıyla giderler. Sonra askerler bombaları dikkatle bir kamyona yükler ve tüm zula kasabanın dışında çıkarılır.

Bombalardan biri patlayabilirmiş gibi gözükmektedir, o yüzden bir asker çabucak onu kamyondan indirir. Patlamadan önce onu diğer bombalardan güvenli bir uzaklığa taşır. Bir an için, onun patlamada ölmüş olabileceğini düşünürüz, ta ki dumandan kararmış ve giysileri yırtık pırtık bir şekilde ortaya çıkana kadar.

Kasaba kıpır kıpır Sovyet müziği eşliğinde tekrar dolar. As-

66) Film Rusya'daki Kursk şehrinde çekilmiştir.

kerler kız arkadaşlarıyla yeniden bir araya gelirler ve insanlar onlara birer kahramanmışlar gibi davranır.

Yapımın Gelişimi

Segodnya Uvolneniya Ne Budet hakkında uzun süre bir yanlış anlaşılma oldu. Mark Le Fanu filmin bir jeolojik keşif seferinin başkanı üzerine olduğunu yazar. Başkan sisli bir rıhtımda kendisine birtakım evrakların teslim edilmesini bekliyordur, Le Fanu filmi "aslında sadece bir mood piece*" olarak tanımlar[67] ve bu açıkça Tarkovski'nin Sibirya'da geçirdiği zamana bir göndermedir. Gerçekte, Le Fanu'nun bahsettiği şey, Maya Turovskaya'nın "kısa bir çalışma" olarak tanımladığı[68], *Concentrate*'dir. Her iki yazarın da eser hakkındaki söylediklerine bakıldığında, sanki filmi gerçekten izlemişler gibi anlaşılmaktadır, ancak Tarkovski'nin kız kardeşi Marina bir röportajda "kısa çalışma"nın gerçekte Tarkovski'nin VGIK'deyken filme almadığı bir kısa hikaye olduğunu onaylar.[69]

Gordon ile beraber yönettikleri *Segodnya Uvolneniya Ne Budet*, VGIK ve (filmi Nisan 1959'da yayınlayan) Rus Televizyonu'nun ortak yapımıydı.[70] *Ubiytsy*'ye kıyasla her açıdan daha iddialı bir filmdir ancak aynı onun gibi, fark edilebilir birta-

---

* Mood-piece: Amacı bir hikaye anlatmak ya da karakter incelemesi yapmaktan çok belirli bir ruh halini izleyiciye aktarmak olan filmleri tanımlamak için kullanılan ifade. (ç. n.)

67) Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 17-18.

68) Maya Turovskaya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, s. 19.

69) Marina Tarkovskaya, Gonzalo Blasco ile röportajı, Zaragoza, İspanya, 10 Kasım 2003. İlk başta İspanyolca olarak andreitarkovski.org'da yayınlanmıştır, nostalghia.com'da İngilizce bir tercümesi bulunabilir. Marina ve Alexander Gordon daha sonra hikayeyi bir senaryo haline getirmişlerdir ve bu senaryonun bazı kısımları 1994'te Rus televizyon belgeseli *Andrei Tarkovsky's Taiga Summer* için gerçekten çekilmiştir (ancak Gordon tarafından yönetilmemiştir).

70) Film Lenfilm'a ait, onlarla aynı zamanda aynı hikayeyi uyarlayan profesyonel bir prodüksiyonun rekabetiyle karşılaştı. Lenfilm'in versiyonu, Sovyet televizyonunun yayınlamayı seçtiği Tarkovski ve Gordon'un filmine mağlup oldu.

kım Tarkovskiyan parmak izleri taşır. Başlıca önemi, Tarkovski'nin profesyonel oyuncuların kullanıldığı ilk filmi olması- özellikle erkek başrol, Oleg Borisov- ve *Ubiytsy*'den daha büyük ölçekli bir film çekmek için (tahliye sahnesi filmin en büyük setidir) ilk fırsatı olmasıdır. Ancak Aleksandr Gordon'un kabul ettiği gibi: "Kolay, karmaşık olmayan bir senaryo seçtik. Bir başyapıt yapmak için yola çıkmamıştık, odak noktamız film yapımının temellerini öğrenmekti"[71] Belki de *Segodnya Uvolneniya Ne Budet*'in en önemli işlevi bu sıfatla hizmet etmekti, yani paha biçilmez bir öğrenme aracı olarak. Dahası, Büyük Anayurt Savaşı ile (ya da en azından sonuçlarından biriyle) ilgili olduğundan, farkında olmadan *Ivanovo Detstvo* için bir prova olarak işe yarayacaktı.

Katok i Skripka (1960)

Türkçe ve İngilizce İsimleri: *Silindir ve Keman*, *The Steamroller and the Violin*, *The Skating Rink and the Violin*
Yapım Şirketi: Mosfilm (Çocuk Filmleri Birimi)
Yapım Şefi: A Karetin
Yönetmen: Andrey Tarkovski
Senaryo: Andrey Tarkovski ve Andrey Mikhalkov-Konçalovski, S Bakhmetyeva (hikaye)
Görüntü Yönetmeni: Vadim Yusov
Yardımcı Yönetmen: O Gerts
Kurgu: Lyubov Butuzova
Müzik: Vyacheslav Ovchinnikov
Müzik Yönetmeni: Emil Kachaturian
Sanat Yönetmeni: Savet Agoyan

71) Alexander Gordon, Gonzalo Blasco ile röportajı, Zaragoza, İspanya, 10 Kasım 2003. İlk başta İspanyolca olarak andreitarkovski.org'da yayınlanmıştır, nostalghia.com'da İngilizce bir tercümesi bulunabilir.

Kostüm: A Martinson
Makyaj: Anna Makasheva
Özel Efektler: B Pluzhnikov, Albert Rudachenko, V Sevostyanov
Ses: Vladimir Krachkovsky
Oyuncular: Igor Fomchenko (Sasha), Vladimir Zamansky (Sergey), Natalya Arkhangelskaya (Kız), Marina Adzhubei (Anne), Yura Brusev, Slava Borisev, Sasha Vitoslavsky, Sasha Ilin, Kolya Kozarev, Zhenya Klyachkovsky, Igor Kolovikov, Zhenya Fedochenko, Tanya Prokhorova, Antonina Maximova, Ludmila Semyonova, G Zhdanova, M Figner
Süre: 46 dakika
İlk Gösterim: Moskova, 1960
Batı'da İlk Gösterim: New York Öğrenci Filmleri Festivali, 1961
Batı'da Yayınlanma Tarihi: 2002 (DVD)
Ödüller: En İyi Film, New York Öğrenci Filmleri Festivali 1961

Hikaye

Sasha keman dersine gitmek için annesiyle birlikte yaşadığı apartmandan çıkar. Binadan çıkarken bir grup çocuk ona sataşır. Yakında çalışmakta olan buharlı silindirin sürücüsü Sergey, Sasha'nın yardımına yetişir.

Dersine doğru yürüyen Sasha, bir dükkanın vitrinin önünde durur. Şehrin görüntüsü dükkanın prizma gibi camlarından yansımaktadır.

Sasha müzik odasının dışında bekler. Orada beklemekte olan küçük bir kız için bir elma bırakır. Küçük bir çocuk müzik odasından gözyaşları içinde çıktıktan sonra Sasha ders için içeri girer. Öğretmen Sasha'ya karşı serttir, çok fazla hayal gücü olduğunu söyleyerek onu paylar. Sasha küçük kızın elmayı yediğini fark etmeden binadan ayrılır.

İnşaat alanında, bir kadın silindir sürücüsü Sergey ile flört etmektedir. Eve dönen Sasha, Sergey'e silindirle ilgili tamir işlerinde yardımcı olur. Sergey Sasha'yı silindir ile dolaştırır ve onun kullanmasına izin verir. Çocuk çetesi onları izler, kıskanmışlardır.

Öğle yemeğine giderlerken, Sasha ve Sergey zorbalık edilen bir çocukla karşılaşırlar. Sasha müdahale eder ve dayak yeme pahasına çocuğun topunu ona iade eder.

Çete, Sasha'nın silindirde kalmış olan kemanına gizlice göz atar, ancak dokunmamaya karar verirler.

Sasha, Sergey onu bir "işçi" değil de bir "müzisyen" olarak adlandırınca itiraz eder. Bir binanın yıkılmasını izlerler. Ani bir sağanak yağış esnasında ayrı düşerler.

Yemekten sonra, Sasha Sergey için keman çalar. O akşam sinemaya gitmeye karar verirler. Sasha evde pratik yapar ancak annesi dışarı çıkmasına izin vermiyordur. Kadın silindir sürücüsü Sergey'i sinemada beklerken bulur. Sasha'dan haber alamayan Sergey, sinemaya kadınla girer.

Sasha Sergey ile asfaltın üstünde yeniden bir araya geldiği bir hayal görür.

Tarkovski'nin Kartviziti

Tarkovski'nin VGIK'den mezun olmak için çektiği *Katok i Skripka* (1960) tek başına yönetmenlik yaptığı ilk filmidir. Film, bir bakıma *Ubiytsy* ve *Segodnya Uvolneniya Ne Budet*'ın yapamadığı şekilde gelecekte eserlerinde "Tarkovskiyan" diye adlandırabileceğimiz şeylerin neler olacağını belirler. Filmde ilerde Tarkovski'nin kendisine özgü kılacağı görsel motifler vardır, sonraki metotlarının büyük bir kısmının habercisidir ve senaryoda direkt olarak kendi hayatından alınmış olan öğeler vardır.

Katok i Skripka ayrıca *Sculpting in Time* kitabındaki son yazılı halini almadan önce bir dizi makale ve röportajda bahse-

dip geliştireceği estetik anlayışını da öngörür. Tarkovski açıkça film hakkında hırslıdır: Film ortalama VGIK kısa filmlerinin iki katı uzunluğundadır, 46 dakika sürer ve renklidir. Her ne kadar film görüntü yönetmeni Vadim Yusov ile iş birliğinin başlangıcı olsa da, bunun sebebi büyük ölçüde Tarkovski'nin Kalatozov'un *Letyat Zhuravli* (*Leylekler Uçarken*) filmini çeken ünlü sinematograf Sergey Urusevsky ile anlaşmakta başarısız olmasıdır. *Katok i Skripka* aynı zamanda Tarkovski'nin besteci Vyacheslav Ovchinnikov, müzik yönetmeni Emil Kachaturian ve özel efekler sanatçısı V Sevostyanov ile yapacağı işbirliklerinin de başlangıcıdır.

Tarkovski küçük bir çocuğun gözlerinden bir film yapmayı seçerken, VGIK'nin o zamanki standart yöntemine uyuyordu. Andrey Mikhalkov-Konçalovski'nin ve Yuli Fait'in diploma filmleri de (sırasıyla *The Boy and the Dove* ve *Streetcar to Other Cities*) çocuklar hakkındaydı. Biçimsel olarak, film açıkça Tarkovski'nin yeteneğini gösterme amacı güden ancak bir daha asla kullanmayacağı göz alıcı sekanslar içerir, örneğin Sasha'nın dükkanın vitrini önünde durduğu ve sergilenen çeşitli aynalardaki yansımalara baktığı sahne. Şehrin görüntülerinden oluşan bir kaleydoskopu izleriz: tramvaylar, binalar, elma dolu bir kese kağıdını düşüren bir kadın (*Ivanovo Detstvo*'da sahilde kamyonetten etrafa saçılan elmaların habercisi), bir balon satıcı (Albert Lamorisse'nin 1956'da çektiği çok popüler kısa filmi *The Red Balloon*'a bir gönderme olması mümkün), oyuncak gemisiyle küçük bir çocuk ve bir saat kadranı. Havalanan kuş sürüsünü gösteren final çekimi, belki de bütün sekanstaki tek Tarkovskiyan öğedir. Benzer şekilde, Sasha'nın bitişte Sergey ile buluşmasını hayal edişi *Ivanovo Detstvo, Solyaris, Zerkalo* ve *Nostalghia*'nın hayal edilen veya rüyada görülen sonlarını önceden gerçekleştirmiş olsa da, sekansa basmakalıp bulanıklaşan görüntüler ve müzik olarak cafcaflı bir yaylı aranjmanı aracılığıyla sokuluruz. Merdiven boşluğunda-

ki sahnenin ele alınışı da benzer şekilde oldukça sıradandır, kamera görünmeyen Sasha'yı binanın dışına doğru takip ediyor gibidir.

Öte yandan, film Tarkovski'nin olgunluk dönemi tarzı ile çok daha bağlantılı ve benzer bir dizi öğe de içerir. Su belki de içlerinde en bariz olanıdır, filmde bir bardakta, aniden başlayan sağanak yağış, su birikintileri ve bir nehir olarak ve akan muslukta gözükür. Aynalar üç kez kullanılmıştır: dükkan vitrini sahnesinde ve Sasha'nın evinde iki kez; ilkinde annesinin Sergey ile buluşmaya gitmesini yasaklarken aynadan yansıdığını görürüz, sonra, bitişte, Sasha kendi yansımasına bakar ve Sergey ile buluştuğunu hayal eder. Belki de görsel olarak en Tarkovskiyan addedilebilecek sahnede, Sasha Sergey için keman çalarken, su birikintilerinden yansıyan ışıklar etraflarındaki duvarların üzerinde oynaşarak, yirmi yıldan uzun bir süre sonra *Nostalghia*'da aynı tekniğin kullanılışını öngörür. Film ayrıca çocuk oyuncuların performansları açısından da kayda değerdir, özellikle de Sasha'yı canlandıran Igor Fomchenko'nun performansı. Tarkovski, belki de kendisi de söylendiği gibi özü itibarıyla çocukça bir tabiata sahip olduğu için, çocuklara karşı duyarlı ve hassas bir yönetmendi ve her zaman çocukların filmlerini anlamalarını sağlayabildi.

İçerik açısından filmin sanatın gücü (belki de Sasha Sergey için keman çaldığında kendi çalışına şaşırmıştır) ve toplumdan ayrışan biri olarak sanatçı tasviri, o dönemdeki Sovyet ideolojisine ait olmaktan çok, Dostoyevski ve Tolstoy'un dahil olduğu on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı geleneğine geri dönüştür. Tarkovski her iki fikri de sonraki filmlerinde -Rublev, Gorchakov ve Alexander, her biri sanat ve edebiyat adamlarıdır- ve tüm düşüncelerinde devam ettirecektir. *Sculpting in Time*'ın üstünkörü bir okuması bile Tarkovski'nin kendisini bu geleneğin bir parçası olarak görmesinin kapsamını sergiler: "Film yapımı, *aynı diğer tüm sanatsal eser sahiplikleri gibi*, ilk

önce ve en önemlisi içsel gereksinimlere tabi olmak zorundadır"[72] [vurgu eklenmiştir]. Bu "içsel gereksinimler" *Katok i Skripka*'da -sadece taslak formunda olsa da- mevcuttur ve sadece Tarkovski'nin bundan sonraki filmlerini şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda seyircilerine olabildiğince az şey göstererek onlara saygı duyacak yeni bir görüntü, yeni bir film tarzı yaratma gerekliliğini de şekillendirir.[73] Bu şekilde Tarkovski seyirciyi kendi deneyimlerini kullanarak "boşlukları doldurmaya", etkin bir biçimde filmlerini "tamamlamaya" teşvik etmeyi ummuştur.[74]

Otobiyografik Öğeler

Dolaysız otobiyografik öğe Sasha'nın müzik dersleri alması şeklinde ortaya çıkar: Tarkovski'nin kendisi de çocukken yedi yıl boyunca müzik dersleri almıştı. Yetişkinlerin filmdeki rolleri de aynı şekilde otobiyografiktir. Sasha'nın annesi mesafelidir, çoğunlukla aynadan yansıması ve sonra sadece kısacık kendisi gösterilir, bu belki de Tarkovski'nin kendi annesinin mesafeli davranışlarının yankısıdır. Maria Ivanova'nın dik başlı oğlu için duyduğu endişe, katı müzik öğretmeni tarafından dile getirilir[75]: "Hayal gücün çok fazla. Seninle ne yapacağız böyle?"

Ancak eğer Sasha'nın annesi mesafeliyse, babası çok daha fazla öyledir: ekranda hiç gözükmez, ya da filmde ondan bahsedilmez. Onun yerine, Sasha'yı apartmanında yaşayan çocuk-

72) *Sculpting in Time*, s. 136.

73) 24 Ocak 1973 tarihli günlük yazısıyla kıyaslayın: '...bu detaylarla ilgili bir mesele değil, saklı olan şeylerle ilgili bir mesele. *Time Within Time*, s. 65.

74) İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi de bu tekniği kullanmaktadır, ancak tekniğe Tarkovski'den bağımsız olarak ulaşmış gibi gözükmektedir.

75) Sadece filmi izlediğim Facets DVD sürümünün -bu diyaloğu oradan alıntıladım- kalitesinden kaynaklanıyor olabilir ama normalde renkli olan bu sahnede müzik öğretmeni neredeyse siyah beyaz gibi gözükmektedir.

ların zorbalıklarından kurtaran ve ardından Sasha'nın hayranlık duymaya başladığı silindir kullanıcısı Sergey koyulmuştur. Sanatçı (Sasha) ve zanaatkâr (Sergey) arasındaki ilişkinin Sovyetler'e uygun olması hiç şüphesiz ki Tarkovski'nin VGIK'den mezun olurken tam not almasında rol oynayacaktı (filmin en bariz "Sovyet" sahnesi arkasındaki yüksek binanın ortaya çıkması için eski evin yıkılmasıdır) ancak Sergey şüphe götürmez bir biçimde Arseni için bir vekildir ve Sasha'nın onunla sinemaya gitme planının annesi tarafından engellenmesi belki de Tarkovski'nin annesine karşı hissettiği çelişik duyguların bir belirtisidir.

IVANOVA DETSTVO (1962)

Tarih - 1

Türkçe ve İngilizce İsimleri: *Ivan'ın Çocukluğu, Ivan's Childhood, My Name is Ivan* (ABD)
Yapım Şirketi: Mosfilm
Yapım Şefi: G Kuznetsov
Yönetmen: Andrey Tarkovski
Senaryo: Mikhail Papava, Vladimir Bogomolov (ve Andrey Tarkovski ve Andrey Mikhalkov-Konçalovski, isimleri geçmeden); Bogomolov'un kısa romanı *Ivan*'a dayanarak
Görüntü Yönetmeni: Vadim Yusov
Kurgu: Georgi Natanson
Müzik: Vyacheslav Ovchinnikov
Müzik Yönetmeni: Emil Kachaturian
Sanat Yönetmeni: Evgeny Chernyaev
Özel Efektler: V Sevostyanov, S Mukhin
Askeri Danışman: G Goncharov
Ses: Inna Zelentsova
Oyuncular: Nikolay Burlyaev (Ivan), Valentin Zubkov (Yüzbaşı Kholin), Evgeny Zharikov (Kıdemli Teğmen Galtsev), Stepan Krylov (Onbaşı Katasonych), V Malyavina (Masha), Nikolay Grinko (Albay Gryaznov), D Milyutenko (Tavuğu olan yaşlı adam), Irina Tarkovskaya (Ivan'ın annesi), Andrey Mikhalkov-Konçalovski (Gözlüklü asker), Ivan Savkin, Vladimir Marenkov, Vera Miturich
Çekim Tarihi: 1961 Sonbahar/Kış

Süre: 95 dakika

İlk Gösterim: Moskova 30 Ocak 1962 (Kaba kurgu) / Mart 1962 (Tamamlanmış)

SSCB'de Yayınlanma **Tarihi:** 1962

Batı'da İlk Gösterim: Venedik Film Festivali, Eylül 1962

Batı'da Yayınlanma Tarihi: 1963

Ödüller: Altın Aslan, Venedik Film Festivali 1962; En İyi Yönetmen, San Francisco Film Festivali 1962

Hikaye

Pastoral bir rüya Ivan'ı doğanın keyfini çıkarırken ve uçarken gösterir. Annesine bir guguk kuşu duyduğunu söyler. Ani bir silah patlaması. Ivan uyanır; az önce gördüklerimizin rüya olduğunu anlarız. Ivan saklanmakta olduğu yel değirmeninden ayrılır ve çorak bir manzaraya doğru yol alır. Bir nehir boyunca bata çıkar sürünürken jenerik üstünden akmaya başlar.

Ivan bir ordu karakoluna rapor verir. Teğmen Galtsev Ivan'ın bir ajan olduğuna inanmaz. Ancak bir telefon görüşmesi, Ivan'ın bir Rus ajanı olduğunu doğrular (keşif eridir). Ivan raporunu yazar ve ardından uyur.

İkinci rüya: Ivan ve annesi bir kuyudan içeri bakmaktadır. Ardından Ivan kuyunun dibinde beliriverir. Ivan'ın annesi öldürülmüştür.

Ivan bir çeşit baba figürü olarak gördüğü Yüzbaşı Kholin'i karşılamak için kalkar. Karargahlarına giderler, burada Albay Gryaznov Ivan'a onu askeri okula göndermek istediğini söyler. Ivan onu kaçıp gitmekle tehdit eder.

Ivan adamın evinin yıkıntıları içinde, dengesi bozuk, yaşlı bir adamla konuşur. Karısını Naziler'in elinde kaybetmiştir. Gryaznov gelir ve Ivan'ı uzaklaştırır.

Galtsev, Masha isimli genç bir hemşireyi azarlar ve Kholin bunu görür. Kholin bir huş ağacı korusunda Masha'ya kur yapmaya çalışır. Masha, Galtsev'e döner.

Kholin ve Onbaşı Katasonych Naziler tarafından infaz edilip nehrin karşı tarafına bırakılan iki keşif erinin cesetlerini geri almak için plan yapar. Galtsev Masha'ya olan ilgisinden dolayı Kholin'i iğneler.

Ivan Dürer'in *Mahşerin Dört Atlısı* tablosunun bir reprodüksiyonuna bakar ve Galtsev'e Ölüm'ün kendisine görmüş olduğu bir Alman'ı hatırlattığını ve Almanlar'ın yazarları olmadığını, çünkü kitapları yaktıklarını söyler.

Galtsev, Kholin ve Katasonych, keşif erlerinin cesetlerini nasıl geri alacaklarını tartışırlar. "Masha Must not Cross the River/Masha Nehri Geçmemeli" isminde eski bir Chaliapin şarkısı dinlerler.

Adamlar keşif için bir tekne seçerler ve içlerinden birinin Ivan'ı evlatlık olarak alma olasılığını tartışır. Ivan'ın annesinin ve kız kardeşinin Naziler tarafından öldürüldüğünü ve babasının askerde öldüğünü öğreniriz.

Rüya gibi ancak Ivan'ın uyanık olduğu bir sekansta, Ivan Almanlar'ı öldürme fantezisi kurar. Galtsev tekrar Ivan'ı askeri okula gitmesi için ikna etmeye çalışır ancak Ivan kabul etmez.

Üçüncü rüya: Ivan ve küçük bir kız (belki de ölü kız kardeşi) elma yüklü bir kamyonetin arkasındadırlar. Ivan kıza bir elma uzatır. Kız reddeder. Kamyonet sahilde dolaşırken etrafa elmalar saçılır. Atlar kumlardan elmaları yer.

Kholin ve Galtsev, Katasonych'in öldürüldüğünü öğrendikten sonra Ivan'la birlikte bir kanoya binerek yola koyulurlar. Ivan'ı bir sonraki görevine başlaması için orada bırakırlar, ardından iki keşif erinin cesetlerini alırlar.

Kholin tekrar Chaliapin şarkısını dinler. Masha son kez gözükür. Galtsev onu uzağa yolladığını söyler.

1945'te Sovyet ordusunu Berlin'de gösteren haber bülteninden görüntüler. Goebbels'in yanmış vücudunun yanında karısının ve altı çocuklarının cesetlerini görürüz; Almanlar'ın teslimiyet belgesini imzalayışı, ardından tekrar ölü Naziler ve ai-

lelerinin görüntüleri.

Galtsev Naziler'in tuttuğu kayıtları düzenleyip incelemek için bir operasyon yönetir. Ekranın dışında öldürülmüş olan Kholin'le arasında geçen bir diyalog hayal eder. Galtsev Ivan'ın dosyasını bulur; bu dosya Ivan'ın yakalanıp öldürüldüğünü onaylamaktadır.

Dördüncü rüya: Ivan ve arkadaşları sahilde saklambaç oynamaktadır. Ivan'ın annesi onlara göz kulak olur. Ivan kız kardeşiyle ölü bir ağaca kadar yarışır. Ivan ağaca vardığında, ekran kararır.

Yapımın Gelişimi

Ivanovo Detstvo, ya da ilk baştaki ismiyle *Ivan*, 1960 sonbaharında, Tarkovski'nin kuşağından bir yönetmen ve oyuncu olan Eduard Abalov'un yönetmenliğinde çekilmeye başlandı. Ancak, çekilen kısımlar başarısız bulundu ve yıl sonunda yapıma son verildi. Abalov'un çekimleri iptal edildi ve Mosfilm yeni bir yönetmen aramaya başladı. 16 Haziran 1961'de, Tarkovski'nin yeni yönetmen olacağı doğrulandı; ayın sonuna kadar çekim senaryosunu sunması istendi.

Kameramanını (Yusov) ve genç oyuncusu Nikolay Burlyaev'i seçmesine izin verildiği halde, Tarkovski Abalov'un romanın yazarı Vladimir Bogomolov'la (1924-2003) beraber yazdığı senaryoyu miras almak durumundaydı. Abalov film üzerine çalışırken bile senaryoyla ilgili bazı anlaşmazlıklar çıkmıştı, hatta bir noktada Ivan'ın savaştan sağ çıktığı ve evlendiği mutlu bir son bile bulunmuştu. Kendisi de savaş sırasında bir keşif eri olan Bogomolov karşı çıkmıştı ve daha karamsar bir son yazılmıştı. Tarkovski işi devralır almaz, dört rüya sekansını eklemeyi teklif etti, Bogomolov bunlara da itiraz etti, aynen genç hemşire Masha karakteri etrafında dönen aşk hikayesi öğesine de karşı çıktığı gibi.

Çekimler sonbaharda, hikayedeki olayların sahiden de ger-

çekleştiği yer olan Dinyeper Nehri üzerindeki Kanev'de başladı. Kötü hava şartlarına rağmen, çekim 18 Ocak 1962'de tamamlandı. Tarkovski, daha sonradan alışkanlığı haline gelecek şekilde, çekimler devam ederken kurguya başlamıştı ve ilk kurgu 30 Ocak 1962'de Mosfilm'de gösterildi. Sonraki ay boyunca kurgunun ayrıntıları üzerine çalıştı ve 3 Mart'ta film onaylandı. Bogomolov'un rüya sekanslarına karşı çıkmaya devam etmesi ve askeri detayların ele alınışında tutarsızlıklar olduğunu düşünmesine rağmen Tarkovski, filmi bütçenin 24.000 Ruble altında bir paraya mal etmesiyle övgü topladı ve film o ay Film Yapımcıları Sendikası'nın düzenlediği "Sinemanın Dili" seminerinde tartışma konusu haline geldi.

Film Batı'da ilk kez Eylül 1962'de sansasyona yol açtığı ve festivalin en büyük ödülü Altın Aslan'ı kazandığı (ödülü Valerio Zurlini'nin *Cronaca Familiare/Family Diary* filmiyle paylaştı) Venedik Film Festivali'nde gösterildi,. Tarkovski bir gecede meşhur oldu. İtalyan Komünist Partisi'nin yayın organı *Unita* filme küçük burjuva karakteri olduğunu söyleyerek saldırırken, Jean-Paul Sartre filmin "Sosyalist gerçeküstücülüğü"nü överek şiddetle savundu.[76] Kendi ülkesindeyse, Tarkovski daha azını başarabilmişti. Galtsev'i canlandıran Evgeny Zharikov şöyle der: "Kendi ülkemizde, film kısıtlı şekilde gösterildi [2. Kategori] çünkü Kruşçev filmi izlediğinde 'Biz asla çocukları savaşta bu şekilde kullanmadık' dedi. Ve bu filmden neredeyse hiç bahsedilmemesine, filmin neredeyse hiç gösterilmemesine, özetle hasıraltı edilmesine yeterliydi. Ve bütün dünya onu bir başyapıt olarak oynattı."[77]

Yeterlilik Sınavı

Tarkovski *Ivanovo Detstvo*'dan "içimde yönetmen olmak var mı yok mu diye görmek için yeterlilik sınavım" diye bahse-

76) Johnson ve Petrie, s. 68.

77) Evgeny Zharikov, Röportaj, *Ivan's Childhood*, Artificial Eye DVD

der.[78] Filmde Tarkovski'nin olgun dönemindeki tarzı tam olarak belirgin olmasa da, film daha sonraki eserlerinde tekrar karşımıza çıkacak bir dizi öğe içerir ve dolayısıyla filmi yalnızca bir çıraklık eseri olarak görmek hata olacaktır. En nihayetinde, bu film Venedik'te Altın Aslan ödülünü kazandı ve Tarkovski'nin kariyerini bir gecede başlattı. Filmi bunun ışığında incelemek ve *Ivanovo Detstvo*'nun Tarkovski'nin ilerde kullandığı ve kullanmadığı neler içerdiğini görmek yol gösterici olacaktır.

Ivanovo Detstvo hiç muharebe görmediğimiz bir savaş filmidir. Bu Tarkovski'nin revizyonist bir film yapmaya çalışmasından ziyade, tamamen Bogomolov'un orijinal hikayesinin bir yansımasıdır. Filmin başında bir görevin sonunu ve filmin sonunda Ivan'ın son görevi olacak olan görevin başlangıcını görmemize rağmen, film çoğunlukla ana cepheden uzakta, bu görevler arasında neler olduğuyla ilgilenir. Tarkovski bu yöntemle sonraki filmlerinin neredeyse hepsinde tekrarlanacak temel bir dramatik yapıyı oluşturmaktadır: Rublev eğer beklemekte değilse bile, bir kriz gerçekleşene ya da tanımlayıcı bir an (çanın dökümü) gelene kadar ilerleyemediği bir dünyadadır; Kelvin büyük ölçüde çalışmazken gösterilir (ensefalogramının kayıt edilmesi ve yollanması, yani *Solyaris*'in senaryosundaki ana noktalardan ikisi, ekran dışında olur); *Offret*'teki Alexander sanki hayatı boyunca "bu anı" (nükleer savaş) beklemekteymişçesine hissettiğini söyler.

Filmin merkezinde üç karakter -Ivan, Yüzbaşı Kholin ve Albay Galtsev- birbirini izleyecek böyle üçlülerin ilkidir: Rublev, Danil, Kirill; Kelvin, Snaut, Sartorius; Stalker, Profesör, Yazar. Aynen daha sonraki benzerlerinin de yapacağı gibi, *Ivanovo Detstvo*'daki üç karakter film boyunca bir ana temayla boğuşur, bu film için tema sorumluluktur: Ivan intikam görevine devam etmek için cepheye dönmekle yükümlü olduğunu his-

78) *Sculpting in Time*, s. 27.

seder; Kholin sanki kendi oğluymuşçasına çocuğa sahip çıkması ve onu koruması gerektiğini düşünür (Katasonych ve Gryaznov'un da Kholin'le beraber "babacan" bir üçlü oluşturduğu söylenebilir zira her iki karakter de rütbe olarak birbirlerinden adamakıllı ayrışsalar da Ivan'a çok yakındırlar); genç ve deneyimsiz Galtsev ise hem Ivan'la ne yapacağı konusunu hem de hemşire Masha'ya karşı olan duygularını ve kendisinden daha yaşlı olan Kholin'le Masha konusundaki rekabetlerini çözmek zorundadır.

Hem beklemek hem de sorumluluk karakterlerin kendilerini içinde bulduğu kıyamet durumuna ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Sanki bunun altını çizmek için, Ivan'ın Dürer'in *Mahşerin Dört Atlısı* tablosunun bir reprodüksiyonuna baktığını görürüz, atlılardan birine benzeyen motosikletli bir Alman gördüğü de not edilir. Kıyamet -ister kişisel bir kıyamet isterse de genel bir kıyamet olsun- Tarkovski'nin tekrarlayan motiflerinden biridir ve kıyamet veya kriz durumu sonraki filmlerinin hepsinde az ya da çok etkili olmuştur: *Andrey Rublev*'deki Moğol işgali; *Solyaris*'de geçmişiyle yüzleşen Kelvin'in çalışamaması; *Zerkalo*'da ölüm döşeğindeki Aleksey'in hayatının önemli anlarını hatırlaması; *Stalker*'daki sanayi sonrası genel ekolojik çöküş durumu; *Nostalghia*'da Domenico'nun ailesini hapsetmesi ve sonunda kendisini kurban etmesi; *Offret*'te nükleer savaşın patlak vermesi.

Dünyanın sonu teması yeni bir dünyanın ya da günahları ödenmiş bir dünyanın kuruluşu fikrine yakından bağlıdır. *Ivanovo Detstvo*'da, Ivan'ın bu yeni dünyaya ulaşabilmesi için tek yol ebeveynlerinin ölümlerinin öcünü almak için savaşmaktan geçer; onun trajedisi alışıldık bir çocukluk yaşayamaması ve böyle bir çocukluğa sadece rüyalarında sahip olabilmesidir.

Rüya Sekansları

Rüya sekansları en baştan beri Tarkovski'nin filmi kavrayı-

şının bir parçasıydı. Filmde dört rüya sekansı vardır ve bunlar sadece Ivan'ın -ve Rusya'nın- trajedisini vurgulamaya yardımcı olmakla kalmaz aynı zamanda kariyerinin bu erken aşamasında bile Tarkovski için dünyanın eş zamanlı olarak "içeride" ve "dışarıda" var olduğunu gösterirler (bu tam anlamıyla son filmi *Offret*'te anlaşılan bir fikirdir).

İlk rüya annesine bir guguk kuşu duyduğunu söylemek için koşturan Ivan'ı gösterir. Rüyanın huzurlu, aydınlık ortamı bir silah patlamasıyla parçalanır. İkinci rüya Ivan'ı ilk önce bir kuyunun önünde daha sonra da dibinde, kayan bir yıldızı yakalamaya çalışırken gösterir. Silah sesi tekrar duyulur, ancak bu kez annesi öldürülmüştür. Üçüncü rüya Ivan'ı kendisiyle yaklaşık aynı yaşlarda küçük bir kıza elma uzatırken bir kamyonetin arkasında gösterir. Kıza elmayı iki kez teklif eder ancak her iki seferde de kız kabul etmez. Arkadan projeksiyonun (back projection) negatif olarak kullanılması[79] ve küçük kızın çok ciddi yüz ifadesi yaklaşmakta olan bir kıyamet hissi oluşturur. Kamyonetin sahilde ilerleyip, otlayan atların zevkle yediği elmalar saçtığını gördüğümüzde bu his hemencecik yok olur -en azından kısa bir süreliğine- Ivan ve küçük kız şimdi gülümsüyorlardır. Son rüya, Ivan ve arkadaşlarını sahilde saklambaç oynarlarken gösterir, ancak kameranın ölü bir ağacın karanlığının içine doğru süzülmesiyle, uğursuzca sona erer.

Rüyalar genellikle zıt oldukları sahnelerle kesilmiştir: Tarkovski ilk rüyanın neşesi ve uçmanın hafifliğinden, katıca toprağa bağlı olan ve harabe halindeki yel değirmeninde saklanan Ivan'a geçer; annesinin öldüğü ikinci rüya, Ivan'ı rahatça uyurken gösteren bir sahneyi takip eder; kızın elmaları yemediği üçüncü rüyanın ardından bir yemek sahnesi gelir; dör-

79) Tarkovski arkadan-projeksiyonu yalnızca beş kez kullanmıştır: bu rüyada, Ivan kaçtıktan sonra onu almaya giden Galtsev ve Kholin'in arabayla geri döndükleri sahnede, *Solyaris*'de Berton'un arabayla şehre gittiği sekansta ve *Katok i Skripka*'da iki kez.

düncü rüyada çocukların oyun oynayışını izlemeden önceyse Goebbels'in çocuklarının, ebeveynlerinin kömürleşmiş bedenlerinin yanında yatan cesetlerini ve Galtsev'in Ivan'ın kafasının kesildiğini hayal edişini görürüz.

Rüyalar ayrıca daha sonraki filmlerde tekrarlanacak bazı yöntemler kullanır: uçmak (ilk rüya); Ivan'ın mantıken bağdaşmayan iki yerde gösterilmesi (kuyunun başı ve dibi); son rüya ise rüya görenin kim olduğu sorusunu akla getirir, zira rüyanın "gerçekleştiği" vakitte Ivan'ın kendisi ölmüştür (daha sonra *Zerkalo* ve *Nostalghia*'da kullanılan bir yöntem). Tarkovski bu rüyayı hikaye örgüsünde mantıken "imkansız" bir yere yerleştirerek (eğer rüya görenin Ivan olduğunu varsayarsak, imkansız) bu yaşamın çelişkilerinin ve paradokslarının sadece ölünce çözüleceğini öne sürüyor olabilir.

Anlatısal, Biçimsel ve Görsel Yöntemler

Ivanovo Detstvo Tarkovski'nin olgunluk dönemindeki tarzını haber veren uzun çekimler, takip planları ve yavaş zumlardan az sayıda içerir. Ancak filmde burada bahsetmeye değecek, Tarkovski'nin alametifarikası olan bir dizi başka yöntem vardır.

Jenerikten önceki sekans neredeyse Tarkovski'nin olgunluk dönemindeki tarzının kartvizitidir: Ivan sol taraftan çerçeveden çıkar ve kamera ağaç boyunca yükselmeye başlar. Ardından Ivan tekrar sol taraftan çerçeveye girer, ancak bu kez orta uzaklıktadır. (Ivan yel değirmeninden çıkarken Tarkovski sahneyi aynı şekilde oluşturur: Ivan ufukta soldan çerçeveden çıkar, kısa bir süre sonra ön taraftan ve soldan çerçeveye girer.) Ardından Ivan'ı ağaçların içinde yükselirken görürüz, sonra ona bir guguk kuşu duyduğunu söylemek için annesinin yanına gitmek üzere yere konar. Uçmak, belki de en akılda kalıcıları *Solyaris* ve *Zerkalo*'dakiler olmak üzere tekrarlanan bir motiftir, aynen anne figürü gibi; buradaki dekor da -

ağaç korusu- Tarkovski'ye has bir motiftir. Ancak ağaçlar tek ilgi alanı değildir: Ivan "yere konduktan" hemen sonra, kamera bir kayanın yüzeyine doğru kayarak Tarkovski'nin doğal yüzeyler ve dokulara olan merakını ele verir. İkinci rüyanın öncesinde benzer bir çekim vardır, kamera ocaktan uzaklaşır, bir kaç kütüğe, oradan da bir kase suya geçer. Bu çekimler geleneksel anlamda "cutaway" olarak nitelemek için fazla uzundurlar; daha ziyade "gerekli arasözler", karakterlerin kendileri etraflarındaki dünyanın derinliğini ve gizemini ölçmek -ya da usulca kutlamak- için bir saniye durup etraflarına baktıklarında görecekleri şeyler olarak anlaşılabilir.

Ivan'ın Galtsev ile kırdaki askeri üste ilk karşılaşması da aynı şekilde Tarkovski'nin olgunluk dönemi tarzının, her ne kadar bir miktar gelişiminin erken aşamasında da olsa, daha o zamandan mevcut olduğunu gösteren bir dizi öğe taşır. Sahne kısa çekimlerden oluşmakla beraber alışılmadık uzunluktadır, sanki Tarkovski ekranda akan olayları gerçek zamanlı olarak yakalamayı amaçlamıştır, ki bu fikir yakın zamanda kafasını meşgul eder hale gelecektir. Ivan'ın telefonu alıp karargahı kendisi aramaya teşebbüs ettiği an gibi meydan okumalar hariç, sahnenin büyük bir kısmı boyunca Ivan ve Galtsev karşı karşıya gelmez. Gene, ister *Andrey Rublev*'de Rublev ve Yunan Theophanes'in huş ağacı korusunda mahşer gününü tartışması, isterse de *Stalker*'da üç adamın Bölge'deki su birikintileri ve çamurun ortasında yaptıkları ağız dalaşı olsun, sonraki filmlerde de karakterler zamanlarının çoğunu yüzlerini birbirlerinden öteye çevirerek geçirirler.

Tarkovski için neredeyse bir fetiş haline gelecek olan bir başka yöntem de, kafaları arkadan ya da eğik bir açıdan filme almaktı, neredeyse klasik bir büst gibi ancak tersten. Burada, Ivan raporunu yazmaya başladığında, açı alışılmadık biçimde düzdür, ancak çekim gene de aynı amaca hizmet eder: sanki Tarkovski bize ister hareket halinde isterse de dururken ol-

sun, vücudun herhangi bir görünüşünün incelemeye ve benzersizliğinin kutlanmaya değer olabileceğini göstermektedir. Kamera şaryo (dolly) ile Ivan'ın kafasının arkasına kayarak yaklaştığında, İvan Alman kuvvetlerini temsil eden yaprakları ve tohumları düzenlemekle meşguldür ve bu hikaye için önemli olmakla beraber, o anda ikincil durumdadır, belki de Tarkovski Ivan'ın fiziksel varlığının, narinliğinin, çocuksuluğunun, asker birliklerinin hareketleri kadar önemli olduğunu öne sürmektedir. Bu Tarkovski'nin daha sonra *Sculpting in Time*'da yapacağı gözlemi anımsatmaktadır: "Bir insanın ruhani deneyimleri açısından, dün başından neler geçtiği, insanlığın başından bin yıl önce neler geçtiğiyle tamamen aynı derecede öneme sahip olabilir."[80]

Tarkovski'nin geleneksel senaryoya karşı umursamazlığı, Ivan raporunu yazdıktan ve Kholin ile tekrar buluştuktan hemen sonra hikayenin gelişim şeklinden bellidir. Gryaznov'u telefonda görürüz, o esnada Ivan ofisine dalıp Gryaznov'un emriyle askeri okula gönderilecek olmasına itiraz eder ve onu kaçıp gitmekle tehdit eder. Bu protestoya rağmen, Ivan durumu kabullenmiş gibi gözükmektedir. Bu sahneyi, Ivan'ın tavuğu olan yaşlı adamla buluşması izler, Tarkovski'nin kutsal delilerinin ilki. Ancak Gryaznov ve Kholin Ivan'ı almak için geldiklerinde gerçekten de Ivan'ın askeri okula gitmemek için kaçtığını fark ederiz. Tarkovski bunu "retrospektif kavrayış" olarak isimlendirecektir, bu sahnenin ancak bittikten sonra bir anlam ifade edeceğini anlatır. Bu yöntem film boyunca çeşitli formlarda tekrarlanır: açılış sekansı ancak biz Ivan'ı eski yel değirmeninde uyanırken gördüğümüzde rüya olarak tanımlanabilir; Gryaznov ve Kholin tarafından alındıktan sonra Ivan Lyakhov ve Moroz isimli iki askerden bahseder, ancak biz filmin çok ileriki bir vaktinde bu iki adamın nehrin öteki

80) *Sculpting in Time*, s. 193.

yanında asılmış olan ve Galtsev ve Kholin'in filmin sonunda cesetlerini almayı başardığı askerler olduğunu anlarız; ve, daha basitçe huş ağacı korusundaki el kamerasıyla çekilen sekansın Masha'nın bakış açısından olduğu ancak çekimin sonunda onu gördüğümüzde kavrayabiliriz.

Aynı şekilde, Tarkovski son görevin tam olarak ne olduğu konusunda da hiçbir zaman net olmaz: tek bildiğimiz Galtsev ve Kholin'in, Lyakhov ve Moroz'un cesetlerini almak amacıyla Ivan'la beraber karşı kıyıya geçtikleridir. Bu sekans ayrıca ağaçların sudaki yansımalarının çekimleriyle daha da karışık hale getirilmiştir, bu ilk başta kanodan POV (point of view/oyuncunun bakış açısından yapılan çekim) çekimi gibi gözükmektedir ancak ardından kamera iki kez Galtsev'e kesme yapar, Galtsev bir ağacın yanında durmuştur, belki Ivan'ın alacakaranlığa doğru uzaklaşmasını izliyordur, belki de derin düşüncelere dalmış durumdadır. Bu yansıma çekimlerinin mantıksal bir açıklaması ya da dramatik bir işlevi olmadığı için, belki de sebep, Tarkovski için, sudaki yansımaların hikayenin kendisi kadar önemli olmasıdır. Hatta belki de, Tarkovski yansımaların insan hayatı gibi geçici olduğunu ve doğanın kendisinin bizim olduğumuzdan daha kalıcı olduğunu öne sürmektedir.

Filmde iz bırakan diğer alametifarikalar şöyledir: tavuklu yaşlı adamın ardından gözüktüğü açılıp kapanan kapı, ki kendi isteğine göre hareket eden, canlı bir varlık gibi gözükmektedir; Galtsev'in Kholin'le konuşurken hendekte tökezlemesi, yürüdükçe onu takip eden bir çekimde Galtsev'in Masha'yı azarlaması, ardından kameranın Masha'da kalması ve Galtsev'in çerçeveden çıkması, Galtsev'in çerçeveye geri girişiyle kameranın tekrar onu takip etmeye başlaması, ardından (odaya yeni giren) Kholin'e odaklanması ve Galtsev'in tekrar çerçeveden çıkmasına olanak sağlaması; Ruslar'ın Berlin'de Naziler'in dosyalarını inceledikleri, hafiften *Citizen Kane*'i andıran

sahne; ve Galtsev ölmüş olan Kholin'le kısa bir diyalog hayal ederken sessizce yağan küller.

Bununla beraber *Ivanovo Detstvo*'da daha sonraki filmlerde tekrarlanmayacak bir dizi öğe de vardır: Ivan yel değirmeninden ayrılırken kullanılan sert, ekspresyonist kamera açıları, arkadan projeksiyonun kullanılması, Masha ve Kholin'i huş ağacı korusunda gösteren yıldırım geçiş (whip pan), el kamerasıyla çekilen sekanslar (ilk rüyadaki ve huş ağacı korusundaki), alışılagelmiş müzikler (Masha'nın cafcaflı yaylılar eşliğinde, huş ağacı korusunda mutlu bir şekilde dolaştığı sahnedeki gibi).

Ivanovo Detstvo'nun pek çok açıdan Tarkovski'nin sonraki eserlerinin öncülü olduğunu söylemek asla filmin değerini azaltmayacaktır. Film büyük bir başarıdır ve eğer Tarkovski'nin tek filmi olsaydı bile ona Rus sineması tarihinde, gösterişsiz de olsa, bir yer kazandırırdı. Tarkovski'nin özgünlüğünün ve ustalığının çoktan ortaya çıktığını gösteren pek çok çarpıcı an vardır: rüyalar, Ivan'ın savaş oyunu, haber filminin cesurca kullanımı ve Ivan Kholin ve Galtsev'den son defa ayrıldıktan hemen sonra, nehir yüzeyi boyunca çekilen takip planı.

Aynı kendisinden önce çekilen *Katok i Skripka* gibi, *Ivanovo Detstvo* da, Tarkovski'nin sonraki filmlerinde neler yapacağından ziyade, kamera ve anlatım tekniğiyle neler yapabileceğini göstermesiyle ilgilidir. Tarkovski daha sonra *Sculpting in Time*'da *Ivanovo Detstvo*'nun tamamlanmasının hayatının belirli bir evresinin sonunu işaret ettiğini yazdı. Uluslararası olarak onurlandırılıp tebrik edilirken, Tarkovski kendi ülkesinde bir parça dışlanmış olarak kaldı, ancak hiç kimse bir sonraki filmi olan *Andrey Rublev* ile devasa bir atılım yapacağını tahmin edememiştir.

"Onun durumu benim neslimin durumudur"

Katok i Skripka'da bir yerde Sasha "Savaşta mıydın?" diye

sorar Sergey'e. Sergey başıyla onaylar ama daha fazla konuşmayı reddeder. Eğer yaşasaydı, Ivan Sergey ile aynı yaşta olacaktı ve her iki karakterin de 1930'ların başında, Tarkovski'ninkine yaklaşık bir doğum tarihi vardır. Tarkovski'nin savaşla ilgili kendi deneyimleri elbette Ivan'ınkilerden farklıdır; savaşın bir kısmını Yurievets'e tahliye edilmiş şekilde geçirdi ve tüm savaş boyunca sadece savaşın bitmesini değil, aynı zamanda babasının eve dönmesini de bekledi. Şüphesiz, Arseni hiçbir zaman kalıcı olarak eve dönmedi ve Tarkovski savaştan önce, ailenin -ve mutluluğun- eksiksiz olduğu aydınlık çocukluk rüyalarını Ivan'la paylaştı. Natasha Synessios'un yazdığı gibi "Gerçek çocukluk savaştan önceki zamandı."[81] *Ivanovo Detstvo* elbette tamamen Proustvari bir şekilde "yitirilen huzurlu zaman"la ilgili olarak görülemez; film büyük ölçüde Tarkovski ve onun neslinin yaşadığı mahrumiyet hakkındadır. Tarkovski de bunu kabul eder: "Konuya aşığım. Savaş başladığında onun yaşındaydım. Onun durumu, benim neslimin durumudur."[82]

Filmin sonundaki haber görüntüleri bunu iyi temsil eder: Sadece Ivan'ın Naziler tarafından öldürüldüğünü görmekle kalmayız, aynı zamanda Goebbels'in altı çocuğunun ebeveynlerinin kömür haline gelmiş cesetleri yanında yatışını gördüğümüzde, Naziler'in doğrudan kendi ailelerine yaptıklarının dehşetini de görürüz. Dolaysız otobiyografik öğeler, Galtsev filmin başındaki görevden sonra Ivan'a onu, anlaşıldığı kadarıyla büyük ölçüde Ivan'ın hayatta kalması için insancıl sebeplerle, Suvorov askeri okuluna göndereceklerini söylediğinde ortaya çıkar. Burada Galtsev Tarkovski'nin kendisinin hiç sahip olmadığı koruyucu babanın yerine geçer, ancak Galtsev'in, Tarkovski'nin babasının dik başlı oğluna disiplin aşılamak için hakikaten kullandığı bir tehdidi tekrarlıyor olması

81) Natasha Synessios, *Mirror*, s. 64.

82) Turovskaya, s. 35.

ironiktir. Genç Tarkovski'yi Suvorov'a gönderme planları gerçekleşmedi ama birkaç yıl sonra, Sibirya'da geçirdiği sene 21 yaşındaki Tarkovski'ye disiplin değilse bile kesinlikle kaderinin ne olduğuna dair bir his aşılamış gibi gözüküyor.

Ivanovo Detstvo Tarkovski'nin taygada geçirdiği ve onu biçimlendiren yılı, diğer herhangi bir filminden daha iyi ifade eder. Burada gördüğümüz genç Tarkovski'nin, Sibirya'daki Kureika Nehri'nde edindiği tecrübelerinden, onları unutulmaz görüntülere dönüştürerek ilk defa yararlanışıdır. *Ivanovo Detstvo*, tıpkı sonraki tüm filmleri gibi su ile doludur, ancak bu film bilhassa bir nehir ile ilgilidir: Ivan filmin başında bu nehri geçerek gelir, iki Rus erinin cesetlerini geri alma göreviyse benzer şekilde aynı nehrin öteki kıyısına geçmeyi gerektirir. Nehrin karşı kıyısındaki son görevden önce, kahramanlarımız eski bir Chaliapin şarkısını dinlerler: "Masha May not Cross the River". Ivan'ın son görevi esnasında, onları karşı kıyıya ulaştıran kayık yerine, etraftaki ağaçların sudaki yansımalarını görürüz. Çekimin dramatik bir amacı yoktur; Ivan'a -ya da büyük olasılıkla seyirciye- doğanın dünyasının değişmediğini ve savaşlar unutulduğunda da var olmaya devam edeceğini hatırlatmaya yararlar. Ya da belki de, Tarkovski bu sahneyi anlatı zamanının dışına yerleştirerek, sahnede önemli olan şeyin yalnızca anlatı zamanının değil, aynı zamanda tarihsel anlamda zamanın ve olayların (bu örnekte savaşın) da ötesinde olduğunu bize hatırlatmanın peşindedir. Sakin ve yansıtıcı sular, Tarkovski'nin Kureika Nehri'yle ilgili kendi anılarını ya da insan tecrübelerinin geçici olduğunu ve bir gün unutulacağını temsil ediyor olabilir. Ancak, filmdeki ilk diyalog, "Anne, orada bir guguk kuşu var!", Tarkovski'nin Sibirya'da geçirdiği zamandan değil, ilk anılarından birinden kaynaklanıyor.[83]

83) *Sculpting in Time*, s. 29.

ANDREY RUBLEV (1966/69)

Tarih - 2

İngilizce İsmi: *Andrei Rublev*
Orijinal İsim: *The Passion According to Andrei/Andrey'e Göre Tutku* (orijinal 205 dakikalık kesimin ismi)
Yapım Şirketi: Mosfilm
Yapım Şefi: Tamara Ogorodnikova
Yönetmen: Andrey Tarkovski
Senaryo: Andrey Tarkovski ve Andrey Mikhalkov-Konçalovski
Görüntü Yönetmeni: Vadim Yusov
Kurgu: Ludmila Feiginova, O Shevkunenko, Tatyana Yegorycheva
Müzik: Vyacheslav Ovchinnikov
Sanat Yönetmenleri: Evgeny Chernyaev, Ippolit Novoderyozhkin, Sergey Voronkov
Yardımcı Yönetmen: Igor Petrov
Özel Efektler: V Sevostyanov
Kostüm: Lidiya Novi, Maya Abar-Baranovskaya
Makyaj: Vera Rudina, M Aliautdinov, S Barsukov
Ses: Inna Zelentsova
Oyuncular: Anatoly Solonitsyn (Andrey Rublev), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolay Grinko (Danil), Nikolay Sergeyev (Yunan Theophanes), Irina Tarkovskaya (Kutsal Deli Darotchka), Nikolay Burlyaev (Boriska), Rolan Bykov (Soytarı), Yuri Nikulin (Patrikey), Mikhail Kononov (Foma), Yuri Nazarov (Büyük Prens ve kardeşi), Stepan Krylov (Çan dökümcüsü),

Sos Sarkissian (İsa), Bolot Eishelanev (Tatar Reis), Nikolay Glazkov (Efim/kulübedeki adam/at sırtındaki adam), Tamara Ogorodnikova (İsa'nın annesi Meryem), I Miroshnichenko (Mary Magdalene), N Snegina (Marfa), N Grabbe, B Beishenaliev, B Matisik, A Obukhov, Volodya Titov

Çekim: Nisan-Kasım 1965, Nisan-Mayıs 1966

Süre: 185 dakika (orijinal kesim *The Passion According to Andrei* 205 dakikadır); Batı'daki ilk kopyalar 145 dakika

İlk Gösterim: Moskova, Aralık 1966 (190-dakika olan versiyon); Moskova, Şubat 1969 (185-dakika olan versiyon); Moskova, Nisan 1988 (205-dakika olan versiyon)

SSCB'de Yayınlanma Tarihi: Aralık 1971

Batı'da İlk Gösterim: Cannes Film Festivali, Mayıs 1969

Batı'da Yayınlanma Tarihi: 1973 (1969/70 yıllarında Paris'te bir kopyası gösterildi)

Ödüller: FIPRESCI Ödülü, Cannes 1969; Fransız Sinema Eleştirmenleri Ödülü 1969

Hikaye

Sadece 205 dakikalık versiyonda görülen çekimler, sekanslar veya başlıklar köşeli parantez içinde [...] gösterilmiştir.

Açılış jeneriği bir manastırın beyaz duvarı üstünde gösterilir. Bir çan çalar. [Jenerik siyah bir ekranda akar.]

Bir adam, onu durdurmaya çalışan kızgın kalabalığın çabalarına rağmen, balonla bir kilisenin kulesinden havalanır. Uçtuğu için sevinçli bir şekilde, sulak bir manzaranın üzerinde süzülür. Balon (hayvan derilerinden yapılmıştır) aniden irtifa kaybeder ve adamın ölümüne sebep olacak şekilde yere çakılır.

Bölüm Bir: Kısım 1, 'Soytarı' ('Palyaço', 'Maskara' gibi isimlerle de bilinmektedir), [Yaz] 1400

[Keşişler Andrey Rublev, Kirill ve Danil Moskova'da ikona ressamları olarak iş bulmak için Teslis Manastırı'ndan ayrılırlar.]

Bir tarlayı geçerler ve aniden başlayan bir sağanak yağmura yakalanırlar. Bir soytarının müstehcen bir şarkı söylediği bir kulübeye sığınırlar. Aniden Prens'in adamları gelir ve soytarıyı alıp götürürler. Keşişler oradan ayrılır.

Kısım 2, 'Yunan Theophanes', [Yaz-Kış-Bahar-Yaz] 1405[-1406]

Kirill Theophanes'i Moskova'da ziyaret eder. Theophanes Kirill'e "sen Andrey Rublev misin?" diye sorar. Kirill Rublev'i tanıdığını söyler ancak genç keşişin eserlerini eleştirir. Theophanes Kirill'den Müjde Kilisesi'ni boyamasına yardımcı olmasını ister (bu kilise de Moskova'dadır). Kirill sadece Theophanes onu Rublev ve diğer keşişlerin önünde davet ederse kabul edeceğini söyler. Theophanes bir idamı izlemek için dışarı çıkar.

Kirill (üç keşişin o sırada yaşamakta olduğu) Andronikov Manastırı'nda odasındadır. Bir ses (Kirill'in sesi?) Ecclesiastes* 12. Bölüm'den parçalar okumaktayken genç çırak Foma içeri dalar ve Kirill'e Prens'in adamlarının geldiğini haber verir. Kirill dışarı çıktığında Moskova'da çalışmak için kendisinin değil Rublev'in çağrıldığını öğrenir. [205 dakikalık kesimde bu iki sekans yer değiştirmiştir.] Kirill'e manastırı terk etmesi emredilir. Kirill öfkeyle çıkıp gider ve onu takip etmeye çalışan köpeğini öldürene kadar döver.

Kısım 3, 'Andrey'e Göre Tutku', 1406

[205 dakikalık versiyonda bu bölüm ayrı bir kısım değil, Kısım 2'nin ikinci yarısıdır.] Rublev ve Foma ormanda yürüyorlardır. Rublev çırağını tembelliği ve yalancılığı yüzünden azarlar. Yakınlarda bir yerde, ayaklarını bir karınca yuvasının üstüne koymuş oturan Theophanes de oğlanı kınar ve ardından Rublev ile tartışır. Rublev insanların merhamete layık olduk-

* Ecclesiastes: Eski Ahit'in Türkçede Vaiz olarak geçen bölümü. (ç. n.)

larını düşünür ama Theophanes kibirlidir, zamanın döngüsel olduğunu ve eğer İsa geri dönseydi, ikinci kez çarmıha gerileceğini vurgular. Ardından Rus İsa'nın karlı bir tepede çarmıha gerildiği "Rus Calvary*" sekansı başlar. Rublev'in sesi, dış ses olarak Rus halkının çektiği çilelerden bahseder.

Kısım 4 [3], 'Bayram' (Kutlama olarak da bilinir), [Bahar] 1408

Andrey, Danil, Foma ve grupları Vladimir'e doğru yoldadır. Nehir kıyısında konaklarlarken, Andrey ormanın içinde dolaşır ve istemeden bir pagan festivaline tanık olur. Tutsak edilir ve dalga geçmek için iplerle haç benzeri bir kirişe bağlanır ancak pagan bir kız onu serbest bırakır. Kız onu öper ve Andrey kaçmaya çalışır. Ertesi sabah, Rublev kampa döner ve ormanda kaybolduğunu iddia eder. Prens'in adamları paganları ormandan dışarı kovalar, Andrey'i serbest bırakan kadın da içlerindedir. Kadın adamlardan kaçar ve nehrin karşı kıyısına yüzer. Andrey bakışlarını ondan kaçırır.

Kısım 5 [4], 'Kıyamet Günü', [Yaz] 1408

Rublev'in ekibi artık Vladimir'deki katedraldedir ama çalışmalar başlamamıştır. Dışarıda, kırda, Rublev Danil'e Kıyamet Günü ikonasını boyayamayacağını çünkü insanları korkutmak istemediğini söyler. Katedrale geri döndüklerinde, Rublev ne yapacağını bilmediğini itiraf eder. Foma başka bir yerde çalışmak için işi bıraktığını duyurur. Rüya benzeri bir flashback** Rublev'i Prens'in yeni konağında gösterirken dış ses 1 Corinthians*** 13'den bir parça okur. Rublev Prens'in

* Calvary: İsa Peygamber'in çarmıha gerildiği tepenin adı, Golgotha olarak da bilinir. (ç. n.)

** Flashback (geriye dönüş/flaşbeck): Dramatik etki amacıyla veya hikâye gereği, olayların kronolojik sırasında geçmişe dönüş. (ç. n.)

*** Corinthians: Yeni Ahit'in Türkçe çevirilerinde Pavlus'un Korintliler'e Mektubu ya da 1. Korintliler olarak geçer. (ç. n.)

küçük kızıyla oynarken, bir grup taş ustası Prens'in kardeşi için çalışmak üzere işi bırakır. Prens'in adamlarının bir kısmı ormanda taş ustalarına yetişir ve Rublev'in ekibinin de bir parçası olan genç Sergey hariç hepsini kör ederler. Katedrale geri döneriz, Rublev bir duvara boya fırlatmaktadır. Sergey'e Kutsal Kitap'tan bir şeyler okumasını söyler ve Sergey okur (Corinthians 11:3-9), yağmurdan korunmaya çalışan deli bir kadın katedrale girer. Duvardaki boya lekesi kadını üzer. Rublev ona acır ve Kıyamet Günü'nü "bir bayram" yapacağını açıklar. Katedralin dışına, yağmura doğru yürür. Deli kız onu takip eder, bu esnada Rublev'in takımı da onları izlemektedir.

Bölüm İki: Kısım 6 [5], 'Akın', [Sonbahar] 1408

Prens'in kardeşi, Tatar ordularıyla el ele verir ve birlikte Vladimir'i yağmalarlar. Bir dizi flashback Prens'in ikiz kardeşi ile olan ilişkisini açıklar. Rublev ve deli kız artık tamamıyla süslenmiş olan katedrale sığınmışlardır. Yağmacılar zorla içeri girerler ama Rublev deli kıza saldıran adamı bir baltayla öldürerek kızın tecavüze uğramasını engeller.

Daha sonra, viraneye dönmüş ıssız katedralde, rüya benzeri bir sahnede Rublev ölmüş olan Theophanes ile konuşur. Ona bu şeytani zamanları protesto etmek için resim yapmayı ve işlediği cinayet günahının kefaretini ödemek için konuşmayı bırakacağını söyler. Katedralin yıkılmış damından içeri kar yağmaya başlar.

Kısım 7, 'Sessizlik' [6, Merhamet/Sevgi], [Kış] 1412

Rublev ve deli kız Moskova'nın dışındaki Andronikov Manastırı'ndadır. Tatarlar gelir. Rublev'in sessiz karşı koyuşlarına rağmen kızı alıp götürürler.

Kirill tekrar ortaya çıkar ve manastıra yeniden kabul edilmek için yalvarır. Başrahip Kirill'i kabul eder (zaten kör edilen taş ustalarının bazılarına barınak sağlıyorlarmış gibi gö-

zükmektedir) ancak ona Kutsal Kitap'ın 15 kopyasını yazma cezası verir.

Kısım 8 [7], 'Çan', [Bahar-Yaz-Sonbahar-Kış-Bahar] 1423-4

Prens'in adamları çanın dökümünü yapan ustayı soruşturuyorlardır. Adamın oğlu Boriska'yı bulurlar. Boriska babasının öldüğünü ve artık çan dökümünün sırrını bir tek kendisinin bildiğini söyler. Prens'in adamları Boriska'yı yanlarına almaya karar verirler. Boriska, en başta gönülsüz olan yaşlı işçilerden oluşan bir ekiple, doğru çeşit kili bulmak için işe koyulur.

Suskun Rublev, Boriska ve ekibinin çalışmasını izler. Soytarı tekrar ortaya çıkar ve Rublev'i 1400 yılında onu Prens'in adamlarını ele vermekle suçlar. Kirill araya girer, sonra da Rublev'e soytarıyı ele verenin kendisi olduğunu ve her zaman Rublev'in yeteneğini kıskanmış olduğunu itiraf eder.

Çan'ın açılışı Prens ve maiyetinin önünde yapılır ve çan başarıyla çalar. Deli kız bir atı çekerek tekrar ortaya çıkar. Şimdi aklı başında gibi gözükmektedir ve iyi giyimlidir. Boriska Rublev'e aslında çan dökümünün sırrını bilmediğini itiraf eder. Rublev Boriska'yı avutmak için nihayet sessizlik yeminini bozar ve ona ikisinin beraber çalışacaklarını, kendisinin ikonaları boyayacağını ve Boriska'nın çan dökümü yapacağını söyler.[84]

Bitiş

Film, Rublev'in ikonalarının renkli yakın plan çekimlerine kesme yapar. Gösterilen resimler, *Teslis* (*The Trinity*), *Başkalaşım* (*The Transfiguration*), *Kudüs'e Giriş* (*The Entry into Jerusalem*), *Doğum* (*The Nativity*), *Lazarus'un Diriltilmesi* (*The Raising of Lazarus*), *Vaftiz* (*The Baptism of Christ*), *Müjde* (*The Annunciation*) ve *Ormandaki Kurtarıcı*'nın (*The Saviour in the*

84) Bu sahne çekilmeden önce Anatoly Solonitsyn, Rublev'in tekrar konuşmaya başlamasını daha inandırıcı kılmak için bir ay süren bir sessizlik yemini etmiştir.

Wood) detaylarıdır. Son olarak, yağmurda otlayan dört tane at görürüz (renkli olarak).

Yapımın Gelişimi

Sovyetler Birliği, 1960 yılında ünlü ikona ressamı ve ulusal kahraman Andrey Rublev'in 600. doğum yıl dönümünü kutladı.[85] Anlaşılan o ki, Tarkovski *Andrey Rublev* filmini yapma fikrini başrolü oynamayı düşünen aktör arkadaşı Vasily Liyanov'dan aldı. Tarkovski, Andrey Mikhalkov-Konçalovski ile birlikte film için bir öneri hazırladı ve 1961 yılında *Ivanovo Detstvo* üzerine çalışmaya başlamadan önce bunu sundu. Başka yerlere verdiği sözler sebebiyle, Livanov projede yer almadı (ki sonradan buna pişman olmuştur)[86], ama Tarkovski *Ivanovo Detstvo*'nun başarısından sonra üzerinde başka bir film yapması (özellikle Leonid Leonov'un 1961 yılında yazdığı *The Escape of Mr McKinley* hikayesine dayanan bir film)[87] için baskı olmasına rağmen bu projeyi kovalamayı ısrarla sürdürdü.

Andrey Rublev'in sözleşmesi 1962'de imzalandı, tretman (geliştirim senaryosu) Aralık 1963'de onaylandı ve 1964'te senaryo resmi film mecmuası *Iskusstvo Kino*'nun iki sayısında yayınlandı. Bu son adımın atılmasının sebebi açıkça şimdiden tartışmalı bir proje olan film için destek toplamaya çalışmaktı. Proje sadece Mosfilm ve Goskino'da tartışılmakla kalmadı, tarihçiler, akademisyenler, sıradan okuyucular ve parti üyeleri arasında da tartışıldı. Projeye Haziran ayında yeşil ışık yakıldığı ve pre-prodüksiyonun Eylül'de başladığı düşünülürse bu taktik işe yaramıştır.

Tarkovski yeterince para ödenmediği için (bütçe bir milyon

85) Şimdiki bilgiler Rublev'in doğum tarihinin 1360 değil 1370 olduğunu göstermektedir. 1430 yılında ölmüştür.

86) Robert Bird, *Andrei Rublev*, BFI Film Classics, British Film Institute, 2004, s. 23

87) Bird, *Andrei Rublev*, s. 23. Film en sonunda 1975 yılında Mikhail Shveitser tarafından çekildi ve başrolünde Tarkovski ile *Solyaris*'de çalışmış olan Donatas Banionis vardı.

Ruble civarındaydı) bir dizi önemli sahneden vazgeçmek zorunda kalmıştır. En önemli kayıplar şunlardır: 1380'de Ruslar'ın Tatarlar'a karşı ilk büyük zaferlerini aldıkları Kulikova Savaşı'nı gösteren bir açılış sahnesi, Büyük Prens'in kardeşinin çılgınca kuğu öldürmeye gittiği "Av" isminde bir kısım (ölü kuğulardan biri huş ağacı korusunda Foma tarafından bulunarak filmde gözükür), kadınların uzun saçlarını feda ettikleri, Tatarlar'ın Moskova kuşatmasına bir flashback ve Kutsal Deli'nin Tatar Reis'ten olan çocuğunu doğurduktan sonra aklına yeniden kavuşuşunu gösterecek olan "Kıtlık" isimli kısım.

Film 1965 yılının Nisan ayından Kasım ayına kadar çekildi, bu noktada kötü hava koşulları çekimlere ara verilmesini zorunlu kıldı. Kalan sahneler 1966 Nisan ve Mayıs aylarında çekildi. Film büyük ölçekli olmasına rağmen çekimler sorunsuz bir şekilde ilerledi, birçok rapor setteki atmosferin güzel olduğunu onaylar. Film, gösterime sokulması için verilen, *akt* olarak bilinen iznin imzalandığı Ağustos ayında hazırdı. Bu aşamada, film *The Passion According to Andrei* olarak biliniyordu ve 205 dakika uzunluğundaydı.

Filmle ilgili problemlerin ciddi olarak başladığı nokta burası oldu. Her nedense, resmi film endüstrisi galası hemen yapılmadı. Gecikmenin sebebi insanların filmin uzunluğuna, şiddet sahneleri içermesine veya belli belirsiz bir "natüralizm" dozu içermesine karşı çıkmış olması olabilir. Kasım'da Tarkovski filmi 15 dakika kısalttı ve 1966 Aralık ayında Dom Kino'da gösterilen muhtemelen bu 190 dakikalık versiyondu. Eleştirmen Maya Turovskaya "Sovyet beyaz perdesinde Ortaçağ Rusyası'nın bu kadar verimli, karmaşık, kalabalık bir panoraması daha önce hiç görülmedi" diye yazar. Ayrıca filmin seyircileri "şaşkına döndürdüğünü" de not eder.[88] Bütün bunlara rağmen, daha fazla sahnenin kesilmesi istenmişti ancak

88) Turovskaya, s. 48.

Tarkovski filmi daha fazla kısaltmayı reddetti. Ayrıca Goskino'nun başında bulunan Romanov'a filmin gösterime girmesi için gereken *akt*'ı hala teslim almadığını söyleyerek şikayette bulundu ancak aslında *akt* imzalanmıştı. Her iki taraf da daha fazla taviz vermek istemediğinden film gayri resmi olarak rafa kaldırıldı.

Tarkovski'nin başka bir film üzerinde çalışıyor olduğu bilgisi Batı'ya sızdı. *Ivanovo Detstvo*'nun gösterildiği Venedik Film Festivali'nin seçim komitesi 1966 Festivali için filmi istedi. Goskino'ya başvuru yapıldı ancak komiteye filmin tamamlanmadığı söylendi ki o tarih için (Mart 1966) bu doğruydu. Bir sonraki yıl hem Cannes hem de Venedik filmi almaya çalıştı ancak iki festivale de filmin daha tamamlanmadığı ya da "teknik aksaklıklar" olduğu söylendi. 1968 Cannes Film Festivali Fransa'da o sırada yaşanan büyük protestolar sebebiyle iptal edildi ve anlaşıldığı kadarıyla Venedik de pes etti. Bu aksamalara rağmen, utanç verici bürokratik bir hata, filmin Columbia'yı temsil eden bir Batı dağıtım şirketine, Sovyetler Birliği dışında 22 bölgeye satış yapma hakkıyla beraber satılmasına sebep oldu. Cannes 1969'da, bu kez Fransız Komünist Partisi'nin desteğiyle birlikte filmi tekrar almaya çalıştı. Goskino isteklerini kabul etti ancak filmin yarışma dışında, bütün ödüller dağıtıldıktan sonra ve mümkün olan en son sırada gösterilmesini şart koştu.

1969 *Andrey Rublev*'in iki galasının yapıldığı ve daha fazla kargaşanın yaşandığı bir yıl oldu. Şubat ayında ikinci bir Moskova galası yapıldı, bu kez gösterilen film 185 dakikaydı (ancak Tarkovski'nin bu fazladan kısaltmaları tam olarak ne zaman yaptığı belirsizdir). Goskino'nun tutumunu değiştirip filmi gönülsüzce de olsa kabul etmeye başladığı ve filmi olabildiğince sessiz bir şekilde piyasaya sürmeye hazırlandığı düşünülebilir. Ancak, film Cannes'da, festivalin son günü, saat sabah 4'te gösterildiğinde, derhal o ana kadar verilmemiş olan

tek ödüle, yani FIPRESCI (Uluslararası Eleştirmenler) Ödülü'ne layık görüldü. Venedik'te yaşananların aynısı tekrar yaşanıyordu: Tarkovski bir başka sansasyona yol açmıştı. Sovyet yetkilileri küplere bindi.

Filmi sessizce gösterime sokmak ve ardından hasıraltı etmek için yapılan bütün planlar artık imkansızdı. Film Temmuz ayında Moskova Film Festivali'nde herkesin önünde gösterildi, Brejnev filmin yarısında dışarı çıkarak memnuniyetsizliğini gösterdi. Goskino Columbia'ya filmi piyasaya sürmemesi için baskı yaptı; şirket geçici olarak bunu kabul etti ve eğer Paris'teki, KGB ajanlarının ziyaretlerine rağmen elindeki kopyayı vermeyen tek bir sinema olmasaydı film asla gösterime sokulmayabilirmiş gibi gözüküyor.

Film 1970'ler boyunca Paris'te gösterildi ve hâlihazırda mevcut olan şöhreti çabucak yayıldı. Fransız eleştirmenler filmi Yılın Filmi olarak seçerken, Ingmar Bergman da hayatında izlediği en iyi film olduğunu açıkladı.[89] Film -185 dakikalık versiyonu- sonunda Aralık 1971'de Sovyetler Birliği'nde gösterime sokuldu. Batı'da daha da çok kesilerek (Tarkovski tarafından değil, dağıtımcılar tarafından) nihayet 1973'te, Tarkovski film üzerine çalışmaya başladıktan tam 12 yıl sonra gösterildi.

"Şaşırtıcı, esrarengiz bir güzellik"

Tarihsel olarak Andrey Rublev'in (yaklaşık olarak 1370-1430) hayatı hakkında çok az şey kesin olarak bilinmektedir. 1390'lar sırasında, Moskova'nın hemen dışındaki Teslis Manastırı'nda bulunduğu düşünülmektedir. Burada bir keşişken Zvenigorod'daki Dormition* Katedrali'ni süslemeye yardımcı

* Dormition: Ortodoks Kilisesinde Meryem'in ölümünün ardından cennete alınmasını ifade eder. (ç. n.)

89) 17 Haziran 1973 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 77.

oldu. 1400'lerde Moskova'daki Andronikov Manastırı'ndaydı. 1405'te Yunan Theophanes ile birlikte Müjde Katedrali'ni süsledi. 1408'de Vladimir'deydi ve buradaki Dormition Katedrali'ni süsledi. Hayatının yaklaşık son 20 yılını Andronikov Manastırı'nda geçirdi, ancak bir noktada en ünlü eseri olan *Eski Ahit Kutsal Üçlü* ikonasını boyamak için Teslis Manastırı'na döndü.

Ellerindeki malzemenin yetersizliğinden dolayı, Tarkovski ve Andrey Mikhalkov-Konçalovski Rublev'in hayatıyla ilgili büyük ölçüde hayal edilmiş bölümler yaratmayı tercih ettiler; bu bölümler sadece sanatçının rolüne değinmekle kalmayacak, aynı zamanda filmdeki olayların ülke için şekillendirici olduğu bir zamanda gerçekleştiği düşünülürse, bu rolü sanki Rus yapımı bir *Birth of a Nation** filmi gibi, geniş bir kapsamın içine yerleştirecekti. Rublev'in zamanı neredeyse 200 yıl sürmüş olan Tatar egemenliğinden sonra Ruslar'ın yeniden birleşmesinin ilk kıpırtılarına şahit oldu. Moskova Büyük Prensi** Dimitri Donskoy 1380 Kulikova Savaşı'nda Tatarlar'ı yenilgiye uğratınca, Tatarlar'ın hakimiyeti yara aldı. Tatarlar 1571 gibi geç bir tarihte bile Moskova'yı kuşatabilecek durumda olsalar da, bir daha asla Rus halkını önceden olduğu boyutta egemenlikleri altına alabilecek durumda olmayacaklardı. Olayların gidişatı tersine dönmüştü ve Donskoy tarafından başlatılan görev ünlü halefleri, ilk Çar Üçüncü Ivan (Büyük Ivan olarak da bilinir) ve Dördüncü Ivan (Korkunç Ivan) tarafından tamamlanacaktı.

Andrey Rublev Tarkovski'nin olgunluk dönemi tarzının başlangıcını işaret eder, *Ivanovo Detstvo'da* yalnızca embriyo aşamasında mevcut olan ve sonraki tüm filmlerine hakim olacak iki biçimsel metot bu tarzın habercisidir; uzun, bölümlere ay-

---

* *Birth of a Nation*: 1915 yapımlı, Amerikan tarihi üzerine bir film. (ç. n.)

** Çarlık'tan önce Moskova Knezliği'nin yöneticilerine Büyük Prens veya Grandük deniliyordu. (ç. n.)

rılmış bir hikaye ve genellikle uzun takip planları içeren çekim stili. Dahası, film rüya mı yoksa hatıra mı olduğunun kesin olarak saptanması zor olan sekanslarla bezelidir; aslında sıklıkla bu rüyaların veya anıların kime ait olduğunu belirlemek de mümkün değildir. Rus Calvary sahnesi belki de en akılda kalıcı örnektir; sekans birinin İsa'nın Dünya'ya geri dönüşünü ve ikinci kez çarmıha gerilişini (Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* içinde yer alan ve İsa'nın Dünya'ya dönüp, Engizisyon tarafından kafir olduğu için tutuklandığı *Velikiy Inkvizitor/Büyük Engizisyoncu* hikayesine besbelli bir selam) hayal edişi gibi gözükmektir. Peki ama bu olayları hayal eden kimdir? Rublev'in kendisi mi? Yardımcısı Foma mı? Theophanes mi? Hatta belki de filmin kendisidir. Tarkovski bize basit bir cevap vermiyor.

Filmin anlatımı parçalardan oluşmakla beraber, filmin bütününe hakim olan tema sanatçı ve içinde yaşadığı toplumun ilişkisidir. Rublev, keşiş arkadaşları Danil ve Kirill, Theophanes, balonla dolaşan adam, soytarı ve Boriska, hepsi yaratıcılığa ve topluma değişik yaklaşımları bünyesinde barındırır. Filmde gördüğümüz ilk iki "sanatçı" balonla dolaşan Efim ve soytarıdır. Efim (kelimenin tam manasıyla) Tanrı'ya doğru yükselme çabasıyla her şeyi riske atar, aynı zamanda kendi korkusunun ve onu havalanmaktan alıkoymaya çalışanların bağnazlığının ve batıl inançlarının üstesinden gelmelidir. Soytarı ise tersine, bir halk adamıdır, halk tarafından kovalanmak yerine onlarla yakınlık kurmayı becerebilen biridir. Ancak, zengin ve güçlü insanlarla alay etmesi ters teper (Kirill tarafından ele verilir) ve alıp götürülerek, yıllarca sürecek işkence ve tutuklulukla karşı karşıya kalır.

Filmdeki ressamlardan Kirill, yeteneksizdir, kıskançlık ve kibir tarafından kör edilmiştir; Tanrı'dan korkar ancak arkadaşlarını sevmez. Danil değişiklik ve yeniliğe güvenmeyen bir konformisttir. Kirill'den daha iyi kalpli bir karakter olmakla

beraber, muhafazakarlığı vizyonunu kısıtlar; sonsuza kadar resim yapmanın dağ eteklerinde dolaşacak ancak zirveye ulaşamayacaktır. Yunan Theophanes, ilk başta sadece Kirill gibi insanları sevmeyen, kinik bir iş adamı gibi gözükmektedir; sanatı, dini, statükoyu muhafaza etmek amacı güder ve insanlara kendilerini ve etraflarındaki dünyayı daha iyi hale getirmeleri için ilham vermeye çalışmaz. Ancak daha sonra, ölümden geri dönüp Andrey'i talan edilmiş katedralde teselli etmeye çalıştığı sahnede, Theophanes büyük öneme sahip bir sanatçı olarak ortaya çıkar: "Bütün bunlar ne kadar da güzel" diyerek Rublev'in katedraldeki ikonalarından bahseder ve onu resim yapmayı bırakarak "büyük bir günah" işlediği konusunda uyarır.

Kirill ve Theophanes'in aksine Rublev hem alçak gönüllülüğe hem de insan sevgisine sahiptir (Calvary sekansında dış ses olarak insanların özünde iyi olduğunu ve belki de İsa'nın Tanrı ve insanı uzlaştırmak için geldiğini vurgulaması bunu açığa vurur) ve kendisini hem Tanrı'nın hem de insanların hizmetine adamıştır; Rublev'e göre sanat bu ikisini birbirine yaklaştırmak için vardır. Pagan bir kız tarafından (görünüşe göre) baştan çıkarılması, Tatarlar'ın saçtığı dehşete gittikçe daha fazla tanık olması ve son olarak bir adamı öldürmesi süresince, sanatın gücünden gitgide daha fazla kuşku duymasına rağmen, inancı yalnızca inançla hareket eden genç çan dökümcüsü Boriska tarafından onarılır; Rublev ancak bu genç çocuk kendisine aslında babasının hiçbir zaman döküm yapmanın sırrını anlatmadığını açıkladığında tekrar resim yapmaya karar verir.

Rublev ve Boriska birbirini tamamlayan karşıtlar olarak görülebilir: Her ikisi de temelde inanç insanı olmakla beraber, yalnızca Rublev'in sanatı bilinçli olarak hem Tanrı'ya hem de insanlığa hizmet etmeye yöneliktir. Tersine, kibirli ve genç Boriska'nın çanı tamamlamaya yönelik azmi, büyük ölçüde kendi paçasını kurtarmaya yönelik bir çabadır. İki karakterin beraber çalıştıkları insanlara yaklaşımları da belirgin şekilde

farklıdır. Rublev ormanda yardımcısı Foma'yı çok yemek yediği ve doğruyu söylemediği için paylarken, bunu çok yumuşakça, hatta neredeyse şaka yaparak gerçekleştirir. Rublev'in endişeleri Foma'yı olgunlaştırmış gibi gözükmektedir zira Vladimir'deki boyanması daha yeni başlamış olan katedrali terk ederken Pafnutievo'daki bir kiliseyi boyamasının istendiğini duyurur. Tersine; Boriska sık sık ekibine karşı oldukça despotça davranır, hatta bir noktada herkesin onun otoritesini aklında bulundurmasını sağlamak için içlerinden birini kırbaçlatır.

Bir ressam hakkında olan bir film için şaşırtıcı bir şekilde, filmde Rublev resim yaparken gösterilmez (onu çalışması esnasında görmeye en yaklaştığımız an 'Kıyamet Günü' bölümünde muzaffer St. George'un bir ikonasını temizlemesidir). Bu ve Rublev'in ikonalarını sadece filmin en sonunda gösterme kararı, projenin ta en başından beri Tarkovski'nin filmle ilgili düşüncesiydi. 1962'de "filmde Rublev'in ikonalarını boyarken gösterildiği tek bir çekim bile olmayacak. O basitçe yaşayacak ve hatta her bölümde ekranda gözükmeyecek bile. Filmin son kısmıysa (renkli olacak) sadece Rublev'in ikonalarına adanmış olacak. Onları detaylı bir şekilde göstereceğiz"[90] diye yazar. Bu Tarkovski için, kahramanını "basitçe yaşarken" göstermenin geçmişi betimlemek için elverişli ve uygun bir yöntem olduğunu akla getiriyor, aynı zamanda sanatsal betimlemenin geleneksel formlarıyla bağlantısı olan bir yöntem; peyzaj resimler, mozaikler ve ikonaların kendisi.

Peyzaj resim tarzı en açık Tarkovski'nin oyuncularını çerçeveye yerleştirişi Bruegel'in resimlerine benzeyen Rus Calvary sekansında hissedilir, arka plandaki karakterlerin çoğu hareket halindedir, gündelik işlerine bakmaktadırlar ve yakınlarında gelişmekte olan dramadan habersizdirler, Brueghel'in

90) Tarkovski, alıntılayan Bird, s. 37.

The Road to Calvary (1564) tablosunda oldukları gibi. Gene Breughel'den esinlenerek, Tarkovski karakterlerine güncel kostümler giydirir. 'Akın' kısmında (burada Kurosawa'nın etkisi de Breughel'in etkisi kadar hissedilebilir) çerçeve canlılıkla dolup taşar, 'Çan' ise Boriska'nın ekibinin ve filmin sonlarında çanı açılış merasimine hazırlamak amacıyla halatla kaldırmak için yardıma çağrılanların doldurduğu geniş ufuklarıyla ressamı taklit etmeye devam eder. 19. yüzyıl Rus ressamlarının eserleri de filmin görünüşünü etkilemiştir, özellikle Andrey pagan köyünden kaçarken, belki de nehir kenarında tekrar ortaya çıkışı Alexander Ivanov'un *The Appearance of Christ to the People/İsa'nın İnsanlara Görünüşü* (1837-57) ve Ivan Kramskoy'un *Christ in the Desert/Çöldeki İsa* (1872) eserlerine bir şeyler borçludur.

Resimler anlatımın kendisini de etkilemiştir. Vittore Carpaccio (yaklaşık olarak 1460-1525) Tarkovski'nin özellikle beğendiği ressamlardan biriydi ve *Sculpting in Time*'da bu İtalyan'ın eserlerinin "şaşırtıcı, esrarengiz güzelliği" hakkında şevkle yazar: "Bu resimlerin önünde durduğunuzda, açıklanamaz olanın açıklanmak üzere olduğuna dair rahatsız edici bir his duyuyorsunuz". Bu yorumu *Andrey Rublev*'i tanımlamaya çalışırken kullanmak da yersiz olmayacaktır. Ancak Tarkovski devam eder: "Bunun nedeni Carpaccio'nun kalabalık kompozisyonunda her bir karakterin bir odak olmasıdır."[91] Eğer *Andrey Rublev*'e odaklardan oluşan bir mozaik olarak yaklaşırsak, filmin bariz bir şekilde, ilerleyen bir dramatik yapıdan yoksun olması konu dışı olacaktır. Rublev'in yolculuğu, sanatın özverili bir şekilde hem Tanrı'ya hem de insanlara hizmet etmesi gerektiğini fark etmeye doğru içsel bir yolculuk olduğundan, aslında, fiziksel olarak gerçekten "gideceği" bir yer yoktur. Bu filmin yavaşlığı ve uzun gösterim süresiyle birleştiğinde Tarkovs-

91) *Sculpting in Time*, s. 50.

ki'nin filmi zamansız yapmaya çalıştığını akla getirir. Rublev'in gideceği hiçbir yer olmadığından, Tarkovski bizi yarattığı dünyada etrafa bakınmaya davet eder, karakterlerinin -ve seyircisinin- tamamen içinde yaşayabileceği bir dünya.

Filme kameranın yavaş yatay hareketleri (pan) ve takip planları hakimdir, Tarkovski'nin kamerası yarattığı dünyanın büyük ve küçük mutluluklarını ve dehşetlerini araştırır. Alametifarikası haline gelecek olan birkaç teknik ilk defa ortaya çıkar, örneğin bir karakteri aynı çekimde mantıken imkansız yerlere yerleştirmeye olan düşkünlüğü. Bu teknik talan edilmiş katedralde Rublev ve Theophanes arasında geçen diyalogun etkisini arttırmak için kullanılır, Theophanes sağdan çerçeveden çıkar, kamera Andrey ile birlikte sola doğru hareket eder, ardından Theophanes tekrar ortaya çıkar, ancak çerçeveye mantıken olması gerektiği gibi sağ taraftan değil, soldan girer.

Bir başka yöntem, kameranın yürüyen bir karakterle beraber, bu karakterin konuştuğu kişiyi yakalayana kadar yatay olarak hareket etmesi, ardından ikinci kişiyi takip etmeye başlaması ve bu şekilde devam etmesi (ilk olarak *Ivanovo Detstvo*'da, Galtsev sahra hastanesinde Masha'yı azarlarken kullanılır) de *Andrey Rublev*'de kullanılır -Rublev'in Theophanes'in ruhuyla karşılaştığı sahnede yapıldığı gibi- ve ileride Tarkovski'nin bir sahneyi kurmasının ana yöntemlerinden biri haline gelecektir. Andrey'in ormanın kenarında Theophanes ile tartışması Tarkovskiyan motiflerin hakiki bir mini özetidir: karakterler genellikle çerçevenin merkezindedirler, sahnenin büyük bir kısmında birbirlerinden uzağa bakarlar ve tüm sahne tek bir çekimdir. Ardından gelen sekans, yani Rus Calvary, gene Tarkovski'nin olgunluk dönemi tarzına özgüdür. Karakterlerden birinin hayalinde gerçekleşir gibi gözükmektedir, ancak, daha önce belirttiğimiz gibi, bunun kimin hayali olduğuna dair bir ipucu verilmez.[92]

92) Robert Bird, sekansın derede yüzen bir bez parçasının görüntüsüyle başladığını

Tarkovski'nin uzun çekimleriyle bize gösterilen dünya, gündelik şeylerle ilahi olan şeylerin yaşamın kumaşına beraber dikildiği bir dünyadır. Karakterler arasındaki diyaloglar sık sık bu bariz dikotomiyi örnekler, örneğin Andrey ve Danil'in Kıyamet Günü'nü nasıl resmedeceklerine dair anlaşmazlıkları, genç çırak Peter'ın daha önce Müjde Katedrali'ni hiç görmediğinden bahsedilmesi, taş ustalarının gideceklerini söylediklerinde Prens'in onlara verdiği tepkiyi Rublev ve Danil'e anlatışları, Theophanes'in Kirill'e daha önce hiç duvar hazırlayıp hazırlamadığını sorması ve Boriska'nın yardımcılarıyla döküm yapacakları çukuru nereye kazacakları ya da hangi kili kullanacakları üzerine tartışmaları. Bütün bu gündelik ıvır zıvırlar, zanaatkarların atölyelerindeki konuşmaları, yaptıkları işin kutsal doğasıyla keskin bir zıtlık taşır (bu aynı zamanda Rus Calvary sekansında ve Kutsal Deli'nin filmin sonlarında aklı başında bir şekilde tekrar ortaya çıkıp Rublev ve Boriska çamurda yatarken bir aziz gibi, kutsal bir hale yaymasında da yansıtılır).

Tarkovski elbette, Rublev'in dünyasını bize yalnızca diyaloglar vasıtasıyla göstermez; filmdeki neredeyse her sekans, "esrarengiz bir güzelliğe" sahiptir. İlk bölümde, soytarının gösterisi bittikten sonra, kamera yağmurun durmasını bekleyen insanların yüzlerini inceleyerek kulübede dolanır, bu sırada gözükmeyen bir kadın sözsüz bir melodi mırıldanır (belki de Danil'in oradan ayrılırlarken "İsa sizinle olsun hanımefendi" dediği kadın odur). Burada Tarkovski sıradan insanları, sıradan ancak her nasılsa büyülü bir durumda, sessizce över. Herhangi bir şey yapmazlar, sadece beklerler. Tarkovski yapabildiği kadar sık hareketsizlik ve sessizliğe geri döner, örneğin sabahın erken saatlerinde pagan köyünün sessizliği, taş

ve Foma'nın boya fırçalarını derede yıkarkenki görüntüsüyle bittiğini işaret ederek bunun Foma'nın hayali olduğunu iddia eder. Bknz. Bird, *Andrei Rublev*, s. 77-9.

ustaları kör edildikten sonra dereye akan sütle birlikte orman, Andrey ve Kirill bir tarlanın ortasında yağmurdan korunmak için bir ağacın altındayken, Andrey'in rüzgarda sallanan yaprakları izleyen bakışlarını takip eden kamera. Tarkovski'nin doğayı kullanışı aynı anda hem Ortodoks (Batı'daki Hristiyanlığın pek çok formunun aksine, Doğu Ortodoks Kilisesi doğayı günahkar olarak değil hayırlı olarak görür) hem de panteistik, hatta belki de hafifçe pagandır.[93]

Filmdeki bu sessizlikler, onları çevreleyen şeyler tarafından daha da kuvvetli hale getirilmiştir. Filmin en kötü ünü, şiddet içermesidir. Şiddet hem sıradan hem de gaddarcadır: Theophanes'i görmeye giden Kirill, yolda şehir meydanında ölümüne işkence edilen bir adamı geçer ve daha sonra Theophanes genç yardımcılarının "yöneticinin nasıl öleceğini görmek için" dışarı çıktıklarından yakınır. Peter'ın boynundaki açık yaradan ölümü, bıçağı hemen yanında korkunç bir şekilde dalgalanan testereden yansır. Taş ustalarının gözleri Büyük Prens'in kardeşi için çalışmayı kabul ettikleri için oyulur. Vladimir'in talan edilmesi esnasında, bir at ekranda öldürülür ve bir inek ateşe verilir.

Filmde ayrıca soytarının gösterisindeki müstehcen mizahı (kaba etlerine insan yüzü çizilmiştir) ve bedensel fonksiyonlar (Kutsal Deli'nin katedrale girdikten sonraki ilk hareketi yere işemek olur) şeklinde kabalıklar da vardır.[94] İkona boyamanın veya çan dökmenin kutsal doğası ile onları yaratmak için yapılması gereken kirli işler arasındaki zıtlık, Vladimir'in yağmalanmasının yavaş çekim görüntülerinde de tekrarlanır;

93) Tarkovski'nin paganları tasviri -yanan mumlarla yaptıkları ayin görsel anlamda belki de filmdeki en güzel şeydir-, onların yaşayış şekillerine ve inançlarına hayranlık duyduğunu akla getirecek kadar sempatiktir. Bu his Marfa'nın Rublev'in kutlamalarının hayvani olduğu suçlamasına "Bütün sevgiler aynı değil mi? Bu sadece sevgi" diyerek yanıt vermesiyle pekişir.

94) Yalnızca 205 dakikalık sürümde görülebilir.

Büyük Prens'in kardeşinin kilisenin çatısındaki altınlar sökülürken şehri tepeden izleyişi, bir kaç kazın panik içindeki kalabalığın üstünden zarafetle aşağıya doğru uçması.

İkonalar sadece filmde görünmekle kalmaz -Kirill'in odasında, Theophanes'in atölyesinde, Rublev'in ellerinde, yağmalandıktan sonra katedralde ve bitiş bölümünde- aynı zamanda filmin bir uçtan diğerine anlatım stratejisini de haber verirler. Tarkovski, "Teori ve Pratik" bölümünde ele aldığımız gibi, izleyicileri filmlerini aktif bir şekilde izlemeleri, bağlantıları kendi kendilerine çözmeleri, aslında, filmin yaratıcılarından biri olmaları için cesaretlendirme arayışındaydı. Bu, bir dizi yazarın ikonalar hakkında söylediklerini hatırlatır. Tarkovski'nin eserlerini iyi bildiği bir Rus rahip olan Pavel Florensky (1882-1937), "ikona... devamlılık arz etmeyen resimleri, anlamlı bir hikaye şeklinde sıralamak için çalışan, aktif bir seyirci gerektirir" der.[95] Fransız eleştirmen Guy Gauthier, *Andrey Rublev* hakkında yazarken, ikonaların, güzellikleri içlerinde mevcut olan ilahi olaylardan ileri gelen, ancak manevi nitelikleri yalnızca onları sezebilecek kadar hassas insanlar tarafından tam olarak kavranabilecek, sonsuzluğa açılan pencereler olarak görülebileceğini açıklar.[96]

Andrey'e Göre Tutku ve *Andrey Rublev*

Andrey Rublev'in üç versiyonu vardır: İki kurgu 1966'da yapılmış ve üçüncüsü ilk kez 1969'da gösterilmiş olmak üzere, sırasıyla 205, 190 ve 185 dakikadırlar. Bunlardan ilki ve üçüncüsü DVD olarak bulunmaktadır ve ikisinin arasındaki önemli farklılıkları kısaca incelemek, Tarkovski'nin film hakkındaki fikirlerini nasıl rafine ettiğini ortaya koymaları açısından değerli olacaktır.

95) Bird, *Andrei Rublev*, s. 78.

96) Guy Gauthier, s. 34-7.

205 dakikalık versiyonda, Giriş bölümünde fazladan Efim'in çalılık boyunca kalabalık tarafından kovalandığı sahne vardır, uçuşunun yerel halkta düşmanlık uyandırdığını açık hale getirir. (Efim'i kulenin giriş katında takip eden plan da 185 dakikalık versiyona alternatif bir çekimdir.) Efim yere çakıldıktan sonra, yuvarlanan at daha uzun süre gözükür. En sonunda ayağa kalkıp çerçeveden koşarak çıkar ve bizi atın, Efim'in nehir kenarında yüzükoyun yatan vücudunun yanından geçtiği bir sahneye yönlendirir. Ardından kamera Efim'in vücudundan balonun ucuna doğru devam eder. Buna karşılık 185 dakikalık kurguda, Giriş'i filmin geri kalanına bağlamak istermişçesine, Efim'in havadayken manastırın bir çekimi eklenir, at sahnesi kısaltılır ve Efim'in vücudunun gözüktüğü sahne çıkarılır.

'Soytarı' 205 dakikalık kurguda, yeniden kurgulanmış versiyonda dahil edilmemiş olan, Andrey, Danil ve Kirill'i ikona ressamları olarak iş aramak için manastırdan ayrılırken gösteren bir çekimle başlar, Kulübedeki sahne *Andrey'e Göre Tutku*'dan hafifçe daha uzundur: Soytarı ikinci kez amuda kalktığında, kaba etlerine bir Boyar'ın* yüzünün çizilmiş olduğu gösterir ve Kirill'in "soytarıları şeytan gönderdi" yorumundan sonra, kamera kulübenin içinde tam bir 360 derece dönecek şekilde yatay hareket eder (pan).

Kısım 2, 'Yunan Theophanes', orijinal versiyona göre köklü bir şekilde değişiktir. Orijinal kurgu Theophanes'in yardımcılarından birinin bir çift kova taşıyarak merdivenlerden yukarı koştuğu bir çekim içerir. Bu kovalı genç adam, Theophanes'in yardımcılarını hiçbir yerde bulamadığına dair şikayetlerine cevap olarak, diğer çırakların işkenceyi izlemek için dışarı çıktığını açıklar. Orijinal versiyonda Theophanes'in kalabalığın gözünü korkuttuğu kısım, sahnenin bitmesinden oldukça ön-

* Boyar: Rus aristokrasisinin Prens'ten hemen sonra gelen üyesi. (ç. n.)

ce gerçekleşirken, yeniden kurgulanmış versiyonda sahnenin sonunda olur.

Manastıra kesme yapıldığında, orijinal versiyon önce Kirill'i odasında, ardından habercilerin Moskova'da Yunan Theophanes ile birlikte çalışmak için Kirill'i değil Andrey'i çağırmak için gelişlerini gösterir. Yeniden kurgulanmış versiyonda bu iki sekans yer değiştirir ve Kirill'in odasındaki sahne kısaltılmıştır. Kirill manastırdan ayrılırken, orijinal kurgu Kirill'in köpeğinin karın üstünde öldüğü, ardından Kirill'in ormana doğru yürürken gözüktüğü iki sahneyle sonuçlanır. Yeniden kurgulanmış versiyon ikisini de içermez. Bu kısım en başta Andrey'in huş ağacı korusunda Foma'yı eleştirdiği sahneyle devam ederken, 185 dakikalık versiyonda Tarkovski bu sahneyi bir sonraki kısmın, yani 'Andrey'e Göre Tutku'nun ilk sahnesi yapmaya karar verdi. Yeniden kurgulanmış versiyonda ayrıca havadan yapılmış uzun bir çekim de çıkarılmıştır; bu orijinal versiyonda Foma ölü kuğunun kanadını yerden kaldırdıktan sonra gerçekleşir, belki de Foma'nın uçmanın nasıl bir şey olduğunu hayal ettiğini göstermektedir.

'Bayram'ın orijinal versiyonu daha uzun bir sona sahiptir, Prens'in adamlarının nehir kıyısında belirip, aralarında Andrey ve ekibinin aradıkları insanlar olup olmadıklarını tartışmalarını gösterir. "Hayır" diye karar verirler, "bunlar yabancılar." Paganların yerini tespit ettiklerinde, Marfa'nın kaçma girişimleri 185 dakikalık versiyondan kesilmiş, adamlarla mücadele ettiğini ve giysilerinin yırtıldığını gösteren fazladan iki çekimle tamamlanır. Orijinal kurgu ayrıca bu sahnede Marfa'nın üç farklı aktris tarafından canlandırıldığını açıkça belli eder, bunlar Andrey'in gece boyunca karşılaştığı kadınlardır.

'Kıyamet Günü' filmin en kötü şöhretli sahnelerinden birini, taş ustalarının kör edilmesini içerir, yeniden kurgulanmış versiyonda Tarkovski olayın dehşetini azaltmak için iki çekimi filme dahil etmemiştir. Kutsal Deli'nin katedralde ilk kez orta-

ya çıkışı da yumuşatılmıştır: Orijinal versiyonda, binaya girdiğinde ilk yaptığı yere işemek olur. Bu kısımdaki diğer bir büyük değişiklik de, Tarkovski'nin üç keşişin bir tarlanın ortasında, fırtına esnasında bir ağacın altına sığındıkları flashback-ki, yorgun düşmüş Boriska'nın koyun derisi üstünde uyurken döküm yapılan çukurdan dışarı taşındığı sahnenin ortasına yerleştirildiği en son kısma taşıma kararı olur.

'Akın' filmin en çok şiddet içeren kısmıdır ve Tarkovski'nin burada yaptığı başlıca kesmelerin büyük çoğunluğu, en şoke edici öğeleri çıkarmak için oldu, bunların en kötü şöhretlileri tartışmasız bir atın öldürülmesinin ve bir ineğin yakılmasının ekranda gözüktüğü sahnelerdir. Orijinal kurguda, at merdivenlerden düştükten sonra tekrar ayağa kalkmaya çalışır, düşer ve kalbini deşen bir mızrakla acısına son verilir. Yeniden kurgulanmış versiyonda Tarkovski, sahneyi hayvan tekrar ayağa kalkmaya çalışmadan keser. Yanan inek, en başta arka ayakları üzerinde tepinir ve bir ağılda koşuştururken görülür ancak Tarkovski bu sahneyi o kadar çok kesmiştir ki, inek çok ön planda, neredeyse çerçevenin dışında olduğundan aslında tam olarak neyin yandığını ayırt edemezsiniz.[97] Sekansta yapılan diğer kesmeler bölümün başında Tatarlar'ın Vladimir'e at sürüşlerini kısaltmayı, katliamın başındaki bazı sahneleri çıkarmayı ve Büyük Prens ve kardeşinin flashbacklerini yoğunlaştırmayı içerir.

Filmin sondan bir önceki kısmı ismi değiştirilmiş tek bölümdür. İlk başta 'Merhamet' olarak adlandırılan bölüm yeni-

97) Tarkovski orijinal kurgudaki zalimliği, atın zaten bir sonraki gün mezbahaya gönderileceğini ve ineğin asbest ile kaplandığını, dolayısıyla gerçekten yanmadığını açıklayarak savunmuştur. Tarkovski'nin hayvanları, özellikle de atları çok sevdiği göz önüne alınırsa, atı mezbahadan kurtardıktan sonra niye yalnızca onu öldürüyormuş gibi çekim yapıp zavallı hayvanın yaşlılığını bir otlakta geçirmesine izin vermedikleri merak konusudur. İnsan ayrıca ineğin yaşadığı ıstırabı da merak ediyor. Eğer film günümüzde çekilseydi, hayvan hakları derneklerinin Tarkovski'nin başına büyük belalar açacağını söylemeye gerek bile yok.

den kurgulanmış versiyonda 'Sessizlik' adını aldı. Kirill'in pişmanlıkla manastırda yeniden ortaya çıkışı da yeniden ele alındı. *Andrey'e Göre Tutku* Kirill'i içeri alınırken, sonra tanındığında ve ardından başrahibin ayaklarına kapanırken gösterir. Yeniden kurgulanmış versiyonda Kirill'in gelişi gösterilmez, ayrıca kapıdaki görevlinin çok saf olduğu ve her geleni içeri aldığı için azarlandığı nükteyi de kaçırırız (bu daha sonra Tatarların nasıl içeri girdiğini de açıklar). Sahne ayrıca Tatarların başrahip Kirill'le yüzleşmeden önce geldiği şekilde iki parçaya ayrılır. Bu kısım ilk başta Kutsal Deli'yi Tatar Reis'in atının arkasında, manastırdan dörtnala uzaklaşırken takip eden bir planla biter. Sonraki kurguda bu çıkarılır.

'Çan' filmin kısa versiyonunda büyük ölçüde değişmeden kalmıştır, yapılan birkaç kesme diğerlerine nazaran küçük çaplıdır. Ana değişikliğe, yani ağaç flashbackinin yerleştirilmesine zaten değinildi.

Bitiş filmin her iki versiyonunda da aynı kalmıştır; bununla birlikte yağmurda otlayan atları gösteren son çekim ilk versiyonda renklidir. Yeniden kurgulanmış versiyonda ise siyah beyazdır.

Filmde yapılan değişikler yalnızca onu kısaltmak ve daha az vahşet içermesini sağlamaktan daha fazlasına yol açmıştır. Genel olarak, 185 dakikalık versiyon Andrey'in kendisine daha fazla odaklanır, diğer karakterler -özellikle Kirill, Foma, Kutsak Deli, Boriska ve Marfa- yeniden düzenlemeden muzdarip olmuşlardır. Tarkovski ayrıca bu karakterlerin ortaya çıktığı sahnelerin bazı kısımlarını keserek belirsizlikler yaratmıştır, örneğin 'Sessizlik' bölümünde Kirill'in manastırda tekrar ortaya çıkışının açıklanmaması gibi. Bununla birlikte, bu tip problemler Tarkovski'yi rahatsız etmiş gibi gözükmemektedir ve 185 dakikalık versiyonun filmin nihai ve eksiksiz versiyonu olduğunu açıklamıştır. Gene de ilginç bir biçimde, Eduard Artemyev'i kendisiyle birlikte *Solyaris*'de çalışması için ikna et-

meye çabalarken, ona filmin orijinal versiyonunu göstermiştir, bu belki de filmi kestiği için pişman olmuş olabileceğini akla getirmektedir. Ancak eğer pişmanlıkları vardıysa bile, bunları asla aleni olarak açıklamadı.

Sanatçının Portresi

Eğer *Ivanovo Detstvo* bir veya birkaç açıdan otobiyografikse, *Andrey Rublev* çok daha fazla açıdan otobiyografiktir ve aynı zamanda Tarkovski'nin, sanatçının toplumdaki rolü hakkındaki teorilerini pekiştirmeye yardımcı olacaktır, ya da başka bir deyişle kendi rolünü. Gerçekten de *Andrey Rublev* "bir metafor olarak film" durumunun tipik bir örneğidir; en azından 1969'da Cannes'da gösterildikten sonra Batı'da böyle kabul edilmiştir. Tarkovski'yi kariyerinin ilk aşamalarından beri övmekte olan Fransız dergisi *Dossier Positif*'in yorumcularından birkaçı, Tarkovski'nin Rublev'in çektiği eziyetlerden bahsederken, aslında kendi eziyetlerinden bahsettiğini hissetti: Michel Ciment filmi Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'ndeki durumunun "şeffaf bir alegorisi"[98] olarak görürken, Jacques Demeure "tarihsel gerçeklikle bariz bir bağlantısı olmayan, berrak bir alegori"[99] olarak niteledi.

Filmle ilgili kendi açıklamalarında Tarkovski, sık sık sanatçının toplumdaki rolü ve sanatın bir bütün olarak toplumun arzularını nasıl yansıttığı hakkındaki ilgisinden bahsetti. 1962'de *Andrey Rublev*'i çekmeye başlayabilmek için çalışırken "Yaşadığı zamanla ilişkisi içinde, sanatçının kişiliği temasıyla ilgileniyorum" diye yazdı. "Sanatçı, doğasında olan hassaslığın gücüyle, çağını en derinlemesine algılayan ve en etraflıca yansıtan kişidir."[100] Sanat ve sanatçı, *Katok i Skripka*'daki kü-

98) Michel Ciment, *Dossier Positif*, Sayı 79.

99) Jacques Demeure, *Dossier Positif*, Sayı 81.

100) Andrei Tarkovskii, 'Iskat' i dobivat'sia', *Sovetskii ekran* 17 (1962), s. 9, 20. Robert Bird tarafından çevrilmiştir. nostalghia.com'dan alıntılanmıştır.

çük Sasha'nın müzik tutkusundan, *Offret*'teki emekli aktör Alexander'a kadar, Tarkovski'nin baştan sona bütün filmlerinde tekrarlanan bir temadır. Tarkovski için, hala genç bir sanat dalı olmasına rağmen sinemanın daha eski geleneklerin mirasçısı olduğu şüphe götürmez bir gerçekti ve kendisi de, aynı Rublev gibi "çağını en derinlemesine algılama ve en etraflıca yansıtma" konumundaydı.

SOLYARIS (1972)

Aile - 1

Yapım Şirketi: Mosfilm
Yapım Şefi: Vyacheslav Tarasov
Yönetmen: Andrey Tarkovski
Senaryo: Andrey Tarkovski ve Friedrich Gorenstein, Stanislaw Lem'in romanına dayanarak
Görüntü Yönetmeni: Vadim Yusov
Kurgu: Ludmila Feiginova
Müzik: Eduard Artemyev; JS Bach, 'Ich ruf zu dir, Herr Jesus Christ' BWV 639, *Orgelbüchlein*
Sanat Yönetmeni: Mikhail Romadin
Yardımcı Yönetmenler: A Ides, Larissa Tarkovskaya, Maria Chugunova
Özel Efektler: V Sevostyanov, A Klimenko
Kostüm: Nelly Fomina
Makyaj: Vera Rudina
Ses: Semyon Litvinov
Oyuncular: Donatas Banionis (Kris Kelvin), Natalya Bondarchuk (Hari), Yuri Jarvet (Snaut), Anatoly Solonitsyn (Sartorius), Vladislav Dvorzhetsky (Berton), Nikolay Grinko (Kelvin'in babası), Sos Sarkissian (Gibarian) Olga Barnet (Kelvin'in annesi), Tamara Ogorodnikova (Anna Teyze), Aleksandr Misharin (Timolis), Olga Kizilova (Gibarian'ın ziyaretçisi), Yulian Semyonov (Shannon), Georgi Tejkh (Profesör Messenger)
Çekim: Mart-Aralık 1971

Süre: 165 dakika
İlk Gösterim: Moskova, 30 Aralık 1971 (Kaba kurgu)
SSCB'de Yayınlanma Tarihi: 20 Mart 1972
Batı'da İlk Gösterim: Cannes Film Festivali, 13 Mayıs 1972
Batı'da Yayınlanma Tarihi: 1973
Ödüller: Jüri Büyük Ödülü, FIPRESCI Ödülü, Ekümenik Jüri Ödülü, Cannes Film Festivali; Yılın En İyi Filmi, Londra Film Festivali

Hikaye

Jenerik, Bach'ın "Ich ruf zu dir, Herr Jesus Christ" prelüdü eşliğinde siyah bir ekranın üstünden akar.

Birinci Bölüm

Kris Kelvin babasının kır evinin arazisinde, derin düşünceler içinde yürümektedir. Eski bir kozmonot olan Berton gelir. Kelvin'in babasıyla konuşur. Kelvin verandada ani bir sağanak yağmura yakalanır. Önündeki masada meyveler ve çay bardaklarından oluşan bir natürmort vardır. Yağmur durduğunda, Kelvin içeri girer.

Kelvin, Berton ve Kelvin'in halası Anna, Berton'un Solyaris'deki görevi ve ardından gerçekleşen resmi soruşturmayı içeren siyah beyaz filmini izlerler. Filmin içindeki bu filmde Berton, Solyaris'deki okyanusun yüzeyinde bir bahçe ve ardından dört metre boyunda, dev bir çocuk gördüğünü iddia eder. Bilim adamları bundan kuşkuludur, filmi izlemeyi bitirdiğinde Kelvin de öyle.

Kelvin hem babasıyla hem de Berton'la rahatsız edici diyaloglar yaşar. Kelvin bilimin kendi rotasını takip etmesi gerektiğini düşünürken, Berton manevi ve ahlaki tereddütler olmadan bilginin yararsız olduğunu iddia eder. Berton öfkeyle çekip gider; Kelvin'in babası Kelvin gibi insanları uzaya göndermenin tehlikeli olduğunu söyler.

Anna, Solyaris hakkında bir televizyon programı izler, program istasyonda sadece üç bilim adamının kaldığını açıklar: Snaut, Sartorius ve Gibarian. Program Berton'dan gelen bir görüntülü telefon aramasıyla bölünür. Berton arabayla şehre geri dönmektedir. Kelvin'in babasına Solyaris okyanusunun üstünde süzülürken gördüğü çocuğun, beraber çalıştıkları kozmonotlardan Fencher'ın çocuğunun tıpatıp aynısı (boyu hariç) olduğunu söyler.

Berton şehirde arabayla ilerlemeye devam eder. Araba tüneller, alt geçitler ve otobanlar boyunca ilerlerken, arabadan çekilmiş görüntüler izleriz.

Ertesi sabahın erken saatlerinde, Kelvin eski kağıtları ve belgeleri yakar, içlerinde genç, koyu saçlı bir kadının fotoğrafı da vardır. Babasına evde çektikleri bir filmi yanında götüreceğini söyler.

Kelvin, Solyaris'e uçar. Vardığında, istasyonu neredeyse tamamen terkedilmiş, ıssız bir halde bulur. Snaut'un olduğu yeri keşfeder, Snaut ona Gibarian'ın kendisini öldürdüğünü söyler. Kelvin, Snaut'un odasına astığı hamakta birinin uyuduğunu fark eder.

Kelvin önce kalmak için boş bir oda, ardından da Gibarian'ın odasını bulur. Oda karmakarışıktır. Video ekranına üstünde Kelvin'in adı olan bir not yapıştırılmıştır. Kelvin, Gibarian'ın kendisine bıraktığı son mesajı izler. Videoyu izlerken, dışarda birini duyar ve kapıyı kapalı tutmak için koşar. Video cihazının yanına bırakılmış olan silahı ve Gibarian'ın kasetini yanına alarak odadan çıkar.

Sartorius'un odasını bulur. Aralarında kısa bir konuşma geçer, Sartorius'un odasından dışarı doğru koşan erkek bir cüce konuşmayı böler. Sartorius cüceyi tekrar içeri koyar, Kelvin'e çok kolay etkilenen biri olduğunu söyler.

Kelvin istasyonun penceresinden dışarı, Solyaris okyanusuna bakar (okyanusun film boyunca sürekli değişen yüzeyinin

bir dizi çekiminden biri), ancak 12 yaşlarında, gecelik giyen bir kızın yanından geçip gitmesiyle dikkati dağılır. Kızı Gibarian'ın donmuş vücudunun saklandığı bir soğuk hava deposuna kadar takip eder. Kız odada yoktur.

Kelvin, Snaut'un odasına döner. Ona istasyonda başka biri olup olmadığını sorar. Küçük kız odanın dışındaki koridordan geçip gider. Snaut kızın kim -ya da ne- olduğunu söylemeyi reddeder. Kelvin Snaut'u korkmakla suçlar.

Odasına geri dönen Kelvin, kapının arkasına sandıklardan bir barikat kurar ve Gibarian'ın kasetinin geri kalanını izler. Küçük kız Gibarian'a bir içecek uzatır ama Gibarian kızı iterek uzaklaştırır. Snaut ve Sartorius, Gibarian'ın kapısını çalarlar ve yardım etmek istediklerini söylerler. Gibarian bir şırınga alır. Kelvin'e istasyonda gerçekleşmekte olan şeylerin vicdanlarıyla alakası olduğunu söyler. Kelvin yatağa uzanır ve yanı başında silahla biraz uyur.

Uyandığında, Solyaris'e gitmek için evden ayrıldığı sabah yaktığı fotoğraftaki koyu saçlı kadın odasında onunla beraberdir. Öpüşürler. Kelvin kadına kendisinin nerede olduğunu nasıl bildiğini sorar. Kadın yanlışlıkla silahı tekmeleyerek uzaklaştırır. Ardından Kelvin'in Dünya'da geçirdiği son sabahta yakmış olduğu fotoğrafın bir kopyasını bulur. Kelvin'e fotoğraftakinin kim olduğunu sorar, sonra aynadaki yansımasını fark eder. Kadının kendisi olduğunu anlar. Kelvin'e sanki unuttuğu bir şeyler varmış gibi hissettiğini söyler ve onu sevip sevmediğini sorar. Kelvin, Hari diyerek kadına adıyla seslenir ve aptal olmamasını söyler. Yapacak işleri olduğunu açıklar ama kadın onla birlikte gelmek için ısrar eder. Kelvin kadına bir uzay elbisesi giymesi gerektiğini söyler. Kadın kendi elbisesini çıkaramaz çünkü elbisenin fermuarı yoktur. Kelvin elbiseyi keser, bu sırada kadının kolunda bir iğne izi fark eder. Ardından, barikat kurmak için kapının arkasına koyduğu sandıkların yerlerinde durduğunun farkına varır.

İkinci Bölüm

Kelvin, Hari'yi küçük bir kaçış roketine bindirir ve roketi ateşler. Odasına döndüğünde Snaut tarafından ziyaret edilir. Snaut, Kelvin'in "misafirleri" olduğunu fark etmiştir. Kelvin ona Hari'nin on yıl önce öldüğünü söyler. Snaut, Kelvin'e gördüğü şeyin, Hari ile ilgili hatıralarının maddeleşmiş hali olduğunu açıklar, okyanus "hatıra adaları" seçmek için beyinlerini inceleyerek bu hatıraları elde etmektedir. Kelvin'e Hari'nin geri döneceğini söyler.

Kelvin gecenin bir yarısı uyanır. Yeni bir Hari odada onunla birliktedir. Yatakta yanına uzanır. Ertesi sabah Kelvin ilk Hari'nin bıraktığı elbise ve şalı ortadan kaldırmaya çalışır. Hari yanına gelebilmek için yatak odasının metal kapısını parçalayıp geçer. Kesikleri kötü durumdadır, ancak bütün yaralar Kelvin'in gözleri önünde iyileşir.

Laboratuvarda Snaut ve Sartorius'u ziyaret ederler. Kelvin, Hari'yi karısı olarak tanıştırır. Snaut, Hari gerçekten bir insanmışçasına onun elini sıkar ama Sartorius onu üstünde deney yapılmaya uygun bir laboratuvar örneği olarak görür. Kelvin, Sartorius'u hiçbir şey denememesi için tehdit eder.

Kelvin, Hari'ye Dünya'dan getirdiği filmi gösterir. Filmde Kelvin'in çocukluğu, babası ve ölmüş olan annesi, karlı, Breughel tarzı bir manzarada gözükürler. Film "gerçek" Hari'yi kır evinin dışında gösteren çekimlerle biter. Hari, Kelvin'in annesinin ondan nefret ettiğini hatırlayabildiğini iddia eder ancak Kelvin bunu inkar eder.

Snaut, Kelvin'e rejenerasyon hızının yavaşladığını söylemek için uğrar. Okyanusa Kelvin'in düşüncelerinin bir ensefalogramını yollamayı teklif eder. Ayrıca Kelvin ve Hari'yi kütüphanedeki doğum günü kutlamasına davet eder.

Bir süre sonra, Kelvin uyanır. Hari, "gerçek" Hari'ye ne olduğunu bilmek ister çünkü Kelvin uyurken Sartorius ona Hari'nin kendisini öldürdüğünü söylemiştir. Kelvin neler oldu-

ğunu açıklar ve Hari'ye onu sevdiğini söyler.

Snaut kütüphanedeki doğum günü partisine geç gelir ve Kelvin'den *Don Kişot*'tan bir pasaj okumasını ister. Sartorius kadehini Snaut'a ve bilime kaldırmak ister ama Snaut ilgilenmez. Onun yerine içinde bulundukları durum üzerine düşünür ve Gibarian'a kadeh kaldırır. Kelvin ve Sartorius tartışmaya başlarlar. Hari, Kelvin'i savunur ve onun insanlık dışı bir durumda insanca davrandığını söyler. Sartorius ona kendisinin bir kadın, bir insan olmadığını söyler ama Hari bunu bir insana dönüşmeye başladığını söyleyerek cevaplar. Sartorius kızgınlıkla çıkıp gider; Kelvin sarhoş olmuş olan Snaut'a odasına kadar eşlik eder.

Kelvin kütüphaneye geri döner ve Hari'yi, Breughel'in *Hunters in the Snow/Karda Avcılar* tablosunun kütüphanenin duvarına asılmış olan reprodüksiyonunu seyrederken bulur. Hayali kuş sesleri ve köpek havlamalarıyla birlikte, Hari'nin bakış açısından tablonun yakım plan çekimleri gözükür. İstasyon yörünge değiştirirken, Kelvin ve Hari birbirlerinin kollarında ağırlıksız bir şekilde kütüphanenin içinde süzülürler.

Hari sıvı oksijen içerek intihara teşebbüs eder ancak tekrar hayata döner. Kelvin ona, onunla birlikte istasyonda yaşayacağını anlatır. Hari ise Kelvin'e korktuğunu söyler. Bu noktada, Kelvin sanrılar görmeye başlar, ilk önce annesini istasyonda hayal eder, ardından onunla kır evinde konuştuğunu görür.

Kelvin'in ateşi düştüğünde, Snaut ona Hari'nin "artık var olmadığını" söyler: Sartorius'un yok edicisi tarafından imha edilmiştir. Snaut, Kelvin'e Hari'nin onun için yazdığı mektubu okur. Ayrıca Kelvin'e "ziyaretçilerin" ensefalogram gönderildiğinden beri geri gelmediklerini ve adaların okyanusta oluşmaya başladığını söyler.

Kelvin ve Snaut kütüphanede "mutluluğun, ölümün ve sevginin gizemleri" hakkında konuşurlar. Snaut, Kelvin'in Dünya'ya dönme vaktinin geldiğini düşünmektedir.

Kelvin'in kır evine döndüğünü görürüz. Evin içinde yağmur yağmaktadır. Babası bu duruma kayıtsız gibi gözükmektedir. Kelvin'i görür ve onu karşılamak için dışarı çıkar. Kelvin dizleri üstüne çöker ve babasına sarılır. Kamera yavaşça geri çekilerek, bütün sahnenin Solyaris okyanusunun üzerinde bir adada gerçekleştiğini göz önüne serer.

Yapımın Gelişimi

Tarkovski üçüncü uzun metrajlı filmi haline gelecek olan proje üzerinde 1968 sonbaharında çalışmaya başladı. Belki de *Andrey Rublev*'in yol açtığı problemler hala devam ederken daha fazla tartışma ve mücadele yaratmak istemeyerek, Stanislaw Lem'in "güvenli" gözüken bilim kurgu türünde kurgulanmış romanı *Solyaris*'i filme almayı teklif etti. 1969 yılı boyunca roman yazarı Friedrich Gorenstein (1932-2002) ile birlikte senaryo üzerinde çalıştı, ancak tıpkı *Ivanovo Detstvo*'da Bogomolov'la anlaşmazlıklar yaşaması gibi, Lem ile de, bu kez çok daha ciddi bir şekilde olmak üzere anlaşmazlığa düştü. Lem Tarkovski'nin hümanizmini onaylamadı ve senaryonun olayların dörtte üçünün Dünya'da gerçekleştiği ilk taslağı karşısında çok öfkelendi (romanda, bütün olaylar uzay istasyonunda gerçekleşir). Değişiklikler sadece bununla kalmıyordu, Kelvin filmin sonunda Dünya'ya, karısı Maria'ya dönüyordu. Tarkovski ve Gorenstein senaryo üzerinde tekrar çalıştılar, sonunda olayların yalnızca yaklaşık dörtte biri Dünya'da gerçekleşir hale geldi, bu da, filmin açılışındaki yaklaşık 40 dakikalık bölümdür.

Lem'in devam eden itirazlarına rağmen, senaryo 1970 baharında onaylandı ve Mayıs ayında Tarkovski film için oyuncu seçmeye başladı. İlk başta, kadın başrol Hari rolü için İsveçli aktris Bibi Andersson'u istedi, ayrıca bu rol için eski karısı Irma Rausch'u da düşündü.[101] Mosfilm ve Goskino'daki alışıldık

101) Örneğin 11 Temmuz 1970 tarihli günlük yazısında Tarkovski, Bibi Anders-

komite toplantıları işleyişi projeyi yılın kalan kısmı boyunca sürüncemede bıraktı, çekimler nihayet 1971 yılının Mart ayında kış sahneleriyle (kır evindeki ve Kelvin'in yanında götürdüğü filmdeki sahneler) başladı. O zamana kadar Tarkovski, Hari rolünü yönetmen Sergey Bondarchuk'un 20 yaşındaki kızı Natalya Bondarchuk'a oynatmaya karar vermişti.

Çekimler 1971 yazı boyunca devam etti, bu esnada Tarkovski ve Vadim Yusov, çoğunlukla kullanacakları lenslerin seçimi hakkında olmak üzere ciddi anlaşmazlıklar yaşadılar: Tarkovski filmin odak mesafesi daha uzun bir lensle (50 mm) çekilmesi gerektiğini düşünüyordu, bu oyunculara setlerde avantaj sağlayacaktı; Yusov ise 35 mm odak mesafeli lensten yanaydı, böylelikle uzay istasyonu daha iyi gözükecekti. Sorunlar devam etti. Tarkovski 12 Temmuz'da günlüğünde, neredeyse film stokunun bitmek üzere olduğundan ama filmi bitirmeye hiç de yaklaşmadıklarından yakınır. 10 Ağustos'ta "*Solyaris* üzerine çalışmak bir cehenneme dönüştü. Takvimin gerisindeyiz... Yusov ve ben sürekli tartışıyoruz" diye yazar. Ertesi gün "*Rublev*'i yapmak bu işe kıyasla bir tatil günü pikniği gibiydi" diye ekler.[102]

Eylül'ün başlarında, renkli Kodak stokları tekrar biter, bu kez Kelvin'in Solyaris'e gitmek üzere Dünya'dan ayrılacağı günün sabahında belgelerini yaktığı sahne gibi bazı sahneleri siyah beyaz çekmek zorunda kalırlar.[103] Berton'un arabayla kır evinden ayrılıp şehre döndüğü ve neredeyse beş dakika boyunca ekranda gözükecek olan "geleceğin şehri" sekansı, 24 Eylül ve 10 Ekim arasında, gene masrafları düşük tutmak için

---

son'un kendisini Moskova'da ziyaret ettiğini, filmde oynamaya oldukça hevesli olduğunu ve ayrıca Irma Rausch'la deneme çekimleri yaptığını yazarak iki kadından da bahseder. *Time Within Time*, s. 5.

102) 12 Temmuz, 10 ve 11 Ağustos 1971 tarihli günlük yazıları, *Time Within Time*, s. 39.

103) 6 Eylül 1971 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 42.

bazı kısımları siyah beyaz olmak üzere Tokyo'da çekildi. Kelvin'in Gibarian'ın cesedini keşfettiği sahneler 10 Aralık gibi geç bir tarihte çekildi.

İlk kurgu 30 Aralık 1971'de Mosfilm'de gösterildi ve Tarkovski'nin endişelerinin tersine, film onay aldı. (Bununla birlikte 1972'de bazı ek kesmeler yapıldı). 20 Mart 1972'de Sovyetler Birliği'nde 1. Kategori bir film olarak gösterime sokuldu[104] ve Batı'da ilk kez 13 Mayıs'ta, Tarkovski'nin kendisinin de katılımıyla Cannes'da gösterildi. Film hem *Ivanovo Detstvo*'dan hem de *Andrey Rublev*'den daha donuk bir tepkiyle, ancak gene de saygıyla karşılandı ve Jüri Ödülü'nü kazandı.

"Sovyet *2001*"

Solyaris 1972'de Cannes'da gösterildiğinde, Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* (*2001: Bir Uzay Macerası*) filminin Sovyet "karşılığı" olarak değerlendirildi. Ancak bu iki film birbirinden daha farklı olamazdı: Kubrick kamerasını sımsıkı kozmosa yöneltmişken, Tarkovski geriye, Dünya'ya ve insanlara doğru bakar. Bununla birlikte iki film arasında bir çeşit bağlantı vardır, Tarkovski *Solyaris*'i çekmeye başlamadan önce *2001*'i izlemişti. "Soğuk ve ruhsuz"[105] bularak filmden hiç ama hiç hoşlanmadı ve filmini Kubrick'in filminden olabildiğince farklı yapmaya kesin olarak karar verdi.

Tarkovski sık sık bilim kurgudan hoşlanmadığını iddia etmiş olsa da -mesela *Tempo di Viaggio* belgeselinde Tonino Guerra ile arasında geçen konuşmada söylediği gibi- aslında çok miktarda bilim kurgu eser okumuştu, "yumuşak" bilim kurgu eserleri (felsefi ve ahlaki meselelerin bilimden ve uzay gemilerinden önce geldiği eserler) beğenme eğilimindeydi ve favori-

104) Turovskaya, s. 57.

105) Johnson ve Petrie, s. 29.

si Ray Bradbury'ydi.[106] Bilim kurgu türüne bu yaklaşımı, *Solyaris*'in ne çeşit bir film olacağını ve Tarkovski'nin onu çekerken neden bu kadar zorluk yaşadığını ilk elden söylemektedir.

Tarkovski ve Lem

Solyaris'in ağırbaşlı ve hümanizm içeren bir film haline gelmiş olması, Tarkovski'nin eninde sonunda hem romanın insan bilgisinin ve değerlerinin doğası ve limitleri üzerine olan konusundan sapmasına karşı çıkan Stanislaw Lem'e hem de sürekli olarak hangi lensin kullanılması ve uzay istasyonu setinin ne kadarının gösterilmesi gerektiği konusunda tartıştığı Vadim Yusov'a galip geldiğini gösteriyor. Tamamlanmış filmde, istasyonun sadece bazı kısımlarını görürüz, zira Tarkovski setin üzerinde çok fazla durmanın karakterlerin içinde bulunduğu çıkmaz durumu gölgeleyeceğini düşünür.

Film kitabın kurgusunu oldukça yakından takip eder, bununla beraber, daha önce işaret ettiğimiz gibi Tarkovski Dünya'da gerçekleşen sahneleri eklemiştir: Giriş, Kelvin'in babasının çektiği amatör film ve sondaki "görünüşte" kır evine dönüş. Bunlar romanda yoktur ve Lem'i memnun etmemişlerdir. Tarkovski ve Lem arasındaki en büyük farklılık Kelvin ve Hari[107] arasındaki ilişkiyi işleyişleridir. Lem için, bu ilişki büyük ölçüde insanlar "insanlık dışı durumlarda insan kalmaya çalışınca" neler olduğunu inceleyebilmesine imkan sağlayan bir araçtır.[108] Kelvin, sevgi ve bağışlama gibi çok kıymet verdiği-

106) John Clute ve Peter Nicholls, Bradbury'nin başyapıtı *The Martian Chronicles*'ı (*Mars Yılhıkları*) özetlerken kitabın tam anlamıyla Tarkovskiyan niteliklerine dikkat çekerler: "Yalnızlık ve özlem dolu ruh hali... kitap boyunca görünüş ve gerçeklik, bir rüya gibi birbirinin yerine geçer... [kitap] teknoloji karşıtı bir önyargıya sahip, küçük kasabalarda yaşanan hayatların basitliğini ve masumiyetini övüyor, çocukluktan yetişkinliğe geçerken kaybedilen şeylerle ilgili bir his var." *The Encyclopedia of Science Fiction*, Orbit, 1993, s. 151.

107) Bu karakterin (Hari) adı romanda (ve Soderbergh'in filminde) Rheya'dır.

108) Lem, *Solaris*, s. 147.

miz şeylerin, böyle değerlere kayıtsız gözüken bir evrende çok az şey ifade ettiğinin farkına varır. Öte yandan Tarkovski, aynı değerleri varoluşumuzun esas özü olarak görür, ister insani bir durumda olalım (Dünya'da evimizde) ister olmayalım (Solyaris'in yörüngesinde).

Dahası, Tarkovski'nin bilimsel düşünceye ve bilgiye yaklaşımı Lem'inkiyle taban tabana zıttır. Lem, insani değerler hakkında tam olarak sinik bir tutum sergilemiyorsa da, hem bu romanında hem de diğer eserlerinin büyük bir kısmında, bu değerleri bizim hayal edebileceğimizden çok daha farklı bir çizgide düzenlenmiş olabilecek bir evrene dair kişisel olmayan, soğukkanlı, bağımsız bir bakış açısına göre kesinlikle daha değersiz görmüştür. Lem için bilim, evren ve içerebileceği herhangi bir yaşam formunun potansiyel garipliği ve bilinmezliğiyle başa çıkabilmemiz için elimizde olan tek gerçek araçtır. Tarkovski ise tam tersi kutuptaydı. Günlüklerinde, pozisyonunu oldukça iyi özetleyecek şekilde Montaigne'den alıntı yapar: "Hayallerimiz yargılarımızdan daha değerlidir."[109] Tarkovski için bilgi ve gerçek içsel ve sezgiselken, Lem için çıkarsamaya dayalı ve rasyoneldi, hatta belki bizim deneyimlerimizden büsbütün başkaydılar. Hem roman hem de film "içimizde bir yerlerde yüzleşmekten hoşlanmadığımız bir şeyler olduğu"[110] konusunda hemfikirken, Tarkovski ve Lem o kadar temel bir anlaşmazlık içindeydiler ki, gerçekten birbirlerine zıt yönlerde duruyorlardı.

Tarkovski ve Tür

Aslında Tarkovski'nin Lem ile olan tartışması, Lem'in roma-

109) 24 Mayıs 1981 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 280. Tarkovski günlüklerinde sık sık başka yerlerden alıntılar yapar. Diğer pek çok alıntının yanında, Kilise Babaları'ndan, İncil'den, Zen ve Tao ustalarından ve çok sevdiği Tolstoy ile Dostoyevski'den yaptığı alıntılar sık sık karşımıza çıkar.

110) Lem, s. 76.

nının "sert" bir bilim kurgu eseri olması ve Tarkovski'nin Ray Bradbury gibi yazarların "yumuşak" bilim kurgu eserlerini tercih etmesi arasında uyumsuzluktan kaynaklanıyordu. Tarkovski'nin roman hakkındaki heyecanına rağmen, onun ilgisini çekenin aslında kitabın işlediği temalar olduğu açıktır ve bu temaları kendisine ait kılmıştır. Kubrick'in *2001*'ini izlemesi makul bir şekilde "revizyonist yumuşak bilim kurgu" olarak tanımlanabilecek bir film yapma kararını sağlamlaştırmıştır. Örneğin, Kubrick'in uzay istasyonu antiseptik bir şekilde temiz ve düzenliyken, *Solyaris*'deki istasyon, tıpkı üzerinde yaşayanlar gibi bakımsız ve darmadağındır. Öte yandan, istasyona gelene kadar, Tarkovski'nin hem kitabı hem de türü revizyonize edişinin belki de en radikal yönünü zaten tecrübe etmiş oluruz: Dünya'da geçen sahneler.

Tarkovski bize, *Rublev*'de görmüş olduğumuza benzer çekimlerle[111] bir göletin yüzeyinin altında usulca salınan eğrelti otlarını gösterir. Ardından, düşüncelere dalmış, ayakta duran Kelvin'i görürüz. Yavaşça kır evine doğru geri döner. Dünya dışında yaşananlar hakkında bir film için -gerçekte Dünya hakkında bir filmdir- daha radikal bir açılış hayal edebilmek zordur. Mark Le Fanu'nun gözlemlediği gibi: "Filmlerde böylesine esrik, yoğun sessizlikleri ne sıklıkta görüyoruz? O an için hiçbir anlatım yoktur: Sadece bir adam, tek başına, doğanın mevcudiyeti içinde durmuş, *düşünüyor*."[112] Tarkovski bunun uzayla ilgili değil, Dünya ve bizim Dünya'yla olan kaçınılmaz bağlarımızla ilgili bir film olduğunun ipucunu vermektedir.

Kır evi, içindekiler ve Kelvin'in babasıyla olan ilişkisi, hepsi

111) Çarmıha gerilme sahnesinin sonunda Foma derede fırçaları yıkarken, kamera aşağıya kayarak su yüzeyinin altında dalgalanan eğrelti otlarının üzerinde durur.

112) Le Fanu, s. 64. Bu alıntı Bresson'un "Hareketsizlik ve sessizlikle aktarılabilecek her şeyi en sonuna kadar kullandığından emin ol" ve "Filmini beyaz, sessizlik ve hareketsizlik üzerine inşa et" görüşlerini hatırlatıyor. Bresson, *Notes on the Cinematographer* (*Sinematograf Üzerine Notlar*), s. 20, 126.

Tarkovski'nin filmin kalan kısmında değineceği temaları hazırlamaya devam eder. Aile ilişkileri kısmen anlaşılmazdır. Siyah saçlı yaşlı kadının Kelvin'in halası Anna olduğu hemen saptanamaz, küçük oğlan çocuğu hakkında tek söyleyebileceğimiz şey büyük ihtimalle Berton'un oğlu veya torunu olduğudur, çocuğun beraber oynadığı küçük kızın kim olduğuysa hiç belirtilmez. Kelvin'in annesinin ve Hari'nin fotoğraflarıysa ancak çok sonra bizzat kendilerini gördüğümüzde tanımlanabilir.

Kır evinin planı bu karışıklığı yansıtır. Berton'un filmini izledikleri oda, kuş kafesinin ve duvarlarda balon resimlerinin olduğu odadan ayrıymış gibi gözükür, ancak öyle olduğu hiçbir zaman tam olarak belli olmaz; Kelvin'in sanrıları esnasında annesiyle "buluştuğu" odaysa, bu iki odanın, artı uzay istasyonundan bazı öğelerin birleşimi gibi gözükür.[113] Dahası, Tarkovski, Berton'un filmini izledikten hemen sonra Kelvin ve babası arasında geçen konuşma esnasında, bu iki odanın uzay ve zamanını bir araya getirir. Konuşmaları televizyonun olduğu odada başlar, ardından daha sonra Kelvin'in annesi olduğunu öğreneceğimiz kadının fotoğrafına kesme yapılır. Kelvin ve babasına geri döndüğümüzde, artık kuş kafesinin olduğu odadadırlar, ayrıca Kelvin deri ceketini tekrar giymiştir. Bu filmin nesnel uzay ve zamanı ilk defa ve göze çarpmadan parçalayışıdır, film ilerledikçe bu parçalamalar daha fark edilebilir hale gelecektir.

Hem kır evinin hem de sakinlerinin muğlaklığına rağmen, evin gönülden bağlı oldukları bir yuva olduğu açıktır. Kelvin'in babası Berton'a "Yenilikten hoşlanmıyorum" der ve kır evinin içindeki eşyalar da bunu yansıtır. Klasik bir büstü, Çin vazolarını, duvardaki eski balon resimlerini ve *Don Kişot*'un daha sonra gizemli bir şekilde istasyonda tekrar ortaya çıka-

113) Kır evlerinin ve apartmanların odalarının yerleşimi Tarkovski'nin diğer filmlerinde de gizemli olmaya devam edecektir.

cak olan, eski, resimli bir baskısını rahatlıkla seçeriz. Açıktır ki Kelvin -ve Tarkovski- için ev, doğa, sanat ve kültürle fazlasıyla ilişkili bir yerdir.

Tarkovski ve Anlatı

Tarkovski filmin açılış dakikalarında türü kendi amaçlarına uyacak şekilde değiştirirken, bir yandan da başka bir şey yapmaya, yani senaryo ve dramatik kurgu açısından küçük tutarsızlıklar ortaya koymaya başlar. Bunların büyük bir kısmı ilk başta fark edilemez, bununla beraber Berton'un "Geleceğin Şehri" içinde araba kullanışının neredeyse beş dakika boyunca ekranda gösterilmesi, uzay ve zamanın şimdiden oldukça subjektif hale gelmiş olduğunu ve Kelvin istasyona ulaştıktan sonra daha da subjektif olacağını akla getirmektedir. Belki de bu sekans, Berton'un, Solyaris'e ulaştığında Kelvin'in kaçınılmaz olarak karşılaşacağı problemler hakkında uzun uzun düşündüğü izlenimi uyandırmak için bu kadar uzundur; öte yandan tıpkı açılıştaki gölet sahnesi gibi, kendine has bir ritmi ve hipnotize edici bir güzelliği vardır. Belki de Tarkovski gerçekleştirmemiz gereken önemli yolculukların gündelik, "olağan" gerçeklikte meydana geldiği ima ediyordur.

Berton filmde açıklanmamış birkaç başka tutarsızlıkla da bağlantılıdır. İlki, Berton'un *Solyaris*'in geri kalanındaki hikayeyi işleyişine zemin hazırlayan filmiyle ilgilidir. Filmin sonunda, sakallı akademisyen (senaryoda Shannon olarak isimlendirilmiştir) "bu bölgedeki [yani Solyaris'deki] araştırmanın sonlandırılacağını" duyurur.[114] Berton'un dış görünüşünden yola çıkarak, bu filmin 20 yıl önce çekildiğini tahmin edebiliriz. Peki, Solyaris'deki araştırma bunca yıl önce sonlandırıldıysa, Kelvin niçin oraya istasyonu kapatıp kapatmamayı değerlendirmesi için gönderilmektedir? Bu Tarkovski'nin cevap-

114) Diyaloglar Criterion'un İngilizce DVD sürümünden alıntılanmıştır.

sız bıraktığı bir bilmecedir. Aslında, Berton'un filmi bize yalnızca Solyaris ve Kelvin'in orada muhtemelen nelerle karşılaşacağı hakkında net ipuçları vermekle kalmaz, aynı zamanda Tarkovski'nin hikayenin geri kalanını bize nasıl aktaracağıyla ilgili ipuçları da verir. Berton'un Solyaris okyanusunda gördüğü hiçbir şeyin kamerası tarafından kaydedilmediği filmi gördükten sonra, Shannon "Bu rapor hiçbir yönden, ya da neredeyse hiçbir yönden, gerçeklikle örtüşmemektedir" diye açıklar. Başka bir deyişle, Berton'un subjektif, içsel deneyimi ile kamerasının çektiği ve bilim adamlarının hakkında tartışmak için toplandığı görüntülerdeki sözde objektif gerçeklik arasında açık bir ayrım olduğunu söylemektedir. *Solyaris* ilerledikçe, "gerçeklikle örtüşmekle" gittikçe daha az ilgilenir, Kelvin'in iç dünyasını tasvir etmekle ise gittikçe daha çok meşgul olur. Dahası, soruşturmanın gerçekleştiği yer tutarsız ve muğlaktır ve filmin devamının sadece nesnel gibi görünmekle kalacağını akla getirir.

Berton'un salıncakta Kelvin'le tartışması, Tarkovski'nin filmde anlaşılmaz bir biçimde ele alacağı iki ilave durumu ortaya çıkarır. Kelvin açıkça görevinin istasyonun kapatılıp kapatılmayacağına karar vermek için değerlendirme yapmak ve belki, son çare olarak okyanusu ağır radyasyon ile bombalamak olduğunu söyler. İstasyona ulaştığında Gibarian'ın filmini bulur, Gibarian da okyanusu radyasyon ile bombalamayı önermektedir. Öte yandan, Kelvin ilk Hari'yi rokete koyduktan sonra Snaut ile karşılaştığında, Snaut ona Hari ve türüne verdikleri isimle "ziyaretçilerin" okyanus radyasyon ile bombalandıktan sonra ortaya çıkmaya başladıklarından bahseder.

Salıncağın orda gerçekleşen buluşmanın başka bir bulmacaya yol açan diğer bir yönü de, Kelvin'in okyanusu bombalama planına Berton'un verdiği tepkidir. "Bilginin ne pahasına olursa olsun elde edilmesini savunmuyorum" diye kızgınca yanıtlar. "Bilgi sadece ahlaka dayandığında meşrudur." Ancak, Kel-

vin istasyonda Sartorius'la (Sartorius'un laboratuvarının dışında) ilk defa karşılaştığında, "görev" ve "gerçek" üzerine konuşmalarından dolayı Sartorius'u alaya alarak ve ona "insaniyetsiz" diyerek, Berton'unkine az çok benzer bir pozisyon alır. Sanki okyanus bir şekilde, gizlice iş başındadır, gerçekliği saptırır ve karakterlerin hem muhakemelerini hem de insanlıklarını bulanıklaştır.

Hari, hem anlatımdaki tutarsızlıklarla hem de bilginin ahlaka dayandığı fikri ile ayrılmaz bir şekilde bağlantılı bir karakterdir. İlk kez ortaya çıktığında, Kelvin'e "Snaut gibi üstü başı dağınık bir şekilde ortalıkta koşuşturduğunu" söyler. Bu Snaut ile daha önceden tanışıp tanışmadığı sorusunu akla getirir. Ve eğer öyleyse, Hari Kelvin'in geçmişinin ve bilincinin bir ürünü olduğuna göre, nasıl Snaut ile önceden tanışmıştır? Benzer şekilde Hari, Sartourius'un gerçek Hari'nin nasıl öldüğünü kendisine anlattığını Kelvin'e söylediğinde, eğer Hari sürekli Kelvin'in yanında bulunmak zorundaysa bu görüşme nasıl gerçekleşmiş olabilir sorusu akla gelir.

Tarkovski'nin önceki iki filminde olduğu gibi, hikaye açısından çok önemli bazı anlar ekran dışında gerçekleşir, örneğin Kelvin'in ensefalogramının kaydedilmesi ve gönderilmesi ve Hari'nin Sartorius ile son buluşması. Bu, film gittikçe onun görüş açısından anlatılır hale geldiği için, Kelvin'in belki de başına gelen şeyin önemini tam olarak anlamadığı hissini arttırır, öte yandan Snaut son derece yatıştırıcı bir şekilde, Kelvin'in yaşadıklarına karşı anlayışlı davranır (Snaut'un ziyaretçisinin hiç gösterilmemiş olmasına rağmen).

Kelvin, belki de kaçınılmaz olarak, bir çeşit kişisel kriz yaşamaya doğru ilerliyordur, bu Hari sıvı oksijen içerek intihara teşebbüs ettiğinde ortaya çıkmaya başlar. Hari'yi ikinci kez ölü buluşudur (ilki on yıl önce Dünya'da gerçekleşmiştir) ve bu onu sonunda aklını yitirmeye iten şey olur: o andan itibaren, zaman ve uzay gittikçe daha güvenilmez hale gelir. Hari yeni-

den dirildikten[115] sonra, onu ve Kelvin'i, Kelvin'in odasında görürüz ancak başka giysiler içindedirler, dolayısıyla olayın üstünden belirli bir süre geçtiği açıktır, ancak ne kadar zaman geçtiği konusunda hiçbir fikrimiz yoktur. Kelvin, Hari'ye onunla beraber istasyonda yaşamak istediğini söyler, ancak çoktan Hari'yi ve diğer ziyaretçileri yok edecek olan ensefalogramın gönderilmesini kabul etmiştir (insan acaba şimdi ensefalogramı kaydetmeyi kabul ettiğine pişman mı oldu diye merak ediyor). Sonra Kelvin pijamalarıyla ortalıkta dolaşırken görülür, geminin okyanusa bakan dış pencerelerinden birinin önünde Snaut'la karşılaşır. Snaut ona ensefalogramı gönderdiklerini ve işe yarayacak gibi gözüktüğünü söyler. Ardından Hari ve Snaut ateşi yükselen Kelvin'in odasına dönmesine yardım ederler: Odasında birkaç tane Hari'nin, ölü annesinin ve aile köpeklerinin olduğu bir sanrı görür.

Film, Kelvin'in kır evinde, daha doğrusu kır evinin istasyondaki mobilya ve eşyaların bir kısmını da içeren bir varyasyonunda annesiyle "buluşmasıyla" devam eder. Bu, ilki kütüphanedeki son olmak üzere (aşağıya bakınız) filmin ikinci "bitişidir", her ikisinde de Kelvin haksızlık ettiği insanlarla barışmaya teşebbüs eder: Hari ve ebeveynleri. Kelvin'in annesinin geçmişten bir anı olduğunu biliriz, çünkü daha önce sadece (kır evindeki fotoğraf hariç) Kelvin'in yanında getirdiği videoda gözükmüştür (tekrar aşağıya bakınız); bununla beraber annesi Kelvin'e çok sevecen davranır, onu aramadığı ve "garip bir hayat sürdüğü" için hafifçe serzenişte bulunur. Sahnenin garip bir dokunaklılığı vardır, biraz *Andrey Rublev*'de, Andrey ve Theophanes'in hayaleti arasında geçen sahneyi hatırlatır. Ancak ilk filmde, Theophanes Andrey'i kriz anında teselli et-

115) Anlaşıldığı kadarıyla Tarkovski'nin ikinci karısı Larissa zaman zaman hastalık nöbetleri geçiriyormuş, bu "dirilme" sahnesine ilham vermiş olabilir. Stalker'ın karısı ve *Offret*'teki Adelaide de benzer nöbetler geçirirler.

mek için ziyaret edermiş gibi gözükürken, *Solyaris*'de Kelvin ve annesi arasında yaşanan teselli ve barışma kısıtlıdır. Bu teselli ve barışma, filmin "en son" bitişinde, Kelvin görünüşte Dünya'ya dönüp, kır evini ziyaret ettiğinde gerçekleşir gibidir. Filmin başlangıcının özetlenmiş bir versiyonunu tekrar görürüz, ancak bu sefer kıştır. Kelvin babasının önünde dizleri üstüne çöker ve ona sarılır. Kamera yukarı doğru kır evinden uzaklaşıp, evin Solyaris okyanusunda bir adanın üstünde olduğunu gözler önüne serdiğinde, Kelvin sevgi ve bağışlanma için yalvarıyor gibi gözükmektedir. Bu filmin anlatımındaki en son bulmacadır, ki bu bulmacalar olmasaydı filmin zenginliği eksik kalırdı. Tarkovski dünya ne kadar objektif ve sağlam gözükürse gözüksün, gerçek dramaların hepimizin durmadan kendi "ziyaretçileri"yle yüzleştiği subjektif bir düzeyde gerçekleştiğini mi ima etmeye çalışmaktadır?

Dünya

Ancak *Solyaris*, yalnızca anlatım yapısı şaşırtıcı muammalarla delik deşik edilmiş bir film değildir. Filmin "bitiş"lerinden ilki, kütüphane sahnesi, filmin ahlaki -ve belki de dramatik- ağırlık merkezidir. Kütüphane dünyadaki bütün güzelliklerin depolandığı yerdir: sanat, edebiyat, kültür ve doğa (doğa resimleri biçiminde). Kır evinin bilinçli bir yansımasıdır.

Kelvin, Hari ve Sartorius, doğum gününü kutlamak için kütüphanede Snaut'u beklerler. Snaut bir buçuk saat geç kalarak geldiğinde, sarhoştur ve üstü başı her zamankinden daha dağınıktır (takımının kolu yırtılmıştır). Sartorius çalışma arkadaşına ve bilime kadeh kaldırmak ister ancak Snaut "insanların insanlara ihtiyacı olduğunu" ve uzayı araştırmanın zaman kaybı olduğunu söyleyerek ona çıkışır. Evrende ne yapacağımızı bilmiyoruzdur, çünkü kendi gezegenimizde ne yapacağımızı bilmiyoruzdur. Ziyaretçileriyle -vicdanlarıyla- başa çıkamamaları, istasyonda yaşadıkları problemlerin kökenidir. Kı-

sacası, Snaut, Montaigne'in kendi içimizde ne olduğunu bilmediğimiz için dışımıza çıktığımızı anlatan görüşünü tekrarlar.[116] Eğer istasyonda içimizde ne olduğunu bilen biri varsa, bu kişi Hari'dir ve içimizdeki şey de sevgidir.

Hari'nin kendi varlığıyla ilgili farkındalığının artışı, Tarkovski'nin en iyileri arasında yer alan iki sahneyi ortaya çıkarır. Kelvin'in yanında getirdiği filmde "gerçek" Hari'yi ilk ve son kez görür. Kelvin'in annesinin ve babasının ve kendi küçüklüğünün görüntülerinden sonra, Hari kır evinin dışında gözükür. El sallar (muhtemelen onu kameraya alan Kelvin'dir). Daha yakın bir çekimde, kameraya döner ve ufacık bir gülümseme görürüz. İfadesindeki keder çok şey anlatır: sevgiyle ilgili dersini almıştır, acı dolu olabileceğini bilir, ama acıyla birlikte kendini tanımak ve bilmek de gelir. İkinci sahne Hari'yi Breughel'in *Hunters in the Snow* tablosunun kütüphanede asılı olan reprodüksiyonunu incelerken gösterir. Bakışları tabloda dolaşırken, biz de dünyevi sesler duyarız: Kuş sesleri, köpekler, uzaktan gelen sesler, sanki Breughel'in dünyası aniden canlanmıştır. Bu, Dünya'daki yaşamın temsili bir deneyimidir, ama ona yetmiş gibi gözükmektedir.

Doğum günü kutlaması açmaza girer. Sartorius, Hari'nin insan olduğunu reddeder, Snaut heyecanla *Don Kişot*'tan alıntı yapar. Bir noktada, sanki durumlarının ümitsizliğini onaylarmışçasına Hari'nin elini öper. İçlerinde Hari'ye bir insan gibi davranan yalnızca Kelvin'dir ve sanki ona bağlılığını göstermek istermişçesine Hari'nin önünde dizlerinin üstüne çöker. Tarkovski'nin filmlerinde diz çökmek genellikle alçak gönüllülük ve karakterin büyüyüp gelişebilme, günahlarını bağışlatabilme olasılığı ile bağlantılıdır. Kelvin'in kütüphanede diz çökmesi, yolculuğunun yüceltilişidir. Tek bir jestle, kendi hatalarını kabul eder ve af dilenir. Sartorius'un ona derhal "Aya-

116) Montaigne, 'On Experience/Deneyim Üzerine', *Essays* (*Denemeler*), III.13.

ğa kalk!" diye bağırması, yalnızca Kelvin'in jestini daha güçlü kılmaya yarar.

Kelvin'in babasının "senin (Kelvin) gibi insanları uzaya yollamak tehlikeli" şeklindeki uyarısı, insanoğlunun başka dünyaların ekolojisini de tıpkı Dünya'nın ekolojisine yaptığı gibi yok edeceğine dair iç karartıcı bir öngörü olarak düşünülebilir. Bununla birlikte, oğlunu ihtar etmeye devam ederken "Oradaki her şey çok kırılgan. Evet, kırılgan!" sözlerini kullanır. Belki de bu Tarkovski'nin, sadece doğanın ahlaki bir temeli olmayan, bu temelle dizginlenmemiş bir bilim karşısında kırılgan olmakla kalmadığını, bizim de kırılgan olduğumuzu ve aslında kendimizi keşfetme işi yerine koyduğumuz uzayı keşfetme sürecinde çok daha kırılgan hale geldiğimizi söyleme yoludur. *Solyaris*, hala zaman varken içimizdeki uzayı araştırmanın gerekliliğine dair Tarkovski'nin tanıklığıdır.

"Dün gece rüyamda gene onu gördüm"

Filmin türüne ve dev ölçeğine rağmen *Solyaris*, Tarkovski'nin otobiyografiye ilk büyük dalışıdır. 1968 yılında *Zerkalo* üzerinde de çalışmaya başlamış olması, her iki filmin de aynı kaynaktan beslenmiş olabileceğini akla getiriyor. Belki de *Andrey Rublev*'de bir film yapımcısı olarak rolünü açıkça ortaya koyduktan sonra, Tarkovski dikkatini sinema üzerine çalışan bir sanatçının ele alması gereken şeylere çevirdi. 1960'larda yapılan ve başlıca olarak Rusya'nın tarihi ve bu tarihte yaşanan olayları içeriden deneyimleyenlerin kaderleriyle ilgilenen filmlerden sonra, Tarkovski'nin 1970'lerdeki ilk iki filmi - özellikle Zerkalo için konuşursak, tarihe karşı tamamıyla umursamaz olmasalar da- aile ilişkileri konusunda yaptığı ilk ve en önemli filmlerdir.

Solyaris ilk bakışta gözüktüğünden çok daha otobiyografik bir filmdir. Tarkovski'nin Irma Rausch ile olan ilk evliliği 1965 yılında, *Andrey Rublev*'in prodüksiyonu sırasında, Tar-

kovski Larissa Kizilova için Rausch'u terk ettiğinde bitti. Tarkovski ve Larissa 1970 yılında, *Solyaris* pre-prodüksiyon aşamasındayken evlendiler; aynı yılın sonraki aylarında Larissa Tarkovski'nin ikinci oğlu küçük Andrey'i doğurdu. Tarkovski günlüğünde bir sonraki yıl bahar aylarında prodüksiyon başladığında, hala ilk evliliğinin başarısızlığı tarafından tedirgin edilmekteydi: "Dün gece rüyamda gene onu [Irma Rausch] gördüm, kalbim gerçekten acı doluydu."[117] Filmin en etkili anlarından birinde, yani kütüphanedeki doğum günü kutlamasında, Kelvin Hari'nin önünde diz üstü çöker ve çaresizce ona sarılır. Tarkovski, Kelvin'in Hari ile olan ilişkisini ele alırken, Rausch ile olan evliliğini övmektedir. Hatta bir noktada, Tarkovski Hari rolünü Rausch'un oynamasını istemiştir[118], eğer bu gerçekleşseydi filmi çok daha net bir şekilde, neredeyse daha sonra çektiği *Zerkalo* ile eşit miktarda bir günah çıkarma seansı haline getirirdi.

Tarkovski'nin ilk evliliği ile ilgili pişmanlıkları, ebeveynleriyle olan ilişkisiyle bağlantılıdır. Günlüğünde "Beni Irma [ile boşandığım] için suçluyorlar, bunu hissedebiliyorum"[119] diye yazar. Aynı notta, annesine ve babasına karşı hislerini analiz eder: "Ebeveynlerim hakkında bir kompleksim olduğu çok aşikar. Onlarla birlikteyken bir yetişkin gibi hissetmiyorum. Ve onların da beni bir yetişkin olarak değerlendirdiklerini sanmıyorum. İlişkilerimiz bir şekilde ıstıraplı, karmaşık, açığa vurulmamış. Dolambaçsız ve anlaşılır değiller, hiçbiri değil. Onları samimiyetle seviyorum ancak hiçbir zaman onlarla beraberken huzurlu veya eşitleriymiş gibi hissetmiyorum. Bence

117) 17 Mart 1971 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 37.

118) Andrey Tarkovsky, *Collected Screenplays*, editör ve çevirenler William Powell ve Natasha Synessios, Faber & Faber, 1999, dipnot 4, s. 131. Ayrıca bknz. 15 Haziran ve 15 Ağustos 1970 tarihli günlük yazıları, *Time Within Time*, s. 5-6.

119) 12 Eylül 1970 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 21.

onlar da beni sevmelerine rağmen, benden utanıyorlar." Kısa bir süre sonra derin düşüncelere dalar: "Bu kimin suçu? Onların ya da belki de benim. Bir noktaya kadar, herkesin."[120] Aslında ebeveynlerini, kız kardeşi Marina'yı ve büyük oğlu Arseni'yi (Rausch'tan olan oğlu Senka) sevdiğini kendisine hatırlattıktan sonra, kendi kendini fırçalar: "Üzerimde bir uyuşukluk hali var ve [onlara karşı olan] duygularımı ifade edemiyorum. Her nasılsa, sevgim faal değil."[121]

Solyaris'in büyük bir kısmı boyunca Kelvin de benzeri bir uyuşukluk içindedir. Berton'un filmini izledikten hemen sonra gelen sahnede babasına karşı aksidir; babası "Pek konuşmuyoruz, sen ve ben" diye kabul eder, Kelvin "Bunu söylediğine memnun oldum, her ne kadar son günde [Kelvin'in Solyaris'e gitmek için ayrılmasından bir gün önce] söylemiş de olsan" diye cevaplar. Diyalogları alışık olduğumuz bir yöntemle iletilir, Kelvin ve babası konuşurlarken sık sık birbirlerinden başka yönlere doğru bakarlar. Filmin sonunda, Kelvin Dünya'ya dönmüş gibi gözükmektedir ve kır evinin kapısında, babasının önünde dizleri üstüne çöker, tıpkı uzay istasyonunda Hari'nin önünde diz çöküşü gibi. Kelvin bağışlanma aramak için eve dönmüştür; bu noktanın altını çizmek için Tarkovski, Rembrandt'ın *The Return of the Prodigal Son/Savurgan Oğulun Dönüşü*[122] tablosuna benzer bir görüntüyü yineler.

Filmde Kelvin'in annesiyle olan ilişkisi bu kadar belirgin değildir, bunun ana sebebi kadının ancak filmin sonlarına doğru, Kelvin'in hezeyan geçirdiği sahnede annesi olarak tanımlanmasıdır. Bundan önce Hari'ye yanında getirdiği filmi gösteren Kelvin'den, filmdeki sarışın kadının annesi olduğunu ve

120) 12 Eylül 1970 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 19.

121) 12 Eylül 1970 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 21.

122) 1660'ların başında yapılan tablo şu anda St. Petersburg'da Ermitaj Müzesi'nde sergilenmektedir.

Hari ile Kelvin tanışmadan önce öldüğünü öğreniriz. Hari, Kelvin'in annesini hatırladığını ve kadının ondan nefret ettiğini söyleyerek derhal Kelvin'in iddiasını reddeder. Kelvin'in iki kadın arasındaki düşmanlığı hatırlayarak üzüldüğü açıktır ve Hari'ye on yıl önce Dünya'da kendisi ve "gerçek" Hari arasında neler yaşandığını anlatır. Kelvin'in annesi ölü olduğu için açıkça "uzak" olmasına rağmen -Tarkovski'nin kendi annesi için de sık sık yapılan bir eleştiri[123]- nihayet filmde bir diyalog sahnesinde ortaya çıktığında ("hezeyan" sahnesi) oğluna karşı şefkatli ve özenlidir, onun kolunu yıkar ve "Niçin bizi incitiyorsun?" diye sorar. Belli ki, Kelvin hastalığı sırasında onun hayalini kurar çünkü o Kelvin'e Hari'nin -ne gerçek Hari'nin ne de istasyondaki nötrino kopyasının- veremeyeceği bir şeyi verebilmektedir. Gerçekten de, Kelvin'in annesi bu sahnede, sahnenin muğlaklığını arttırarak Kelvin'e karşı neredeyse bir sevgili gibi davranır. Eş ve anne rollerinin bulanıklığı -bu Tarkovski'nin daha sonraki filmlerinde de kullanacağı bir yöntemdir- belki de Irma Rausch'un Maria Ivanovna'ya dikkat çekici bir fiziksel benzerlik taşımasından kaynaklanmaktadır.[124]

Bu ailevi bağlar, filmin ince melankolisinin başlıca kaynaklarından biri olmanın yanı sıra, *Solyaris*'e insancıllığını veren şeydir. Ebeveynleri ile olan ilişkisinde hala yaşamakta olduğu problemlerle ve ilk evliliğinin hayaletiyle başa çıkmaya çalışan Tarkovski, derin bir dokunaklılığa ve güce sahip olan bir film üretti. Ancak *Solyaris* Tarkovski'nin bütün şeytanlarını defetmedi; bu bir sonraki filminin, *Zerkalo*'nun görevi olacaktı.

123) Johnson ve Petrie, s. 19.

124) Johnson ve Petrie, s. 22-3.

ZERKALO (1974)

Aile - 2

Alternatif İsimler: *A White White Day/Beyaz, Beyaz Bir Gün* (çekim aşamasında kullanılan isim); *Confession* (orijinal senaryodaki isim)

Türkçe ve İngilizce İsimleri: *Ayna*, *Mirror*

Yapım Şirketi: Mosfilm, Unit 4

Yapımcı: Erik Waisberg

Yönetmen: Andrey Tarkovski

Senaryo: Andrey Tarkovski ve Aleksandr Misharin

Görüntü Yönetmeni: Georgy Rerberg

Kurgu: Ludmila Feiginova

Yardımcı Yönetmenler: Larissa Tarkovskaya, V Karchekno, Maria Chugunova

Sanat Yönetmeni: Nikolay Dvigubsky

Özel Efektler: Yuri Potapov

Kostüm: Nelly Fomina

Makyaj: Vera Rudina

Müzik: Eduard Artemyev; JS Bach: 'Das alte Jahr vergangen ist' BWV 614, *Orgelbüchlein, St John Passion* BWV 245, No.1, 'Herr, unser Herscher', No. 33, 'Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerißˆ'; Pergolesi: *Stabat Mater* 'Quando corpus morietur'; Purcell: *The Indian Queen* 'They tell us that your mighty powers'

Ses: Semyon Litvinov

Anlatıcı (Aleksey): Innokenti Smoktunovsky. Arseni Tar-

kovski'nin şiirleri kendisi tarafından okunmuştur.

Oyuncular: Margarita Terekhova (Maria, Aleksey'in annesi/Natalya, Aleksey'in Eşi), Maria Tarkovskaya (Aleksey'in annesinin yaşlılığı), Ignat Daniltsev (Ignat/Aleksey 12 yaşındayken), Philip Yankovsky (Aleksey 5 yaşındayken), Oleg Yankovsky (Aleksey'in babası), Nikolay Grinko (Ivan Gavrilovich, matbaadaki erkek iş arkadaşı), Alla Demidova (Lisa), Yuri Nazarov (Askeri öğretmen), Anatoly Solonitsyn (Köy doktoru), Larissa Tarkovskaya (Nadezhda Petrovna, zengin doktorun karısı), Tamara Ogorodnikova (Puşkin ve ölüm döşeği/hasta yatağı sahnelerindeki kadın), Olga Kizilova (Kızıl saçlı kız), Aleksandr Misharin (Ölüm döşeği/hasta yatağı sahnesindeki doktor), Yuri Sventikov (Yetim Asafiev), T Reshetnikova, E del Bosque, L Correcher, A Gutierrez, D Garcia, T Pames, Teresa del Bosque, Tatiana del Bosque (İspanyol ikizler), Andrey Tarkovski (Ölüm döşeği/hasta yatağında Aleksey) (belirtilmemiş)

Çekim: Haziran 1973-Mart 1974

Süre: 106 dakika

İlk Gösterim: Moskova 1974 (sinema endüstrisi gösterimi)

SSCB'de Yayınlanma Tarihi: Nisan 1975

Batı'da İlk Gösterim: Paris, Ocak 1978

Batı'da Yayınlanma Tarihi: 1978

Ödüller: Yılın En İyi Filmi, Fransız Sinema Eleştirmenleri Ödülü 1978

Hikaye

12 yaşındaki Ignat televizyonu açar. Fena halde kekeleyen bir çocuğun hipnoz ile iyileştirildiği bir televizyon programı izler. Hipnoz uzmanı çocuğun adını tekrarlamasını ve ardından "konuşabilirim" demesini sağlar.

Açılış jeneriği Bach'ın 'Das alte Jahr vergangen ist' prelüdü eşliğinde siyah bir ekranın üzerinden akar.

Aleksey'in annesi Maria, kır evinin dışındaki bir çitin üzerinde oturmaktadır. Aleksey'in dış sesi bizi Maria'nın kocasının -Aleksey'in babası- savaştan dönmesini beklediği konusunda bilgilendirir. Bir köy doktoru oradan geçer ve onunla flört eder. Doktor ayrılırken gizemli bir rüzgar başlar.

Arseni Tarkovski'nin "First Meetings/İlk Buluşmalar" şiiri kendisi tarafından seslendirilirken, Maria ve çocuklar kır evinin içinde gözükürler. Maria çocukları dışarı çağırır; ahır yanmaktadır.

İlk rüya: Ormanın kıyısı boyunca, ya da ormandan dışarı doğru, bir rüzgar eser. Maria saçlarını yıkarken tavanın sıvaları dökülmeye başlar. Maria bir aynada kendi yansımasını görür, ancak o andaki görünüşüyle değil, yaşlı bir kadın olarak. Kim olduğunu bilmediğimiz biri ellerini ateşin önünde ısıtırken görülür.

Aleksey telefonda annesiyle konuşur. Annesi matbaada beraber çalıştığı Liza'nın öldüğünü söyler. Kamera boşmuş gibi gözüken bir apartman dairesi boyunca ilerlerken, *Andrey Rublev*'in Fransızca bir posteri görülebilir.

Maria yağmurun altında matbaaya doğru koşar. Gördüğü yanlışlığın bir şekilde baskıya gitmediğini öğrenir, bu onu oldukça rahatlatır. "From morning on I waited yesterday/Dün sabahtan itibaren bekledim" şiirini dış ses olarak dinleriz. Liza Maria'yı Dostoyevski'nin *Besy* (*Cinler*) romanındaki Maria Timofeyevna'ya benzemekle suçlar. Maria duşların olduğu bölüme kaçar.

Aleksey ve Natalya apartman dairesinde tartışmaktadır. Aleksey kadına annesine benzediğini söyler ve Maria'nın kır evine doğru yürüdüğü bir çekim görürüz. Apartmana geri döndüğümüzde, Aleksey, Natalya'yı tekrar evlenmesi için teşvik eder. Ardından yan odada bazı İspanyol arkadaşlarının olduğu ortaya çıkar. Aleksey, Natalya'dan arkadaşlarının hatıraları bir tartışmaya yol açmadan araya girip müdahale etmesini ister.

İspanya İç Savaşı'ndan haber görüntülerine kesme yapılır: bir boğa güreşi, şehirden tahliye edilen çocuklar. Ardından 1934 yılındaki Sovyet balon denemesinin* görüntüsü ve pilot Chkalov'un Kuzey Kutbu boyunca uçtuktan sonra Moskova'ya dönüşü gelir (1937). Pergolesi'nin *Stabat Mater* bestesi arka planda duyulabilir.

12 yaşındaki Aleksey[125], Leonardo üzerine bir monografiyi inceler.

Ignat çantasını düşüren annesine yere düşen bozuk paraları toplamasında yardımcı olur. Ona sanki daha önce burada bulunmuş gibi hissettiğini söyler. Annesi gittikten sonra, apartman dairesinde gizemli bir kadın ve hizmetçisi ortaya çıkar. Kadın Ignat'a, Puşkin'in 1836 yılında filozof Chaadayev'e[126] yazdığı, Rusya'nın rolü ve kaderi hakkındaki mektubunu okutur. Kadın ardında varlığını ispatlayacak tek şey olarak çay fincanının sıcaklığının masada yaptığı izi bırakıp ortadan kaybolur.

Ignat'ın büyükannesi (Maria) daireye gelir ancak tuhaf bir şekilde Ignat'ı tanıyamaz. Aleksey telefon açar. Ignat'a hiç kız arkadaşı olup olmadığını sorar ve Ignat'ın yaşındayken aşık olmuş olduğunu söyler.

Ardından genç Aleksey'in sevgisinin objesini, yani kızıl saçlı, çatlamış dudaklı kızı karlı bir manzarada yürürken görürüz, o esnada Purcell'in *Indian Queen* bestesi çalar. Yakınlarda, Aleksey ve yaşıtı çocuklar atış dersi almaktadır. Çocuklardan

---

* 1934'te Sovyetler'de yapılan denemede bir balonla ilk defa 2.1946 metre yüksekliğe ulaşıldı.

125) Filmin çoğu özeti çocuğun Ignat olduğunu yazar, ancak giysileri -bol bir yakası olan eski püskü bir mont- yakından incelendiğinde kesinlikle genç Aleksey olduğu ortaya çıkar.

126) Puşkin, Chaadayev'in o yıl yayınlanan, Kilise, otokrasi ve derebeylik gibi Rus kurum ve uygulamalarını eleştiren *Philosophical Letters*'daki mektuplarından ilkini yanıtlıyordu. Chaadayev Rusya'nın Katolik Kilisesini benimsemesini teşvik etti ve deli olduğu ilan edildi.

biri, Asafiev isminde bir yetim, atış alanına bir el bombası fırlatır. Öğretmen kendisini el bombasının üstüne atar. Bombanın sahte olduğu ortaya çıkar.

Haberlerden alınan görüntüler Kızıl Ordu'yu 1943 yılında Kırım'da Sivash Gölü'nü geçerken gösterir. Dış ses olarak "Life, Life" şiirini duyarız.

Asafiev atış alanının yanındaki tepeye tırmanır.

Başka haber filmleri 1945'te Prag'ı kurtarmak için ilerleyen tankları, Hitler'in dublörünün cesedini, Moskova'daki havai fişekleri ve Hiroşima'daki mantar şeklindeki bulutu gösterir.

Küçük bir kuş Asafiev'in başına konar.

Daha başka haber filmleri Mao'nun Çin'deki Kültür Devrimi'ni ve 1969'da Damanski adasında Çin-Rusya arasında yaşanan sınır anlaşmazlığını gösterir.

Genç Aleksey tekrar Leonardo monografisine bakmaktadır. Maria odun keser. Baba cepheden eve döner. Aleksey ve Marina kollarına koşarlar. Bach'ın *St. John Passion* bestesi duyulurken Leonardo'nun Ginevra de Benci portresine kesme yapılır.

Aleksey ve Natalya apartman dairesinde Ignat'ın vesayetini kimin alacağını tartışırlar. Dışarıda, Ignat avludaki çalıları ateşe verir.

İkinci rüya: orman tekrar rüzgarla sarsılır, Aleksey'in çocukluğunu kır evine girmeye çalışırken görürüz, Maria ek bir binada odun kesmektedir.

Maria küpelerini zengin bir doktorun karısına satmaya çalışırken 12 yaşındaki Aleksey ona eşlik eder. Aleksey beklerken kızıl saçlı kızı düşünür; ellerini ateşe tutarak ısıtanın bu kız olduğu anlaşılır. Doktorun karısı Maria'ya bebeğini gösterir. Ardından Maria'dan bir horoz öldürmesini ister zira tekrar hamile olduğu için kendisi yapamıyordur. Maria kuşu öldürür, sonra küpelerin parasını almadan evden kaçar. Maria ve Aleksey bir nehir kıyısında yürürlerken "Eurydice" şiirini dinleriz.

Bu sahneyi üçüncü rüya takip eder: Rüzgar tekrar ormandan

dışarı doğru yayılır, beş yaşındaki Aleksey kır evine girer, önce asılmış dantellerin arasında süt dolu bir kavanoz tutarken, ardından da Maria çamaşır yıkarken yüzdüğü sırada görülür.

Şimdiki zamanda gördüğümüz apartman dairesindeymiş gibi görünen bir odada, bir doktor ve Puşkin sahnesindeki iki kadın Aleksey'in sağlık durumunu tartışır. Aleksey yattığı yataktan onlara kendisini yalnız bırakmalarını söyler ve havaya küçük bir kuş salar.

Kır evinde, Aleksey'in babası Maria'ya erkek bir çocuk mu yoksa bir kız çocuğu mu istediğini sorar. Maria uzaklara bakarak bir an düşünür. Maria'nın yaşlılığı iki küçük çocuğa bir tarla boyunca yol gösterirken gözükür, bu esnada Bach'ın *St. John Passion* bestesinin açılışı çalmaktadır.

Müzik biter ve kamera yavaşça ormandan içeri doğru kayar. Ekran kararır.

Yapımın Gelişimi

Aynı Tarkovski'nin hakkında çok konuşulan öteki filmi *Andrey Rublev*'de olduğu gibi, *Zerkalo*'da da fikrin ortaya çıkması, çekimler ve en nihayetinde filmin gösterime girmesi arasında uzun ve karmaşık bir süre geçmiştir. Tarkovski *Zerkalo*'yu çekmeden önce, sürekli tekrarlanan bir rüyanın yakasını bırakmadığını yazmıştı: "Tek bildiğim, doğduğum evle ilgili aynı rüyayı görüp durduğum. Rüyamda... sanki eve giriyorum, ya da daha doğrusu içeri girmiyorum da sürekli evin etrafında dolaşıp duruyorum. Bu rüyalar son derece gerçekçi, hem de onları görürken yalnızca rüya görmekte olduğumu biliyor olmama rağmen... Bu hissin maddi bir anlam, büyük bir önem taşıdığına inanıyorum, başka türlü bir rüya niçin bu şekilde bir adamı takip edip dursun ki?"[127] Tarkovski bu rüyalar ile

127) Andrei Tarkovsky, *Uroki rezhissury* [Lectures on Film Directing/Film Yönetmenliği Üzerine Dersler], Moskova 1993, s. 28, alıntılayan Synessios, s. 11.

boğuşarak ve onlara anlamlı bir biçim vermeye çalışarak bir kaç yıl geçirdi.

İlk sahneler -annenin olduğu sahnelerin bazıları ve atış alanı sahnesi- 1964'te, Tarkovski *Andrey Rublev*'i hazırlarken yazıldı.[128] Tarkovski belli ki o sırada, çocukluk deneyimleri hakkında, savaştan kaynaklanan ruhsal bir çöküntü içindeki askeri öğretmenin etrafında şekillenen kısa bir roman yazmayı düşünüyordu, ki bu öğretmenin hikayesi filmin son halinde akılda kalıcı bir şekilde yer bulmayı başarmıştır. Tarkovski ve senaryonun ikinci yazarı Aleksandr Misharin, projeyi 1967'de Mosfilm'e ilk kez sunduklarında, filmin etrafında geliştiği kişi Tarkovski'nin annesi haline gelmişti. Tarkovski ve Misharin senaryonun ilk taslağını Şubat 1968'de, Repino'daki film yapımcıları enstitüsünde kalırken yazdılar. Senaryonun merkezinde, Tarkovski'nin annesiyle yapılacak ve gizli kameraya çekilecek bir görüşme olacaktı; kadına savaş, kendi annesiyle ilgili hatıraları, sanat, yaşamın anlamı, feminizm, boks ve UFO'lar gibi çok çeşitli konularda sorular sorulacaktı. Ancak, Mosfilm projeyi geri çevirdi ve sonbahar gibi, Tarkovski onun yerine *Solyaris* üzerinde çalışmaya başlamıştı.

Bununla birlikte, proje Tarkovski'nin peşini bırakmayı reddetti ve 1970'de Tarkovski hatıralarının bir kısmını *A White Day* (*Beyaz Bir Gün*) isimli kısa bir hikaye olarak yayınladı. Hikaye, onların 1968'in başlarında sonlanan yazma girişimlerinden daha önce yazılmış materyallerden oluşuyor olsa da, bu durum Misharin'i gücendirdi ve iki adam bundan sonra uzun bir süre boyunca birbiriyle konuşmadı. Hikayenin yayınlanması Mosfilm'in Unit 4 isimli deneysel biriminin başında olan Grigory Chukray'ı Tarkovski'den senaryoyu istemesi için harekete geçirmiş olabilir. *Solyaris* üzerine çalışmaya başlamak üzere olmasına rağmen, Tarkovski *A White Day*'in ken-

128) Synessios, s. 11.

disini neredeyse sürekli takip ettiğini hissetti: "Ne olursa olsun, *Beyaz Bir Gün*'ü yapmalıyım... Sürekli [onun hakkında] düşünüyorum... Keşke *Solyaris*'i bitirmiş olsaydım, oysa daha başlamadım bile."[129] 1971 yazına gelindiğinde, *Solyaris*'in bitmek bilmeyen sorunlarıyla batağa saplanan Tarkovski, Chukray ile *Beyaz Bir Gün* hakkında tartışıyor ve filmi çekmenin hayalini daha da güçlü kuruyordu: "*Beyaz Bir Gün*'ü çekmeyi öylesine çok istiyorum ki,"[130] "Yeni bir film üzerine [yani *Beyaz Bir Gün*] çalışmaya başlamak istiyorum. *Solyaris*'den usandım."[131]

1971'in geri kalanında ve 1972'de günlüğünde sık sık bu projeden bahseder. 1972'in Eylül ayında projenin başlangıç tarihinin belirlenmesine doğru yol alınmıştı ve nihayet altı ay sonra projenin başlamasına izin verildi, bunun sebebi muhtemelen Goskino'nun Tarkovski'ye "Ne istiyorsan onu filme alabilirsin"[132] diyen yeni başkanı Filip Yermash'ın ofisteki ilk günlerinde yaşanmışa benzeyen küçük "thaw'dır. Tarkovski'nin oldukça kişisel -ve belki de sanatsal- öneme sahip bir film yapmak üzere olduğuna dair imaları 23 Mart 1973'te günlüğünde tuttuğu kayıtta şöyle yazmasıyla ifşa edilir: "Hayatımın en önemli eserini yaratmaya hazır olduğum vakit geldi."[133] Çekim senaryosunu oluşturma izni -filme fiilen yeşil ışık yakarak- üç gün son verildi.

Çekimler kır evinin dışındaki yaz sahneleriyle Temmuz 1973'te başladı.[134] Süreç yavaş ilerliyordu, ilk altı haftada sadece 22 dakikalık film çekebilmişlerdi. Tarkovski, Mosfilm'den

129) 7 Eylül 1970 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 13.

130) 12 Temmuz 1971 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 39.

131) 11 Ağustos 1971 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 40.

132) Synessios, s. 21. Elem Klimov'un *Agoniya* filmine de yeşil ışık yakan Yermash dönemindeki "thaw" maalesef kısa sürdü.

133) 23 Mart 1973 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 74.

134) Synessios, s. 27.

kızgın bir telgraf aldı, onu ilerleme gösteremediği için eleştiriyorlardı, ancak onların tenkitlerinin işin hızı üstünde hiçbir etkisi olmamış gibi gözüküyor. Bu gidişata yol açan önemli bir faktör, Tarkovski'nin senaryoyu sürekli baştan yazmasıydı. Herkesin elinde bulunan ve ona göre çalıştıkları tek bir taslak hiçbir zaman olmadı: Tarkovski her gün sete o gün ne çekmek istediğini yazdığı kağıt parçaları getirdi.

Tarkovski acele etmesi için yapılan ısrarları Eylül'e kadar ciddiye almadı. Eylül'de filmi çekmeye bir mola vererek Moskova'ya döndü. Elindeki malzemenin bir kısmından hoşnutsuz olmaya devam etmesine rağmen, stüdyoda patronlarının ve çalışma arkadaşlarının yaptığı önerilere açıktı. Bu aşamada iki kayda değer şey değişti: Tarkovski'nin annesiyle yapılacak görüşme iptal edildi (daha çekilmemişti) ve Margarita Terekhova'nın Aleksey'in çocukluğuna dair sahnelerde annesi Maria olarak performansı o kadar iyi karşılandı ki, Tarkovski onun için Aleksey'in ayrıldığı karısı Natalya olarak oynayacağı, hikayenin anlatıldığı zamanda geçen bazı yeni sahneler yazdı. Çekimler Kasım ayında yeniden başladı ve bir sonraki Mart ayına kadar devam etti. Çekilen son şey, kekeme çocuğun iyileştirildiği sahne oldu.

Kurguda bir dizi büyük problem ortaya çıktı. Elde sabit bir senaryo olmamasından dolayı, film yaklaşık 20 farklı versiyona evrildi. Tarkovski bunların hiçbirinden memnun değildi, bir aşamada iş günlüğünde filmden "boktan" diye bahseder. Filmin ismi Tarkovski'nin sık sık değişen fikirlerinin basıncölçeri gibiydi: 1968'de *Confession* (*İtiraf*) diye bahsedilirken, sonra *A White, White Day* (*Beyaz, Beyaz Bir Gün*) (bu çekimler sırasında çekim tahtasında kullanılan isimdir) adını aldı, ancak Tarkovski bunları "gösterişçi" ve "aksak" bularak beğenmemişti. Daha sonra düşündüğü isimlerden *Redemption*'ı (*Kefaret*) "bir parça düz" buldu, *Why Are You Standing So Far Away? (Neden Bu Kadar Uzakta Duruyorsun?)* ise "daha iyi

ama anlaşılması güç"tü ve *Martyrology** için "kimse ne anlama geldiğini bilmiyor ve öğrendikleri zaman, kullanmama izin vermezler" diye yazdı.[135] Tarkovski filmden ilk defa 1974 Mart ayında, kurguya başladıklarında *Zerkalo* (*Mirror*, *Ayna*) diye bahseder.[136]

Filmin çeşitli kurguları Mart ve Temmuz ayları arasında Mosfilm'de gösterildi ve süresi 130 dakikadan 106 dakikaya düştü. Ancak Tarkovski ve kurgucu Ludmilla Feiginova, yalnızca kurguyu kısaltmaktan çok daha fazlasını yapıyorlardı. Bölümler filmin bir ucundan diğerine taşındı: örneğin kekeme çocuğun olduğu açılış sahnesi en başta filmin ortasındaydı, ta ki Feiginova bir açılış sekansı olarak iyi olacağını, neredeyse bir epigraf gibi iş göreceğini fark edene kadar. Film Tarkovski'nin meslektaşları tarafından çok farklı tepkilerle karşılandı. Geçmiş ve hikayenin anlatıldığı zaman arasında ve rüyalar ve anılar arasında açık ayrımlar yapması ve "filmin bütününü mistisizmden kurtarması" istendi.[137] Ağustos'ta, Tarkovski filmin nihayet bir şekil aldığını hissederek, daha fazla değişiklik yapmayı reddetti.

Unit 4'un yeni başkanı Kremnev filmi bir sanat eseri olarak adlandırdı, ancak böyle destekleyici görüşler çok nadirdi. Film hakkındaki resmi görüş "apaçık bir sanatsal fiyasko"[138] olduğuydu. Nisan 1975'te sessizce gösterime sokuldu, Goskino filmin yurt dışında dağıtımını önlemek için her türlü çabayı gösterdi: Cannes filmi iki kez istedi (1974'te ve hemen bir sonraki sene) ancak açıklama yapılmadan geri çevrildiler, bu-

---

* Martyrology: Türkçeye şehitler menkıbesi olarak çevrilebilir. (ç. n.)

135) 4 Şubat 1973 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 69.

136) 17 Mart 1974 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 93.

137) Synessios, s. 38. "Mistisizm" Tarkovski'nin bütün kariyeri boyunca kendisine yöneltilen bir eleştiriydi.

138) Komünist Partinin Merkez Komitesi'ne gönderilen mektup, alıntılayan Synessios, s. 116.

nun sebebi muhtemelen festivalin yönetmeninin Tarkovski'nin *Zerkalo* ile Altın Palmiye ödülünü alacağına garanti vermesidir. Batı'da Ocak 1978'de, Paris'te yapılan galaya kadar gösterilmedi. "Yılın En İyi Filmi" seçildi ve hatta Oscar'a aday olacağı yönünde dedikodular oluştu. Günlüğünde "Ödülü istediğimden değil" diye yorumlar Tarkovski, "ama bu salak Yermash'a bir ders olurdu."[139]

Tarkovski filmin gördüğü muameleye o kadar sinirlenmişti ki film yapmayı toptan bırakmayı tasarlamaya başladı, ancak filmi izlemiş olan sıradan insanlardan aldığı kayda değer sayıda mektup endişelerini giderdi. Film bazılarını hiç kuşkusuz şaşkına çevirmişti, diğerleri ise filmin onları ne kadar etkilediğinden bahsetmişlerdi. Gorki'den* bir kadın "*Zerkalo* için teşekkürler" diye yazar, mektubu Tarkovski'nin *Sculpting in Time*'da alıntıladığı mektuplar içinde belki de en dokunaklı olandır: "Benim çocukluğum aynen böyleydi... ama siz bunu nereden biliyorsunuz?... o karanlık sinemada, sizin yeteneğiniz tarafından aydınlatılan perdeye bakarken, hayatımda ilk defa, yalnız olmadığımı hissettim."[140]

Ruhu Filme Almak

Tarkovski'nin tamamıyla bir karakterin hatıralarına ve iç dünyasına dayanan bir film yapma arzusu, daha önce gördüğümüz gibi, 1964 yılına kadar geri gidiyor. "Bana... hatıraların bu özelliklerinden, üzerinde sıra dışı ilginçlikte bir film inşa edilebilecek, yeni bir çalışma temeli geliştirilebilir... gibi geliyor... Bu [kahramana ait] düşüncelerin, anıların ve rüyaların hikayesi olacak... kahramanın kendisi hiç gözükmeden."[141]

---

* Şu andaki adı Nijni Novgorod olan, Maksîm Gorki'nin doğduğu şehir. (ç. n.)

139) 31 Aralık 1978, *Time Within Time*, s. 161.

140) *Sculpting in Time*, s. 10. Tarkovski "şaşkına dönenler"in mektuplarını da önceki sayfalarda alıntılar.

141) *Sculpting in Time*, s. 29.

Tarkovski *Zerkalo* üzerine çalışmaya başlaması için izin verilmesini beklerken, günlüğünde şöyle yazar: "Bir zamanlar [bir] filmin... onu izleyen herkes tarafından tek ve aynı şekilde algılanacağını düşünüyordum... Ama yanılmışım. Filmin insanları bireysel olarak etkilemesine imkan veren bir yöntem bulmaya çalışmak gerekir. Ortaya çıkan 'toplam' görüntü, özel, kişisel bir şey olmalı. Basit ilke... sanırım olabildiğince az şeyi gerçekten göstermek ve izleyicinin buradan yola çıkarak fikrin devamını inşa etmek, tamamlamak zorunda kalması."[142]

Tarkovski günlüğüne bunları yazmadan çok önce bu olabildiğince az şey gösterme kuralına uymaya başlamış olsa da, *Zerkalo* onun anlatım tekniğinde yeni bir safhayı işaret eder zira seyircinin tam olarak neler olup bittiğini çözebilmesi için her zamankinden daha aktif olmasını gerekli kılmaktadır. Bir eleştirmen *Zerkalo*'yu, şimdiye kadar herhangi birinin ruhu filme almaya en çok yaklaştığı eser olarak tanımlar.[143]

Şiir, Hatıralar ve Rüyalar

Filmin açıkça serbest gözüken hikaye yapısına kısa bir bakış, seyirciyi bu filmin Tarkovski filmleri içinde en karışık olan olduğu iddiasını desteklemeye yönlendirecektir. Ancak geleneksel anlamda olay örgüsünden yoksun olmasına rağmen, film aslında kayda değer şekilde anlaşılır ve bütünlüklü bir forma sahiptir. Filmde üç zaman periyodu vardır -hikayenin geçtiği "şimdiki zaman", 1930'ların ortası ve İkinci Dünya Savaşı yılları- ve gerçek zamanı rüyalar, hatıralar, hayaller ve haber filmleriyle birleştirir. Renk kodlaması genellikle bir rehber işlevi görür: Şimdiki zamanda geçen sahneler genellikle renkli, hayaller genellikle siyah beyaz veya sepyadır, ancak bu

142) 24 Ocak 1973 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 65.

143) Bu alıntının kaynağını saptayamadım. Eğer okuyuculardan biri biliyorsa, lütfen benimle iletişime geçsin, böylelikle gelecekteki baskılarda düzeltebilirim.

durum her zaman geçerli değildir. Renkli film stokunun kısıtlı olması Tarkovski'yi Aleksey ve Natalya'nın apartman dairesindeki son konuşmaları gibi bazı sahneleri tek renkli çekmek zorunda bırakırken, jenerikten hemen sonraki ilk sahne açıkça bir hatıra olmasına rağmen renklidir. Ne izlediğimiz konusunda bir berraklık olmaması, film tamamlanırken Tarkovski'nin karşı karşıya kaldığı ana eleştirilerden biriydi, ancak bu aynı zamanda filmin zenginliğine ve gizemine de epeyce katkıda bulunmaktadır.

Zerkalo'nun girişi, yani kekeme çocuğun iyileştirilmesi, filmin başlangıcına yerleştirilerek bir metafor görevi görmektedir. Çocuk "konuşabiliyorum" dediğinde, bu açıkça Tarkovski'nin de konuştuğu anlamına gelir. Gerçek bir tedaviye tanık oluyor olduğumuz gerçeği, sahneyi ölçülemeyecek kadar daha dokunaklı yapar (Tarkovski filmlerindeki pek çok şey gibi, bu sahne de tekrar izlendikçe daha güçlü hale gelir). Sahne aynı zamanda filmin şimdiki zamanda "gerçekleştiği" fikrini pekiştirir. Jenerikte kullanılan Bach prelüdü 'Das alte Jahr vergangen ist', yılbaşı kutlamalarında kullanılmaya yönelik bestelenmiştir ve belki de artık Tarkovski "konuşabildiği" için, yeni bir başlangıcın ufukta olduğunu ima etmektedir.

İlk gerçek sahne, Aleksey'in annesini bir çitin üzerinde oturmuş kocasının, yani Aleksey'in babasının savaştan dönmesini beklerken gösterir. Aleksey'in sesi bunun bir hatıra olduğunu belirtir, ancak aslında sahne annesinin hatıraları ya da Aleksey'in kendisinin olayla ilgili aklında kalanları hayal edişi olabilir mi? (Direkt olarak Aleksey'in kendi hatırası olamaz zira onu ve kız kardeşi Marina'yı yakındaki bir hamakta uyuyan küçük çocuklar olarak görürüz). Doktorun gelişi (Tarkovski'nin en sevdiği oyuncu Anatoly Solonitsyn'i filme dahil etmek için özellikle yazılmıştır) hem baba özlemine dair bir anı hem de sahnenin sonunda çıkan gizemli rüzgar aracılığıyla doğal dünyanın bir kutlamasıdır.

Bu noktada Arseni Tarkovski'nin "İlk Buluşmalar" şiirinin kullanımı, yalnızca annenin kocasına dair duyduğu arzu hakkında yorumda bulunmakla kalmaz (şiir fiziksel aşkı kutlamaktadır), aynı zamanda (Andrey) Tarkovski'nin elindeki malzemeyi yakalayış şeklini de açıklar: "Buluşmamızın her anını / biz bir mucize gibi coşkuyla kutlardık / ... Ve yeryüzündeki her şey dönüşürdü / hatta leğen, kova gibi basit şeyler bile?"[144] Doktor giderken ortaya çıkan (ve film boyunca ormandan dışarıya doğru/ormanın kenarı boyunca eserek tekrar ortaya çıkacak) gizemli rüzgar ve ardından ahırda çıkan yangın gibi anlar, herhangi bir anlatısal bağlam olmadan sunularak, şiirin söylediği gibi, "mucizelere dönüşmüşlerdir."

Filmdeki diğer üç şiir de, dünyevi dünyayı başkalaştırmaya ve olaylara veya Aleksey'in bu olaylar karşısındaki hislerine dair yorumda bulunmaya hizmet ederler. İkinci şiir, "Dün sabahtan itibaren bekledim,"[145] bir ilişkinin parçalanıp dağılmasıyla ilgili kötü bir önseziyle doludur; filmde buna uygun bir şekilde, kötü bir önseziyle dolu olan matbaa sahnesine yerleştirilmiştir. Bu şiir, diğer şiirler gibi, yazarın, yani Tarkovski'nin babasının sesinden okunduğu halde, bu "sesin" kime ait olduğu sorusunu ortaya çıkarırlar: Bunlar Maria'nın düşünceleri midir, yoksa ebediyen uzakta olan kocasının mı? (Aynı şey ilk şiir için de söylenebilir. Bu kocasının Maria'ya özlemi midir? Ya da Maria'nın kocasına? Maria'nın sekansın sonunda ağlarken görülmesi akla ikincisini getirmektedir ama Tarkovski her zamanki gibi kendi kararımızı kendimiz vermemize izin verir.)

Diğer iki şiir, önceki şiirlerin tam anlamıyla kişisel olan içe-

144) Arseni Tarkovski, 'First Meetings', çeviri Kitty Hunter-Blair, *Sculpting in Time*, s. 101. Şiirlerin *Sculpting in Time*'daki çevirileri filmin Artificial Eye DVD'sindeki acı verici alt yazılara nazaran çok daha iyidir. (Bizim kitapta kullandığımız Türkçe çeviri ise TRT'nin filmi yayınlarken kullandığı çeviridir; ç.n.)

145) The Kitty Hunter-Blair çevirisi, s. 123 *Sculpting in Time*.

riklerinden uzaklaşır, daha geniş bir dünya bağlamında şairin görevlerini ele alır. "Yaşam, Yaşam"[146] Kızıl Ordu'yu 1943 yılında Kırım'da Sivash Gölü'nü geçerken gösteren haber görüntülerinin üzerinde seslendirilir ve şairin hem tarih, hem de kendisinin tarih içindeki rolü konusunda bilinçli olmasını ortaya koyar: "Şimdi hepimiz deniz kıyısında duruyoruz/Ve ben ağları çekenlerden biriyim/Bir ölümsüzlük sürüsü geldiğinde." Şiir "Dünyada ölüm yok/Her şey ölümsüz" derken (bu görüntüleri çeken kameraman da dahil olmak üzere) o gün öldürülmüş olabilecek adamlara bakıyor olmamızda da ironi vardır. Şiir ailenin farklı jenerasyonlarını aynı masaya yerleştirerek, filmin çeşitli çağları birbirine karıştırmasına benzer bir metot kullanır. Son satırlar şairin görev aşkıyla aileyi bırakışını anlatır; bu Tarkovski'nin, babasının ve Aleksey'in yaptığı şeydir.

Son şiir "Eurydice"[147] hiç durmadan, huzursuzca ilham perisinin peşinde koşarken hem kendi sanatının hem de vücudun zaaflarının sınırlamalarını kabul eden sanatçı fikrini işlemeye devam eder. Bu aslında, geçici olana dair bir kutlamadır. Bu yorum şiir okunurken küçük Aleksey'i büyük babasının evinde görmemizle güçlendirilmiştir ve dış sesin anlattıklarından, bu görüntünün yetişkin Aleksey'in tekrar tekrar gördüğü bir rüya, çocukluğun yitik cennetini tekrar ele geçirmek için eli mahkum bir girişim olduğunu biliriz

Ahır sekansından sonra, filmin üç rüya sahnesinden ilki gelir, rüya muhtemelen yetişkin Aleksey tarafından görülmektedir. Gizemli rüzgar geri dönüp, ormanın kıyısı boyunca (ya da belki de ormanın içinden dışarı doğru?) eserken, kamera da ormanın kıyısında hareket eder. Ardından Küçük Aleksey uyanır ve ebeveynlerinin odasına gider. Odalarının kapısın-

146) The Kitty Hunter-Blair çevirisi, s. 143, *Sculpting in Time*.

147) The Kitty Hunter-Blair çevirisi, s. 157, *Sculpting in Time*.

dan bir gömleğin fırlatıldığı görülür, birilerinin aceleyle soyunduğunu akla getirir, ancak Tarkovski sevişmeyi göstermek yerine Maria'nın, (anne) tavandan alçılar dökülürken saçlarını yıkadığı çarpıcı metaforu verir.[148] Bu meşhur sekans, Tarkovski'nin ateş ve suya olan düşkünlüğü güçlü bir şekilde göstermenin yanı sıra yüzeylere olan ilgisini de gösterir: İnsan bu sahneyi izlerken neredeyse yavaş çekimde düşen alçının ağırlığını ya da suyun döküldüğü duvarın nemliliğini hissedebilir. Tarkovski için yalnızca bir "arka plan" ya da "dekor" diye bir şey yoktur; her şey, hatta eski bir duvar bile, onun şiirsel evrenini şekillendirmeye yardım etmekte önemli bir role sahiptir. Yanan bir dalın önündeki bir elin görüntüsü *Zerkalo*'nun bu ilk "bölümünü"* sonuçlandırır. Müziksel analoji yerindedir, zira Tarkovski "müziğin kurallarını filmin düzenleyici prensibi olarak kullandığı"nı kabul etmiştir.[149]

İkinci ve üçüncü rüyalar da Aleksey'e aittir. İlki Aleksey'in bu rüyayı "inanılmaz bir sıklıkla" gördüğünü ve rüyada eve girmeyi hiç başaramadığını anlattığı dış sesle beraber kır evini gösterir. Sahne Natalya'nın başına hiç mucizevi bir şey gelmediğine dair şikayetinden sonra geldiğinden (aralarında geçen konuşmada Musa ve yanan çalı konusu açılmıştır), Aleksey'in büyük babasının evine giremediğine dair itirafı, onun da Natalya kadar kaybolmuş olduğunu akla getirir lakin Aleksey bu gerçeği kadından gizli tutmayı başarmış gibi gözükmektedir.

Son rüyanın üzerine "Eurydice" şiiri yerleştirilmiştir. Şiir, şimdi Aleksey her nasılsa kır evine girmeyi başarmış olsa da, çocukluğunun dünyasının Eurydice gibi kayıp olduğunu ima eder.

---

* Yazar burada İngilizcede çok sesli Batı müziğindeki eserlerin her bir bölümüne verilen ad olan "movement" sözcüğünü kullanmış ancak bu terimin Türkçe karşılığı olan "bölüm" analojiyi ifade etmekte yetersiz kalıyor. (ç. n.)

148) Burası kır evine benzemiyordur. Daha çok "şimdiki zaman"da gördüğümüz Aleksey'e ait apartman dairesini andırır. Belki de Aleksey daireyi ebeveynlerinden almıştır.

149) Synessios, s. 48

Hikayenin anlatıldığı zamanda geçen ilk sahnede, her zaman ekranın dışında olan Aleksey annesiyle telefonda konuşur. Annesi ona matbaada çalıştığı günlerde iş arkadaşı olan Liza'nın öldüğünü söyler. Ardından matbaa sekansı gelir, bu ya annenin hatırasıdır ya da Aleksey'in hayali, çünkü Aleksey bu olaya tanık olmamıştır. Bu yöntem filmi düzenleyen araçlardan birini belirler: Şimdiki zamanda gerçekleşen sahneler, geçmişte yaşananların olduğu sahnelerin habercisi olarak işlev görür. Örneğin, apartman dairesindeki bir sonraki sahne Aleksey'i Natalya'ya annesine çok benzediğini söylerken gösterir; Natalya "Anlaşılan boşanmış olmamızın sebebi bu" diye cevap verir ve buradan Maria'nın yangın sahnesinde gördüğümüz kimliği açıklanmamış adamla birlikte kır evine bir kova su taşıdığı bir çekime geçeriz.

Matbaa sahnesi *Zerkalo*'nun orta bölümünün başlangıcını işaret eder, bu bölüm atış alanı sekansıyla tamamlanacaktır. Stalin döneminin dehşeti, sepyanın kullanılması ve Maria'nın ofisine ulaşana kadar aşmak zorunda olduğu bir dizi çit, giriş kapısı ve monoton ve donuk koridor vasıtasıyla hissettirilir.[150] Gene, olaylar hafifçe yavaşlatılmış bir çekimde gerçekleşir, Maria'nın nefes alış verişleri ses miksajında belirgindir. Bu Tarkovski'nin sonraki filmlerinde daha çok kullanacağı bir yöntemdir ve karakterin içsel deneyimine ortak olmamızı sağlayarak, bizi derhal ona daha yakın bir hale getirir. Matbaa sahnesine yapılan bu girizgahın dikkat çekici diğer bir yönü de güzelliğidir: Tarkovski sanki sadece Margarita Terekhova'yı yağmurda, merdivenlerden aşağı, avlu boyunca ve koridorlarda koşarken izlemekten memnun gibidir. Burada Tarkovski açıkça sıradan ve paradoksal olarak aynı zamanda Maria için eğer yaptığını düşündüğü hata basıma girdiyse ölümcül olma potansiyeli bulunan bir şeyde mevcut olan güzelliği gözler önüne serer. Daha sonra duş alan Maria, tarlada çıkan

150) Sekans ayrıca *Stalker*'ın ıssız, postendüstriyel manzaralarının da öncülüdür.

bir yangını hatırlar; yangını gösteren bir çekim filmin bu bölümünü sonlandırır.

Maria ve Liza (ölümü bütün bu flashback sekansına yol açan kadın) arasındaki anlaşmazlık, iki tipik Tarkovskiyan karakteri gösterir; birbirleriyle doğru düzgün iletişim kurmakta başarısız olduklarında, kendilerini ifade edebilmek için edebi alıntılara başvururlar. Liza Maria'ya, kendisine Dostoyevski'nin *Cinler* romanından Maria Timofeyevna'yı anımsattığını söyler. Edebi göndermeler filmde sık sık karşımıza çıkar: Maria köy doktoruna Çehov'un *Altıncı Koğuş* hikayesini bilip bilmediğini sorar; Liza Maria'da duştan çıkmayı reddettiğinde Dante'den alıntı yapar ve Aleksey Natalya'nın -kitapları basılmamış bir yazar olan- yeni partnerini, küçümseyerek "Dostoyevski" diye adlandırır.

Haber Filmleri: Film Olarak Tarih

Bir sonraki sekans (ya da müziksel analojiyi sürdürürsek, bölüm), filmdeki en dikkate değer sekanslardan biridir. Aleksey yeniden evlenmesi için Natalya'yı teşvik ederken, yan odada bulunan İspanyol arkadaşları bizi filmin ilk "haber filmi" sekansına sürüklerler. Filmin geri kalanının aksine, haber filmi sekansları 1930'ların ortasındaki İspanyol İç Savaşı'yla başlamak üzere kronolojik olarak yerleştirilmişlerdir. Tarkovski taze, tarihle ilgili eserlerde çok fazla kullanılmamış haber filmleri bulmak için uzun süre ve çok çalıştı. İspanyol çocukların Sovyetler Birliği'ne tahliye edildiği çekimler dikkat çekici bir biçimde dokunaklıdır: Bavullarını taşıyan çocuklar bir sıra halinde sokaktan aşağı doğru yürürler, neredeyse şimdiden ebeveynlerinden ayrılmışlardır; bir baba kızını defalarca öper; küçük bir kız bir tren düdüğü çalarken kameraya doğru bakar.

Ardından filmin en güzel sekanslarından birine kesme yapılır: 1934 yılında gerçekleşen, rekor kırmış Sovyet balon denemesi. Önceden belirttiğimiz gibi, balonlar *Andrey Rublev*'in

açılışı ve Solyaris'in kır evi sahneleri başta olmak üzere, Tarkovski eserlerinde daha önce görünmüştü. Ancak burada, Tarkovski'nin uçma sevdasına tam bir özgürlük tanınmıştır: çekimler garip bir şekilde kontrolü ele geçirmiş gibidir, sanki Tarkovski görüntüleri yalnızca tarihi ve ulusal bir konuyla ilgili değil, sonsuzlukla ilgili gibi görmektedir, bu his Pergolesi'nin *Stabat Mater* bestesinin kullanımıyla pekiştirilmiştir. Balon pilotlarının hepsinin uçuşta ölmüş olduğu gerçeği, sekansın dokunaklılığının altını çizer. Uçma teması pilot Chkalov'un 1937'de Kuzey Kutbu'nda yaptığı uçuştan sonra muzaffer bir şekilde Moskova'ya dönüşünü gösteren çekimlerle devam eder. Kutlamalara bir kayıp duygusu eşlik eder; bütün Sovyet izleyicilerin bildiği gibi, Sovyetler'in ulusal bir kahramanı olan Chklalov 18 ay sonra bir uçak kazasında ölmüştür. Tarkovski bilhassa bu haber filmlerini kullanarak zarif bir biçimde hem kişisel hem de ulusal tarihi, kayıplar ve keder hissiyle eşit tutmaktadır.

Sonraki haber filmi sekansları, Sovyet tarihini neredeyse filmin yapıldığı tarihlere kadar getirir. Büyük Anayurt Savaşı, Sivash Gölü sekansıyla temsil edilmiştir; Prag'ın işgalden kurtarılması, Hitler'in dublörünün cesedinin Berlin'in yıkıntıları arasında yatışı, koltuk değnekli bir adam (belki de savaştan döndüğünde bir bacağını kaybetmiş olduğu için koltuk değneği kullanan Tarkovski'nin babasına bir göndermedir) ve Avrupa'da savaşın bitmesinin kutlandığı Moskova'daki havai fişekler. Mutluluk hali kısa ömürlüdür ve neredeyse hemen Hiroşima'yı yerle bir eden atom bombasının görüntülerine kesme yapılır. Savaş sonrası tarih Mao'nun 1960'larda Çin'de gerçekleştirdiği Kültür Devrimi ve 1969'da yaşanan Çin-Rusya sınır anlaşmazlığına ait haber filmleriyle ele alınmıştır.

Daha önceki sekansın aksine, savaş zamanı ya da savaş sonrasına ait bu haber filmlerine, sanki yetim Asafiev durduğu yerden, yani atış alanından ve kafasına bir kuşun konduğu te-

peden, onları "görüyor"muş (ya da en azından onların farkındaymış) gibi kesme yapılmıştır. Bu basitçe, çocuğun aniden, örneğin soluna bakması ve ardından Tarkovski'nin Prag'ı işgalden kurtaran Sovyet tanklarına kesme yapılmasıyla elde edilmiştir. Bu basit ama etkili bir yöntemdir, kişisel ve tarihsel katmanları birleştirip pekiştirir. Tarkovski bir şekilde tarihe bağlı olduğumuzu, zira her zaman onun bir parçası olduğumuzu öne sürüyor gibidir. Hakikaten de, insanlar, tarih ve doğa arasında gizli -hatta belki de esrarengiz- bağlar olduğu hissi, *Zerkalo*'nun en büyük başarılarından biridir.

Haber filmleri ile sağlanan tarihsel bağlam, koyu saçlı bir kadının gizemli bir şekilde apartman dairesinde ortaya çıkıp, Ignat'tan Puşkin'in Chaadeyev'e yazdığı mektubu okumasını istediği sahnede de mevcuttur. Mektup, Avrupa'yı Moğol işgalinden kurtarmada Rusya'nın rolü üzerinedir ve Damanski Adası haber filminin habercisidir. Doğu'dan gelen tehlikenin devam etmesi, tarihin bitmediğini, hala etrafımızda gelişmeyi sürdürdüğünü öne sürer.[151]

Bir Ayna Olarak Sanat

İlk haber sekansı, genç Aleksey'in Leonardo'nun resimleri ve çizimlerini içeren bir monografa baktığı bir sahneyle biter. Sanatın filmdeki işlevi, bir bakıma haber filmleri ve şiirlerin işlevine benzer şekilde, gerçekleşen olaylar üzerine yorum yapmak ve hem kültürel bir bağlam sağlamak hem de karakterlerin bu gelenek ile bağlantılı olduğunu akla getirmektir. Filmde en belirgin şekilde gördüğümüz eserler Leonardo'nun otoportresi ve Ginevra de Benci portresidir. İlkinin yoruma ihtiyacı yoktur -her şeyden önce, filmin kendisi bir otoportredir- ancak ikincisinin kullanımı, bir bağlama oturtulmadan

151) Damanski Adası'nın 1991 yılına kadar Çin'e devredilmemiş olması bu fikri güçlendiriyor. 1969'da yaşanan anlaşmazlığa konu olan diğer adalar 2004'te Çin'e devredildi. Bu kitabın yazıldığı tarihlerde (Haziran 2005) devir işlemi tamamlanmıştı.

gösterilmesi sebebiyle (başka bir deyişle, portre çok büyük ihtimalle monografta bulunduğu halde, monografın bir sayfasına yapılmış yakın plan bir çekimle gösterilmemiştir), bir parça daha belirsizdir. Tarkovski her zaman bu resmi oldukça belirsiz bulduğunu açıklamıştır: Bir dakika önce çekici gözüken bir kadın, bir dakika sonra itici ve uğursuz gözükür, bu duygular genç Aleksey'in babasının dönüşü üzerine hissettiklerini yansıtma amacı güder.

Monograf sahnesi ayrıca çağlar arasında bir eş zamanlılığı akla getirir: Leonardo'nun çağı ve günümüz, bir şekilde aynı zamanda mevcut bulunurlar. Görünüşe bakılırsa, Tarkovski kız kardeşi Marina ve Marina'nın oğlunun, aynı filme yanlışlıkla üst üste çekilen pozlar sebebiyle, aynı zamanda anneleri Maria Ivanovna'yı da gösteren bir fotoğrafını inceledikten sonra, fotoğraftan ilham alarak bu öğeyi filme yerleştirmeye karar vermiştir.[152] Ardından gelen, Ignat'ın çantadan dökülen bozuk paraları toplamada annesine yardım ettiği sahne, bu temayı işlemeye devam eder. Bozuk paralardan birine dokunurken Ignat'ı statik elektrik çarpar. Ardından Natalya'ya "sanki bunları daha önce yaşamış" gibi hissettiğini söyler ancak hemen ekler: "Ama daha önce hiç burada [yani yerde, bozuk paraları toplarken] bulunmadım." Filmde başka örnekler de vardır: ilk rüya sırasında Maria aynadaki yansımasında kendi yaşlılığını görür, filmin sonu Maria'yı yaşlı bir kadın olarak gösterir ancak Aleksey ve Marina onun yanında, çocukluk hallerivledirler ve atış alanı sahnesi, Sivash Gölü haber filminin karşılığıymış gibi kesilmiştir, böylece atış alanı sahnesindeki çocukların çoktan birer erkek haline geldiğini akla getirir.

Film ayrıca rüya, hatıra veya gerçek zamanda gerçekleşen olaylar olmayan sahneler içerir. Apartman dairesinde ortaya çıkıp Ignat'tan Puşkin'in Chaadeyev'e yazdığı mektubu oku-

152) 1962'de Marina'nın kocası Aleksandr Gordon tarafından çekilen bu fotoğrafın bir kopyasına Synessios, s. 78'de ulaşılabilir.

masını isteyen gizemli kadın, filme daha fazla tarihsel bağlam kazandırmak için eklenmiştir, ancak Tarkovski kadının kim olduğunu ya da gizemli bir şekilde nasıl ortaya çıktığı ve ardından arkasında sadece çay bardağının sıcaklığının masada yaptığı izi bırakarak nasıl kaybolduğunu asla açıklamaz. Benzer şekilde, Aleksey'i hasta yatağında ya da ölüm döşeğinde gösteren, kadının ve hizmetçisinin tekrar göründüğü sahne de açıklanmaz. Buradaki diyaloglar son derece belirsizdir: Doktor bunun "sık rastlanan bir durum" olduğunu ve adamın karısının ve çocuklarının aniden öldüğünü söyler. Kadın ailesinden kimsenin ölmediğini söyleyerek bunu reddeder. Diğer gizemler: Maria'nın havaya yükselmesi, yaşlı Maria'nın apartman dairesine geldiğinde Ignat'ı tanıyamaması, Asafiev'in başına konan kuş ve geçmiş ve şimdinin, hatıra ve rüyanın en son birlikteliği, yani yaşlı Maria iki çocuğunu kır boyunca yürütmesi ve genç Maria'nın daha çocukları doğmamışken onu izlemesi.

Tarkovski'nin İtirafı

Tarkovski'nin *Zerkalo*'da kullandığı çocukluk anıları üç gruba ayrılır: kır evinde geçen savaş öncesi sahneler, savaş sahneleri ve rüyalar. Açılış jeneriğinden sonraki ilk sahne Maria'yı çitin üstünde beklerken gösterir. Aleksey'in dış sesi, yoldan geçenlerin kırın ortasındaki çalıya varmalarını nasıl beklediğini anlatır: Eğer eve doğru yönelirlerse, bu gelenin babaları olduğu, eve döndüğü anlamına gelir; eğer düz gitmeye devam ederlerse, gelenin babaları olmadığı ve babalarının asla eve dönmeyeceği anlamına. Bu Tarkovski'nin kendi anılarından biriymiş gibi gözüküyor, zira Tarkovski en kalıcı çocukluk anılarının, savaşın bitmesini ve babasının eve geri dönmesini beklemekle ilgili olduğunu yazmıştı. Yanan ahır da gerçek bir olaydır: Bir aile arkadaşlarının oğlu kibritlerle oynarken yanlışlıkla bir yangın başlatınca gerçekleşmiştir. Kır evinin kendisi de Tarkovski'nin çocukluk anılarından ortaya çıkmıştır ve

orijinal kır evinin olduğu yerde yeniden inşa edilmiştir. Hem içi hem de dışı, Tarkovski'nin hatıraları ve büyük babası Lev Gornung'un fotoğraflarına sadık kalınarak kopyalanmıştır. Büyük babası Lev Gornung kır evini 1932 ve 1935 yılları arasında fotoğraflamış, ayrıca yaz aylarını kır evinde geçirdiklerinde, Tarkovski'nin ebeveynlerinin ve Tarkovski ile kız kardeşinin küçüklüklerinin fotoğraflarını çekmiştir.[153] Filmde anlatıcımız Aleksey, evi büyük babasının evi olarak tanımlar.

Maria'nın küpelerini zengin doktorun karısına satmaya çalıştığı bölüm, savaş sırasında gerçekleşir, Aleksey o sırada 12 yaşındadır. Gerçekte ise, Maria Ivanovna bir gün Volga'yı geçerek küpelerini satmaya gitmiştir, ancak filmdeki Maria'nın aksine, ticareti başarıyla sonuçlandırmış ve bir çuval patatesle geri dönmüştür. Hikayedeki bu bir parça şiirsel serbestliğe rağmen, Tarkovski'nin ailesinin yaşadığı sıkıntı ve yoksulluk, ki ülkenin bir bütün olarak bu yoksulluğu yaşadığından bahsetmeye bile gerek yok, oldukça gerçekti ve Büyük Anayurt Savaşı'nın bitişinden sonra bile ekonomik olarak sıkıntı yaşamaya devam ettiler. Savaş sırasında geçen diğer bir bölüm, yani Aleksey'in babasının eve dönüşü, Arseni'nin 1943 yazında, Maria Peredelkino'da (Moskova yakınlarında bulunan, yazarlar enstitüsüne ait tesis) bir çocuk kampında çalışırken, beklenmedik bir şekilde cepheden dönüşüne dayanmaktadır. Gene savaş günlerinin sıkıntı ve yoksulluğu, Maria odun keserken kır evinin içinin bir anlık görünüşüne sıkıştırılmıştır. Dışarıda, Marina Aleksey'i Leonardo monografını çaldığı için ispiyonlamakla tehdit eder. Tarkovski'nin kız kardeşi de bir keresinde, savaş sırasında Peredelkino'da kalırlarken, görünüşe göre genç Tarkovski'nin bir kitaptan resimler kesmesi üzerine benzer bir tehditte bulunmuştur.[154]

Rüyalar ağırlıklı olarak kır evi ve küçük Aleksey'in eve gir-

153) Lev Gornung'un fotoğraflarından oluşan bir seçki için: Synessios, *Mirror*.

154) Synessios, s. 76.

me çabalarıyla ilgilidir. Mekanın belirsiz olduğu tek rüya, Aleksey'in ebeveynlerini, annesi saçlarını yıkarken beraber gösteren ilk rüyadır Burada hissedilen, Aleksey'in, ebeveynlerinin beraber uyudukları yataktan dışlanmasıdır. Daha önce belirtildiği gibi, doğduğu eve ait hayaller yıllar boyunca Tarkovski'nin peşini bırakmamıştı ve filmde yer alan kır eviyle ilgili rüyaların, kendi gördüğü rüyaların ruh haline sadık kaldığını varsayabiliriz.

Aleksey'in dairesinde, bizim zamanımızda geçen sahneler, Aleksey'in Natalya ile olan evliliğinin akıbetini ve annesiyle olan ilişkisini ayrıntılı bir şekilde kaydeder. Aleksey Natalya'ya annesine çok benzediğini ve ne zaman annesini hatırlasa Natalya'nın yüzünü gördüğünü söyler. Natalya "Anlaşılan boşanmamızın sebebi bu" şeklinde cevap vererek onu iğneler. Gerçekte, Irma Rausch, Maria Ivanovna'nın gençliğine çok benziyordu ve iki kadın, Tarkovski, Rausch'u terk ettikten sonra bile samimi olmayı sürdürdüler. Natalya "Sen sadece talep etmeyi bilirsin" diyerek Aleksey'i azarlar. Aleksey, Tarkovski'nin yetiştirilişini yansıtarak "Çünkü kadınlar tarafından büyütüldüm" diye cevaplar.

Daha sonra Aleksey ve Natalya, tıpkı Tarkovski ve Irma'nın oğlu Arseni (Senka olarak da bilinir) gibi annesiyle yaşayan Ignat'ın velayetini tartışırlar. Natalya, Aleksey'e oğlunu daha sık ziyaret etmesi gerektiğini, Ignat'ın onu özlediğini söyler. Aleksey, Ignat'ın kendisiyle beraber yaşamasını ister; Ignat ise buna gönülsüz gibi gözükmektedir ve konuşma sonuçsuz bir şekilde biter. Tarkovski'nin kendi durumu da buna benziyordu. Günlüğünde "Senka'ya neler oluyor böyle?" diye yazar. "Irma bizim birbirimizi görmemizi engellemek için elinden gelen her şeyi yaptı... Senka'yla aram bir daha hiç düzelecek mi?"[155] Ignat dışarıda gezinir ve avluda bir çalıyı yakar, bu Aleksey'in canını sıkar; dahası çocuğun okuldaki durumu iyi değildir ki bu Aleksey'i rahatsız etmektedir: "Eğer okulu bitir-

155) 20 Ağustos 1971 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 41.

mezse sonunda askere alınacak." Bunu Tarkovski'nin 12 Haziran 1970 tarihinde günlüğüne yazdıklarıyla karşılaştırın: "Senka'yı okula götürdüm. İzlenimim, [sınavlarında] başarısız olduğuydu." Ve o yıl 1 Eylül'de, Tarkovski "kafası korkunç derecede dağınık, konsantre olmuyor, dikkatini vermiyor"[157] diyerek Senka'dan yakınır.

Bununla beraber, *Zerkalo*'nun dümdüz bir otobiyografik okuması sorunlar yaratacaktır. Her ne kadar Tarkovski "hepsi olmuş şeyler, hiçbiri uydurulmadı" diye iddia etse de, arkadaşı ve iş arkadaşı Olga Surkova, filmin gerçekte sahte bir otobiyografi olduğunu, çünkü Tarkovski'nin ikinci karısı ve ikinci oğluyla olan ilişkileri hakkında hiçbir şey söylenmediği yorumunu yapar.[158] (Belki de, Aleksey'in dairesinde görülen *Andrey Rublev* posteri, *Zerkalo*'nun Tarkovski'nin ikinci filmine kadar olan hayatı hakkında olduğuna dair bir ipucudur?) Kır evi de benzer şekilde iki ayrı mekanın kolajıdır. Filmde Aleksey bize doğduğu evin büyük babasına ait olduğunu söyler. Ancak, filmde gördüğümüz kır evi Tarkovski'nin doğduğu ev değil, Tarkovskiler'in Ignatievo'da yaz aylarını geçirdikleri, aile arkadaşları Gorchakovlar'a ait evdir. Tarkovski gerçekten de büyük babasının evinde doğmuştur ancak bu ev Zavrazhie'dedir. Gene de, Tarkovski'ye adil davranmak için, filmi çekmek üzere Zavrazhie yerine Ignatievo'nun seçilmesinin gayet pratik sebeplere dayanıyor olabileceğini belirtmek zorundayız zira doğduğu ev, 1950 yılında bir hidroelektrik projesinin uygulanması esnasında bölgeyi sel basması sonucu su altında kalmıştır.[159] Maria'nın köy doktoruyla konuşurken oturduğu

156) 13 Haziran 1970 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 5.

157) 1 Eylül 1970 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 7.

158) Johnson ve Petrie, s. 115.

159) Senaryodan çıkarılmış bir sahne Aleksey'in Zavrazhie'de su altında kalmış yıkıntılar arasında yüzdüğü bir rüya görmesini gösterir. Elem Klimov'un ustaca filmi *Proshchanie* (*Farewell*, 1981) bir hidroelektrik projesinin küçük bir Sibirya köyünün halkı üzerindeki etkilerine değinir.

çit ve baraka yanarken su içtiği kuyu da Zavrazhie'den alınıp, Ignatievo'ya taşınmıştır.

Tam anlamıyla otobiyografik olarak sınıflandırılamayacak önemli bir sahnede de, zira Tarkovski olayın gerçekleşmesine tanık olmamıştır, matbaada geçen bölümdür. Tarkovski'nin bu sekansta Liza'ya Dante'nin *Cehennem*'inin başındaki satırları -"Hayat yolu ortasında kendimi, karanlık bir orman içinde buldum"- ezberden okutmayı kendi fark edilebilir orta yaş krizine uygun bir referans olacağını düşünerek seçmiş olması mümkündür, ancak sekansı annesinin hayatından bir sahne ile bir Sovyet şehir efsanesinin karışımı olarak tanımlamak daha uygun olacaktır, çünkü Maria Ivanovna yazım hatasıyla ilgili yaşananları başkasının başına gelen bir olay olarak duymuştur (söylenenlere göre yapılan hata "Stalin" yerine "sıçan adam" anlamına gelen "Sralin" yazılmasıdır).

Filmde otobiyografik öğelerin kurgusal veya şiirsel işlemlere maruz kaldığı başka sahneler de vardır. Jenerikten önce gösterilen, kekeme bir çocuğun iyileştirildiği çekim Tarkovski tarafından sahneye koyulmuş sahte bir belgesel olsa da, gerçekten uygulanan bir tedavidir -çocuk ve hipnozcu rol yapmamaktadırlar- ve sahnenin filmdeki maksadı metaforiktir. Çocuk "konuşabiliyorum" dediğinde, konuşan açıkça Tarkovski'nin kendisidir. İlk rüyanın Maria'nın kendisini yaşlı bir kadın olarak gördüğü sonu, Tarkovski'nin filmin iki zaman dilimini birbirine bağlamakta kullandığı yollardan biridir ve bir yandan da babasının Sivash Gölü haber filminin üstünde okunan şiirini yansıtır: "Sadece kanımın bir çağdan bir çağa akarak devam etmesi için ölümsüzlüğe ihtiyacım var." Aynı yöntem, filmin sonunda Aleksey'in babası Maria'ya bir kız mı yoksa bir oğlan mı istediğini sorduğunda ve Maria uzaklara bakıp kendisini yine yaşlı bir kadın olarak ama daha doğmamış çocuklarıyla beraber gördüğünde tekrar kullanılır.

"Puşkin" sahnesi, yani gizemli bir kadının Ignat'a Puşkin'in

1836'da Chaadeyev'e yazdığı mektubu okuttuğu sahne, Tarkovski'nin dediğine göre filme tarihsel bir boyut katması için eklenmiştir. (Bu aynı zamanda haber filmi sekanslarının da eklenme sebebidir.) Gizemli kadın belki de filmin en açıklanamaz sahnesinde tekrar ortaya çıkar; Aleksey ya hasta olmuş yatmaktadır ya da ölüm döşeğindedir. Doktor (Tarkovski'nin senaryoyu beraber yazdığı Aleksandr Misharin tarafından oynanmıştır) "Adamın annesi aniden ölür, ardından karısı ve çocuğu. Bir kaç gün sonra, adam da ölür" der. Kadın "Ama ailesinde kimse ölmedi" diye cevap verir. Doktor burada özel olarak Aleksey'e atıfta bulunmayıp, bir söz sanatı mı yapmaktadır? Öyleymiş gibi gözüküyor, zira kadınlardan biri Aleksey'e (Tarkovski'nin kendisi tarafından oynanmıştır, ancak sadece göğsü ve kolu gözükür[160]) eğer yataktan kalmazsa annesine ne olacağını sorar. Ardından konuşmalarının konusu değişir, vicdan, anılar ve suçluluk üzerine tartışmaya başlarlar, ki bu Tarkovski'nin bu konudaki kişisel görüşünü ortaya koymak için yapılmış gibi gözüküyor. *Sculpting in Time*'da "*Zerkalo* kendim üzerine konuşmak için yapılmış bir teşebbüs değildi" diye yazar. "Benim için değerli olan insanlara karşı duygularım, onlarla ilişkilerim, onlara duyduğum daimi merhamet ve kendi yetersizliğimle, görevimi yerine getirmediğime dair duyguyla ilgili bir filmdi."[161] Bu sahnede Aleksey'in ölmekte olup olmadığı son derece belirsizdir. Tarkovski filmin anlatıcının "son ana kadar ona acı veren aşırı bir kriz anında" hatırladığı bölümlerden oluştuğunu yazmıştır.[162] Eğer sahne gerçekten

160) Hem *Andrey Rublev* hem de *Solyaris*'in Artificial Eye DVD'leri, *Zerkalo*'ya ait gizli bir fragman içermektedir. Fragmanda bu sahnede açıkça Tarkovski'nin yüzünü gösteren bir çekim de dahil olmak üzere filmin son halinde gözükmeyen parçalar vardır. Benzer şekilde, Tarkovski'yi havaya saldığı kuşu tutarken gösteren bir fotoğraf *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, (London: Thames & Hudson, 2004), s. 128'de görülebilir.

161) *Sculpting in Time*, s. 134.

162) Age.

bir ölüm döşeği sahnesiyse, o zaman kehanet gibi bir hava almaktadır, tıpkı ardından gelen *Stalker* ve *Offret* gibi.

STALKER (1979)

Triptych - 1

Türkçe İsim: *İz Sürücü*
Alternatif İsim: *The Wish Machine* (çekim aşamasında kullanılan isim)
Yapım Şirketi: Mosfilm, Unit 2
Yapım Şefi: Alexandra Demidova
Yönetmen: Andrey Tarkovski
Senaryo: Arkadi ve Boris Ştrugatski [ve Andrey Tarkovski, belirtilmemiş], romanları *Piknik na Obochine'e* dayanarak (*Roadside Picnic*, *Uzayda Piknik*) dayanarak
Görüntü Yönetmeni: Alexander Knyazhinsky (1978), Georgy Rerberg (1977, belirtilmemiş), Leonid Kalashnikov (1977, belirtilmemiş)
Yapım **Tasarım:** Andrey Tarkovski, Alexander Boym (1977, belirtilmemiş), Shavkat Abdusalamov (1977, belirtilmemiş)
Kurgu: Ludmila Feiginova
Yardımcı Yönetmenler: Larissa Tarkovskaya, Maria Chugunova
Müzik: Eduard Artemyev, Beethoven: *Symphony No.9*, Ravel: *Bolero*, Wagner: *Meistersinger*
Müzik Yönetmeni: Emil Kachaturian
Kostüm: Nelly Fomina
Makyaj: V Lvova
Ses: V Sharun
Oyuncular: Alexander Kaidanovsky (Stalker), Anatoly Solo-

nitsyn (Yazar), Nikolay Grinko (Profesör), Alissa Freindlikh (Stalker'ın Karısı), Natasha Abramova (Monkey), F Yurna, E Kostin, R Rendi

Çekim: Şubat-Eylül 1977, Haziran-Kasım 1978

Süre: 161 dakika

İlk Gösterim: Moskova, Mayıs 1979

SSCB'de Yayınlanma Tarihi: Mayıs 1979

Batı'da İlk Gösterim: Cannes Film Festivali, 1980

Batı'da Yayınlanma Tarihi: 1980

Ödüller: Jüri Özel Ödülü, FIPRESCI Ödülü, Ekümenik Jüri Ödülü, Cannes Film Festivali, 1980; Luchino Visconti Ödülü (1980 Taormina Festivali'nde verildi)

Hikaye

Bölüm 1

Jenerik pejmürde bir barın, sepya çekilmiş bir görüntüsü üzerinde oynar. Ardından bir yazı belirerek, filmdeki olayların gerçekleştiği ufak ülkede, "Bölge" denilen bir yerin gizemli bir şekilde ortaya çıkışını anlatır. Sonra Stalker'ı, karısını ve kızlarını, paslı bir apartman dairesinde, büyük pirinç bir yatakta uyurken görürüz. Bir tren geçer. Wagner'in *Meistersinger*'ından bir bölüm duyulur. Stalker kalkar ve giyinir. Mutfakta karısıyla tartışırlar, Stalker evden çıkar.

Stalker rıhtıma gider ve orada bir yandan içki içen, bir yandan da şık giyimli genç bir kadınla modern hayattaki gizem yoksunluğu üzerine konuşan Yazar ile buluşur. Stalker Yazar'ın bayan arkadaşını kovar. İki adam, Profesör'ün onları beklemekte olduğu bara giderler. Yazar Bölge'ye ilham almak için gitmek istediğini söylerken, Profesör bilimsel merak tarafından motive edildiğini iddia eder.

Adamlar bardan ayrılırlar ve polisten kaçınmaya çalışarak, bir jiple terkedilmiş bir sanayi bölgesine giderler. Çok sayıda

görevli tarafından korunan, projektörlerle aydınlatılmış bir bölgeye doğru bir treni takip ederler, burada polis tarafından üstlerine ateş açılır. Bir otoray ile Bölge'ye doğru yolculuk yaparlar. Yazar takip edilip edilmeyeceklerini sorar ama Stalker yetkililerin Bölge'den "veba gibi" korktukları söyleyerek ona güvence verir.

Film renklenir. Stalker, Bölge'den "ev" diye bahseder ve bir süre tek başına yürümek için diğerlerinden ayrılır. Profesör Yazar'a Stalker'ın eski bir mahkum olduğunu ve kızının da bir çeşit mutant olduğunu anlatır. Porcupine denilen başka bir iz sürücüden bahseder, Porcupine Bölge'ye yaptığı bir yolculuktan sonra inanılmaz derecede zengin olmuş ve kendini asmıştır. Ardından Bölge'nin 20 yıl önce muhtemelen bir meteor sonucu gizemli bir şekilde ortaya çıktığını ve insanın en derindeki isteklerini gerçekleştirebilen bir oda içerdiğini anlatır. Yetkililer, o zamandan beri kimsenin girmesine izin vermeyerek Bölge'yi korumaktadırlar.

Stalker geri gelir ve üç adam yolculuklarına devam ederler. Stalker kumaş parçalarına bağlanmış somunlar atarak Bölge'deki bubi tuzaklarını arasından ilerleyebilmelerini sağlar. Yazar dosdoğru Oda'yı içeren binaya doğru yürümek ister. Stalker yapmaması için onu uyarır. Bir ses ona durması için bağırır. Yazar diğer iki adamın yanına döner. Sesin nerden geldiğini hiçbiri açıklayamaz. Stalker iki adama Bölge'de ölen insanların olduğunu söyler. Tartışırlar. Profesör diğer ikisi geri dönene kadar olduğu yerde kıpırdamadan durmaya karar verir ama Stalker buna izin vermez.

Bölüm 2

Stalker diğer iki adamı kendisine katılmaları için çağırır ve bir duvara sürtünerek yavaşça ilerler.

Dış ses olarak "Stalker'ın Duası"nı dinleriz, Yazar'a ve Profesör'e inanç ihsan edilmesini ister ve *Tao Te Ching*'in zayıflık ve

esnekliğin erdemlerini övüşünü, başka kelimelerle tekrarlayarak devam eder. Profesör geri dönmek ve arkada bıraktığı sırt çantasını almak ister. Stalker ona çantayı unutmasını söyler ve yeniden yola koyulurlar.

"Kuru Tünel" diye adlandırılan bir şelaleye gelirler. Yazar Profesör'ün ortadan kaybolduğunu fark eder. Kuru Tünel'den dışarı çıkarlar ve Profesör'ü onları beklerken bulurlar. Stalker bir tuzağa yakalandıklarını düşünür ve orada dinlenmeleri için ısrar eder. Yazar ve Profesör birbirlerine hakaretler yağdırırlar, ardından bir yandan uyuklarken bir yandan da sanat hakkında tartışmaya başlarlar.

Film bir rüya sekansıyla devam eder, kamera sığ suyun altında kalmış endüstriyel ve askeri dökümtülerin üzerinde gezinirken bir dış ses (Stalker'ın karısı?) Revelation 6:12-17'i okur. Suyun altında ayrıca Van Eyck kardeşlerin Gand mihrap arkalığının bir bölümü de görülebilir.

"Kıyma Makinası" olarak bilinen karanlık bir tünele varırlar. İlk kimin gideceğine karar vermek için çöp çekerler. Yazar kısa çöpü çeker. Tünelin diğer ucunda, bir kapı bulur. Bir tabanca çıkarır ancak Stalker silahı yere atması için ona bağırır. Yazar kapıdan su basmış bir odaya girer. Suyun içinde zorlukla yürüyerek odayı geçer. Profesör ve Stalker onu takip ederler.

Yazar küçük kum tepecikleriyle dolu bir odaya girer. Stalker durması için ona bağırır. Odanın içinde iki kuş uçmaya başlar: bir tanesi havadayken ortadan kaybolur, diğeri küçük kum tepelerinden birinin üstüne konar. Yazar, başında keskin bir ağrı hissederek yere yığılır. Kendine geldiğinde, mesleğine ve kendisine duyduğu nefretle ilgili uzun bir monolog dinleriz.

Stalker, Porcupine'in erkek kardeşinin (Kıyma Makinası'nda ölmüştür) yazmış olduğu bir şiiri sesli olarak okur (aslında Tarkovski'nin babasına ait "But there has to be more/"Sadece yeterli değil" isimli şiirdir).

Üç adam içinde bir telefon bulunan, küçük bir odada birbir-

leriyle tartışırlar. Telefon çalar. Yazar cevap verir. Yanlış numaradır. Ardından Profesör çalıştığı laboratuvarı arar ve bir iş arkadaşıyla konuşup, dört numaralı sığınakta gizlediği şeyi bulduğunu ve şimdi "o yerin" eşiğinde olduğunu söyler. İş arkadaşı Profesör'e kariyerini bitirdiğini, onu Bölge'den döndükten sonra kendisini hapishane hücresinde asarken gözünde canlandırabildiğini söyler.

Profesör, Oda'nın politikacılar ve dünyayı kurtarmanın peşinde koşanlar tarafından suistimal edileceğini düşünür. Yazar dünyanın kurtarılamayacağına inanmaktadır.

Stalker onları Oda'nın eşiğine kadar rehberlik eder. Onlara hayatlarının en önemli anı için hazır olmalarını söyler. Yazar içeri girmekten vazgeçer zira kendisini küçük düşürecekmiş gibi hissetmektedir. Profesör çantasından bir bomba çıkarır ve Oda'nın asla kimseyi mutlu etmeyeceğini, yanlış ellere geçmesindense yok edilmesinin daha iyi olduğunu söyler. Stalker bombayı Profesör'ün elinden zorla almaya çalışır. Yazar boğuşan adamları ayırarak, Stalker'ı yalnızca parayla ilgilenmekle ve Bölge'deyken Tanrı'ymış gibi davranabilmekten hoşlanmakla suçlar. Stalker onu motive eden şeylerin bunlar olduğunu reddeder. Yazar, Porcupine'in kendisini asmasının gerçek sebebini en derin isteğinin kardeşini kurtarmak değil de para olduğunu keşfetmesine bağlar.

Üç adam, Oda'nın dışında yere otururlar. Profesör bombayı parçalara ayırır ve parçaların bir kısmını içinde yağmur yağmaya başlayan Oda'ya fırlatır. Geçmekte olan bir trenin sesi ve Ravel'in *Bolero*'sunun bir bölümü duyulur.

Film tekrar sepya olur: Stalker'ın karısı adamları barda karşılar. Stalker karısını ve sakat kızları Monkey'i apartman dairelerine geri götürür.

Film tekrar renklenir, sahne Monkey'i gösterir, sanki yürüyormuş gibi gözükmektedir. Babasının omuzlarında oturuyor olduğu ortaya çıkar.

Apartmana döndüğümüzde, film tekrar sepya olmuştur, Stalker yorgunluk içinde, artık kimsenin inancı kalmadığından hayıflanır. Karısı seyirciye bakar ve bize bir iz sürücüyle evli olmanın sıkıntılarından bahseder. Ancak pişman değildir, zira hayatta mutsuzluk olmazsa, o zaman mutluluk da olmayacağını bilir.

Renkli bir sahneye kesme yapılır: Monkey kitap okumaktadır. Kitabı bırakır, dış ses olarak onun Fyodor Tyutçev'in "How I love Your Eyes" şiirini okuyuşunu duyarız. Ardından masanın üstünde duran üç bardağı telekinezi ile hareket ettiriyormuş gibi gözükür. Başını masaya koyar. Dışarıdan bir tren geçer ve Beethoven'ın *Ode to Joy* (*Neşeye Övgü*) bestesinden kısa bir parça duyulur.

Yapımın Gelişimi

Tarkovski, Arkadi ve Boris Ştrugatski tarafından yazılan ve Stalker'ın senaryosunun dayanağı *Roadside Picnic* romanını 1973 yılının başlarında okumuştu. Günlüğünde bu romandan "muazzam" bir senaryo çıkarılabileceğini yazar.[163] Filmi yönetmeyi kendisinin isteyip istemediği açık değildir, ancak *Zerkalo* tamamlandıktan ve Dostoyevski'nin romanı *Budala*'yı çekme teklifi reddedildikten sonra, Tarkovski'nin düşünceleri tekrar Ştrugatski kardeşlerin romanı üzerinde odaklanmaya başladı. Mart 1975'te, kardeşlerle senaryo üzerine konuşmalara başlamıştı ve sonbaharda, teklif Mosfilm'e gönderildiğinde, sanki filmin çekimleri gelecek yaz başlayabilecekmiş gibi gözükmekteydi. Bu aşamada, projeye *The Wish Machine* adı verilmişti.

Alışılageldik bürokratik gecikmeler gerçekte filmin çekimlerine Şubat 1977'ye kadar başlanamayacağı anlamına geliyordu ki Tarkovski o tarihte ayrıca Moskova'da *Hamlet*'in sahne uyarlamasını yönetmekteydi. İlk başta Bölge'de geçen sahnelerin Tacikistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti, Isfara'da çekil-

163) 26 Ocak 1973 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 66.

mesi planlanmıştı ama çekimlerin başlama tarihinden hemen önce burada gerçekleşen deprem planları bozdu ve Tarkovski onun yerine Estonya'da çekim yapmaya karar verdi. 1977 Temmuz ayına gelindiğinde ve bütün dış çekimler tamamlandığında, film stokunda bir problem olduğu ortaya çıktı ve her şey çöpe gitmek zorunda kaldı. Tarkovski her şeye en baştan başladı ancak film ekipmanlarının eksik olduğu ortaya çıkınca prodüksiyon daha fazla problemle karşılaştı. Tarkovski ile görüntü yönetmeni Georgy Rerberg arasındaki ilişki de kötüleşmeye başlamıştı ve Rerberg kovuldu. Yerine neredeyse derhal Leonid Kalashnikov çalışmaya başladığı halde, artık önlerinde büyük bir problem vardı: Bütçenin neredeyse üçte ikisini harcamışlardı ve ellerinde hala çok az kullanılabilir çekim bulunuyordu. Yermash, Tarkovski'yi filmden vazgeçmesi için ikna etmeye çalıştı ama Tarkovski karşı çıktı ve bunun yerine Stalker'ı iki parçalı bir film yapmak için izin almak üzere başvuruda bulundu.[164] Bu hem daha fazla para almalarını sağlayacak hem de teslim tarihini erteleyecekti. Başvuru gözden geçirilirken, çekimlere son verildi.

Tarkovski bu fırsatı senaryoyu baştan yazmak için kullandı. Yeni versiyonda Stalker "bir çeşit uyuşturucu satıcısı ve kaçak avcı olmaktan... Bölge'nin kölesi, ona inanan bir pagan"[165] olmaya doğru radikal bir değişiklik geçirdi. Tarkovski senaryoyu değiştirmeye postprodüksiyon sırasında bile devam etti, değişiklik öyle bir boyuta gelmişti ki Ştrugatski kardeşlerin "Biz senaryonu yazarı değiliz, Tarkovski hepsini tek başına yaptı" açıklamasını yapmasına sebep oldu.[166]

164) İki parçalı filmler genellikle daha uzun oluyorlardı ve "tek parça" olanlardan daha farklı bürokratik kurallara tabiydiler. *Andrey Rublev*, *Solyaris* ve *Stalker*'ın -yani Tarkovski'nin en uzun üç filmi- üçü de iki parçalı filmlerdir. Filmlerin yarısında "İkinci Bölüm" yazan bir ara başlık olmasına rağmen, iki parçalı filmler her zaman için ara verilmeden gösterilir.

165) 26 Ağustos 1977 tarihli günlük yazısı. *Time Within Time*, s. 147.

166) Alıntılayan Johnson ve Petrie, s. 138.

Tarkovski Nisan 1978'de, muhtemelen çok da şaşırtıcı olmayan bir şekilde, onu iki ay sanatoryumda kalmak zorunda bırakan bir kalp krizi geçirdiğinde çekimler iyice gecikti. Nihayet Haziran ayında, filmin çekimleri üçüncü kez başladı. Tarkovski ayrıca üçüncü kameramanıyla beraber çalışmaya başlamıştı zira Kalashnikov filmde çalışmaya devam etmeyi reddetmişti. Yerine Alexander Knyazhinsky geçti. Çekimler zor geçti, bunun en büyük sebebi filmin farazi ikinci bölümü için verilen parayla bütün prodüksiyonu finanse etmek zorunda olmalarıydı, dolayısıyla Tarkovski sürekli olarak tutumlu davranmak ve filmi mümkün olabildiğince kısa tutmak için kesintiler yapmak durumunda kaldı. Çekimler Kasım'a kadar sürdü, Tarkovski bu esnada kurguya başladı. Şubat 1979'da tekrar hastalandı ve bir noktada, öleceğini düşünmeye başladı. Beklemediği bir şekilde, *Stalker* diğer filmlerine nazaran az sayıda değişiklikle kabul edildi. Mayıs ayında film tamamlanmıştı, film endüstrisi için yapılan ilk gösterimi ve ardından Sovyetler Birliği'nde gösterime girmesi de aynı ay gerçekleşti. Filmin Batı'daki ilk gösterimi, tam bir yıl sonra, Mayıs 1980'de Cannes'da oldu ve çok büyük bir ilgiyle karşılandı.

Tarkovski'nin Triptych'i

Stalker, Tarkovski'nin "geç" döneminin ilk filmidir; bu dönemde filmleri atmosfer olarak dikkat çekici bir oranda daha felsefi ve senaryo ile sanat yönetimi açısından daha minimal hale gelmiştir. Ayrıca, o zamana kadar çektiklerinden daha uzun planlar, neredeyse fark edilemeyecek yavaşlıkta zumların kullanımı ve ekranda canlandırılan olayların dış dünyada mı yoksa karakterlerin iç dünyalarında mı gerçekleştiğini kestirebilmenin daha da zorlaşmış olması, bu üç filmin belirgin özelliklerindendir. Esas itibarıyla, *Stalker* ve ardından gelen iki film birbirleriyle yakından bağlantılıdır, öyle ki üçünün Tarkovski'nin ana temasının dünyanın yaşadığı bir felaket ve

yaklaşan kıyametin önlenmesi arzusu olduğu bir triptych oluşturdukları söylenebilir.

Tıpkı *Solyaris*'de olduğu gibi Tarkovski Ştrugatski kardeşlerin romanının bilim kurgu tarzıyla problemler yaşadı. *Roadside Picnic* romanında, çeşitli iz sürücülerin uzaylılara ait ekipmanları yağmalamak için gittiği altı Bölge vardır (Bölgeler muhtemelen 20 yıl önce uzaylılar tarafından gerçekleştirilen bir ziyaretin -"yol kenarı pikniği"- sonucunda oluşmuştur). Filmde, bu sayı bire düşürülmüştür ama bir dizi başka öğe aynen kalmıştır: örneğin "Plague Quarter" (üç adamın otorayı çaldıkları terkedilmiş sanayi bölgesi), Bölge'de bir dolu terkedilmiş askeri araç ve ekipmanın olduğundan bahsedilmesi, somun bağlanmış kumaş şeritlerinin kullanımı, insanların ilerleyebilmek için dolambaçlı yollar izlemesi gerektiği fikri, Stalker'ın sakat bir kızının olması, Bölge'nin ampirik uzay-zamanın normal yasalarının geçerli olmadığı bir yer olması ve Bölge'de, insanların en derindeki isteklerini gerçekleştirebilen bir şey olması.

Romanda ve orijinal senaryoda buna "Golden Ball" denmişti ve Tarkovski'nin indirgemeciliğinin başlıca kurbanlarından biri olacaktı. Romandaki vahşi ölümleri ve doğaüstü olayları da, yalnızca "felsefi kıssa" diye adlandırdığı şey kalana kadar yavaş yavaş senaryodan çıkaracaktı. Romandan ve daha önceki filmlerinden farklı olarak, bu kez Tarkovski klasik drama yapısının mekan, zaman ve olay bütünlüğünü uygulamak ve imzası sayılan bazı motifleri, örneğin atları ve elmaları, kasten kullanmamak istedi. Bu, büyük ölçüde *Stalker*'ın Tarkovski için yeni bir başlangıç olduğu anlamına gelmektedir.

Ruhun Manzarası

Stalker genellikle bir alegori olarak nitelenir. Örneğin karakterlerin isimleri yoktur, onun yerine, ne olduklarına göre etiketlenmişlerdir: İz Sürücü, Yazar ve Profesör. Sovyet aydınları

tarafından "İki Kültür" olarak adlandırılan durumdan karakterler içererek, Tarkovski hayata karşı iki farklı yaklaşımı tasvir etmeyi amaçlıyordu: Profesör mantıklı biriyken, Yazar sezgiseldir. Aralarında ise, Tarkovski'nin üçü içinde kendisini en yakın hissettiğini söylediği inanç insanı olan İz Sürücü durur.

Ancak, film inançla ilgili bir alegori midir, yoksa Sovyetler Birliği'ndeki yaşamla ilgili mi, ya da ikisinin bir bileşimi ya da hepsinden tamamen farklı bir şeyle mi ilgili? Tipik olarak, olayların geçtiği yer Sovyetler Birliği olarak tanımlanmamıştır, jenerikten sonraki yazı olayların geçtiği yerden "bizim küçük ülkemiz" diye bahseder. Etrafın donuk ve renksiz görünümü, askeri muhafızlar ve çevrenin genelde kirli olmasına bakılarak, *Stalker*'ın bir Doğu Bloku ülkesinde geçtiği rahatlıkla düşünülebilir. Maya Turovskaya akılda kalıcı bir şekilde filmi, "yarının dünyasından bir şeyler olmaktansa [filmin sözde bilim kurgu statüsüne bir referans], bugüne çok daha fazla benziyor, ya da daha ziyade, dünden bir önceki güne" diye tanımlar.[167] Bölge'nin görünmez tehlikeleri, gizli polisinin bir gölge gibi mevcudiyetini akla getirirken, Stalker'ın her yerde hapiste gibi hissettiğini söylemesi de sanki Tarkovski'nin SSCB'de yaşamak üzerine yaptığı bir yorumdur. Gulag kamplarının da "Bölge" olarak bilindiğini not etmek gerekir, Rus seyircinin bu durumu fark etmemesi mümkün değildir. Mark Le Fanu şöyle yazıyor: "Film yerli izleyicilere gösterildiğinde, hiçbir şey Stalker'ın cıvataları değişik, dolambaçlı yollara fırlatması kadar alegorik algılanmadı. Yüz adım yol alabilmek için dolambaçlı yollardan üç beş kilometre yol gitmek. 'Elbette' dedi arkadaşım, 'bu tam da Sovyetler Birliği'ndeki hayat işte!'"[168]

Ancak gene de, filmi tamamen bu şekilde okumak adil olmayacaktır. Üç adam isimsiz olmalarına rağmen çok yönlü ka-

167) Turovskaya, s. 111.

168) Le Fanu, s. 103.

rakterlerdir, bitmek bilmeyen tartışmaları ve birbirlerine ettikleri hakaretler onları hem üç boyutlu hem de nihai olarak sempatik karakterler haline getirir. Tarkovski onların kırışık, kaygılı suratlarına odaklanarak, her birine sessiz bir ağırbaşlılık aşılar. Aslında, *Stalker* insan yüzünün en muazzam görüntülendiği filmlerden biridir -özellikle Kaidanovsky'nin yüzü, ancak Solonitsyn'in yaşamaktan bıkmış görünüşü de neredeyse eşit derecede ilgi uyandırıcıdır, örneğin Kuru Tünel'e yaklaşırlarken ya da Kıyma Makinası'nda- ve belki de, filmin yalnızca saf bir alegoriden öte olan derin manasını sezebileceğimiz yer burasıdır. Alexander Kaidanovsky'nin kafası traşlı Stalker'ı, Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc* filmindeki Falconetti kadar simgeleşmiştir ve *Stalker*'ın temelini oluşturan şey Jeanne d'Arc'ın çektiği eziyette ve azizliğinde gizlidir. En nihayetinde, bu inanç arayışı ve arayış içindeki kişinin yolda karşılaştığı zorluklar hakkında bir filmdir. Bu şekilde bakıldığında, Bölge ruhun manzarası haline gelir.

Film ayrıca sessizlik ve hareketsizliği muazzam -ve cüretkar- bir şekilde kullanmaktadır. Filmde sık sık, uzun süre boyunca (klasik anlamda) hiçbir şeyin "gerçekleşmediği" olur. Adamların otoray ile Bölge'ye yolculuk yaptıkları sekans belki de bunun en bilinen örneğidir: Üç dakikadan uzun bir süre boyunca, Tarkovski'nin kamerası sabırla, bilinmeyene doğru yol almakta olan üç adamın yüzünü izler. Eduar Artemyev'in müziği ve demiryolu raylarının hipnotize edici madeni sesi, bir eşiğin geçilmekte olduğu hissini güçlendirir. Ancak belki de bundan bile radikal olan, yolculuklarının sonunda üç adamın Oda'nın dışında oturdukları çekimdir. Dört dakikadan uzun bir süre boyunca, yalnızca birbirlerine sokulmuş bir şekilde çamurda oturup, Oda'nın gizemini izlerler: ışık dalgalanır, Profesör bombayı parçalarına ayırıp, parçaları suya fırlatır, Oda'nın içinde yağmur yağmaya başlar, yağmur diner ve adamlar oturmaya devam eder. Nihayet bara geri döndüğü-

müzde, hiçbir şey konuşmazlar. Üçü de çok yorgundur, perişan gözükmektedirler ama sessizlik her birinin kendisi hakkında bir şeyler öğrenmiş olabileceğini hissettirmektedir. Stalker karısıyla bardan ayrılırken, Yazar dalgın bir şekilde sigara içerek onları izler. Gene diyalog yoktur. Diyaloga gerek yoktur. (Sonradan bunun Anatoly Solonitsyn'i bir Tarkovski filminde son kez görüşümüz olduğu fark edildiğinde, sahne daha da dokunaklı hale geliyor. Solonitsyn Haziran 1982'de öldü.[169])

Çorak Topraklar ve Kutsal Kase

Eğer *Stalker* inançla ilgili bir filmse, o zaman filmin temel anlatı yapısı Kutsal Kase arayışının anlatımıyla karşılaştırılabilir. Geleneksel olarak Kutsal Kase'yi bulmak için yola koyulan şövalyeler, sık sık büyülü şeylerle karşı karşıya gelecekleri tuhaf bir bölgeden geçerler. Kutsal Kase ile ilgili metinlerden biri burayı "İşte dehşet burada başlar, işte mucizeler burada başlar"[170] diye anlatır, bu *Stalker*'a mükemmel uyan bir ifadedir. Bölge'nin dehşeti ve mucizeleri her zamankinden daha kısıtlı bir renk paletiyle tasvir edilmiştir: Yeşiller, griler ve siyahlar ağırlıktadır. Karakterler, batıl inançları ve inanışlarıyla, kolayca Orta Çağ'da yaşıyorlarmış gibi gözükebilirler; bu his, adamlar Bölge'ye vardıktan sonra modern tuzaklarla karşılaşmamamızla güçlendirilmiştir.

Bölge'nin tuhaflıkları, en net Tarkovski'nin mekan ve zamanı ele alışında ortaya çıkar. Mekan sıklıkla soyut ve belirsizdir, özellikle de filmin ikinci yarısında. Örneğin fayanslı duvarın etrafında çekilen sahnelerde Tarkovski, üç karakteri aynı anda bir arada göstermez; karakterlerin birbirlerine göre konu-

169) Yeri gelmişken belirtelim, Solonitsyn Rainer Werner Fassbinder öldükten bir gün sonra öldü.

170) "Lancelot Grail", Malcolm Godwin, *The Holy Grail*, Bloomsbury, 1994, s. 10

muna karar vermek bize kalmıştır. Stalker bazı sahnelerde Yazar ve Profesör'e dönük gibi gözükürken, başka sahnelerde öbür tarafa dönüktür. Bazı çekimlerde sırt üstü, bazı çekimlerde yüz üstü yatmaktadır. Stalker ve Yazar, Kuru Tünel'e yaklaşırlarken, Yazar'ın etrafa bakındığını, sonra sağ taraftan çerçeveden çıktığını görürüz. Ardından kamera sağa doğru kaymaya başlar, neredeyse hemen Yazar'ın olması gereken yere geldiği halde, ancak arkalarında şelaleyi görebildiğimiz kemerleri geçtikten sonra tekrar Yazar'ı yakalar. Yazar şaşkın gözükmektedir, sanki göz açıp kapayıncaya kadar bütün bu mesafeyi almayı başardığının farkında gibidir. Benzer bir efekt rüya sekansında kullanılmıştır, Stalker'ı yerde yatarken görürüz, ardından kamera sığ sudaki çeşitli döküntüleri incelemek için ondan uzaklaşır. Döküntüler boyunca ilerledikten sonra suyun karşı tarafında, Stalker'ın yarım yumruk olmuş elini yakalar, Stalker sanki aynı anda iki yerde bulunmaktadır. Bu şekilde, Tarkovski bir yandan klasik mekan, zaman ve olay bütünlüğüne sadık kalırken, bir yandan da bu bütünlüğü sarsar.

Stalker Bölge'nin her an değişiyormuş gibi gözüktüğünü söyler: "İnsanlar yokken burada neler oluyor bilmiyorum, ancak biri ortaya çıkar çıkmaz, her şey canlanıyor. Eski tuzaklar yok oluyor ve yenileri ortaya çıkıyor. Güvenli noktalar geçilemez hale gelir. Hop, geçeceğiniz yol kolay, hop, yol korkunç bir şekilde karışık. Bölge böyledir."[171] Ardından manidar bir şekilde ekler (vurgu eklenmiştir): "Hatta kaprisli gibi bile gözükebilir. Ama *Bölge'yi böyle yapan bizim durumumuzdur*." Bu Bölge'nin doğasının zihnin doğasına benzediğini ima eder, tıpkı zihnimiz gibi eğer kontrol etmeyi öğrenmezsek her dakika değişir. Filmin bu derece yavaş olması (Tarkovski filmin sadece tek bir çekimle yapıldığı hissini vermek istediğini söylemiştir) onu izlemeyi meditasyon benzeri bir deneyim haline getirir. Bu

171) Diyalog filmin Artificial Eye DVD'sinden alınmıştır.

Oda'nın gerçekleştirdiği şeyin -benzetmeyi kullanamaya devam edersek- insanın içindeki Kutsal Kase'nin bulunması olduğunu akla getirir; muhtemelen meditasyon ve tefekkür yardımıyla. Başka bir deyişle, eğer inanç yeniden keşfedilirse, o zaman insan kendisini de yeniden keşfeder, ya da tam tersi.

Tarkovski yalnızca filmde arayış içinde olan bireylerin kurtuluşuyla değil, aynı zamanda bir bütün olarak toplumun kurtuluşuyla ilgilenir. Dünyanın sekülerleşmesine hayıflanır ancak açıkça Hristiyan bir çözüm önermez: "Stalker'ın Duası" olarak bilinen, zayıflığı öven ve dış ses olarak dinlediğimiz metin gerçekte *Tao Te Ching*'in başka kelimelerle yorumlanmasıdır. İnanç Tarkovski için evrenseldir; kişinin inanma ve sevme yeteneği olduğu sürece, hangi Tanrı veya Tanrıça'ya kulluk ettiği önemli değildir. Eğer filmin sonunda bir mucize varsa, bu Monkey'in telekinetik yetenekleri değil, Stalker'ın karısının, kocasını sevmeye devam etmesidir. Tarkovski için insanların sevgisi bir mucizedir, özellikle de *Stalker*'ın dünyası gibi manevi değerlerden yoksun görünen bir dünyada.

Ekoloji ve Kehanet

Stalker'ın özgün görünümü üç ayrı yapım tasarımcısının işidir: Alexander Boym, Shavkat Abdusalamov[172] ve son olarak Tarkovski'nin kendisi. Film, daha sonra Terry Gilliam'dan David Fincher'a çok çeşitli yönetmenlerin filmlerinde göreceğimiz cinsten postendüstriyel bir estetik taşıyan ilk filmlerden biridir. Bu, gerçekten önemli olan şeyin unutulduğu, çürüme ve yıkıntı dolu bir dünyadır. Rüya bunu müthiş bir sadelikle yakalar: kameranın sığ suda dolaşarak filmi kestiği sahnelerden birinde, suyun altında kalmış, kullanılmayan çeşitli endüstriyel ve askeri atık görülür. Bir noktada, kısa bir süre için

172) Sırasıyla "sarhoş olduğu" ve "bir piç kurusu gibi davrandığı" için işten atılmışlardır. 15 Nisan 1978 tarihli günlük yazısı. *Time Within Time*, s. 154.

Van Eyck kardeşlerin Gand mihrap arkalığının detaylarından birini görürüz, etrafında yosunlar ve paslanmış bozuk paralar vardır. Manevi değerlerin ihmal edilmesinin daha özlü -ve sinematik- bir tasvirini hayal etmek güçtür.

Mark Le Fanu'nun belirttiği gibi, *Stalker* ile birlikte Tarkovski "kendi çağında manevi anlamda yoksulluğu işleyen en büyük sanatçılardan biri haline gelmiştir."[173] Bu yalnızca kendini yok etmeye meyilli materyalist bir dünyanın yoksulluğu değil, "manevi olarak fakir" olanların -Stalker gibi insanlar- yoksulluğudur, bu insanlar en sonunda Kutsal Kase'yi bulacak ve bu çorak toprakları kurtaracaktır. Ancak gene de, böylesi bir iyimserlik bir şekilde farazidir. Tarkovski açıkça daha iyi bir dünyanın özlemini çekerken, bir yandan da bunun muazzam bir çaba gerektirdiğini ve işaretlerin pek de hayra alamet olmadığını fark etmişti. *Stalker*'a gücünü veren ve Polonyalı yönetmen Andrzej Wajda'nın filmi Tarkovski'nin bu gelişmiş dünyada yaşayan bizlere karşı "meydan okuması" olarak tanımlamasına sebep olan bu umutsuzluktur.

Filmin manevi olarak çorak toprakları, aynı zamanda kirlilik sebebiyle çoraklaşmış gerçek topraklardır. Film Tarkovski'nin en çok su içeren filmlerinden biri olmasına rağmen, gördüğümüz suların büyük bir kısmı pis ve durgundur. Her yerde görülebilen çürüme (Bölge'nin ortaya çıkmasına sebep olduğu düşünülen) uzaylı ziyaretinden çok, insan elinden çıkma bir felaketin sonucu gibi gözükmektedir. Filmin, Nisan 1986'da Çernobil Nükleer Santrali'nde yaşanan felaketi esrarengiz bir şekilde sanki önceden göstermesi, bahsedilen tehlikeyi çok daha gerçekçi ve acil bir hale getirdi. Patlama sonucunda yalnızca Pripyat kasabası (nükleer santralin çalışanlarının büyük bir kısmı burada yaşıyordu) ve tesisin etrafında insanların girmesinin yasaklandığı bir bölge oluşmakla kalmadı,

173) Le Fanu, s. 105.

aynı zamanda patlamanın kendisi de Dördüncü Reaktör'de gerçekleşti; filmde Profesör Oda'yı yok edeceğini umduğu nükleer bombayı "dördüncü sığınak"ta bulur. Tarkovski'nin filmde Revelation'dan alıntı yapması da kehanet hissine katkıda bulunur. Ukrayna dilinde Çernobil "Pelin" (wormwood) anlamına gelmektedir ve pek çok insan bunu Revelation'da gökyüzünden düşüp Dünya'daki suların üçte birini ölümcül şekilde acılaştıran "Pelin Yıldızı" ile bağdaştırmıştır.[174]

Filmdeki acılaşmış sular Tarkovski'nin, başlıca oyuncularının ve set ekibinin ölümlerine sebep olmuş bile olabilir. Ses mühendisi Vladimir Sharun, filmin sonunda Stalker, karısı ve Monkey apartman dairelerine geri dönerlerken gözüken elektrik santralinin suya kimyasal maddeler boşalttığını düşünüyor. Şöyle yazmış: "Nehirde yüzen beyaz köpük. Aslında, korkunç bir zehirdi. Ekibimizdeki pek çok kadının yüzünde alerjik reaksiyonlar baş gösterdi. Tarkovski sağ bronşundaki kanserden öldü. Tolya [Anatoly] Solonitsyn da öyle. Bütün bunların *Stalker*'ı çektiğimiz yerle bağlantılı olduğunu, Larissa Tarkovskaya [Tarkovski'nin karısı ve filmin yardımcı yönetmeni] Paris'te aynı hastalıktan ölünce kesin olarak kavradım."[175] Filmle bağlantılı diğer ölümler ise şöyle: Profesör'ü oynayan Nikolay Grinko'nun 1989'daki ölümü, Alexander Kaidanovsky'nin 1995'te, 49 yaşında, diğerleri gibi kanserden değil, kalp krizinden ölmesi ve filmin harikulade Görüntü Yönetmeni Alexander Knyazhinsky'nin 1996'daki ölümü. Dikkate değer bir şekilde, Stalker'ın eşi olarak oynadığı bütün sahneler Mosfilm'de çekilen Alissa Freindlikh hala yaşamaktadır

174) "Üçüncü melek borazanını çaldı. Gökten, meşale gibi yanan büyük bir yıldız ırmakların üçte biri üzerine ve su pınarlarının üzerine düştü. Bu yıldızın adı Pelin'dir. Suların üçte biri pelin gibi acılaştı. Acılaşan sulardan içen birçok insan öldü." Revelation (Esinleme ya da Vahiy) 8: s. 10-11.

175) "In *Stalker* Tarkovsky Foretold Chernobyl", Vladimir Sharun ile röportaj yapan Stas Tyrkin, 2001. Röportajın bir kopyasına www.nostalghia.com'dan ulaşılabilir.

(filmin sonunda elektrik santralinin gözüktüğü sahnede dublör kullanılmıştır).[176]

Otobiyografik Öğeler

Zerkalo'dan sonra Tarkovski'nin çocukluğuyla ilgili gördüğü rüyalar sona erdi. "Yıllardır bana huzur vermemiş olan çocukluk anıları aniden ortadan kayboldu, sanki uçup gittiler ve en sonunda çok uzun yıllar önce yaşamış olduğum o evle ilgili gördüğüm rüyaların sonu geldi."[177] Ancak "bir açıdan kendini kaybetmiş" gibi hissediyordu.[178] Bu durumda, Tarkovski'nin hayatındaki bu belirgin boşluğu, 1976-77 yılları boyunca, Moskova'da *Hamlet*'in -belki de hareketlerimizdeki ahlak ve insan hayatının amacı üzerine şimdiye kadar yazılmış en büyük eser- sahne uyarlaması üzerine çalışarak doldurması şaşırtıcı olmamalı. Shakespeare'ın felsefi soruları, Tarkovski'nin oyun hala gösterimdeyken çekmeye başladığı *Stalker*'ın işlediği felsefi sorulara yansır.

Stalker'ın en çok andırdığı film *Andrey Rublev*'dir. *Rublev*'de Tarkovski sanatçı-keşiş ve onun göreviyle özdeşleşmiştir; *Stalker*'da ise filmin temel ağırlık merkezlerinden biri Stalker'ın inancıdır. *Stalker* ruhsal bir otobiyografidir: Tarkovski'nin kendi tutkuları ve korkularına, tam bir hüküm sürmeleri için izin verilmiştir. Çocukluğuna ait hayaletler nihayet gömüldükten sonra, Tarkovski'nin tıpkı *Rublev*'de yapmış olduğu gibi gözünü dışarıya diktiği ve inanç ve umuttan yoksun bir dünya bulduğu iddia edilebilir. Tarkovski'nin bütün eserleri gibi *Stalker* da "içsel" ve "dışsal" bakımdan belirsiz bir pozis-

176) Filmin "kehanet"lerine başka bir örnek de rüya sahnesidir. Gand mihrap arkalığı gözüktükten hemen sonra, bir günlükten koparılmış bir sayfa görürüz. Sayfadaki tarih 28 Aralık'tır. Bu Tarkovski'nin 1986 yılında yaşadığı son tam gündür. (29 Aralık'ta saat 02.00'da öldü.)

177) *Sculpting in Time*, s. 128.

178) Synessios, s. 110.

yondadır: Film aynı anda hem çekildiği zamanda Tarkovski'nin iç dünyasındaki manzaranın bir kaydıdır hem de dışarıya uzanmakta ve daha iyi bir dünyanın mümkün olup olmadığını merak etmektedir. Filmin sonunda Stalker'ın karısının direkt olarak seyirciye yaptığı konuşma bu pozisyonu mükemmel bir şekilde örnekler. Bu kalpten gelen bir nidadır, ancak insan deneyimlerinin içsel ve dışsal yönleri arasında bir gerilim, hatta bir diyalog olduğunu kabul eder.

Eğer film bir bütün olarak "düz" bir otobiyografiden ziyade "günah çıkardıktan sonra ruhun manzarası"[179] olarak görülebilirse, filmdeki iki olay gerçekten de Tarkovski'nin kendi deneyimlerinden alınmıştır. Üç adam Bölge'ye vardıktan sonra, Yazar Stalker'ın Bölge'deki bubi tuzaklarını saptamak için önlerine "somunlar ve sargılar" fırlatmasından sıkılır ve çayırın karşısındaki yıkık binaya doğru dümdüz ilerlemeye karar verir, Oda bu binadadır. Neredeyse binanın eşiğine geldiğinde, gizemli bir rüzgar başlar, *Zerkalo*'da "köy doktoru" sahnesinde çıkan rüzgardan daha meşum bir rüzgardır (hem doktor hem de Yazar Anatoly Solonitsyn tarafından oynanmıştır). Bir erkek sesi: "Dur! Hareket etme!" diye emreder. Yazar, Stalker ve Profesör'ün tedirgin bir şekilde beklemekte olduğu yere geri döner; üç adam da emri verenin kendisi olmadığını söyler, kuşkulu ve huzursuz bir şekilde yola devam ederler. Bunu Aleksandr Gordon'un Tarkovski'nin bir keresinde kendisine anlattığını hatırladığı, Tarkovski Sibirya'dayken başına gelmiş olan şu olayla karşılaştırın: "Andrey... rüzgarlı bir gecede tek başına bir avcı kulübesinde yatmaktaymış... ağaçlar hışırdıyormuş ve bir fırtına yaklaşmaktaymış. Aniden birinin 'Git buradan!' dediğini duymuş. Belirgin ve sakin bir sesmiş, Andrey kıpırdamamış. Ardından sesi tekrar duymuş: 'Git buradan!'

179) Maya Turovskaya'nın *Tarkovsky: Cinema as Poetry* kitabında *Stalker* üzerine olan bölümün alt başlığı, s. 105-16. "Günah çıkarma" elbette ki, *Zerkalo*'dur.

Andrey kulübeden dışarı koşmuş, ya emre yanıt olarak ya korkudan ya da kendisinin de açıklayamadığı başka bir sebepten. Tam o sırada muazzam bir karaçam, fırtınanın etkisiyle bir kibrit gibi kırılıp, kulübenin üstüne devrilmiş, bir dakika önce yatmakta olduğu yerin tam üstüne... Bu hikayeye kuşkulu yaklaşmıştık. Andrey bunun gerçekten başına geldiği konusunda ısrar etmeye devam etti."[180]

Filmin final sahnesinin kökeni de, daha az dramatik bir hikaye olmakla birlikte, gene Tarkovski'nin kendi deneyimlerine dayanmaktadır. Sahne Stalker'ın kızı Monkey'i masanın üstünde duran bardakları telekinezi ile oynatırken gösterir. Paranormal olaylarla ilgili belgeseller yapan Eduard Naumov'ın filmlerinden birindeki bir sahneye dayanmaktadır. Filmde, Naumov psişik Ninel Kulagina'yı bilim adamlarından oluşan bir kurulun denetimi altında, bir masanın üstündeki eşyaları hareket ettirirken gösterir. Vladimir Sharun şöyle anımsar: "Tarkovski Naumov'un filmini dikkatle izledi ve film biter bitmez haykırdı: 'Eh, ne dersin, işte *Stalker*'ın bitişi!'"[181]

Ortodoks olarak yetiştirilmesine rağmen, Tarkovski her türden doğaüstü olayla ilgiliydi. 1960'ların sonunda Moskova'da bir ruh çağırma seansına katıldığı ve burada Boris Pasternak'ın ruhunun Tarkovski'nin sadece yedi film çekeceğini öngördüğü bilinmektedir, Tarkovski günlüğünde bu kehanetten birkaç defa bahsetmiştir. Günlüğündeki başka bir kayıtta da (7 Şubat 1976) -*Stalker*'ın yapımıyla ilgili tartışmalar devam ederken- bir kahine gideceğinden bahseder. Bir noktada, Tarkovski köpeğini bile bir kahine göstermeye götürdü (arka patilerinde sağlık sorunları teşhis edildi). *Stalker* belki de, *Offret* ile birlikte, Tarkovski'nin filmleri içinde en doğaüstü olandır.

---

180) Gordon, *About Andrei Tarkovsky*, s. 42.

181) "In *Stalker* Tarkovsky Foretold Chernobyl", Vladimir Sharun ile röportaj yapan Stas Tyrkin, 2001. Röportajın bir kopyasına www.nostalghia.com'dan ulaşılabilir.

Mantıksal açıklamalara karşı koyan olayların bu son dönem filmlerinde daha sık ortaya çıkar olması, Tarkovski'nin ya yaşlandıkça daha gizemci hale geldiğinin ya da bizi artık ancak mucizelerin kurtarabileceğine gittikçe daha çok ikna olduğunun işaretidir.

NOSTALGHIA (1983)

Triptych - 2

Yapım Şirketi: Opera Film RAI (Roma)/Sovin Film (Moskova)
Yapımcı: Francesco Casati
Yönetmen: Andrey Tarkovski
Senaryo: Andrey Tarkovski ve Tonino Guerra
Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Lanci
Kurgu: Erminia Marani, Amedeo Salfa
Müzik: Verdi: *Requiem* 'Requiem aeternam'; Beethoven: *Senfoni No. 9 'Choral'*; Rus ve Çin halk müzikleri
Sanat Yönetmeni: Andrea Crisanti
Yardımcı Yönetmenler: Norman Mozzato, Larissa Tarkovskaya
Kostüm: Lina Nerli Taviani
Makyaj: Giulio Mastrantonio
Ses: Remo Ugolini
Özel Efektler: Paolo Ricci
Oyuncular: Oleg Yankovsky (Andrey Gorchakov), Domiziani Giordano (Eugenia), Erland Josephson (Domenico), Patrizia Terreno (Maria, Gorchakov'un karısı), Laura De Marchi (Havlusu olan kadın), Delia Boccardo (Domenico'nun karısı), Milena Vukotic (Belediye görevlisi), Alberto Canepa (Köylü), Raffaele Di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia
Çekim: Sonbahar 1982
Süre: 126 dakika

İlk Gösterim: Cannes Film Festivali, Mayıs 1983
SSCB'de İlk Gösterim: Nisan 1987
Batı'da Yayınlanma Tarihi: 1983/4
Ödüller: Grand Prix de Création, Ekümenik Jüri Ödülü, FIPRESCI Ödülü, En İyi Yönetmen, Cannes Film Festivali 1983

Hikaye

Jenerik sisli bir manzaradaki birkaç kadının ve bir çocuğun (daha sonra Gorchakov'un Rusya'daki ailesi olduklarını öğreniriz) sepya çekimleri üzerinde akar. Duyulan müzik İtalyanca bir halk şarkısıdır, ardından onun yerini Verdi'nin *Requiem*'i alır

Gorchakov ve tercümanı Eugenia, Piero della Francesca'nın *Madonna del Parto* freskini görmek için arabayla bir kiliseye gelirler. Gorchakov kiliseye girmeyi reddeder. Eugenia, kilisede bir doğurganlık törenine şahit olur, ancak dizleri üstüne çökemez. Ona kadınların görevinin çocuk doğurmak olduğunu söyleyen kilise görevlisiyle aralarında kısa bir konuşma geçer.

Gorchakov ve Eugenia bir otel lobisinde beklerken, Arseni Tarkovski'nin şiirlerini, çeviriyi ve başka bir kültürü anlamanın zorluklarını tartışırlar. Gorchakov insanların diğer ülkelerin insanlarını tanımaya başlayabilmesinin tek yolunun devletler arasındaki sınırların ortadan kaldırılması olduğu düşünür. Eugenia Gorchakov'a hakkında araştırma yapmak için İtalya'ya geldiği bestecinin, yani Sosnovsky'nin neden anavatanı Rusya'ya döndüğünü sorar. Gorchakov içkiye başladığını ve en sonunda kendisini öldürdüğünü söyler. Eugenia ona güneyde yaşayan bir hizmetçinin, kendi memleketine duyduğu özlem yüzünden efendisinin evini yaktığını anlatır. Otel işletmecisi gelir ve onlara kalacakları iki odayı gösterir. Gorchakov Rusya hakkında hayaller kurar (siyah beyaz gösterilmiştir). Odasında dolaşır. Eugenia kapıya gelir ve ona Moskova'daki karısını aramak isteyip istemediğini sorar, Gorchakov

istemez. Gorchakov hamile karısının kendi otel odasındaki yatağın üzerinde havaya yükseldiği bir rüya görür, rüyasında Eugenia da vardır.

Gorchakov ve Eugenia St. Catherine Kaplıcası'nı ziyaret ederler. Eugenia kaplıcada yüzmekte olanlara Gorchakov'un Rus bir şair olduğunu ve Sosnovsky isminde Rus bir bestecinin hayatını araştırdığını anlatır. Kaplıcadakiler ayrıca etrafta dolaşan Domenico hakkında konuşmaya başlarlar ve onun ailesini yedi yıl boyunca eve kilitleyip, dünyanın sonunun gelmesini bekleyen deli bir münzevi olduğunu söylerler. Eugenia, Gorchakov'a herkesin Domenico'nun bir deli olduğunu düşündüğünü söyler; son saplantısı yanan bir mumu kaplıcanın havuzu boyunca taşımaktır.

Domenico'yu ziyaret ederler, Domenico ilk başta Gorchakov'u harabeye benzer evine kabul etmeye isteksizdir. Gorchakov içeri girdiğinde, yerde pencereden görülebilen manzarayı yansıtan bir diorama bulur. Domenico Gorchakov'a ekmek ve şarap ikram eder. Ona o zamanlar sadece ailesini korumaya çalıştığını ancak şimdi bütün dünyanın kurtarılması gerektiğini açıklar. Gorchakov'a bir mum uzatır ve ona bu mumu St. Catherine Kaplıcası'nın havuzu boyunca taşıma görevi verir. Roma'da "büyük bir şey yapmayı planladıkları"yla ilgili bir imada bulunur.

Film Domenico'nun ailesini kurtaran yetkilileri gördüğümüz sepya bir sekans ile devam eder. Domenico beyaz bir önlük giymiş olan bir adamla itişir ve ardından oğlunu kovalar. Oğlan ona bakar ve "Baba, dünyanın sonu bu mu?" diye sorar.

Gorchakov otele döner ve Eugenia'yı yatağında saçlarını kuruturken bulur. Gorchakov'un onun hayal kırıklığıyla ilgilenmemesinin sonucu Eugenia bir histeri nöbeti geçirir, Gorchakov'a karısına geri dönmesini söyler, bunun üzerine Gorchakov Eugenia'ya bir şaplak atar. O sırada Gorchakov'un burnu kanamaya başlar. Eugenia bavullarıyla otelden çıkarken, Sos-

novsky'nin İtalya'dayken yazdığı, duyduğu sıla özlemiyle ilgili bir mektubu okumak için duraklar.

Hala burnu kanamakta olan Gorchakov uzanır. Sonra Rusya'daki evinin sepya çekimlerini görürüz, ardından Gorchakov dış ses olarak Arseni Tarkovski'nin "As a child I once fell ill/Çocukken hasta düşmüştüm" şiirini okur.

Gorchakov su basmış, harabe bir kilisede zorlukla yürür. Votka içerek sarhoş olur ve kilisede ortaya çıkan küçük bir kızla konuşur. Dış ses olarak başka bir şiir, "Sight grows dim/Görüş bulanıklaşıyor" okunur. Gorchakov bir duvarın üstünde, neredeyse bitmiş votka şişesinin yanında yatarken gözükür; şiir kitabı yanmaktadır.

Sepya bir sekans Gorchakov'u çöp içinde bir sokakta gösterir. Kapısında ayna olan bir dolabın önüne doğru yürür. Aynada kendi yansıması yerine Domenico'nun yansımasını görür.

Siyah beyaz olarak Gorchakov'un eski, kullanılmayan bir manastırda yürüdüğünü görürüz. Dış ses olarak, St. Catherine Tanrı'ya niye kendisini Gorchakov'a göstermediğini sorar. Tanrı gösterdiğini, ama Gorchakov'un onun varlığını fark edemediğini söyleyerek cevaplar.

Renkli bir sahneye kesme yapılır, Gorchakov artık tamamen yanmış olan şiir kitabının yanında yatmaktadır.

Gorchakov otelde kendisini almaya gelecek olan taksiyi beklemektedir. Kendisine bir telefon geldiğini söylerler. Arayan Eugenia'dır. Gorchakov'a yeni erkek arkadaşıyla beraber Hindistan'a gideceğini ve Domenico'nun Roma'da olduğunu, orada bir çeşit gösteriye katılmakta olduğunu söyler. Eugenia'ya Gorchakov'un yapmasını söylediği şeyi yapıp yapmadığını sormuştur. Taksi geldiğinde Gorchakov sürücüye havalimanına değil, St. Catherine Kaplıcası'na gitmesini söyler.

Domenico Roma'daki atlı Marcus Aurelius heykelinin tepesinde durmuş, çoğunluğu bir akıl hastanesinin sakinlerinden oluşuyormuş gibi gözüken bir kalabalığa konuşmaktadır. On-

lara yeni bir yaşam biçimi ve yeni bir dünyanın kurulması için çağrı yapmaktadır.

Gorchakov kaplıcanın havuzuna varır, havuzun suyu boşaltılmıştır. Bir kadın havuzu temizlemekte ve içinden çıkan çeşitli eşyaları -bir şişe, parçalanmış bir bebek, eski bir lamba- havuzu çevreleyen duvarın üstüne yerleştirmektedir. Gorchakov bir hap içer.

Domenico'nun konuşması doruk noktasına ulaşır; müziği açmalarını ister. Kasetçalar taşıyan bir adam meydana koşar. Domenico'ya benzin dolu bir teneke uzatılır. Domenico tenekenin içindekileri üstüne boşaltır ve kendisini ateşe verir. Kasetçalar Beethoven'dan *Neşeye Övgü* çalarken Domenico heykelden aşağıya düşer, ardından kasetçalar tamamen bozulur ve geriye duyulabilen tek ses olarak Domenico'nun çığlıkları kalır. Kısa bir mesafe boyunca yerde sürünür, ardından ölür.

St. Catherine Kaplıcası'na geri döneriz, Gorchakov yanan mumu havuzun karşı tarafına geçirmeye çalışır. Yarı yoldayken rüzgar mumu söndürür ve Gorchakov baştan başlar. Rüzgar mumu ikinci kez söndürür. Gorchakov üçüncü kez dener. Bu sefer başarır ve mumu havuzun diğer ucundaki çıkıntının üzerine yerleştirir. Tekrar Verdi çalar, bu esnada Gorchakov ekranda görülmeyecek şekilde yere yığılır ve ölür. Bir adam havuzun öbür ucundan koşarak gelir, havuzu temizlemekte olan kadın da olanları izlemektedir.

Gorchakov'un oğlunun ve karısının sepya bir çekimi (ancak karısının yüzünü görmeyiz).

Kır evinin siyah beyaz bir çekimi. Kamera geri çekilerek evin eski manastırın içinde olduğunu ortaya çıkarır. Gorchakov ve köpek bir göletin kenarında otururken gözükür. Kar yağmaya başlar.

Filmin Tarkovski'nin annesine ithaf edildiğini söyleyen bir yazı belirir.

Yapımın Gelişimi

Tarkovski'nin günlüklerinin İngilizce tercümesi, *Nostalghia*'nın gelişim aşamasını diğer bütün projelerinkinden çok daha iyi gösterir. Film, Tarkovski'nin 1976'dan beri planlamakta olduğu *Tempo di Viaggio*'dan (bknz. Diğer Kitle İletişim Araçlarındaki Eserleri bölümü) doğmuştur. Tarkovski Nisan 1979'da İtalya'dayken, "The End of the World/Dünyanın Sonu" adını verdiği bir senaryo için bazı fikirler not almıştı. Senaryoda kıyametin çok yakında olduğuna inanan bir adam, 40 yıl boyunca ailesini hapseder. En sonunda yetkililer adamın ailesini bulurlar ve onları alıp götürürler. Bir ambulansa taşınırlarken, adamın küçük oğlu "Baba, dünyanın sonu bu mu?" diye sorar.[182] Tarkovski o zaman "Tanrı'nın Sesi" sekansını da kabataslak tasarlamıştı.[183] 17 Temmuz 1979'da *Nostalghia* ismine karar verilmişti. Tarkovski filmin kahramanının bir çevirmen olmasını düşünmüştü (filmin son halinde kahraman bir müzikolog ve şair oldu) ve filmin içeriğiyle ilgili bazı notlar almıştı: "Yalnızlık. Giotto, Assisi. Hiçbir şeyi fark etmiyor ve hiçbir şeye bakmıyor."[184] Temmuz'un son haftasına gelindiğinde, Tarkovski ve senaryoyu beraber yazdığı Tonino Guerra, "Dünyanın Sonu"nu *Nostalghia*'ya dahil etmekle meşguldüler, Tarkovski bu esnada kahramanının İtalya'ya gelme sebebine kafa yoruyordu.[185] Günlükte Berezovsky isminden 27 Mayıs 1980'e kadar bahsedilmediği için, bu tarihe kadar filmin kahramanı Gorchakov'un İtalya'ya gelme sebebinin bir köle olan Rus besteci Maxim Berezovsky'yi (yaklaşık olarak 1745-77) araştırmak olması fikrini bulamadıkları anlaşılıyor.[186]

---

182) 10 Nisan 1979 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 180.

183) 11 Nisan 1978 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 152.

184) 17 Temmuz 1979 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 188.

185) 18 Temmuz 1979 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 189.

186) Berezovsky'in Gorchakov tarafından Eugenia'ya nakledilen hayat hikayesi geleneksel hikayedir. Bestecinin Rusya'ya olan özlemi onu eve dönmeye iter, Rusya'da iç-

Gorchakov İtalya'nın güzelliklerini fark etmiyorduysa bile, belli ki Tarkovski'nin kendisini ülkenin güzelliklerini içine çekmekle meşguldü: "Biraz çekim yaptık [*Tempo di Viaggio* için]. Collepardo yakınlarında, Pozzo d'Antullo'daki 'keçi geçidi' ve küçük bir manastır, Dituralti'deki kilise ve eski ve şaşılacak derecede güzel olan eczane... Konum ve görüntüler inanılmazdı."[187] Birkaç gün sonra tekrar not alır: "Hasattan sonra mısır tarlaları, yanmış anızlar. Siyah tepeler, siyah tarlalara serpilmiş ağaçlar. Tarlalarda yanan samanlar."[188] 1979 yazında günlüğünde tuttuğu kayıtlara bakılırsa Tarkovski'nin keyfi yerindedir ve çalışmaları iyi gitmektedir: "İki aydan kısa bir süre içinde bir senaryo yazdık [*Nostalghia*], ikinci taslak için bir *scaletta* [çekim senaryosu] hazırladık, 'Dünyanın Sonu' [*Nostalghia*] üzerinde nasıl çalışacağımızı tasarladık ve 'Ekstra'yı [*Tempo di Viaggio*] filme aldık. İnanılır gibi değil! İşte böyle yaşamalı! Katışıksız bir sevinçle çalışarak."[189]

Tarkovski, Nisan 1980'de İtalya'ya geri döndü. *Tempo di Viaggio* ve *Nostalghia*'nın senaryosu o arada tamamlanmıştı ve *Nostalghia* ile ilgili çalışmalara başlanması için görüşmeler yapılıyordu. Belgesel için parayı sağlamış olan RAI, Tarkovski'den bütçeyi kısmasını istedi, Tarkovski ise gönülsüz bir şekilde kabul etmek zorunda kaldı. Tarkovski Ağustos'ta Moskova'ya döndüğünde, bütçe kısılmıştı ve Tarkovski stüdyoda çekilecek bütün sahneleri senaryodan ayıklamıştı. Her şeyin tek bir mekanda çekilmesi gerekecekti.

Bir yıldan uzun süren gecikmelerin ardından, Tarkovski Mart 1982'de İtalya'ya dönebilmek için izin aldı. Gorchakov

---

kiye başlar ve en sonunda kendisini asar. Ancak Berezovsky üzerine yapılan son araştırmalar onun memleketine döndükten sonra başarısının tadını çıkardığını ve ateşli bir hastalıktan öldüğünü göstermektedir.

187) 19 Temmuz 1979 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 189.

188) 23 Temmuz 1979 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 191.

189) 11 Eylül 1979 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 206.

rolü Anatoly Solonitsyn için yazılmıştı ancak 1982'ye gelindiğinde Solonitsyn rolü kabul edemeyecek kadar hastalanmıştı. Tarkovski ardından rolü Alexander Kaidanovsky'e teklif etti ve Kaidanovsky kabul etti, ama onun da yurt dışına çıkmasına izin verilmiyordu. Tarkovski en sonunda rol için -*Zerkalo*'da baba rolünü oynayan- Oleg Yankovsky'i garantiye almayı başardı.

Film sonbaharda çekildi ve 1983 Cannes Film Festivali'ne yetişecek şekilde tamamlandı. Filmin gösterimi bir başka skandala yol açtı: Festival jürisi Tarkovski'ye Altın Palmiye ödülünü vermek istiyordu ancak emektar yönetmen Sergey Bondarchuk'un başkanlık ettiği resmi Rus temsil heyeti, jüriyi ödülü Tarkovski'ye vermemeye ikna etmek için fazla mesai yaptı. Bunun yerine, Tarkovski bu özel durum için uydurulan yeni bir ödülü (Grand Prix de Création), filmi *L'Argent* ile yarışmaya katılan Robert Bresson'la paylaştı.

Heykellerle Dolu Büyük Bir Park

"Rusya'ya duyulan özlemle ilgili bir film yapmak istedim" diye yazar Tarkovski *Sculpting in Time*'da, "anavatanlarından uzakta olan Ruslar'a hücum eden o özel ruh haliyle ilgili."[190] Öte yandan, Tarkovski'nin anavatanından uzakta olmasının sebepleri, orada yaşamaya ve çalışmaya devam etmenin imkansızlığı hakkındaki hisleri ile çok yakından bağlantılıydı. Dolayısıyla, *Nostalghia* pek çok açıdan yalnızca geçmişe duyulan özlemle ilgili değil, aynı zamanda bir ev ve daha geniş bir anlamda, aidiyet duyulacak bir yer arayışıyla ilgili bir filmdir.

Nostalghia, Tarkovski'nin *Stalker* ile başlamış olan yeni minimal tarzını rafine etmeye devam eder. Filme yavaş kamera hareketleri ve cesur bir sanat yönetmenliği hakimdir (filmin tamamının bulabildikleri mekanlarda çekilmiş olması bütün

190) *Sculpting in Time*, s. 202.

bunları daha da dikkate değer yapar). Birçok bakımdan, bu bütünüyle Tarkovski'nin en minimal filmidir, film esasen üç kişinin etrafında dönen bir hikayedir: Gorchakov (hayattan fevkalade bezmiş bir Oleg Yankovsky), onunla arasında gergin bir ilişki olan tercüman Eugenia ve deli münzevi Domenico. Son iki karakter, Tarkovski filmlerine yeni dahil olmuş iki oyuncu tarafından canlandırılır: Domiziani Giordano ve Erland Josephson. Yeni oyuncular sıklıkla Tarkovski'ye yeni hisler ve yeni konular çağrıştırırdı, Giordano ve Josephson da istisna olmadılar. Eugenia rolüne Tarkovski filmlerindeki en sevimsiz ya da en mesafeli kadın olarak başlasa da (akla *Zerkalo*'daki zengin doktorun karısı ve Liza geliyor), tutkulu ve bağımsız olması yeni bir durumdur (bu belki de senaryonun eş yazarı Tonino Guerra'ya yüklenebilir). Domenico, Stalker gibi bir inanç adamıdır ama sadece acılar çeken bir adam olmakla kalmayıp, aynı zamanda bir eylem adamı olduğu için Stalker'dan ayrılır, cehenneme doğru yol alan dünyayı kurtaracak zor adımları atmaya hazırdır.

Senaryo da -ki hiçbir zaman Tarkovski için en önde gelen mesele olmamıştır- oldukça minimaldir ve geleneksel hikaye gelişimi kalıbına ait her türlü algıyı hızla bozar. Sanki Tarkovski bu filmde Robert Bresson'un tavsiyesine -daha önceki herhangi bir eserinde yaptığından çok daha fazla- kulak vermekte gibidir: "Hareketsizlik ve sessizlikle aktarılabilecek her şeyi en sonuna kadar kullandığından emin ol"[191] Eğer *Stalker* sessizlikle ilgili en iyi filmlerden biriyse, *Nostalghia* da hareketsizlikle ilgili en iyi filmlerdendir: özellikle Gorchakov sıklıkla kıpırdamadan dururken, kameraya doğru bakmak için dönerken ya da başka bir yere bakarak oturur ve ardından

191) Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, Quartet Books 1986, s. 20. Tarkovski'nin Bresson'un ilk olarak Fransa'da 1975 yılında basılan kitabını okuyup okumadığı bilinmiyor.

öbür tarafa dönerken filme alınmıştır. Filmin bu durgun niteliği, Yankovsky'nin kameraya doğru gizemli ve yorgun bakışlarıyla birlikte seyirciyi içine çeker ve ekranda olanlara suç ortağı olmaya davet eder. Tarkovski bu teknik vasıtasıyla ilerleyen bir senaryo ile filmi çizgisel bir şekilde genişletmek yerine, onu derinleştirir. Bu akla bir keresinde günlüğünde yaptığı bir yorumu getirir: "Neticede, önemli olan kendini dünyanı derinleştirecek bir çerçeve ile sınırlamaktır, onu yoksullaştıracak bir çerçeve ile değil."[192]

Hareketsizlik aslında filmi derinleştirmekten daha fazlasını yapan bir öğedir. Sosnovsky'nin parkta bir heykel olduğunu gördüğü rüyasını anlattığı mektup, filmin ilgilendiği meselelerin buluşma yeridir: Rusya ve İtalya, geçmiş ve şimdi. Bu fikirler karakterlerin üzerini kaplar. Rusya, Gorchakov'un rüyalarında ortaya çıkar; bunun yanı sıra karısı Maria'da vücut bulur. Maria'nın karşıtı ise Eugenia'dır ve İtalya'yı temsil eder (ancak aşikar yüzeyselliği ve Tarkovski'nin İtalya'yı garip bir şekilde ıssız, sade bir yer olarak göstermesi Eugenia'nın cazibesini ıslah eder). Gorchakov'un zıttı ise Domenico'dur, İtalyan olmasına rağmen kefaret temasını o temsil eder. Gorchakov'un bu münzevi ile özdeşleşmesi yaşadığı kişisel krizden çıkış yolu haline gelir ve aynı zamanda filmi de bütünleştirir: Rusya ve İtalya, geçmiş ve şimdi, çılgınlık ve akıl sağlığı, inançsızlık ve inancın yeniden keşfedilmesi; bunların hepsi Gorchakov Domenico'ya verdiği sözü tuttuğunda, yani mumu St. Catherine Kaplıcası havuzu boyunca taşıdığında Gorchakov'da somutlaşır.

---

192) 7 Temmuz 1980 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 261. Örneğin *Oi Kynigoi* (*Avcılar*) filminde karakterlerin 1957 seçimlerini hatırladığı sahnede, oyuncular donar, seçim görevlileri odaya girer ve geçmişte olanlar oyuncuların önünde oynanır. 1980 yılmda Tarkovski, *Nostalghia*'nın yardımcı yönetmenlerinden Norman Mozzato tarafından yönetilmiş, Angelopoulos hakkında bir televizyon belgeselinin kurgusuna yardım etmişti.

Rüyalar

Dublaj, *Nostalghia*'nın köşe taşlarından biridir ve bu tekniğin başlıca örneklerinden biri rüya sekanslardır. *Nostalghia*'nın rüya sekansları, daha önceki filmlerde gördüğümüz rüyalardan birtakım ilginç yönlerden ayrışır. Tarkovski'nin geçmişte kullandığı renk kodlaması tutarsız olmuştur. *Andrey Rublev* ve *Stalker*'da renkli görüntüler gizemli, canlı bir gerçekliğin işaretiyken, siyah beyaz sekanslar olağan, dünyevi şeyler için kullanılmıştır. *Solyaris* ve *Zerkalo*'da tek renkli sekansların kullanılması büyük ölçüde renkli film stokunun yetersiz olmasından kaynaklanmış gibi gözükmektedir; dolayısıyla bu filmlerdeki renk kodu oldukça rastgeledir. Ancak *Nostalghia*'da, siyah ve beyaz yalnızca anılar ve rüyalar için rezerve edilmiştir. Bu kuralın tek istisnası Domenico'nun oğlunun kameraya bakıp "Baba, dünyanın sonu bu mu?" diye sorduğu sahnedir. Bu sahnenin renkli olarak çekilmesi, onu filmin dış dünyada geçen olaylar dizisiyle aynı düzleme taşır ve Domenico için -ve belki de sonradan Gorchakov için de- kıyametin bir rüya veya bir fantezi değil, çoktan başlamış olan bir şey olduğunu akla getirir. Renkler bu kısa rüyayı faal hala getirir, tıpkı uyanık olduğumuz zamanki dünya, yani etki etme yeteneği olan dünya gibi gerçek gözükür.

Tarkovski en unutulmazı *Zerkalo*'da olmak üzere bu yöntemi daha önce kullanmıştır; Zerkalo'da karakterler geçmişi ve haber filmi sekanslarını "görebiliyor" gibi gözükmektedirler ve *Nostalghia*'nın tamamında bu yöntemi çok etkili bir biçimde kullanır. Filmin başlarında Gorchakov ve Eugenia hotel lobisinde karanlıkta konuşmaktayken, akan suyun sesi duyulabilir. Gorchakov adeta suyun sesini duymuş gibi, omuzunun üzerinden arkaya, kameraya doğru bakar; ardından Maria'nın şarap kadehlerini yıkadığı kısa, sepya bir çekime kesme yapılır. Sahnenin sonunda, otel işletmecisi geldiğinde, Eugenia Gorchakov'a elindeki diğer anahtarların başka bir otele mi ait

olduğunu sorar. Gorchakov onların ülkesindeki evine ait olduklarını söyler. Ardından kameraya doğru yürür ve akan suyun sesi tekrar duyulur. Kameraya doğru bakar; tekrar Maria'nın sepya bir çekimine kesme yapılır, ancak bu kez o da kameraya bakıyor ve gülümsüyordur, adeta Gorchakov'u görmüş gibidir. Maria arkasını döner ve kamera sağa doğru kayarak kır evini ve köpekle oynayan çocukları gösterir.

Gorchakov yatağında uyurken, Maria'nın Eugenia'yı teselli ettiği sepya bir sekansa kesme yapılır, Eugenia'yı ilk gördüğümüzde sanki uyuklayan Gorchakov'u izlermiş gibi, sağ tarafa, ekranın dışına bakıyordur. Sahne değişerek hamile Maria'yı Gorchakov'un otel odasındaki yatağında sırt üstü yatarken gösterir. Gorchakov, Maria'nın yanından ayrılır ve Maria kameraya dönüp Gorchakov'un adını söyler. Işık değişir ve görüntü solarken -bu Maria'nın otel yatağının üzerinde havaya yükselirmiş gibi gözükmesine yol açar- Eugenia'nın dışarıdan, koridordan Gorchakov'u çağırdığını duyarız.

Bu ilk rüya sekansının ilginç özelliklerinden biri de Domenico'nun köpeğinin rolüdür; Gorchakov yatağa uzandıktan kısa bir süre sonra köpek banyodan koşarak çıkar ve yatağın yanına yerleşir. Burada köpek, tıpkı *Stalker*'daki gibi, iki dünya arasında -bu örnekte Gorchakov'un hayal gücünün dünyası ve Gorchakov'un en sonunda belirleyici eylemini gerçekleştireceği "gerçek dünya"- bir arabulucu olarak görev görür. Ne var ki burada ilginç olan, köpeğin *Stalker*'da zaman zaman olduğu gibi sepya olarak gösterilmemesidir. Burada, rüya direkt odanın içine yürür; bu akla aynı tekniği sıklıkla kullanmış olan Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un olası etkisini getirir.[193]

Sosnovsky'nin mektubu okunduktan sonra Gorchakov, otelin koridorlarından birinde uzanıp, Eugenia'nın yol açtığı bu-

193) Yaşları kadınların Tarkovski'nin Rusya'daki kendi aile bağlarını yansıtacak şekilde, Gorchakov'un üvey kızı ve kayınvalidesi olabileceklerini akla getirir.

run kanamasını tedavi eder. Ardından Maria'nın yatakta olduğu sepya bir çekime kesme yapılır. Gorchakov'un usulca kadının adını seslendiğini duyarız. Kadın onu duymuş gibi gözükür, uyanır ve perdeyi açmak için kalkar. Bunu filmin en güzel sahnelerinden biri takip eder: Bir radyodan gelen sesler eşliğinde, Maria'yı, oğullarını ve diğer iki kadını[194] kır evinin dışında birbiriyle bağdaşmayan yerlerde gösteren bir çekim. Çekimin sonunda ay kır evinin üstünde yükselir. Otele dönen bir kesme yapıldığında, Maria'nın tekrar Gorchakov'a seslendiğini duyarız. Gorchakov sanki onu duyabiliyormuş gibi kameraya bakar.

Domenico ile ilişkili olan sepya sekanslar da aynı şekilde renkli sekanslarla iletişim halinde gibi gözükmektedir. Gorchakov, Domenico'nun evine girdikten sonra pencerenin altında bir diorama görür. Bu çekim sepyadır ve işin tuhafı, yerdeki yapay manzara, pencereden görülen manzaradan daha "gerçek" durmaktadır. Diorama, dışarıdaki makrokozmosun mikro halidir ve Domenico'nun evinde gerçekleşmiş olan dramanın, daha büyük bir dünyada tamamlandığı izlenimini verir. Gorchakov evden ayrılırken, film Domenico'nun ailesinin yedi yıl evde kilitli kaldıktan sonra kurtarılmalarını gösteren sepya çekimlerle kesilir; bu ya Domenico'nun Gorchakov'u taksisine götürürken geçmişte olanları hatırladığı ya da Gorchakov'un oradan ayrılırken yaşanmış olan olayı hayal etmeye çalıştığı izlenimini verir. İki adamı içeren son çekim belki de en kritik olandır. Gorchakov su basmış kilisede sarhoş olduktan sonra, kendini ıssız, çöp dolu bir sokakta bulduğu bir rüya görür ya da bunu kafasında canlandırır. Sokaktaki dökün-tüler savaş ya da başka bir önemli kriz yaşandığını akla getirir. Terkedilmiş bir dolabın yanından geçer ve durup arkasına bakar. Bu noktada Gorchakov'un Domenico tarafından söylenmiş olabilecek şeyler söylediğini duyarız: "Tanrım, bunu ne-

194) Tarkovski *Sculpting in Time*, s. 59'da *saba* kavramını hakkında yazar.

den yaptım? Onlar benim çocuklarım, benim ailem, benim kanımdan, canımdanlar." Dolabın kapağındaki aynaya bakan Gorchakov kendi yansımasıyla değil, Domenico'nun yansımasıyla karşılaşır. Birleşmeleri artık tamamlanmıştır. Bu sekans ve daha önce bahsettiğimiz tüm sepya kesitler *Nostalghia*'nın gerçek dramasının dışsal değil içsel olduğunu ima eder.

Ev Arayışı

Nostalghia, *Zerkalo*'dan sonra Tarkovski'nin en "içsel" filmidir ve bazı açılardan *Zerkalo*'nun bütünleyicisidir. Eğer *Zerkalo* Tarkovski'nin kendisinin "yitirilmiş zamanları arayışı" ise, *Nostalghia* da hem gerçek hem de mecazi anlamıyla, yitirilmiş bir memleket ya da yerin arayışıdır. Film Tarkovski'nin yabancılaşmayı en dokunaklı ve etkili şekilde tasvir edişidir.

Gorchakov filmin en başından beri, başıboş bir şekilde sürüklenmektedir. Havuzdayken, saatin kaç olduğundan bihaberdir (tıpkı *Zerkalo*'da annesiyle konuşan Aleksey'in saatin kaç olduğunu bilmemesi gibi), o ve Eugenia hem havuzda yaptıkları konuşmada, hem de otelde karanlıkta otururken konuştuklarında, birbirlerinden uzağa bakarlar. Diyalog kurmakla çok fazla ilgilenmiyor gibidirler, sanki daha çok kendi kendilerine konuşuyorlardır. Aslında, bütün film Gorchakov'un iç monoloğu olarak yorumlanabilir. Gerçek iletişim yalnızca eylemlerin dünyasında mümkünmüş gibi gözükmektedir, kelimelerin değil.

Çoğunlukla mekanın gizemli olduğu *Stalker*'dan farklı olarak, *Nostalghia*'da kafa karıştırıcı olan zamandır ve bu Gorchakov'un kaybolmuşluk hissini arttırır. Filmdeki olayların kaç gün içinde geçtiğini söylemek zordur. Filmin başındaki olaylar bir veya iki gün içinde olmuş, Domenico'nun protestosu ve mum sahnesi de bundan birkaç gün ya da hafta sonra gerçekleşmiş olabilir, ancak Tarkovski zaman aralığını belirsiz tutar. Doğa da donuk gözükecek bir şekilde tasvir edilmiştir. Tar-

kovski eski duvarlara ve yıkıntılara olan sevgisine boyun eğmiştir ve filmde ağırlıklı olarak taşlar vardır. Tarkovski'nin Japonlar'ın *saba* -ya da "doğal paslanma"- kavramına duyduğu beğeni, hem Gorchakov'un hem de Eugenia'nın doğayla olan temaslarını kaybettiklerini gösterir, zira duvarların çoğu eskimiş ve yosun kaplı olduğu halde *saba* kavramına göre güzeldirler (eskilik ve yıpranmışlık doğal olarak makbul görülür) ve bu durum karakterlere tesir etmiyormuş gibi gözükmektedir.[195]

Doğaya yabancılaşma -hem kendi doğamıza hem de bizi çevreleyen doğaya- belki de filmin esas temasıdır; zira filmin sonunda yaklaşık 20 dakika boyunca Tarkovski, yalın bir ev özleminden uzaklaşıp, bu evrensel problemi ele alır. Peter Green'in belirttiği gibi: "Bu vatan hasretinin kimliğini sadece Rusya'ya duyulan özlemle sınırlamak, filmin boyutlarını eksiltecektir. Zira, bir yandan insanoğlunun kendi doğal ortamını hızla yok etmesiyle, yaşam alanlarının kaybedilmesi dünya çapında bir ekolojik problem haline gelmiştir; diğer yandan da, ev aynı zamanda kalbin içinde bulunan bir yerdir."[196] Domenico'nun umutsuzluğu açıkça Tarkovski'nin de umutsuzluğudur: "Tüm insanlığın gözleri hep beraber içine batmakta olduğumuz çukura bakıyor" diye bağırır Roma'daki konuşmasında Domenico. "Dünyayı harap olmanın eşiğine getirenler, sözde sağlıklı olanlardır." Kurtuluş için tek yolun "büyük şeylerin sona ermesi, küçük şeylerin devam etmesi" olduğunu öne sürer. "Sadece doğaya bakın ve yaşamın basit olduğunu, eskiden olduğumuz yere, yanlış yola saptığınız noktaya dönmek zorunda olduğumuzu göreceksiniz." Ardından protestosunun neredeyse faydasız olduğunu kabul eder ve *Stalker*'daki kirli, kimyasal suların görüntülerini hatırlatan bir yorum yapar: "Suları kirletmeden, yaşamın esas temellerine geri dönmeli-

195) Green, s. 108.

196) *Sculpting in Time*, s. 203.

yiz. Eğer deli bir adam size kendinizden utanmanız gerektiğini söylemek zorunda kalıyorsa, bu ne biçim bir dünya böyle?"

Domenico'nun protestosu bağlamında, St. Catherine Kaplıcası'nın havuzunda geçen son sekans "kurtarıcı" bir önem üstlenir. Gorchakov'un en sonunda bir şeyler yapabileceği, daha önce Eugenia'ya galiba Domenico'nun ailesini kitleme sebebini bildiğini söylediğinde üstü kapalı olarak hissettirilir. St. Catherine'in Tanrı'ya kendisini Gorchakov'a bilinir kılmasını rica ettiği rüya, Gorchakov'un kurtuluşu çok arzuladığını akla getirir. *Stalker*'da adamların Oda'nın dışında oturdukları sekansla yarışır derecede cesur bir sekansta, neredeyse dokuz dakika süren kesintisiz bir çekim boyunca, Tarkovski'nin kamerası sabırla acı içindeki Gorchakov'un elinde mumla havuzda gidip gelmesini takip eder. Rüzgar iki kere mumu söndürür. Gorchakov tökezler. Ses miksajında gayet belirgin olan nefes alıp verişleri, kefaretini ödemek, günahlarını bağışlatmak ve yeniden doğmak için verdiği iç mücadeleyi vurgular. Krzysztof KieÊlowski'nin bir "mucize" olarak tanımladığı sahne işte budur, zira Gorchakov havuzun diğer ucuna vardığı zaman taşıdığı mum artık yalnızca bir mum değildir.

"Dinmeyen Bir Hüznün Görüntüsü"

Bununla beraber, Tarkovski nihayet çektiği malzemeyi izlediğinde, şaşkınlıkla bunun "dinmeyen bir hüznün görüntüsü"[197] olduğunu not eder. Niyetinin bu hüzün olmadığını açıklayarak devam eder: "Ailemden ve alıştığım yaşama tarzından ayrı olmaktan dolayı yıpranmıştım; hiç aşina olmadığım şartlar altında çalışmaktan, hatta yabancı bir dil kullanmaktan dolayı."[198] Tarkovski'nin İtalya'da yaşamak ve çalışmak için görüşmelerde bulunduğu ve Sovyet yetkililerin Tarkovski'nin

197) Age.

198) Age.

genç oğluna babasının yanına gitmesi için izin vermeyi reddettiği dönemde, yönetmenin kendi deneyimleri filmi şekillendirmeye başladı: "Kamera benim kuramsal yönelimlerime aldırmadan, öncelikle çekimler sırasındaki iç dünyama boyun eğiyordu."[199] Rusya ve Tarkovski'nin kendi yaşamı filmde hep mevuttur: tek renkli sekanslar, Gorchakov'un Arseni'nin şiirlerini okuması, Tarkovski'nin 15 Eylül 1976'da[200] ayı gözetlemesine dayanan "ayın doğuşu" sahnesi, hem Gorchakov'un hem de Tarkovski'nin babasının şair olması, Gorchakov'un ilk adının (Andrey) Tarkovski'ninkiyle aynı olması ve Gorchakov soyadının Tarkovski'nin çocukluğunu anımsatması (Tarkovskiler'in 1930'ların ortalarında yaz aylarını geçirdikleri ve *Zerkalo*'da yeniden inşa edilen Ignatievo'daki kır evi, Gorchakov ailesine aitti). "Çekimlere başladığımda bu hiç aklıma gelmemişti" diye yazar Tarkovski "yani kendi, tamamıyla kişisel nostaljimin, vatan özlemimin çok geçmeden ruhumu sonsuza dek ele geçireceği."[201] Dönemin Sovyetler lideri Yuri Andropov'dan eğer evine dönerse kendisine iş verileceğine dair güvence almakta başarısız olduktan sonra, Tarkovski *Nostalghia*'yı bir önseziden bir kehanete terfi ettirerek, Batı'da kalma kararını açıkladı

199) 15 Eylül 1976, *Time Within Time*, s. 131.

200) *Sculpting in Time*, s. 216.

201) Filmin senaryosu Marta'nın Adelaide'in ilk evliliğinden olan kızı olduğunu belirtir, ancak bu filmde açık değildir. *Collected Screenplays*, s. 526.

OFFRET (1986)

Triptych - 3

Türkçe ve İngilizce İsimleri: *Kurban*, *The Sacrifice*

Yapım Şirketi: Swedish Film Institute (Stockholm)/Argos Films (Paris); FilmFour International, Josephson & Nykvist, Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film & Teater'ın katkılarıyla ve Fransa Kültür Bakanlığı'nın iştirakıyla

İdari Yapımcı: Anna-Lena Wibom

Yapımcı: Katinka Faragò

Yönetmen: Andrey Tarkovski

Senaryo: Andrey Tarkovski

Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist

Kurgu: Andrey Tarkovski ve Michal Leszczylowski

Yardımcı Yönetmen: Kerstin Eriksdottir

Müzik: JS Bach: *St Matthew Passion* BWV 244, No.47, 'Ebarme dich'; Japonya ve İsveç halk müzikleri

Sanat Yönetmeni: Anna Asp

Özel Efektler: Svenska Stuntgruppen, Lars Höglund, Lars Palmqvist

Kostüm: Inger Pehrsson

Makyaj: Kjell Gustavsson, Florence Fouquier

Ses: Owe Svensson

Oyuncular: Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrún Gísladóttir (Maria), Sven Wolter (Victor), Fillipa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (Küçük Adam), Per Kall-

man, Tommy Nordahl (Ambulans sürücüsü)

Çekim: Nisan-Temmuz 1985

Süre: 149 dakika

İlk Gösterim: Paris, Nisan 1986 (ön gösterim); Cannes, Mayıs 1986 (resmi gala)

SSCB'de İlk Gösterim: Nisan 1987

Batı'da Yayınlanma Tarihi: 1986/87

Ödüller: Büyük Ödül, FIPRESCI Ödülü, Jüri Özel Ödülü, Sanatsal Katkı Ödülü (Sven Nykvist), Cannes Film Festivali 1986; En İyi Film, Valladolid Film Festivali 1986; BAFTA Ödülleri, En İyi Yabancı Film 1987

Hikaye

Jenerik, Leonardo'nun *Adoration of the Magi/Müneccim Kralların Tapınması* tablosunun yakın plan bir çekimi üzerinde, Bach'tan "Ebarme Dich" eşliğinde oynar. Bach'ın yerini deniz kuşlarının ve dalgaların sesi alır. Jenerik bittikten sonra kamera Leonardo'nun tablosunu yakın plan çekmeye devam eder.

Alexander oğlu Küçük Adam'la birlikte deniz kenarında yapraksız, ince bir ağacı sulamakta ve oğluna nihayet çiçek açtığı güne kadar her gün ölü bir ağacı sulamış olan bir keşişin hikayesini anlatmaktadır. Alexander dünyayı basit ritüeller vasıtasıyla değiştirmek hakkında yorumlarda bulunur.

Postacı Otto bisikletiyle gelir ve Alexander'a bir doğum günü telgrafı uzatır. Deniz kenarından uzaklaşırlar ve Otto Alexander'ı iç karartıcı ve hüzünlü olduğu için paylar. Alexander'a başına "gerçek bir şeyler" gelmesi için beklememesi gerektiğini söyler. Nietzsche'nin bengi dönüş teorisi ve inancın doğası hakkında tartışırlar. Otto İncil'den Markos 11:24'ü alıntılar. Küçük Adam'ın bir çalıya bağladığı bisikletinden düşer.

Alexander ve Küçük Adam bir ağaç korusunda yürümeye devam ederler. Adelaide (karısı) ve Victor (aile doktoru ve muhtemelen Adelaide'in sevgilisi) bir arabayla onların yanına

gelir, Alexander insanlığın yanlış yöne saptığından bahsetmektedir. Victor, Adelaide'e kocasının akıl ve ruh sağlığının nasıl olduğunu sorar, Adelaide iyi olduğunu ama son zamanlarda çok çalıştığını söyleyerek yanıt verir. Victor, Alexander'ın doğum gününü kutlar ve Küçük Adam'a bir hafta içinde konuşmaya başlayabileceğini söyler. (Ses tellerinden geçirdiği bir ameliyat sebebiyle çocuğun konuşması yasaktır.) Adelaide ve Victor arabayla eve geri dönerler.

Alexander kendi kendine konuşmaya devam eder. İnsanlar doğayı bozmuş, korku ve güç tarafından kontrol edilen bir toplum kurmuşlardır. Maddi ve manevi gelişmemiz arasında tüyler ürpertici bir dengesizlik vardır: Barbarlar bizden daha fazla maneviyata sahiptir. Uygarlığımız günah üzerine kurulmuştur, ya da gereksiz olan şeyler üzerine. Ardından konuşmaktan bıktığını -*Hamlet*'ten alıntı yaparak: "Kelimeler, kelimeler, kelimeler"- ve birilerinin bir şeyler yapmasını umduğunu söyler. Bir çoban kızın şarkısı duyulur; Alexander yere yığılır.

Siyah beyaz olarak terkedilmiş, çöp içinde bir sokak görürüz.

Alexander evde içinde ikonaların resimleri olan bir kitabın sayfalarını çevirmektedir. Victor'a doğum günü hediyesi için teşekkür eder. Konuşmaları Alexander'ın kızı olduğu anlaşılan Marta'nın[202] gelmesiyle yarım kalır; Marta Alexander'ın oyuncu olduğu zamanları hatırlayabilmektedir. Adelaide de onlara katılır, Alexander'ın oyunculuğu bırakmasına hayıflanmaktadır. Alexander oyunculuktan hoşlanmadığını anlatır. Victor ona Avustralya'ya göç etmeyi düşündüğünü söyler. Adelaide ve Marta eve birinin yaklaşmakta olduğunu görürler.

Otto büyük, çerçeveletilmiş bir on yedinci yüzyıl Avrupa haritasıyla gelir; bu Alexander'a doğum günü hediyesidir. Ot-

202) Filmde adamın kim olduğunu söylemek imkansızdır zira yüzü öbür tarafa dönüktür, ancak Alexander olduğu çıkarılabilir. Yayınlanmış senaryo Alexander'ın rüyasında kendisini gördüğünü onaylar, fakat rüya sekansının orijinal senaryodaki hali, Tarkovski'nin daha sonra çektiği sahneden oldukça farklıdır. *Collected Screenplays*, s. 544.

to, Victor'a sadece iki aydır burada yaşadığını, daha öncesinde öğretmenlik yaptığını söyler.

Hizmetçilerden biri, Maria, odaya girer ve gitmek için Adelaide'den izin ister. Adelaide ona gitmeden önce yapması için üç görev daha verir. Otto Victor'a esasen İzlandalı olan Maria'nın kendisine yakın bir evde yaşadığını ve ikisinin "tanıştıklarını" anlatır. Alexander, Maria'yı "çok garip" bulduğunu söylerken, Adelaide de Maria'nın bazen onu korkuttuğunu açıklar.

Alexander, Küçük Adam'a bakmaya gider. Otto herkese - Victor'un ısrarıyla- doğaüstü olaylara duyduğu ilgiyi anlatır. Genç bir askerle ilgili bir olayı aktarır; asker öldükten 20 yıl sonra annesinin çekildiği bir fotoğrafta kadının yanı başında belirmiştir. Hikayesinin sonunda aniden yere yığılır. Kendine geldiğinde, "şeytani bir meleğin" onu yokladığını ama şimdi iyi olduğunu söyler

Dışarıda, Maria'yı eve doğru yürürken görürüz. İçeride, askeriyenin jetleri üstlerinden uçarken şarap bardakları titreşir.

Herkes jetleri izlemek için pencerelere koşuşur. Süt dolu bir sürahi raftan yere düşer.

Dışarıda, filmin son derece soluk renkli sahnelerinden ilkinde, Alexander evin eksiksiz, minyatür bir kopyasını bulur. *Macbeth*'ten replikler mırıldanır. Maria belirir ve Alexander'a maketi doğum günü hediyesi olarak Küçük Adam'ın (Otto'nun yardımıyla) yaptığını söyler.

Leonardo'nun tablosu tekrar görünür. Alexander ve Otto'nun tablo hakkında tartıştıkları duyulur. Alexander'ın çalışma odasının duvarında asılı bir reprodüksiyona baktığımız anlaşılır. Aşağıdaki odadan bir televizyon programının sesi gelmektedir; orduyla ilgili bir kriz yaşandığını duyarız.

Aşağıda, herkes televizyonun etrafına toplanmıştır. Haberler önemlidir: Bir dünya savaşı başlamış gibi gözükmektedir. Sahne siyah beyaz, normal renkli ve yumuşatılmış, soluk renkli çekimler arasında gidip gelir. Alexander bütün hayatı boyunca

bu anı beklediğini itiraf eder; Adelaide birilerinin "bir şeyler yapmasını" talep eder. Bir histeri krizi geçirir, Victor ona sakinleştirici bir iğne yapar. İstemediği halde Marta'ya da bir iğne vurur ancak diğer hizmetçi, Julia, sakinleştiriciyi reddeder.

Alexander dışarı çıkar. Otto telefonu dener; çalışmıyordur. Adelaide kendi kendine konuşur ve yanlış adamla evlendiğini itiraf eder. Kuzey'e doğru gitmektense oldukları yerde kalmaya karar verirler. Adelaide akşam yemeği yemeleri gerektiğine karar verir ve Julia'ya Küçük Adam'ı uyandırmasını söyler. Jualia bunun sadece çocuğu korkutacağını söyleyerek reddeder.

Alexander, Victor'un doktor çantasında bir silah olduğunu fark eder. Küçük Adam'ın odasına uğrar, çocuk uyuyormuş numarası yapar. Ardından çalışma.odasına gider ve eğer Tanrı her şeyi bu sabah oldukları hale geri getirirse, sevdiği ve değer verdiği her şeyi kurban edeceğini, evini yıkacağını, Küçük Adam'dan ayrılacağını ve bir daha asla konuşmayacağını söyleyerek dua eder. Sonra kanepeye doğru emekler ve uzanır.

Çoban kızın şarkısı tekrar duyulurken, Marta odasındadır ve Victor'a seslenip elbisesini çıkarır.

Siyah beyaz olarak, Alexander'ı[203] bir koridorda koşarak kaçarken görürüz, ardından gene Alexander'ın bir sandalyede oturmuş, pencereden bakarken gözüktüğü bir sahne gelir. Pencereden Maria'nın evi görülebilmektedir ve Alexander evin dışında belirir. Çamurda yürür, bir bitki kökünü sökmek için eğilir. Evlerin, ağaçların ve bir heykelin olduğu karlı bir manzarada dolanır. Kamera kuru yaprakların, çürümüş otların ve bozuk paraların üzerinde kayar. Küçük Adam'ı görürüz (sadece ayakları görünüyordur), Alexander ona seslenir, ço-

203) Aslında bu kadın Maria değil Adelaide'dir. Adelaide'in bir kabustan uyanan Alexander'ı rahatlatmaya çalıştığı bir sahneden alınmıştır. Yayınlanan senaryoda bu sahne "karlı" rüyadan sonra gelir, *Collected Screenplays*, s. 545. Sahne filmden kesilmiştir ama bir kısmı *Directed by Andrei Tarkovsky* belgeselinde görülebilir.

cuk kaçmaya başlar. Yukarıdan jet uçakları geçer. Alexander kanepeden fırlayarak uyanır.

Otto bir merdiven vasıtasıyla çalışma odasına ulaşarak Alexander'ı ziyaret eder. Ona son bir şansları olduğunu söyler: Alexander bir cadı olan Maria ile yatmalıdır. Alexander aşağı kata iner ve Victor'un silahını alır. Adelaide, Victor ve Marta dışarıda akşam yemeği yiyorlardır. Alexander onlara gözükmeden, gizlice Otto'nun bisikletine atlar. Bisikleti sürerken düşer ve çoban kızın şarkısı tekrar duyulduğunda neredeyse geri dönmek üzeredir bu kez Alexander da şarkıyı işitebiliyor gibidir. Bisiklete tekrar biner ve yolculuğuna devam eder.

Maria, Alexander'ı karşılar ve evine alır. Alexander'ın ellerini yıkar, ardından Alexander orgla bir şarkı çalar. Silahı çıkarıp Maria'ya onunla sevişmesi için yalvararak şakaklarına dayamadan önce, bir keresinde annesinin bahçesini düzeltmek için nasıl beceriksizce çabaladığına dair anlamsız bir şeyler geveler. Jetler tekrar uğultuyla üstlerinden geçer. Alexander ve Maria kucaklaşırlar, ardından Maria'nın yatağının üstünde havaya yükselirler.

Çöp içindeki sokağı tekrar görürüz; bu kez panik içinde koşuşturan insanlarla doludur. Bir kadının niye bu kadar korktuğunu sorarak Alexander'ı teselli ettiği duyulur.[204] Kamera aşağıya kayarak uyuyan Küçük Adamı gösterir.

Alexander bir kamp yatağında uyuyordur. Adelaide yanındadır. Alexander'a bakmak için döner ve onun aslında Adelaide'nin kıyafetlerini giymiş olan Maria olduğunu görürüz.

Film tekrar renklenir, Marta çıplak bir halde evin içinde tavukları kovalıyordur. Kamera Adelaide'i Alexander'ın çalışma odasına doğru takip eder, Alexander hala kanepenin üzerinde

---

204) Bu sahne en başta çok daha uzundu ve Otto'nun bisikletle eve geldiği - Buñuel'e bir saygı duruşu olması muhtemel- ve Alexander'ın yatağının başucunda yas tutanların toplandığı bir bölüm içeriyordu. (Kendi ölümüyle ilgili bir rüya görmektedir.) Sahne *Directed by Andrei Tarkovsky* belgeselinde görülebilir.

uyuyordur.[205] Uyanır ve yavaş yavaş her şeyin eski haline döndüğünü fark eder. Yayıncısını arar, adam ona "bugün burada neler olduğunu tahmin edemezsin" der. Gözyaşları içinde üzerine bir sabahlık giyer ve aşağıya iner.

Adelaide, Victor ve Marta dışarıda kahvaltı ederken bir yandan da Victor'un Avustralya'ya taşınma planını tartışıyorlardır. Marta, Alexander'ın yazdığı bir not bulur, onlardan hep beraber yürüyüşe çıkmalarını istiyordur. Alexander onların uzaklaşmalarını izler.

Alexander arabaları evden uzaklaştırır, sandalyeleri verandaya istif eder ve üstlerini bir masa örtüsüyle kaplar. Kumaşı ateşe verir ve Adelaide, Victor, Marta ve Julia ona doğru koşarken, evin yanmasını izler. Onlardan sıyrılıp yeni gelmiş olan Maria'ya doğru koşar. Adelaide, Maria'yı tehdit eder, Maria geri çekilir. Adelaide ve Victor, Alexander'ı bir ambulansa götürürlerken, Otto bisikletiyle gelir.

En sonunda kendi rızasıyla ambulansa binene kadar Alexander'ı kovalarlar. Ambulans onu götürürken Maria Otto'nun bisikletine el koyar ve aksi yöne doğru sürmeye başlar. Yanan evin kalıntıları çöker.

Küçük Adam ağacın yanında, onu sulamaktadır. Çoban kızın şarkısı tekrar duyulur. Maria bisikleti sürerek ambulansın yoldan geçişini izler. Bach parçası yavaş yavaş duyulmaya başlar. Küçük Adam ağacın altına uzanır ve ilk kez konuşur. "Başlangıçta Söz vardı. Neden o, Baba?"

Kamera en yukarıdaki dallara ulaşana kadar ağaç boyunca yükselir. Bu çekim bir süre durur ve filmi "umut ve güven ile" Tarkovski'nin oğluna ithaf eden bir yazı belirir.

---

205) Aslına bakarsanız en azından hepsi Hint-Avrupa dillerinden türemiş olan İngilizce, Gaelce, Slav dilleri ve İzlandacada "wid" kökü "bilmek, bilge olmak" anlamına gelir.

Yapımın Gelişimi

Tarkovski son filmi olacak bu projenin üzerinde çalışmaya 1980'in sonlarında başladı. Aynı *Nostalghia*'da olduğu gibi, film Tarkovski'nin hayatını yansıtacaktı ancak Tarkovski bunun bilincinde olmayacaktı, en azından başlangıçta. 1980/81 yıllarında Arkadi Ştrugatski ile birlikte yazmayı tasarladığı "The Witch/Cadı" senaryosu, bir cadıyla bir gece geçirdikten sonra kanserden kurtulan zengin bir adam hakkında olacaktı. Yıllar sonra cadı, adamın evinin dışında ortaya çıkar ve adam gidip onunla yaşamak için ailesinden ve mal varlığından vazgeçer. Tarkovski filmi yapmak için sözleşmeyi 1983 yılında Cannes'da imzaladı, o sırada film hala "The Witch" olarak isimlendiriliyordu ancak arada bir yerde kahramanın kanseri bir nükleer savaş tehlikesiyle yer değiştirmişti. Maria karakteri, yani cadı, senaryoda kalmaya devam etti ancak Tarkovski "cadı" kelimesinin diğer dillerde aynı çağrışımlara sahip olmadığını[206] -Rusça'da cadı kelimesi "bilmek" fiilinden türetilmiştir- fark ettikten sonra filmin adını *Offret* (*Sacrifice/Kurban*) olarak değiştirdi.

Film 1985 yılının bahar ve ilkyaz aylarında İsveç'te çekildi. İlk başlarda Tarkovski'nin kameramanı Sven Nykvist ile ilişkisi bir parça mesafeli ve soğuk olsa da, daha sonra iki adam samimi bir iş ilişkisi geliştirdiler. Ancak Nykvist'in hatırı sayılır becerileri bile, yanıp yıkılan evin çekimleri sırasında kameraların bozulmasını önleyemedi. Ana çekimlerin son gününün sabahında setin yeniden inşa edilmesi ve sahnenin tekrar çekilmesi gerekti.

Film Ocak 1986'da tamamlandı. O sırada Tarkovski yataktan çıkamaz olmuştu ve kurgu için yaptıkları buluşmalar hastane odasında gerçekleşmişti. Filmin ilk genel gösterimi Büyük Ödül ve Jüri Özel Ödülü'nü aldığı Cannes'da oldu.

206) Bu diyalog filmin Swedish Film Institute DVD'sinden alınmıştır.

Tüyler Ürpertici Bir Dengesizlik

Tarkovski'nin son filmi, *Stalker* ile başlayan ve *Nostalghia*'da devam eden temaların toplamı ve özetidir. *Offret* Tarkovski'nin triptych'inin kapanış bölümüdür ve kendisinden önceki iki film gibi, motivasyonunu dünyanın durumuyla ilgili bir umutsuzluk hissinden alır. Belki de bunun son filmi olacağını sezerek, Tarkovski filmi modern dünya ile hesaplaşmak için kullanır ve bu yüzden *Offret* şüphe götürmez bir şekilde son vasiyet olma havası taşır. Ayrıca iç ve dış dünyalar arasındaki gerilimi keşfetme açısından da diğer bütün filmlerinden daha ileriye gider ve filmin büyük kısmı aynı anda hem bir rüya hem de gerçek gibi gözüken bir dünyada geçer. Tarkovski *Offret*'i bir kıssa olarak tanımlayarak, filmdeki olayların birden çok düzeyde anlamları olduğunu kabul etmiştir.

Tarkovski *Sculpting in Time*'da filmi yapma sebeplerini açıklar. "Materyalizmin gezegenimizin çehresinde bıraktığı izi daha açık şekilde fark ettikçe" "hayatın niye bütün sevincini ve değerini kaybettiğini, neden bunaltıcı hale geldiğini anlamaktan aciz veya anlamak istemeyen, mutsuz insanlarla karşılaştıkça" filmi yapmaya daha çok kendini adamış, filmi "hayatımdaki en önemli şey" olarak tanımlamıştır. Tarkovski'ye göre, yüz yüze olduğumuz problem Alexander'ın filmde söylediği gibi "tüyler ürpertici bir dengesizlik"[207] elde etmiş olmamızdır. "Bana göre bugün her birey bir yol ayrımında duruyor" diye devam eder, "ya yeni teknolojilerin amansız ilerleyişine, eşya ve ürünlerin bitmek bilmeden çoğalışına tabi olan kör bir tüketici olarak var olmaya devam edecek ya da onu manevi sorumluluğa götürecek yeni bir yol arayıp bulacak; bu manevi sorumluluk nihai olarak sadece onun kişisel kurtuluşu değil, bir bütün olarak toplumun kurtuluşu anlamına gelebilir."

Açıktır ki, bu düşünceler filmde Alexander tarafından yan-

207) Paragraftaki diğer tüm alıntılar için bknz. *Sculpting in Time*, s. 218.

sıtılır. Filmin başında Alexander neredeyse bir filozof olarak resmedilmiştir; kendisi su kenarında bir ağaç dikerken, çiçek açtığı güne kadar her gün ölü bir ağacı sulayan bir keşişin hikayesi üzerine düşünür. Sonraki sahnede, Küçük Adam ile yalnızken, dünyanın durumu hakkında duyduğu üzüntüyle ilgili bir monoloğa başlar. Bu monolog pek çok açıdan *Nostalghia*'daki Domenico'nun (her iki karakter de Erland Josephson tarafından canlandırılmıştır) konuşmasının devamı gibidir ancak Domenico şiirsel ve kinayeliyken, Alexander düz ve dolaysızdır: "[insanoğlu] sürekli doğayı ihlal etti, bozdu. Sonuç, baskı, güç, korku ve bağımlılık üzerine kurulu bir uygarlık. Bütün "teknik ilerleme"miz bize sadece konfor ve rahatlık sağladı... Barbarlar maneviyata bizden çok önem veriyor... Bilimsel bir keşifte bulunur bulunmaz, onu kötülüğün hizmetine sunarız... Bir zamanlar bilge bir adam[208] gereksiz olan şey günahtır demişti. Eğer bu doğruysa, bütün uygarlığımız baştan aşağı günah üzerine kurulmuş demektir. Maddi ve manevi gelişimimiz arasında tüyler ürpertici bir dengesizlik var."

Tarkovski rengini bu söylevle yaptığından daha belirgin bir şekilde ortaya koyamazdı. Dünyanın açıkça o kadar korkunç bir durumda olduğunu hissetmişti ki, bu söylev acil mesajını iletmek için gerekliydi. Ancak bu sahneyle ilgili olağanüstü olan şey, Alexander konuşurken gördüklerimizdir: dört ayağı üstünde bulundukları küçük koruyu keşfeden Küçük Adam ve ardından basitçe çimenlik boyunca esen rüzgarı gösteren bir sahne. Bu Tarkovski'nin bütün eserlerindeki en zarif ve sade anlardan biridir, neredeyse Zen öğretisini andırır. "Tüyler ürpertici dengesizliğimiz"in bizden çaldığı şey bu mudur, böylesine sade ve basit bir şeyi takdir edebilme yeteneği yani? Alexander bunun farkında mıdır acaba? Tarkovski her zamanki gibi, kendi kararımızı kendimiz vermemize izin verir.

208) Bu bilge adam GI Gurdjieff'tir. Tarkovski bu sözü günlüğünde 9 Nisan 1981 tarihli yazısında alıntılar, *Time Within Time*, s. 275.

Otto Alexander'ı eyleme yönlendiren karakterdir. İlk önce Alexander'a bir doğum günü telgrafı teslim ederken görülür ve onu sanki bir şeye özlem duyuyormuş veya bir şeyin gerçekleşmesini bekliyormuşçasına hüzünlü olduğu için fırçalar. Otto bütün hayatını başına gerçek bir şey gelmesini bekleyerek geçirdiğini hissettiğini itiraf eder. Bu fikir Alexander'ı teşvik etmiş gibidir zira sonraki sahnede, Küçük Adam ile yalnızken, monologları için kendisini azarlar ve "Keşke birileri konuşmayı bırakıp onun yerine bir şeyler yapsa!" der. Bu, bir şey olduğunda, Alexander'ın harekete geçmeye hazır olacağına dair beklenti oluşturur. Haberlerde füzelerin havada olduğunu duyduklarında, kendi kendisine "Bütün hayatım boyunca bunu bekledim" der. Kelimelerin faydasız olduğunu fark eden Alexander için artık tek bir açık kapı kalmıştır: Bir şeyler yapmak zorundadır.

Bir Yaz Gecesi Rüyası?

Offret renkleri *Nostalghia*'ya oldukça benzer bir şekilde kullanır. Renkli film gündelik yaşam için, siyah beyaz film ise rüyalar ve hayaller için kullanılmıştır. Filmde başlıca üç adet tek renkli sekans vardır: şehirdeki sokağın iki çekimi[209], ki bunların hayal/görü (hatta belki de flashforward*) olduğu anlaşılmaktadır ve Alexander'ın karda Küçük Adam'ı bulmaya çalıştığı rüya. Bununla birlikte, filmin orta bölümünün büyük bir kısmı İskandinavya'nın "beyaz geceler"inden birinde gerçekleşir ve bu bölümdeki renkler oldukça solgun ve boğuktur.[210]

---

* Flashforward: Dramatik etki amacıyla veya hikâye gereği, olayların kronolojik sırasında geleceğe doğru yapılan sıçrama. (ç. n.)

209) Şehirdeki çekimler, tam olarak İsveç Başbakanı Olof Palme'nin altı ay sonra suikasta uğrayıp öldürüldüğü noktada çekilmiştir.

210) Bu sahnelerdeki renk, renkli ve siyah beyaz film stokları birleştirilip, sonra mümkün olduğunca renkler akıtılarak eldi edildi. Dolayısıyla filmin bu bölümünün büyük kısmı aynı anda tam anlamıyla renkli ve siyah beyazdır.

Filmin bu bölümü rüya mıdır, yoksa gerçek mi? Gerçekten nükleer bir savaş başlamış mıdır yoksa bunların hepsi Alexander'ın kafasında mı gerçekleşmektedir. Ya da belki de, diğer karakterlerden birinin kafasında, örneğin Küçük Adam'ın?

Filmin orta bölümünün bir kısmının -ailenin savaşın başladığına dair televizyon programını izlediği sahne ve Marta'nın çıplak olduğu iki sahne- renkliye yakın bir şekilde filme alınmış olması, filmin renk kodunu daha da problemli hale getirir. Marta'nın çıplak olduğu sahnelerin ikincisi, yani evde daha önce görmediğimiz bir koridorda tavukları kovalaması, bu sahneden önce gördüğümüz kısımla, yani şehirdeki insan dolu sokağın tek renkli çekimi ile aynı bilinç düzleminde/seviyesinde gerçekleşiyor gibidir; ancak ilk sahne -yatak odasında kendisini Victor'a sunduğu sahne- son derece belirsizdir.

Tarkovski'nin renkleri kullanışı anlaşılması zor olmakla beraber, filmi ilk izleyişte yaşanan en dikkat çekici zorluklar muhtemelen bunlar değildir. Çok daha bariz bir sorun, Alexander'ın fedakarlığının mahiyetidir. Dua ederken "Sahip olduğum her şeyi sana vereceğim. Çok sevdiğim ailemi vereceğim. Evimi yıkacağım ve Küçük Adam'dan vazgeçeceğim. Dilsiz olacağım ve bir daha kimseyle tek bir kelime bile konuşmayacağım. Beni hayata bağlayan her şeyden vazgeçmeye razıyım. Yeter ki sen, her şeyi eskisi gibi, bu sabah ve dün nasıldıysalar öyle yap. Yeter ki beni hasta eden, bu ölümcül hayvani duygudan kurtulmama yardım et!" diyerek yemin eder. Vakti geldiğinde, Alexander gerçekten de evini yıkar, ancak eğer yaptığı şey başka insanları da ilgilendiriyorsa bu gerçekten de bir fedakarlık sayılabilir mi? Başka bir deyişle, Alexander'ın yıktığı yalnızca kendi evi değildir, aynı zamanda ailesinin de evidir. Dahası, Küçük Adam'ı babasından mahrum bırakmaktadır. Eğer Alexander sevdiği insanlara, kendi ailesine, böylesine bir acı çektiriyorsa yaptığı şeye gerçekten bir fedakarlık denilebilir mi?

Alexander'ın son eylemi, bu sebeplerden dolayı tartışmaya açıkken, filmin bu doruk noktasına gelmesine sebep olan olaylar da benzer şekilde problemlidir. Daha önce belirttiğimiz gibi Alexander, televizyon programını izledikten sonra dua eder. Filmin başında Otto'ya Tanrı ile olan ilişkisini tanımlarken "namevcut" dediği göz önüne alınırsa, dua etmesi bile dikkat çekicidir. Ancak bunu takip eden olaylar daha da tuhaftır. Alexander dua ettikten sonra kanepede uyuya kalır ve ardından, muhtemelen rüyalardan oluşan bir sekansta, Marta kendisini Victor'a sunar ve Alexander karda Küçük Adam'ı arar. Tekrar jetlerin sesi tarafından rahatsız edilen Alexander uyanır. Sonra Otto çalışma odasında belirir ve Alexander'a hizmetçisi Maria'nın bir cadı olduğunu ve eğer Alexander onunla yatarsa, herkesin ve her şeyin kurtulacağını açıklar. Sabah olduğunda her şeyin "bu sabah ve dünkü gibi" olduğuna bakılırsa, onları kurtarmış olan şey nedir? Alexander'ın duası mı, yoksa Maria'ya yaptığı ziyaret mi? Hatta en başta gerçekten bir savaş tehlikesi mevcut muydu acaba?

Filmin muğlaklığının anahtarı, rüyanın başlangıcında saklıdır, ancak Tarkovski bunun ne zaman olduğunu bilmemize izin vermez. Alexander'ın uyuya kaldığı inkar edilemez: Dua ettikten sonra, kanepeye doğru emekler ve anlaşıldığı kadarıyla derhal uyuklamaya başlar; benzer şekilde, biri Küçük Adam'ı aradığı tek renkli sekanstan sonra, biri de ertesi sabah olmak üzere iki kez uyandığını görürüz. Siyah beyaz sekansların neredeyse tam bir kesinlikle rüya veya hayal/görü oldukları açıktır, ancak renkli sekanslara gelince, Tarkovski karar vermeyi bize bırakır. *Solyaris*'in anlatısal bilmecelerini anımsatır şekilde, *Offret* filmi çözdüğümüzü düşündüğümüz her seferde bizi ters köşeye yatırır. İzlediğimiz şeyler gerçek gibi gözükmektedir -filmin başlarında duyulan uğursuz gök gürültüsü, şarap bardaklarını zangır zangır titreterek ve süt dolu sürahiyi kırarak üstlerinden uçan jetler, ailenin televizyon iz-

lemesi, Adelaide'in histeri krizi, Alexander'ın dua etmesi- ancak filmde aynı zamanda oldukça tuhaf ve o esnada rüyanın içinde olduğumuz izlenimini veren şeyler de vardır. Otto'nun geceleyin Alexander'ı ziyareti bunun bir örneğidir, Alexander'ın üstünden geçen jet uçaklarının gürültüsüne uyandığını yalnızca *rüyasında görmüş olduğu* varsayılabilir. Otto pencereye vurduğunda, Alexander "Ne var? Ne oldu?" diye sorar. Postacı "Hala son bir şansımız var!" diye yanıtlar ancak Alexander anlamış gibi gözükmemektedir. "Şans mı? Nasıl bir şans?" İnsan eğer televizyon yayını ve dua gerçek olsaydı, Alexander "ne olduğu"nu oldukça iyi bilirdi diye düşünüyor. Durumu daha da karışık bir hale sokarak, elektrik kesilip de iki adam çoban kızın şarkısını duyduklarında, sanki *bir şeyler* olmuş gibi gözükür. Otto "Bu da neydi?" diye sorar. Alexander "Bilmiyorum" diye cevap verir. "Müzik sesi gibi geldi."

Bu da yetmezmiş gibi, Alexander, Otto'nun Maria'nın evine gitme teklifinin çılgınlık olduğunu beyan etmesine rağmen, tam da bunu yapar. Koyun diğer tarafına, Maria'nın yaşadığı yere bisikletle giderken, bisikletten düşer ve eve geri dönmek üzereyken çoban kızın şarkısı onu durdurur. Bu olanlar gerçekmiş gibi gözükür, peki ama ya aynı sahnede gördüğümüz arabaya ne demeli? Sözüm ona nükleer bir savaştan kaçan herhangi biri, onca yer varken niçin arabasını kuş uçmaz kervan geçmez bir yerde bıraksın?[211]

Maria'nın evinde olan olaylarda durumu anlamamıza pek yardımcı olmaz. Alexander'ın Maria'ya herkesi kurtarması için yalvarması yeterince gerçekçi gözükür. Üstlerinden tekrar jet uçakları geçer, Maria'nın televizyonu "saat 11 sularında kapanmış ve bir daha açılmamış"tır ki bu bir çeşit elektrik kesintisinin yaşandığını akla getirir. Peki ama ya havaya yükselmeleri? Bir dış ses sahnesinden sonra gerçekleşen ve hayal edil-

211) Araba Victor'un BMW'sini andırmaktadır ancak Victor'un arabası bir "sedan" iken, terk edilmiş araba "hatchback" gibi durmaktadır.

miş veya rüyada görülmüş bir bölüm olduğu izlenimi veren *Zerkalo*'daki havaya yükselme sahnesinin aksine, Alexander ve Maria'nın yatağın üstünde süzülmeleri gerçek zamanlı ve sevişmelerine ait gerçek sesler eşliğinde olur. Ancak bu bile, hemen ardından gelen iki çekimden daha gerçekçi gözükmektedir: Bu kez felaketten kaçan insanlarla dolu olan şehirdeki sokağı ve onların üstünde uyuyan Küçük Adam'ı gösteren çekim ve ardından, Adelaide'nin kıyafetlerini giymiş olan Maria'nın, bir kamp yatağında uyuyan Alexander'ı izlediği çekim. Bu sahnede yalnızca iki kadının kimlikleri kaynaşmış gibi gözükmekle kalmaz, aynı zamanda Maria yanmış evin kalıntılarına doğru bakarken görülür (filmin sonunda evden geriye kalacak olan tek şey, yani bacası, ağaçların arkasında açıkça görülebilir). Bu bir flashforward olabilir mi? Ya da kehanet içerikli bir rüya?

Offret'e dair daha radikal bir yorumlama, tek renkli sekanslar ve Marta ve tavukların olduğu sahne dışında, filmde hiçbir rüya *olmadığını* öne sürmek olabilir.

"Bir Yansıma Olarak Yaşam, Bir Rüya Olarak Yaşam"

Muğlaklılarına rağmen, ya da belki de onlar sayesinde, *Offret* fazlasıyla etkileyici bir film olmayı sürdürüyor. Filmin duygusal çıplaklığı olağanüstü; dua sahnesini izlemek neredeyse mahcup edici, Tarkovski kendi kişisel korkularını çok keskin bir şekilde Alexander'ın sözlerine yansıtıyor. Adelaide'in yaşadığı histeri krizi de benzer şekilde etkili, keza Küçük Adam'ı uyandırma konusunda Julia ile yaşadığı tartışma ve Otto ile olan monoloğu da öyle. Sven Nykvist'in kuzey ışıklarını harika bir şekilde yakalayan kamera tekniğiyle birlikte film, muhtemelen Tarkovski'nin filmleri içinde en güzel olanıdır. Tarkovski oyuncularını onlar gündelik işleriyle ilgilenirken sık sık uzak çekimlerle ve boy çekimleriyle göstererek, sessizce insan vücudunun şeklini över. Aynı şey doğa çekim-

lerinde de geçerlidir, bilhassa evin dışındaki ağaçlar için.

Filmin müzikleri ve sesleri de özellikle anılmaya değerdir. Hiç görülmeyen çoban kızın şarkısı hem film için bir leitmotif* olarak görev görür hem de görülmeyen şeylerin dünyasının her zaman için mevcut olduğunu ima eder. Benzer şekilde, camdaki tekrarlanan yumuşak tıkırtı sesi bir beklenti havası yaratır. Leonardo'nun tablosunun kullanımı da benzer bir amaca hizmet ediyor gibidir, tablonun kendisi, sanki gecenin olayları gelişirken sessizce izleyen bir karakter gibidir; Alexander ve Otto ona dikkatle bakarken onları yargılamaz, sabırla onların yüzlerini ya da akşam rüzgarında dışarıda salınmakta olan ağaçları yansıtır.

Daha ileri gidip, filmin gerçekte Mark Le Fanu'nun söylediği gibi "ruhun saf şiirsel durumlarını yakalamakla"[212] ilgili olduğu iddia edilebilir. Tarkovski neyin rüya, neyin gerçek olduğunu bilmemize asla izin vermeyerek dünyayı göstermenin yeni bir yolunu bulmuştur, bu Ingmar Bergman'ın Tarkovski'nin "yaşamı bir yansıma, bir rüya olarak?[213] gösterebilme

---

* Leitmotif (Laytmotif): Sinema, tiyatro vb. eserler için hazırlanan müziklerde tekrarlanan ve özel anlam belirten motif. (ç. n.)

212) Le Fanu, s. 127.

213) *Offret* ve Bergman arasında bir dizi ilginç bağlantı vardır. Film Bergman'ın yaşadığı Gotland adasında çekilmiştir ve film ekibinden -ekipte Bergman'ın bu filmde kamera ekibinde çalışmış olan ve şu anda kendisi de bir yönetmen olan oğlu Daniel de vardır- pek çok kişi Bergman'ın yapımlarının tecrübeli çalışanlarıdır ("Bergman mafyası" olarak anılırlar). Ayrıca *Offret*'in, Tarkovski'nin en sevdiği filmlerden biri olan Bergam'ın *Persona* (1966) filmine borçlu olduğu şeyler varmış gibi gözükmektedir. *Persona*'da Elisabet'in (Liv Ullmann) Alma'nın (Bibi Andersson) odasına gelip onu teselli ettiği, muğlak bir gece sekansı vardır. Tül perdeler rüzgarda dalgalanır ve bir sis düdüğü soundtrack'i böler. Sahnenin *Offret*'in gece sekanslarını hatırlatan, dikkat çekici bir düşsel yanı vardır; Bergman iki kadının yatak odasındaki buluşmasının hakikaten gerçekleşip gerçekleşmediğini ucu açık olarak bırakır. Daha önce belirttiğimiz gibi, aynı muğlaklık *Offret* için de geçerlidir. Ancak, tam tersine, Bergman'ın Tarkovski'ye saygı duruşunda bulunuyor olması da mümkündür. Bergman *Ivanovo Detstvo*'yu

yeteneği olarak tanımladığı şeyin kusursuz bir örneğidir.

Otobiyografik Öğeler

Çoğunlukla Tarkovski'nin *Offret*'i çekerken kanser olduğunu bildiği varsayılır, bu filmin neden "Batı ile hesaplaşma" izlenimi verdiğini ve bir son dakika vaazı havasına sahip olduğunu açıklamakta yardımcı olabilirdi. Ancak günlüklerinin de gösterdiği gibi, hastalığı filmin neredeyse tamamlanmak üzere olduğu Aralık 1985'e kadar teşhis edilmemişti. Yine de, Tarkovski bilinçli bir şekilde olmasa da bunun son filmi olacağını biliyor olmalıydı. Böyle olduğunu fark edişi, günlüğünde 13 Aralık tarihli bir notla belirtilir: "Pasternak haklıydı". Burada yalnızca yedi film yapacağına dair kehanetten bahsetmektedir. "The Witch"deki Alexander'ın aksine, Tarkovski'nin kanserinin tedavisi yoktur ve teşhis koyulduktan sadece bir yıl sonra, 29 Aralık 1986'da ölecektir.

The Times yazarı eleştirmen David Robinson gibi filmin setini ziyaret eden bir dizi insan, çekimler sırasında Tarkovski'nin keyfinin yerinde olduğuna şahit olmuşlarsa da,[214] *Offret* o esnada Tarkovski'nin kendisinin yaşadığı ailevi ve kişisel koşulların üstü cılız bir şekilde kapalı bir portresini içerir. Alexander'ın ailesi Tarkovski'nin kendi ailesine göre biçimlenmiştir, özellikle de Adelaide, Marta ve Küçük Adam karakterleri. Adelaide kuşkusuz Tarkovski'nin kadın karakterleri arasında en sevimsiz olandır; aynı zamanda Tarkovski'nin fil-

---

keşfedişinden -ki bu büyük ihtimalle *Persona*'yı çekmesinden önce gerçekleşmiştir- "bir mucize" olarak bahseder (bu kitabın başındaki alıntıya bakınız) ve *Persona*'nın Bergman için Tarkovski'nin "özgürce ve tamamen rahat bir şekilde hareket ettiği" gizemli "[rüyalar] odası"na girmek için bir teşebbüs olabileceğini de göz önünde bulundurmak gerekir.

214) Filmin Şubat 1989'da Channel 4'te yayınlanmasından -Birleşik Krallık televizyonlarında ilk gösterimi- önce takdimde bulunan Robinson, Tarkovski için "şimdiye kadar onu hiç bu kadar keyifli görmemiştim" diye yorum yapmıştır.

min çekildiği sıralarda bir cadı olduğuna kesin olarak ikna olduğu ikinci karısı Larissa'ya en yakın karakterdir.[215] ("The Witch"in ve *Rublev*'deki pagan bölümünün iyi huylu cadılarının aksine, geleneksel anlamda, peri masallarındaki korkutucu cadılar gibi bir cadıyı kastettiği varsayılabilir.) Adelaide'in dökümlü elbiseleri, itinayla yapılmış saçları ve kibirli tavırları bilhassa Larissa'nın üslubuna ve görünüşüne dayanmaktadır. İnsan, Adelaide'nin yatıştırıcının etkisi geçtikten sonra kanepede yatarken "bir erkeği sevdim ama başka bir tanesiyle evlendim" diyerek Otto'ya yaptığı itirafın da gerçekte bir temeli olup olmadığını merak etmeden duramıyor.

Adelaide'in maddi ihtiyaçlarla kapana kısılmış bir kadın olduğu söylenebilir, Marta ise benzer şekilde Victor'un ilgisi için rekabet ettiği, bunaltıcı annesi tarafından hapsedilmiştir. Filmde bu duruma açıklık getirilmemiştir ancak Marta Adelaide'in daha önceki evliliğinden olan kızıdır. Tarkovski 1965 yılında Larissa'yla tanıştığında, Larissa'nın ileride hem *Solyaris* hem de *Zerkalo*'da rol alacak olan beş yaşında bir kız çocuğu vardı: Olga. Görünüşe bakılırsa Tarkovski, Olga'ya patolojik bir şekilde sahiplenici davranıyordu. Tarkovski üvey kızına karşı duygularının bir kısmı Adelaide'e aktarmış olabilir zira filmde sahiplenici davranan Alexander değil Adelaide'dir ve Marta'nın filmde iki sahnede çıplak olarak belirmesi Tarkovski'nin üvey kızıyla olan karmaşık ilişkisinin başka bir katmanını ortaya çıkarır.

Küçük Adam, Tarkovski'nin oğlu Andrey'dir ancak filmde Andrey'in *Offret*'in yapıldığı yıldaki gerçek yaşının (14 yaşındaydı) yarısı kadardır. Burada, otobiyografik öğeler temsili olmaya meyletme başlar: Öğleden sonra yaptıkları yürüyüşlerde Alexander Küçük Adam'la konuşabilir, ancak Küçük Adam yakın bir zamanda ses tellerinden geçirdiği ameliyat yüzün-

215) Ebbo Demont, *About Andrei Tarkovsky* içinde, s. 357.

den cevap veremez. Benzer şekilde Tarkovski de oğluyla "normal" bir diyalog kuramazdı zira Andrey'in Sovyetler Birliği'nin dışına çıkmasına izin verilmemişti. Yetkililer belli ki bu durumun Tarkovski'yi Rusya'ya dönmesi için zorlayacağını ummuşlardı ama öyle olmadı. Sonuç itibarıyla Tarkovski oğluyla konuşabilmek için günün garip saatlerinde gerçekleşen telefon görüşmelerine bağlı hale geldi ve oğluna nihayet Ocak 1986'da, yani *Offret*'in tamamlandığı ay, babasının yanına gitmesi için izin verildi.[216]

Diğer karakterlere gelince, postacı Otto bahsedilmeye değer bir karakterdir. Bir baygınlık nöbeti geçirir (bunu şeytani bir meleğin kendisini yoklamasına yorar), hobisini garip olayları "toplamak" olarak tanımlar ve ardından aileye yıllar önce ölmüş olmasına rağmen annesinin çekildiği fotoğrafta, kadının yanı başında beliren askerin hikayesini anlatmaya girişir. Otto'nun ataları, canlılar ile ölüler arasında aracılık eden *Rublev*'deki Yunan Theophanes ve *Solyaris*'deki Gibarian, Bölge ile dış dünya arasında aracılık eden Stalker ve akıl sağlığı ile çılgınlık, normal zaman ile eskatolojik zaman arasında aracılık eden *Nostalghia*'daki Domenico gibi karakterlerdir; Otto da benzer şekilde normal, uyanık olunan dünya ile Alexander'ın rüyasının dünyası arasında durur. Ancak anlaşılan o ki, diğer karakterlerden farklı olarak Otto, Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'ndeyken şahsen tanıştığı birine dayanmaktadır. 7 Şubat 1976'da Tarkovski, bir kahini ziyaret etmeye gittiğinden bahseder; ardından kendi yazdığını düzelterek, adamı psişik fenomenler "koleksiyoncusu" olarak tanımlar, tıpkı Otto'nun filmde yaptığı gibi.

Birkaç başka bölüm daha doğrudan Tarkovski'nin kendi de-

---

216) Filmin çekimleri sırasında Tarkovski için tercümanlık yapan Layla Alexander-Garrett, Tarkovski'nin ayrıca köpeği Dakus ile de telefonla konuştuğunu hatırlamaktadır.

neyimlerine dayanmaktadır.[217] Alexander'ın geceleyin Maria'nın evini ziyaret ettiğinde gerçekleştirdiği monolog, Tarkovski'nin 31 Aralık 1978'de günlüğüne yazdığı ve bahçeyi göze batacak kadar çirkin bir hale gelene kadar düzeltmekle ilgili görüşünden bahsettiği nota dayanır.[218] Son olarak, haber yayınında füzelerin havalandığı anons edildikten sonra Adelaide'in bulundukları yerde kalmalarına karar vermesi, Tarkovski'nin günlüğünden Eylül 1975 tarihli oldukça garip bir notla alakalıdır. Tarkovski'nin Myasnoye'deki kır evinin yakınlarında bir UFO görülmüştür, Tarkovski o sırada evde değildir (*Hoffmaniana*'nın senaryosu üzerine çalışmak için evden ayrılmış olabilir) ancak Larissa evdedir ve Tarkovski'ye kendisiyle birlikte uçan cisme şahit olan bölge savcısının, geminin ortaya çıkışının nükleer bir savaşın patlak vereceğinin işareti olabileceğiyle ilgili bir yorumda bulunduğunu ve "yolda bir yerlerde ölmektense evde ölmenin daha iyi olacağını"[219] belirttiğini anlatır. İronik bir şekilde, Tarkovski bunu yapamadı. İtalya'daki yeni evinden uzak, doğduğu topraklardan çok daha uzakta, bir Paris hastanesinde öldü. Ancak *Offret*, diğer şeylerin yanı sıra, cesarete çağrıdır. "Ölüm diye bir şey yok" der Alexander, Küçük Adam'a, "yalnızca ölüm korkusu var."

---

217) Çekilen ancak filmin son kurgusuna girmeyen bir sahnede, Alexander kendi ölümünün hayalini görür. Bu Tarkovski'nin dünyevi bedeninden ayrılmanın nasıl hafifletici ve sevindirici bir deneyim olduğundan bahsettiği 27 Haziran 1974 tarihli günlük yazısına (*Time Within Time*, s. 95) dayanmaktadır. Sahnede, Alexander ölü olarak kanepede yatarken, yas tutanların ona saygılarını sunduklarını görürüz. Sahne Michal Leszczylowski'nin *Directed by Andrei Tarkovsky* belgeselinde görülebilir. 201 numaralı nota bakınız.

218) 31 Aralık 1978 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 161.

219) 26 Eylül 1975 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 116.

DİĞER KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDAKİ ESERLERİ

TELEVİZYON

Tempo di Viaggio (1980)

İngilizce ve Türkçe İsimleri: *Voyage In Time* (ABD DVD sürümü) / *Zamanda Yolculuk*

Filmin orijinal isminin İngilizce olarak tam karşılığı *A Time of Travel*'dır.

Yapım Şirketi: RAI/Genius

Yapım Şefi: Franco Terilli

Yönetmenler: Andrey Tarkovski ve Tonino Guerra

Senaryo: Andrey Tarkovski ve Tonino Guerra

Görüntü Yönetmeni: Luciano Tovoli

Kurgu: Franco Letti

Ses: Eugenio Rondani

Miksaj: Romano Checcacci

İkinci Birim Yönetmeni: Giancarlo Pancaldi

Oyuncular: Andrey Tarkovski (Kendisi), Tonino Guerra (Kendisi)

Çekim: Temmuz/Ağustos 1979

Süre: 63 dakika

İlk Gösterim: Roma, 9 Haziran 1980 (sinema endüstrisi gösterimi)

Batı'da Yayınlanma Tarihi: Şubat 2003 (DVD)

Hikaye

Açılış jeneriği sessizce siyah bir ekranın üstünde gösterilir. Tonino Guerra'nın apartman dairesinin çatısından görülen Roma manzarası. Guerra terastadır. Tarkovski gelir; iki adam konuşurlar. Tonino Tarkovski'ye yeni yazdığı bir şiir okur, Tarkovski şiiri över. Yazdıkları senaryo üzerine tartışmaları, Antonioni'dan gelen bir telefonla bölünür. Bir kuş kafesi ile bir kitaptan oluşan bir natürmont görürüz. Terasta, Tarkovski İtalya ile ilgili izlenimlerinden bahseder.

Bir flashback onları Amalfi yakınında bir mekanı ziyaret ederken gösterir. Guerra, Lecce'ye duyduğu hayranlıktan, kilise mimarisinden ve filmin kahramanını bir mimar yapmalarının iyi olup olmayacağından bahseder. Tarkovski, Lecce'nin filmleri için "fazla güzel" olduğunu düşünmektedir. Otranto Katedralini ziyaret ederken gözükürler, bir rahip yerdeki mozaiklerin sembolizmini açıklamaktadır. Arabadan çekilmiş bir takip planı bizi Locorotondo kasabasına götürür. Bir ağaçta duran bir kuşun natürmortu. Tarkovski ve Guerra, Piero della Francesca'nın *Madonna del Parto/Madonna of Childbirth* freskini tartışırlar ve Guerra hiçbir reprodüksiyonun resmin aslının hakkını veremeyeceğini düşündüğünü söyler.

Evin içinde Tarkovski; Dovzhenko, Bresson, Antonioni, Fellini, Vigo, Parajanov ve Bergman'ı anarak en sevdiği yönetmenlerden bahseder. Rus bir prenses tarafından ısmarlanmış şatafatlı yer döşemeleri ile ünlü bir villayı ziyaret etmeye giderler ama içeri alınmazlar.

Terasa geri döneriz; Guerra, Tarkovski'ye genç yönetmenlere neler tavsiye edeceğini sorar. Tarkovski çalışmalarını hayatlarından ayırmamaları ve ahlaki olarak sorumluluk sahibi olmaları gerektiğini söyleyerek yanıtlar. Başka bir kiliseyi ziyaret ederlerken, Tarkovski yalnızca muhtemelen senaryolarının kahramanının ziyaret etmeyeceği turistik yerleri gezdiklerinden şikayet eder. Tarkovski birkaç İtalyan'la yemek yer.

Daireye geri döneriz, Tarkovski önce bilim kurgudan hoşlanmadığından, ardından da filmde mekan olarak Bagno Vignoni'yi kullanmaktan bahseder. Kahramanlarının iç yolculuğunun önemini vurgular. Ardından Bagno Vignoni'deki buhar banyolarını görürüz ve yaşlı bir zangoçla yapılan kısa bir röportaj izleriz.

Tekrar terasa döneriz; Tarkovski gerçekleştiremediği projeleri hakkında konuşur ve iki fikrini anlatır. Açık teras kapısının çekimi üzerinde, Guerra ölüm ve ayrılık hakkında konuşur ve Tarkovski'nin Moskova'ya dönme zamanının geldiğini söyler. Tarkovski'ye eve dönünce ne yapacağını sorar. Tarkovski köyde bir evi olduğunu ve oraya döneceğini söyler. Birkaç genel manzara çekiminin üzerinde, iki adamın doğa ve taşra hakkında tartışmalarını dinleriz. Guerra başka bir şiir okur. Koyunlar bir ağacın altına sığınırlar. Tarkovski bir kapının eşiğinde düşüncelere dalmıştır. *Madonna del Parto*'nun yakın plan bir çekimi.

Bir kez daha terasa döneriz; Guerra, Tarkovski'ye evini beğenip beğenmediğini sorar. Evin içinde bir dizi natürmort görürüz, içlerinde *Nostalghia*'nın senaryosu da vardır. Tarkovski üfleyerek bir mumu söndürür. Guerra'dan ilk şiiri tekrar okumasını ister. Tarkovski camın önünde durmuş dışarıya bakmaktadır. Karlı bir Rus köyünün eski bir fotoğrafının yakın plan çekimine kesme yapılır. Ekran beyazlaşır. Bitiş jeneriği beyaz ekranın üzerinde oynar.

Yapımın Gelişimi

Tarkovski günlüğünde 20 Ocak 1976 kadar erken bir tarihte, İtalya'da bir film yapma olasılığından bahsediyordu[220] ve 22 Ağustos'da film için Goethe'yi hatırlatan bir isim bulmuştu bile: *Italian Journey/İtalya Yolculuğu*. Projede senaryo yazarı ar-

220) *Time Within Time*, s. 126. Bu not hatalı bir şekilde 13 Kasım 1976 olarak tarihlendirilmiştir.

kadaşı Tonino Guerra ile birlikte çalışacaklardı ve planları Tarkovski ülkede dolaşırken, onun İtalya hakkındaki izlenimlerini aktarmaktı. Senaryonun ilk taslağı Ekim ayında tamamlandı ve Tarkovski sonraki iki yılı çekimleri artık bir kabus haline gelmiş olan *Stalker*'ın tamamlanmasını ve bu filmi yapmak için izin almayı umarak geçirdi.

Tarkovski Nisan 1979'da, Guerra'yla "The End of The World" adını verdikleri ve en sonunda *Nostalghia*'ya dönüşecek olan film için bir fikir bulduklarında İtalya'yı ziyaret etti. Temmuz ayında tekrar İtalya'ya geldi ve *Tempo di Viaggio* o yaz çekildi. Ağustos ayına bir yandan çekimlere devam ederken bir yandan da kurguya başlamışlardı. Tarkovski'nin günlüğüne dayanarak, çekimlerin iyi gittiğini ve Batı'da çalışmanın ona bir çeşit özgürlük sağladığını söyleyebiliriz (ancak ileride sevinci sönecektir). Kurgu Tarkovski'nin Moskova'ya döndüğü Eylül ayında da devam etti. Bu süre zarfında İtalya'ya geri dönüp hem *Tempo di Viaggio*'yu tamamlamaya hem de *Nostalghia*'yı çekmeye karar vermişti. Bir sonraki baharda İtalya'ya geri dönmesine izin verildi ve *Tempo di Viaggio* Nisan 1980'de tamamlandı. O ve Guerra bu sırada bir yandan da *Nostalghia*'nın senaryosu üzerinde çalışıyorlardı ve senaryoyu da Mayıs 1980'de tamamladılar. *Tempo di Viaggio*'nun ilk gösterimi 9 Haziran 1980'de Roma'da -*Nostalghia*'nın finansörlerinden biri olan- RAI'de yapıldı. Film daha sonra İtalyan televizyonunda yayınlandı.

İtalya Yolculuğu

Tempo di Viaggio Tarkovski'nin tek belgeselidir. İlk başta filmin Tarkovski'yi İtalya'nın görülesi yerlerini gezip izlenimlerini aktarırken göstermesi planlanmıştı. Filme *Italian Journey* adını verirken Tarkovski apaçık Goethe'yi taklit ediyordu ve muhtemelen Romantizm geleneğinin bir mirasçısı olarak görülmeyi dilemekteydi (Alman Romantikleri'ne derin bir ilgi

duymaktaydı ve yıllarca ETA Hoffmann hakkında bir film yapmayı istemişti bknz. Ek 2). Ancak, tıpkı Goethe'nin İtalya günlüklerini yayınlamadan önce gözden geçirip düzenlemesi gibi, Tarkovski'nin başlangıçtaki fikri de nihayet filmi yapabileceği vakit geldiğinde kısmen değişime uğramıştı. Tarkovski çekimlere başlamadan hemen önce, o ve Guerra "The End of the World" ismini verdikleri senaryo için bir fikir bulmuşlardı, bu da kısa süre içinde *Nostalghia*'ya dönüştü. Sonuç olarak *Tempo di Viaggio* Tarkovski ve Guerra'yı planladıkları film için olası mekanları ziyaret ederken gösterir.

Bir belgesel olmasına rağmen *Tempo di Viaggio* Tarkovski'nin imzası olan pek çok yöntem içerir. Film ölçülü bir hıza sahiptir ve uzun, yavaş yatay çevrinmelerden (pan) oluşmuştur. Filmin açılışı bu duruma bir örnektir. Ağaçlık bir tepe görürüz, kamera yavaşça sağa doğru hareket ederek bir gözlem evi olabilecek bir binaya ulaşır, ardından geriye doğru zum yaparak görüş açımızın şehirdeki bir apartman dairesinin terasından olduğunu ortaya çıkarır. Bunu şehirdeki işlek bir sokağın bir çekimi ve terasın duvarlarından birini ortaya çıkaran diğer bir yavaş zum takip eder.

Kapı zili çalar, bir önceki açıya kesme yapılır, şimdi Tonino Guerra'nın terasta durduğu gözükmektedir. Guerra daireye girerken kamera onunla birlikte sağa hareket eder, Guerra gelenin Tarkovski olduğunu söyler. Ardından kamera yaklaşık 30 saniye boyunca panjurlarda kalır, panjurlar açılıp apartmanın içine açılan teras kapısını ortaya çıkarırlar. Tarkovski ve Guerra'nın boğuk seslerini duyana kadar on saniye daha geçer, ardından, yani yaklaşık bir 20 saniye daha sonra, Tarkovski kapıdan geçer ve bir sandalyeye oturur.

Guerra, Tarkovski'ye hala üzerinde çalışmakta oldukları *Nostalghia* senaryosu için yolculuk yaptıkları yerlerin hangilerini kullanacaklarına karar vermeleri gerektiğini söyler. Bu filmin hikayesini hazırlamış olur. Tarkovski yolculuk yaptıkları

yerlerle ilgili izlenimlerinin karışık olduğunu itiraf eder ve Amalfi hakkında tartışırlarken, kasabanın bir çekimine kesme yapar, sonra da sarp bir vadiye yaptıkları ziyareti izleriz. Ardından film terasa geri döner, Tarkovski ve Guerra tartışmaya devam ediyorlardır. *Tempo di Viaggio* bu yolla Tarkovski'nin (çoğunlukla) Güney İtalya'da yaptığı yolculuklar ile bağlantı kurar. Guerra'nın dairesi filmin ağırlık merkezi olarak işlev görür; Guerra'nın sürekli olarak Tarkovski'ye sorular sorması aralarında geçen konuşmalara -Tarkovski'nin en beğendiği yönetmenler, genç film yapımcılarına tavsiyeleri- veya yaptıkları gezilerin flashbacklerine yol açar.

Bu flashbacklerden biri Otranto Katedraline olandır ve bu filmin en ilginç sekanslarından biridir. Gorchakov'un bir mimar olup olmaması hakkında tartıştıktan sonra, Tarkovski, Guerra ve tercümanları on ikinci yüzyıldan kalma meşhur yer mozaiklerine bakmak için bir katedrale girerler. Bir rahip mozaiklerin sembolizmini açıklamak için oradadır. Rahip, Domenico'nun Roma'daki söylevini etkilemiş olası gayet mümkün olan bir konuşma yaparak mozaikte (yaşam ağacı) temsil edilen farklı kültürleri açıklar: "Bütün kültürlerde doğru olan bir şey vardır... insanlar kendilerini zenginleştirmek için diğer kültürlerden neye ihtiyaç duyuyorlarsa onu alırlar... bugün bütün kültürlerle diyalog kurabiliyoruz. Hiçbir engel olmadan. Hiçbir ideoloji olmadan."[221]

Nostalghia'nın habercisi olan başka bir dizi sahne vardır. Tarkovski bir yerin film için "fazla güzel" olduğunu hisseder, bu duygu *Nostalghia*'da Gorchakov'un "bu hasta edercesine güzel yerleri görmekten bıktığı" yorumuyla tekrar gündeme gelir. Başka bir mekanda Tarkovski, Guerra'nın ona yalnızca

221) Diyalogun İngilizcesi, filmin 2003 yılında piyasaya sürülen Artificial Eye DVD'sinden alınmıştır ve bu DVD'nin alt yazıları oldukça yetersizdir. Başka sahnelerde, "bilim kurgu", "kurgu", Antonioni'nin filmi *L'Avventura* da "maceralar" olarak çevrilmiştir ve *Stalker* yerine "Stalkin" yazılmıştır.

turistik yerleri gösterdiğinden yakınır ve filmin mizaha azıcık olsun yaklaştığı tek an olan bu sahnede "sanki tatildeymişim gibi hissettiğimden biraz endişeliyim" diye itiraf eder.

Sürgündeki Ruslar teması Tarkovski ve Guerra'nın villadaki trompe l'oeil* yer döşemesini görmeye çalıştıkları bölümde ortaya çıkarır ve eve geri döndüğümüzde Tarkovski, Guerra'ya Bagno Vignoni'ye duyduğu beğeniden bahseder, en sonunda *Nostalghia*'nın büyük bir bölümü burada çekilecektir. Kaplıca havuzundan yükselen buharın ve muhtemelen Tarkovski'nin oteldeki odasının çekimlerini görürüz, Gorchakov'un filmdeki odasına ilham veren bu odadır. Tarkovski daha o zamandan *Nostalghia*'nın büyük ölçüde Gorchakov'un iç dünyası ile ilgili olacağını biliyordur: "Karakterimizin kendi içinde yaptığı yolculuğa dikkat etmenin önemli olduğunu düşünüyorum. Bu en önemli şey."

Bununla birlikte, *Tempo di Viaggio* tipik olarak Tarkovski'ye özgü diyemeyeceğimiz öğeler de içermektedir ve bu öğeler filmin ikinci yönetmeni olan Guerra'ya atfedilebilir. *Ivanovo Detstvo*'dan beri ilk defa bir Tarkovski filminde el kamerasının kullanıldığı birkaç sekans vardır: Flore ziyareti, mozaik sahnesi, Locorotondo'ya araba yolculuğu.

Filmin sesleri ve müzikleri de bilhassa zayıftır; ayrıca Flore'deki vadiye yolcukları sırasında veya Otranto Katedralindeki rahip mozaikleri açıklamaya başlamadan önce olduğu gibi filmin tamamen sessiz olduğu birkaç an vardır. *Tempo di Viaggio*'daki yerler içinde *Nostalghia*'da kullanılan tek mekan Bagno Vignoni'dur ve havuzun her iki filmdeki çekimleri ses kullanımındaki farklılıklara dikkat çeker: Filmde havuz sürekli fokurdamaktadır, ayrıca havuzda yüzenlerle Domeni-

* Trompe l'oeil: Fransızca göz yanılması anlamına gelen, tasvir edilen objelerin 3 boyutlu görsel illüzyon yaratması için fazlasıyla gerçekçi görüntüler içerdiği resim tekniğinin adıdır. (ç. n.)

co'nun seslerini duyarız, ancak belgeselde havuzun çekimleri ses açısından tamamen çıplaktır.

Filmde zaman zaman gerçekleşen bu biçimsel değişimlere rağmen, *Tempo di Viaggio* gene pek çok açıdan baştan sonra Tarkovski'ye özgü bir filmdir. Filmde kuş kafesi ve kitap, ağaçtaki kuş ve terastaki sandalyenin üstünde duran daktilo gibi bazı çarpıcı natürmortlar ve özellikle filmin sonlarına doğru karakteristik manzara çekimleri (Bagno Vignoni, çayırdaki ağaçlar) vardır. Anlatı da sık sık tekrarlanan flashbacklar ve belirsiz zaman ölçeğiyle Tarkovski'ye özgündür. Tarkovski ve Guerra'nın gezilerine ne kadar zaman harcadıklarını hesaplamak mümkün değildir ancak Tarkovski, Guerra'dan filmin başında okumuş olduğu, evle ilgili şiiri tekrar okumasını istediğinde, iki adamın apartman dairesinde ve terastaki konuşmalarının tek bir gün içinde gerçekleştiği ortaya çıkar. Guerra, Tarkovski'nin hangi şiirden bahsettiğini merak eder ve ardından hatırlar: "Ah! Sana bu sabah okuduğum." Tarkovski ve Guerra arasında geçen konuşmalar Tarkovski'nin "gerçek bir sanatçı, ancak kendisi açısından hayati bir zorunluluksa yaratma hakkına sahiptir"[222] görüşünü yansıtır ve Guerra ona genç yönetmenlere vereceği tavsiyeleri sorduğunda, Tarkovski'nin verdiği cevap da budur. Aynı şekilde, *Tempo di Viaggio Nostalghia*'nın yapımının ilk aşamaları hakkında bir film olmaktan ziyade, günlük hayattaki sanat üzerine bir filmdir ve Victor Erice'in *El Sol del Membrillo* filmi gibi filmlerin öncülüdür.

222) *Sculpting in Time*, s. 189.

SAHNE

Hamlet (1977)

Oyuncular: Anatoly Solonitsyn (Hamlet), Margarita Terekhova (Gertrude), Inna Churikova (Ophelia), Nikolai Karachentsev (Laertes), Vşevolod Larionov (Polonius)

Yapımın Gelişimi

Tarkovski *Hamlet*'i -Shakespeare'ın Rusya'da en popüler olan oyunu- ilk defa VGIK'deyken gördü. Mart 1975'te, oyunu Moskova'daki Alexander Tiyatrosu'nda sahnelemeyi istediğinde, kendi prodüksiyonunu hazırlamayı düşünmeye başlamıştı. Bunun mümkün olmadığı ortaya çıktı ve Haziran ayına gelindiğinde, Lenin Komsomol Tiyatrosu'ndan cevap bekliyordu. Oyun sonunda bu tiyatroda sahnelendi. Provalara Kasım 1975'te başlamayı planladığını belirtmişti[223] ve Ocak 1976'da ilk büyük toplantı yapıldı.

Oyunculardan kaynaklanan sorunlar prodüksiyonun yakasını bırakmıyordu: Oleg Yankovsky Danimarkalı'yı Solonitsyn'in oynayacağı kesinleşince erken bir aşamada prodüksiyondan ayrıldı, Inna Churikova (Ophelia) ise provalar sırasında haber vermeden tatile çıkarak Tarkovski'yi kızdırmıştı. Tarkovski ayrıca oyunun mevcut hiçbir çevirisinden memnun değildi, Lozinsky'nin çevirisini "iyi ifade edilmemiş ve acemi", Pasternak'ın çevirisini "berbat ve anlaşılmaz" buluyordu.[224] En sonunda, Shakespeare'ın anlatmak istediklerini daha iyi yakaladığını düşünerek, düzyazı olarak yazılmış bir uyarlamayı kullanmaya razı oldu.

Provalar nihayet Kasım 1976'da başladı, bu esnada Tarkovski aynı zamanda *Stalker*'ın pre-prodüksiyon aşamasındaydı. 24 Aralık 1976'da seyircilerin önünde kostümlü bir prova ya-

223) 26 Eylül 1975 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 116.

224) 27 Ocak 1976 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 121.

pıldı, ortak görüş oyunculuğun kötü olduğu yönündeydi. Hatta tiyatro yönetimi Tarkovski'den Solonitsyn ve Terekhova'nın yerine başkalarını bulmasını istedi ancak Tarkovski bunu kabul etmedi. Oyunun resmi olarak ilk gecesi olan 18 Şubat 1977'ye gelindiğinde durum düzelmiş gibi gözüküyor, zira Tarkovski "Tolya [Solonitsyn] rol yapmaya başladı" ve "oyun iş yapabilir" diye yazmış.[225]

"Çözülmemiş" Oyun

Ne yazık ki 24 Şubat 1977'de televizyon için filme alınan ve ardından Tarkovski, Solonitsyn ve Terekhova ile yapılan röportajların yayınlandığı iki sahne dışında oyuna ait bir kayıt mevcut değilmiş gibi gözükmektedir. Dolayısıyla, yapının ne kadar başarılı olduğunu ölçmek zordur. Tarkovski *Sculpting in Time*'da oyundan çok az bahseder, yalnızca Polonius'un öldürüldüğü zaman, giymekte olduğu kırmızı sarığı kanı ifade etmek için göğsünde tuttuğunu belirtir.[226] Tarkovski'nin uyarlamasının belki de en tartışmalı yanı oyunun bitişidir: Ölmüş olan Hamlet dirilir ve bütün ölü karakterleri teker teker hayata geri döndürür. Tarkovski 1978'in başlarında günlüğünde *Hamlet*'in "cenazesinin toprağa verildiği"ni[227] yazar. Daha sonra seyircilerden gelen bazı olumlu tepkilerden alıntı yapar - "sizin *Hamlet* uyarlamanız şimdiye kadar sahnede gördüğüm en modern yapımdı... Bu yapımın tekrar sahneye koyulması mümkün mü?"[228]- ancak genel olarak, oyunun çok da başarılı olmadığı anlaşılmaktadır. Tarkovski "*Hamlet* dünya edebiyatında çözülmemiş olan tek oyundur"[229] diye yazar ve hayatının

225) 24 Şubat 1977 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 143.

226) *Sculpting in Time*, s. 154.

227) 7 Nisan 1978 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 151.

228) 12 Aralık 1979 tarihli günlük yazısında alıntılanmıştır. Tarkovski'nin Kazan'da yaptığı bir konuşmada gerçekleşmiştir. *Time Within Time*, s. 216.

229) *"Hamlet" Üzerine*, *Time Within Time*, s. 383.

sonuna kadar oyunun film uyarlamasını çekmekle ilgili fikirlerle meşgul olmaya devam etmesi, Tarkovski'nin oyunla bitmemiş bir işi olduğunu hissettiğini akla getirir.

Boris Godunov (1983)

Oyuncular: Paul Hudson (Nikitich), John Gibbs (Mitukha), Jonathan Summers (Andrey Shchelkalov), Philip Langridge (Prens Vasily Ivanovich Shuisky), Robert Lloyd (Boris Godunov), Gwynne Howell (Pimen), Michel Svetlev (Grigory Otrepiev - Sahte Dmitri), Elizabeth Bainbridge (Han sahibesi), Francis Egerton (Missail), Aage Haugland/Anton Diakov (23 ve 25 Kasım) (Varlaam), Donald Adams (Sınır muhafızı), Joan Rogers (Xenia), Fiona Kimm (Fyodor), Marta Szirmay (Xenia'nın Hemşiresi) Anthony Smith (Boyar), Eva Randova (Marina Mniszek), John Shirley-Quirk (Ragoni), Patrick Power (Avanak), John Kerr (Khrushchov), John Gibbs (Czernikowski), William Mackie (Lavicki)

Yönetmen: Andrey Tarkovski

Orkestra Şefi: Claudio Abbado

Libretto: Modest Mussorgsky, Puşkin'in oyununa ve Karamzin'in *History of the Russian State* eserine dayanarak

Müzik: Modest Mussorgsky

Tasarım: Nikolai Dvigubsky

Aydınlatma: Robert Bryan

Koreografi: Romayne Grigorova

Oyuncu Topluluğu: The Royal Opera

Sahnelendiği Tarihler: 31 Ekim, 4, 7, 10, 15, 19, 23, 25 Kasım 1983 - Royal Opera House, Covent Garden, Londra

DVD **Sürümü**

Oyuncular: Yevgeny Fedotov (Nikitich), Grigory Karasyov (Mitukha), Mikhail Kit (Andrey Shchelkalov) Yevgeny Boitsov (Prens Vasily Ivanovich Shuisky), Robert Lloyd (Boris

Godunov), Alexander Morosov (Pimen), Alexei Steblianko (Grigory Otrepiev - Sahte Dmitri), Ludmila Filatova (Han sahibesi), Igor Yan (Missail) Vladimir Ognovenko (Varlaam), Olga Kondina (Xenia), Larissa Dyatkova (Fyodor), Eugenia Perlassova (Xenia'nın hemşiresi), Olga Borodina (Marina Mniszek), Sergei Leiferkus (Rangoni), Vladimir Solodovnikov (Avanak)

Yönetmenler: Stephen Lawless (Sahne), Humphrey Burton (Televizyon)

Orkestra Şefi: Valery Gergiev

Oyuncu Topluluğu: Kirov Opera

Sahnelenme Tarihi: Nisan 1990 Mariinsky Tiyatrosu, St Petersburg

Yeniden Sahnelendiği Yerler: Viyana 1991; Tokyo 1994; Londra 2003

Yapımın Gelişimi

Tarkovski'nin Mussorgsky'nin operasının yapımına dahil oluşu, 1981 yılında yapımcı Daniel Toscan du Plantier, ona operayı yönetmesi umuduyla yaklaştığında başladı. Günlüğünde "öneri hepimizi büyülemişti" diye yazar Tarkovski. "Ama neden Bondarchuk değil?" diye sorarlar ve "çünkü yönetmenin dindar biri ve bir şair olması lazım" yanıtını alırlar.[230] Claudio Abbado'dan 1983 yılında Londra'daki Royal Opera House'da bir opera sahnelemesi istendiğinde, yönetmen tercihi de ona bırakılmıştı. Tek tercihi Tarkovski'ydi.

Tarkovski nihayet *Boris Godunov* üzerine çalışmaya başlayabildiği için mutluydu ve hazırlıklar Ekim 1983'te, yani *Nostalghia*'nın Cannes'da yol açtığı sansasyondan birkaç ay sonra başladı. Hala Batı'da yaşıyordu, hala evine geri dönerse kendisine iş verileceğine dair güvence almaya uğraşıyordu. Aynı za-

230) 23 Haziran 1981 tarihli günlük yazısı, *Time Within Time*, s. 282.

manda Sovyet yetkililerin oğlu Andrey'e yanına gelmesi için izin vermelerini sağlamaya çalışıyordu. İki ricasında da ilerleme kaydedemedi. 25 Mayıs 1983'te günlüğüne "Kayboldum!" diye yazar. "Ne Rusya'da yaşayabiliyorum, ne de burada."[231] Batı'yla ilgili yaşadığı duygu karmaşası *Nostalghia*'da başlar ve *Boris Godunov*'da devam eder. Bunun yanı sıra opera neredeyse bütün filmlerine referansta bulunur. *Nostalghia* ve *Offret*'le beraber, Tarkovski'nin devam etmekte olan sanatsal ilgilerini ve yaşadığı kişisel çıkmazı yansıtan bir çeşit "Batı Üçlemesi" oluşturdukları bile söylenebilir.

Vicdan ve Sürgün

Tarkovski *Boris Godunov*'u vicdanla (*Solyaris*'in bir yansıması?) ilgili bir hikaye olarak gördü, Boris "günahlarının bedelini kendi oğlunun ödemek zorunda kalacağına dair korkunç bir önsezi"yle[232] işkence çeken bir adamdı. (Kendisinin tahta oturmasını garantiye almak için Çar'ın oğlu Dmitri'nin öldürülmesi emrini vermiştir.) *Zerkalo*'da, Tarkovski'nin kendisi babasının hatalarını tekrarlamakta olduğunun farkında olan oğuldu. *Boris Godunov*'da daha çok babaya -Boris- yakınlık duyar ve film geçmişi incelerken, opera her iki zaman dilimini de inceler, yani hem geçmişi hem de tamamıyla belirsiz geleceği. (Hatta Tarkovski'nin oğluna kendisinin yaşadığından daha iyi bir hayat dilemekte olduğu bile söylenebilir.)

Operanın Rus tarihiyle ilgili konusu sebebiyle, *Andrey Rublev*'i akla getirmemesi imkansızdır, ancak burada atmosfer daha karanlıktır. Son sahne gözden kaybolurken, sahne ışıkları tarafından aydınlatılmaya devam eden kanlı bir balta Rusya tarihinin tamamlanmış olmaktan çok uzak olduğunu anımsatır ve Sovyetler Birliği sonrası, mafya egemenliğindeki Rus-

231) *Time Within Time*, s. 328.

232) Irina Brown, DVD notları

ya'da yaşanan kaosu ve dökülen kanları önceden sezer. Rus tarihi aynı zamanda *Zerkalo*'nun bütünlüğünü sağlayan temadır ve filmde Ignat tarafından siyahlar içindeki hayali kadına okunan, Puşkin'in Chaadeyev'e yazdığı mektup burada Polonya bölümü ile sahnelenmiştir. Bu kez düşman Moğollar değil, Marina'nın, Çariçe olunca Rusya'nın dini inancını Katolikliğe çevirmesini sağlamak için dolaplar çeviren uğursuz Cizvit Papaz Rangoni ile karakterize edilen Batı'dır. Bu noktada yalnızca söz konusu operanın Puşkin'in oyununa dayanmakla kalmadığını, aynı zamanda Puşkin'in Chaadeyev'e yazdığı mektubun on dokuzuncu yüzyıl Rus entelektüel hayatını domine eden Slav-Batılı çekişmesini ateşlediğini hatırlamamız gerekir. (Katolik Kilisesinin propagandasını yapan Chaadeyev akıl hastanesine kapatılmıştı.) Tarkovski için operadaki Polonya, *Nostalghia*'daki Gorchakov ve Sosnovsky için İtalya neyse odur ve Sosnovsky'nin rüyasında gördüğü heykellerle dolu bahçe burada Sandomir Kalesi'nin arazisinde belirir.

Boris Godunov Tarkovski'ye özgü birçok motif kullanır: kocaman bir çan, ikonalar, mumlar, sis ve rüyalar. Operanın en sinematik anı şudur: Keşiş Grigory'in *staretz* Pimen'e tekrar "o rüyayı" gördüğünü açıkladıktan sonra, yeşil bir sahne ışığının altında, sahnenin arka kısmında canlandırılan rüyayı -Çar'ın oğlu Dmitri'nin öldürülmesi- görürüz, bu filmde renkli sahnelerden tek renkli sahnelere kesme yapma yönteminin buradaki eşdeğeridir. Çocuk Boris'in büyük Rusya haritasının üzerinde otururken yaşadığı hezeyan sırasında yeşil ışıkla yıkanmış olarak yeniden ortaya çıkar ve son olarak Boris'in ölüm anında görülür. Operanın sondan bir önceki bu sahnesi, belki de en etkili sahnedir. Tıpkı en sondaki baltada olduğu gibi, bu sahne de farkında olmadan bir kehanet havası taşır: Boris uzanmış ölmek üzereyken, Çar'ın oğlunun hayaleti tekrardan ortaya çıkar ve Boris'in ölmek üzere olduğunu görünce, dönüp sahnenin arkasındaki kemerin altında sallanmakta olan

sarkaca bakar, ta ki sarkaç durup, Boris ölünceye dek. Çocuk bu kez normal bir şekilde ışıklandırılmıştır, sanki geçmiş ve şimdi, artık bir çeşit ahenk içerisindedir; bu ahenk mantığa karşı gelir ve *Ivanovo Detstvo*, *Solyaris*, *Zerkalo* ve *Nostalghia*'nın "imkansız" sonlarını hatırlatır. Çar'ın ölü oğlunun geceliği içinde Ivan'a çok benziyor oluşu sahneye daha derin bir anlam kazandırır, sanki Tarkovski kendi eseriyle hesaplaşıp barışmaktadır. İnsan elinde olmadan, sarkacın durmasını Tarkovski'nin bilinçsiz bir şekilde kendi zamanının da neredeyse sonuna ulaştığını onaylaması olarak görüyor.

RADYO

Turnabout (1965)

Tarkovski'nin tek radyo oyunu olan *Turnabout*, William Faulkner'ın Birinci Dünya Savaşı pilotları hakkında, 1932 tarihli kısa bir hikayesine dayanmaktadır. (Hikayenin 1933 yılında *Today We Live* isminde ve Howard Hawks tarafından yönetilmiş bir filmi çekilmiştir.) Tarkovski'nin uyarladığı ve yönettiği oyun, Sovyet radyo istasyonu için çalıştığı 1964 ve 1965 yılları arasında kaydedildi. Fakat *Turnabout*'ın savaş karşıtı atmosferi Parti tarafından uygun bulunmadı ve bunun sonucu olarak son anda yayın programından çıkarıldı. Oyun ancak Gorbaçov'un *glasnost* politikasının artık tam anlamıyla işlemeye başladığı tarihlerde, 26 Eylül 1987'de yayınlanabildi. 1990 yılında Almanya'da, daha sonra da İngiltere ve İsveç'te yayınlandı.

Turnabout'a ek olarak, *The White Crow* isminde, bilim kurgu hikayesi olduğu anlaşılan bir radyo oyununun senaryosu mevcuttur, ancak yayınlanmak şöyle dursun, kaydedilmemiştir bile.

KİTAPLAR

Sculpting in Time (*Mühürlenmiş Zaman*) (1984)

Tarkovski'nin film teorisi ve otobiyografik anılardan oluşan kitabı uzun bir süre hazırlanma aşamasındaydı. Günlüğünde kitaptan ilk kez 7 Eylül 1970 tarihinde bahsedilir, o zaman kitap *Juxtapositions* adını taşımaktadır. *Sculpting in Time* başlığını bulan kişi, o sırada beraber çalıştığı Lenya Kozlov'dur (daha sonra yerine Olga Surkova geçmiştir) ve ayrıca kitabın film yapımcısı ve eleştirmen arasında geçen bir diyalog biçiminde olması fikrini de o öne sürmüştür. Kitap 1970'ler boyunca gelişmeye devam etti. 1980 yılında Tarkovski kitabın Rusya'da asla basılmayacağına ikna oldu ve kitabın yurt dışında basılmasını sağlamak üzerine düşünmeye başladı. Sonuç olarak kitap ilk olarak 1984 yılında Almanya'da, ardından da 1986 yılında İngiltere'de basıldı. 1989 yılında *Offret* hakkında bir bölüm içeren gözden geçirilmiş baskısı yayınlandı.

Ne yazık ki bu üç baskı arasında küçük çelişkiler vardır ve eksiksiz orijinal metin ortada yoktur. *Sculpting in Time* ilk yayınlandığından beri Bresson'un *Notes on Cinematography* (*Sinematograf Üzerine Notlar*) kitabıyla birlikte şimdiye kadar film yapımı hakkında bir yönetmen tarafından yazılmış en iyi kitaplardan biri sayılarak neredeyse bir kült haline geldiğinden, bu durum oldukça üzücüdür.

The Diaries (*Günlükler*) (1989)

Sculpting in Time gibi, Tarkovski'nin günlükleri de ilk kez 1989 yılında Almanca olarak basılmıştır. İki yıl sonra *Time Within Time* (*Zaman Zaman İçinde*) ismiyle İngilizcesi de yayınlanmıştır. *Sculpting in Time*'ın çeşitli baskıları arasındaki farklar genellikle küçükken, günlüklerin çeşitli baskıları arasındaki farklar oldukça büyüktür, bazı tercümelerde bütün

halde kitaptan çıkarılan bölümler vardır. Tarkovski'nin hayatının son birkaç yılına dair çok az kayıt içeren İngilizce edisyon muhtemelen içlerinden en kötüsüdür. Günlüklerin İtalya olarak basıldığı 2001 yılında kadar eksiksiz bir edisyon yayınlanmamıştır.

Andrey Rublev (1991)

Görünüşe göre, *Andrey Rublev*'in 1991 yılında yayınlanan senaryosu Tarkovski'nin orijinal *kino roman*'ıdır ve 1964'te *Iskusstvo Kino*'da basılan versiyondan bölümlerin sıralaması bakımından farklıdır (örneğin balon uçuşu 1964'te yayınlanan versiyonda İkinci Bölüm'ün başındadır). Gene de, senaryo Tarkovski'nin filmi ilk başta nasıl tasarladığına dair fikir veriyor ve çekim senaryosundan çıkarılmış "The Hunt/Av" ve "Indian Summer/Pastırma Yazı" gibi bölümlerin tamamını içeriyor.

Collected Screenplays (1999)

Andrey Rublev'in senaryosunun baskısını takip etmesi tasarlanan bu kitap, Tarkovski'nin diğer senaryolarının büyük bir kısmını bir araya toplar. Tıpkı *Andrey Rublev* baskısı gibi, kitaptaki senaryoların büyük bir kısmı *kino roman* olarak yazılmıştır ve oldukça bilgilendiricidir. Bütün senaryolar filmlerin tamamlanmış hallerinde değiştirilmiş veya tamamen çıkarılmış detayları içerir, dolayısıyla bu derleme filmler için kullanışlı bir kılavuz oluşturmaktadır.

Ne yazık ki, kitap öğrencilik dönemi filmlerinin senaryolarını (tabi hala mevcut olduklarını varsayarsak), *Antarctica*, *Distant Land* ve *Tempo di Viaggio* (bu filmin senaryosu ilk olarak 1976 yılında yazılmıştır) gibi önceki dönemlerde yazdığı senaryoları ya da diğerlerine nazaran geç bir tarihte ve sırf para kazanmak için yazılmış olan *Lookout, Snake!* (1979'da Zakir Sabitov tarafından yönetildi) gibi Tarkovski'nin yazılmasına yardımcı olduğu söylenen senaryoların hiçbirini içermez.

Instant Light: Tarkovsky Polaroids (2002)

Tarkovski'nin bir fotoğraf sanatçısı olarak eserlerinin ilk derlemesi *Instant Light*, 1980-81 yılları arasında Rusya'da ve 1979-1984 yılları arasında İtalya'da çektiği Polaroidlerden oluşur. Fotoğraflar kesinlikle film kompozisyonları için provalar niteliğinde değildir, aksine çoğunda Tarkovski'nin filmlerinde asla kullanmayacağı açılar kullanılmıştır (örneğin Eylül 1981'de çektiği, Myasnoye'deki kır evinin dışında bulunan ağacın fotoğrafı[233]) ve filmlerden tamamen bağımsızdırlar. Fotoğraflarda sıklıkla aynı kısıtlı renk paletini kullanılmıştır ve belki de hem "mühürlenmiş zaman"ın hem de Tarkovski'nin "benim yükümlülüğüm izleyiciye sevgisini yaymaya ihtiyaç duyduğunu ve güzelliğin onu çağırdığını fark ettirmektir"[234] şeklinde görüşünün örnekleri olarak düşünülebilirler.

Bright, Bright Day (2008)

Tarkovski'nin Polaroidlerinden oluşan ikinci derleme olan *Bright, Bright Day* ismini *Zerkalo*'nun senaryosunun ilk taslaklarından birinden almaktadır (senaryonun ismi de Arseni Tarkovski'nin bir şiirinden alıntılanmıştır). Kitap kendisinden önceki derlemeden sıklıkla fotoğrafların orijinal boyutlarından çok daha büyük kopyalarını içermesiyle ayrılır, *Instant Light*'da ise fotoğrafların tamamı gerçek boyutludur.

233) Thames & Hudson edisyonunun 29. sayfasında görülebilir.

234) *Sculpting in Time*, s. 200. Tarkovski burada filmlerinden, özellikle de *Stalker*'dan bahsetmektedir ama bu Polaroidleri için de geçerlidir.

Şu Anda İngilizce Olarak Mevcut Olmayan Kitaplar*

Lectures on Film Directing (1989)

Tarkovski'nin sinematik "mirasçı"larından biri olan yönetmen Konstantin Lopushansky tarafından düzenlenmiş olan kitap beş bölüme ayrılmıştır: "Sanat Olarak Film", "Görüntü", "Senaryo", "Fikir ve Gerçekleştirilmesi" ve "Kurgu". Tarkovski anlaşıldığı kadarıyla bu kitapta "*Sculpting in Time*'dan daha açık ve kısmen daha az kuramsal ve felsefi"dir.[235]

Récits de Jeunesse (2004)

"Gençlik Hikayeleri" Tarkovski'nin VGIK yıllarından başlayarak 1962'ye kadar yazdığı düzyazı ve şiirlerin derlemesidir. Bunların bazıları Tarkovski'nin Sibirya'da geçirdiği zamandan esinlenerek yazılmıştır. Şu anda sadece Éditions Philippe Rey tarafından yayınlanan Fransızca baskısı mevcuttur.

* Tarkovski'nin kitaplarından yalnızca *Sculpting in Time* (*Mühürlenmiş Zaman*) ve *Time Within Time: The Diaries 1970-1986* (*Zaman Zaman İçinde: Günlükler 1970*-1986) Türkçede mevcuttur. (ç. n.)

235) Johnson ve Petrie, s. 300, n.7.

TABLOLAR VE ŞİİRLER

Claudio Abbado *Boris Godunov*'daki işbirlikleri üzerine yazarken Tarkovski'yi "tam da filmlerini izlerken hayal ettiğim gibi: sınırsız çeşitlilikte bir sanatçı, öngörülü bir yönetmen, bir ressam ve şair"[236] diye tarif eder. 1991'de Abbado, Viyana'da bir Tarkovski festivalinin -filmlerle beraber- ana kısmını oluşturacak olan *Boris Godunov*'un sahnelenmesinde görevliydi. Festivalde ayrıca Tarkovski'nin tablolarından oluşan iki sergi de vardı. Festival bugüne kadar Tarkovski'nin tablolarının kamuya açık olarak sergilendiği çok az sayıda ortamdan biridir. Bununla birlikte, çizimlerinden bir kısmı günlüklerinde görülebilir ve bu çizimler Tarkovski'nin güzel ve yerinde çizgileri olan, yetenekli bir çizer olduğunu ortaya koyar.

Tarkovski'nin şiirleri de benzer şekilde kısmen ihmal edilmiştir. Günlüklerinin İngilizce edisyonunda yalnızca bir avuç, üzerinde çalışılmamış dizeye yer verilmiştir. Daha önce belirttiğimiz gibi *Récits de Jeunesse* Tarkovski'nin yirmili yaşlarda yazdığı bazı şiirleri içermektedir ancak henüz İngilizceye çevrilmemiştir.

236) Claudio Abbado, *Hommage à Andrei Tarkovsky* CD kitapçığındaki notlar, s. 1.

EK 1: EKSİKSİZ FİLMOGRAFİ

TARKOVSKI TARAFINDAN YÖNETİLEN FİLMLER

Yönetmen Olduğu Filmler

Katok i Skripka (1960)
Ivanovo Detstvo (1962)
Andrey Rublev (1966/69)
Solyaris (1972)
Zerkalo (1974)
Stalker (1979)
Nostalghia (1983)
Offret (1986)

Başkalarıyla Birlikte Yönetmenlik Yaptığı Filmler

Ubiytsy (1956), Aleksandr Gordon ve Marika Beiku ile birlikte

Segodnya Uvolneniya Ne Budet (1959), Aleksandr Gordon ile birlikte

Tempo di Viaggio (1980), Tonino Guerra ile birlikte

TARKOVSKI TARAFINDAN YÖNETİLMEMİŞ FİLMLER

Yazar Olarak

Pervyy Uchitel/The First Teacher (1965), Yönetmen: Andrey Mikhalkov-Konçalovski (belirtilmemiş,

Andrey Mikhalkov-Konçalovski ve Cengiz Aytmatov ile birlikte)

Sergey Lazo (1968) Yönetmen: Aleksandr Gordon (belirtilmemiş).

Tashkent - Gorod Khlebny/Tashkent the Bread City (ya da *Tashkent, City of Plenty*) (1968). Yönetmen: Shukhrat Abbasov (belirtilmemiş, Andrey Mikhalkov-Konçalovski ile birlikte).

Odin Shans iz Tysyachi /One Chance in a Thousand (1969). Yönetmen: Leonid Kosharjan, Bagrat Oganisian.

Konets Atamana/The End of the Chieftain (ya da *The End of Ataman*) (1971). Yönetmen: Shaken Ajmanov.

Lyutyy/The Ferocious One (1973). Yönetmen: Tolomush Okeyev.

Beregis, Zmey!/Lookout, Snake! (1979). Yönetmen: Zakir Sabitov

Ayrıca günlüklerin Fransızca edisyonunda *Le Rêve/The Dream* isminde, Tarkovski'nin Araik Agaranian için yazdığı anlaşılan bir televizyon filmi listelenmekte ancak tarih verilmemektedir.

Sanat Danışmanı Olarak

Odin Shans iz Tysyachi (1969). Yönetmen: Leonid Kosharjan.

Hndzan/Sour Grapes (1973). Yönetmen: Bagrat Oganisian.

Sanat Yönetmeni Olarak

Fortune-Telling by a Daisy (1978).

Kurgucu Olarak

Sergey Lazo (1968). Yönetmen: Aleksandr Gordon (belirtilmemiş).

Theo Angelopoulos (1980). Yönetmen: Norman Mozzato (yardımcı).

Oyuncu Olarak

Ubiytsy (1956). Yönetmen: Tarkovski, Gordon ve Beiku; Is-

lık Çalan Müşteri

Mne Dvadtsat Let/I am Twenty (1964). Yönetmen: Marlen Khutsiyev; Misafir.

Sergey Lazo (1968). Yönetmen: Aleksandr Gordon; Asker (belirtilmemiş).

Zerkalo (1974). Yönetmen: Tarkovski; Ölüm döşeği/hasta yatağında Aleksey (belirtilmemiş).

De weg naar Bresson/The Road to Bresson (1984). Yönetmen: Leo De Boer ve Jurriën Rood; Kendisi.

Tarkovski Hakkındaki Filmler

Andrei Tarkovsky in Nostalgia (1984). Yönetmen: Donatella Baglivo (İtalya), 90 dakika.

Un poeta nel Cinema/A Poet in the Cinema (1984). Yönetmen: Donatella Baglivo (İtalya), 60 dakika.

Film is a Mosaic of Time (1984). Yönetmen: Donatella Baglivo (İtalya), 65 dakika.

Andrei Tarkovsky (ya da *Tarkovsky's Cinema*) (1987). BBC Arena belgeseli, yayın tarihi 13 Mart, 1987, 53 dakika.

Moskovskaya Elegiya/Moscow Elegy (1987). Yönetmen: Alexander Sokurov (Rusya), 88 dakika.

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Andrej Tarkowskijs Exil und Tod/The Exile and Death of Andrei Tarkovsky (1987). Yönetmen: Ebbo Demont (Batı Almanya), 131 dakika.

Regi Andrej Tarkovskij/Directed by Andrei Tarkovsky (1988). Yönetmen: Michal Leszczylowski (İsveç), 101 dakika.

Andrei Tarkovsky's Taiga Summer (1994) (Rusya).

Tarkovsky: A Journey to His Beginning (1996). Yönetmen: Tomoko Baba (Japonya), 45 dakika.

The Recall (1996). Yönetmen: Andrey Tarkovski, Jr (Rusya), 25 dakika.

One Day in the Life of Andrei Arsenevich (2000). Yönetmen: Chris Marker (Fransa), 55 dakika.

Andrei Tarkovsky & Sergei Parajanov: Islands (2002). Yönetmen: Levon Grigoryan (Rusya/Gürcistan), 40 dakika.

Student Andrei Tarkovsky (2003). Yönetmen: Galina Leontieva (Rusya), 29 dakika.

After Tarkovsky (2003). Yönetmen: Peter Shepotinnik (Rusya), 59 dakika.

Meeting Andrei Tarkovsky (2008). Yönetmen: Dmitri Trakovsky (ABD), 90 dakika.

Bunlara ek olarak, *Andrey Rublev*'in yapımı hakkında bazı VGIK öğrenci kısa filmleri ve *Stalker*'ın setinde çekilmiş ancak anlaşıldığı kadarıyla hiç düzenlenmemiş birkaç saatlik görüntü mevcuttur. 1978 yapımı *The Responsibility of the Artist* isminde Fince bir belgesel (Yönetmen: Risto Mäenpää), *Stalker*'ın ilk çekiminden görüntüler ve aynı dönemde Tarkovski ile yapılan röportajlar içerir.

Stalker belgesel yapımcılarında Tarkovski'nin diğer eserlerinden daha fazla ilgi uyandırmış gibi gözüküyor. Yardımcı yönetmen Evgeny Tsymbal, Stalker'ı oynayan Alexander Kaidanovsky hakkında iki belgesel yaparken -*In Memory: Alexander Kaidanovsky* (1996) ve *Stalker's Dreams* (1998)- Igor Mayboroda'nın *Rerberg i Tarkovsky. Obratnaya storona Stalkera/Rerberg and Tarkovsky: The Reverse Side Of 'Stalker'* (2009) belgeseli 1977 çekimiyle ilgili olayları Rerberg'in açısından değerlendirir ve usta görüntü yönetmeninin itibarını iade etmeyi amaçlar.

Directed by Andrei Tarkovsky'e (1988) ek olarak *Offret*'in yapımı sırasında iki film daha çekildi ve her ikisi de Kerstin Eriksdotter tarafından yönetildi: Görüntü yönetmeni Sven Nykvist üzerine yoğunlaşan *Sätta ljus/Lighting* (1988) ve sanat yönetmeni Anna Asp'ın yer aldığı *Bygga bilder/Building Images* (1985). Her iki filme de *Offret*'in Wanda Vision tarafından 2004'te üretilen İspanyolca DVD setinde yer verildi.

Son olarak, Tarkovski'nin babası şair Arseni Tarkovski hakkında iki saatlik bir belgesel olan *Arseniy Tarkovskiy: Malyutka-zhizn/Arseny Tarkovsky: Eternal Presence* (2004) Viacheslav Amirhanian tarafından yönetildi ve Tarkovski'nin kız kardeşi Marina'nın hem kardeşinin hem de babasının çalışmaları üzerine konuştuğu 45 dakikalık Rus televizyonu belgeseli *The Apple Year: Marina Tarkovskaya* (2010) yapıldı.

EK 2: GERÇEKLEŞTİRİLEMEMİŞ SENARYOLAR VE PROJELER

ÇEKİLMEMİŞ SENARYOLAR

Extract (1954) (ya da *Konsentrat/The Concentrate*)

Tarkovski'nin VGIK'ye giriş sınavının bir parçası olarak, Sibirya'da geçirdiği zamandan aldığı ilhamla yazılmıştır ve gerçekte bir senaryodan ziyade kısa bir hikayedir. Hikaye jeolojik bir keşfin yöneticisinin bazı örneklerin kendisine teslim edilmesi için sisli bir rıhtımda beklemesini anlatır. Marina Tarkovskaya ve Aleksandr Gordon daha sonra hikayeyi bir senaryoya uyarlamışlardır ve bu senaryonun bazı parçaları 1994 yapımı Rus televizyon belgeseli *Andrei Tarkovsky's Taiga Summer* için çekilmiştir (ancak Gordon tarafından değil).

Antarctica, Distant Land (1959/63)

(Andrey Mikhalkov-Konçalovski ve Oleg Osetinsky ile birlikte)

İlk başlarda *The Smile* veya *Antarctica, Land of Miracles* olarak adlandırılan proje, Tarkovski'nin bilinen ilk uzun metrajlı senaryo yazma girişimidir. Senaryo, Güney Kutbu'na keşfe giden bir grup Rus bilim adamı hakkındadır. Yönetmen Grigory Kozintsev senaryoyu okumuş ancak geri çevirmiştir. Senaryo 1963'te Edmond Keosayan için gözden geçirilip yeniden düzenlendi ancak o da geri çevirdi. Orijinal versiyonu *Moskovsky Komsomolets*'in Ocak/Şubat 1960 sayısında yayınlandı.

Ariel (ya da *Light Wind/The Renunciation*) (1971)

(Friedrich Gorenstein ile birlikte)

Genel hatları Alexander Beliaev'in bilim kurgu romanına da-

yanan *Ariel*, 1900 yılında geçmektedir ve bilimsel bir deney sonucu uçma yeteneği kazanan genç bir rahip olan Filipp'le ilgilidir. Bölgenin postacısı onu bir mesih figürü olarak tanıtmak ister ancak bu işe yaramaz ve Filipp manastıra geri döner. Senaryonun sonunda Verdun'da askeriyede papazlık yaptığı görülür, orada ölür.

Hoffmaniana (1975/84)

Alman yazar ETA Hoffmann'ın hayatıyla ilgili çeşitli gerçek ve kurgu bölümlerden oluşur: Operada bir hayaletle karşılaşma, Hoffmann'ın genç bir müzik öğrencisine duyduğu karşılıksız aşk, sarhoş bir düğün kutlaması, sihirli aynalar, bir kalede yaşadığı uğursuz misafirliği, Hoffmann'ın bir şölende ikiziyle karşılaşması ve son olarak ölüm döşeğinde sayıklamaları. Muhtemelen Tarkovski'nin filme alınmamış en iyi senaryosu olan *Hoffmaniana*'da, rüyalar, anılar ve hayaller birbirine karışır. İlk olarak 1976'da *Iskusstvo Kino*'da basılmış, 1984'te kısmen gözden geçirilip düzenlenmiştir ve 1986'da Tarkovski *Offret*'ten sonraki filmi olmasını planlayarak proje üzerinde tekrar çalışmaya başlamıştır.

Sardor (1978)

(Aleksandr Misharin ile birlikte)

Bir "Tacik Western" - Spaghetti Western filmlerin genellikle Sovyetler'e bağlı Asya cumhuriyetlerinde çekilen Sovyet eşdeğeri- olan *Sardor* 1915 yılında Kazakistan'da geçmektedir. Kahramanımız Mirza'nın ailesi cüzzam hastalığına yakalanmıştır ve Aral Gölü'ndeki Borsa-Kelmes Adası'na yollanmışlardır. Mirza ailesinden geriye kalanların hayatını korumak için adayı satın almaya karar verir ve uzun yıllarını çölde altın arayarak geçirir. Eski bir düşmanı, Sha-Mukhamed, altınları çalmaya çalışır ancak sonuç olarak öldürülür. Mirza dış dünyadan bihaberdir, Rus Devrimi'nin gerçekleştiğini bile fark et-

mez. Filmin doruk noktasında adada gerçekleşen bir savaşta, bütün ana karakterler ölür. Mirza, cüzzamlı ailesi için su toplamaya çalışırken ruhunu teslim eder.

GERÇEKLEŞTİRİLEMEMİŞ PROJELER

Bunlar senaryo aşamasına kadar gelememiş projelerdir; yalnızca öneriler ve taslaklar mevcuttur. Tarkovski'nin gerçekleştiremediği projeler içinde en değer verdiği ikisi Dostoyevski'nin *Budala* romanının film uyarlaması (hikaye artarda iki kez, iki farklı görüş açısından anlatılacaktı) ve Hamlet'in neredeyse sessiz olacak bir uyarlamasıydı. *Budala*'ya günlüklerinde Nisan 1970'deki ilk kayıttan, 80'lerin başına kadar sık sık değinir. Günlüğündeki son notunda (15 Aralık 1986) üzerinde çalışamayacak kadar güçsüz olduğu için hayıflanarak *Hamlet*'ten bahseder.

Günlüklerde ayrıca 1970'ler boyunca tekrar tekrar, en kayda değer olanları Thomas Mann uyarlamaları [özellikle *Joseph und seine Brüder* (*Yusuf ve Kardeşleri*), *Der Zauberberg* (*Büyülü Dağ*) ve *Doktor Faustus*] ve Bulgakov'un *Master i Margarita* (*Usta ile Margarita*) romanı olmak üzere bir dizi projeden bahsedilir.

Tarkovski günlüğünde birkaç kez olası projelerden oluşan listeler derlemiştir, bunları aşağıda görebilirsiniz.

7 Eylül 1970 Tarihli Liste

Kagol (Bormann'ın duruşması)
Physicist Dictator
The House with a Tower (Friedrich Gorenstein'in hikayesine dayanarak)
Echo Calls
Deserters
Joseph und seine Brüder (Thomas Mann)
Matryona's House (Solzhenitsyn)

Dostoyevski hakkında bir film
A White White Day (en sonunda 1973-4 yılları arasında *Zerkalo* olarak çekildi)
Podrostok/Delikanlı (Dostoyevski)
Jeanne d'Arc, 1970 (tahminen hikayenin günümüzde geçen bir versiyonu; Tarkovski Bresson ve Dreyer'in filmlerini biliyordu)
La Peste/Veba (Camus)
Two Saw the Fox

29 Temmuz 1974 Tarihli Liste
(Televizyon için film projeleri)

Oblomov (Gonçarov)
Klim Samgin'in Yaşamı (Gorki)
Seminary Sketches (Nikolay Pomyalovsky)

14 Nisan 1978 Tarihli Liste
(Tarkovski'nin Batı'da yapmak istediği filmler)

The Horde
Doktor Faustus
Hamlet (hem perde hem de sahne versiyonları)
Prestupleniye i Nakazaniye/Suç ve Ceza
The Renunciation (Ariel)
"Modern" Jeanne d'Arc
Two Saw the Fox
Joseph und seine Brüder
Hoffmaniana
Italian Journey (sonradan *Tempo di Viaggio* haline gelecekti)

3 Aralık 1979

Nostalghia (Nihayet 1982'de çekildi)
Budala
The Escape (Tolstoy'un son yıllarıyla ilgili bir senaryo)
Smert Ivana Iliça/Ivan İlyiç'in Ölümü
Master i Margarita (Bulgakov'un romanına dayanarak)
Dvoynik/Öteki (sadece Dostoyevski'nin hikayesiyle değil, aynı zamanda yaşamıyla da ilgili bir film)

Tarkovski'nin günlüklerinin Fransızca baskısı (*Journal 1970-1986, Cahiers du cinéma 1993*) senaryo olarak listelenmiş birkaç ek projeden daha bahseder. Bunlar şöyledir: *La Derniere chasse* (Son Av), *La catastrophe* (Felaket) ve Estonyalı yazar Jaan Kross'un 1978 tarihli romanı *Le Fou du Tzar*'ın uyarlaması. Birkaç başka başlık da proje olarak listelenmiştir (senaryo değil). Bu projeler şöyledir: *L'apocalypse ou Saint Jean à Patmos, Le Golgotha, Le loup des steppes* (Hesse'nin *Steppenwolf/Bozkırkurdu* romanı), *Le pauvre Jean ou Le Grand Inquisiteur* ve *La via après vie* (belgesel).

Tarkovski ayrıca Carlos Castaneda hakkında bir film, Ibsen'in *Peer Gynt* oyununun bir uyarlamasını, *The Country* isminde, Alexander Kaidanovsky'nin Tarkovski'yi canlandıracağı ve Tarkovski'nin kır evi hakkında belgesel benzeri bir film, Rudolph Steiner hakkında kısa bir film (Alexander Kluge ile birlikte yapılacaktı) (1984-6) ve St. Anthony'nin hayatı hakkında bir film (1984-6) yapmayı düşünmüştür.

Tarkovski muhtelif zamanlarda *Julius Caesar*, *Macbeth* ve Ostrovski'nin *Last Love* oyunlarını sahnelemeyi düşündü. Ayrıca Ocak 1986'da Covent Garden'da Wagner'in *Der Fliegende Hollander* operası üzerinde çalışmaya başlayacaktı ancak proje Tarkovski'nin sağlığının kötüleşmesi sebebiyle ertelendi.

DAHA FAZLA BİLGİ İÇİN OKUMA ÖNERİLERİ

TARKOVSKI TARAFINDAN YAZILAN KİTAPLAR

İngilizce

Sculpting in Time, University of Texas Press, 1989

Andrei Rublev, Faber & Faber, 1991

Time Within Time: The Diaries 1970-1986, Faber & Faber, 1994

Collected Screenplays, Faber & Faber, 1999

Instant Light: Tarkovsky Polaroids, Thames & Hudson, 2004

Bright, Bright Day, White Space Gallery, 2008

İngilizce Olarak Mevcut Olmayanlar

Uroki rezhissury (Film Yönetmek Üzerine Dersler), Lenfilm, 1989 (Rusça).

Diari: Martirologio, Edizioni della Meridiana, 2002 (Günlüklerin eksiksiz İtalyanca baskısı; günlükler artık ayrıca Fransızca olarak da eksiksiz olarak Cahiers du Cinéma basımıyla bulunabilir.)

Récits de Jeunesse, Éditions Philippe Rey, 2004 (Fransızca).

TARKOVSKI HAKKINDA KİTAPLAR

İngilizce*

Robert Bird, *Andrei Rublev*, BFI Film Classics, British Film Institute, 2004.

_____, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Reaktion Books, 2007.

Thorsten Botz-Bornstein, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*, Lexington Books, 2008.

Nathan Dunne (Derleyen), *Tarkovsky*, Black Dog Publishing, 2008.

John Gianvito (Derleyen), *Andrei Tarkovsky: Interviews*, University Press of Mississippi, 2007.

Peter Green, *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, Macmillan, 1993.

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

Gunnlaugur A. Jónsson ve Thorkell Á. Óttarsson (Derleyenler), *Through the Mirror: Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*, Cambridge Scholars Press, 2006.

Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, British Film Institute, 1987.

Vadim Moroz, *Andrei Tarkovsky About His Film Art: In His Own Words*, Frost Publishing, 2009.

Thomas Redwood, *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema*, Cambridge Scholars Press, 2011.

---

* Buradaki kitaplardan yalnızca Thorsten Botz-Bornstein tarafından yazılan *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai* (*Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai*) ile John Gianvito tarafından derlenen *Andrei Tarkovsky: Interviews* (Şiirsel Sinema) Türkçede mevcuttur. (ç. n.)

Jeremy Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Crescent Moon Publishing, 2006.

Nariman Skakov, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, IB Tauris, 2011.

Natasha Synessios, *Mirror*, Kino Files Film Companion #6, IB Tauris, 2001.

Marina Tarkovskaya (Derleyen), *About Andrei Tarkovsky*, Progress Publishers, 1990.

Maya Turovskaya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Faber & Faber, 1989.

İngilizce Olarak Mevcut Olmayanlar: Bir Seçki

Layla Alexander-Garrett, *Tarkovsky: The Collector of Dreams*, 2009 (Rusça).

Tatyana Elmanovits, *The Mirror of Time: The Films of Andrei Tarkovsky*, 1980 (Estonca).

Seweryn Kusmierczyk, *The Tolstoy Complex*, 1989 (Lehçe)

Rafael Llano, Victor Erice'in Önsözüyle, *Andrei Tarkovsky: Life and Work*, 2003, ikinci baskı 2006, 2 cilt (İspanyolca).

Antonio Mengs, *Stalker, by Andrei Tarkovsky: The Metaphor of the Journey*, 2004 (İspanyolca).

Marius Schmatoloch, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Philosophical View*, 2003 (Almanca).

Olga Surkova, *A Book of Comparisons: Tarkovsky-79*, 1991 (Rusça).

_____, *Tarkovsky and I: A Girl Scout's Diary*, 2002 (Rusça).

_____, *With Tarkovsky and About Tarkovsky*, 2005 (Rusça).

Larissa Tarkovskaya (Larissa Tarkovski olarak), *Andrei Tarkovski*, Calmann-Lévy, 1998 (Fransızca).

Marina Tarkovskaya, *Pieces of the Mirror*, 1999 (Rusça).[237]

237) Bu kitabın yazılması sırasında (2005), Marina ikinci bir anı kitabı yazmayı tamamladı.

_____, *About Andrei Tarkovsky* (genişletilmiş iki cilt baskı), 2002 (Rusça).

Maya Turovskaya, *7?, or the Films of Andrei Tarkovsky*, 1991 (Rusça).

Bunlara ek olarak, Hironobu Baba tarafından derlenmiş, bulunması oldukça zor ancak kaliteli Japonca kitaplar vardır. *The Book of Andrei Tarkovsky's Mirror* (Libro Port, 1994) çok sayıda illüstrasyon ve Tarkovski'nin film için tuttuğu not defterini, günlüğünü ve çekim senaryosunu içerir. *The Book of Tarkovsky's The Killers* (Seidosha Publishers, 1997) 1996 yapımı *Tarkovsky: A Journey to His Beginning* belgeseli için rehber kitaptır. Tarkovski'nin ilk dönemlere ait yazıları ile çizimlerini ve Marina Tarkovskaya, Aleksandr Gordon, Yuli Fait, Andrey Mikhalkov-Konçalovski ve Mikhail Romadin'in katkılarını içerir. Son olarak, sadece fotoğraflardan oluşan -derleyenin adı verilmemiştir- ve basitçe *Andrei Tarkovsky* adı verilmiş, 1989'da basılmış bir kitap vardır.

Bu kitabın ikinci baskısı sırasında (2011), Evgeny Tsymbal (yardımcı yönetmen olarak görev aldığı) *Stalker*'ın yapımı üzerine bir kitap yazmış bulunmakta, ancak kitap daha yayıncı bulamadı. Benzer şekilde, yukarıda detaylı olarak bahsettiğimiz *Zerkalo* ile ilgili not defterinin Japonca baskısı hariç, Tarkovski'nin not defterlerinin de hiçbiri -her bir film için, çekimler esnasında tuttuğu günlükler- yayınlanmadı.

İLGİLİ DİĞER KİTAPLAR*

Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, Quartet Books, 1996.

Pavel Florensky, *Iconostasis*, St Vladimir's Seminary Press, 1997.

Rainer ve Rose-Marie Hagen, *Bruegel: The Complete Paintings*, Taschen, 2000.

Stanislaw Lem, *Solaris*, Penguin Books, 1981.

Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, Abbeville Press, 1995.

Arkadi ve Boris Ştrugatski, *Roadside Picnic*, Gollancz, 1978.

Arseni Tarkovski, *Life, Life: Selected Poems*, Crescent Moon Publishing, 2000.

Frank Zöllner ve Johannes Nathan, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, 2003.

Offet'te Alexander'a hediye olarak verilen Rus ikona resimlerinin olduğu İsveççe kitap Michail Vladimirovic Alpatov'un 1984 yılında Gidlunds Förlag tarafından basılmış *Ryskt Ikonmåleri* (Rus İkonaları) isimli kitabıdır.

KAYNAKLAR

"The Andrei Tarkovsky Institute" -Moskova, Floransa ve Paris'te bulunmaktadır- Tarkovski'nin belgelerini ve anısını muhafaza etmek için kurulmuştur. Kurucu üyeleri Larissa Tarkovski, Krzysztof Zanussi, Mstislav Rostropoviç ve Robert Bresson'dur. Arşivlerinde bir aşamada gün ışığına çıkacağı umulan, kayda değer miktarda yayınlanmamış materyal mev-

* Bu kitapların içinden Türkçede mevcut olanlar şöyledir:
- Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer* (*Sinematograf Üzerine Notlar*)
- Stanislaw Lem, *Solaris*
- Arkadi ve Boris Ştrugatski, *Roadside Picnic* (*Uzayda Piknik*). (ç. n.)

cut gibi gözükmekte. Enstitüye 6, Rond-Point des Champs Elysées 75008 Paris adresinden ulaşabilirsiniz. E-mail: tarkovski@wanadoo.fr.

DVD TAVSİYELERİ*

Bu DVD'ler filmin orijinaline ne kadar sadık oldukları esas alınarak tavsiye edilmiştir: doğru çerçeve oranı, orijinal soundtrack, aktarma/transfer işleminin kaliteli olması, vb. Eğer bir DVD aşağıda verilen listede yoksa ya çerçeve oranının veya soundtrack'in DVD markası tarafından değiştirildiğini ya da aktarmanın veya altyazıların kalitesiz olduğunu varsayabilirsiniz.

Ubiytsy/The Killers, Criterion.

Segodnya Uvolneniya Ne Budet/There Will be No Leave Today, Şu anda Batı'da DVD olarak mevcut değil.

Katok i Skripka/The Steamroller and the Violin, Facets.

Ivanovo Detstvo/Ivan's Childhood, Criterion.

Andrei Rublev, Criterion (205 dakikalık versiyon); bu kitap yazılırken, Batı'da 185 dakikalık kurgunun kabul edilebilir bir DVD sürümü mevcut değildi. Rusya'da en iyi DVD sürümü, dağıtımı Lizard tarafından yapılandır ve Mosfilm'in 2004'te tekrar düzenlediği filmi içermektedir.

Solaris, Criterion.

Zerkalo/Mirror, Artificial Eye.

Stalker, Artificial Eye.

Tempo di Viaggio, Artificial Eye'ın çıkardığı *Andrei Tarkovsky Companion* filmi düzeltilmiş altyazılarla beraber içermektedir.

* Ne yazık ki DVD'lerin hiçbiri Türkçe olarak bulunmuyor. (ç. n.)

Nostalghia, bu kitap yazılırken, filmin kabul edilebilir bir DVD sürümü mevcut değildi.

Boris Godunov, Phillips.

Offret/The Sacrifice, Swedish Film Institute.

MÜZİK CD'LERİ

Claudio Abbado, *Hommage à Andrei Tarkovsky*, Deutsche Grammophon 437-8402

1991'de Viyana'da düzenlenen Tarkovski Festivali'nde canlı olarak kaydedilmiş, Abbado tarafından yönetilen Luigi Nono, György Kurtág, Beat Furrer ve Wolfgang Rihm tarafından gerçekleştirilmiş ve Tarkovski'ye adanmış müzikal performanslar.

Eduard Artemyev, *Solaris, The Mirror, Stalker*, Electroshock Records ELCD 012.

Artemyev'in Tarkovski'nin 1970'lerdeki filmlerinde kullanılan müzikleri. Ne yazık ki bazı parçalar bu albüm için yeniden kaydedilmiş (ilk olarak 1990'da plak olarak yayınlanmıştır) ancak Artemyev'in Tarkovski'ye adadığı *Dedication to A. Tarkovsky* isimli parçayı bulundurması bunu telafi ediyor.

Cinema Classics: Andrei Tarkovsky, London POCL-4336

Filmlerde kullanılan klasik müzik parçalarının büyük bir kısmını[238] içeren Japonca bir CD:

Solyaris: JS Bach, 'Ich ruf zu dir, Herr Jesus Christ' BWV 639, *Orgelbüchlein*

Zerkalo: JS Bach, 'Das alte Jahr vergangen ist' BWV 614, *Orgelbüchlein*; Pergolesi, 'Quando corpus morietur' *Stabat Mater*; JS Bach, *St John Passion* BWV 245, No. 33, 'Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß'; Purcell, 'They tell us that your mighty powers' *The Indian Queen*; JS Bach, *St John Passion*

238) CD'de *Stalker*'da kısaca duyulabilen iki parça eksiktir: Ravel'in *Bolero* ve Wagner'in *Meistersinger* besteleri.

BWV 245, No.1, 'Herr, unser Herscher'.

Stalker/Nostalghia: Beethoven, Symphony No.9, *Choral*, Fourth Movement.

Nostalghia: Verdi, 'Requiem aeternam', *Requiem*.

Offret: JS Bach, St Matthew Passion BWV 244, No.47, 'Ebarme dich'.

Nostalghia'da Gorchakov'un hakkında araştırma yaptığı Maxim Berezovsky'in eserlerine *Sacred Ukrainian Music Vol.1* (www.claudiorecords. com'da mevcut) ve *Maxim Berezovsky - Secular Music* (www.marecordings. com'da mevcut) isimli CD'lerde ulaşılabilir.

Tarkovski'nin filmleri ayrıca Fransız caz piyanisti François Couturier'ın mükemmel eserlerine ilham verrmiştir: *Nostalghia - Song for Tarkovsky* (ECM, 2006) ve *Tarkovsky Quartet* (ECM, 2011).

İNTERNET SİTELERİ

www.nostalghia.com Tarkovski ile ilgili İngilizce siteler içinde rakipsizdir. Trond Trondsen ve Jan Bielawski tarafından idare edilen site, bazılarına İngilizce olarak başka hiçbir yerde ulaşılamayan zengin bilgiler içermektedir. Sitede ayrıca Tarkovski hakkında şimdiye kadar yayınlanmış en ufuk açıcı ve ilham verici eleştirilerin olduğu çok sayıda makale ve deneme bulunmaktadır.

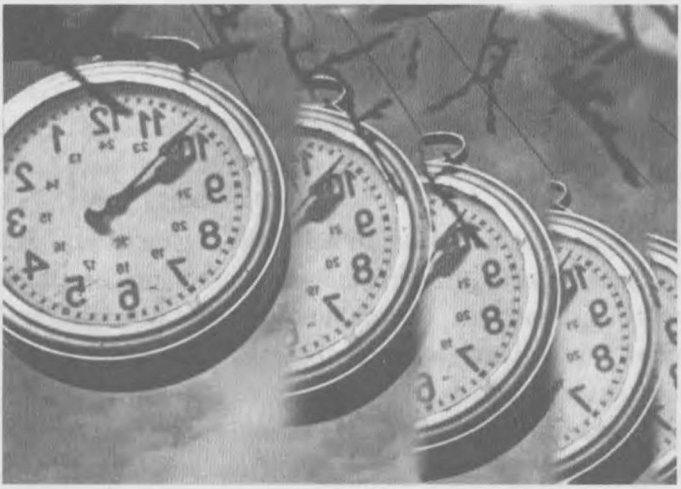
Tarkovski ile ilgili diğer internet sitelerinin bir kısmı:

http://nostalghia.cz (Çekçe).

www.tarkovszkij.hu (Macarca).

www.andreitarkovski.org (İspanyolca).

http://homepage.mac.com/satokk/news. html (Japonca).



The Steamroller and the Violin (1960)



Andrei Rublev (1966)



Ivan's Childhood (1962)



Ivan's Childhood (1962)



Solaris (1972)



Solaris (1972)



Mirror (1975)



Nostalgia (1983)



Stalker (1979)



Stalker (1979)



The Sacrifice (1986)



The Sacrifice (1986)



Andrei Tarkovski'nin kamerasından...



Sean Martin

Andrey Tarkovski

Bu kitabın Tarkovski'nin çalışmalarına aşina olmayanlar için kısa bir genel bakış olarak görev görmesi, onlarla zaten tanışık olanlar içinse geriye dönüp filmleri tekrar izlemeleri için bir teşvik olması amaçlandı.

Amacım, uzun metrajlı filmlerinden, televizyon, radyo ve sahne için yaptığı daha az bilinen eserlerine, Tarkovski'nin çalışmalarının tüm yönlerini ele almak oldu. Tarkovski kendini öncelikle bir şair olarak görüyordu ve hangi ortam için üretildiklerinden bağımsız olarak, tüm eserlerine hakim olan şey şairane bir hassaslıktır. Bununla birlikte, Tarkovski hakkında herhangi bir şey yazmaya teşebbüs etmenin bazı problemleri var. Natasha Synessios'un yazdığı gibi: "Çoğumuz sinemayı hala eğlence veya gerçeklerden kaçış için ziyaret ediyoruz, manevi besin, ilham ve kutsama için değil. Ancak biz, 'Tarkovski-mimliler', onun filmlerini aynen böyle dinsel yönlerden deneyimliyoruz. Analiz etmek, genellikle bu tip deneyimlere katkısı olan bir şey değil, gene de insan onun vasıtasıyla gizemli ve tarifsiz yaratım süreci hakkında bir şeyleri ortaya çıkarmayı umut ediyor." Dolayısıyla, benim yaklaşımım analizle sadece kısmen alakalı oldu, zira Tarkovski'nin filmlerinin [illegible] olan gizemin aşikar olduğunu [illegible]nlerin, nihai olarak çözümluğunu hissediyorum. Ona[illegible]ştikçe değişen filmler.

İstanbul Ticaret Üniversitesi Kütüphanesi
540003
0495577
AFN

KALKEDON

İstanbul Ticaret Üniversitesi Kütüphanesi
540003