GEOFF DYER

ZONA

BİR ODAYA YAPILAN BİR YOLCULUK ÜZERİNE
BİR FİLM ÜZERİNE BİR KİTAP

TÜRKÇESİ CEM ALPAN



GEOFF DYER

İngiliz yazar, denemeci ve eleştirmen Geoff Dyer 1958'de doğdu. *Jeff in Venice, Death in Varanasi* ve *Paris-Trance*'in de (Everest Yayınları programında) aralarında olduğu dört romanı ve on kurgu dışı eseri vardır. "Somerset Maugham Ödülü", gülmece dalında kurgu eserlere verilen "Bollinger Everyman Wodehouse Ödülü", "Lannan Edebiyat Ödülü", fotoğraf hakkında yazılı çalışmalara verilen "International Center of Photography's 2006 Infinity Ödülü", "American Academy of Arts and Letters' E. M. Foster Ödülü" gibi ödüllerin sahibidir. En son 2012'de "National Book Critics Circle Ödülü"nü almıştır. Geoff Dyer Londra'da yaşamaktadır.

CEM ALPAN

1972'de İstanbul'da doğdu. M.G.S.Ü.'de okudu. 2006 senesinden beri çeşitli yayınevlerinde editör olarak çalışıyor, çeviriler yapıyor. Çevirdiği kitaplardan bazıları: *Aşk Sürebilir mi?* (Stephen A. Mitchell), *Kara Kutu* (Amos Oz), *Shakespeare Olmak* (Stephen Greenblatt), *Çocuklar Kalıyor, Bazı Kadınlar* (Alice Munro), *Caribou Adası* (David Vann).

GEOFF DYER

ZONA

Bir Odaya Yapılan Bir Yolculuk Üzerine
Bir Film Üzerine Bir Kitap

Türkçesi: Cem Alpan

§

Yayın No **1358**
Çağdaş Dünya Edebiyatı **185**

Zona
Bir Odaya Yapılan Bir Yolculuk Üzerine
Bir Film Üzerine Bir Kitap
Geoff Dyer

Kitabın Özgün Adı: *Zona*

Yayına hazırlayan: Başak Güntekin
İngilizceden çeviren: Cem Alpan
Kapak tasarımı: Beste Doğan
Sayfa tasarımı: Hülya Fırat

© 2012, Geoff Dyer
© 2014, bu kitabın tüm yayın hakları
The Wylie Agency aracılığıyla
Everest Yayınları'na aittir.

Everest Yayınları'nda 1. Basım: Aralık 2014
ISBN: 978 - 605 - 141 - 803 - 2

Sertifika No: 10905
Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (212) 513 34 20-21 Faks: (212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www. everestyayinlari.com
www. twitter. com/everestkitap
facebook.com/everestyayinlari

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

Rebecca'ya

Teşekkürler

Kitabı taslak aşamasında okudukları ve faydalı öneriler verip düzeltiler yaptıkları için Mark Cousins, Tom Luddy ve Chris Mitchell'a teşekkürlerimi sunmak isterim. Özellikle de Tarkovski'nin Telluride'ye yolculuğu konusunda beni bilgilendirdiği için Tom'a.

Bu kitaptan birkaç sayfa, çok daha farklı bir biçimde *Guardian* gazetesinde yer aldı. O yazıyı benden istediği ve yayınladığı için Michael Hann'a müteşekkirim. Diğer sayfaların farklı versiyonları Durham Kitap Festivali (2011) için yazıldı ve etkinlikte okundu.

Filmi, filmin kendisi bir çeşit körlük haline gelene kadar seyrettim.

G. C. Waldrep, 'D. W. Griffith Gettysburg'de'

Nihayetinde, sevdiğin bir şey hakkında konuşmanın en iyi yolu, ondan hafife alarak bahsetmektir.

Albert Camus, "Geçmişi Olmayan Kentler
İçin Kısa Bir Rehber"

BİR

Boş bir bar, muhtemelen henüz açık bile değil; içerde tek bir masa var, küçük yuvarlak masa büyüklüğünde ama daha yüksek, ayakta içki içerken dayandığınız türden ve taburesiz. Şayet döşeme tahtalarının dili olsaydı, bunlar size bir iki hikâye anlatırdı, gelgelelim bu hikâyeler sadece burada olanlar açısından değil, dünya genelindeki tüm barlar için birbirinin aynısı olagelir, o eski ağıtla son bulurlardı (bir iki kadehten sonra insanlar her yerimde yürüyebileceklerini sanıyorlar). Başka bir deyişle bizler, şimdiden evrensel gerçeğin diyarındayız. Barmen arkadan içeri girer –üstünde beyaz barmen ceketi vardır–, bir sigara yakar ve ışıkları açar; iki floresan tüpü, biri doğru dürüst çalışmaz: titreşir. Barmen titreşen ışığa bakar. "Şunu tamir etmeli," diye düşündüğünü görebilirsiniz ki bu, "Bugün kolları sıvayıp tamir edeceğim" demek anlamına gelmez de, daha çok, "Asla tamir edilmeyecek" anlamına gelir gibi. Günlük hayat dediğimiz her daim tekrar eden bu tip küçük şaşkınlıklar, umutlar (bakarsın bir gecede kendiliğinden tamir olur) ve teslimiyetlerle (tamir olmadı işte, olmayacak da) doludur. Uzun boylu bir adam –bir müşteri!– içeri girer, sırt çantasını masanın,

içki içerken dayandığınız küçük yuvarlak masanın altına koyar. Uzun boylu ama genç değildir, belli ki kelleşmektedir; bir terörist olmadığı apaçık ortada, sırt çantasında da bomba olmadığı aşikârdır, lakin bu sıradan eylem –sırt çantasını masanın altına koyması– şu an gözden kaçacak gibi değil, özellikle de kişi, *İz Sürücü*'yü ilk defa, *Cezayir Savaşı*[1] filminden kısa bir süre sonra izlemişse (8 Ocak, 1981). Adam barmene bir şeyler ısmarlar. Barmenin ceketinin beyaz olması, nasıl da leş gibi olduğunu vurgulamaya hizmet eder. Zira bir ceket olduğu halde havlu olarak da iş görür, muhtemelen bulaşık kurulama bezi, hatta bir mendil olarak da. Mekânın tümü pis gibidir ancak görüntü o kadar soluktur ki bir şey anlaşılmaz, ayrıca Rus harfleriyle sarı jenerik yazılarının da –bilimkurgu Slavcası– duruma açıklık getirdiği söylenemez.

Erkeklerin berbat gitmeye mahkûm bir banka işi öncesi buluştuğu türden bir bar bu, barmense işi dışında hiçbir şeyi umursamayan ve ne kadar çok şey işinin dışında kalırsa o kadar memnun olan bir tip, bu, işlerin durma noktasına gelecek kadar durgunlaşması anlamına gelse de. Gerçi epey meşgul, uzun süredir burada, sırtında o pis ceketiyle işine bakıyor, gelgelelim iş kendi işi neticede, gelen giden ya da bir şeyler ısmarlayan birileri veya yapacak iş (o bitkin lambanın da diğerlerinden bir ayrıcalığı yok, bekleyebilir)

1 *La battaglia di Algeri.* 50'lerde Cezayir halkının Fransızlara karşı yürüttüğü gerilla mücadelesini, gerçek olaylara dayanarak anlatan, yönetmenliğini Gillo Pontecorvo'nun yaptığı 1966 tarihli kült film. (ç.n.)

olsun olmasın onun için hepsi bir. Ağzında sigarası, elinde kahve demliğiyle ağır ağır yaklaşır (en ufak bir görevi bile, asgari ücretli bir Herakles'in on iki işinden birini yapar gibi külfet haline getirmekte usta barmenlerden biridir kendisi), yabancıya biraz kahve koyar, tekrar dışarı çıkıp yabancıyı orada, kahvesini yudumlamak ve beklemek üzere yalnız bırakıp çıkar. Beklemek üzere bıraktığına kuşku yok: Yabancı kesinlikle bir şeyi ya da birini beklemektedir.

BİR ALTYAZI: Bir çeşit meteor ya da uzaylı ziyareti neticesinde bir mucize meydana geldi: Bölge. Oraya birlikler gönderildi. Geri dönmediler. Çevresi dikenli teller ve polis kordonuyla kuşatıldı...

Bu yazı film stüdyosunun, Mosfilm'in ısrarıyla eklendi, Bölge'nin (takip eden aksiyon burada geçecek) fantastik doğasına vurgu yapmak ihtiyacı duydukları için. Ayrıca, olayın geçtiği "burjuva" ülkesinin SSCB'yle tanımlanamayacağını da garanti altına almak istediler. Dolayısıyla Bölge denilen bu gizemli olay –altyazıya göre– "küçük ülkemizde" meydana geldi, böylece herkesin hedefi şaştı, çünkü hepimizin bildiği gibi SSCB epey geniş bir alanı kapsıyordu ve Rusya da devasa bir ülkeydi (hâlâ öyle). Laurence Olivier'nin "Rusya..." dediğini duyar gibi oluyorum şimdi, *The World At War*'daki [Savaşan Dünya][2]

2 Aksi belirtilmedikçe metindeki tüm köşeli parantezler çevirmene aittir. (ç.n.)

Barbarossa epizodunda. "O uçsuz bucaksız topraklarıyla anavatan Rusya." 1941'de Alman İstilası'yla karşı karşıya kalan Rusya geleneksel stratejisine, Napoléon'un sonunu getirdiği gibi Hitler'inkini de getirecek olan stratejiye çekilmişti: "Alan verip zaman kazanmak," ki bu, Tarkovski'nin de canı gönülden benimsediği bir mesajdı.

DAMLAYAN SU SESİ. İki kanatlı bir iç mekân kapısından içeri, bir odaya bakarız. Film senaryosunda "*Int*"[3] kısaltması iç mekân, "*Ext*" kısaltması dış mekân demektir. Bir tür "Aşırı-*Int*" ya da "*Int*'in *Int*'i" gibidir bu. Kamera şimdiden içerdedir, gıdım gıdım iç mekânın derinlerine ilerler. Sanki Tarkovski, Antonioni'nin *Yolcu* filminin o ünlü içerden-dışarı sahnesini bıraktığı yerden almış ve bir aşama ileri götürmüştür: içerden-içeri. O kadar yavaş – ama renksiz. Antonioni'nin erken dönem filmlerinden *Kızıl Çöl* (1964), isminden de anlaşılacağı üzere, renksiz düşünülemez. Renk –Monica Vitti'nin yeşil ceketi– filmi olağanüstü yapan etkendir, gelgelelim otuz dört yaşındaki Tarkovski, ikinci uzun metraj filmi *Andrey Rublev*'i tamamladığı 1966 yılında yapılan bir söyleşisinde, bunun Antonioni'nin "*Çığlık*'tan sonra yaptığı en kötü film" olduğunu söyledi. *Çünkü* film renkliydi, çünkü Antonioni, "Monica Vitti'nin siste dikkat çeken kızıl saçlarının cazibesine fazla kapıl-

3 *İng. Interior* (iç mekan) ve *exterior* (dış mekan) kelimelerinin kısaltması. (ç.n.)

mıştı," çünkü "renk, gerçek duygusunu öldürüyordu." Pekâlâ. Bunu hazmetmek biraz zaman alabilir. Rengi çıkar at, geriye ne kalır? *L'Avventura*'yla kaldın sanırım (bir de Monica Vitti'yle) ve o kadar sıkıldın ki renk için, zamanın akmasını sağlayacak veya zamanın akmadığını düşünmene engel olacak bir şeyler için yanıp tutuşuyorsun. Gerçek'ten ve verdiği histen konuşuyor olduğumuza göre, *L'Avventura*'nın bugüne kadar gördüklerim arasında, sinematografik ıstırabın saf haline en yakın film olduğunu kabul etmek zorunda olmak benim için şereftir. Filmi bir yaz Paris'te, Beşinci Bölge'de, perdesi büyükçe bir televizyon ekranı kadar olan minik bir sinemada görmüştüm. (Yirmili yaşların sonuna doğru, bir ağustos ayında Paris'te, siyah-beyaz, Fransızca altyazıyla İtalyanca bir film seyretmek: yalnızlığa dair bir örnek vaka.) Bu durumu atlatmanın tek yolu kendi kendime, *bir saniye daha dayanamayacağım* deyip durmaktı, *L'Avventura*'da saniye diye bir şey olmadığı halde. Dakika, en küçük zaman ölçüsüydü. Her saniye bir dakika, her dakika bir saat, bir saat bir yıl sürüyor ve öyle gidiyordu. Zamanın karşılığı daha büyük bir zaman dilimiydi. En nihayet Paris'in alacakaranlığına çıktığımda, otuzlarımın sonuna geliyordum.*

---

* Tarkovski'nin, senarist Tonina Guerra ile birlikte adı *Nostalghia* olacak filmin araştırması sırasında, İtalya'da geçirdiği günleri anlatan *Tempo di Viaggio* adlı belgeselde harika bir an vardır. O ikisi, oturmuş laflarlar. Telefon çalar

İz Sürücü'nün siyah-beyazını siyah-beyaz olarak betimlemek bile, görmekte olduğumuzu gökkuşağından uygunsuz bir seçenekle boyamak gibidir. Teknik olarak bu yoğunlaştırılmış sepya, filmin renkli çekilip siyah-beyaz yıkanmasıyla mümkün oldu. Sonuç, tayfın bir enerji kaynağı haline gelecek derecede sıkıştırılmasıyla elde edilen, petrol gibi ve neredeyse karanlık, ama altın parıltısı da veren bir çeşit alt-tekrenklilikti. Su damlamaları ve bunun dışında, belirli miktarda gıcırdama ve nedeni pek belli olmayan diğer ürkünç sesler var. Şimdi bir odadayız, bir yatağa bakıyoruz.

MASA, BAŞUCU MASASI, tanımlayacak olursak bardaki masadan epey alçak. Bir tür ulaşım aracının gümbürtüsü, masanın üzerindekileri titretir. Titreşimler, bir bardak suyun masanın kenarından ortasına ilerlemesine yeter. Hatırlayın bunu. *İz Sürücü*'de olan biten hiçbir şey kaza eseri olmaz, olmaz ama, beri yandan kazalarla doludur film. Masanın hemen yanında, yatakta, bir kadın uyumaktadır. Onun yanında başı örtülü bir kız ve onun yanında da, muhtemelen babası olan bir adam

---

ve Guerra cevap verir: "Alo... Ah, Michelangelo..." Antonioni, laflamak için aramıştır! Goncourt'un *Günlükler*'inin yirminci yüzyıldaki sinemasal karşılığıdır bu: "Kapı çalındı. Gelen Flaubert'di."

var. Trenin gümbürtüsü yükselir. Mekân toptan sallanmaktadır. Böyle bir şamatada birinin uyuması akıl alır gibi değildir, hele bir de tren Fransız ulusal marşını haykırıyorsa. Kamera yataktaki insanların üzerinde ilerler, sonra ters yönde ilerler, bir yönde çok ağır hareket eder, sonra aynı yavaşlıkta geri hareket eder. Antonioni de kesintisiz planları sever de Tarkovski bunu bir kademe ileri götürür. "Eğer mutat bir çekimin zamanı uzatılırsa, insan sıkılır, ama zamanı uzatmaya devam ederseniz yeni bir nitelik ortaya çıkar ve böylece özel bir dikkat yoğunluğu elde edersiniz." Tarkovski estetiğinin özetidir bu. Her şeyden önce, bizim zaman beklentimiz ile Tarkovski-zamanı arasında bir sürtünme olabilir ve bizler Tarkovski-zamanından uzaklaşıp yirmi birinci yüzyılın hiçbir şeyin bir süreç içinde olmadığı –ve kimsenin dikkatini bir şeye iki dakikadan fazla veremediği– gerzek-zamanına yaklaştıkça, bu sürtünme daha da şiddetlenir. Yakında insanlar örneğin Theo Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* gibi bir filmi izleyemeyecek ya da Henry James okuyamayacak, çünkü bitmek bilmez bir sahneden ya da cümleden diğerine geçmelerini sağlayacak dikkati veremeyecekler. Henry James'in geç dönemini okuyabileceğim günler geçti gitti ve Henry James'in geç dönemini okumadığım için, bu eksikliğin duyarlılığıma ne gibi zararlar verdiğini açıklayacak konumda değilim. Ancak gayet iyi biliyorum ki yirmili yaşların başında *İz*

Sürücü'yü görmeseydim, dünyaya karşı duyarlılığım köklü bir şekilde kısıtlı olurdu. *Ulis'in Bakışı*'na gelince, yıldız oyuncusu inanılmaz Harvey Keitel'e rağmen Avrupa sanat sinemasının tabutuna çakılmış bir başka çividir o (bir tabut ki, derdi bir sinik olsa, safi çividen müteşekkil), zira sanat olmayan her şeye geçit vermiştir, çünkü böyle bir filmin karşısında oturmaktansa ne yapsanız iyidir, özellikle de, bütün bir film, Josef Koudelka tarafından çekilen tek bir durağan obje fotoğrafına –Tuna Nehri'nde, bir mavna üstünde kayıp giden bir Lenin heykeli, tarihin Nil Nehri'nden sürüklenen putlaşmış bir firavun– indirgenebileceği için.

TRENİN GÜMBÜRTÜSÜ yavaş yavaş diner, yine sadece damlama sesi vardır ve birkaç dakika önce bıraktığımız yere geri döner, yatağa bakarız. Adam uyanır ve yataktan kalkar. Tuhaftır, pantolonsuz ama üstünde kazağıyla uyumaktadır. Uzun bir süre boyunca Amerikalı erkeklerin her zaman iç çamaşırlarıyla uyuduklarını sanırdım. Bunun sinematografik bir gelenek olduğuna, erkeklerin filmlerde yaptıkları bir şey olduğuna, böylelikle, ekranda, sabah uyandıkları anda giyinik olacaklarına bir türlü ayamadım. Uzun donla ama *üstünde* kazakla uyumak hiçbir gelenek sisteminde bir anlam ifade etmez. Sadece garip görünür ve maalesef hiç de hijyenik

değildir. İşin bir diğer garip tarafı da şu ki adam, karısını uyandırmama gayreti içinde olmasına rağmen, pantolonunu *ve o koca* botlarını sessizce giyip, patada kütede mutfağa yürür, ama sanırım onun düşünce yapısına göre kadın geçip giden trene ve bangır bangır çalan Fransız ulusal marşına rağmen uyuyorsa –ortamdaki gacırdama, inleme ve cırlamalar bir yana–, etrafta dolanmaların bir fark yaratacağı yok. Kadının uyuyormuş gibi yapması da olasıdır ama. Adamın kafasının arkasını görürüz. Adam –henüz kim olduğunu bilmesek de şu noktada, işi basitleştirmek adına küçük bir oyunbozanlık yapıp onun filme adını veren, İz Sürücü'den başkası olmadığını ifşa edeceğim–, yatak odasından çıkıp gelir ve kameranın birkaç dakika önce, adam yataktayken baktığı kapılardan içeri bakar; o an ile şimdi arasında tek fark, onun yatakta olmamasıdır. Akla gelen tüm standartlar için yavaş bir başlangıç bu. SSCB'nin film yapımcılığı merkezi devlet temsilcisi Goskino'nun yetkilileri, "özellikle de başlarda, filmin biraz daha dinamik olmasını" ümit ettiklerini belirterek şikâyette bulundular. Tarkovski ateş püskürdü: Aslında başlangıç daha da yavaş ve sıkıcı olmalıydı, böylece yanlış salona gelmiş biri, aksiyon başlamadan önce çıkıp gitmek için zaman bulacaktı. Bu şiddetli tepki karşısında afallayan yetkililerden biri, hadiseye seyirci açısından bakmaya çalıştığını söyledi... Filmin sonunu getiremeyecekti. Gelgelelim Tarkovski için seyircinin en ufak bir değeri yoktu. Ancak iki kişinin görüşüne kulak

verirdi o, Bresson ve Bergman'ın. Aldın mı cevabını şimdi!*

ADAM SAĞ YÖNDE İLERLEYİP çıkar ama kamera onun durmuş olduğu yerde durup onun görmüş olduğu, ama artık bakmadığı yere bakar – flu bir görüntüde yataktan kalkmakta olan karısına.

Adam mutfağa gider. Musluğu açar, su ısıtıcısının altını yakar, dişlerini fırçalar. Bir ampul yanar. Ne güzel: Bilirsiniz ya, mekânı aydınlatıp azıcık parlatmaya yarar bu, ama sadece parlatmakla mı kalıyor, tanrı bilir. Tarkovski, filmlerindeki imgelerin sembolik okumasına her zaman karşıydı, ama insan bu ampulün manasını düşünmeden edemiyor: Adamın aklına *parlak bir fikir* mi geliverdi? Öyle olsa bile bunun iyi bir fikir olmadığı anlaşılacak: Ampul aşırı-parlak olacak şekilde alazlanır ve

* Tarkovski her fırsatta bu ikisine olan saygı ve sevgisini dile getirdi, özellikle de Bresson'a. Kendisiyle 1983'te, Cannes'da, *Grand Prix du cinéma de création* özel ödülünü (ayrı ayrı *Nostalghia* ve *L'Argent* için) paylaştı, ödülü takdim eden de Orson Welles'ti. Ne üçlü ama. Bresson teşekkür nev'inde bir konuşma yapmayı reddetti, Tarkovski de omuz silkip "*Merci beaucoup*" deyiverdi, yani ikisi de nezaket gösterisinde bulunmadılar. Belki de bu şerefi birbirleriyle paylaştıkları için ikisinin de azıcık keyfi kaçmıştır.

hemen ardından, kendini yakıp tüketmiş gibi tamamen söner. Hangi ülkede olduğumuz pek açık değil belki, ama nerede olursak olalım güvenilir bir aydınlatma cihazı bulmak bir mesele gibidir.

BU KERTEDE, daha spesifik bir sorun var; o da, adamın karısı. Tüm bu süre boyunca ya uyanıktı ya da trenin ve Fransız ulusal marşının gürültüsü veya kocasının etrafta dolaşıp zemini gacırdatması yüzünden uyandı. Işık anahtarını, anahtarın ibresini ters yönde, aydınlık yönünde çevirir ve mekânı öyle aydınlatır ki bir saniye sonra mekâna tekrar zifiri karanlık iner. Anlaşılan o ki evlerinin elektrik tesisatı elden geçmelidir.

O meşhur "ünlü son sözler" deyişi vardır ya. İnsanların ölmeden önce söylediği son sözlere doğal bir merakımız vardır, ancak filmlerde söylenen ilk sözlerin –sadece seslerin değil, dile getirilen kelimelerin– geniş bir derlemesini yapmak, bunları bilgisayara geçirmek ve neticeyi bir tür işleme ve analize tabi tutmak ilginç olurdu. Bu filmde ilk sözleri adamın karısı dile getiriyor ve bu sözler: "Saatimi neden aldın?" Evet, film henüz başlamış sayılmaz, kadın daha yeni kalktı, dahası, adamın bakış açısına göre, daha şimdiden *dırdıra* başladı. Adamı azarlıyor ve hırsızlıkla suçluyor. Adamın çıkıp gitmek istemesine şaşmamalı. Gelgelelim, aslında bize ilan edilen o büyük *tema*: Za-

man. Tarkovski seyircilere şunu söylemekte: Zamana ait bildiğiniz her şeyi bir kenara bırakın. Saatlerinize bakıp durmayın artık, bu film *Hız Tuzağı* filminin süratinde ilerlemeyecek, ama kendinizi Tarkovski-zamanına bıraktığınız takdirde *Son Ültimatom* filmindeki pata küte şiddet kargaşası size *L'Avventura*'dan daha sıkıcı gelecek. "Normalde insanların *zaman* nedeniyle sinemaya gittiklerini düşünüyorum," demişti Tarkovski, "zamanı boşa harcamak, zaman kaybetmek, zaman kazanmak için." Bu hissiyata sadece bir kelime eklense, en gerzek sinema izleyicisinin bile hemfikir olacağı bir düşünceyle kusursuz bir uyum yakalanır. O kelime "iyi"dir, "İnsanlar iyi vakit geçirmek için sinemaya gider, orada saksı gibi oturup bir şeylerin olmasını beklemek için değil," sözlerinde olduğu gibi. (Bazı insanlar, neden sinemaya gittiğimiz konusunda her tür fikir birliğinin dışında kalır. Richard Price'ın romanı *Clockers*'daki karakterlerden Strike için, bir film, herhangi bir film, "Doksan dakika orada oturmak"tan başka bir şey değildir – Tarkovski'nin savının olumsuzlama yoluyla tasdiki olarak alınabilecek bir görüştür bu.)

ADAM DİŞLERİNİ fırçalarken, kadın bu zaman kavramını daha da ileri götürür – en güzel yılları geride kalmış, yaşlanmıştır. O bunu yapa dursun, sizin aklınıza tekrar Antonioni gelir, çünkü kadının bir Monica Vitti

olmadığı gün gibi ortadadır. Dürüst olmak gerekirse, dırdır ve o süreğen solgun bakışlar kombinasyonu, terk etmeye yönelik güçlü bir tahrik unsuru teşkil eder. Kadın adama tüm o suçluluk aşılama oyunlarını oynar, ancak o mutat terimler –bir tek kendini düşünüyorsun– tersine çevrilmiş, bir tür Dostoyevskici anlama evrilmiştir: Kendini düşünmesen bile...*

Kadın kocasına kalması için yalvarır, ama ne yapsa nafile olduğu, kocasının gitmekte olduğu –nereye gittiğini söylemediği halde– ortadadır. Kadın adama sonunun cezaevi olacağını söyler. Adam, benim için her yer cezaevi diye yanıtlar. İyi yanıt. Lakin evlilik açısından kötüye alamet. Öyle görünüyor ki ilişkileri, geçerli yegâne iletişimin birbirleriyle atışmak, tartışmak ve birbirlerini yalanlamak haline geldiği bir noktaya varmış. Bu üslubun keyif verdiği söylenemez, ama havasına girmek kolaydır ve bir kez kaptırdınız mı da dışına çıkmak son derece zordur: Ezcümle bir cezaevi. İnsan adamın cevabının

---

* Bu rolü Tarkovski'nin karısı Larissa oynamak istedi ve yönetmen-kocası da onu oynatmaya çok hevesliydi. Tarkovski, karısı yerine Alisa Freindlikh'i tercih etmeye, çekim ekibinin diğer elemanları, özellikle de –başlangıçta–, *İz Sürücü*'nün yanı sıra Tarkovski'nin önceki filmlerinden *Ayna*'nın da görüntü yönetmenliğini yapan Georgi Rerberg tarafından ikna edildi. Belki de Rerberg'in sonrasında ekipten çıkarılmasının tohumları, Larissa'nın düşmanlığını kazanmasıyla ekilmiştir.

metafor kabilinden olduğunu varsayıyor ama film, hangi zamanda ve nerede geçtiği, yansıdığı ekranın ötesinde, dünyayla ne gibi bir ilişkisi olduğu konusunda bizleri sık sık merakta bırakıyor. *İz Sürücü* 70'lerin sonunda çekildi, Sovyetler Birliği'nin uçsuz bucaksız bir toplama kampı haline gelmiş olduğu 30'lar ya da 50'lerde değil. Ki o dönem, Anne Applebaum'un *Gulag*'da ifade ettiği gibi, toplama kampı argosunda "dikenli tellerin dışındaki dünya, 'özgür' olarak değil de, *bolshaya zona,* yani 'büyük cezaevi bölgesi,'" diye anılıyordu ve bunun nedeni, 'küçük bölge'deki kadar ölümcül olmasa da oradaki hayatın da insanlıktan, hele hele insancıllıktan büsbütün çıkmış olmasıydı. *İz Sürücü*'nün zamanında komünizm, Tony Judt'un sözleriyle, "katlanılan bir yaşam biçimi"ydi (ki laf arasında bu, Kızılderili Hopi'lerin dilinde –bong şişesiyle ot çekenlerin bileceği üzere– "değişmesi gereken bir yaşam biçimi" ya da "dengesi bozulmuş hayat" anlamına gelen Koyaanisqatsi kelimesinin alternatif bir çevirisi gibi geliyor kulağa). *İz Sürücü* Gulag *hakkında* bir film değildir, ancak namevcut ve bahsi geçmeyen Gulag sürekli ima edilmiştir, İz Sürücü karakterinin Rus mahkûmu tarzı saç kesimiyle olsun, üst üste gelip örtüşen kelime haznesiyle olsun. Hepimizin keşfedeceği üzere Bölge'nin (*zona*) en tehlikeli kısmı, "kıyma makinesi" denilen yerdir ki bu, adı geçen Sovyet baskı sisteminin işleyişini anlatmak için mahkûmların kullandığı terimlerden bir başkasıdır.*

İz Sürücü gittikten sonra karısı, terk edilmenin zirvesinde, belli ki Tarkovski'nin pek hoşlandığı o seksileştirilmiş isteri krizlerinden birini geçirerek, (meme uçları

* Ve hadi kabul edelim, kendine özgü bir cazibesi, yarı-romantik bir mitolojisi vardır Gulag'ın. Paris'te bir iki kere, aralarında "kampta" bulunmuş adamların da yer aldığı akşam yemeği davetlerine katıldım. Adamların ikisinde de deneyimle seçilmiş bir nitelik vardı sanki, ikisinin de, yalnızca yirminci yüzyılda yaşıyor olmak –belirli bir zamanda belirli bir yerde doğmuş olmak– olgusunun bedeli karşılığı ölüm çanı gerçeğini elde ettikleri varsayılıyordu. Sınanmışlardı neticede. Aynı zamanda hem anlama yetisinin ötesinde hem de düpedüz rutine dayalı sıradan bir şey onlara vahyolunmuş ya da ihsan edilmişti. Bir dürtünün tesiri altında gibi sürekli şaka yapıyor, sofranın çevresindeki diğerlerini kasıp kavuran ciddi politik tartışmalara katılmaya da gönül indirmiyorlardı ki, doğrusu ben de katılmıyordum –hatta takip de edemiyordum–, çünkü Fransızcam berbattı, ama masadaki kadınlardan biri, kocasıyla birlikte yataklarının duvarına Lenin posteri asacaklarını söylediğinde, bunun aptalca bir şey, tek kelimeyle Fransızlara has bir saçmalık olduğunu düşündüğümü gayet iyi hatırlıyorum, zira tam da Godard'ın Rolling Stones'la birlikte yaptığı, sonrasında Mick Jagger'a büyük *auteur*'e hakkında, "Tam bir am kafa," dedirtecek tecrübeler yaşatmış *Sympathy forthe Devil*'ı takiben çektiği filmlerde görülecek bir sahneydi bu.

dikkat çekecek derecede sertleşmiştir) sert zemin üzerinde kıvranıp durur.*

Öte yandan adam, geldi gelecek birçok erkeğin yaptığı gibi, bara gitmek üzere yola koyulmuş, endüstrileşme-sonrasının sisi içinde, güzel bir şekilde ıssız ve su birikintileriyle dolu demiryolu hatlarını keserek ilerlemektedir.†

Adam raylar boyunca yol alırken, dış ses her şeyin "ümitsizlik derecesinde sıkıcı" olduğunu söyler – bir filmin nasıl da çabucak sıkıcı *olabileceği* konusunu dü-

---

* Mukayese ediniz: *Solaris*'te Hari'nin, sıvı oksijen içtikten sonra, yarı şeffaf geceliği içinde, tabiri caizse ikinci kez yeniden doğuşu.

† İşin aslı, arkadaşım Russel ve beni bu filmi görmeye sevk eden şeylerden biri, her şeyden önce, *Observer* gazetesinde yer alan, film eleştirmeni Philip French'in makalesinin yanına konmuş bu sekansa ait bir tanıtım fotoğrafıydı. Ben Cheltenham'da büyümekte olan bir çocukken, film sahnelerinden tanıtım fotoğrafları ABC, Coliseum ve Odeon gibi sinemaların dışında, sizi cezbedip içeri çekmek üzere sergilenirdi ve o durağan fotoğrafı hareket halinde görmek her zaman için çok önemli bir andı. (ABC de, Coliseum da çoktan yok oldu gitti, Odeon'sa şu an enkaz halinde, mamafih benim için orası hâlâ eski Odeon, tıpkı ebeveynimin orayı ve ABC'yi her zaman eski isimleriyle anmaları –sırasıyla Gaumont ve Regal–, dolayısıyla da bu mekânların tarihöncesine dayalı bir tür mitolojik mahal olduğunu ima etmeleri gibi, ki adı geçen sinemalardan birinde, Eric von

şündüren bir saptama. Bu naçizane hususta, hangi film rekoru elinde tutmaktadır acaba? Ve o film ki, seyirciyi sıkıcılığın o kaşındırıcı battaniyesine amansız bir süratle sarıp sarmalaması ölçüsünde heyecan verici ve *sürükleyici* değil midir? (Zamanımızın yeniliklerinden biri de budur belki –hazır kahve gibi– anlık sıkılma olasılığı; bunaltıcı bir şekilde yavaşça, zaman içinde serimlenen bir duyguya karşıtlık oluşturacak şekilde.) Kulak misafiri olunan ses bazı çok temel karışıklıklar yaratır: kimin sözleridir bunlar? Muhtemelen ekrandaki, yoğun siste tren yolu hatlarını diklemesine keserek, somurtuk ve karamsar bir edayla elleri cebinde yürüyen kişinin –İz Sürücü– seslendirilmiş düşünceleridir.

Daniken'in *Tanrıların Arabaları*'nı görmemle bu izlenim pek bir coşmuştur benim için.) Reklamı dışarıda yapılan bir deneyimin içinde olduğunuzu tasdik eder bu imgeler, fotoğrafı alınan o anı tam olarak sabitlemek hemen hemen imkânsız olsa da (film karesi denilen şeyin, imge akışından çekilip alınmış bir kare değil de, farklı, bağımsız bir bütünlük olduğunu o zamanlar fark etmedik tabii); ya da en azından, filmden bir kareyi gösteren tanıtım fotoğrafını "görmek" ile filmde gördüğünü kaydetmek arasındaki belli belirsiz duraklama, onun azıcık farklı bir imgeye dönüşmesi anlamına geliyor olsa da. Bize öyle geliyordu ki filmden bir kare gösteren tanıtım fotoğrafı, hiç de hareketsiz değildi, daha çok daha spesifik ama yine de elegelmez bir *déjavu* sızısını andırıyordu.

Bu karışıklık, İz Sürücü, seslendirilen düşüncelerin sahibi olan ve konuşmayı yapanın başka bir adam olduğunu görene kadar devam eder – ve işte karşımızdadır, yanında, sırtında şirin mi şirin minik kürk peleriniyle bir kadın vardır. Eyvahlar olsun! Her şeyin nasıl da dibine kadar sıkıcı olduğunu beyan eden konuşmacı, tiradına hâlâ devam etmektedir. Kadın adama Bermuda Şeytan Üçgeni hakkında soru sorar. Adam her şeyin sıkıcılığından dem vurmaya devam ederek, tahmininice Bölge'nin de sıkıcı olduğunu, hatta Ortaçağ'da yaşamanın bile daha ilginç olacağını söyler. Ne demek istemektedir yani? *İz Sürücü*'dense, *Andrey Rublev*'de boy göstermeyi tercih ettiğini mi söylemektedir, ciddi ciddi? Ki bir mantık vardır bunda, çünkü o, Tarkovski'nin gözde aktörü Anatoli Solonitsyn'dir – ve kendisi, on üç yıl önce bizzat *Andrey Rublev*'deki Rublev'di. Kadına gelince, Antonioni setinden gelen bir mülteciye benzer daha çok. Yalnızca bir kürk parçası ve uzun bir elbise giymiş olduğundan değil, adamla birlikte üstü açılabilir arabanın yanında dikildiği için – ve kadın elinde pırıl pırıl uzun bir şampanya bardağı tutmakta; sanki birlikte, toplu seks partisinin eli kulağında olduğu ama asla ivme kazanmadığı *Kızıl Çöl* filminden çıkıp gelmişler. Bir çeşit limandalar (adı geçen *Kızıl Çöl*). Fonda bir gemi, türlü mavnalar, dubalar var.

Kareye girdiği andan itibaren İz Sürücü'nün bu ikiliden hoşlanmadığı gün gibi ortadadır, diğer adam ona, kadının da –adını hatırlamaz– Bölge'ye gelmeye karar

verdiğini söylediği halde; gerçi kabul, kılık kıyafeti bu tip bir sefere uygun değil ya neyse işte. Kadınsa gerçek bir İz Sürücü'yle tanıştığı için çok heyecanlıdır –anlaşılan bu yasadışı tekinsiz kast pek bir auralı–, gelgelelim İz Sürücü'nün kadına söyleyebileceği tek bir kelime var: Git. Şu Bölge dedikleri yer, erkeklerin diyarıdır. Kadın arabaya biner, sadece Solonitsyn'e şapşal demek için duralar (ya da belki şapşal dediği İz Sürücü'dür) ve gazı kökler – adamcağızın, arabanın üstünde duran şapkasıyla. Filmdeki birçok nükteli anın ilkidir bu.*

---

* Söyleşilerinden, hafiften ukala bir Tarkovski tablosu çıkar ama filmlerinde arada bir komik anlara rastlanır. Bunlardan biri –*Nostalghia*– dehşet bir şakaya sahne olur. Adamın biri, çamurlu bir gölette boğulmakta olan bir adama rastgelir. Çekip kurtarır onu, lakin kurtarılan adam ona der ki, "Ne yaptığını sanıyorsun sen? Ben burada *yaşıyorum*." Kanımca *Nostalghia* bu anlama geliyor. Acaba Tarkovski, geri dönüp Sovyetler Birliği denilen çamurlu gölde yaşadığı günlere mi bakmaktadır? O kendini gölden çıkarmış, film yapımcılığı enstitülerinden ve onların işlemlerinden kurtulup özgürleşmiş olarak, dönüp geçmişe şefkatle bakmaktadır şimdi. Benim en sevdiğim komik an ise *Tempo di Viaggio*'da, Tarkovski ile Tonino, Guerrafilm için mekân arayışındayken vuku bulur. Arabayla Lecce'ye varırlar, büyük yönetmen arabadan iner; üstünde soluk sarı bir tişört, altında da akla hayale sığacak en kısa, en cici bici, en dar, en mini şort vardır. Sanki Castro Sokak Şenliği'nden doğrucana uçup gelmiş gibidir!

İz Sürücü adamın yanında bir kadın getirmesinden de, adamın içki içmesinden de pek hoşnut değildi. Pekâlâ, kabul, *içiyorum*, diye kabullenir adam, ama *sarhoş* değilim. Milletin yarısı içiyor, diğer yarısı da sarhoş, diye ekler. Acaba bu, SSCB'deki içki müptelalığının gerçeğe sadık bir yansıması mıdır? Acaba o sahne, Tarkovski'nin memleketinin çamurlu gölüne dair özleyegeldiği şeylerden biri miydi?* Tarkovski günlüklerinde bir iki kez,

* Rerberg'in sözümona içki ve kadın düşkünlüğü filmden kovulmasına katkı yapan faktörlerdendi; Rerberg bunu inkâr etmiyor, lakin söz konusu içmekse, yönetmene eşlik etmekten başka bir şey yapmadığını iddia ediyor. Sette içmek, son derece yaygın bir sorundu pek tabii, özellikle de işlerin yolunda gitmediği zamanlarda (gerçi işler hiçbir zaman yolunda gitmiyordu) ve işlerin yoluna girmesi için durup beklemek dışında yapacak bir şey olmadığında. Haziran ayında meydana gelen bir kar fırtınası çekimin büsbütün iptaline neden olacaktı. Derken Tarkovski birden bire ortaya çıkıp, çekimlerin sabahın yedisinde başlayacağını ilan etti. Ses mühendisi Vladimir Şarun, haber vermek üzere Solonitsyn'nin odasına gittiğinde, aktör ile makyajcısını, tam anlamıyla zil zurna sarhoş buldu. Makyajcı çarçabuk üç kilo patates getirilmesini istedi, böylece kabukları soyulup Solonitsyn'nin yüzüne kompres yapılır ve iki haftalık "içki âlemi" neticesinde meydana gelen kabarıklıklar indirilebilirdi. (İki gün değil, iki *hafta*.) Patatesler temin edildi ve alaşım hazırlandı. Şarun Solonitsyn'nin odasına döndü,

kafayı çekip "içki âlemi yapmaktan" bahseder, ama İz Sürücü içkiye iyi gözle bakmaz. Aslında bu aşamada, Bölge dışında hiçbir şeye iyi gözle bakmaz. Adam şişeden bir fırt çeker; öte yandan plastik bir torbaya atar elini, tıpkı elinde tiner zulasıyla bir yeniyetme gibi.

İZ SÜRÜCÜ BASAMAKLARI çıkıp, başlangıçta gördüğümüz bara girer. Hani göreceli olarak müşteri akınına uğramaktadır bar. Sanki insanların ihtiyaç duyduğu bir yerde indirimli içki saati vaktidir. Yandaki pencereler de, barmenin ceketi gibi, bir güzel temizlik istemektedir. Zira dış dünyaya dair ancak bulanık bir görüntü verirler. İz Sürücü'nün peşinden adam da gelir, bizi şaklaban kabilinden usta işi bir kayıp sendelemeyle ödüllendirerek. Sadece müşterilerle kalmaz – espriler de ardı sıra akın etmektedir şimdi, şu bizim Buster Keaton da buralarda bir yerdedir, nicedir haber alınamayan, o sosyal-gerçekçi klasiği *Mutlu Saatte*'deki Buster Keaton.

UZUN BOYLU ADAM, jenerik yazıları-öncesi sekansta gördüğümüz adam, hâlâ orada, kahve içmektedir, bar-

---

ancak makyajcı yine zil zurna sarhoş, iki seksen yerdeydi, filmin yıldızıysa Kiehl'in bu kocakarı versiyonu ürününü kendi kendine yüzüne tatbik ediyordu.

mense tüttürmeye devam. Başladığımız yere, son bir defa geri dönmüş değiliz. Buranın bir Son Şans Salonu[4] olduğunu anlamamız için bir işarete ihtiyacımız yok. Adam gibi bir kapuçino içme şansından mı bahsediyoruz? Sıfır. Peki ya yüzde yüz sek votka? İşte budur! İz Sürücü uzun boyluya der ki, İçmene devam et – ama öteki herif şişesini takdim ettiğinde (tereciye tere satar gibi bara yanında getirmiştir içkisini) İz Sürücü ona, şişeyi uzak tutmasını söyler. Pekâlâ der adam, o geleneksel alkolik sofistikeliğiyle, bira da idare eder. Barmen ona bir bardak bira doldurur. İz Sürücü saatine, karısından çaldığı saate bakar; sabırsızlık ve kaygı belirten bir jesttir bu, seyirci paylaşsın ya da paylaşmasın. Barmenin içkisini doldurduğu tüm o süre boyunca adam kendi bardağını tutmaktadır, içindekileri bir an evvel boşaltmaya can atar vaziyette. Barmen doldurmayı kestiği anda adam dikler –aferin oğluma!– ve barmen, diğer ikisinin bardaklarını doldurur doldurmaz, adam ikinci kadehine hazırdır. Bölge'nin merkezinde bir Oda var; –sonradan öğreneceğimiz üzere– en derinindeki arzularının gerçekleştiği bir yer, ama insana öyle geliyor ki bu oda onun Oda'sı, yani en büyük arzusu, ona tam da burada, peş peşe bira dikmek üzere hizmet edilmesi.*

* Bizim şu susuz dünyamızda birçok erkeğin paylaştığı bir düşünce işte. Ben daha çocukken, yaz tatillerinden sonraki günlerde babam işten eve geldiğinde çalışma arkadaşların-

4 19. Yüzyılda Amerika'da, içki yasağından evvel -yasaktan evvel son bir tek atın manasında-, ortaya çıkan barların popüler ismidir. (ç.n.)

dan tiksintiyle söz ederdi, zira bu adamlar, İspanya'ya ya da alkol yasasının İngiltere kadar sıkı olmadığı başka yerlere tatile gitmiş olur ve o süre boyunca barlarda ya da havuz başlarında içmekten başka bir şey yapmazlardı. Onların en derin arzu ve isteği buydu işte. Bizse çok ender tatile çıkardık çünkü babamın en derindeki arzusu para biriktirmekti ve bunun en iyi yolu, dize kadar inen şortlarla gelen saadetten ve aşırı pahalı çikolata kaplı dondurmaların ayartmalarından kaçınmak için evde oturmak, çok yavaş damlayan ama terk etmek için daha da ağırdan alan paranın konduğu odayı terk etmemekti. (Babamın pahalı çikolata kaplı dondurma korkusu hakkında ilk defa yazmadığımın farkındayım. Albert Camus'ye göre, "İnsanın asıl meselesi, kalbinin kapılarının açılmasına neden olan o iki-üç fevkalade ama basit imgeyi sanatın dolambaçlı yollarıyla yeniden keşfetmek için çıktığı uzun yürüyüşten başka bir şey değildir." Bu Tarkovski için tam anlamıyla doğru gibidir, özellikle de *Ayna*'yla ilgili olarak. Bana gelince, benim durumumda bu imgelerden biri çikolata kaplı dondurma ve babamın buna zoraki para bayılmaları. Haksızlık ediyorum ya da en azıdan, Bournemouth ya da Weston-super-Mare gibi, çikolatalı dondurmanın aşırı pahalı olduğu o tatil merkezlerine atıfta bulunuyorum. Babamın Gloucester'daki yerel Walls Dondurmaları fabrikasında çalışan bir arkadaşı vardı ve bu adam, çikolata kaplı dondurmaları ucuza bulurdu. Bir gün ona, bu çikolata kaplı dondurmalar çalıntı mı, diye sordum – Amerikan tarzı, *sıkı* bir soruydu. "Avanta" dedi babam, yüzündeki, derinlerden gelen muazzam bir memnuniyet ifadesiyle.)

Adam kendine ikinci bir kadeh alıp, diğerlerini İz Sürücü ve uzun boyluya getirir. Tam kendini tanıtacaktır ki İz Sürücü (Aleksandr Kaydanovski) onun isminin Yazar olduğunu söyler, uzun boylunun ismi de Profesör'dür (Nikolay Grinko). Ah, bir silahlı soygun filmi anıştırması var burada: Bay Pembe, Bay Beyaz ve diğerleri: *Rezervuar Köpekleri* stilinde umumi kod isimleri. Acaba İz Sürücü Bölge'ye son bir iş için gitmek üzere ayartıldı mı?

Bir filmde ne zaman içki içen insanlar görsem içimden içmek gelir. Bazı ülkeler –yani film prodüksiyonu yapan bazı ülkeler– bazı hususi içkileri özellikle cazip göstermeyi bilirler. Öngörülebileceği üzere Fransız filmleri adamı kırmız şarap hasreti içinde bırakır, lakin château etiketli beyazlara da hayır demezsiniz. Viski western filmlerine yakışır. ("Adamlar kasıla kasıla girerler barlara. Bütün gün sığır gütmekten susamış halde.") Bira her yere yakışır. Ve sadece filmlerde değil. Dünyanın birçok ülkesinde, en berbat durumda olanlarında bile, elinizi attığınız zaman, hani derler ya, "idare eder" düzeyde kaliteli bira bulmak mümkündür. Biradan söz ediyorsak, İz Sürücü'nün dikip dikmediğiyle ilgilendiğimiz için elbette. Kim bilir, belki o da ikinci kadehini alacak. Fakat anlaşılan o ki yalnızca Yazar ne bulursa içiyor. Profesör kahvesiyle durur, İz Sürücü ise kaygılı gibidir. İçmek bir Yazar'a kalmış –belki de ona İçkici denmeliydi– ayrıca konuşmak da daha çok onun işi gibi. Profesör ona, ne yazdığını sorduğunda, insanın "mutlak surette hiçlik" üzerine yazması gerektiğini söyler.

Kısacası, kendine göre bir Flaubert'cidir o. Flaubert 1852 yılında yazdığı bir mektubunda, "Hiçlik hakkında, hiçbir şeye bağlı olmayan bir kitap yazma" tutkusunu beyan eder; "tıpkı hiçbir dışsal dayanağa ihtiyaç duymadan boşlukta asılı kalan yerküre gibi, üslubunun içsel kuvvetince bir arada tutulan bir kitap; neredeyse hiçbir konusu olmayan ya da en azından, konunun olabildiğince görünmez olduğu bir kitap" olacaktır bu, "böyle bir şey mümkünse tabii." "Sanatın geleceği" bu istikamettedir ona göre: "Tutuculuk diye bir şey olmayacak, biçimse yaratıcısının iradesi kadar özgür olacaktır." İçerik-güdümlü Hollywood sinemasıyla karşılaştırıldığında,Tarkovski'nin *Ayna*'da başaracağına (*İz Sürücü*'den önceki filmi) yönelik makul bir tahmin gibidir bu: Hiçbir şey hakkında bir film değildir elbette (aynı ölçüde her şey hakkında bir film olduğu da iddia edilebilir), ama olay örgüsüyle ya da "geleneğin yükünün" getirdiği mekanik taleplerle değil de, eşsiz bir şekilde yönetmenin üslubu –yaratıcısını iradesi– vasıtasıyla bir arada tutularak bütün haline gelmiş bir filmdir. Flaubert bu spekülatif ara müziği, sanki Tarkovski'nin günlüklerinden çıkmışa benzeyen bir gözlemle neticelendirir: "Saf Sanat açısından baktığımızda, konu diye bir şeyin olmadığı aksiyomunda karar kılınabilir – üslup dediğimiz, şeyleri görme uğraşında mutlak belirleyicidir."

Neyse, masanın çevresinde oturuyorlar işte, bir güzel laflayıp içiyorlar, gerçi laflayan da içen de daha çok Yazar – serkeşlerin o mutat geleneğinde olduğu üzere, kendini

tekrar ederek. Yine üçgenlere takmış, dışarıda kadınla, –İz Sürücü kadını sepetlemeden evvel– konuşurken yaptığı gibi. Şu üçgeniydi, bu üçgeniydi... Önce Profesör'ün neden Bölge'ye gittiğini merak eder, ama hemen ardından neden kendisinin oraya gittiğini, ne aradığını anlatmaya başlar hararetle. "Esin için" gidiyormuş meğerse. Hapı yutmuş da kendisi. Tükenmiş. Belki bölgeye gitmesiyle yenilenecek. Onun ne hissettiğini bilirim. Yani ben de orada bir güzel rol kesebilirdim. Demek istediğim, başka herhangi bir şey yazabilecek kabiliyette olsam, olay gelişiminden neredeyse yoksun bir filmin olay gelişimini –kare kare olmasa da plan plan– özetlemeye zamanımı harcar mıydım? Kendi açımdan ben de, kendimi kurtarmak için Oda'ya gidiyorum, ya da oraya giden bu üçlüyü takip ediyorum.*

Bu sohbet süresince kamera adeta yoğunlaşarak içeri hareket eder, ama öyle sezilemez bir şekilde yapar ki

*Bu küçük kitabı, filmdeki 142 plana karşılık gelen 142 küçük bölüme –her biri ondan önce gelen ve onu takip eden bölümle çift satır aralığıyla ayrılacak şekilde– parçalamaya niyetlenmiştim. Uzun bir film için oldukça düşük bir plan sayısıydı bu, yazma süreci de başta gayet iyi gidiyordu ama sonra, ben filme yoğunlaştıkça bir planın nerede sonlanıp diğerinin nerede başladığını takip edemez oldum. Bu unutuş ya da fark edemeyiş film seyretmenin ayrılmaz ve otantik bir yönüdür – bu kitapsa film seyretmenin, hatırlamaların, yanlış hatırlamaların ve unutmaların bir çetelesidir; bir dilimleyerek inceleme kaydı değildir.

bunu, olmakta olanı, olana kadar; biz neredeyse onlarla birlikte masaya dayanana kadar anlayamazsınız. Tarkovski'de, çoğu kez, bir şeyin durağan olduğunu düşündüğümüzde aslında değildir; en azından kadraj, film sanki nefes alıyormuş gibi belli belirsiz büzülüyor ya da genişliyordur.

Trenin düdüğünü, o yapayalnız ıslığın nefesini duyarız adeta. Demek ki, bu kasvetli barın birçok elverişli yanı var – "birçok" diyorsak da "bir", yani tren istasyonuna yakınlık demek istiyoruz. Düdüğün sesi yükselir. Duyuyor musunuz? Trenimiz, der İz Sürücü, saati –örn. karısının saatini*– kontrol ederek. Barı terk etmek üzere

---

* Saatin kaç olduğunu göremeyiz. Görebilseydik, bu sahnenin bir kısmı, Christian Marclay'in binlerce filmden zamana dair anlık görüntülerin yakalandığı anlardan oluşan video montajı *The Clock*'da [Saat] (2010) yer alırdı. *The Clock* yirmi dört saat sürer ve tamı tamına senkronizedir, böylece filmsel zamanın her bir dakikası –duvar saatleri, kol saatleri ve diyaloglarla gösterilen– söz konusu filmde gösterilen zamanın yerel saatiyle kesinkes örtüşür. Tarkovski "montaj sineması"ndan hoşlanmadığını ifade etmiştir, ancak Marclay'in örneklemeli anlatısı, onun *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabının *Zaman, Ritim ve Kurgu Üzerine* bölümündeki birçok saptamasının tasdiki gibidir. (İşin aslı, İz Sürücü'nün karısının saatine baktığı bu an, *The Clock*'da bir yerde, tespit edilebilir zamanın bu fasılasız sabitlenmesinde

hazırlanırlar. Kimse, "Dipleyin şunu!" demez ama tam da fikir birliği etmiş gibidirler. Kamera İz Sürücü'yü takiben yakınlaşmaya devam eder, zira kendisi, o mahzun barmen Luger'e –öyle güçlü ve sessiz bir tiptir ki bu barmen, ses sinemaya girmeden önceki 1920'lerde aktör olarak iş bulabilirdi– eğer geri dönmezse karısına "uğramasını" söyler. İyi de ne için? Taziyede mi bulunacak? Orada öylece oturup sessizce sigarasını mı tüttürecek? Yoksa bir yolunu bulup karısına ceketini mi yıkatacak? Söylevinden sonra İz Sürücü doğrudan kameraya bakar. Yazar da bardan çıkmak üzeredir, başının arkasını görürüz ve sonra dönerek doğrudan kameraya diker gözlerini, böylece, çok kısa bir süre için, açı/karşı açı geleneğiyle uyum içinde, İz Sürücü ve Yazar birbirlerine bakmaktadır. Ancak aynı zamanda da, bizim gözlerimizin içine bakıyor gibidirler. Nitekim Roland Barthes'ın "*Gözlerin tam içine*" adlı denemesindeki, bir fotoğrafta "kişinin fotoğraf kamerasına –fotoğrafa bakana– doğrudan bakması mümkünken, bir filmde aktörün film kamerasına bakması yasaktır" şeklindeki tebliğin doğrudan bir ihlali gibidir bu. Barthes kendi koyduğu bu kuraldan o kadar emindir ki, "bu yasağın sinemanın kendine özgü bir ni-

---

bir tür jestsel katkı maddesi olarak boşta salınacak şekilde yer alıyor olabilir; olabilir diyorum,çünkü filmin yalnızca on saatini seyredebildim. Lakin *Nostalghia* ve *Solaris*'ten bir iki an kırıntısı yakaladığım kayıtlara geçe.)

teliği olduğuna" kanidir... Zira, "sinema perdesinden tek bir bakış bana yönelse, tüm film güme gidecektir," diye yazar. Ancak bu vakada elde edilen etki, onların karşılıklı bakıştıklarını ima etmektir. Biz de bu oyuna katılırız. Biz de onlardan biriyizdir.

ÜÇÜ BİRLİKTE DIŞARIDA İLERLER – Biz de. İz Sürücü, bir görevi yerine getirircesine bir su birikintisinden yürüyüp geçer. Ki yanlışlıkla falan değil. Başka neyse de, her şeyden önce, ayaklarını ıslatmak hususunda MacArthur'cu bir kayıtsızlık vardır onda. Üçü birden orada durmakta olan bir cipe tırmanır. Hava, sürekli çalan o meçhul ıslıkla doludur şimdi. Yağmur yağmaktadır ve cipin farlarının ışığı, kasvet ve rutubette safi beyazdır. Cipi İz Sürücü kullanır. Yağmurun yağdığını göremesek de –şakır şakır yağmaz da serpiştirir– su birikintilerini, su birikintilerine düşen yağmur damlalarını görebiliriz ve cip, farlarına yansıyıp su birikintilerine düşen yağmur damlalarının, çalılıkların ve ağır ağır kaybolan sisin henüz kalkmadığı rutubetli ve kasvetli dar sokakların içinden geçerek ilerler. Cip mükemmel bir seçimdir. Bu önemli an için başka bir araç düşünülemez. Bir Mini Cooper olsa *İtalyan İşi* ile (belki *Nostalghia*'ya bu isim verilmeliydi) bağlantı teşkil eder, filmin başında gördüğümüz üstü açılabilir

o şık araba ise sınıfsal ve cazibeli bir etki yaratırdı, ama cip, rahatsızlığına rağmen geçmişteki Long Range Desert Group'u[5], hatta İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan tüm o filmleri anımsatmaktadır. Heveskâr generaller (Patton) ve o korkusuz savaş fotoğrafçıları (Capa) için tasarlanmış araçların en havalısıdır o, üstelik trafik kurallarına ve levazımat konvoylarının ağır tıkanıklığına karşı bağışıklığı vardır. O saf, kaba ve erkeksi macera ile eşanlamlıdır. Üstlerindeki kabanla fazla-kaplamalı olmuş bu komandolar, bu üçlü (aralarından birinin patlayıcı uzmanı olduğu ortaya çıkacak), *Last of the Summer Wine*'a[6] gönderme yapmanın da ötesine geçen, düşman safları önünde cengâverce akınlar yapan gönüllülerdir.

CİPİN KÖŞEYİ DÖNMESİYLE gazı köklemiş bir motosiklet sesi duyulur ve cip bir rıhtıma, ıslak bir rıhtıma çarpar. *İz Sürücü* piyasaya sürüldüğünde bilimkurgu filmi olarak lanse edildi ve bu sahne filmin en bilimkurgumsu sekansının başlangıcıydı, oysa filmin bütününde, Tarkovski türün sınırları içinde kalan, bu nedenle onun en sevmediği film olan *Solaris*'te* yapamadığını (*gelecekte, bir uzay istasyonunda* geçen bir

5 İkinci Dünya Savaşı'nda, İngilizlerin çöllerde savaşmak ve keşif için kurduğu araçlı birlik. (ç.n.)

6 1973'te BBC'de yayına giren, İngiliz İkinci Dünya Savaşı gazilerini konu alan ünlü bir dizi. (ç.n.)

filmde bundan kaçınmak zordu) burada yaparak filmi bilimkurgu kılacak çoğu öğeyi bir kenara atmış olmaktan memnundu.

---

* Steven Soderbergh'in 2002 versiyonu apaçık ve bilinçli olarak gelecek zamanda geçen bir bilimkurgu filmidir. Kendisi filminin Tarkovski'nin *Solaris*'inin bir yeniden yapımı olmadığı, Tarkovski'nin filme uyarladığı Stanislaw Lem'in romanının bir yeniden-çekimi olduğu iddiasındaydı. Lem söz konusu olduğunda bunun üstünde durmak lazım, zira ona göre, "Tarkovski *Solaris*'i çekmedi; onun filme çektiği *Suç ve Ceza*'ydı." Yine de Soderbergh'in filminin ilk planında (pencere camında, zeytin yeşili ve bejimsi kahverengi yağmur damlaları),Tarkovski'nin *Solaris*'inin anıları gün gibi açık (özellikle de filmin sonlarına doğru gelen, bizi uzay istasyonundan dünyaya, Kris'in bej pencere denizliğindeki bitkisine geri götüren geçiş planında), geri gelip bize dadanmaktadır (ve daha da gelmeye niyetlidir). Film, Tarkovski'nin sadık kulları kabule yanaşmasalar da iyidir ve George Clooney de her zamanki gibi iyidir, alışıldığı gibi, (fütüristik) bir George Clooney reklamında oynar gibi olsa da. Benim bakış açımdan filmin en ilginç yönü, daha başlangıcında, Natasha McElhone'un bizzat karıma benzemesiyle ortaya çıktı. Bir süre sonra bu o kadar çarpıcı bir hal aldı ki karıma dönüp, "İnanılmaz bir şekilde sana benziyor," diye fısıldadım. "Biliyorum," diye fısıldadı karım. Bu benzerlik film devam ettikçe derinleşti. Oynadığı karakterin ardı ardına gelen her ölümü ve yeniden doğuşuyla Natasha McElho-

ne karıma daha da benzemeye başladı, öyle ki, filmin ortalarına doğru, sanki tek kelimeyle karşımdaki dev ekranda ha bire öldürülüp ha bire daha da fedakâr ve sevgi dolu olarak geri gelen karımı seyrediyordum. Ekrandakinin karım olduğunu düşünmekle aldansam da bu aldanma, bugüne kadar olduğundan daha derin bir şekilde ekrandaki dramın içinde olmam ölçüsünde, film tarafından teşvik ediliyordu. Tıpkı yazarların arada bir ideal okurdan bahsetmeleri gibi, böylece, bir şekilde ben de Soderbergh'in ideal sinema izleyicisi oldum. Oradaydım işte, oturmuş, "Tanrım, o benim karım," diye düşünüyordum, ekrandaki Clooney'yse, "O senin karın değil," diye söyleniyordu. Kadın boyna adamın olmasını istediği gibi, onu hatırladığı, onu yanlış bir şekilde hatırladığı gibi yeniden ortaya çıkıyordu. Film yıldızı ve izleyici –Clooney ve ben!– aynı aldanmadan çekiyorduk. Benim açımdan bir kibir değildi bu, ayrıca aldanma da o kadar kapsayıcı değildi: Orada oturmuş, *Ben Natasha McElhone ile evliyim, öyleyse ben George Clooney'yim ulan*, diye düşünmüyordum elbette. Gelgelelim karımın akıl almaz bir şekilde Natasha McElhone'a benzediğini düşünen bir tek ben değildim –biz değildik–. Biz zamanlar Adirondacks'te bir düğüne gitmiştik; orada misafirlerden biri karıma yanaşıp, "Tüm bir hafta sonu sizin gerçekten Natasha McElhone olup olmadığınızı düşündüm," demişti. Filmin vizyona girmesini takip eden iki yılda en azından iki kişi benzer bir gözlemde bulundular. Bir-iki sene evvel *Solaris*'i tekrar seyrettiğimizde, bekleneceği üzere, karımın artık Natasha McElhone'a benzemediğini keşfettik – ancak Natasha McElhone da artık kendisine

Motosikletli bir muhafız; çevreyi taramak için ya da öncü olarak devriye geziyor. *Metropolis* ya da *1984*'teki gibi deriler kuşanmış ve beyaz bir kask takıyor. Bilimkurgunun takvimindeki belirli çığır açıcı günler –1984, 2001– kaçınılmaz olarak geçip gittiğine, sararıp tarihe mal olduğuna göre, türün geniş bir kısmı antika niteliğine bürünüp kostümlü dram tiyatrosunun gelecek-odaklı altkümesi haline geldi. Öyleyse bu sekansın olası bir yorumu, İz Sürücü ve arkadaşlarının tarihin pençesinden, Marx'ın ilan ettiği viran olmuş gelecek tasavvurundan –ki film çekildikten on yıl kadar sonra, en nihayet kendini lağvedip iflasını bildirecekti– kaçmaya çalıştıklarıdır.

Takiben, İz Sürücü'yü ilk gördüğüm günlerden, Londra'nın her tarafında metruk depoların olduğu gün-

---

benzemiyordu. 2010'da, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü yararına düzenlenen epeyce müsrif bir destek gecesinde kendisinin yanında oturduk ve sohbet edemesek de oldukça ölçülü bir şekilde aval aval bakıştık. Natasha McElhone da karım da değiştiler, ancak farklı bir şekilde değiştiler – aynı istikamette (daha yaşlılar artık) ama hafiften farklı tarzlarda. Neyse. Filmde Natasha McElhone olduğu gibi, çünkü George Clooney onu böyle hatırlıyor ve karıma benziyor çünkü ben onu böyle hatırlıyorum. Bir zamanlar birbirlerine ne kadar benzediklerinin anısını bir tek film koruyor; birbirlerine, aynı romandan uyarlanan iki filmden çok daha fazla benziyorlar.

lerden kalma, bitmemiş bir Artangel projesi[7] gibi görünen metruk bir ambar boyunca kedi-fare tarzı araba takibi sahnesi gelir. Araba takibi diyorum ama, aslında sadece bir araba var –ki bu da bir cip aslında– ve İz Sürücü'nün nereye gittiği ve ulaşmaya çalıştığı meselesi de azıcık muamma. Başka bir deyişle, özellikle bir şeye ulaşmak için değil de araba takibi denen taşıtsal ritüeli vücuda getirip bir parçası olmak için gerçekleştirilmiş, klasik anlamda bir araba takibi bu. Cip bu endüstrileşme sonrası kedere dalıp çıkarken kapılar, yapayalnız ıslığını öttürdüğünü duymuş olduğumuz o yük treni için açılır. Barmen Luger gibi, kapıları açan herif de sigara tüttürmektedir. Bölge'ye inancı olan, bir tür anlaşma neticesinde onların geçmesine el veren, İz Sürücü'nün içeriden bir adamı havasındadır kendisi. Adam kapıların açılması ve cipin içeri sızmasıyla yetkilileri uyarmak üzere kaçar ve böylece, muhtemelen diğer meselelerin yanı sıra İz Sürücü'nün iki tarafa da kazık attığı olasılığı doğacaktır. Gerçekten de bir soygun filminde –soyguna dair bir bilimkurgu filminde– olabiliriz. O kocaman yük treni ağır ağır ilerleyerek görüş alanına girer; elektrik jeneratörü ya da o türden, devlet destekli, büyük bir ihtimalle çevreye zararlı devasa bir şeylerdir taşıdığı. O ağır tren gümbürdeyerek yoğun bir şekilde korunan hudut kapısı boyunca ilerler. Ekran, ona yansıtılmakta olanların

7 1983'te kurulan Londra merkezli bir sanat organizasyonu. TV, film, radyo ve web için yaptıkları projelerin yanı sıra bölge ve çevreye özel işleriyle de tanınıyorlar. (ç.n.)

ağırlığı altında ezilerek çatırdar, özellikle de ekrana yansıtılan, sinemanın şafak sökümüne ait, Lumière kardeşlerin 1895'teki trenin istasyona girişi çekimi gibi bir şey olduğu için. Parlak ışıklar. Muhafızlar –kıyafetleri, öncesinde gördüğümüz motosikletli muhafızınki gibidir– trenin altına gizlenmiş kaçak yolcu olup olmadığını kontrol ederler. *İz Sürücü* her zaman alegorik yorumlara davetiye çıkarmıştır, zira filmde kehanetsel bir nitelik olduğu için, bu yorumlar filmin çekildiği dönemde meydana gelen olaylarla sınırlı değildir. Muhafızlar trende kaçak yolcu taraması yaparken, belirli bir siyasi eğilimi olanlar bu treni, Sangatte Mülteci Kampı'nın yakınından geçerek Channel Tüneli'ne girmek üzere ilerleyen *Eurostar*'ın[8] öncülü, Bölge'yi de İngiltere ve onun âlicenap sosyal yardım sisteminin idealize edilmiş bir imgesi olarak görmeden edemeyebilirler: Peterborough'da yaşamaya ve saatte altı pounda sebze tarlalarında çalışmaya gönül indirenlere birçok olanak sağlayan bolluk bereket ülkesi. Bu yoruma göre İz Sürücü bir mültecidir – bir fark-

8 (Sondan başa) *Eurostar*: İngiltere'yi –aktarmalarla– Paris ve Brüksel'e bağlayan hızlı tren. Yapımına 1974 yılında başlanmış ama resmi olarak ancak 1994 yılında açılmıştır. *Channel Tüneli* (*Channel Tunnel*): Manş Denizi'ndeki, İngiltere ile Fransa arasındaki tüneldir. *Sangatte Mülteci Kampı*: Channel Tüneli, açıldıktan sonra birçok mültecinin anakaradan İngiltere'ye kaçmasına neden olunca, 1999'da Fransız Kızılhaçı, tünel inşaatında kullanılan depolardan birini dönüştürerek bu mülteci kampını kurmuştur. Söz konusu kamp 2002'de, İngiltere'ye kaçak girmek isteyen binlerce mülteciyi barındırır hale gelmiştir. Mülteciler İngiltere'ye girmek için kaçak yolcu olarak Eurostar trenini kullanıyorlardı. Sangatte Mülteci Kampı iki ülke arasında ciddi tartışmalara neden olmuş, kampta birçok isyan çıkmış ve en sonunda 2004 yılında kapatılmıştır. (ç.n.)

la ki, kendisinin kaçtığı yer *dünyadır*. İronik olan, Chris Marker'ın, Tarkovski'ye saygı sunduğu filmi *One Day in the Life of Andrei Asenevich*'te işaret ettiği gibi, barınma ve özgürlüğün, dikenli tellerle çevrili Bölge'nin *içinde* olmasıdır. Bir açıdan Tarkovski için de geçerlidir bu, zira kendisinin ve başkalarının sanatsal özgürlüğüne yönelik devlet denetimi ve kontrolünden sık sık yılma noktasına gelse de, Batı'ya özgü daha sinsice ve üstü kapalı bir tür sansürcülük ve despotluk –piyasanın uyguladığı– *Ayna* ve *İz Sürücü* gibi filmleri çekmesi için gereken izinleri almasını (para kaynağı bulmasını) imkânsızlık derecesinde güçleştirecekti. (1980'lerde bunu dile getirmekten nasıl da hoşlanırdı!)

İz Sürücü, o dikenli teller içindeki özgürlük için hamle yapmak üzere doğru zamanı beklerken, kısa bir duraklama olur. Yazarsa bu rehaveti fırsat bilip tam gaz sarhoş lakırdısına başlar. Esin falan umurunda değildir aslında, dahası ne istediğini de bilmediğini ya da istediği şeyi gerçekten isteyip istemediğini veya gerçekten istediği şeyi aslında istemediğini, ayrıca diğerlerinin onu dinleyip dinlemediğininse, açıkçası umurunda olmadığını –ki dinlemiyor olsalar da onları kim suçlayabilir?– söyler.

Tren bariyerlerin ardında yol alırken, cip harekete geçerek o demirden atın kuyruğuna takılır ve kaya kaya ilerler. Muhafızlar, tetikte oldukları pek söylenemese de, alarm düdüğünün ötmeye başlaması ve projektörlerin yanmasıyla, ateş açmakta duraksamazlar. Film gerçekten de

tam gaz tempolu bir macera filmi olmuştur artık – belki de Tarkovski yavaş başlamakta, böylece filme yanlışlıkla gelen izleyicilere gitmeleri için vakit vermekte haklıydı. Oraya buraya seken kurşunlar falan, her şey tamamdır şimdi. Patlamaların ve çatlamaların ardından cip, ahşap sandık yığınını devirerek ilerler. Sonsuz büyüklükte gibi görünen o ambar tesisinin bir başka bölümünde duraksarlar, ancak şu an içinde bulundukları kısım birkaç dakika önce bulundukları kısım değildir. Ortama karga gaklamaları hâkimdir. O yapayalnız tren ıslığının yerini yoğun sisdüdüğü inlemeleri almıştır şimdi. Burası neresi belli değildir ama, ileri gelen bir ulaşım merkezi olduğu da ortadadır. İz Sürücü Yazar'a bir troley aramasını söyler. Birkaç dakika sonra İz Sürücü'nün bununla dizel motorlu küçük hacimli bir demiryolu aletini kastettiğini göreceğiz ama bu noktada bu sözcük, onların dünyanın en yıkık dökük havaalanlarından birinde ya da Sainsbury'deki nalları çoktan dikmiş bir ileri karakol mevkiinde olduklarını akla getirir. Yazar hafif gönülsüz de olsa itaatkârca (daha sonra çok az itaatkâr, ama safi öfkeyle dolu olacaktır) troley aramaya gider ama bulduğu yalnızca yaylım ateşi olur – muhafızlar aralıksız ateş etmektedir. Süngerimsi bitkilerden müteşekkil bir güvenlik ağının içine atar kendini. Bu noktada, alkolle yıkanmış bir hoppalık için değil de oldukça tehlikeli olduğu anlaşılan bu çılgın sefere koyulmadan önce kafaya diktiği tüm o içkiler için pişmanlık duyuyor olmalıdır. Ayık Profesör, lanet olası her neresi ise, daha ıslak ve daha

virane bir yer olan oraya, Yazar yerine kendisinin gideceğini söyler. Ona da ateş edilir ama mermiler ıska geçip su birikintisine düşerek salınma halinde uzunca ve soluk ışık demetlerine yol açar –pencerelerin ve dış dünyanın yansımalarıdır–, ki kamera hareket ettikten sonra, acı su havzasından müteşekkil genel tabloda zamanla durularak biçimlerini yeniden edineceklerdir. Profesör troley aracım bulur ve kolunu sallayarak, az önce yürümüş olduğu suyun, kendinden fazlasını akıtarak damlatan suyun içinden o yöne gelmelerini işaret eder. İz Sürücü'nün barın önündeki su birikintisini neden kâle almadığını anlayabilirsiniz: Hepsinin ayakları sırılsıklamdır şimdi! Bir başka mermi yağmuru ama zararsızlar, *Kartal Yuvası*-tarzı[9] bir zararsızlık bu. Troley aracına tırmanıyor, kamburları çıkmış ve oturarak, yola koyuluyor o üçlü, birlikte pata pata göz menzilinden dışarı, ekranı terk ediyorlar.

TAKİBEN SİNEMA TARİHİNİN en büyük sekanslarından biri gelir. İlk olarak sıkıca kadraja alınıp yakın planda çekilmiş Yazar'ın kafasını görürüz; odaklanılmamış arkaplanda bir çeşit doğa manzarası bulanık bir şekilde akmaktadır. Kamera Yazar'dan Profesör'e (eski püskü şapkasıyladır; en ince detayına kadar kabanının dokusuna odaklanılmıştır), sonra İz Sürücü'ye geçer ve onlar çevreyi

9 *Where Eagles Dare.* 1968 yapımı, başrollerini Clint Eastwood ve Richard Burton'ın oynadığı II. Dünya Savaşı'nda geçen, özellikle dönemi için görsel efektin ustaca kullanıldığı, bol aksiyonlu bir savaş filmi. (ç.n.)

dikkatle, tereddütle, önsezi ve özellikle de Yazar'ın durumunda, akşamdan kalma bir şaşkınlıkla inceleyedursun, aynı sırayı takip ederek geri hareket eder. Amerikaların peşine düşmüş Kolomb ve mürettebatındaki ya da bir havaalanından, ilk defa ayak bastıkları –en azından Yazar ve Profesör için geçerlidir bu– şehrin merkezine giden taksi içindeki turistlerin yüzleridir, ifadeleridir gördüğümüz. Her şeye açmışlardır kendilerini, gördüklerinin o güne kadar gördüklerinden ya da kısa süre önce terk ettikleri yerden bir farkı olup olmadığından şüphe duysalar da. Ama doğruya doğru, bu maceraya açılmaya deyip değmeyeceğinden tam olarak emin değildirler, havaalanı ile şehir merkezinin o lüks vaatleri (oteller, kafeler) arasındaki, evrensel olarak sıradan, genellikle de viran yerlerde aşırı dikkatle yol alan hemen herkesin hissettiği gibi. Kamera arada bir içinden geçtikleri çevreye odaklanıp görüntüler verir –sis, tuğla bina, sökülmüş demir yığını, ahşap kasalar, bir nehir (bir göl de olabilir)– ama yine de, bunları açık bir şekilde görsek de gerçekte neyi gördüğümüzden emin olamayız. Dış mahalleler, hududun öte yanı, terk edilmişlik... İnşa edilme nedeni olan işlevi artık taşımayan binalar: Anlamları çürümüş, dolayısıyla da, bunun sonucu olarak, yeni ve daha derin bir anlam kazanmış mahaller. Duruma göre. Hangi duruma ama? Henüz Bölge'ye girip girmediğimiz durumuna göre. Kamera –kesin olarak troleye sabitlenmiştir–, bu arada-kalmışlık ve belirsizlik bölgesini yatay bir şekilde keserek yol aldığından bundan

emin olamayız. Bizler, Roberto Calasso'nun Kafka'nın *Dava*'sı ve *Şato*'su hakkında söylediği gibi, "bu dünyada üstü kapalı bir şekilde var olduğundan şüphe ettiğimiz gizli dünyanın eşiğinde"yizdir. Bu eşik ince bir çizgidir ya, aynı anda her yerde mevcuttur. İz Sürücü Bölge'de olup olmadığımızı biliyor olmalı – ne de olsa daha önce birçok kez burada bulundu. İyi de, neler hissediyor? Yüzündeki, artık sıradanlaşmış bir mutsuzluğun verdiği –ne de olsa tüm dünya bir cezaevi– kaygıyla kırışmış ifade, üstünde kazağı ve iç çamaşırı varken karısıyla kavga ettiği filmin başlarından itibaren hiç değişmedi. Oldukça açık bir şekilde, dibine kadar kesilmiş saçlarının sol tarafında beyaz bir leke görürüz: İz Sürücü'yü imleyen, bir çeşit seçilmiş kişi işareti midir bu? Rayların o ısrarlı, uyuşturucu tangırtısı, kademe kademe alçalıp mekanik bir faaliyetin düzanlamdaki gürültüsünden rüyamsı bir ses düzlemine geçerek tınlamalı bir elektronik müziğe dönüşür. Eduard Artemiyev'in bestelediği, synthesizerla beslenmiş Hintlilere has monoton flütle ve telli çalgılarla (tam olarak, Acem tarı) bezeli bu müzik hiç de zamana yenik düşmemiş, raylardaki o istikrarlı –ve istikrarlı bir şekilde ritmi bozulan– tangır tunguru ağırdan ama güçlü bir şekilde kapsamaktadır. Bugün bile çok değişik bir tınısı var, hiç de demode değil. İnceden bir remiks yapın, o derin bas hoparlörünün de olduğu bir sistemin içine atın mesela, Basic Channel edasından ya da o ayar minimalist elektronik müzik teçhizatlarından birinden fazlasını alırsınız.

"*Filmler*" şiirinde Billy Collins, "birinin uzun bir yolculuğa koyulduğu/tehlike vaat eden bir film" seyretme havasında olduğunu söyler. Ben de o tip filmlerden hoşlanırım, yolculuk tekneyle olsun (*Kıyamet* [Apocalypse Now], *Kurtuluş* [Deliverence]), trenle olsun (*Fedailer Treni* [Von Ryan's Express]) ya da arabayla olsun (seç beğen al). Fikir olarak yol filminden bahsetmek, hemen her film bir yolculuk olduğundan –ya da olması gerektiğinden– neredeyse totoloji babında bir şey söylemektir, ancak mesele şudur ki bazıları, insana seyretmek yerine Oxford-Londra arasında otobüsle seyahat etmeyi tercih ettirecek denli sıkıcıdır. *İz Sürücü* düzanlamda bir yolculuk filmidir ve bu yolculuk, ayrıca sinemasal alanı ve –beraberinde– zamanı da kapsar.

Collins seyrettiği filmde ne tür bir tehlikeyle karşılaşacağını umursamaz, çünkü orada öylece oturup seyredecektir. Demek ki onlar bizi temsilen oradalar, yani bu orta yaşlı üç adam; hâlâ ve hâlâ hareket halinde, o gri-siyah imgeler gözlerinden ve kafalarının içinden akıp giderken oturmuş seyrediyorlar. Tangur tungur ilerleyen troleyle birlikte giden bu uzun takip, akla hayale gelebilecek en dolambaçsız yolculuk sekansıdır –yatay, düz, sağdan sola, doğrusal bir çizgide ilerler– ve sinemanın vaat ettiği tüm harikaları barındırır. Eskilerde "pek yakında" dediklerinin akabinde gelen fragmanlarda bize kakalanan budur işte. Ama ne yazıktır ki, dünya tarihinin en aşağılık harikalarından biri olagelmiştir. Çünkü patlayan bombalar, Hastings

Savaşı sonucunun Büyücü Merlin'in esrarlı CGI mahareti sayesinde tersine döndürüldüğü tarihi epikler demektir artık; beş yaşındaki çocukların birdenbire hırlayan ifritlere dönüşmesi demektir; çarpışan arabalar ve pervasızca araba kullanmalar, gürültü patırtının dik alası demektir; insanın bir buçuk saat boyunca kesintisiz maruz kalsa muhakeme yeteneğini yüzde elli oranında kaybedeceği –ya da tam tersi, bu saçmalığa dayanma kapasitesini yüzde yüz oranında artıracağı– bu saçmalıktan topyekûn sakınmak üzere sinema salonuna girme vaktimi reklamlardan sonrasına denk gelecek şekilde (en azıdan yirmi dakika geç girerek), dikkatle ayarlamam demektir artık. Orada oturmuş orta yaşlı başını sallayıp durmak; sinemaya gideyim derken tedbiri elden bırakmamak demektir. Sokakta, dükkânlarda, perdede ve televizyonda insanın gözlerini ve kulaklarını sakınması gereken çok daha fazla şeyin var olması demektir. Televizyona dair bir kuralım, Jeremy Clarkson, Jonathan Ross, Russell Brand, Graham Norton ve adını bile bilmediğim bir düzine kadarına uyguladığım katı bir kuralım var: Bu insanları evime sokmuyorum. Hayır –İz Sürücü'nün iddia ettiği gibi–, dünyanın bir cezaevi haline gelmesi nedeniyle değil; dünya ekranlarında –televizyonlarda, sinemalarda, bilgisayarlarda– gösterilenlerin en fazla şebeklere hitap edecek düzeyde olması nedeniyle. Zira uzun yıllar önce *İz Sürücü*'yü ilk görüşümden beri feci şekilde, en az tangır tungur ilerleyen troleyde oturmuş fondaki bulanık manzaranın içinden geçen o üç adam

kadar Bölge ve mucizelerine ihtiyaç duymamın bir başka sebebi de bu olsa gerek. Bölge taviz vermez, bozulmamış değere mekân olan bir yer. *Top Gear*'ın yayın haklarının satılmadığı dünyadaki birkaç ülkeden biri, muhtemelen de tek ülke: bir barınak ve sığınma yeri. Klişeden de sığınma yeri, ayrıca. Tarkovski'nin bir başka erdemidir bu: Klişenin bırakın hoşgörülmeyi, geleneklere sorgusuz sualsiz bağlılık biçiminde beklendiği bir sanat dalında klişeden mutlak bir şekilde muaftır. Tarkovski'de klişe yoktur: Olay örgüsü, karakter, kadrajlama klişesi, bir sahnenin duygusal anlamına vurgu yapan (ya da daha genel olarak, müzik olmasaydı mevcut olmayacak bir duygusal anlamı telafi veya var eden) bir müzik klişesi yoktur. Aslında en iyisi şunu netleştirmek: Tarkovski'de başka kimsenin klişesi yoktur. Şu var ki, son filmleri *Nostalghia* ve *Kurban*'ı çektiği dönem itibariyle kavramsal olarak ve artan bir yoğunlukta Tarkovskici klişeye bel bağlar kendisi. Bergman, Tarkovski için son döneminde "Tarkovski'yi taklit eden filmler yapmıştır," der. Wim Wenders da *Nosthalghia*'da tam da bunu, "Tarkovski'nin sanki tırnak içine alınmış gibi bazı tipik anlatı araçlarını ve planlarını kullandığını" hissetmiştir.* Guru, kendisinin en sadık müridi haline gelmiştir.

---

*Film içinde alıntı kullanmak konusu üzerine: –bu kitabın potansiyel olarak ilginç bir çalışma önerileri katalogu ya da kısaltması olması babında– başka filmlerden sahnelerin açıkhava sineması, televizyon ya da sinemada bir süre ya

da bir an için göründüğü veya izlendiği filmlerden sahneler üzerine (*The Spirit of the Beehive*'de *Frankenstein*; *The Last Picture Show*'da *Kızıl Çöl*; *Vivre Sa Vie*'de *Joan D'arc'ın Istırabı* gibi) ilginç bir çalışma yapılabilir. İşin aslı, belki o kadar da ilginç olmayacaktır; *meta* kelimesinin her noktada bitiverip her şeyi boşa çıkarmasından öte gidilemeyecektir. Ne ki, ilginçtir, *İz Sürücü*'deki bu sekansı Türkiyeli yönetmen Nuri Bilge Ceylan, 2002 yapımı *Uzak* filminde muhteşem bir şekilde kullanmıştır. Ortayaşlı bir fotoğrafçı olan Mahmut, İstanbul'da yaşar. Kaba saba kuzeni Yusuf, iş bulmak üzere şehre geldiğinde, Mahmut onu yanına, dairesine almak zorunda kalır. Aynı köyden olsalar da dünyalar kadar farklıdırlar şimdi ve Mahmut, hödük kuzeni yanında kalmaya geldi diye o yüksek estetik standartlarından ödün verecek değildir. O nedenle, onları ayaklarını uzatmış televizyon seyrederken gördüğümüzde, seyrettikleri *Top Gear* ya da *Yetenek Sizsiniz* değildir; *İz Sürücü*, troley sekansıdır. O ikisi dikkat vermenin ve sıkıntının verdiği uyuşukluk içinde uzana yayıla koltuklarına oturmuştur. Mahmut fındık fıstık, büyük ihtimalle antepfıstığı yemektedir. Kuzen Yusuf sızmıştır. Onu suçlayamayız; köyün en sıkıcı gecesi bile bu sekansın daldığı sıkıntı derinlikleriyle boy ölçüşemez. Profesör, İz Sürücü ve Yazar, ekranda, troleyin üzerinde, kamera yüzlerine yakın planda odaklanmış şekilde Bölge'ye doğru yol alırken, odaklanılmamış arkaplanda bir çeşit manzara bulanıkça akıp gitmektedir. Aynı anda filmin elektronik müziği evin içinde yankılanıp çınlar. Yusuf uyanıp sadece birkaç dakikalık uykunun ya da daha da şaşırtıcı olanı, uzunca bir şekerlemenin

ardından TV'de hâlâ tren yolunda kim bilir nereye giden bu üç herifi görür. Köylüdür ama Jean Baudrillard'ın televizyonun aslında başka bir gezegenden yayın yaptığı şeklindeki içgörüsünü bir düzlemde sezmektedir. Görünen o ki akşam böyle geçecektir. Yatmaya karar verir. Birbirlerine iyi geceler dilerler. Makul bir süre sonra Mahmut ayaklanır, bir videokaseti alır, VCR'a koyar ve uzaktan kumandaya basar. *İz Sürücü* kız kıza bir pornoyla değiştirilmiştir. Diğer her şey neredeyse aynı gibidir. Öncesinde, sadece bir ayağını önündeki pufa uzatmış, bir elini de koltuğun kolçağına dayamıştı. Şimdi iki ayağı da puftadır ama onun dışında *İz Sürücü*'yü nasıl seyrediyorsa şimdi de aynı şekilde uzanmıştır. Tek fark şudur ki, üç adamın tangır tungur Bölge'ye gittiği o büyülü uzun sekans yerine, silikon memeli bir kadın bir üçüncü sayfa modelinin kocaman meme ucunu emmektedir şimdi. Üst katta, Yusuf evi arar. Bir süre sonra aşağı geldiğinde Mahmut, aynı şekilde uzanmıştır; otuzbire başlamamış, hatta aletini bile çıkarmamış olsa da bir haber kanalına geçecek zamanı bulur. Gerçek şu ki öncesinde seyrettikleri tarifi mümkün olmayacak derecede sıkıcı filmin komediye dönüşmesinin Yusuf'ta etkisi olur –neticede bu çok daha onun tarzına uygundur–, böylece o orada durup hafiften sırıtırken Mahmut yine kanal değiştirir ve bir kung fu filmine gelir – ki bu, tam da Yusuf'un tarzına uygundur. Neticede onun akşamı bir anda şenlenmiştir, ama Mahmut'unki kesinlikle berbat olmuştur: Tarkovski de grup seks de gitmiş, şimdi bir tek kendisi ve kung fu filmi seyreden şebek kuzeni kalmıştır geriye. Geç oldu, der, hadi kapatalım şunu.

Eğer "görüntüde ciddi"[1] için bir tanımlama isteseydiniz, fikrinizi açıklamak adına bu sekansı seçmekten çok daha kötüsünü yapabilirdiniz. İşin aslı, düşünüyorum da, hayatımda bir filmde gördüğüm en görüntüde-ciddi sekans bu. Öylesine görüntüde ciddi ki komik bulmak için gerçek bir sinefil olmalısınız, ama o zaman bile yüksek sesle gülemezsiniz. Kanepeye oturmuş ayaklarınızı uzatıp antepfıstığı yiyerek kıs kıs gülersiniz. Eğer yüksek sesle gülerseniz bu bir yerde anlam kademelerini kesin bir şekilde yakaladığınızı göstermek içindir, lakin kahkahanızda yapmacık bir unsur vardır; neden güldüğünüzü, neden bu kadar akıllı olduğunuzu açıklama ihtiyacı duyduğunuz o kahkahalardan biri olur bu. Bir film yapacak olsaydım kesinlikle iki insanın *Uzak*'tan bir parça seyrettiği bir sahne tasarlardım, ama elbette ki başka bir sahne olurdu seyrettikleri. Böylece ne kadar akıllı olduğumu gösterirdim ve bu yolla, seyredenler arasındaki insanlara, sinefillere üçüncü sınıf has meta-kırkırdama şansı verirdim.

Uzak, İz Sürücü'den alıntılar gösterir. Ya Michael Haneke'nin *Kurdun Günü* filmindeki (2003) son plana ne demeli? Açıklanmamış, her yeri-kapsayan felaketten –en azından o zaman için her yeri kapsar gibi, zira her felaketin son derece sıradan, hatta yerel bir mesele gibi göründüğü Cormac McCarthy'nin *Yol*'undan önce çekildi; en azından *Kurdun Günü*'nde insanlar birbirlerini yemiyor!– kurtulmuş

1 *İng. Deadpan*'ın karşılığı olarak. Gülünç bir şey anlatırken ciddiyetini bozmamak, ciddi bir edayla anlatmak –ve bu unsur sayesinde gülünç olmak– anlamına gelir. (ç.n.)

mülteciler bir tren istasyonunda gizlenmiş, orada güneye gideceği söylenen bir trene binme ümidi içinde bekleşirler. (Sığınmacılara yönelik önceki, şakacı gönderme bütünüyle ve çok ciddi bir şekilde yerinde burada.) Bu trenlerin yarattığı ümit, koşulların ve sosyal ilişkilerin kötüleşmesiyle gittikçe hazin bir hal alır – buna koşut olarak, bir çeşit yeni binyılla gelecek kurtuluş ümidi de güçlenir. Filmin hikâyesi sona erer. Takiben bir trenden çekilmiş, hızın etkisiyle bulanıklaşarak akıp giden, bozulmamış ve görünen o ki uzak mesafede tehditkâr olmayan doğa manzaralarını gösteren uzun bir sekans gelir. Gümüş grisi gökyüzü bulutlanmıştır: baharı hissettiren bir gökyüzü. Taşkın bir manzaradır karşımızdaki. Ağaçlar, yollar ve açıklıklar, sonra daha sık ağaçlık ve kırlık alanlar. Süreksizlik. Bir düzlemden başka düzleme geçme. Tuhaf yol işareti ve bir ev, ama insanlar ve arabalardan eser yok. Manzara eski zamana ait ama tuhaf da tekinsiz de değil. Yıkımı gösteren bir işaret yoktur ancak yakınlarda, sadece etnik olarak değil tüm insanlığı kapsayan bir arındırma sürecinden geçilmiş olması muhtemeldir. Aynı zamanda, bir anlam ifade edebilecek her türlü ipucundan da arındırılmıştır. Bu trenin ne olduğuna ve nereye gittiğine dair en ufak bir açıklama yoktur. Hızla geçip giden doğa manzarası, öncesinde olanlara dair en ufak bir sembolik göndermeye imkân vermez. Ağaçlar ve gökyüzünün mutlak surette içi boşalmıştır. Sonra siyah. Filmin sonu. Haneke'nin durulanmış nötrlüğünü takip ettiğinizde, onun *İz Sürücü*'yü anıştırdığını söyleyemezsiniz – plana onun katı bir şekilde kaçındığı türden bir anlam yüklemek olur bu.

Bu sekansın bir an evvel son bulmasını beklemeyiz ve bunun bir nedeni de ne kadar sürdüğünü kaydetmenin çok güç olması. Yazar'ın sızar gibi olmasının bir nedeni, bu, yolculukların en doğrusal olanlarından birinde, doğrusal olmayan zamana sürükleniyor, rüya zamanına giriyor oluşumuzdur, ama bir rüya zamanı ki her şey, hazine değerindeki her detay, gerçeğe ve şimdiye sağlamca demir atmıştır. *2001*'in bitiş evresindeki o parlak saykodelik belagat –"Sonsuzluğun Ötesinde"– yoktur burada; kati surette sonlu'nun kapsamındadır; sadece bu sonluluk ne kadar sürecek bilmek imkânsızdır. *Solaris*'te öğrendik ki, ne zaman öleceğimizi asla bilmiyoruz ve işte tam da bu yüzden herhangi bir anda ölümsüzüz. Bu satırların kitaptan mı alındığını, yoksa Tarkovski'nin

---

Ancak şair Anthony Hecht'in işaret ettiği gibi, "birbirini takip eden iki beş heceli mısraya ' ...dan sonra' diyerek başlangıç yaptığınızda dikkatli bir okurun, " 'Hah! Eliot! *Çorak Ülke*!' dememesi ne kadar imkânsızsa, o zaman trenden çekilmiş yatay akan bir manzara gösteren bir filmin, yine dikkatli bir seyirciye "Hah! Tarkovski! *İz Sürücü*!" dedirtmemesi de aynı şekilde imkânsızdır. İki durumda da tepki, Eliot ve Tarkovski'nin –Hetch'in sözleriyle– "otorite, süreç ve tınısına ait bir belirteç"e sahip olmalarından kaynaklanır. Haneke'nin oldukça dikkatli bir seyirci olduğu aşikar olduğuna göre, *İz Sürücü*'yü anıştırmadan anıştırabilir – ve, aynı sebeple, bunu yapamaz.

mi eklediğini görmek için Stanislav Lem'in romanını okudum. Gördüğüm kadarıyla –kitabı hızlıca geçtim– romanda yoktu, ama yıllar sonra Auden'ın bir şiirinde benzer bir düşünceye rasgeldim: "Sabah vakti ne mutludur tavşan, avcıda uyanan düşüncelerden bihaberdir." İyi de, *bunlar*, Bölge'ye yolculuk eden bu üç adam ne düşünüyorlar peki? Profesör ve Yazar, bizimle tam olarak aynı şeyi; anne ve babamızla yaptığımız her yolculukta sorduğumuz o soruyu düşünüyorlar –merak ediyorlar–: Geldik mi? Burası Bölge mi? Öyle mi? Belki de sadece soru soran kimsenin, sormaktan vazgeçtiğinde yanıtlayabileceği bir sorudur bu. Ancak orada olduğumuza inandığımızda, Bölge'de oluruz. Bulanık doğa manzarası tangır tungur geçip gider. Görmekte olduğumuz belki de Yazar'ın uykusundan, birkaç dakika ya da saat öncesinde gördüklerinin alkolle bulanıklaşan anılarıyla kirlenmiş bir uykudan arta kalanın rüya-taneciklerinden oluşmuş dışsal temsilidir: terk edilmiş binalar, sökülmüş, işlevsiz metal yığınları, doğaya dönmek üzere bırakılmış insan yapımı şeyler. Özellikle dikkatimizi çekecek bir şeyler var mı? Her şey öyle, ya da her şey öyle olabilir...

BU SEKANS (bir sekans ki kişi tek plan olarak hatırlar, ama aslında beş plandan oluşur) bizi uyuşturup bir çeşit trans haline geçirecek kadar uzundur. Hemen ardından

sinemanın mucizelerinden biri, sözümona mucizevi bir yeri konu alan bir filmdeki birçok mucizeden biri vuku bulur. Sıçramalı-kesme ya da karartma yoluyla değil –tangırtı ve film müziğinin ekolu tungurtusu devam etmektedir–, ama bir anda ve usulca, açık bir şekilde rengin içinde ve Bölge'deyizdir.* Troley sekansını defalarca izleyebilir, onun hipnotize edici monotonluğuna kapılmaya direnebilirsiniz ya, nereye vardığını, bu deruni ve mutlak geçiş anını asla öngöremezsiniz. Kamera ve troley birkaç dakika daha tangır tungur ilerlemeye devam eder ama sonra durma noktasına gelir. Kamera duraksar ve geri hareket eder.

Oradayız. Bölge'deyiz.

İz Sürücü'nün iddia ettiği gibi, her bir köşesi güzel – aynı zamanda da oldukça sıradan. Havasında kuş sesleri,

---

**İz Sürücü* ve *Oz Büyücüsü* arasındaki benzerliğe adamakıllı dikkat çekildi: Dorothy, Kansas'taki o küçük siyah-beyaz kasabasını terk etme özlemi içindedir; bir tornado onu büyülü bir şekilde Oz krallığının renkli dünyasına taşır ve orada, o ve yoldaşları –Teneke Adam, Ödlek Aslan ve Bostan Korkuluğu– sözümona her dileği gerçekleştirdiği söylenen muhteşem büyücüyü bulmak üzere yolculuğa koyulurlar, vs. Bu kitabın özgün nüshası, *Oz Büyücüsü*'nü nasıl da görmediğim ve görmek istemediğim hakkında birkaç satır içeriyordu. Görmüş bulunuyor ve evveliyatında aptalca davranmış olmaktan dolayı pişmanlık duyuyorum.

rüzgârda hışırdayan ağaçlar, akan su şırıltısı. Sis, usul yeşillik. Yabanotları ve bitkiler esintiyle salınıyor. Dolaşık telleriyle yan yatmış direkler. Bir arabanın çürümüş kalıntıları. Emsalsiz bir dikkatle algılanan başka bir dünyadayız ve burası, bu dünyadan başka bir yer değil. Bu tip doğa manzaraları Tarkovski'den önce de görülmüştü ama –nasıl ifade edilir bilmiyorum– onların varlıksallığı bu bakışla görülmemişti. Tarkovski dünyayı yeniden-şekillendirerek bu doğa manzarasını –dünyayı bu şekilde görmeyi– var etti. Birçok doğa manzarası biçimi, bizlerin ne zamandır orada olanları görmesi için güzelleştirilmek üzere (Romantiklerin dağlara veya John C. Dyke'ın Batı Amerika'nın çöllerine yaptığı gibi) münferit sanatçılara, yazarlara ya da sanatsal akımlara tabidir. Ancak üzerinde böylesi derin düşünmeyi gerektiren yalnızca dural, sonsuz, doğal dünya değildir. Walker Evans otuzların Amerikası'nın yıkık dökük baraklarına, harap olmuş arabalarına ve rengi solmuş tabelalarına açtı gözlerimizi – İz Sürücü'nün kendisi, az sonra hocası ve rehberi hakkında kullanacak bu tabiri. Bu unsurda Evans, Bresson'un, *Sinematografi Üzerine Notlar*'ında yer alan, kendine hatırlatma babındaki şu sözlerini önceler gibidir: "Senin yokluğunda belki de asla görünmeyecek olanı görünür kıl." Hemen ardından Bresson bir madde ekler – bu gayeye belirli bir yön verir: "Var olan sanatların hiçbirinin asla tahayyül edemeyeceği, Yeni bir dünyaya ait niteliği göster." Öyleyse birbiriyle ilintili iki soru: Çayırları, terk

edilmiş arabaları, yan yatmış telgraf direkleri ve ağaçlarıyla bu manzarayı Tarkovski olmadan da güzel bulabilir miydik? Ve bu, sinema dışında bir sanat dalı vasıtasıyla var edilebilir miydi?

Şayet *İz Sürücü* gördüğüm ilk Tarkovski filmi olmasaydı, bu manzaraya has nitelikleri *Ayna*'da fark edebilirdim – haç şeklindeki T'leriyle telgraf direkleri, (nasıl oluyorsa, ıslah edilip daha bir gür görünen) yeşillikler, insan üretimi ile doğal varlıklar arasındaki ayrımın gözlerimizin önünde aşınması... Önce *Ayna*'yı görseydim eğer, bu doğa manzarasını, bu öğeleri Tarkovski-diyarı olarak kaydeder, İz Sürücü'nün bizzat dile getirdiği ilk kelimeleri yankılardım: İşte buradayız. Nihayet evimizdeyiz.

Hal böyleyken, bir düzlemde bu tür bir manzaranın yerel ya da mütevazı varyantlarına aşina ya da bunların farkına varmış olma-*lı* idim – ki bu, bir yerde, filmin bende nasıl böylesi derin bir etki bıraktığını açıklayacaktır.

Cheltenham'da, çocukluğumda yaşadığım yerde, sadece bir tren istasyonu vardır, ama 50'lerin sonunda ve 60'ların başında, dört tane vardı. Bunlardan biri, Leckhampton, evimizden sadece beş dakikalık yürüme mesafesi uzaklıktaydı. Ben bir yaşlarındayken buhar çıkarıp duran trenleri seyretmek üzere babam beni sık sık oraya götürürdü. Tren yolu hattı ve istasyon 1962'de, ben dört yaşındayken kapandı. Babamla oraya gitmemize dair herhangi bir anım yok (sadece babamın oraya sık sık gittiğimizi anlatmasını hatırlıyorum) ama sekiz ya da dokuz

yaşlarında, birkaç arkadaşımla birlikte koştura koştura bu terk edilmiş dikenli alana, oynamaya gitmemize dair oldukça güçlü anılarım var. Bu viran istasyon binasının camları kırılmış ve içeri yağmur sızıyordu; çürümek üzere yıllar öncesinden yıkılmış gibiydi. (Yalnızca üç ya da dört sene öncesinde kapanmıştı istasyon, ama bu, benim için bir ömrün yarısına tekabül ediyordu.) Solmuş, yağmur sularıyla bel vermiş tren tarifesi hâlâ ortadaydı – kendi vefatının abidesi olacak şekilde. O annemin tüttürdüklerinden, önyüzünde sakallı bir denizci portresi olan boş bir Player sigarası kutusu, bir su birikintisinin –kurbağa yumurtası dolu, pas renkli, havuz büyüklüğünde, yüzeyindeki sineklerle bulanıklaşmış su birikintisinin– dibindeki sulu kabre yatmıştı. Raylar çürümüştü, üstlerini otlar, dikenler, karahindibalar kaplamıştı. Arada bir takip ederdik o rayları, peronların sonuna kadar giderdik, ama asla hattı takip ederek birkaç mil ötede, Charlton Kings'teki sonraki istasyona –ki o da terk edilmişti– kadar uzaklaşmazdık.

İşte buradayız, der İz Sürücü. Nihayet evimizdeyiz.

İZ SÜRÜCÜ'NÜN BÖLGE'DE geçen kısımları terk edilmiş iki hidroelektrik santralinin –bir kısmı, Kızıl Ordu'nun, 1941'de geri çekilirken zaman kazanmak üzere havaya uçurduğu santral– yakınlarında, Estonya'nın baş-

kenti Tallinn'in on beş mil kadar ötesindeki Jagala Nehri üzerinde çekildi. Bölge için Tarkovski'nin birinci tercihi değildi burası. Başta, Tacikistan'ın İsfara kentinin yakınlarındaki Tayn Şan Dağı eteklerinde yer alan eski Çin madenleri civarında çekim yapmak niyetindeydi. Çevresini dolanan tek hatlık tren yolu dışında, Bölge'nin bu eski versiyonunun mevcut filmdeki yerle hiçbir ortak noktası yoktur. Daha çok Ölü Vadi'nin çorak topraklarını anımsatır burası (Antonioni'nin ismini verdiği ve *Zabriskie Noktası* filminin son sahnelerini çektiği yer): Bitki örtüsünden yoksun, soluk yeşil ve çöl gibi kuru, ıssız.* Tarkovski özgün mekânı her şeyiyle sevdi, ama çekimler başlama-

*Tarkovski 1983'te, Richard Widmark'la birlikte ömür boyu başarı ödülü ile onurlandırılacağı Telluride Film Festivali'nin hemen öncesinde, benzer bir manzarayla karşılaştı. Festivalin yönetmen yardımcısı Tom Luddy, bir tür İz Sürücü hizmeti verip Tarkovski, Polonyalı Yönetmen Krzysztof Zanussi ve diğerlerine refakat ederek, onları Utah ve Arizona'da bir araba yolculuğuna çıkardı. Bu uhrevi manzara karşısında –özellikle de sinematik görünümü efsane olmuş Monument Vadisi karşısında– Tarkovski kendinden geçti ama Luddy'nin jeolojik yapının süregiden işleyişini açıklama girişimine kulakları tıkalıydı: Böyle bir yer ancak tanrı tarafından yaratılabilirdi. Festivalde yapacağı konuşmayı öncelercesine (Eğlence olarak sinema fikrine karşı şiddetli bir tenkitte bulunduğu bu konuşmaya,

dan evvel bir depremle yöre yerle bir olunca bir alternatif bulmak zorunda kaldılar. Rerberg'in deyişiyle, "Senaryodaki en büyük sorun mekândı." Orijinal mekânın kamera görüntüleri mevcuttur: İnsan Tarkovski'nin amaçladığına nasıl da hizmet edeceğini görebilir, ne ki, o takdirde film, son şeklini almış haliyle o nemli, yağmurlu, aleladeliğin sınırlarındaki Bölge'den oldukça farklı olacaktı. Garip, dünyaya ait değilmiş izlenimi veren bu mekân (ki, dünyadaki birçok yer için bu tanımın geçerli olması şaşırtıcıdır), bilimkurgu için mükemmelen elverişlidir, ancak ondan daha ılıman Bölge'nin büyüsünden yoksundur. Öyle ki, böyle bir yerde İz Sürücü'nün "Nihayet evimize döndük" sözleri garip kaçacaktır.*

---

onu izleyen gün Widmark şaşırtıcı bir şekilde nazikçe, zeki bir yanıt verdi), ona göre ancak Amerikalılar, böyle bir manzarada kovboy filmi çekecek kadar materyalist ve bayağı olabilirdi; böyle bir yerde, diye ekledi, insan sadece tanrıya adadığı filmler yapmalıydı. Merak ediyorum da, acaba Luddy, "Ama John Wayne bir tanrı değil mi?" deme cüretinde bulunmuş mudur?

* Belki de kaçmaz. Black Rock Çölü'ndeki[1] Yanan Adam festivaline katıldığım yıllarda, festivalin girişinde, "Evinize

---

1 Amerika'nın Kuzey Nevada bölgesindeki Black Rock Çölü'nde, Ağustos'un son pazartesisi başlamak üzere bir hafta boyunca süren ve Amerika'daki işçi bayramı ile kesişen bir etkinlik. Tahtadan büyük bir temsili kuklanın yakılmasıyla başlar. Komün hayatı, sanat ve kendini özgürce ifade etme gibi temalar söz konusudur. (ç.n.)

İz sürücü bu evcil ifadeyi, uyur gibi kollarını yana açarak, sanki hayat denen rüyadan uyanmış gibi ifade eder. Ancak sadece o değil: Arazi topyekûn uyanmaktadır sanki; görülmek, değer verilmek, ziyaret edilmek, ihtiyaç duyulmak olgusuyla dürtülerek bilince gelip gözlerindeki buğuyu ovuşturmaktadır... Oraya az önce vardık ama şimdiden, gayrifaal ve bakir, henüz uyuklayan bir duyarlılık hissi verir bu yer. Nasıl da sessiz, der İz Sürücü. Dünyadaki en sessiz yer. İşin aslı hiç de sessiz değil, ama insan ne demek istediğini anlıyor. Kuşların, rüzgârın, akan suyun sesleri; gürültü, endüstrileşme, şehirler, trafik ve stresin yol açtığı diğer seslerin yokluğunda imlenen seslerdir duyulan. Huzursuz huzurda nasılsa, yalnızlıkta da öyle: Burada kimseler yok, der İz Sürücü. Biz ne oluyoruz?, diye sorar Yazar, oldukça mantıklı bir şekilde.*

Hoş Geldiniz" sözleriyle karşılanmıştık ve bu, gözlerimden yaşlar akmasına neden olmuştu, çünkü doğruydu, çünkü Black Rock Bölgesi'nin Geçici Özerkliğine mutlak bir şekilde inanmıştım.

* Big Sur'da, bir dostumla sarp kayalıkların dibine tüneyip sisle örtülü Pasifik Okyanusu'na baktığımız o an aklıma geldi. Sis, aşağıdaki okyanusun seslerini mühürlemişti belki de. Rüzgâr yoktu. Mutlak bir sessizlik hâkimdi. Bizden başka hiç kimse yoktu, ta ki bir aile ortaya çıkıp, ailenin babası, mekânın büyüsüne bir açıklama getirmek hevesiyle, "Ne dingin bir yer, değil mi!" diyene kadar.

İz Sürücü Bölge'ye geri dönmekle kendinden geçmiş, izlenimlerini daha önceki ziyaretlerinden anılarla karşılaştırarak hesap ve açıklama yapmak çabasındadır. Çiçekler kokmuyordur sanki. Nedeni herhalde –konuşan yine Yazar'dır– her tarafa yayılmış bataklık kokusu olmalı. Hayır, nehir, der İz Sürücü hemencecik, potansiyel müşterisinin kuşkularını bertaraf etme kaygısı içindeki emlakçı gibi. Ama Yazar dediği dediktir: ona göre Bölge'nin çöplükten farkı yoktur. Hiç de evinde hissetmemektedir. Aksine: Bu noktada, Heidegger'in "itici olan, evimizde hissetmemize izin vermez," sözüyle ne kastettiğini tam olarak anlamıştır. Yazar aşikâr ki kötü yoldadır. Cennette uyanıp şikâyet edecek bir şeyler bulana kadar buna aymayan o insanlardan biridir. Şurada çiçek tarhları vardı, der İz Sürücü, ama Kirpi, ayaklarıyla çiğnedi. (Kirpi'den ilk kez burada söz edilir; *Mohikanların Sonuncusu*, ya da onun gibi bir şeye muğlak çağrışımlar söz konusudur.) Çiçekler yok olduktan sonra kokuları uzun süre kalmıştı.*

* Ekranda görmekte ve duymakta olduğumuzun film çekiminden bir şeyleri aksettirdiği birçok vesileden biridir bu. Yazar'ın İz Sürücü'nün uyarısını kulak ardı edip doğruca Oda'ya yürüdüğü sonraki bir planı hazırlarken, Tarkovski birkaç karahindibanın çiçek açtığını –karahindibaların yaptığı şey buysa eğer–, dolayısıyla sahnenin görünümünü bozduğunu fark etti. Yapım Tasarımcısı Raşit Safiulin ve ekibi bunları koparmak üzere yollandı. Hani yeterince basit bir görevdi bu, ama Bölge'nin oraya daha önce hiç ayak

Kirpi bunu neden yaptı peki? İz Sürücü bilmediğini söyler, ama ona kalırsa Kirpi zamanla Bölge'den nefret eder olmuştur. O oturmuş, bir şeylerle uğraşır, diğer ikisi de ne yapacaklarını bilmez bir halde, ayaklarını sürüye sürüye etrafa bakınırlar. Yazar, Kirpi hakkında bilgi edinmek ister. İz Sürücü'ye bir şeyler öğreten, onun gözlerini açan –Tarkovski'nin bizim gözlerimizi açması gibi onun gözlerini açan– oydu. O zamanlar Kirpi denmiyordu ona, Hoca deniyordu ve Bölge'ye gelip durdu, buraya insanlar getirdi. Sonra içinde bir şeyler kırıldı. Muhtemelen bir tür cezaydı bu.

İz Sürücü Profesör'den yardım isteyip metal somunlara beyaz, kirli bandajları bağlamasını rica eder ve yürüyüşe çıkar. Rüzgâr bitkileri ve otları hareketlendirir. Kamera rüzgârın otları ve bitkileri hareketlendirmesinde, rüzgârın hareketlendirdiği otlarda ve bitkilerde kalır. Profesör ve Yazar şimdi yalnız kaldıkları için hafif rahatsızdır, ama İz Sürücü'nün yokluğundan istifade, kendilerini en Bölge-dışı sefahatlerden birine kaptırırlar: Onun arkasından konuşurlar. Yazar'ın düşündüğü

---

basılmamış gibi görünmesi dışında tabii, o nedenle karahindibaların çiçeklerini koparma işlemi sırasında yaptıkları işin ardında bir belirti, yassılaşmış çimen ya da ayak izi kalmadığından emin olmalıydılar. Karahindibaların bir engel çıkardığı yoktu ama ortadan kaldırıldıklarında ve ekip çekime hazırken bile Tarkovski hoşnut değildi: "Raşit, tamam çiçekler burada değil ama mevcudiyetleri hissedilebiliyor."

gibi biri değil o. Daha ziyade Chingachgook ya da Deriuzunçorap benzeri bir şey bekliyordu – *Mohikanların Sonuncusu*'ndan! Düşünmekte olduğunu yansıtması ya da bir şekilde, az sonra meydana gelecek olanı aklına getirip kişiye düşündürmesiyle, klasik Bölge bu. Demek istediğim, Kirpi'nin Chingachgook ya da Deriuzunçorap –James Fenimore Cooper'la ilgili şeyler– benzeri bir tip olduğu fikrini de nereden çıkardım? Filmi uzun zaman önce görmemden herhalde, ancak neden ve sonucun karıştırılması sürekli tekrarlanacak. Yani Yazar, Bölge'ye geleli beri allah için azıcık yüzü gülen bu sıkıntılı, asık suratlı zek'tense[10], daha çok bir kâşif, cangılda sıçraya zıplaya ilerleyen erkeksi bir Daniel Day-Lewis bekliyordu. Kısa zamanda epey çok şey öğreniyoruz. İz Sürücü cezaevindeydi. İz Sürücü olmak için bu işe yatkın olman gerek ama o, yatkınlığının bedelini fena ödedi. Bir kızı var, bir Bölge kurbanı. Peki ya Kirpi? Profesör ev ödevini yapmış: Bir seferinde Kirpi Bölge'den döndü ve bir gecede inanılmaz zengin oldu. Ne var bunda?, diye öğrenmek ister Yazar. (Bazen bana öyle geliyor ki, şu yazarlarda koruma-fonu yöneticilerininkinden de bankerlerinkinden de daha saf bir para aşkı var; ödeme almadaki o lezzetli, o umulmadık mükemmeliyetin kıymetini gerçekten bir tek ciddi yazarlar biliyor.) Bir hafta sonra Kirpi kendini asmıştı, diye açıklar Profesör. Ah.

10 Rus argosunda aynı hücreyi paylaşan mahkûm arkadaşa denir. (ç.n.)

Hani kamera, ileri geri sürüklenir gibidir ama herhangi bir yere gittiği ya da pek bir şey yaptığı yoktur, işin aslı pek bir şeyin olduğu da yoktur. Hava uğultuyla, dehşet bir bora üfürüyor olsaydı (bora falan yoktur) rüzgârın yol açacağı türden bir uğultuyla kaplıdır, rüzgârsa, duymakta olduğuyla, dile getirilmiş olanla yaralanmış bir hayvanın nefesi gibidir.*

* Lars von Trier, Bölge'deki bu boyutu alır ve *Antichrist*'ta (2009) onu bir Hammer Horror[1] tarzı film derecesine yükseltir. *Antichrist*'ın en itici yanı –klitoridektomiden, Willem Dafoe'nun ayağının matkapla delinip penisinden kan gelmesinden de itici olanı– filmin Tarkovski'ye ithaf edilmiş olmasıydı. İnanamıyorum. O klasik *Şeytan Ayetleri* stilinde rencide olmuş biri olarak, gidip de filmi bizzat seyrederek öfkemin şiddetini arttırmaya hiç ihtiyacım yoktu. Ama gittim ve seyrettim işte. Mamafih tüm o aptallık ve saçmalık bir yana –ki çok büyük miktarlardadır– kendi tuhaf, sapkın tarzıyla, göndermeler, selamlamalar ve referanslarla film, açık bir şekilde Tarkovski için yazılmış çarpık bir aşk mektubudur. Zaman zaman tıpkı bir Tarkovski filmine benzer. Daha başlangıçta, Dafoe ve Charlotte Gainsbourg –hani görünüm şahane ama, bu örnekte aktris olarak fevkalade kötü– seks yaparlarken, *Ayna*'da ve o denli birebir olmasa da *İz Sürücü*'de olduğu gibi bir şişe devrilir ve yere su dökülür. Ancak ne zaman ki ormana gitmek üzere yola

1 1934'te kurulan, ancak 50'lerden 70'lere yapımcılığını yaptığı Gotik korku filmleriyle meşhur olan bir film yapımı şirketi. (ç.n.)

koyulurlar, şüphe götürmez bir şekilde hatırlanan *Ayna*'nın o yoğun yeşilliğinin içlerine ilerlerler. (İşin aslı, ormandaki bazı CGI[2] sahneleri, masal gibi olanlar, Tarkovsky'nin neredeyse-sıradan sahnelerinden çok Aleksandr Sokurov'un *Ana ve Oğul*'daki büyülü ormanı anımsatır.) Ormandaki kulübe, birdenbire çıkıp yeşillikleri döven rüzgâr, kavuniçi şenlik ateşi, anıların peşini bırakmadığı manzaranın duygusu – bunların hepsi harikuladedir. Bazı sekanslar spesifik olarak daha da elegelmezdir: Dafoe belirsiz bir dışsal uyarı ya da içsel bir idrakin ortasında (şu içsel ve dışsal olanın çöküşü, katıksız Tarkovski) kameraya döndüğünde ya da üstünde montuyla, eğreltiotları ve yaprakların arasından onu arkadan izlediğimiz sekansta. Tarkovski'ye otantik saygı sunmalar, bir yönetmenin diğerine hayranlıkla bakışlarıdır bunlar. *Antichrist* herhangi bir tür Tarkovski pastişlerinden de değildir; von Trier Tarkovski'ye has özellikleri görür ama eşsiz bir şekilde kendisine has bir şey yapar. Ancak yaptığı tiksinç ve aptalcadır – tek kelimeyle çöptür. *Antichrist* tüm o korku filmleri nasıl bönse öyle böndür, özellikle de modern hayatın rutin dehşetlerinin üstüne seyredildiğinde.

Von Trier'i kayırmak için, –güzelce çekilmiş, adamakıllı aptalca olmasının aksine– bu filmi ciddi addederek hakkını savunmak istediyseniz, bunun Tarkovski'nin Bölge'sinin ayna aksine bir yolculuk olduğunu söyleyebilirsiniz. *İz Sürücü*'de Bölge en derindeki arzuların gerçekleşebileceği bir yerken, burada en korkunç kâbuslarınız, size –ya da

2 *İng.* Computer Generated Imagery, bilgisayarla hazırlanan görüntüler. (ç.n.)

Uğultu yavaşça diner ve Artemiev'in sürüklenen, büyüleyici elektronikasına geçer. "Her köşesinden bir gürültü gelir bu adanın," der Caliban, *Fırtına*'da. "Ya bir ses, ya bir ezgi: Ama hepsi hoştur, / Zarar vermez insana."[11] Bu en sessiz yerdeki sesler için sadece hoş denemez ve bu noktada, bunlar zararlı mı değil mi kimse bilemez. Onlar, Bölge'nin etkilerinin artık ne inkâr edilebileceği ne de kanıtlanabileceği, incelikle dönüştürülmüş bir bilinç alanına girmiş bulunuyorlar – onlarla birlikte bizler de. Hayret uyandıran bir yerdir burası ama insan boşuna hayret eder, çünkü burada her şey normaldir.

Kamera çimenlerin, iç içe geçmiş metal hurdaların üstünde kayar ve yukarı doğru kalktığında, biraz uzakta –yüz metre kadar mı?– harabe halinde bir ev, sıradışı bir mülk görürüz; ulaşımının güç olması (gördüğümüz gibi) ve kapsamlı bir tamirata ihtiyaç duyması bir yana, dünyanın geri kalanını cezaevi olarak gören müşteriler için kayda değer bir potansiyel teşkil eder burası.

Emlakçılık terimleriyle söyleyecek olursak bu onun rüyalarını süsleyen ev olduğu halde İz Sürücü'nün satın

---

Charlotte'a– ait en derin korkular, Dafeo'nun betimlediği dehşet piramidinin zirvesindeki korkunçluklar açığa vurulacak. Ancak *Antichrist*'a o kadar itibar etmek istemiyorum: Sinemanın imkânlarının ince bir işçilikle ziyan edildiği bir saçmalıktan başka bir şey değil.

11 W. Shakespeare, *Fırtına*, Çeviri: Bülent Bozkurt. Remzi Kitabevi A.Ş. (6. basım, 2007). (ç.n.)

alma gibi bir niyeti yoktur. Evi yoğun çalı çırpının ve yıkıntıların arasından, önceleri dua eder gibi bir tutumla, sonra mide üstü yatmış uyuklar vaziyette görür. Parmağına bir karınca tırmanır. Dış dünya ile kafasındaki dünya arasında bir fark yoktur. Her şey karşılık bulmaktadır. Yattığı yerde döner ve ilk kez yüzündeki kaygı yerini bir tatmin duygusu titreşimine, hatta muhtemelen kutluluk hissine bırakır. O olağanüstü Bölge'ye dönmüştür ve beklentilerinin o kallavi ağırlığına rağmen düşkırıklığı yaratmaz burası. Hâlâ güzeldir. Çiçeklerin kokusu gitmiştir belki ama, hezeyanındaki muazzam yaşam gücünü kabullenmek zorunda kalan Gatsby'den farklı olarak, İz Sürücü hâlâ inanabilmekte, mükemmeliyet fikrine kendini bütünüyle verebilmektedir. Ellerini bitiştirip kutsal bir metinden dizeler okuduğu yoktur ama İz Sürücü için o an hissettiği esrime, William James'in *Dinsel Tecrübe Çeşitleri*'nde betimlediği şekilde, bir çeşit dua okumadır: Ruh, "gizemli güçle kişisel bir ilişki kurarak, bu yolla onun mevcudiyetini hisseder."

Bu sekansın sinema tarihinin en büyükleri arasında olduğunu, *bu* parçanın derinlere işlediğini ne kadar söylesem az. O sözler hemen her sayfada başlık işlevi görüyor ve filmin o kadar çok bölümüne atfediliyor ki, bundan sonra onları kullanmaktan sakınmaya çalışacağım. Ancak başka yolu da yok: İz Sürücü'nün rahatlamasına ve yaşadığı kutluluğa tanık olduğumuz bu sahneden (Bu sinematik Bölge'ye birçok kez geri döndüm ve hiçbir zaman

hayalkırıklığı yaşamadım) öylesine derinden etkilenirim ki, her seyredişimde gözyaşlarıma hâkim olamam. Bu gözyaşlarıma-hâkim-olamıyorum lafını sömürüyorum diye kaygılanıyorum ama gerçekler bunlar ve gözyaşlarımın ardındaki gerçekler –burada ve Yanan Adam festivalinde–, onların tetiklediği tecrübenin deruniliğinin kanıtı. *Kötü Bir Yılın Güncesi*'nde J. M. Coetzee, Ne zaman *Karamazov Kardeşler*'den bir bölüm okusa "hıçkıra hıçkıra ağlamaya engel olamadığını" söyler. "Bu sayfaları daha önce sayısız kez okudum, ancak yine de, gücüne karşı bağımlılık kazanacağıma daha da savunmasızlaştığımı görüyorum. Neden peki?" Ben de İz Sürücü hakkında böyle hissediyorum, o nedenle ben de aynı soruyu sorardım sanıyorum, filmin etkisini kaybetmeyen gizemine ve o baki şükran duygusuna tercüman olmak çabasıyla.

BU SIRADA YAZAR VE PROFESÖR, tamamen ikna olmuş sayılmazlar. Bilakis. Profesör (örn. ders vermeye alışkın olan bir adam olarak) buraya yirmi yıl önce bir meteor düştü, diye anlatır. Ya da belki de meteor değildi. Her neydiyse de, terk edilmeyle sonuçlanan bir şey oldu burada. Terk edilme paradoksu kısa bir süre sonra etkisini gösterdi: Terk edilen herhangi bir yer mıknatıs işlevi görür. Şehirlerde boş binalar alem yatağı olurlar; boş ambarlar yasadışı partiler için mahal teşkil ederler.

Leckhampton tren istasyonu, arkadaşlarım ve benim için gayri resmi macera alanı haline gelmişti. İnsanlar buraya gelip kaybolmaya başladılar, diye devam eder Profesör. Yetkililer insanların gelmesini durdurmak için Bölge'nin çevresini dikenli tellerle çevirdi (bir kez daha, Gulag'ın ayna aksi: İnsanları içeride tutmak için değil, dışarıda tutmak için dikenli tellerle çevrelenen bir yer). Daha genel olarak Bölge, İsviçreli yazar Max Frisch'in 1946'da, savaş sonrası Avrupa'daki yıkımı gözlemlediği betimlemelerinde görülen, geçmişteki gelecek tahayyülüne –bir başka paradoks– bakar. "Evlerin içlerinde biten çimenler, kiliselerde karahindibalar, var olanlar bunlar... ve bir an geliyor insan bunların büyüyüp yayıldıklarını tahayyül ediyor ister istemez, yani şehirlerimizi ormanların insan hüneri olmaksızın nasıl usul usul ama merhametsizce yayılarak kaplayabileceğini, devedikenlerine ve yosunlara ait bir sessizliği; sadece kuş sesleri, ilkbahar, yaz ve güz; soluk alınsa da artık sayacak birinin varolmadığı tarihsiz bir yerküreyi."

Gelecekten gelen sarsıntılar *İz Sürücü*'nün bütününde hissedilebilir. Profesör'ün Bölge'nin nasıl var olduğunu özetleyişinin ardından on sene geçmeden 1986'da gerçekleşen Ukrayna'daki Çernobil faciasıyla önsezi gerçekleşmiş oldu ve *İz Sürücü* alametler sunan başka bir boyut edindi. Tarkovski sadece vizyoner, şair ve mistik değildi – aynı zamanda da bir kâhindi o (şimdi geçmişe gömülmüş olan geleceği gören bir kâhin).

Çernobil'deki bozuk reaktör ve radyoaktif materyalin çoğu, devasa bir betonarme "lahit"le mühürlendi. Civardaki Pripyat gibi kasabalar tahliye edildi ve tesisin çevresinde otuz kilometrelik bir Yasak Bölge oluşturuldu. İz Sürücü'nün çocuğu gibi –Profesör'ün belirttiği üzere, bir Bölge kurbanı–, Çernobil yakınlarında yaşamış ebeveynlerin dünyaya getirdiği çocukların büyük bir kısmı kusurlu doğdu. Tahliyenin ardından bir kısmı acil kurtarma için kullanılmış araçların pas içindeki kalıntıları saçılmıştı Yasak Bölge'ye. Bomboş yollara bitkiler betonu çatlatarak dikiş attı. Ağaçlar harabeye dönmüş binaların eğri büğrü zeminlerini ittirip delerek fışkırdı. Yapraklar şekil değiştirdi. Terk edilmiş evlerin dökülen duvarlarına bitkiler tırmandı. Robert Polidori'nin 2001 yılında Pripyat ve Çernobil'de çektiği –ve kitabı *Zones of Exclusion*'da [Yasak Bölge] topladığı– fotoğraflar *İz Sürücü*'nün film setinden fırlamış bir dış mekân retrospektifini andırır.*

* Bir çeşit Bölge'nin varlığına dair, hayli farklı ama daha da sıradışı doğrulayıcı dokümanteri, özellikle de Kazakistan'da ve Rusya'daki Altay Cumhuriyeti'nin hemen sınırında meydana gelen, sözümona uzay aracı kazasından görüntülerin yer aldığı *Satellites* [Uydular] adlı kitabıyla, Magnum fotoğrafçısı Jonas Bendiksen tedarik etti. Düzenli olarak uzaydan düşüp parçalanan moloz yığınları, hurda kurtarıp kapışmak şeklinde –risklere rağmen– gayri resmi bir iş dalının gelişmesine neden oldu. Bendiksen'in en ünlü –ve güzel– fotoğrafı, görüntünün tümünün binlerce beyaz ke-

Ne var ki Polidori ve diğerlerinin otuz yıl önce çekilmiş bir filmi andıran bir dünyayı belgelemeleri o kadar kolay değildir. Zira fotoğrafçıların estetiği –onların neyi aradıklarına dair zımni duyguları– kısmen *İz Sürücü* tarafından biçimlendirilmiş olabilir, bu yolla da film, onu takip eden gözlenen gerçekliği ortaya çıkarıp şekil vermiştir.

Derken Bölge'nin içinde, arzularının gerçekleştiği başka bir yerin (her sihirli diyarda her zaman daha derin kuytular ya da sihrin daha güçlü tesir ettiği odalar vardır) var olduğuna dair söylentiler başladı. Buyurun bakalım. Profesör, akla hayale gelebilecek en veciz biçimde mitin ve dinin kökenini özetledi: Bir yer ki bir şeyler olabilir de olmayabilir de; bir yer ki yasaklanmak yoluyla yoğunlaştırılmış –hatta ondan öte yaratılmış– bir güce sahip. Bu elbette başka bir profesörün, güvenlik çemberi oluşturmanın Bölge'yi tanımlayan yönü olduğuna hükmeden saygı değer Slavoj Zizek'in görüşüdür: "Ona gizemli bir atmosfer katan Sınır'ın kendisidir; örneğin Bölge erişilmez, yasak olarak tayin edilmiştir."[12] Bir parçacık Zizek

---

lebeğin kanatlarıyla bulanıklaştığı, masmavi bir gökyüzü ve pastoral yeşilinde bir doğa manzarasının ortasında bir uzay aracının ya da uydunun yamuk yumuk olmuş kalıntısının üstüne çıkmış iki köylüyü gösterir.

12 Slavoj Zizek'ten bu ve takip eden alıntı, onun *Tarkovski / İçsel Uzamdan Gelen Şey* adlı kitabından alınmıştır. Sadece metindeki "Mıntıka" kelimesi, bu metnin bağlamına uygun olarak "Bölge" ile değiştirildi. Çeviren: Mehmet Öznur, (Encore Yayınları, 2014). (ç.n.)

tarzı o klasik tersine diyalektikle ifade edilecek olunursa, "Bölge gündelik gerçeklik anlayışımıza 'çok fazla' gelen bazı özellikleri olduğu için yasaklanmamıştır, tam da gündelik gerçekliğe özgü bazı şeyleri sergilediği için yasaklanmıştır. Öncelikle bu gerçeğin bir kısmı gündelik gerçekliğimizden biçimsel olarak dışlanır ve yasak bölge ilan edilir."

Nasıl yaratıldığını hesaba katmaksızın, Bölge çevresinde bir kült meydana gelip büyüdü. Özel güçler atfedildi oraya. Bu güçlere sahip miydi peki? Kesin bir bilgi yok. Ancak öyle bir şeyin ya da yerin varolduğuna duyulan inanç onu var edebilir – Rilke'nin *Orpheus'a Soneler*'indeki tekboynuzlu atta olduğu gibi: Gerçi yoktu o. Ama yine de sevdiğimiz için oldu. O sevgi, var *olmamış* bu şeye insanların duyduğu sevgi, şu tip şeylerin olabileceği bir alan yarattı:

> Beslemediniz onu hiçbir tahılla,
> Beslediniz yalnızca ve daima olasılıkla, ya olursa.
> Ve bu öyle bir güç verdi ki hayvana,
> Bir alın boynuzu çıkardı kendinden. Bir Tekboynuz.*[13]

---

* Bir kez daha, Çernobil'den sonraki yıllarda mit ve gerçek iç içe geçti. İnsan müdahalesinden kurtulmuş olan Yasak Bölge'de hayvanlar ayakta kaldılar. Yüzyıllardır görülmeyen

13 R. M. Rilke, *Orpheus'a Soneler*, çeviren: Yüksel Özoğuz. (YKY, 2014). (ç.n.)

Bu yer, yani Bölge, bir armağan, diye devam eder Profesör, özenle somunlara sargılar bağlarken. Nasıl bir armağansa, der Yazar, elini, cep telefonuyla konuşur gibi başının bir yanına koyarak. Neden bize versinler ki? Bizi mutlu etmek için, der İz Sürücü, yürüyüşten dönmüş, kuyruğunu sallar vaziyette. Şimdi epey keyifli, gülümsüyor, çürüyen telgraf direklerinin üstünden atlayıp geliyor (içlerinden biri o geçtikten sonra sahiden parçalanıyor). Yeniden yankılanan ürkünç derecede kederli bir hayvan inlemesi bile keyfini bozmaz. Evet, hayatının en güzel zamanlarını geçirmektedir – o kadar ki, saatine (karısının

---

türler geri döndü ya da yeniden takdim edildi: Çakal, yaban domuzu, kurt, kahverengi Avrasya ayısı, Avrupa bizonu, kartal baykuş, Amerika geyiği, kunduz, Przevalski atı (her ne ise o). O güne kadar var olan türlerin nüfusu ise arttı. Yeni nesil ağaçlar kök saldı ve yerleşti. Orman, eski-şehrin önce çevresini sardı sonra da engel tanımadan içlerine ilerledi. Hayvanlar ve bitkilerin hayatının bu şekilde serpilmesiyle Ukrayna hükümeti bölgenin izolasyonuna dair iyimser –ve tamamen akılcı– bir fikir eklemledi ve 2007'de, bölgeyi yaban hayatı koruma alanı ilan etti. (Nüfus sayımı yapan ve bulgularını *Ecological Indicators*'da yayımlayan bilim adamları, söz konusu çoğalma ve bollukla ilgili iddialara karşı çıktı. Çeşitlilikte ve memeli hayvan sayısında azalma tespit ettiler, lakin radyasyonun etkileri üzerinde çalışmalarını ilerletebilmek için bir tür doğal laboratuvar olarak iş görecek olan yaban hayat cenneti fikrini desteklediler.)

saatine) bakmadan, zamanı geldi der ve troleyi tangır tungur geldiği yola, kıvrılan raylara geri yollar ve böylece terk edilmiş tankeri ardında bırakarak sisin içine girer troley, siyah-beyaz dünyaya geri döner ve en nihayetinde de gözden kaybolarak Bölge'nin ötesine gider. Aynı rahatlıkla aksini de ilan edebilirdi – zamanı gel-*me*-di. Ya da en azından, zamanın ne kadarının, ya da ne kadarcığının geçmekte olduğunu hesaplamak çok zor. Yine de, troleyi bu şekilde geri yollamak, gün gibi ortada olan bir soruyu akla getiriyor ve bunu soracak olan kişi de Yazar: Nasıl geri döneceğiz? (Ancak şimdi, gerçekten hattın sonunda olduklarını fark ettim; tren yolu, burada, moloz-larla kesilmiş. Ya Bölge tren yolunun durmasına neden olmuş ya da Bölge tren yolunun bittiği yerde başlıyor. İki durumda da, Bölge geçip gidebileceğiniz bir yer değil, sadece varılan bir yer.) İz Sürücü soruyu duymazdan gelir ama Yazar gibi iyi eğitim görmüş birinin cevabına önceden, Kafka'nın *Zürau Aforizmaları*'ndan birinde vakıf olması da olasıdır doğrusu: "Bir noktadan sonra geri dönüş yoktur. O noktaya gelmek lazım." Şaşırtıcı olan şudur ki –buraya daha yeni geldiler– ve daha *şimdiden* o noktaya vardılar.

İz Sürücü Profesör'e, terk edilmiş arabanın yanındaki son telgraf direğine doğru ilerlemesini söyler. Kamera arabaya doğru kayar. Bitkiler esintiyle hafifçe salınır. Çimlerin üstündeki adımların seslerini duyabilir, ekranın dip kısmında çim öbeklerinin düzleştiğini görebili-

riz, yani muhtemelen, görsel olarak belli belirsiz yürüme sarsıntısını aktaracak bir girişim olmasa da, profesörün bakış açısıdır bu. Şu an görmekte olduğumuz araç, bir makineli tüfek kalıntısına eğilmiş iki kişinin yanmış cesetlerini içermektedir. Ürkütücü. Dehşet iması. Zannımca bunlar, filmin başındaki jenerik yazılarında bahsi geçen birliklerdi ..... için Bölgeye gönderildiler... ama ne için? Bastırmak için mi, Sovyet tanklarının Prag ve Macaristan'da yaptığı gibi? İsyan ya da sokaklarda insanlar yoktu ki – sokak bile yoktu. Hiçbir şey yoktu. Bölge'nin yalnızca varlığı bir tehditti. Arabanın camından, ötedeki yanmış tank hurdaları görülür, hemen yakınlarda da kadraja giren İz Sürücü, Profesör ve nihayet, Yazar. Demek ki gözlerinden gördüğümüz kişi Profesör değildi. Ya da en azından o şekilde başladıysa bile biz farkına varmadan değişti. Bu devamlı olmakta. Varsayıyoruz ki katılımcılardan birinin bakış açısını paylaşıyoruz, ama sonra onun kendi bakış açısı içinde belirdiğini görüyor, böylece başka bir izleyicinin söz konusu olduğu hissinin yaratıldığını anlıyoruz. Geleneksel olarak, potansiyel kurbanın hareketlerinin korku yüklü kamera tarafından –iz sürücü olan kamera tarafından– takip edilmesine tüm gerilim filmlerinde rastlarız fakat burada, açığa vurulmamış üçüncü bir şahısta vücut bulan katılımcının kişisel bakışından gelen hareketler, orada fazladan bir çift gözün olduğuna dair tedirgin edici bir his yaratır. Hiçbir zaman, bunun gerçek bir kişinin, İz

Sürücü'yü izleyen birinin bakış açısı olduğu hissi yoktur: fazladan bir bilinç gibidir sanki (Bölge'nin bilinci midir yoksa?), tetikte, beklemektedir. Belki de Tarkovski'nin, biz izleyicilerin, "Bölge'nin hemen yanımızda olduğunu hissetmemizi" istediğini söylediğinde kastettiği buydu. Başka bir deyişle, fazladan kişi (fazladan bir çift göz) bizleriz (o gözler bizim). Bölge de *film*.

İZ SÜRÜCÜ TAKİP ETMELERİ GEREKEN rotayı işaret etmek için o sargı dolanmış somunlardan birini fırlatır. O üçü yosun kaplı, paslanan tanklara, asker nakliye araçlarına, topçu aletlerine doğru ilerlerler. Tüm bunlar, makineli tüfeğin üstüne eğilmiş kül olmuş figürleriyle o yanmış aracın camından kabaca gözlenir. Yoksa kameranın sessiz izleyişi ve bekleyişiyle ima edilen bilinç midir onlarınki?* Yoksa Bölge, ölülerin gözlemleme ve görme

* Eğer öyleyse, Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinde aktardığı, bir şizofren hastasının vasiyetinde bunun nasıl tecrübe edildiğini betimleyen çağrışımcı ve sıra dışı bir şekilde yerinde anlatıya bakalım: "Bir zamanlar bir insandım, ruhuyla ve yaşayan bedeniyle, ama şimdi bir varlıktan başka bir şey değilim... Duyuyorum, görüyorum ve artık hiçbir şey bilmiyorum... Artık sonsuzlukta yaşıyorum... Ağaçlarda dallar sallanıyor, odaya insanlar girip çıkıyor ama benim için, artık zaman geçmiyor."

kabiliyetlerini korudukları bir yer, idrak ettiği kıpırdayan yeşillik tarafından massedilmiş bir bilinç midir?

Birer birer eğimden aşağı inerek gözden kaybolurlar, önce Profesör, sonra Yazar ve en sonunda da İz Sürücü'nün kendisi. Film boyunca ilk kez, İz Sürücü'nün haklı olduğunu görürüz: gerçekten de kimsecikler, bir allahın kulu yoktur burada, sadece açık havada çimenlerin arasında çürümekte olan, çoktan terk edilmiş materyaller kabristanıdır var olan; sadece bu, esinti ve esintide kıpırdanan yeşillik, seyredilen ve seyreden.

ÜÇÜNÜ DE İÇİNE alan en uzun plan; ağaçlarla, bitkilerle, yeşillikle çerçevelenmiş, bize doğru, gidecekleri yere doğru ilerliyorlar. Ilk defa tam olarak önemsizleşmiş değil de, çevrelerindekilerin etkisiyle küçülmüş görünürler. Guguk kuşunun ahşapsı sesi duyulur, ki belki de tahtadan bir güvercindir kendisi. İz Sürücü bir başka somun fırlatır. Rota bulmak için somun fırlatmak yöntem olarak biraz kafa karıştırıcıdır. Akla gelen fikir, onların somunun ya da düşeceği noktanın insafına kalmış olduklarıdır, rulet çarkındaki topun duracağı yerin kumarbazın kaderini belirlemesi gibi. Ancak İz Sürücü tam bir şaşkaloz değilse eğer, somunlar her zaman onun niyet ettiği yerin birkaç metre sağına soluna düşer, demek ki rotaya dair hiçbir şey gelişigüzel değildir. Belki de İz Sürücü'nün yetenek ve çağrısı-

nın bir parçasıdır bu: Araziyi okumak, onda görünmez bir şekilde kazınmış işaretleri görmek –fincandaki çay yapraklarının motiflerinden geleceği okuyan yaşlı bir kadın gibi–, nereye gidileceğini tespit edip geçici kılavuzlar, sadece tek bir yolculukta geçerli kılavuzlar olacak şekilde, somunları fırlatmak. İz Sürücü, Kirpi'nin onun gözlerini açan öğretmeni olduğunu söylemişti – ki o gözleri, mitsel bir önemi olan belirli yerlere ve sınır taşlarına, meydana geldiği yerlerden ayırt edilemez olaylara açtı muhtemelen. *Ne zaman* oldu o olaylar? Burada, burada ve burada meydana geldiler. İz Sürücü Bölge'yle kendi kendine söyleşmeye gittiğinde, Profesör, Yazar'a, meteorun –ki bir meteor da olmayabilir hani– yaklaşık yirmi yıl önce düştüğünü söyledi, ama İz Sürücü'nün neler olduğuna dair hissettikleri bu birimlerle ne ölçülebilir ne de ifade edilebilir. Ona göre Bölge'nin hikâyesi, Aborijinlerin Rüya-zamanı gibidir: Bitip gitmiş geçmişte meydana gelmiş değil de, şimdinin daimi-derinliklerinde gizlenmiş bir dizi olay.

Oraya buraya somun fırlatmak dışında pek bir şey olduğu yok. Yalnızca kamera yakınlaşıyor; öylesine yavaşça ve öylesine belirsizce ki, ya sürekli bir şeylerin olmakta olduğu ya da olmak üzere veya olabilir olduğu konusunda bizi uyarmak dışında –sadece bilinçaltı düzeyinde olsa da– hiçbir fark yaratmıyor. Bölge, her şeye yönelik uyanıklığın ve duyarlılığın arttırıldığı bir yer – bir durum. En ufak bir hareket bir fark yaratıyor. Fırlatılan somunların işaret ettiği rotadan her sapma, diye iddia ediyor İz Sürücü, tehlikeli.

İz Sürücü burada rota kelimesini, *Ölümsüzlük*'te Milan Kundera'nın kullandığının tam ters anlamında kullanıyor. Kundera için rotanın "tek başına bir anlamı yoktur; anlamı, tamamen bağladığı iki noktadan türer." Yol, "uzama övgü" iken, rota "uzamın zafer kazanmış bir devalüasyonudur." Kundera *route* kelimesini güzergâh haritası anlamında kullanıyor (ki bu da aslında karayolları anlamında yol haritasıdır). Bölge'ye giden rota ise uzama övgüden başka bir şey değildir. Öyle de olsa, Yazar, önceleri korku dolu olduğundan, İz Sürücü'nün rota planlaması olarak somun-fırlatma fikrinden bıkmakta. Bir Rus olsa da, İngiliz tavrının aşikâr bir tecessümü o: Siktir etsene şunu! Neden doğrucana Oda'ya gidemeyelim? Üç beş dakika ötede. Başka bir deyişle rotadan sıkıldı, çünkü Kundera'nın zikrettiği anlamda bir rota değil o. Tehlikeli, diye yineler İz Sürücü. Aslına bakılırsa, asıl tehlike İz Sürücü'nün kendisinden gelmektedir. Zira Yazar öylesine ağacı çekelemeye başlayıp mahali tahrip ettiğinde, İz Sürücü (ki unutmayalım, daha birkaç dakika önce bir telgraf direğine zarar vermişti kendisi), arsızlığından dolayı kafasına metal bir boru fırlatır.

Bu küçük ağız dalaşından sonra Yazar, e tabii ki doğal olarak, içkiye ihtiyaç duyar. Ondan beklenmeyecek şekilde İz Sürücü de istemektedir. Yazar, şişeyi ona uzatır, ancak İz Sürücü'nün bir yudum almasıyla, bu yolculuğun içki içmek için yapılan o günübirlik seyahatlerin yaya versiyonu haline geleceği gibi fikirlere kapıldıysa da, hemen hayal kırıklığına uğrar. İz Sürücü'yü tek başına yürüyüşe

çıktıktan sonra canlandıran o kaygısızca neşeli hava da pek uzun sürmez; yüzü derin sıkıntı, artık olağanlaşan ve hususi keder ifade eden o doğal görünümünü geri kazanmıştır. İz Sürücü şişede ne varsa yere döker, bir tür dua manasına gelebilecek bir hareketle: Bölge tanrılarına, adak niyetine içki sunmak.

Yazar yılmaz, içkili ya da içkisiz, riski göze alarak dosdoğru gitmekte ısrar eder. Oda, öncesinde düşünüldüğünden de yakındadır sanki: kırk elli metre kadar ötede. Kendine güvenli bir edayla yola koyulur, lakin kamera sıçrarcasına ensesinin dibine kadar yakınlaştığında, hareketlerinde epey tedirgin olduğu görülür sanki. Kendi içinde, Solonitsyn adına dehşet bir oyunculuk performansıdır bu: Yani bir insan evladının kel kafasının arkası, bugüne kadar dayılanma –gideceğim dedim mi giderim!– ile salt korkunun böylesi zengin bir bileşimini sergilemiş midir acep.*

---

* *İz Sürücü*'de epey kafa arkası hadisesi vardır; belki Darren Aronofsky, *Güreşçi*'nin (2008) açılış sekansında gerilimi kademeli olarak artırma fikrini Tarkovski'den almıştı, zira Mickey Rourke'un sinemanın cangıllarında onca yıl dayak yedikten sonra yüzünün nasıl hırpalanmış görüneceğini hepimiz merak ediyorduk. Ayrıca şu uzay-zaman meselesinden bahsetmişken, Einstein'ın, sonsuz derecede kuvvetli bir teleskopun bakan kişinin ensesini göstereceğini söylediğini de, konuyla alaka teşkil etmesi nedeniyle eklemeli.

İz Sürücü rüzgârın hızlandığını hisseder ama ne zaman ki Yazar, ilerlemekte tereddüt eder vaziyette cepheden görünür, işte o an biz de rüzgârın farkına varırız. Dallar sallanır ve daha da güçlü bir şekilde eğilir. Esinti ani bir boraya dönüşmüştür. Bu rüzgârı daha önce gördük; *Ayna*'nın başlarında, aynı aktörün üstüne üstüne eser, az önce tanıştığı, bahçenin çitlerinde oturan kadını ardında bırakmış giderken onu durdurarak. Zaten duyarlı olan doğa bir anda canlanmıştır şimdi. Yazar doğanın fiziksel özellikleri dışında bir nitelik taşımadığında ısrarlıdır, ki bunlar ampirik ölçümlere ve bilinçli hesaplamalara elverişlidirler – yani buradan oraya şu kadar vakitte gidersin. Tam da o anda ağaçların arasından esen rüzgâr bilinçdışının kendisini hissettirdiğini gösterir, görünür olarak, hak talebinde bulunarak. Ani bir gürültü birikimi, kuşların kanat çırpması söz konusudur şimdi. Bir ses Dur! diye emreder. Kıpırdama! ve kamera, keskin nişancı misali süratle, binanın daha da derinlerine çekilir. Kimin emridir bu peki? Yazar şaplağı yemiş köpek gibi süratle geri gelir ve ısrarla kimin ona durmasını emrettiğini öğrenmek ister. İz Sürücü mü? Hayır. Profesör mü? O da değil. Senin kendi içindeki korku, der ona Profesör. Devam etmeye korktun, bu nedenle sana durmanı söyleyen bir ses yarattın. Gerçi söyledikleri makuldür ama Bölge'nin bir özelliği vardır ki, o da kendisini senin düşüncelerin ve beklentilerin doğrultusunda yeniden-şekillendirmesidir. Onun sıradan görünmesini mi istiyorsun?

Sıradan işte – ya da öyle mi? Ve tam da o anda bir şey meydana gelir ve sen, belki de sıradan olmadığını düşünürsün ve bunun üzerine, bir anlık sıradışı bir şey yapar. (Ya da öyle mi?) Bunun üzerine tekrar oldukça sıradan bir hale gelir. Bölge, kendini saklayarak bile gösterir – ve tersi de doğrudur.*

Kesin olan bir şey vardır: Bölge, Yazar'ın, Kundera'nın "rotalar dünyası" ile "güzelliğin süreğen olduğu ve daimi olarak değiştiği; her adımda bize 'dur' denilen yollar ve

* 1978'de, Tarkovski *İz Sürücü*'yü bitirmeye çabalarken, Kollektivnye Deystviye (Kolektif Eylemler) küçük bir grup ziyaretçiyle Moskova dışındaki bir alana bir gezi düzenledi. Başka türlü sıradan olacak bir arazi iki misli dönüşüme uğramıştı: beklentiler, belirsizlikler, düzenlemeler ve Kolektif'in adlandırdığı "Şehir Dışına Geziler"in şöhreti tarafından alttan alta; ziyaretçilerin gizemli bir biçimde abartılmış sıradanlık hakkındaki deneyimlerinin ağaçların arasına asılan pankart aracılığıyla ifade edilmesiyle de açık bir şekilde: "Buraya daha önce hiç gelmedim ve buranın varlığından haberim bile yoktu diyerek neden kendime yalan söyledim, merak ediyorum – aslına bakılırsa buranın herhangi bir özelliği yok, sadece güçlü duygular ve daha derin bir kavrama güçlüğü söz konusu." Pankart, 2011'de Venedik Bienali'nin Rus Pavyonu'nda Kolektif'in eserlerinin bir parçası olarak, "Boş Bölge" adı altında bir kez daha açıldı – bu kez, sanki açık bir şekilde Gulag'a göndermeler içererek.

patikalar dünyası" arasındaki ayrımını etraflıca kavramasını sağlar.

İz Sürücü, burada kimseler olmadığı zaman Bölge'de neler olup bittiği hakkında hiçbir fikri olmadığını söyler; ancak insanlar buraya girdikleri anda Bölge bir tuzaklar sistemi haline gelir. (Cevabı olmayan büyük sorulardan biri: Bölge, şahit olacak, onu hayata, bilince getirecek birinin yokluğunda nasıl bir yerdir? Tumturaklı bir şekilde Bölge'nin ziyaretçilerin yokluğunda var olup olmadığını da soracaktım, ne ki, Tarkovski'nin teknik açıdan tercihlerinden biri, cevabın evet olacağına işaret ediyor. Zira karakterler her seferinde planın, hâlihazırda belirlenmiş bir çerçevenin içine girerler: Ekran ve Bölge orada onları beklemektedir, izlenen ve bekleyen olarak.) İz Sürücü, bizim Bölge'den ne beklediğimizin, onun karşılık verdiği ihtiyaçların altını çizer. Ancak Bölge'nin oraya giden insanlardan, yani bizlerden ne beklediği gibi örtük ve sorulmamış bir soru da vardır. Şahit olacak kimse olmadığı takdirde, mucize ne işe yarar ki?

Her şeyin bizim elimizde olduğunu söyler İz Sürücü. Hacılar ile –en kuşkucu ya da katıksız sinik olanlar bile, hatta kendini hacı olarak tanımlamayanlar bile dahil– Bölge arasındaki ilişki mutlak olarak karşılıklıdır. Bölge'nin *içinde* olmak Bölge'nin bir *parçası* olmaktır. Belli bir eylemin insanlar yoksa yer tarafından mı başlatıldığını söylemek imkânsız olabilir, ancak her ne oluyorsa bunda Bölge'nin aktif bir katılımcı olduğu hissi

gittikçe somut hale gelir. İz Sürücü, arkaplan siyah denecek kadar koyu yeşil olacak şekilde kadraja alınmıştır – Conrad'ın, o vazgeçemediği kaş yapayım derken göz çıkarma itkisiyle zifiri karanlık olarak tanımlayacağı bir koyu yeşil. Bu karanlıkta İz Sürücü konuştukça, yüzü ve mavi gözleri daha bir parlak ışıldar. Ne ışımasıdır bu? İnancının şiddetiyle, ama aynı zamanda da –ki bu nitelik onu cihatçılardan da yeniden doğmuş Hıristiyanlardan da ayırır– ümitsizliğinin şiddetiyle. Bölge bir teselli kaynağı, Marx'ın kalpsiz dünyasının kalbi değildir sadece, bir azap kaynağıdır; sadece müşterileri değil İz Sürücü'nün kendisini de durmaksızın sınayan, kızdıran ve tehdit eden bir tuzaklar sistemidir. Bölge'nin kaprislerine kimsenin bağışıklığı yoktur. Keza İz Sürücü'yü cihatçılardan ayıran bir şey daha vardır. Tarkovski'nin sanatçı olarak bir gücü de kuşku için ayırdığı boş alandır. *Grizzly Man*'de [Boz Adam] Werner Herzog, Timothy Treadwell'in çektiği filmdeki ayıların gözlerinin içine bakar ve evrenin –ya da *Burden of Dreams*'de düz-değişmeceli anlamda tanımladığı "cangılhane"nin– başlıca karakterinin "kahredici bir kayıtsızlık" olduğunda karar kılar. Bir sanatçı olarak Tarkovski'ye göre de, onun Rus Ortodoks Hıristiyan inancına, Utah ve Arizona'daki manzaranın sadece tanrı tarafından yaratılabileceğinde ısrar etmesine rağmen evren, sınırsız bir kuşku ve belirsizlik yaratma kapasitesidir (ve bu noktadan değer türeterek, huşu uyandırma kapasitesidir). Söylemeye gerek yok ama, Herzog'unkinden

çok daha nüanslı bir konumdur bu. Kirpi'nin hikâyesi, Tarkosvski'nin daha sonra söylediğine göre, bir efsane ya da söylence olabilir ve izleyiciler, "yasak Bölge'nin varlığından... kuşku duymalıdırlar." Demek ki kendini bütünüyle Bölge'ye adamak, ona İz Sürücü'nün güvendiği gibi güvenmek, sadece risk almak değil, onun hayat bulduğu ilke tarafından uğradığı ihanete kucak açmaktır aynı zamanda. Yüzünün bir duygular mayası olmasının nedeni budur işte: İnandığı her şey kül olma tehdidi altında, uçurumun eşiğinde tutunduğu kayalık, ona duyduğu ihtiyacın ağırlığı altında, ama aynı zamanda onu da (kayayı da) destekleyen ağırlık altında, her an parçalanmak üzeredir.

Durduk yerde ortaya çıkan o rüzgâr hakkında birkaç söz daha: Tarkovski sinemanın, durağanlığı anlatan büyük şairlerinden biridir. O derece ki, onun içgörüsü, Andey Rublev'in resmettiği Rus ikon sanatının durağan güzelliği ile damıtılmıştır. Ne var ki, kendisinin de ifade ettiği üzere, bu durağanlık ebediyetin tersidir: "İmge, (her şey bir yana) sadece zamanda var olduğunda değil, zaman da onun içinde, hatta ayrı ayrı her bir karenin içinde yaşadığında otantik olarak sinemaya özgü hale gelir. Masa, sandalye, cam gibi 'ölü' objeler, her şeyden tecrit edilerek kadraja alındığında, geçen zamanın dışında*ymış*, zamanın yokluğunun bakış açısıyla*ymış* gibi temsil edilemez." Tarkovski'nin durağanlığı hareket eden imgenin enerjisiyle, rüzgârın ifadesi ve semptomu oldu-

ğu sinemayla hayat bulur. İşte buradan Tarkovski'nin sanatının en özgün niteliği türer: *kudret* olarak güzellik duygusu.*

Profesör, İz Sürücü'nün kısa vaazını özetleyiverir: Yani Bölge iyilerin geçmesine, kötülerinse cezalandırılmasına neden olur, öyle mi? (Şey, aşikar ki biraz daha komplikedir, gelgelelim basittir de.) İz Sürücü bilemez. Tüm inancını kaybedenlerin, sefillerin geçmesine izin vermiştir, der, kendisinin de (tanım gereği) onlardan biri sayılabileceğini asla aklına getirmeden, sefalet içinde ıstırap çeker bir halde.

Sefaletin böylesi bir kendini aşma kapasitesi olmuş mudur acaba? Yoksa basbayağı sefilin de sefili olmaya giden bir yol mudur bu? Bunun perdelediği dipsiz olasılıkların, dönüp karanlıktan aydınlığa doğru, yükselen sisi ve Bölge'deki ağaçları fon alarak kadrajlanmış Yazar ve Profesör'ün durduğu yere yürüyen İz Sürücü'nün omuzlarına bindiği görülebilir.

William James, *Dinsel Tecrübe Çeşitleri*'nin en son sayfasındaki dipnotta, insanların kurtuluş şansı için va-

* Durduk yere ortaya çıkan, birdenbire onu Rusya'nın bozkırları boyunca estirecek kuvvetle tezahür eden bu rüzgâr: Şecere olarak Aleksandr Dovzhenko'nun 1930 tarihli sessiz Sovyet klasiği filminden, Tarkovski'nin, neden "böylesi derinden etkilendiğini" bir türlü anlayamadan "defalarca" seyretmiş olduğu *Yerküre*'den (*Zemlya*) doğmuştur.

rını yoğunu riske atmaya gönüllü olmasından bahseder. Şans, diye devam eder James, "başlıca ilkesi vazgeçme olan bir hayat ile, başlıca ilkesi ümit olan bir hayat arasındaki farkı ortaya çıkarır." İz Sürücü'nün Bölge'yle ilişkisindeki çözülmesi imkansız paradoks bir kez daha hissedilir. Başlıca ilkesi ümittir, ancak Bölge, sadece tüm inancını kaybedenlerin geçmesine izin verir. Daha sonra İz Sürücüler'e Oda'ya girmenin yasaklandığını öğreniriz. Belki de ona (Oda'ya) duydukları inanç –ümitleri– yüzünden yasaklanmıştır.

İz Sürücü'nün yapmış olduğu şu konuşma, başlıca ilkesi vazgeçme olan bir hayata çekilmeye fazlasıyla yatkın olan Profesör'ü etkiler. Sonunda paydosta karar kılar. Geri dönüşü olmayan noktaya şaşırtıcı bir şekilde böylesi çabuk ulaştılarsa da, aralarından birinin vazgeçme noktasına şimdiden ulaşmış olması daha da şaşırtıcıdır. Bazen bu ikisi de aynı kapıya çıkar; genellikle aralarındaki fark, geri dönüşü olmayan sadece bir noktanın olması, vazgeçme noktasının ise her an her yerde olması –anlayacağınız, noktanın tersi olması– ve buna, yol boyunca her bir adımda boyun eğilebileceğidir. Siz gidin, ben burada bekleyeceğim, der Profesör. Tatile dair tüm ümitlerinizin gerçekleşeceği bir yer olarak Bölge'nin yarattığı müthiş reklam düşünülecek olursa, İz Sürücü öyle pek de başarılı bir tur işletmecisi sayılmaz. Ya da belki aşırı derecede kaprisli iki müşteriyle hantal hantal takılmak gibi bir talihsizlik gelmiştir başına. İki durumda da vaat edilen tatil

paketine ikisi birden inançlarını ve ilgilerini kaybetmiş gibidir. (Tatil şartlarına göre hava oldukça kasvetlidir zaten, birinci tercih mekânı Tacikistan'da çok daha iyi olacaktır muhtemelen.) Yazar, görünümden pek de mest olmuş bir hali olmadığı halde oyuna devam etmeye niyetli gibidir, ama Profesör, termosu ve kahvesiyle bu şirin piknik noktasına çömelip onları beklemeyi tercih eder. Ancak ne yazık ki bu pek mümkün değildir. Zira gittiğin yoldan geri dönemezsin. (Demek ki vazgeçmek istesen bile yola devam etmek zorundasın; Bölge fazlasıyla kanlı canlıdır.) Tümü için tek seçenek anında geri dönmektir. O durumda İz Sürücü, neden oldukları onca zahmet karşılığı (evliliğindeki gerginlikti, üstüne ateş açılmasıydı, ayaklarının ıslanmasıydı, falan) onlardan belirli bir miktar iade çeki talep edecektir. Ağırdan alarak ayaklanır Profesör. Yürüyün gidelim, der, kendini bir süre daha ümitte yaşamaya teslim ederek. At şu somunlarını bakalım. İz Sürücü atar ve adımlarını sürüye sürüye ilerleyip ekranı terk ederler. Gugukkuşları öter. Kamera geride kalır ve hafifçe yükselerek sisin üstüne çıkar ve böylece, tam da şu an –bakış açınıza göre ya kat edilmesi imkânsız bir uzaklıkta ya da öyle ziyaret edilesi bir yer gibi görünmeyen şu an– filmin başından beri en çok yakınlaştığımız Oda'yı, o viran binayı görürüz.

İKİ

ARA İYİ Mİ GELDİ? Her çeşit paydosa varız: Kısım ya da bölüm sonları, hatta satır boşluğu, olmadı paragraf bile yeter. Henry Fielding bu fasılaları romanın uzun yolculuğu sırasında bir meyhanede mola vermeye benzetir. Planlanmış bölüm sonları olmasa bile, metnin tümü kesintisiz uzun bir paragraftan oluşmuş olsa bile (örn., Thomas Bernhard okuyor olsanız bile), birkaç dakika, saat ya da gün için kitabı bir köşeye bırakıp başka şeyler yapabilirsiniz.

Konserlerde ve oyunlarda molalar bir ikileme neden olur. Evet, ayaklarınızı uzatabilirsiniz, lakin bardan içecek kapayım deyip bir şişe Grolsch aldığınız sırada (normal şartlarda asla ısmarlamayacağınız bir içecektir) ikinci kısmın üç dakika içinde başlayacak olduğunu ilan eden zilin çalması kadar berbat bir şey yoktur. Kim bilir kaç kez arkadaşlarınıza ve bitmemiş içeceklerinize bakıp, evet, ilk yarının harika olduğuna ama açıkçası (müzik ya da oyunun) bu kadarının yettiğine ve şunlardan (hafif biralardan) bir iki kadeh içmenin hiç de fena olmayacağına oy birliği ile karar vermişsinizdir?

Söz konusu iki üç misli bilet fiyatlarıyla filmler olduğunda, mola kaçınılmaz bir gerekliliktir. Kişisel olarak

benim, yirmili yaşlarımdaki gibi birbiri ardına iki filmlik Bergman ya da üç filmlik Bresson devirmeye mecalim yok artık (Oysa benim yaşımda bir adam için istisna teşkil edecek şekilde vaktim var), yani ben bu antrakt ya da şu epey bir meblağ ödediğim şey neyse artık, ikinci yarısına kalıp kalmamak sorunuyla nadiren karşılaşıyorum. Söz konusu İz Sürücü olduğunda antrakt yok, hatta tuvalete gitmek için bile vakit yok, sadece birdenbire sona eren I. Bölüm, bir iki saniyelik duraklama ve hemen sonra karşımızda II. Bölüm var. Ancak o birkaç saniye büyüyü bozmak ve insanda bir devamlılık sorunu olduğu, bir şeylerin –birkaç plan söz konusu olsa bile– kaybolduğu yönünde kuşku yaratmak için yeterli. Zira başlangıç olarak, sanki aradan birçok saat geçmiş ve o uzun gün bir şekilde solmuş gibi, film biraz daha karanlıktır. Filmin temposuna –yürüme temposuna, ağır ağır yürüyen üç adamın temposuna– uyum sağlamıştık ve birdenbire bir sıçramalı kesme, zamanda ileriye doğru bir atlama oldu sanki. Bir Tarkovski filmi için tuhaf ve benzersiz olan, biz seyircilerin yetişmeye, otobüse atlamaya çabalamamız! Karşımızda, elinde sargılı somunlarıyla İz Sürücü, bir anda ormanın derinliklerine koşturuyor, ama hemen sonra binaya benzer bir yapının dışında, diğer ikisini yanına çağırıyor.

Onlarsa başka bir binanın dışında ya da aynı binanın başka bir kısmında takılmaktadırlar. Her halükârda, bulundukları yer neresiyse artık, oraya nasıl geldiler acaba?

Bir kez daha, perdedeki insanların tecrübe ettikleri ile biz seyircilerin tecrübe ettiğimiz arasında garip bir ihtilaf söz konusudur: Onlar da ara vermiş gibidir sanki. Antraktta seyircilere musallat olabilecek II. Bölüm'e devam etmeye gönülsüz olma halini tam olarak içselleştirmiş gibidirler.

Yazar kâfi miktarda rahat bir taş parçacığı üstüne uzanır, Profesör'se oturacak hoş bir yer bulmuştur. Sanki yeni uyanmış gibidirler ya, aslında azıcık kestirmeyi iple çekmektedirler. Şayet İz Sürücü şu ana kadar bir şey başardıysa, bu da o ikisini bıkkınlıkta birleştirmektir. Bazen rehberlerin gerçek niyetinin bu olduğunu düşünürüm: Onları takip edip dinlemek zorunda olan turistleri kaynaştırma makamı olarak hizmet görmek. En son bir rehberin insafına kalmamdan yadigâr anım –Ceda Mesa, Utah yakınlarındaki Kızılderili kaya sanatına dair incelikleri anlatıyordu kendisi– arkadaşım ve benim, gittikçe gelişigüzelleşen ve memnuniyetsizleşen ses tonlarıyla, hep bir ağızdan "Vauv!" deyişimizdi. Muhtemel müşterilerin bakış açısından Bölge'nin aşikâr bir kusuru, oraya yalnızca tek bir rehberle gidebilmen; Onun böbürlene böbürlene anlattığı aynı hikâyeleri, bu işe girdiğinden beri teşhir etmekte olduğu o aynı komiklikleri dinlemek zorunda olman. Ne ki, İz Sürücü'yle durum başka, bu onun için bir iş değil, bir çağrı, zira komiklik yapmak ya da şakalaşmak yerine (Yazar'ın homurdanmaları gibi), bol keseden vaazlar ve nasihatler var.

Oldukça yorgun ve gergin görünen Profesör, tünediği kayadan aşağı adım atarak, çıkan gürültüden muazzam bir su birikintisi olduğu hissini veren bir yere iner. Bir kaya parçası ya da taşın parçaladığı devasa bir gri ayın yansımasına benzer bir görüntü çıkar karşımıza birden – ve usul usul bu görüntü toparlar kendini, İz Sürücü, Tarkovski'nin babası Arseni'den bazı dizeler seslendirirken. Şu ana kadar anlatı katı bir şekilde çizgiseldir, adım adım ilerlemektedir: Sınır, troley, Bölge boyunca yürümek. Tarkovski bizzat, "filmin tümünün tek bir planda çekilmiş gibi olmasını," istemişti. Ancak şimdi, II. Bölüm'de, yönetmenin babasının şiirinin epeyce kullanıldığı *Ayna*'nın gevşek, çağrışımsal yapısına döner gibi oluruz. Neler olmaktadır?*

---

* Olan kısaca şuydu: Filmin yaklaşık yarısı, 1977 baharı ve yazı boyunca Estonya'nın Tallinn kentinde çekilmişti (paranın üçte ikisi harcanmıştı) ama sonbahar geldiğinde açıkça görüldü ki ya kullanılmış olan deneysel Kodak filminde ya da filmin saklanması ve işlenmesi sırasında bir hata meydana gelmişti. Ses teknisyeni Vladimir Şarun'a göre, Tarkovski, karısı Larissa, Rerberg ve senaryoyu, *Yol Kenarında Piknik* adlı romanlarından uyarlayan Boris ile Arkady Strugatski'nin hep birlikte kaba montajı izlediği ana kadar fark edilmedi bu. "Birden Strugatski'lerden biri Rerberg'e döndü ve safça sordu: 'İşe bak, neden hiçbir şey görmüyorum burada?' Kendine yaptığı işle ilgili asla toz kondurmayan Rerberg, Strugatski'ye döndü ve dedi

ki: 'Kessene sesini, neticede sen de Dostoyevski değilsin hani!'" Bu sözlerden sonra çekti gitti ve bir daha asla sette görünmedi. Rerberg'e kalırsa, kendi isteğiyle gitmediğinde, Tarkovski tarafından sete girmesinin yasaklandığında ısrar ediyor. Herkes herkesi suçluyordu ancak herkes bunun "tam anlamıyla bir felaket" olduğu ve filmin elden gittiği konusunda Tarkovski'yle hemfikirdi. Her şeyi bir yaratıcılık kazası olarak görüp toptan silmek gibi teklifler de vardı, zira böylece Tarkovski *İz Sürücü*'yü bir kenara bırakacak ve başka bir projeye başlayacaktı. Tarkovski vazgeçmeyi reddetti, kötü kaderli filmi ayakta tutmanın yollarını arayıp durdu. İnatçılığı meyvesini verdi: Epey bir kavganın ve politik manevranın ardından İz Sürücü'nün iki bölümlük bir film olmasında, bu ikinci bölümü çekmek için bir 300,000 ruble daha bulunmasında fikir birliğine varıldı – ki kısa süre sonra, bu ekstra paranın büyük bir kısmının çekilip de kullanılamayan sahnelerin yeniden-çekilmesinde kullanılacağı anlaşılmıştı. Aranın faydaları da yok değildi hani. Evgeni Tsimbal'a göre Tarkovski her zaman "ne istediği hakkında sabit fikirli olmuştu, ama o fikir sürekli değişirdi." Erteleme Tarkovski'yi neyi amaçladığını netleştirmeye sevk etti ve karakterini yeniden değerlendirerek, ona İz Sürücü'yü bir eşkıya olmaktan çıkarıp bir inanana döndürme (yönetmen gibi, tüm engellere rağmen onu anlatan filmin çekileceğine, Bölge'nin var olacağına inancı olan birine döndürme) fırsatını verdi. Ayrıca Tarkovski filmden bilimkurgu öğelerini de yine bu aralıkta temizledi. Daha açıkçası, Tarkovski, Arkadi Strugatski'yi –ki bitmek bilmez tekrar

yazımlar yüzünden suyu çıkmış ve sinirleri harap vaziyetteydi– kendi bilimkurgu hikâyesinden bilimkurguyu çekip atmayı teklif etmeye yöneltti: "Al işte! Sen teklif ettin, ben değil!" dedi Tarkovski. "Ben uzun süre bunu istemiştim, ama gücenirsin diye teklif etmeye çekindim." (Bir anlamda bu, *'İz Sürücü'nün Öteki Yüzü* adlı belgeselde Rerberg'in dile getirdiği mübalağalı iddianın, yani her şeyden önce Tarkovski'nin uyarlamak için yanlış kitap seçtiğinin(!) pek de spekülasyondan ibaret olmadığını düşündürüyor.) Ve böylece tamamen yeni bir *İz Sürücü* şekillenmeye başladı. ("Her şey farklı olacak," diye ilan etti Tarkovski, *Günce*'sinde.) En sade haline getirilen senaryo, bir havari, bir meczup olarak İz Sürücü figürü sayesinde bir mesel haline geldi. Rerberg'in yerini yeni bir görüntü yönetmeni, Leonid Kalaşnikov aldı, ancak, Şarun'a göre, "Tarkovski'nin ondan ne istediğini anlayamıyordu. Kalaşnikov filmi kendi iradesiyle terk etti ve Tarkovski bu dürüst ve cesaretli davranışından dolayı ona teşekkür etti." Tarkovski'nin kendisi bu konuda daha özlüydü ve karakteristik olarak o denli candan da değildi: "Kalaşnikov çalışmaya devam etmeyi reddetti ve çekip gitti," diye yazar 1978'in nisanında. "Ağzını açıp bir şey söylemeye cesareti yok." Bu kez Kalaşnikov'un yerini filmin son versiyonunu çeken Aleksandr Knyazhinski aldı. Eldeki *İz Sürücü* versiyonunun hasar görmüş ve terk edilmiş olandan (kurgucu Ludmilla Feiginoca tarafından apartmanında saklanıp bir yangında kendisiyle beraber yok olmuştur) kesin olarak ne derece farklı olduğunu bilmek imkânsızdır. Tarkovski'nin asistanı Maria Şugunova, "görsel olarak

neredeyse aynı" olduklarını söyler. Tsymbal, Rerberg'in kamera görüntülerinin "olağanüstü" olduğunu ve "dudak uçuklatan efektler içerdiğini" düşünüyordu. Öte yandan Tarkovski, bunların "basitlikten ve içsel büyüden yoksun" olduklarına inanıyordu. Buna mukabil Aleksandr Boim, Rerberg'in, Tarkovski'nin kendi megaloman kararsızlıkları için duman perdesi olarak sayısız idari engeli ve teknik aksaklığı öne sürdüğü yönündeki fikrini destekler. Belki de o kadar da şaşılacak bir şey yoktur bunda –ayrıca, anlatılanların doğru olmadığını söylemek anlamına gelmez– çünkü Boim'in kendisi de kovulmuştur ("sarhoş olduğu için"). "Onlar, o ikisi kendine saygısı olmayan eften püften ve sığ insanlar," diye iddia eder Tarkovski, *Günce*'sinde. "Çocuksu soysuzlar. Şebekler." Sanat yönetmenliğini Şavkat Abdusalamov devralıp, "piçlik ettiği için" kısa süre içinde kovuldu ve filmin sonlanmış versiyonunda sanat yönetmeni olarak Tarkovski'nin kendi ismini yazmasına neden oldu. Tüm o kargaşa, stres ve çatışma yetmiyormuş gibi, Tarkovski'yi kuşatan bir sorun daha vardı; 1978'in Nisan ayında kalp krizi geçirdi. *İz Sürücü*'ye "büyü yapıldığı"nda karar kıldı sonunda.

Bu kadar çok suçlama, karşılıklı şikâyet, karşı suçlama ve inkâr söz konusuyken tam olarak neler olduğunu tespit etmek kolay değildir belki, ama her şartta, *İz Sürücü*'nün setinin mutlu bir gemi olmadığı aşikâr. Rerberg'in karakteristik hiddetiyle dile getirdiği gibi: Tarkovski, en nihayetinden istediği filmi elde etmiş olabilir, "ancak bir öbek ölü ve üçlü tekrar-çekimler karşılığı." Böylesi bir haşinliğin

İZ SÜRÜCÜ'NÜN ŞİİRSEL DIŞ-SESİ, açıklanmayan gümüş-gri daire salınıp dururken devam eder. O, duvardaki deliğe –metruk bir pencere– doğru eğilirken ve duvara aç yüz metrelik bir uçurumun üstünde daracık bir kayalıkmış gibi asılıp yapışarak, kenarından dönerken hâlâ devam etmektedir ses. İz Sürücü'nün, bir zamanların makul bir tırmanma duvarından arta kalmış köhne kalıntıları diş gösterecek kadar konsantre olmuş bir ifadeyle kat edişinde, bir Nosferatu edası vardır. Güç korkunç bir şeydir, dediğini duyarız, zayıflık ise müthiş bir şey. Hım. Okuduğum okuldaki herkesin seyretmiş olduğu *Enter the Dragon*'da [Ejderha Kalesi], onur sahibi medeniyetlerin –Sparta, Roma, Samuray medeniyeti– hepsinin güce taptıklarını, çünkü diğer tüm değerleri kuvvetin mümkün kıldığını duymuştuk, gelgelelim daha sonra Hırsızlık Kurumu'nun "Vakıf" olma yolunda örnek aldığı bu öğreti, inancın karşı-tanımıdır aslında. Söylemeye gerek yok, İz Sürücü'nün aşikâr zayıflığı, Tarkovski'nin onu "yenilmez" kıldığına inandığı imanla kıyaslandığında önemsizdir. Keza İz Sürücü, 1830'ların sonu ve 1840'ların Rusya'sının, kişisel ve siyasi zayıflıkları entelektüel ve ahlaki safiyetlerine özgü, sözümona o "güzel ruhları"ndan güç almaktadır

---

hakim olduğu ortamlarda sık sık olduğu üzere, bu hususta bir tutam fikir birliği yok değil; çekim görüntülerinin hasar görmesi felaketinden sonra, Tarkovski için Rerberg, "bir ölü"ydü artık.

muhtemelen. Bu ruhlardan birinin belirleyip kayda geçirdiği seçim yükümlülükleri, İz Sürücü hüneri edinmek için hazırlanmış bir eğitim kılavuzu gibi okunur: "Sizler yığınlardan, ayaktakımından farklısınız ve yüce güçler görünmez ellerle size yol gösterip sizi eğitmekte. Zira belirli bir ruhsal yaklaşımın yokluğunda bilim dediğimiz yararsız, arayışımız ise verimsiz olacaktır."

İz Sürücü yankı yapan bir tünele geldiğinde diğer ikisiyle karşılaşır. Göründüğü kadarıyla iyi ilerleme kaydetmiş, devam etmeye hazırdırlar. Ne ki Profesör mutlu değil. Seferlerine devam etmekte olduklarına aymadı; İz Sürücü'nün onlara yerel manzaralardan birini göstermek istediğini sanmış olacak ki –turizm dünyasında yan-gezi derler buna– sırt çantasını yanına almadı. Şimdi geri dönüp onu almak zorunda. Geri dönemezsin, der ona İz Sürücü. Geri dönmek diye bir şey, daha önce gidilen bir noktaya geri dönmek yok, der. Profesör diretir. Sırt çantasını istemektedir. (Tesadüf bu ya şu anda, çantasıyla bir olma tutkusu içindeki Profesör'le tam anlamıyla özdeşleşiyorum. Bundan altı yıl önce karım Berlin seyahatinden, kamyon brandaları ve emniyet kemerlerinden artık malzemelerle yapılan o Freitag çantalarından biriyle gelmişti. Çoğu Freitag çantasına nazaran sade sayılırdı –düz gri renkte– ve işin aslı, başlangıçta biraz hayalkırıklığına uğramıştım. Ancak zaman içinde, karımın en akıllıca seçimi yaptığını teslim edip o çantayı katıksızca sever oldum. Gelgelelim, on gün önce Adelaide'de, çok yönlü ve çok

içkili uzun bir akşam seferinde, ya bir restoranda ya da parti, taksi veya Arts Festival'ın bahçesinde onu kaybettim. Kimse çantamı geri getirmedi. Gitmişti – ve tıpkısıyla yeri doldurulamazdı. Yeni Freitag çantaları artık kalça kayışlı olduğundan ancak bir benzerini alabilirim. Lakin benim istediğim, *benimkini* geri almak. Ki şu an, kendimi Oda'da bulsam, en derindeki arzum Freitag çantama kavuşmak olabilir. Hani hayatının sonunda hayatın boyunca kaybettiğin şeylere kavuşacağını anlatan bir mesel vardır ya –belki de o mutat *standup* şablonunun bir parçasıdır–. Bu güzel fikir, kişi her biri fazla fazla değer biçtiğin şeylerin değersizliğini temsil eden birer metafor haline geldiklerini söyleyebileceğimiz binlerce kalemle, binlerce şemsiyeyle karşılaştığında, dehşet bir hayalkırıklığına dönüşür. Gelgelelim hayatının sonunda en sevdiğin on, yirmi malını kaybettiğin yerler sana gösterilseydi; yani gri rengiyle o makulcene şık Freitag çantan, ihmal edilmiş, gözden kaçmış ve suskun, "*Vergissmeinnicht*"[14] diye haykırma kabiliyetinden yoksun olarak Adelaide'de düzenlenen festivaldeki masada öylece dururken, senin kafa hafif kıyak, kalkıp giden genç halini görebileceğin bir film seyredebilseydin, hoş olurdu gerçekten. "Demek böyle oldu," derdin kendi kendine, kaybın basit ama derin gizemi karşısında şaşkınlık içinde başını sallayarak, hem de sen bizzat kayıpların en derin ve en gizemlisinin, hayatının kaybının eşiğindeyken.

14 *Alm.* "Beni unutma." (ç.n.)

Ve kim bilir, o kıymete bindirdiğimiz şeyleri nasıl kaybettiğimizin ifşası, din artık etkisini yitirdiğinden, bizi o diğer kaybımızla başka yollarla barıştıracaktır belki de.)

İz Sürücü, Profesör'e, Neden sırt çantanı bu kadar dert ediyorsun?, diye sorar. Tüm isteklerinin gerçekleşeceği Oda'ya gidiyorsun. Eğer istediğin buysa orası seni sırt çantalarına boğacaktır. İyi tespit – gerçi insanlar daha garip, daha önemsiz şeylere gönül koyar o ayrı. Ki aslında bu, yani bol miktarda sırt çantasına sahip olmanın –ya da iPad'lere, arabalara veya Armani takım elbiselere sahip olmanın– bize mutluluk getireceğine inanmak, peşine takılmaya teşvik edildiğimiz iyi yaşam'ın bir versiyonudur. (Benim şu Freitag çantama gelirsek, mesele bunun bana mutluluk getireceğine inanmam değildi aslında; şimdi anlıyorum ki mutluluğun kendisiydi o, ya da mutluluğumun bir öğesiydi ve şimdi ona sahip olmamak ise bir mutsuzluk kaynağı.) Yine de insan İz Sürücü'yle duygudaşlık kuruyor: Şu müşteriler, o mutat şikâyet-hüsran sarmalına girmiş durumdalar. Hemen her şey kötü sonuçlanıyor. Hiçbir şeyin onlara iyi geleceği yok. Özellikle de Yazar; şu Oda'ya gitmeye tırstığından beri İz Sürücü'nün yüzüne karşı söylenmeyi bıraktı ve tepeden tırnağa yılgın bir şekilde, genellikle de ayağını sürüyerek ilerlemekle yetiniyor. Henüz Oda'da değiller ama insanın en derinindeki isteklerden birinin şikâyet etme, sızlanma, hayalkırıklığına uğrama ihtiyacı olduğuna aymaktalar. Belki de tanrıların keşfedilmesinin nedeni budur, böylece işler kötü gittiği için, işler işlemediği için,

hatta insan gelişiminin göreceli olarak daha geç bir evresinde (Thomas Hardy'nin temsil ettiği) varolmadıkları için onlara sızlanırsınız. Profesör sorar, Şu Oda, ne kadar uzakta? O anlık çekişmelerinin bağlamında bu, Tüm o sırt çantalarına sahip olmak için tam olarak ne kadar beklemek zorundayım?, sorusu babında bir şey olarak alınabilir. Daha genel olarak, devasa ve çok katmanlı bir sorudur bu, film için kati surette asli bir konuma sahiptir. Dosdoğru gidersen, der İz Sürücü, iki yüz metre kadar uzakta, ancak, hepimizin bildiği gibi, dosdoğru gitmek diye bir şey yoktur. Ve uzayın ve uzaklığın o mutat ölçü birimleri –miller, kilometreler, hektarlar ve dönümler– yersizdir. Burada yegâne önemli olan sinemasal uzaydır. Kamera doğrusal bir çizgide ileriye doğru hareket ediyor sanırız, ta ki başladığımız noktaya geri dönene kadar. "Tarkovski'nin uzayı inşasında en etkili aracı," diye yazar Robert Bird, "kameranın hareketidir."

Aynı şekilde zaman da. *Yol Kenarında Piknik*'teki karakterlerden birinin söylediği gibi, "Bölge'de gerçekten zaman diye bir şey yok." İz Sürücü ve müşterileri sanki bir günlüğüne oradaymış gibidirler, ancak bir kez kestirmeye başladıklarında ve rüyaları bilfiil yolcuğun –her durumda daha katmanlıdır ve ruhani bir yolculuktan farksız değildir– betimlemesiyle iç içe geçtiğinde zaman çözülüp dağılır.*

---

* Sanırım, *İz Sürücü*'yü üçüncü görüşümde –4 Ocak 1982'de, Oxford Caddesi'ndeki Academy sinemasında– tam da filmin bu noktalarında bir yerde, projeksiyoncu

Tekrar yola koyulmak üzere ayaklanırlar, Yazar'ı İz Sürücü takip eder. Hafif tehlikeli bir şekilde, bir nehirdense eriyik şeklinde akan bir sıvıya benzeyen, bildiğimiz doğal akan sudan daha güzel görünmesine neden olan bir şeyle kirlenmiş bir yere tünemişlerdir.* Yazar, bir sonraki görüşümüzde, gitmekte oldukları yer neresiyse artık, darmadağın, çamura bulanmış ve açıkcası, hafif değil basbayağı şaşkın bir halde oraya ilerlemektedir. Sağa doğru ilerleyip, ardında plastik torbasını bırakarak kadrajdan çıkar. Bu, yani çöpleri yere atması, bizim gözümüzde özrü olmayan bir edimdir. Bölge pislik doludur: medeniyetin ve savaş halinin paslanan döküntüleriyle, gelgelelim bunlar pasla-

---

makaraları takarken sırasını karıştırdı ve bu yüzden bir anda birkaç plan değil, yirmi ya da kırk dakika ileriye atladık. Tek fark eden bendim. (Evet, daha o zaman bir *İz Sürücü* uzmanı olmuştum.) Muhtemelen salonda kimse filmi daha önce görmemişti. Hışımla salondan çıkıp bilet haznesine gittim, neler olduğunu açıkladım ve gösterimi toptan iptal ettirdim. Kız arkadaşım ve ben sinemadan çıkıp çay dansına gittik (kısa süreli bir modaydı) ve iki gün sona sinemaya tekrar gidip filmi baştan sona tekrar seyrettik.

* Setteki ses teknisyeni Vladimir Şarun şöyle hatırlıyor: "Nehrin yukarısında kimyasal tesis vardı ve aşağı doğru zehirli sıvı akıtıyordu." Bu, oyuncular ve set çalışanları arasında bir dolu alerjik reaksiyona yol açtı ve Şarun'a göre, en nihayetinde Tarkovski'nin, karısı Larissa'nın ve Solonitsin'in kanserden ölümüne neden oldu.

nıp çürüdükçe alanın güzelliğine katkıda bulunurken, bu doğada-çözülmemesi yüzünden kötü şöhretli plastik torba gerçekten göze batmaktadır. Kameranın bu torbada daha fazla takılmayıp Yazar'ın peşinden sağa yönelmesinde, kısmen seramik döşenmiş duvarları, duvara asılı elektrik tesisatlarını ve içinden sel halinde kahverengi suyun aktığı görülen –ve duyulan– çürüyen kemeraltlarını geçmesinde şaşılacak bir şey yok. İlerlediğimizi varsayıyoruz ama onu son gördüğümüzden en fazla bir metre kadar uzakta, tekrar Yazar'la birlikteyiz. Kameranın –birkaç paragraf önce bahsi geçen noktaya geri dönmek için– aralarında ne kadar alan kat ettiği ve ne kadar uzağa ya da gerçekte nereye gittiği hususunda doğrulanabilir bir bağlantı yok. Gariptir, İz Sürücü'ye göre bu noktaya Kuru Tünel deniyor. Çok acayip. Onlar dizlerine kadar akan suya girmiş yürüdükleri ve şelalenin altından geçtikleri şu andan sonra kuru kalmaya çalışmak fikri çok komik kaçmaya başladı tabii. Profesör kayıplara karıştı – o aptal sırt çantasını almak için geri döndü ki bu da onun artık bir ölü olduğu anlamına gelir. Diğer ikisi devam ederler. İmkânsız bir şekilde, tüm bu sulu rutubetin ortasında, sanki ıpıslak yerkürenin alev alev yanan merkezine yaklaşıyormuşuz gibi, toprak akkor halindeki közlerle titreşmektedir. Kamera yüzeyi hafif dalgalanan suyun üstünden aşağıya, oraya buraya elyazısıyla dolu bir defter ya da bir muhasebe defterinin sırılsıklam sayfalarının, paslanmış bir makineli tüfeğin, bir şırınganın saçılmış duruyor olduğu seramik kaplı yosun tutmuş zemine bakar.

Üniversiteden daha yeni mezun, *İz Sürücü*'yü ilk seyrettiğimde bu objeleri, anlamlarını, yani eşyanın sembolik düzenindeki yerlerini açıklığa kavuşturmak için sabırsız bir varsayımla tarayıp durdum. Ama açıklığa kavuşmadı. Zira bu şeyler, asla olduklarından öte bir anlam ifade etmez; su tabakası üstlerinden akarken ve onlar ila onların üstünden akan suyun filmi bizim üzerimizden akarken orada öylece duran şeylerdir işte – makineli tüfek, sayfalar ve şırınga.*

---

* Ancak belki de üniversitede geçirdiğim yıllar Tarkovski'nin sanatının bu boyutunu anlayabilmem için yardımcı olmuştu. Wordsworth'ün *Prelüd*'ündeki meşhur bir kısımın –1805 ve 1850 versiyonlarında da birbirinin aynısıdır– Tarkovski'nin tekrar tekrar yaptığıyla (zira *Ayna*, yönetmenin zihinsel gelişiminin görsel bir çetelesi olmaktan başka nedir ki?) birçok ortak noktası vardır:

> Her doğal biçime, kayaya, meyve ya da çiçeğe,
> Hatta anayolu kaplayan mıcırlara kadar,
> Manevi bir hayat yakıştırıyordum;
> Onların hissettiklerini görüyor,
> Ya da onları bir hisle bağlantılıyordum:
> Büyük kütle can katan ruhun
> Kucağında yatıyordu ve gözümün önündeki
> Her şey, içsel bir anlamla nefes alıp veriyordu.[1]

---

1 William Wordsworth, *Prelüd*, çev: Nazmi Ağıl (YKY, 2010). (ç.n.)

Görmüş olduğumuz gibi, kadrajın o usuldan kasılıp genişlemesi Bölge'nin nefes aldığı, soluduğu izlenimini yaratır ve bu dizeler romantik bir sanatçı, sinemanın şairi olarak Tarkovski imgesine güzelce uyar. Gelgelelim onu Wordsworth'le karşılaştırmış, sinemanın şairi ifadesini kullanmış olarak farkına vardım ki insanlar arasında bir tek şairlerin şair olmasını istiyorum, yani şairlerin bir tek şiirin şairi olmalarını istiyorum. Ve Tarkovski bir romantik olmanın hem ötesindedir hem de berisindedir. Ayrımsadığı ve yaşayan bir büyüyle nüfuz ettiği basit şeyler, her zaman tam da oldukları gibi kalır. Manevi bir yaşantıları var mıdır? Olsa bile, sanatçı tarafından onlara bahşedilen bir şey değildir bu; daha ziyade, bir doğa manzarasından bekleyeceğimiz yegâne maneviyat olarak, bir ağacın ağaç-lığına ve bir rüzgârın rüzgâr-lığına karşılık vermesidir. Ne zaman ki insan doğayla etkileşim içindedir ve o manzara, imal edilmiş ya da değişmiş olarak, doğa tarafından geri kazanılma sürecindedir –Tarkovski için sonsuz bir büyülenme kaynağıdır bu– işte o zaman, onun "içsel anlamı"nın en güçlü şekilde hissedilmesidir söz konusu olan.

Doğrusu bu açıdan ön-Tarkovskici diyebileceğimiz başka bir an vardır Wordsworth'te. "The Ruined Cottage"ın [Viran Kulübe] taslak versiyonlarından birinde, şair eski arkadaşlarından Armytage'a rasgeldiğinde vuku bulur. Armytage ona, karşısına çıkan yıkık duvarları, yarı kapanmış kulübeleriyle otların bürüdüğü bakımsız bahçeleri, en dikkat çekeni, fark edilmemiş sayısız şeyi –"Gördüm buralarda, çevrem

TALİH DİYE BUNA DERLER. Meğer Profesör Bölge tarafından yutulmamış. Yazar'ın hakiki bir neşeyle dile getirdiği gibi, burada o, sevgili sırt çantasına kavuşmuş, bir yandan kekini yiyip termosundan ılık kahvesini yudumlayarak, üstelik, göreceli olarak tabii, üstü başı kupkuru, onları bekliyor işte. Hatta soluk bir ateş bile yakmış. İyi de, onların önünden nasıl buraya geldi, nasıl onlara yetişti? Ne diyorsun sen?, diye sorar Profesör, şaşkın. O, yalnızca sırt çantasını almak için geldi buraya. Bu doğru. Demek ki o ikisi, tüm o köpüklü-su raftinginden sonra (hem de salsız olarak), öncesinde bulundukları yere geri dönmüş oldu! T. S. Eliot'ın, en nihayetinde

---

onlarla sarılmış / Senin göremeyeceğin şeylerle"– ve etrafa saçılmış kullanılmayan önemsiz objeleri anlatır:

> Her gün insan eli değerdi,
> Değer ve bozardı onların durağanlığını,
> Dirliğe boyun eğerlerdi. Ama içmeyi kestiğim anda
> sudan, baktım kuyunun köşesinde asılmış
> bir örümcek ağı,
> O ıslak ve kaygan yer taşınaysa,
> Serilmiş, tahta kâsenin işe yaramaz parçası.
> Ta içime işledi bu gördüklerim...

Tarkovski'nin filmsel arkeolojisine ait atılmış şeylere özel aurasını veren tam da bu dokunulmamış durağanlık niteliği değil midir?

tüm arayışların, nasıl da başladığımız yerde son bulduğunu, ama o yere ilk defa vakıf olduğumuzu anlatan o çok bilinen dizeleri inanılmaz kısa bir sürede ve dar bir alanda kanıtlanmış oldu böylece (Bölge'de zaman ve mekân bir anlam ifade ettiği kadar tabii). İşin aslı pek de öyle değil, çünkü o yeri ilk kez görmüyorlar, hatta gördüklerine inanamazmış gibi hayretler içinde çevresine bakınan İz Sürücü bile – özellikle de o, çünkü yolu göstermek için fırlattığı somunun düştüğü yer burasıydı, yani geri döndükleri başlangıç noktası. Sadece somun da değil: eğer yanlışım yoksa, Yazar'ın torbası da orada, onu bekliyor. Seyrettiğimiz film bir anda, bazı adamların değer verip el üstünde tuttukları veya tek kullanımlık çantalarıyla birleşmelerini konu alan bir filme dönüştü. (Keşke benim o Freitag çantam da orada olsaydı!) Ne ki, düşünülecek daha önemli mevzuları olan İz Sürücü, bu şaşırtıcı mı şaşırtıcı son baskı bilgi kırıntısını işlemek uğraşı içinde: Daha önce bulundukları, neresi olduğu belli olmayan o yere, üstünden ne kadar zaman geçerse geçsin geri dönmeleri olgusu. Bölge, Thomas Mann'ın, "Sonrasının durmadan şimdide, oranın burada tekrar ettiği," *Büyülü Dağ*'ına döndü. Tanrım, bu bir tuzak, diyerek duruma ayar İz Sürücü. O somunu oraya, onları şaşırtmak için, onlara tuzak kurmak için Kirpi koymuş olmalıdır. Bu kadarı fazladır. İşin içyüzünü öğrenmeden bir adım daha atmayacağını söyler, onların yanından uzaklaşarak. İçyüzünü öğrenmekten kastı, mola vermek-

tir. Geleneksel dağ yürüyüşü standartlarına göre, burası tek kelimeyle uygunsuz bir kamp yeridir gerçi: Görünürde tek bir kuru noktası yoktur. Yazar, çevresi suyla çevrili yosun kaplı bir tümsek bulur, Profesör hafif bir yükseltiye sığışır, İz Sürücü ise Stalingrad'ın sessiz bir köşesindeki bir siper misali sırılsıklam bir yerin kenarına kıvrılıverir. (Öksürmesine şaşmamalı.) Yazar'ın Profesör'ü bulması karşısındaki sevinci uzun sürmez, ya da en azından, o üstüne titrenen sırt çantasında neler olduğu konusunda akıl yürütüp Profesör'ün buraya gelme nedenini anladığı yönünde imalarda bulunmasıyla, yerini çabucak alay etmeye bırakır. Profesör Bölge'yi ölçmek için, belirleyici niteliği ölçülemezlik olan bir yeri ölçmek için, mucizeler üzerinde bilimsel deneyler uygulamak için, her şeyi bilimin öngörülebilir ve ölçülebilir prosedürlerine indirgemek için buradadır. Yazar, başkalarıyla her zamanki ilişkisi onların dikine gitmek, onların bam teline basmak olan o insanlardan biri. Yeterince rahat bir şekilde kıvrılmış olan Profesör, kendince misilleme kabilinden bir iki laf atar: Boşboğazın tekisin, der Yazar'a; olsa olsa kamu duvarlarındaki o mutat lekelere layıktır o. Bir düzlemde daha geleneksel bir Bölge'de üç-adam gezisi yapmaktadırlar şimdi: Birbirlerini dürterek tuvaletlerini yapmak, sataşmak denilen o İngiliz söylemini icra etmek – yastığın bir yumak ıslak toprak, yatağın ise nehir yatağı kadar rutubetli olduğu azıcık sıradışı bir yarı-yastık muhabbeti tarzındadır, o ayrı. Ger-

çi kendilerini verdikleri söylenemez; yavaştan uykuya meylediyor, bir rüyaya yuvarlanıyorlardır ki, bu rüyanın sınırından, sisin üstünde gezindiği o kasvetli nehir boyunca şıp şıp kara bir köpek gelir. Köpek dikilir ve bize bakar, sanki bilinçaltından köpeksi önemli bir mesaj taşır gibi. Kısa süre için bataklıkımsı monokroma kayarız ama onların tam olarak uyudukları söylenemez, daha değil. Yazar İz Sürücü'ye –ya da şimdi onu çağırageldiği ismi Chingachgook'a–, diğer insanların Bölge'den ne istediklerini sorar. Mutluluk, sanırım, diye yanıtlar beriki, uzanmakta olduğu yere göre şaşırtıcı şekilde rahat bir tavırla. Yazar, hayatı boyunca mutlu bir insan görmediğini söyler. İz Sürücü, görmek için olmak gerekir, diye yanıtlayabilirdi ama onun yerine, çehresini daha daha çatarak kabul eder, hayır, kendisi de görmemiştir. Hani fikir birliğine varmak için tuhaf bir konudur bu, inanması da zordur – mutlu olmak konusundaki bu aşikâr yetersizlik özel olarak Ruslara ya da Sovyetlere özgü bir rahatsızlık olmadığı takdirde tabii. John Updike, Amerika'nın insanları mutlu etmek için kurulmuş uçsuz bucaksız bir tezgâh olduğuna hükmetmişti. Belki de Sovyet Rusya, aynı şekilde onun uçsuz bucaksız bir anti-teziydi. Yazar devam eder: İz Sürücü hiç Oda'yı ziyaret etmek istedi mi? Hemen hemen tüm filmlerdeki uyuşturucu satıcılarının başlıca prensibi uyarınca –kendi malınla uçmayacaksın–, hayır, der İz Sürücü. Başlarda, *Yol Kenarında Piknik*'e sadık kalarak, İz Sürücü "bir tür

uyuşturucu satıcısı ya da oradan eşya yürüten bir kaçak"tı[15], ancak film zaman içinde geliştikçe –özellikle de çekim görüntülelerinin hasar görmesi felaketiyle varlığı tehlikeye düştüğünde– "bir köleye, bir inanana, Bölge'ye tapan bir pagana" dönüştü. Yani teşekkürler, o almasın, öylesi bir tutkuyla inandığı, kudreti yüzünden hayatını tehlikeye attığı Oda'ya soracak bir şeyi yok onun. Sadece yorgundur kendisi, bunun üzerine o tatlı siyah köpecik –o kadar kara ki, köpek kulaklı bir siluetten başka bir şey olamıyor– gelir ve yanına çöker. Yazar hâlâ konuşmak istemektedir. Ya bir dehaya dönüşürse? Yazmanın çıkış noktası azaptır, kendinden şüphe etmektir. Eğer bir deha olduğunu bilerek geri dönerse, hangi dürtüyle yazacaktır ki? Buna Prozac mübadelesi denebilir ya da en azından, Prozac'ın evrensel mutluluğun bir formülü gibi göründüğü o saadet dolu Prozac çağının şafağında sık sık ortaya atılan savın bir versiyonudur: bunun sonu hiç şüphesiz yaratma dürtüsünün yok olmasına varır. Profesör ona (Yazar'a) sesini kesmesi için yalvarır, uyumak ister çünkü, ancak birini uyanık tuttuğun bilgisi bunun gibi tek-taraflı sohbetleri uzatmaya yarayan teşviklerden biridir, Yazar'ın kendisinin de uyuklama diyarının kıyısında olmasına rağmen. Didişerek yaşayıp giden evli çiftler gibidirler aslında (İz Sürücü

15 Romanda İz Sürücü'ler, uzaylı ziyareti neticesinde nitelik değiştiren bu Bölge'ye gizlice girip, yön bulma kabiliyetleri sayesinde oradan eşya, kalıntılar yürüten ve bunları satarak para kazanan tiplerdi. (ç.n.)

ve karısı misali). İkisi de vazgeçmez. Yazar'ın bildiği bir şey varsa o da, insanın dünyaya sanat eserleri, mutlak gerçeğe dair imgeler yaratmak –ima edildiği üzere, *İz Sürücü* gibi bir eser yaratmak– için gönderildiğidir. Aşikâr ki evrensel bir gerçek değildir bu –kolaylıkla insanın bira höpürdetmek, köylere napalm bombası atmak ya da bungalovlarına kaçak kat çıkmak için bu dünyaya gönderildiği savunulabilir– ancak bu bağlamda inandırıcı ve cazip bir savdır. İnsan Lascaux mağaralarındaki bizon resimlerini düşünüyor da. Van Eyck. Rafaello. Van Gogh. Pollock... Saati durduramazsın. Sanat tarihi –Kundera'nın kötümser öngörüsü gibi– "ona duyulan ihtiyaç, ona olan duyarlılık ve sevgi ölmekte olduğu için sanatın da öldüğü" bir dünyada bile birbiri üstüne eklenerek tik tak ilerliyor. Bir pişmanlık kaynağı olabilse de, sanat tarihinin Tracey Emin ve Jeff Koons gibi sanatçıları içerdiği olgusu Yazar'ın iddiasını zayıflatır, "sanat eserleri", muazzam finansal değerleri olan lüks eşya anlamına gelmedikçe tabii. (Tüm insanlar, diye figan eder İz Sürücü daha sonra, nefes alıp vermelerinden bile para kazanmanın yollarını arıyor.) Sohbet devam eder, kan şekeri düzeyi düşmüştür ve bunun üstüne ekrandaki insanlar da gözyuvarlarını zar zor açık tutabildiklerinden seyirciler onları canlandıracak, bizleri de dahil edecek bir şeylerin olması ümidindedirler. Filmin inandırıcılıktan ve çekim merkezinden yoksun tek bölümüdür bu, sanki Tarkovski, sonrasında ne yapacağına ve nereye gideceği-

ne karar vermeye çalışıyor gibidir. İlle de kötü bir şey değildir bu, filmin bir şekilde kendisine dair olduğu, tasvir ettiği yolculuğun bir yansıması olduğu izlenimini kuvvetlendirmektedir.

Her durumda, usanca dair bu hafif ara müziği, ardından gelenle kısa kesilir: Bölge'nin, kuru-görünümlü ama dalgacıklarla kıpraşan –belki de bataklık kumu– çamurlu geniş alanlarını gösteren bir plan.* Artık neyse, bu ötelere yayılan bataklıkımsı kuru çamur ya da çamurumsu kuruluk tıpkı dış dünyanın, soluk almak ve nabız atması gibi iç dünyanın bazı ritimlerini benimsediği LSD yolculuklarının erken aşamalarını andırırcasına, hafifçe dalgalanır. (Anlaşılan o ki bu, *İz Sürücü*'nün Rerberg tarafından çekilen reddedilmiş versiyonundan gelen, yayına çıkan versiyona girmeyi başarmış birkaç

---

* Tüm çocuklar gibi ben de bataklığı severdim. Çölde geçen filmlerde, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasından Kuzey Afrika'da geçenlerinde, tüm istediğim bataklığın cipleri ve adamları mucuk mucuk emip yutmasıydı. İnsanların yok olmasını seyretmek istediğimden değil, böyle bir şeyin var olduğunu tasavvur edemediğim (büyüdüğüm Gloucestershire'da bataklık yoktu elbette, hatta bildiğim kadarıyla İngiltere'nin hiçbir yerinde yok), bir anlam veremediğim için. Başka bir deyişle, seviyordum çünkü bu sadece filmlere ve televizyona ait bir fenomendi. Bataklık bir film-*di*.

sekanstan biridir.) İz Sürücü'yü ilk birkaç görüşümde, hayatımın epey düzenli olarak LSD ve büyülü mantar aldığım bir safhasındaydım.* Bu hafifçe dalgalanan

* LSD safhasından ibaret de değildi doğrusu; yoğun bir sinemaya gitme safhasıydı aynı zamanda ve o dönem *İz Sürücü*'ye önem verdiğimden şüphem yok... Yo, en iyisi şöyle ifade edeyim: İz *Sürücü*'nün bilincimde başlıca bir mevkide konumlanması, neredeyse kesin olarak, onu hayatımın belirli bir döneminde görmüş olmamdan kaynaklanıyor. Herhangi birinin hayatının en büyük filmini –ya da öyle saydığı filmi– otuzundan sonra gördüğünü pek sanmam. Hele kırkından sonra görmesi fazlasıyla uzak ihtimal. Ellisinden sonra görmesiyse imkânsız. Çocuk ve ergenken gördüğünüz filmler –*Kartal Yuvası, İtalyan İşi*– duygularınızda öyle bir etki bırakır ki onları objektif olarak değerlendirmek tamamıyla imkânsızdır (dahası, böyle bir niyetiniz de olmaz). Onların münferit erdem ve kusurlarını çözmeye çalışmak, onları önyargısız yetişkinler olarak seyretmek kendi çocukluğunuzu kati bir değerlendirmeye tabi tutmak gibidir: imkânsızdır çünkü kafa yormaya ve ölçmeye çalıştığınız, değerlendirmeye tabi tutan kişinin oluşma aşamasındaki parçasıdır. Genellikle ergenliğin sonlarında ve yirmilerin başlarında, yavaş yavaş dalın önemli eserlerini seyretmeye başlarsınız. Başlangıçta, bu sözümona başyapıtlardan bir şey anlamak zordur: çok farklıdırlar, genellikle de çok sıkıcı ve düşündürücü. Yığınlarla ciddi film-seyretme işini, Oxford'da üniversite öğrencisiyken, her gece gece

yarısı matinesi konduğu o eski günlerde, Penultimate Picture Palace ve Phoenix'te gerçekleştirmiştim. İz *Sürücü*'yü gördüğüm zamanlarda, zevk alamasam bile film boyunca yerimden kalkmadan oturmaya hazırdım. Sinema dilini ve tarihini, bunların Tarkovski tarafından nasıl genişletilmiş, uyarlanmış ve çaplandırılmış olduğunu görecek kadar anlıyordum –ana hatlarıyla da olsa–. Hani deneyim, "sinema" denen dosyaya aktarıp sınıflandırılacak bir şey olduğundan değil. Hayret duyma kapasitem de alttan alta genişlemiş ve değişmişti. Ne var ki, o kapasite aynı zamanda daimi olarak sınırlanmış veya tanımlanmıştı, tıpkı Tolstoy okumanın insanı genişlettiği, ama bunu yapmakla insanın kapasitesini kurgu alanına ait gelecekteki genişlemeler, aydınlanmalar ve hayret etmeler konusunda kesin olarak sınırlandırdığı gibi. Tabii ki Tarkovski'den sonra hâlâ Tarantino'dan zevk alabilir, onun yeni bir şey yaptığını görebilirsiniz; Harmony Korine'in *Gummo*'yla yeni bir şey yaptığını görebilirsiniz, ya da Andrea Arnold'un *Fish Tank*'le. Tabii, tabii. Ancak otuzlu yaşlarımdan itibaren, *İz Sürücü*'yü ilk görüşümden takriben sekiz sene sonra, sinemanın kavrayışı genişletme potansiyeli –ya da en azından, öyle bir genişlemeyi kavramak için sahip olmam gereken benim kendi kıymet bilme ve tepki verme potansiyelim–, kaale alınmaya değmeyecek kadar geniş çaplı bir indirgenmeye maruz kaldı. Benden yaşlılar için genişleme Godard tarafından başarıldı; Godard'ın nesli içinse Welles ya da (şimdiler de kadri pek bilinmese de) Samuel Fuller tarafından... Benden gençler için bu kişiler gayet tabii Tarantino ya da o budala Cohen

Kardeşler olabilir. Onlar için Tarkovski hafiften modası geçmiş ya da Godard'ın bana ifade ettiği gibi, çantada keklik misali bir niteliğe sahip olabilir.

Bu noktada daha etraflı bir damıtma işlemi –ya da çalışma– yapmak şarttır. Benim ciddi sinemaya giriş safham, yani 1970'lerden sonrasında denk gelen ergenliğimin sonlarından yirmili yaşlarımın başlangıcı ve ortasını kapsayan zaman dilimi, anaakım bağımsız sinemacılık olarak adlandırabileceğimiz, yoğun derecede yaratıcı bir dönem ile çakışır, zira Amerikalı yönetmenlerin, Avrupalı *auteur*'lerin etkilerini özümsemiş olarak, sinematik emellerini gerçekleştirmek adına kendi kendilerine özgürleştikleri bir dönemdir bu. *Taksi Şoförü*'nü ilk çıktığında seyretmiştim, aynı şekilde *Kıyamet*'i de (*Jaws*'ı ve *Yıldız Savaşları*'nı, ki bunlar, *Heaven's Gate*'in finansal felaketiyle birlikte, o dönemin sonunu muştular).

İz Sürücü'yü onlardan kısa süre sonra gördüm ama seyrettiğimde vizyona girdiği ayın içinde, daha yeniydi, Tarkovski'yse sanat hayatının zirvesindeydi. Deyim yerindeyse, onu *canlı* seyrettim. Ve bu, filmi, bugün, yani 2012 yılında ilk kez gören yirmi iki yaşında bir gençten azıcık farklı bir şekilde gördüm anlamına geliyor. Hatta o kadar ki görmüş olduğum film, yirmi yaşındakinin bugün, 2012'de seyredeceğinden de azıcık farklı. Aradaki fark, yirmi yıl önce zirvede olan bir müzik topluluğunun bugünkü hallerini gördüğünde olacağı kadar vahim değil elbette. O şey, yani ürün, yani sanat eseri aynı kalıyor ama aynı kalarak eskiyor – ve değişiyor. Şöhretini takiben bugünkü

doğa, seyrettiğimizin bir yolculuk olduğunu, Bölge'nin, deneyimlediğinin kafanda olup bitenlere bağlı *psikedelik* bir diyar olduğunu gösteren –tam da asit gurusu Timothy Leary'nin önerdiği şekilde– açık bir belirti

---

varlığı tam olarak *Yurttaş Kane* durumunda olduğu gibi değil, yani kendi başına bir abide değil de kuyruklu yıldız misali, kendi şanının ardında bıraktığı dumanlar gibi. Ve aynı zamanda, ondan sonra gelen her şeyden sonra da var olmayı sürdürüyor, ondan etkilenen filmlerden sonra da (*Yurttaş Kane*'in hem zamansız hem de akıl almaz derecede yaşlı görünmesi bundan; pratik olarak herşey ondan türedi sayılır), onu içten içe horgörüp küçümseyenlerden sonra da (*Lock, Stockand Two* –ve bıktırıcı bir şekilde– *Smoking Barrels*)... Gerçekler değiştirilemez. *İz Sürücü*'yü ilk gördüğümde henüz taptaze, en yeniydi. *Ucuz Roman*'ı da canlı, çıkar çıkmaz seyrettim, ama *İz Sürücü*'yü izlediğim zamanki gibi açıklığımın ve canlılığımın zirvesinde olduğum bir yaşta, bu sanat dalına tepki verme yetimin, görmekte olduğum tarafından değişip şekillenmeye henüz son derece hassas ve duyarlı olduğu bir dönemimde değildim. Belirli bir noktada, yenilikleri takip etseniz bile (kitaplar, kayıtlar, filmler), ufkunuzu genişletip dursanız, hatta en son gelişmeleri takip etmeyi başarsanız bile, bu en son şeylerin ondan öte bir yanları olmadığını, asla kendi dallarında son sözü söyleme şansları olmadığını fark edersiniz, çünkü siz, kendi kişisel son sözünüzü yıllar önce duymuş veya görmüş ya da okumuşsunuzdur aslında.

gibiydi. Film seti olarak da ortam olarak da. Arkadaşım Russell ve ben, bu konuda, yani İz Sürücü ve müşterilerinin barı hiç terk edip etmedikleri, Sibirya'dan gelen çayırmantarıyla kafa yaptıktan sona orada öylece durup durmadıkları konusunda epey heyecanlı tartışmalar yapmıştık. Anlaşılan Tarkovski bu tip tepkilere karşı değildi, "Filmin sonunda seyirci bir hikâye seyrettiğinden bile kuşku duymuşsa," bundan memnun olurdu. Yer sanki katı değilmiş gibi dalgalanır. Rüzgâr bir toz bulutunu havalandırır ve bu, sonrasında kurumuş çiçek yaprakları fırtınasına dönüşür sanki, zira öylesine yoğundur ki kar yağıyor bile olabilir. (Olan gerçekten bu olabilir mi? Bölge'de kar yağabilir mi?) Çim kaplı ufak adacıkta dalgalanma olmaz. Arkaplandaki ağaçlarda dalgalanma olmaz: Sadece bataklık görünümlü kuru toprak dalgalanır ve sonra, dalgalanma yavaş yavaş kesilir. Tarkovski nasıl yapabilir bunu, bu efekti yaratmayı nasıl başarır? Yoksa bunlar efekt değil midir? Bir öbek dalgalanan bataklığa denk gelmesi ve sonra, üç beş dakika öncesinde kumun ve çiçeklerin havalandığı yerde kar yağmaya başlaması sadece şanstan mı ibarettir? Yoksa, Timothy (Grizzly Man) Treadwell'in çektiği görüntülerin bir sekansında Herzog'un keşfettiği o gelişigüzel büyünün bir parçası mıdır bu? Treadwell plana girip çıkar; kamerayı, rüzgârın dövdüğü otları ve çalıları kaydeder vaziyette bırakmıştır. "Treadwell aksiyon filmi havasına kaptırdığından, görünüşte boş anla-

rın garip, gizli bir güzellikleri olduğunu herhalde fark etmedi," diye açıklar Herzog, çalılar ve ağaçlar, sanki bilinçaltından Tarkovski'ye saygı duruşunda bulunur gibi rüzgârda eğilip sallanırken. "Bazen imgelerin kendisi gelişip kendi hayatlarını oluşturarak, kendi gizemli yıldız sistemini yaratır."*

Rüya gibidir ama İz Sürücü'nün gözleri kapalı değildir, sanki görmekte olduğumuz her şey, açık-gözlü bir halüsinasyondur.† İz Sürücü o kadar durgundur ki, gözleri öyle bakar ki ölü de olabilir doğrusu. Doğrusu, Edward Weston'ın 1937'de, Colorado Çölü'nde çektiği ölü adam fotoğrafına akıl almaz derecede benzemektedir: Aynı saçlar, aynı sıska çehre, kederli hatlar, aynı tıraşı gelmiş sakal – tek fark çevredir: Colorado'da kupkuru, Bölge'de romatizma derecesinde ıslak. Bir

---

* Ya da, elbette, Herzog'un kendisine, özellikle de o ünlü epigrafına –"çevrendeki korkunç çığlığı duyuyor musun? Sessizlik dedikleri o çığlığı"– ve *Kaspar Hauser Gizemi* filminin açılışındaki rüzgârda ekinlerin salındığı plana.

† Bu tabiri, kafayı çekip LSD'nin hâlâ yasal olduğu günlere geri dönmüş Santa Cruz'daki yaşlıca bir asitkafadan aldım. O günkü asitle bugünkünün arasındaki fark, dedi, eskiden yarattığı canlandırmaların "açık-gözlü halüsinasyonlar" olmasıydı (kapalı-gözlü halüsinasyonlarla ve açık-gözlü çarpıtmaların zıddı olarak). Açık-gözlü bir halüsinasyon: Sinema hakkında berbatın berbatı tabirler var.

ses –bir kadının ya da bir çocuğun, belki İz Sürücü'nün karısının ya da çocuğunun sesi– bir şiir okur ama bu, tam anlamıyla bir şiir sayılmaz aslında; ayın kana dönüşmesini ve yıldızların gökyüzünden düşmesini anlatan Vahiy'den bir bölümdür. *İz Sürücü*'yü ilk gördüğümde bunun ne anlama geldiğini ve neler olduğunu anlamamıştım, aynı şekilde Balıkçı Kral'a, Altın Yay'a ve *Çorak Ülke*'deki Fenikeli Phlebas'a kafa patlatıp acılar çekmem gibi; şimdi film de şiir de kendi içlerinde mükemmelen manalı geliyor, o mananın gerçek doğası sudaki balık gibi elegelmez olsa da. Kamera kahverengi monokromda, uykunun çamurlu sepyasında hareket eder. Bu uyku ki, bir ölüm rüyası, uyuyan ya da yaşayan insanların kalmadığı bir gelecek zamanda, geride kalmış şeylerin rüyası gibidir; sanki o büyük müzelere dağılmış tüm o sanat eserleri de dahil her şey, asla uyanıp işine devam etmeye vakit bulamamış bir tür bilinç tarafından düşlenmiştir... Suyun yüzeyinin altında bir iki balık (sadece balıkların olabileceği şekilde, görünürde sessiz), bozuk para (para birimi olarak değersiz ama eskilikleriyle, paha biçilmez) ve van Eyck kardeşlerin Ghent mihrap-resminden bir Yahya Peygamber imgesi (üstünde harmaniyesiyle, sakallı, sevecen) vardır. Üstünde rüzgârın estiği yeşil doğa manzarası gibi bu tür sekanslar, özbeöz Tarkovski tarzıdır; hemen her filminde benzerleri vardır: ıskartaya çıkmış olanın büyüsü, gündelik olanın filmsel arkeolojisi. *

* *Ayna*'da, anne, Tarkovski'nin babasının bir şiirini okur:

> Dünyadaki her şey başkalaşmıştı, en
> Basit şeyler bile: leğen, testi...

Tarkovski'nin filmlerinden aldığımız ve o filmlerde yaşadığımız tam olarak budur işte... Ama hadi azıcık geriye, Yazar'ın, Tarkovski'yi andırırcasına, bizlerin sanat eserleri yaratmak için burada –yani bu dünyada demek istiyor– olduğumuzu söylediği ana geri dönelim. Bu savı Tarkovski'nin babasının dizelerinin içine yedirin, Rilke'nin *Duino Ağıtları*'nın dokuzuncu bölümünden, onun sorgulayarak dile getirdiği şu dizeleri elde edersiniz:

> Belki buradayız biz: Ev demek için,
> Köprü, çeşme, kapı, testi, yemiş ağacı, pencere, –
> En ötesi: Kule, sütun... Ama söylemek, anla,
> Öylesine söylemek ki, şeyler geçirmemiştir içlerinden
> Böyle olduklarını.[1]

Şair bu şeyleri "söyler"; Tarkovski *gösterir*; bizlerin, çıplak, sinematografik-olmayan bir gözle görebileceğimizden daha yoğun bir şekilde görmemizi sağlar. Rilke, kendi şiir tekniğiyle Bölge'nin taslağını yaparak devam eder:

> Burası işte anlatılır'ın çağı, burası yurdu onun.
> Konuş ve doğrula. Her zamankinden daha çok

1 R. M. Rilke, *Duino Ağıtları*, çev: Can Alkor (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikleri Dizisi, 2013, III. Basım.)

KENDİNE GELİP UYANMAK ve tekrar renkliye dönmek... Köpek orada şimdi, bizi, belki de hiçbir zaman terk etmediğimiz ama şimdi daha derinlemesine girmiş olduğumuz gösterilebilir dünyaya bakmaya, söylenebilir, *havlanabilir* dünyaya çağırıyor. İz Sürücü sanki ölüler diyarından, hayat denen rüyadan dönmüş gibi açar gözlerini. İncil'den dizeler söylemeye başlar: Ve işte, yine o gün onlardan ikisi ... denilen köye gidiyorlardı. Köyün ismini duymadık ama apaçık Emmaus o. Şimdi, insan Tarkovski'nin Ortodoks Hıristiyan yönünü görmezden gelmek istiyor ama gelinebilecek gibi değil – görmezden

---

Düşüp uzaklaşıyor yaşanacak ne varsa,
Bir etkinlik çünkü onların yerine geçen şey,
İmgeleri olmayan, (...)

Tarkovski tam da Rilke'nin kaybolduğunu iddia ettiği şeyi koruyup görünür kılmakta – görünen o ki, ironik bir şekilde, imgenin hayret verici o aynı anda her yerde bulunma yetisi sayesinde ("Bizim o fazlasıyla kalabalık bakışımız" diye ifade eder şair, birkaç dize önce). Bölge: Anlam sığınağı, kaybolmayanın ümidi. (Tarkovski ile Rilke'nin çakışması göründüğü kadar gelişigüzel değil. 1889 ve 1900'daki gezilerinden sonra Rus edebiyatı ve düşüncesini hatmetmiş olan Rilke, bir eleştirmenin sözleriyle, "ülkenin sesi olabileceğini hisseder oldu. On sene kadar sonra kendisinin dile getirdiği gibi: 'Tüm içgüdülerimin yuvası, tüm deruni kökenim orada.'")

gelinecek gibi değil ama, en azından benim bakış açıma göre, kafa karıştırıcı gibi. Ve o kendisi yaklaştı ama onu tanımadılar ve O, onlara dedi, yüzleri neden kederli ve adı ....olan biri. İz Sürücü'nün tam da Yehuda ismini telaffuz edeceği sırada, kamera Profesör'ün yüzünde takılı kalır. Ya da ben öyle sandım, zira şu hikâye kafamın içinde karışıyor[16]: Hafta sonu Okulu'ndan, okuldaki dini eğitimden ve daha yakın zamandan da (yine de epey oluyor ama), *Çorak Ülke*'nin üç beş dizesinden kalma bulanık anılar. Yani hayır, ihanetle alakası yok, işin aslı hafiften Diriliş'le, *o burada değil, kıyam etti*[17] ile ilgili. Yazar'ın gözleri açıktır, Profesör'ün gözleri de açıktır ve ikisinin de halüsinasyon gördüğü yoktur. Gerçekten de orada oturmuş dinlemekte, sanki ikisi de aynı şeyi düşünmektedir: Şu bizim İz Sürücü'de Mesih kompleksi olmasın sakın? Tam olarak konuyu değiştirmek değil de uyumadan önce bıraktıkları yerden devam etmek babında, İz Sürücü onlara, hayatın anlamından ve sanatın özgeciliğinden bahsettiklerini hatırlatır. (Bahsediyorlar mıydı? Bahsediyor muyduk? Ne zamandı?) Örneğin müziği ele alın. Gerçeğe bağlı değildir, çağrışımlardan azadedir. O (İz Sürücü) konuşurken kamera kayalıkların ve yüzeylerindeki zümrüt yeşili yosun tabakasının üstünden yükselerek gölün cam-

16 Emmaus Köyü, ya da "ve o kendisi yaklaştı", gibi yazarın İz Sürücü'nün ağzından aktardığı kısımlar Luka İncili'ndendir (24: 13). Ancak yazar, kendisinin de dile getirdiği gibi, satırları birebir aktarmıyor. (ç.n.)

17 Yine Luka İncili, (24:6) (ç.n.)

grisi yansımasına açılır. Sugimoto-tarzı, çağrışımlardan bağımsız (Ama bana kalırsa Sugimoto'yu çağrıştırması dışında tabii) mutlak bir hiçlik görüntüsü kaplar ekranı, ta ki, kameranın yükselmeye devam etmesiyle gölün kıyısındaki ağaçların bulanık yansımasını, durgun gölü, ardından ağaçların kendisini ve göğün yansıttığı gri gökyüzünü gösteren görüntülere kadar. Gerçeklikle bağı olmayan o bir anlık hiçlik görüntüsü, sonra anlaşılır ki bir parçacık gerçekliktir aslında.* Ve *İz Sürücü*'de de, Tarkovski'nin diğer filmlerinde de gökyüzünün ne kadar az göründüğünü hatırlatan bir not misalidir. Zira öngörücü sanatçılar arasında en toprağa bağlı olanı, en az Shelley-gibisi olarak gökyüzüyle sadece, "nehirdeki ya da su birikintilerindeki" yansıması halindeyken ilgilenir o.

Yine o gugukkuşunun tahtamsı sesi. İz Sürücü içimizdeki bir şeyin, müziğin o lüzumsuz güzelliğiyle nasıl da ahenk içinde çınladığını vazederken, Profesör ve Yazar kendinden geçmiş dinliyor. Sıkılmış, huysuz çocuk halleri yok şimdi, transa geçmişler, orada öylece oturmuş İz Sürücü'nün ağzından çıkan her bir sözcüğe sarılarak, onu sanki müzik dinler gibi dinliyorlar; aynı sırada gu-

* Anlaşılan o ki, Rerberg'in çektiği zarar görmüş orijinal kopyanın görüntülerinin Mosfilm'deki gösterimi sırasında bir yetkiliyi filmin odaksız olduğu yönünde şikâyete sevkeden bu sekanstı: epey ama epey tuhaf bir şikâyet bu, çünkü ortada *odaklanacak* bir şey yok.

gukkuşunun sesi duyuluyor, o talep edilmemiş varoluş mucizesini açığa vurur gibi.

Gelgelelim bu bile, İz Sürücü'nün sonrasında onları sıraya dizdiği şeyde, aralarından birinin öne atılıp başı çekmesi için heveslenmesine yetmez. Pis, kaygan, marazi görünüşlü bir tünelin ağzındadırlar şimdi. Bir kez daha, insan onların ilerlemek konusundaki gönülsüzlüklerine ancak sevecenlik duyabilir. Bölge başlangıçta hoş, latif, lütufkâr görünümlü bir yerdi ama gittikçe korkutucu, her geçen dakika daha tehlikeli bir yer olmaya başladı. Yazar, ilk giden olmak istemediğini söyler, keza Profesör'ün de istekli bir hali yoktur. Kura çekerler ve Yazar kaybeder – ilk giden o olacaktır. Öncesinde İz Sürücü'yü ve onun o somunlarını alabildiğine küçümseyen Yazar, ondan bir tanesini atmasını ister. Aşırı kuşkuculuktan korku dolu inanca sürüklenmiştir. Belki de bu, inancın doğasına dair bir şeyler söyler. Belki korku yoksa –inancın getirdiklerinden duyulan korku yoksa– inanç da yoktur. İz Sürücü bir somun fırlatmaktan fazlasını yaparak ve koca bir kaya parçasını savurur ve attığı sanki bir el bombasıymış gibi ("Dikkat, patlayacak!"), onları patlamadan korumak için gacırdayan demir kapıyı kapatır. En ufak bir ses duyulmaz. Kaya ya havada uçuşunun ortasında buharlaşıvermiş ya da o kadar yumuşak bir kum tabakasına inmiştir ki, en ufak bir cup sesi çıkmamıştır. Bunun, tünele adım atan Yazar'ın korkularını yatıştırdığı pek söylenemez. İz Sürücü ve Profesör yana çekilip tünelin girişini boş bırakır, sanki

Yazar'ın yolunda ortaya çıkacak en ufak bir hasar onlara da zarar verebilirmiş gibi. Yazar pürdikkat yürür; yankı yapan bağırsağımsı, cam-kaplamalı, sarkıtlarla bezeli tünelin içlerine doğru ilerlerken, daha önce onun sinikçe Oda'ya yollanmasında olduğu gibi, tam arkasında, başının hemen ardındayızdır. Duvarlarda rutubetten başka bir şey yoktur. Solaris'in yörüngesindeki uzay istasyonunun kıvrımlı koridorlarından biridir; işe yaramaz hale gelince öylece terk edilerek çürümeye bırakılmış ve *Alien*'ın devam filmlerinden birinin yapımcısına kiralanmış gibidir. Birden bire bir canavarın ya da elinde baltayla bir caninin ortaya çıkması söz konusu değildir -yani o alışıldık kuralların kölesi olmak-, ancak bu andan itibaren her an her şeyin olabileceğine ikna ediliriz, o her şey hiçbir şey de olsa. Örtük bir şekilde film hakkında olan o sekanslardan bir başkasıdır bu. Wim Wenders, Tarkovski'nin *İz Sürücü*'yle sinemayı, "her bir adımın son adım olabileceği büsbütün yeni bir alana" götürdüğünü söyler. Seyirci, yapımcı, aktörler, hatta sanat dalının kendisi dahil herkes, "her bir adımda aşırı bir tehlikenin içindedir." Böylece Yazar, bizim şanssız temsilcimiz olarak (kendi tarzında bir İz Sürücü olarak) bu "yaşamı tehdit eden" mıntıkayı keşfetmek üzere önden gönderilmiştir.* İlerlemektedir.

*Mukayese ediniz, Bresson: "Film çekmek, bir şeyle karşılaşmak üzere dışarı çıkmaktır. Beklenmedik olanda, sizin tarafınızdan gizlice beklenmeyen hiçbir şey yoktur aslında."

Adım adım. Şimdi onun önündeyiz; ileri bakarak karşılaşacağı şey neyse artık, kendini hazırlayarak bize doğru ilerleyen ona bakıyoruz. Korkusunu ardında bırakmış değil; aksine, her çatur çutur eden adımıyla onun kaynağına yaklaşıyor. Tünel, hasar görmüş bir denizaltı gibi su alıyor. Su çatıdan akıyor ve aynı zamanda zeminden de geliyor olabilir. Yere basıldığı anda cam çatlayıp çatırdıyor. Bölge'nin en tehlikeli kısmında, kıyma makinesindedir artık, ama herhangi bir yerde de olabilir:

"Karanlık, damlayan su sesleriyle, gizemli yeraltı yağmurlarının gürültüsü olduğu anlaşılan bir sesle daha da gürültülü bir hal aldı... Yukarıdaki yıkımın yarattığı karmaşadan yağıyordu bu yağmur... Altında ilerledik ve elli metre kadar sonra, ağır makinelerden oluşan bir bölgenin üstüne inşa edilmiş bir iskeleden oluşan kuru bir zemine tırmandık. İskelenin bittiği noktada, uzaktaki selsuyunun içine inen kafes çatkılı merdivenin dibinde duraksadık. Daha sonra, reaktörün içlerine doğru ilerlemeye devam etmiştik ve standart ölçü birimiyle ana soğutma tesisine sadece birkaç metre uzaktaydık... Mekân bir tuzağı andırıyordu ve de cehennemin dibi gibi tehlikeliydi."

Bu satırları Yazar, geri döndükten sonra yazmış gibi: *Zona*, İz Sürücü ile yaşadıklarını anlatan bir çoksatar. Ne ki, William Langewiesche'nin 9/11 saldırısını takiben, "Dünya Ticaret Merkezini Sökmek"i anlattığı *American Ground*'dan bir bölümdür aslında. Filmin kapsamı, hem

kültürel hem de aktüel olaylara o öngörülü ışığını tutması bir kez daha beni derinden etkiledi.

Yazar bir şey görür -yüzündeki ifadeye bakılırsa-, dehşet verici, korkunç bir şey. Bir kapı, diye haykırır. İz Sürücü, epey geride kalmıştır, ona açmasını söyler. Yazar bu noktada, hani okul yıllarında söylediğimiz gibi, kudurmaktadır. Kapının ardında her ne varsa –yine o denizaltı tarzı güverte kapaklarından biridir– aşırı derecede tatsız olabilir. Silahını çıkarır. Korkunç bir hata. Silahını çekerek kaderini belirliyor. İz Sürücü silahı bırakması için ona yalvarır: Tankları aklına getir! Yazar duraksar. Belki Amerikan bilimkurgu filmlerinde sık görülen o şaşkınlık nidalarını –"kurşunlar ondan sekiyor!"– hatırlatmaktadır; nitekim nidalara neden olan uzayın derinlerinden gelmiş o canavar, Yazar'ın da elbette kendini bir üyesi saydığı (böylece inandırıcı bir şekilde kendinin en azılı düşmanı olduğu) o amansız Rus tehlikesinin bir sembolü olmuştur. Orada pusuya yatmış ya da yatmamış o tehdit karşısında silahın işe yaramayacağı ihtimalini kabullenen Yazar, silahını bırakır. Kapıyı açar. Karşısında su dolu bir kamara vardır – *The Poseidon Adventure*'dan[18] bir sahne gibidir ama *Kursk*'ta[19] geçer, yazgısı belli denizaltı haline

18 *Poseidon Macerası.* 1972 yapımı, yönetmenliğini Ronald Neame ve Irwin Allen'in yaptığı, başrolünü Gene Hackman'ın oynadığı deniz felaketi filmi. (ç.n.)

19 2000 yılında Kuzey Denizi'nde korkunç bir kaza neticesinde yok olan Rus denizaltısını anlatan dokümanter film. Söz konusu denizaltı, bir torpido tatbikatı sırasında patlamış, bütün mürettebat hayatını kaybetmişti. Filmin yönetmenleri: Øystein Bogen, Per ChristianMagnus. (ç.n.)

gelen felaketzede denizaltıda. Söz konusu olan sadece o bildiğimiz su değildir keza. Soğuktur belli ki, deterjanlı gibidir (sanki dünyanın en kirli bulaşığı yıkanmışçasına), kirlidir ve büyük ihtimalle baştan aşağı radyasyonludur. Yine de, Yazar basamakları inip göğsüne kadar içine girer. Bölge'nin o ıpıslak şartlarını öylesine kanıksamıştır ki, mantosunu çıkarıp başının üstünde tutmaz bile. Tam anlamıyla sırılsıklamdır. Profesör onu takip eder ama İz Sürücü, hizmet sunduğu bu iki müşterisinin ne gibi şeyler taşıyor olabileceği düşüncesiyle şimdi iyice kaygılanmış, Profesör'e o gibi bir şey taşıyıp taşımadığını sorar. Ne gibi? Silah gibi mi? Yo, sadece her ihtimale karşın küçük cam şişede zehir var, der Profesör, Nam'daki muson yağmurlarıyla taşmış bir nehirden M16'sıyla geçen bir Amerikan piyade eri gibi sevgili sırt çantasını kafasının üstünde tutup o durulama suyunun içine girerken. Ne? Buraya ölmeye mi geldin yani? diye, merakla sorar İz Sürücü. Profesör cevap vermez; suda yürümekle fazlasıyla meşguldür. O da tam anlamıyla sırılsıklam olmuştur. Hani Hangisi Daha Islak yarışmasını kimin kazanacağını tayin etmek, ikisinden birini seçmek mümkün değildir. İkisinin de Bölgesel Vaftizleri sona ermiştir. İz Sürücü, Yazar'ın elden çıkardığı tabancayı, orada zararsız bir kalıntı, olan ya da olmayan her şeyin bir sembolü haline gelecek suya iteleyerek onları takip eder. Hemen ardından Yazar'a bağırır, ama o, liderlik etmeye gönülsüz bir halde durmayı bilememiş, kum tepecikleriyle dolu geniş

mi geniş bir odanın ortalarına ilerlemiştir. Walter De Maria'nın *New York Earth Room*'u[20] gibidir burası, ama kumdan müteşekkil ve çok daha büyüktür. İz Sürücü tarafından fırlatılan bir somun ağırçekimde kumda seker. İz Sürücü ve Yazar gizlenmek için eğilir ama kum öbeklerinin üstünde yuvarlanırlar. Yazar sersemlemiş, ne yapacağını bilmez bir haldedir. Bir ışık demeti körleştirir onu. Bir kuş kanatlanarak içerideki kumluk alana doğru uçar ve konmadan yok olur, yokluğa CGI'lanmıştır (CGI'nın keşfedilmesinden yıllar önce). Onu hemen bir başka kuş takip eder ve yok olmaz, normal bir kuş gibi konar. İşte size Bölge: tamamıyla tekinsiz ve tamamıyla sıradan.*

Bir ilk bakışta aşk vakası değil bu: *İz Sürücü*'yü ilk gördüğümde hafiften sıkılmış, etkilenmemiştim. Ken-

* Tilda Swinton karakteri –beyaz peruğu, beyaz siperlikli beyaz şapkası ve beyaz yağmurluğuyla– Jim Jarmusch'un manasız filmi *The Limits of Control*'da bu sekanstan bahseder. Anlaşılan 1980'lerde Cambridge'de yaşadığı dönemdeki kendi deneyimlerinden yola çıkmıştı: "Tarkovski'nin İz Sürücü'sünü görmüştüm ve filmde o imgeye ait bir sahne vardı – kum dolu odada uçan bir kuş. O rüyayı hayatım boyunca görmekteydim, büyük bir ihtimalle daha on yaşıma basmadan önceki günlerden beri. Filmi seyrettikten sonra bir daha

20 Sanatçının 1977'de gerçekleştirdiği, 335 metrekarelik bir alanı kaplayan topraktan oluşan bir yerleştirme çalışması. (ç.n.)

dimden geçmiş değildim (azıcık aptalca bir ifadeyle, otuz yıl sonra hakkında *bir kitap* yazacağımı hiç sanmazdım), ama etkisinden kurtulamadığım bir deneyim olmuştu. Filmden bir şeyler yer etti bende. O sıralar Putney'de yaşıyordum ve bir gün, sevgilim olacak kızla Richmond Parkı'na yürüyüşe gittik. Mevsim sonbahardı ve eğimli arazinin üzerinden bir kuş uçtu, o kum dolu koca odadaki ikinci kuşun uçuşunu tuhaf bir şekilde hatırlatıcasına kanat çırpıp ötedeki bir küme ağaca doğru uçtu gitti. Bu tecrübeden sonra filmi tekrar görmek istedim ve o gün bugün tekrar –tekrar tekrar– görme arzusu hiç dinmedi.* Şimdiye kadar. Bu seyredip-durmalardan sonra, bir daha gözlerimi ona çevirmek istemeyebilirim; bundan sonra, onu sonsuza kadar bir köşeye kaldırabilirim. Görece-

---

görmedim ama başkasının da tam olarak aynı imgeyi bilmesi ve bir şekilde bunu bir filme koymasıyla gerçekten aklım başımdan gitmişti. Benim sinemayla ilişkim hususunda epey aydınlatıcıdır: Onun, bilinçaltında olan *olması* fikri."

* Hemen sonrasında tekrar görmek istemeyebilirdim ama bu imkânsızdı. Film tekrar bir sinemada gösterilene kadar beklemeliydim. Elbette, *İz Sürücü*'yü isteğin kabarır kabarmaz istediğin zaman evde, DVD'de seyretme imkânına sahip olmak fevkalade elverişli. Ancak ben, Bölge'yi ziyaretlerimin sinema seanslarına ve festival programlarına tabi olmasını seviyorum. Londra'da ya da o sıralar yaşamakta olduğum başka bir şehirde, her zaman İz *Sürücü* oynuyor

mu diye bakmak için *Time Out*, *Pariscope* ya da *Village Voice* dergilerini tararım. Eğer herhangi bir yerde oynuyorsa, o zaman filmi görmek o haftaların programlarına şekil verecek bir öncelik, bir hadise haline gelir. Bu şekilde, Bölge benzersizliğini, günlük olandan ayrı olma (ama aynı zamanda onun bir parçası olma) durumunu korudu. Oraya ulaşmak her zaman küçük bir sefer, sinemaya özgü bir hac yolculuğuydu. Bütünüyle Bölge'ye uygun olacak şekilde film de, o sırada bulunduğu yer itibarıyla azıcık değişti: *İz Sürücü*'yü Paris'in Beşinci bölgesinde ufacık bir sinemada seyrediyor olmam olgusu –ki orası, *L'Avventura*'yı oturup izlediğim yerdir– filmi New York'taki Lincoln Kültür Merkezi'nde, Tarkovski retrospektifinin bir parçası olarak seyretmemden hafiften farklı bir deneyim haline getirir. Ancak yarı-sürekli bir hacı alanı olarak sinema olasılığına ne demeli? Bresson'a göre, belirli filmlerin sunduğu zenginlikler öylesine sonsuzdu ki, "Paris'te, yılda sadece bir iki filmi gösteren küçük ama çok iyi donanımlı bir sinema olmalı", görüşündeydi. Bunu bir adım ileri götürürsek, yalnızca *İz Sürücü*'yü gösteren bir sinemaya ne demeli? (bu tip bir olasılığa dair daha az çoşkulu bir öneri için bkz., David Thomson, sayfa 154)

DVD'nin yükselişinden önce çeşitli zamanlarda *İz Sürücü* televizyonda gösterildi ve ben, filmin bir kopyasını elde tutmayı garanti altına almak için kaydettim, ancak *Uzak*'taki Mahmut'tan farklı olarak *İz Sürücü*'yü televizyonda hiçbir zaman seyretmedim. Televizyonda hiçbir şekilde seyretmeyeceğim şeyler ve kişiler listesi *Top Gear*

ve Jeremy Clarkson'dan ibaret değil. Buna *İz Sürücü* de dahil... İnsan *İz Sürücü*'yü televizyonda seyredemez çünkü Bölge tam anlamıyla sinemadır; televizyonda bile *mevcut* değildir. Kısıtlama *İz Sürücü*'nün ötesine, sinemasal zenginliği olan her şeye uzanır. TV'nin HD teknolojisine sahip olup olmama meselesi değildir bu: Büyük sinema, yansıtılmalıdır. John Berger'ın ifadesiyle, gökyüzünü seyretmekle ("Zira film yıldızları bir film gökyüzünden gelmiyorlarsa nereden geliyorlardır?") bir dolabın içine bakınmak arasındaki farktır bu. Bu kurala öylesine bağlıyım ki klasik filmlerin sinemalarda gittikçe daha az gösterildiği bir dönemde, sinema tarihinin çoğunu hayatımdan elemek tehlikesiyle karşı karşıyaydım. Evde yalnızca romantik komedileri, yani belirleyici özellikleri mutlak bir şekilde sinemasal değerden yoksun olmaları olan filmleri izlememize izin veriyordum. Böylece bir DVD projektörü aldım ve harikaydı doğrusu, ne zaman bir film izlemek istesek her seferinde kurulumunu yapmanın –görüntü boyutunu ayarlamak, menü ağacının karmaşık dallarında tırmanmak, stereo hoparlörlerin yerini değiştirmek, sokaktan gelen ışığı kesmek için perdeleri indirmek– genellikle bende yol açtığı yoğun hiddet nedeniyle gösteriyi durdurmamız gerekmesine rağmen. Belki de tüm bunların olması beklenebilirdi. Beklenmedik olansa geçmişin klasik filmlerinin çoğunun aslında berbat çıkmasıydı. Buñuel'in *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Gündüz Güzeli* berbatmış meğer. Godard'ın *Nefes Nefese*'si seyredilebilir gibi değilmiş ve bunun nedeni sadece sigaranın ağızlardan düşmemesi

ğiz. Kaybolan kuşa gelince, şimdi bana öyle geliyor ki, keşke kaybolma-*mış olsaydı*, o mazbut uçan kuşlardan biri olsaydı da kaybolan büyülü kuş olmasaydı. İşin aslı, Bölge'nin, göstere göstere ürkünç ya da büyülü olduğu kısımlarına hiç de ihtiyacım yok – örneğin, yazara "Dur" diye haykıran o sese. Bölge'nin büyü ve gizeminden o kadar eminim ki, tamamıyla doğal ve normal olmak dışında bir şeye ihtiyacı yok – gerçi belki de o büyü, kaybolan kuş gibi şeyler olmadan verilemez, ayrı mesele. Ah, bir de yer yüzeyindeki o asit dalgacıklanmalar – her zaman orada olmasını isterim.

Profesör ve İz Sürücü, *Sands of Iwo Jima*'nın[21] bilimkurgu versiyonu olarak yeniden çekimi için sesli çekim stüdyosundalarmış gibi, kum tepeciklerinin üstünden

---

değildi. Kieslowski'nin *Veronique'in İkili Hayatı*'na kıyasla dümdüz porno yeğdi. Bresson'un *Bir Köy Rahibinin Güncesi*'nin sonunu getirmek çaba istiyordu. Yine de, en azından Tarkovski seyredebiliyorduk. Vizyona girer girmez seyredip hayalkırıklığına uğradığım ve sıkıldığım *Nostalghia* dışında, ki hatırladığımdan da berbatmış, o kadar kötüymüş ki –o kadar yükseklerdeymiş ki– en iyisinin *Kurban*'ı videocuların tozlu raflarında bırakmak olduğunu düşünmüştüm.

21 *İng. Iwo Jima'nın Kumları.* 1949 yapımı, yönetmenliğini, Allan Dwan'ın yaptığı, başrolünü John Wayne'in oynadığı, II. Dünya Savaşı'na dair Amerikan yapımı savaş filmi. (ç.n.)

bakarlar. (Sesli çekim stüdyosunun lafını etmişken, kabullenmeye, hatta onun ötesinde –hele filmi bunca kez seyretmiş olarak– fark etmeye yanaşmadığım bir şey var: Bölge'deki bu içmekân çekimlerinin bir kısmı, sanki uzun arayışlar sonucu bulunmuş, keşfedilmiş ya da tesadüfen bulunmuş değil de, fazlasıyla bir film stüdyosunda çekilmiş gibi. Tasarlanmış ve üretilmiş, yani daha doğru bir ifadeyle, aşırı-tasarım gibi görünüyorlar.) Yazar bir tür buhran geçirir. Bir su birikintisinin içinde yatmaktadır: Asla kuru kalmamak fikrine öylesine uyum sağladı ki, pratikte bir yüzergezer halini aldı. Arkasında metalden yuvarlak bir havza ya da bidon var. Yazar kalkar, ona doğru yürür, içine bakar, geri yürür, eline büyücek bir taş alır – büyük bir ihtimalle İz Sürücü'nün fırlattığı taş o, açıkçası bu imkânsız olsa da (herşeyin imkânlı olduğu bir diyarda imkânsız demek bir şey ifade edecekse tabii), ve o derin bidondan içeri atar. Belki aynı taştır, yere düştüğünde ses çıkarmayan taş, çünkü ne bir suya vurma sesi ne de tangırtı, hiçbir ses çıkmaz – ve ardından on, on iki saniye sonra yankılı ve tangırtılı bir suya vurma sesi gelir, düşme mesafesinin en azından Empire State binası yüksekliğinde olduğunu hissettirerek. Ancak şimdi, öncesinde görülen bir şey ancak şimdi anlam kazanır: II. Kısım'ın hemen başındaki, şiir okumasına eşlik eden ayın yansımasındaki su sıçraması. O, muhtemelen, bu borunun ya da bidonun ya da neyse artık, dibindeki cıvalı su yüzeyine taşın vuruşunun ters yüzünden bakılma-

sıyla elde edilen görüntüydü. Derinlik hesaba katılınca Yazar'ın bu bidonun kenarına –aslında en az bir mil derinliğe sahip bir kuyu olan bidonun–, sanki Meccano'da yapılıp getirilmiş bir çocuk havuzuymuş gibi, tünemesi epey taşaklı bir hareket.

Bu andan itibaren Yazar tüm kalbiyle inanan biri oldu. Taş bırakmak –hesapta Profesör'lük bir deneydir– ona burada olgusal gerçeklerin olmadığını gösterdi. Birinin budalaca buluşundan başka bir şey değil burası – ama kimin? Şey, herhalde Tarkovski'nin, sinemanın *auteur* teorisine teberru ederseniz tabii. Gerçi Yazar'ın bu tip bir retorik sorusunun cevabıyla alakadar olduğu yoktur. Özünde sızlanıp duran bir ağlaktan başka bir şey değildir o, bununla da kalmayıp, çoğu yazar gibi fırsatını kaçırmaz ve sızlanması kısa sürede eleştirmenler hakkında, eserinin nasıl da gerektiği gibi anlaşılmadığı hakkında sızım sızım mızıklanmalar biçimini alır. Yazmaktan nefret ediyorsa lanet olası ne tür bir yazardır öyleyse? Thomas Mann'ın tanımladığı gibi, gerçek bir yazardır: Diğerlerine nazaran daha zor yazan biri. Hani bunun bir teselli olacağı yok. Tam aksi. Yazmak teselli olmanın tersidir, azaptır, sıkışan basur gibi, diye hükmeder – bir karşılaştırma ki, aslında beri yandan moral de veriyor. François Ozon'un filmi *Swimming Pool*'da [Yüzme Havuzu], Charlotte Rampling edebiyat ödüllerinin basur gibi olduğunu söyler: Eninde sonunda her göt bir tane alacaktır. *Rerberg ve Tarkovski: "İz Sürücü"nün Öteki Yüzü*'ne

bakılırsa, Yazar'ın bu söylevi vekâleten Tarkovski'nin monoloğu olarak alınmıştır. Yazar "onları" değiştirmek istedi ama gerçekte, "onlar" tarafından değiştirilen o oldu, "onlar" tarafında silinip süpürüldü. Tarkovski'nin imgelemi eşsizce, ödünsüzce kendisine özgüdür – ya da bize öyle gelir. Ona sorulacak olursa, Tarkovski tüm hayatının "ödün vermelerden ibaret olduğuna" inanıyordu. Bu andan itibaren kamera Yazar'a takılı kalır – bu onun kendi kendine konuşması, onun Hamlet anı, onun yakın-planıdır. Ya da başka bir deyişle, ne zaman içini dökmek istesen Tarkovski kamerası her zaman gözünü kulağını açmış orada, usuldan yaklaşıyor olur. Yazar gerçekten çılgına dönmüş. Bölge o damlayan büyüsünü yaparken o, sonsuz damlanın kıyısında oturmuş, kendi varlığının derinlerine dikmiştir gözlerini, bu seyirci grubunu karşılıklı tepki vermesi için teşvik edercesine, bize karşıdan bakarak konuşmaktadır.

Yani nasıl bir yazarım ben, yaza yaza bir filmin özetini yazan? Özellikle de en nefret ettiğim şeylerden biri, birinin beni bir filmi görmeye ikna etmek için özetlemeye kalkması, olay örgüsünü açıklaması, böylece o filmi görme şansımı yerle bir etmesiyken. Savunmamda *İz Sürücü*'nün iki cümleyle özetlenecek bir film olduğunu söylerdim. O nedenle, özetlemek sinopsise indirgemek anlamına geliyorsa eğer, o zaman bu yaptığım özetlemenin tam tersi; bu bir genişletme ve yayma. Yine de, kişinin günlerini böyle bir özetin düzenlenmesi için

harcamaya değip değmeyeceği sorusu meşrudur. Nedir, böyle bir çalışmanın nedeni? Çalışmanın nedeni, tabii ki kendisidir, kendi içindir. Bir şeye karşılık gelip gelmeyeceği –dişe dokunur yorumlara birşeyler ekleyip eklemeyeceği ve de yorumun kendi içinde bir sanat eseri haline gelip gelmeyeceği– hâlâ belirsizdir. Mesele şu ki, bu özete girişmenin doğrudan sonucu olarak, Yazar'ın içinde bulunduğu çaresizliği yaşamıyorum. Üstümde sırılsıklam mantoyla borumsu uçurumun kıyısına tünemiş değilim; sıcak tutan şık hırkamla masamın başında oturuyorum. Bir şeylerle uğraşıyorum, ilerleme kaydediyorum, kendi Oda'ma doğru yol alıyorum. Belirli türdeki yazarlar, belirli türdeki romancılar dikkatlerini üzerinde çalıştıkları işten başka bir yana çekecek herhangi bir şeyle uğraşmaya yanaşmazlar. Yorumlama, onlar için dikkati ikincil bir öneme sahip ya da önemsiz başka bir yöne çekmektir. Gelgelelim yorumlamanın, yaratıcı tasarılarının mutlak surette merkezini teşkil ettiği bazı yazarlar vardır ki –ve kastettiğim bütün bütün eleştirmenler değil–, yorumlamanın bir aşamada en az romancının eseri kadar özgün olabileceğinde diretirler. Ayrıca, eğer insanoğlu sanat eserleri yaratmak için dünyaya gelmişse, diğer insanlar da o eserler hakkındaki yorum yapmak, onlar hakkındaki düşüncelerini söylemek için dünyaya geldiler. Bu eserlere objektif ve eleştirel olarak değer biçmek için değil, bunlar hakkında hislerini, değişken ve çelişkili niteliklerini örtmeye kalkmadan, zevksizliklerini ve deneyimlenme-

lerindeki tesadüf unsurunu, hatta şaşkınlık, tereddüt ya da –hele benim durumumda– tükenmek bilmez merak duygularını bile gizlemeye kalkmadan, olabildiğince hassas bir şekilde dile getirmek için.

Yazar konuşmayı keser ve yürüyüşüne başlayıp kumlu odanın kum tepelerini kat ederek diğer ikisine doğru yollanır. Kamera açılı bir şekilde yavaşça, onun daha önce durmakta olduğu, ayaklarını bastığı yere, ardında bıraktığı önemli bir şeyi açığa vurmak için hareket eder: Bir ipucudur söz konusu olan. Bekleriz ve bakarız. Ama hiçbir şey yoktur. Hafifçe bozulmuş ama kayıtsızca öylece duran kum dışında hiçbir şey.

İz Sürücü yine mutludur. Yazar, kıyma makinesinden geçebildiğine göre, derinlerinde iyi bir insan olmalıdır. Kıyma makinesi korkunç bir yerdir. Kirpi, ölmesi için kardeşini oraya göndermişti. Kardeşi çok kabiliyetli biriydi, İz Sürücü'nün, sanki hayatı buna bağlıymış gibi ezberden okumaya başladığı dizeleri yazan bir şairdi. İşte Bölge'ye dair bir başka tuhaf nitelik: Şu üçü bir kez bile aynı anda mutlu olamadı. Yazar şimdi iyice sinirlidir. İz Sürücü'nün kura çekerken hile yaptığını düşünür, yani Profesör'ü kayırdığı kesindir. Danaan! Ortam azıcık gergin ve asabi bir hal almaya başladı ama tam bu sırada, Yazar İz Sürücü'ye, onun nasıl da üçkâğıtçı bokun teki olduğunu bildiren bir nutuk çekerken yine o kara köpek çıkageldi; bilinçaltından gelen bir ulak görüntüsüyle değil de siyah renkte tatlı bir köpecik olarak, içindeki ıvır zıvırla birlikte

su birikintisine pat pat bata çıka. Dışarıdaki yeşil dünyaya açılan bir pencerenin arkadan aydınlattığı, açık bir kapı ağzının sıkıca çerçevelediği bir odadadırlar. Telefon çalmaya başlar. Yazar atıp tutmaya devam eder, sonra hışımla ahizeyi kaldırır, –Hayır, burası klinik değil– sonra atıp tutmaya devam eder. Ardından, birdenbire, Tarkovski'ye ait mutlak surette ıskalanmış bir başka komik anda, o üçü telefona, Brezilya Kralı II. Dom Pedro'nun, bu yeni icatla ilk karşılaşmasında baktığı gibi bakarlar: "Aman Tanrım, konuşuyor bu!" Sanki bütün bir film, gizemli bir şekilde, Orange Film Kurulu'nun sponsor olduğu o, "Cep telefonunuzun filminizi berbat etmesine izin vermeyin" reklamlarının genişletilmiş bir versiyonu haline gelmiştir.* Bu beklenmedik komedi anının kaynağı, Robert Bird'ün işaret ettiği gibi, tarihteki belgelenmiş bir tuhaflıkta yatar: Stalingrad yıkıntılarının arasından üstünden tırmanarak ilerleyen askerler, arada bir "çalan bir telefon gibi," medeniyet izleriyle karşılaşırlardı. Profesör, eğer ses veriyorsa çalışıyordur prensibinden yola çıkarak, İz Sürücü'nün uyarısını –Sakın dokunma!– duymazdan gelir, ahizeyi kaldırır (kovboy filmlerindeki o dinamit pompalarının tutacağı gibidir) ve numarayı çevirir. Telefon döner kadranlıdır, böylece bu sekans, jestsel arkeoloji değeriyle filme büyüleyicilik katar. Gerçi evrimsel anlamda, döner kadranlı te-

* Ayrıca, YouTube-tarzı esprili-montaj olarak: Profesör telefona cevap verir ve, "Ah, Michelangelo!" der.

lefon çağında işaret parmağının uzun süreli bir hâkimiyeti oldu ama bu hareket şimdi ortadan kalkmak üzere. İşaret parmağı sessizlikten ve kullanılmama kaynaklı ataletten müteşekkil bir döneme girmenin eşiğindeyken, mesajlaşma ve cep telefonu çağında başparmak bir Rönesans dönemi yaşamanın tadını çıkarıyor. Profesör hemen bağlanır – ve otomatik telesekretere değil de (o zaman döner kadran azıcık garip kaçardı zaten), tam anlamıyla Rusça konuşmakta olan bir insanoğluna. Telefonla iletişimin yasaklama derecesinde pahalı olduğu ve insanın başkasının cebinden telefon etmek için her fırsatı değerlendirdiği geçmişin bir başka hatırlatıcısı olarak, büyük bir ihtimalle şehirlerarası, kişisel bir arama yapmıştır kendisi. Konuşma bir anlama gelmeyen kodlanmış bir sohbet şeklinde ilerlese de karşılıklı tehditler, karşı tehditler ve gözdağı vermelerle doludur. Eski binadayım, der Profesör, Dördüncü Hazne'de. (Filmin bir nükleer felaket kehaneti olduğu yönündeki komplo teorisini güçlendiren –komplo teorisi diyarında her entipüften tesadüfün neden olduğu gibi– bir başka rastlantısal detay: Çernobil'de zaman içinde erimeye tabi olan dört numaralı reaktördü.) Profesör'ün bir şeyler yapmaya niyetlendiği açıkça görülüyor ya, o bir şeyin ne olduğu –Buffalo Springfield'in bir şarkısından dizelerle– tamı tamına açık değil. Hattın diğer ucundaki ses –tekinsizce çınlayan bir Rusçayla– (Profesör), ne tür bir dolap çevirmeye yelteniyorsa, bunun nedeninin, kendisinin (konuşan kişinin) yirmi yıl önce onu karısıyla aldatmasının

öcünü almak olduğunu söyler. (Yirmi yıl mı? Hani boynuzlananın garezi için az bir süre değil bu.) Dile gelmeyen sorulara ses vererek, ne yapmayı planladığını sorar Yazar, Profesör'e. Herkesin buraya geldiğini bir düşünsene, diye açıklar Profesör. Tüm o beş para etmez diktatörler, geleceğin führerleri, para için değil dünyayı değiştirmek için gelecek insanlar.* Tespit fena değil. Yıllarca bir diktatör olmayı, hayatın nasıl yaşanması ve düzenlenmesi gerektiği hakkındaki fikirlerime en ufak detayına kadar uyulduğu bir rejimin hükümdarı olmayı istediğimi fark ettim şimdi. Dünya benim gibi insanlarla dolu: Gücü elde edip yönetmekten yalnızca kronik bir güdü, kararlılık ve ihtiras eksikliği yüzünden –arzu edileni elde etme gönüllülüğüyle desteklenen o arzunun eksikliği yüzünden– alıkonulan başıboş Stalinler ve yatak odası Leninleri. Eğer Oda'ya erişmiş olsaydık... Öyle insanları getirmiyorum, der İz Sürücü. *Bir* odada dikilmişler ve hepimiz biliyoruz ki burası gerçekte *Oda* olabilir, ki o durumda Oda, herhangi bir odadan farklı olmaması nedeniyle, büyük bir hayal kırıklığı olacaktır. (En az Tarkovski'nin kuşku yaratma kapasitesi kadar önemlisi onun yalınlığı; varacakları yere, Kâselerin En Kutsalına Oda demek nasıl da şahane – yani ne sı-

* Tarkovski, İz Sürücü'nün bu eğilimlerden birini geliştirip, "İnsanları zorla Oda'ya sürükleyen ateşli bir adanmışa, bir 'faşist'e dönüştüğü, onlara mutluluk vaadiyle zulmettiği bir devam filmi," fikriyle bir süre oyalandı.

radan.) Onlara kapısı olmayan bir kapı aralığından bakmaktayız hâlâ. Yazar parmaklarıyla bir tel ya da sicim gibi bir şeyle oynuyor ve Profesör'ün küçük söylevinden hiç de etkilenmiş değil. Kimsenin, kendi önemsiz meşguliyetleri dışında bir şeyi taktığı yok zaten. Patronundan öç almaktı falan, o gibi şeyleri anlayabilir –gariptir büyük satış rakamlarından ya da iyi eleştirilerden bahsetmiyor– ama ya daha önemlilerini? Buraya gelen hiç kimse o tip meselelerle ilgilenmez. Yanlış bir ayrım, tabii ki. Diktatörler ve gaddar otokratlar bir iki hesaplaşma fikriyle yola çıkıp merdivenin diğer basamağına ilerlemek ister, böylece bir zamanlar, mesela yıllar evvel onlara yan bakanın bile, ya da karılarıyla yatanın veya zar zor hatırlansa da asla unutulmayan hakareti edenin bile, her kimse işte o, hesabını görürler; şusu busu belli bir birey değilse bu, temsil eden bir sınıf ve ırk da iş görür, o noktadan sonra da, topunun yok edilmesi gerektiğine karar vermek için küçük bir adım yeterlidir ve bunu, yok olmaya mahkûm ya da öçlerini senden ya da soyundan çıkaracak gibi görünen herhangi bir toplumsal sınıf ya da grup takip eder, böylece daha kimseler neler olduğunu anlamadan tüm bir İskoçya kan gölüne döner ve işte size Tarkovski'nin filminin Banquo'nin hayaleti gibi peşine takılan Gulag Sistemi. İz Sürücü, başka birini feda ederek mutlu olacağına inanmanın imkânsız olduğunu söyler, ama özellikle Yazar için hafiften naif kaçar bu, zira birinin senden azıcık daha mutsuz olduğu düşüncesi –yani çok daha kötü eleştiriler alıp çok daha az satması–,

hani varoluşun şafağından bu yana olmasa da, en azından edebiyat gazeteciliği ortaya çıkalı beri insanoğlunun teselli pınarlarından biri olmuştur. Yazar bir şalteri indirir ve başının hemen üstündeki ampul, çalışmaması dışında hiçbir özelliği yok gibi görünen o ampul öyle bir ışır ki hepsi onun parlaklığından kaçınır. Ne ki, kendini aşan bir çaba sarf etti. Birkaç saniye sonra, tıpkı İz Sürücü'nün karısı tarafından açılan o evdeki ampul gibi, pat diye söner. Bölge dünyanın geri kalanından temelde farklı olabilir, lakin kusurlu kablo tesisatı, anlaşılan kaçışı olmayan ciddi bir problem. Yoksa bu olgu, alegorik imaların o diğer, daha aleni katmanlarının altında yatacak şekilde, filmin tam da kalbi olmasın? Eğer onların en derindeki arzuları, sadece olumsuz şekilde ispat edilmek suretiyle, adam gibi bir güç kaynağına sahip olmak olsaydı, o zaman bu, şifreli olarak, komünizmin başarısızlığı eleştirisine tekabül ederdi, hem de Lenin'in o meşhur vaadindeki komünizmin: Sovyet gücü, artı tüm ülkenin elektrifikasyonu.

DEVAM ETME ZAMANI GELDİ. Kapısız kapı aralığından, *yola*[22] adım atıyorlar. Yazar elindekiyle oltasına son bir yem takar misali uğraşırken, İz Sürücü'ye dönerek onu affetmeyeceğini söyler. O böyle derken,

22 Yazar burada Türkçede vermesi imkânsız olan bir söz oyunu yapıyor. İngilizce *doorway*, "kapı aralığı" (ya da antre), *door* "kapı", *way* de "yol" demek. Yazar kapısız diyerek *door*'u (kapı) çıkarıp sadece *way*'i, yani yolu bırakıyor. (ç.n.)

elleriyle ne örmekte olduğunu görürüz: Dikenli bir taçtır, aşağısı kurtarmaz. Başına koymasıyla o şey yapıldığı yere, şereflendirerek biçilmiş kaftan gibi uyar – ama o kaftan değil, bir taçtır elbette. Bir şeyler çağrıştırıyor mu? Acaba İncil'le ilgili bir şeyler mi söz konusu? Bob Dylan'ın "Shelter from Storm"una [Fırtınadan korunmak için Barınak] bir gönderme mi bu? İsa olarak Yazar mı? Bilmem. Artık neyse o. Ya da değil. Ama olabilir de. Yani konuyu kapatalım en iyisi. Yazar kendi elleriyle yaptığı dikenli bir taç giyiyor ama bunun tam olarak neyi sembolize ettiğini izaha girişmek başına bela almak demek. Az buz bir başarı değil ama, bu, yani birine dikenli taç giydirip bizi, sadece ve sadece –hiçbir işe yaramaz o ayrı– sembolik olanın alanına ait bir şeyin teolojik ya da sembolik okumasına karnı tok vaziyette bırakması. Tarkovski'nin, filmlerinin sembolik okunmasından hiç mi hiç hoşlanmaması Bölge'nin anlamına kadar uzanır: "Bu tip sorular karşısında öfke ve yeisten başka bir şey hissedemiyorum. Bölge, filmlerimdeki diğer şeylerin sembolize ettiğinden öte bir şeyi sembolize etmiyor: bölge bölge işte, yani hayat; orada yol alan biri çökebilir de onunla başa çıkabilir de." Hah, demek Bölge –Tarkovski'nin kendisinin de "bir test" olduğunu kabullendiği üzere–, sadece bölge olmaktan ibaret değil.*

* Filmin kendisi gibi. *İz Sürücü* uzun zamandır hem yüksek sanat olarak sinema iddiasının hem de seyircisinin sinemayı

bu şekilde değerlendirebilmesi kapasitesi testinin adı olmuştur. Cate Blanchett'in heyecanını paylaşan herkes –"filmin her bir karesi retinamda yandı"–, sadece Tarkovski'nin niyetindeki o ulvi saflığı değil, kendisindeki, insanoğlunun kaydettiği ulvi başarının o çetin ve tehlikeli doruklarına çıkabilme kapasitesini de teslim etmiş olur. O nedenle de belirli bir miktar misilleme yapmak kaçınılmaz ve çekicidir. David Thompson, kitabı *Biographical Dictionary of Film*'in [Biyografili Film Sözlüğü] çeşitli baskılarında Tarkovski'ye kısaca ve epey kindarca değindikten sonra en nihayet 2008'de tartışmadığı *İz Sürücü*'yü (Sözlükte bahsedip) *"İzlediniz mi?.."* başlığı altındaki en iyi bin filmlik panteonuna dahil etti. Ancak Bölge'nin kalbindeki o fazla-önemsenen Oda konusunda, "En sonunda, belirsiz sayıda yabancının sonsuza kadar Tarkovski'nin filmlerini izlediği çevresi sarılmış rutubetli bir alan" olduğundan şüphe ederek mesafeli tavrını değiştirmedi. "Aynı şekilde, eğer öyle ya da böyle bir arıza dünyayı kaplarsa, Oda'yı, Bölge'yi ya da mahalli bir sinema kompleksini birbirinden ayırmakta zorlanabiliriz." Bu ifade, Tarkovski'nin –kendisi de dahil olmak üzere– hayranlarını saygı göstermeye teşvik etme temayülüne kıyasla kesinkes daha tercih edilebilir. Kişisel saygı konusunda hiç mi hiç yatkınlık yok bende ve hani tekliflere gark olmuş sayılmasam da, hürmet edilmekten nefret edeceğimi biliyorum. Bir yazar olarak seveceğimi düşündüğüm şeylerden biri, bu işin avantalarından biri, insanların yanıma gelip kitaplarımı ne kadar çok sevdiklerini

Köpeğin inlemesiyle Profesör'ün dikkati dağılır; hayvan, bir hiç uğruna olmasa da neden yok olduklarının asla bilinemeyeceği toz içinde çürüyen iki insan figürünün, yani iki eski ziyaretçinin –hacı mı bunlar, yoksa sabotajcı mı?– kalçalarının üstüne çökmüştür. Kamera çürüyen bu

---

söylemeleri olurdu. Doğrusu hoşuma gidiyor da. Ama on saniyeliğine. Sonrasında sohbeti başka bir meseleye çekmek için çıldırıyorum. İşin aslı, saygı görmek konusunda dile getirdiğim ifadeleri azıcık detaylandırsam iyi olacak. İnsanların eserlerine hayranlık duyma konusunda epey genişim, ama sanırım "saygı duymak" fiili şeylerle değil de insanlarla ilişkiyi tasvir ediyor. Örneğin sizin eserinize büyük bir hayranlık duyduğumu ve bir noktada da sizinle tanışma fırsatı bulduğumu düşünün. Bundan çok mutlu olur ve hayranlığımı ifade etmekten çekinmezdim. Ancak çok kısa bir süre sonra, eğer sizin bu tepkiye gösterdiğiniz ilginin bir tür etkileşime temel oluşturmak amacı taşıdığını hissedersem, eğer siz bu saygıyı nezaket kuralları dahilinde gerekli olanın ötesine çekmek istemişseniz –başka bir deyişle, eğer siz saygı görmekten, benim saygı göstermekten sıkıldığım kadar çabuk sıkılmıyorsanız–, o zaman ukalanın teki olduğunuzu düşünürüm. Uzun lafın kısası: Kayda değer bir yüceltme güdünüz varsa ve saygı görmeye de bir itirazınız yoksa, o zaman işe kendinize saygı duymakla başlamanız son derece mantıklı. Şayet kamuya mâlolmuş bir şahsiyetseniz, o zaman bu kamu önünde olacaktır. Sanırım Tarkovski'ye olan da bu.

ikiliyi yakın-plan çekmek üzere hareket eder: İskeletler iskelet halleriyle sarmaş dolaş kucaklaşmıştır.

MUAZZAM BÜYÜKLÜKTE bir kimyasal ekipmanın kalıntılarına benzer bir şeylerin ortadaki su birikintisinde yüzdüğü, terk edilmiş, harabe halinde, karanlık ve rutubetli bir odadadırlar. Sanki Bölge, yanlış tasarlandığı için felakete dönüşen bir deneyin sonucunda meydana gelmiş gibidir. Sağ uçta, duvardaki geniş deliğin ardında, hepsinin bakmakta olduğu bir ışık kaynağı vardır. Uzun bir süre kimse konuşmaz. Etrafta cıvıl cıvıl, cikcik kuş sesleri. Göl kenarındaki sazların kuruduğu ve kuşların ötmediği o yerlerin tam tersidir burası. Kuşlar çılgın gibi ıslıklaşıyor, cıvıldıyor, şakıyor. İz Sürücü Yazar'a ve Profesör'e –bize de–, tam anlamıyla odanın eşiğindeyiz, der. Bu, hayatınızın en önemli anı. En derinlerindeki arzunuz burada gerçekleşecek. Ve biz ona inanırız. Yolculuğun amacı bu, yani İz Sürücü'nün bu noktada söylediklerine kelimesi kelimesine inanmamızı sağlamak. İdealinde, insan tüm hayatını bu eşikte geçirirdi; her bir an, mutlak bir şekilde algılanırdı. Özel olarak bir şey dilemek zorunda değilsiniz, diye açıklar İz Sürücü. Geçmiş hayatınıza konsantre olun yeter. Odaya girdiğiniz anı ölüm gibi hissetmenize neden olur bu, yani hayatınız gözünüzün önünden geçtiğinde, ardınızda bıraktığınız

hayatınıza bakıp onun mutlak sonluluğu ve tekrar edilemezliği karşısında (ya da, eğer Nietzscheciyseniz, onun ebedi döngüsünde – tekrar edilebilir ama değişmez oluşu karşısında, ki bu da aynı kapıya çıkar) beyhudeliğini teslim etmeniz. İz Sürücü derin düşünmektedir. İnsan geçmişini düşündüğünde yumuşar, daha iyi biri olur, der. Enfes bir fikir, ama apaçık yanlıştır. Günün birinde, kayda değer deneyimlerinizin çoğunun –hastalık ve ölüm dışında– geçmişte yattığını fark ettiğiniz bir an gelir çatar. Bu durumda geçmiş gelecekten çok daha sevilesidir. Yaşlandıkça geçmişi, olan biteni daha çok düşünedursunuz. Yaşlılar hemen hemen tüm zamanlarını geçmişi düşünerek geçirir. Yüzlerindeki ifadeden anlaşılmasa da, geçmiş onları şefkat kadar kederle de doldurur. Bir pişmanlık kaynağıdır geçmiş; gerçekleşmemiş rüyaları, hayal kırıklıklarını, ihanetleri, başarısızlıkları, aldanmaları; çok daha farklı bir yerde, çok daha iyi durumda olabilecekken dönüp dolaşıp geldiğin, desteyi istediğin kadar karıştır hep aynı kartları tuttuğun –ve aynı kartları tutamadığın– bu noktada son bulmana neden olan her şeyi düşünürsün.

Ama en önemlisi... İz Sürücü bu noktada, öncesinde tanık olduğumuzdan daha keskin bir şekilde kaygılıdır. Öyle midir sahi? İfadesini –ya da ifadelerini, çoğul, çünkü sanki yüzü, saniyenin en küçük biriminde her tür hisse bürünür, daha doğrusu her tür hissi aynı anda ifade etmektedir– betimlemek için doğru kelimeyi bul-

mak, onun, bu anı en önemli an yapanın ne olduğunu söylemesi kadar zordur. Öyle bir karışımdır ki bu, tükenmişlik, telaş, içtenlik ve ümitsizlik... Diğerlerine arkası dönüktür. Onlardan uzaklaşır. En önemli şey... inanmaktır. Bu ana, Oda'ya inanmak, onun gücünü var etmektir. Eğer inanırsanız gerçekleşecek, gerçekleşecek.

İz Sürücü inanç hakkında konuşuyor ve insan nedenini anlayabiliyor, ancak, açık söylemek gerekirse, sanırım kastettiği iman. Aradaki fark, *The Wisdom of Insecurity*'de [Güvencesizliğin Bilgeliği] Alan Watts'a göre şu: "İnanan, yerleşmiş fikirleri ve dileklerine uygun olduğu koşuluyla aklını gerçeğe açar. Öte yandan imanlı, aklını gerçeğe, her türlü olasılığı içerecek şekilde koşulsuzca açmıştır. İmanın önyargıları, yerleşmiş düşünceleri yoktur; bir atlayışla bilinmeze dalmak demektir iman. İnanç tutunur, ama iman tutunmaz, bırakır. Oysa *Hayatın Trajik Duygusu*'nda Miguel Unamuno iman hakkında "ümitle iman etmektir; ümit ettiğimize inanırız," der, sanki iman ve inanç aslında aynı şeymiş gibi. Yine kulak verecek olursak: "Ümit, imanın ödülüdür. Ancak inanan kişi gerçekten ümitlidir; ve yalnızca gerçekten ümitli olan inanır. Sadece ümit ettiğimize inanırız ve inandığımızı ümit ederiz." Hımm... İşte burada, Oda'nın eşiğindeyiz ve alfabe günlerinden kalma bu iki düşünür bizi iman, ümit ve inanç hakkındaki o eski karmaşanın tam ortasına attı, hem de biz tam hayattan en çok ne isteriz karar vermeye çalışırken – ki bu, iman, ümit ve inanç hakkında,

bunların birbirleriyle uyumlu olup olmadıklarına varana kadar semantik lafazanlıklar yapıp dikkat dağıtmak ya da hayat boyu yetecek bedava sırt çantası stoğu arzulamak falan kesinlikle olmayacaktır.

Şimdi gidebilirsiniz, der İz Sürücü. Kim ilk olmak ister? Yazar mı? Bu noktada ne Profesör'ün ne de Yazar'ın Bölge'ye gerçekten en derindeki dileklerinin gerçekleşmesi için geldiklerini hiçbir zaman aklımıza getirmediğimizi anlarız. Farklı tarzlarda da olsa merak etmişlerdir sadece. Bölge neye benziyor, muktedir olduğu düşünülen şeyi yapacak gücü var mı, görmek istemişlerdir. Doğrusu, bunu yapabileceğine epey ikna olmuşlar. Ki bu, Yazar'ın neden gitmek *istemediğine* açıklama getirebilir. Geçmişi düşünmek onu sevecenleştirmeyecektir. Geçmişi düşünmek aklına kötü eleştirileri, başkasına giden ödülleri, ona gitmesi gereken övgüleri, kötü satış rakamlarını, sahip olmadığı iki-alana-üç/silme vitrin tanıtımlarını, esin yitimini, kısacası kurtulmak adına şu kahrolası Bölge'ye geldiği her şeyi hatırlatacaktır. Teşekkürler, ben almayayım. Fazlasıyla doğal bir tepki bu. Kendi haklarındaki gerçeklerle yüzleşebilecek fazla insan yoktur. Yüzleşebilselerdi bunca yıldır derisinin altında yaşamaya bir güzel katlanageldikleri o kişiye dolaysız ve derin bir antipati duyar, ondan köşe bucak kaçarlardı. Kendisi hakkındaki gerçeklerle yüzleşmek zorunda olmamak, büyük bir ihtimalle hemen herkesin istekler listesinde –düşünülenin aksine– üst sırada bir yer tutar. Jung, "insanların kendi

ruhlarıyla yüzleşmek yerine, ne kadar saçma olursa olsun her şeyi yapabileceklerini" iddia eder. Kesin bir şekilde kendi ruhuyla randevulaşmak üzere Bölge'ye gitmek –ve sonra, o an geldiğinde, aksi yönde karar almak– kadar saçma bir şey olabilir mi? Oyunun gerçek isminin ve amacının kaytarma olmaması dışında, kalbin bu tür son dakika değişiklikleri son derece mantıklıdır; hedefin aydınlanma değil de kaçınma olduğunu mutlak bir şekilde tasdik etmenin bir yoludur. Ayrıca, der Yazar, dikenli teli başından indirerek, tüm bu ağlayıp sızlanıp dua etmeler aşağılayıcı değil mi sence? Lakin az önce o borumsu uçurumun başında kendisinin nasıl ağlayıp sızladığını akla getirdiğimizde bu söyledikleri azıcık komik doğrusu. Öte yandan tamam, haksız da sayılmaz, İz Sürücü fazla salya sümük – ama bütün bir günü battaniye niyetine sırılsıklam bir mantoya sarınıp bir su birikintisinde uyuyarak geçirmiş kim salya sümük olmaz ki? Dua etmenin nesi yanlış?, diye öğrenmek ister İz Sürücü, kişisel almayıp. Şey, başlangıcında –Nietzsche'ye göre–, aptal insanların elleriyle ilgili bir şey olarak geliştirildi, hani kıpır kıpır halleriyle yeryüzünün şu sessiz ve kutsal yerlerinde başbelası olup çıkmasınlar diye. Dua etme durumunun yakınına bile asla gelmemiş biri olarak –okulda ellerini birleştirip zamanın geçmesini bekleme meselesiydi; kilisede, cenazelerde ve düğünlerde, başını eğip ayakkabılarına bakmak ve oluk oluk şampanya içmek için masanın başına geçmek üzere tüm hadisenin sona ermesini beklemekti– aynı fikirde

olmaya meylediyorum. Bresson'un Köy Rahibi, "Dua etmek istemenin de dua etmek olduğunu" kendine hatırlatacak duruma gelir, ama İz Sürücü'nün ahı gitmiş vahı kalmış bir avuntuya ihtiyacı yoktur. Hayatı daimi bir dua etmedir onun, orada ayakta durmuş, kaşlarının her geçen dakika daha da çatılmasıyla, ümit ettiğine iman eden ve inandığı şey için falan ümit besleyerek dua etmediğinde bile dua eden türde insanlardandır. Bu arada arka planda, Profesör aylaklık edip belki de Yazar'ın yaptığından daha büyük ve daha iyi bir dikenli telli taç yapmaktadır. Belki bu da onun dileği: Daha büyük bir dikenli taç yapmak – rekabet etmek! Ciddiyim. Hayatta muazzam emellerimizin olduğunu düşünürüz ama gerçekte, iş ciddileşti mi, başından beri sahip olduğumuz ve hayatımızı yaşanır kılan önemsiz bir şeyde karar kılıp mutlu mesut demir atarız. Annem ve babamla birçok kez, sportoto kazandıkları takdirde ne yapacaklarını konuştuğumuzu hatırlıyorum. Sportoto: işte bu, birçok İngiliz için, Oda'nın, tüm dileklerini gerçekleştirecek şeyin karşılığıdır. "En çok ne isterdim biliyor musun," demişti annem, gurur ve tevazu karışımı bir edayla, "doğruca süpermarkete gidip en güzel bifteği almak. İşte tek isteğim bu." "Ama bunu ŞİMDİ DE YAPABİLİRSİN!" diye bağırdım. Aslında gerçekten istediği, istediğini iddia ettiği şeyden –aslında şeylerden, çünkü muhtemelen hayatı boyunca süpermarketten biftek alıp yemek imkânı vardı– vazgeçmekti. (Borçlanmaktan asla korkmayan yeni nesil tüketicilere

tam bir tezat teşkil edecek şekilde, ailem kafama son derece basit bir gider ekonomisi kazıdı: Gücün yetmiyorsa, onsuz idare et. İşin aslı, birinci kısmı –"gücün yetmiyorsa"– oldukça fuzuliydi, çünkü iktisattan çok, "onsuz idare etmek" gibi geniş bir felsefi alanla ilgiliydi asıl mesele.) Karımla birlikte annemle babamı yemeğe çıkardığımız bir seferinde (restorana gitmekten nefret ettiklerinden sıradışı bir olaydı), annemin gerçekten de bütün bir bifteği silip süpürmesine çok şaşırmıştık. Sonrasında, eve döndüğümüzde, onun çaktırmadan yarısını bir peçetenin içine koyup çantasında eve getirdiğini keşfettik. Etle-ilgili bu tip pişmanlık kaynakları ailemde ciddi yer etmiş gibi. Annem sonradan ölümcül olduğu anlaşılan hastalığının erken bir aşamasındayken, babam annemin süpermarketten biftek aldığı her seferinde en ucuz parçayı seçtiğini ve bunların, "hiçbir zaman pek lezzetli olmadığını" söylemişti. Ayrıca, son elli senedir benimsemiş oldukları yeme düzeninden pişmanlık duyduğunu da ekledi. Keşke daha çok "yağlı et" yeselerdi. Et değil, *yağlı et*. Oda'ya götürülecek harikulade bir arzu olurdu bu. Düşünün: En derindeki arzunuz daha çok yağlı et yemiş olmak. Oda bir parçacık yanlış temsil edilmiş oldu bu durumda, o ayrı, zira İz Sürücü Oda'nın kudretinin retrospektif olduğunu asla iddia etmedi. Oda'ya gidip *o andan itibaren* dilediğiniz kadar yağlı et yiyebilirsiniz, ancak, hani bir deri bir kemik olduğunuz zamanlar da dahil o güne kadar sürdürmüş olduğunuz hayatınızı dönüştürüp yığın yığın

yağlı et yemiş olamazsınız. Gelgelelim belki de insanın en derinindeki arzusu budur ve her zaman bu olacaktır: teklifin koşullarında çok hafif bir oynama yapıp retrospektif olarak, geçmişi de kapsayacak şekilde uygulamak, bir zaman makinesi yapmak, geçmişe dönmek ve ikinci bir deneme yapmak, ikinci bir bahis oynamak, ikinci bir zar atmak, ancak bu kez sonucu önceden bilerek. Soru, kanımca, şu aslında: İnsanın en derindeki arzusu, her zaman en büyük pişmanlığıyla aynı olmasın?

Eğer öyleyse, benim, hiç kuşkusuz ortayaşlı, heteroseksüel erkeklerin çoğunluğuyla paylaştığım en büyük pişmanlığım şudur: Hayatımda hiçbir zaman üçlü yapmamış, hiçbir zaman aynı anda iki kadınla sevişmemiş olmam. Acınası bir şey mi, yoksa bilgece bir şey mi bu? Eğer ilkiyse pekâlâ sonraki de olabilir. Geri dönüp baktığımda bir iki fırsatın elime geçtiğini görüyorum ama, o an –işin aslı, o iki an– aklımın ucundan geçmemişti. Hayatın en incelikli derslerinden biridir bu: En çok istediğiniz şeyi elde etme fırsatı ne zaman doğar asla bilemezsiniz – zamanı geldiği anda onun en çok istediğiniz şey olmayabileceği gibi basit bir nedenden dolayı. Bu potansiyel fırsatlardan ilkinin doğduğu anı gayet iyi hatırlıyorum; 1980'lerin ortasında, Brixton'daki sefil dairemdeydik: Jane de (ki onunla resmi olarak ayrılana kadar defalarca seks yapmışlığımız vardı) Cindy de bu tip şeylere karşı olmadıkları halde, Jane'den bir an evvel kurtulup kız arkadaşım Cindy'yle seks yapmak

istiyordum. Kaçırılmış fırsatın burukluğu, yıllar sonra, Cindy'den ayrıldığım zaman, onun Jane ve kimliği belirlenemeyen bir şahısla (erkek) birlikte seks yapmış olmaları gerçeğiyle daha da şiddetlendi. Diğer fırsatsa Brighton'da, Belgrad'tan gelen kız arkadaşımın ziyareti sırasında, herkesin *ecstasy* aldığı bir partiye gittiğimiz bir keresinde, arkadaşım Kathy'nin, o ve Belgrad'tan gelen kız arkadaşımın lezbiyen ilişkiye gireceğini söylediğinde doğdu, ki ben de oralarda olduğum müddetçe bunun benim için bir mahsuru yoktu. Lakin mesele, Kathy'nin erkek arkadaşı Michael'ın da oralarda olmasıydı (ve aynı şekilde, benim ayak altında olmamı istememesiydi).

Bu anlattıklarımın an'a ve Oda'nın yarattığı mistik fırsata yakışmadığını mı düşünüyorsunuz? İyi de, bu Oda'nın bileceği bir iş. Oda her şeyi açığa çıkarır: elde ettiğiniz arzuladığınızı *düşündüğünüz* değil, en *derinden* arzuladığınızdır. Ki benim durumumda korktuğum, en derinimdeki isteğimin Jane'in yüzüme Cindy'nin de uçkuruma oturması değil de gerçekten yüz kızartıcı, ortaya dökmek istemeyeceğim bir şey olması. Ne gibi mi? Brixton'da bakımsız, kira denetimi yapılmış bir daire alabilmiş olmamın tadını çıkarmak yerine, depozito için para toparlayıp fiyatların isyan yüzünden –ya da kullanmakta ısrar ettiğimiz tabirle, "kalkışma" yüzünden– tüm zamanların en düşük seviyesinde olduğu bölgeden bir daire almak, ama en ideali de, öfkeyle karşı çıktığımız

Thatcher'cı büyük özelleştirme furyası döneminde bir sosyal konut dairesi almak gibi mesela. Batıda yaşayanların birçoğunun evrensel isteğinin bu olduğuna bahse girerim: Gayrimenkul konusunda basamakları önceden tırmanmış olmak isteyeceklerdir. Hatta gayrimenkul konusunda basamakları önceden tırmanmış olanların bile, yani bir kısmımız montlarımıza "İşsizlik yardımı değil Kömür"[23] rozetleri takarken Scargill'i[24] ya da madencileri desteklemenin bir anlamı olmadığının farkına varanların bile gayrimenkul konusunda basamakları, sosyal konut dairelerinin fiyatları henüz yükselmeden tırmanmış olmayı, hadi bunu da yapamadılar, fiyatlar düşer düşmez, bin pounda bu-fırsat-kaçmaz alıp tenzilatlı British Telecom hisseleri için hâlâ cebinde bozukluk kaldığı dönemde sahip olmayı isteyeceklerdir. Başka ne mi? 1980'lere dönüp duruyorum; saçımı, kırlaşmış ve trajikleşmiş olmadan önce istediğim gibi uzatabildiğim; vaktinde elinden kaçmış tüm o üçlü-yapma fırsatlarını –en azından iki tane– düşünüp duran, otuz yıl öncesinin üç yüz katı değeri olan o üç odalı sosyal konut daireleri gibi şeyler için ağlayıp sızlanan o orta yaşlı adamlara benzemeye meyletmeden önceki döneme.

23 *İng. Cole not Dole.* Thatcher döneminde, bir sene boyunca süren grevde sık kullanılan bir slogandı. İki milyon işçinin işsiz kaldığı özelleştirme sonrasında meydana gelen grev, Thatcher'ın zaferiyle sonlanmıştır. Britanya tarihinin en büyük endüstriyel krizidir. (ç.n.)

24 Arthur Scargill (1938 -). İngiliz politikacı ve sendikacı. 1982-2002 Kömür-işçileri sendikasının başkanı ve 1984-85 grevi hareketinin liderlerindendir. (ç.n.)

Ama hadi Oda'nın gücünün geriye yönelik değil de anında etkili olduğunu varsayalım. Eğer en derindeki arzunuz günlük yaşantınızın ve alışkanlıklarınızın dışavurduğu ise, o zaman benimki, (çay yapmak için) çalışma masamdan mutfağa, (kahve almak için) evden kafeye sürüklenerek günlük işlerle uğraşmak, günlük işlerle hayatımı tüketmek olacaktır hiç kuşkusuz. Her şey *Solaris*'teki ne zaman öleceğini asla bilmemekle ilgili o sözlere gelir dayanır. Eğer bir haftalık hayatım kalmış olsaydı, evimde bu tür günlük işlerle uğraşmam saçma olurdu. Heyecan verici bir şeyler yapmayı tercih ederdim (Bunun ne olacağını şu anda düşünemesem de). Yo, üzerinde bir parça düşünmem gerek bunun. Bir haftalık ömrüm kalsa? Tayland ya da Bahama'lara uçmak mı isterdim? Ama o zaman on iki saatimi uçakta geçirir, *jetlag* yüzünden üç gün de çökmüş halde olur ve gecenin bir vakti ayaklanamayacak kadar yorgun öylece gözler açık yatar, gündüz de, ertesi gün adam gibi uyumak için uyanık kalayım diye akşama kadar düşe kalka dolanırdım. Yani epey zor. Temel varsayım, eğer çok az vaktiniz kaldıysa şu anda yapmakta olduğunuz şeyi yapmayacağınızdır. Ancak yazarın bu hayatının, büyük ölçüde istediğini yaparak vaktini geçirdiğin bu hayatın, oldukça farklı olmasının sebebi de bu. O nedenle, büyük bir ihtimalle bir süre daha ortalarda olacağım düşünülürse, oturup bir şeyler karalayarak en derindeki arzumun ne olması gerektiğini düşünmek, büyük ölçüde şu an için benim en derindeki arzum olabilir.

Her durumda şu Oda fikri toptan bir şaka. Belki de hayattaki en derin arzumuz, bunun gibi bir yerin, yani en derindeki arzumuzu yerine getirecek bir Oda'nın var olması. Bundan yola çıkıp bir tahminde bulunarak aslında bu Oda'nın var olmasını istemediğimizi, var olsa bir girmeyeceğimizi, çünkü kendimize süpermarketteki en iyi parça bifteği alabilsek bile paramızı tutmayı tercih ettiğimizi ya da bira ve cipse harcayacağımızı, hani üçlüyapma şansı bulsak bile benimkinin bir türlü sertleşmediğini çünkü dışlanmış gibi hissettiğimi, sanki mevzunun aslında üçüncü kişinin (ben) kendini lüzumsuz hissettiği bir ikili-ilişki olduğunu hissettiğimizi keşfettiğimiz noktaya gelmek istemeyiz. Oda'nın bizden muaf olmasını isteriz, sportoto ya da piyango gibi. İşini yapmasını, başka bir dünyaya pencere açmasını isteriz, ancak, kendi arzularımızın yetersiz ve utanç dolu doğasını bize geri yansıtacak bir ayna olmasını istemeyiz, zira bu arzular büyük bir ihtimalle bu şekilde, yani tek oyla, tek seferlik türü bir temelde işlemez. İnsanın en derin arzusu günden güne, her an değişir. Yirmilerimde, en şiddetli arzumun –o kadar şiddetliydi ki ötesini görebilmek mümkün değildi– bir bira içmek, son kadehler ısmarlanmadan, kapanma saati gelip çatmadan evvel[25] kafayı çekmiş olmak olduğu birçok vesile bilirim. O günler geçmişte kaldı ama hâlâ –özellikle de sinemada, ne zamandır görmek iste-

25 İngiltere'deki pub'lar yasalara göre belirli bir saatte kadar açıktır (23.00). Ondan evvel "son kadeh" zili çalar ve son kadehler ısmarlanır. (ç.n.)

diğim bir filmi seyrederken–, tüm yapmak istediğimin, varlığımdaki her bir hücrem istediğimin gözlerimi kapatıp azıcık kestirmek olduğu anlar oluyor. ("Göz uyumak ister," der şair, "ne ki kafa bir döşek değildir.")

Her neyse, uzun lafın kısası Yazar Oda'ya girmek istemiyor, ya da, İz Sürücü'nün olaya iyimser bakışıyla, henüz içeri girmeye hazır değil. Bu isteksizlik ya da tereddüt, özellikle bir ortayaş problemidir. Yirmili yaşlarda, ne istediğine dair düşüncelerin ile en derindeki arzun arasında bir kopukluk yoktur; ikisi de birbirinin aynıdır ve içindeki aynı derinliklerde yatar. Orta yaşlı insanların güçlü psikedelik uyuşturucular almakta gönülsüz olmalarının nedenlerinden biri de budur. Ellilerimin ortasında tekrar LSD almak gibi bir fikrim vardı, işin aslı o toprağın yüzeyindeki asit dalgacığını görmek için can atıyordum, lakin önümde birkaç yılın kaldığı bugünlerde, o beklenti on yıl öncesine kıyasla hiç de o kadar çekici değil. LSD kafasıyla gezinti nasıl bir şeyi ortaya çıkarır? Büyük bir ihtimalle gezme arzum olmadığını. Gökyüzünde ve kafamın içinde tek bir bulutun olmadığı mükemmel bir günü bekleseydim bile, benden habersizce, kafamın içinde korkunç bir fırtına için için kabarıyor olabilirdi, ki bu durumda dış dünyadaki aydınlık koşullar sadece içimdeki dipsiz depresyonun azmasına yarardı, o zaman daha neler olduğunu anlamadan kendimi o nemli ve soğuk kıyma makinesinde bulur, sefilce bir dehşet hissiyle zar zor bir adım atardım.

Peki ya Profesör? Evvet, kendisi heyecanlı. Şey, bu sürpriz oldu aslında, hele de sırt çantasına kavuşmuşken. Kısa süre önce paydos etmekten başka derdi yoktu, ama şimdi, ya herru ya merru vaziyette. İşte bu! Deminden beri uğraşmakta olduğu şeyi almaya gider ama bu kesinlikle bir dikenli taç değildir. Daha ziyade bir termos harikasına benziyor kesinlikle, hani yanında taşıdığından çok daha iyi, içecekleri bin seneliğine dumanı üstünde ya da buz gibi tutmaya muktedir. Ne olabilir ki bu? Bir ruh-ölçer, diye espriyi patlatır Yazar, ama ardından Profesör patlatır bombalar bombasını: Bir termos değil, bir bomba. Ne diyorsun?.. Evet, yirmi kilotonluk bir *bomba.* Hem laik hem de cihatçı o, ön-Dawkins'ci bir militan; inançlılara savaş ilan etmiş, Oda'nın dönüştürücü gücüne imanı olanlara. Profesör manyak olmadığında ısrar etmektedir ama şu an, elinde bombası, yaşlıca bir kaçığı andırır tek kelimeyle. O ve enstitüdeki meslektaşları, yanlış ellere düşer korkusuyla, en derindeki arzuları insanlığı denetleyip kendine tabi kılmak olan insanların, tembel Hitler'lerle döşek Stalin'lerinin buraya gelmesine engel olmak için Oda'yı imha etmeye karar vermişler. Ama sonra, Enstitü'deki bazı komplocular fikir değiştirmişler. Söz konusu olanın mucize de olsa hâlâ doğanın bir parçası olduğunda karar kılmışlar.*

---

* *İz Sürücü* ve Tarkovski hakkında ve etrafında okuma yaparken, şu *mucize* kelimesi bir yerlerden bitivermeden uzun süre devam etmek zor. "Tarkovski'nin ilk filmini keşfim

bir mucize gibiydi," dedi Bergman. *İvan'ın Çocukluğu*'ndan bahsediyordu, ancak bunu izleyen sözleri, en derindeki sinemasal arzuları gerçekleşmiş gibi, insanın aklına ister istermez *İz Sürücü*'yü getirir. "Birdenbire, anahtarının o güne kadar bana verilmediği bir odanın kapısında ayakta durduğumu hissettim. Hep girmeyi istediğim o odada, o özgür ve bütünüyle rahattı." *Solaris*'in sonlarına doğru Kris de olacakları merak etmektedir, yönetmen ne gibi bir fikirle çıkıp gelecektir acaba: "Bana düşen tek şey beklemekti. Neyi mi? Bilmem. Yeni bir mucizeyi mi?" Tarkovski'den gelecek başka mucizeler de vardı – mamafih bunların arasında Kris'i oynayan Donatas Banionis için yeni bir istihdam yoktu. *İz Sürücü*'nün başındaki jenerik yazısı Bölge'yi "bir mucize" olarak tanımlar. *Mühürlenmiş Zaman*'ın güncellenmiş baskısında, *Kurban*'dan bir tanıtım fotoğrafının altında Tarkovski şu sözlerle bir özet yapmıştır: " 'Küçük Adam,' aslında gerçekten başka bir şey olmayan mucizeyi sabırla bekleyerek babasının diktiği ağaca su verir." Ve anlaşılan mucizevi, sinema perdesinde yaratılan efektlerle sınırlı değildi, o filmleri gerçekleştirme sürecinin de bir parçasıydı. Yapım tasarımcısı Raşit Safiullin geçmişe dönüp, karşılarına çıkan ve dünya kadar plan çekmekle, kurgulamayla üstesinden gelinmesi gereken sayısız engeli düşündüğünde, "Her seferinde ufak çapta bir mucize gerçekleştiriyorduk," der.

Mucizelerin yaygınlığı ve Tarkovski'deki rutinleşmiş mucizevi olaylar, onun bir ürünü olduğu tarih ve toplumla

ilgili daha genel bir şeyler söylemektedir. Marksizm-Leninizm'in ya da tarihsel materyalizmin hedeflerinden biri, bir kategori olarak mucizevi kavramını ortadan kaldırmaktır – tıpkı mantıkta olduğu gibi, tarihte de sürpriz diye bir şey yoktur. Ancak Sovyet Devrimi'nin vaatleri katılaşıp Stalinizm'in insafsız bürokrasisine dönüştükçe, bunun tam tersi meydana geldi. Totaliter sistemin mekanizmasına herkesin yakalanmasıyla gelen bütünleşme, herhangi bir kaçış ya da muafiyetin bir mucizeye dönüşmesini gerektiriyordu. "Merkezleşme derecesi arttıkça," diye yazar Nadezhda Mandelstam, *Umuda Karşı Umut*'ta, "mucize de daha çarpıcı bir hal alıyordu." Yaşam ne kadar katlanılmaz bir hal alırsa, mucizesiz yaşamak da o kadar "imkânsız" bir hal alıyordu. Merhamet ya da hüküm cezasının hafifletilmesi umuduyla Stalin'e hitaben mektup göndermek –"böyle bir mektup bir mucize talebinden başka nedir ki?"– insanların rutin olarak mucize beklentisi içinde yaşadıkları anlamına gelir: "Hayatımızın parçası haline gelmişti." Bu taleplere cevap verdiği durumlarda –1934'te Osip Mandelstam'a olduğu gibi– insanlar "mutluluktan uçardı." Ancak, Nadezhda ilginç biçimde İz *Sürücü*'ye uygun düşecek şekilde devam eder, "İnsanlar hatırlamalı ki, mucizelerini elde etseler bile, bu tip mektupları yazanlar acı bir hayalkırıklığına mahkûmdurlar. Zira buna asla hazır değillerdir, halk bilgeliğinin, mucizelerin saman alevinden farkı olmadığı, etkisinin uzun sürmeyeceği yönündeki uyarısına rağmen. Masallarda üç dilekleri gerçekleşen karakterleri ne bekler?

Kuşkusuz. Bölge'de gördüğümüz her şey ancak doğanın bir parçası olarak kavranabilir. Mucize gibi olan, jeolojik hareketlenme neticesinde meydana gelen, anlaşılamayan bir toprak dalgalanmasıdır. Kuşun yok olması bir ışık oyunudur. Durgun bir havada birdenbire çıkan ani rüzgâr anormal bir ani rüzgârdır. Her neyse, Profesör'ün bazı arkadaşları Bölge'nin havaya uçurulmasına karşı çıkmak yönünde karar verdi, ama o, şu anda kesin olarak bunu yapacak. Kesin olarak derken, muhtemelen anlamında. En derindeki arzusunun Bölge'yi havaya uçurmak, içeri girip arkasından kapıyı kapatmak olduğu fikriyle gelmiş buraya; buranın vaat ettiği sihirden istifade eden son kişi olmayı sağlama almak fikriyle. Lakin bu ileri safhada bile kuşkuya yer var; kararını verdiği şu anda bile, en derindeki arzusunun, zorunda olduğunu düşündüğü şeyi yapmasına engel olması mümkün. Bölge'den çıkarılacak derslerden biri bu: Bazen insan, yapmayı istediğini düşündüğü şeyi aslında istemiyordur. Kaldı ki, Oda'nın fiziksel olarak yok edilmesinin, gücüne olan inancı da ortadan kaldıracağının bir garantisi yok. Aksine, yok etme onun hakkında daha fazla söylencenin ortaya çıkmasını tetikleyip bir zamanlarki yerinin mitsel

---

Topal adamdan elde ettiğin altına, o gecenin sabahında ne olur? Bir çamur kütlesine, ya da bir avuç toza dönüşür. İyi yaşanan hayat dediğin, mucizeye ihtiyaç duymadığın hayattır."

konuma yükselmesine neden olabilir ve böylece iş, tam da namevcudiyeti sayesinde, o çevrede yeniden-var edilmesine varabilir.

İz Sürücü kendi açısından bakıldığında hem Bölge'nin bir müridi hem de ekmeğini onun sayesinde kazanan biri olarak, son derece vahim bir anlama gelen bu haberi düşünmek için etrafta dolanır. Sonra bir anda dönüp Profesör'ün elinden bombayı kapmaya yeltenir. İki koca adam dövüşürler, *Bumfights*'tan [Serseri Dövüşleri] arta kalmış bir çekim hatasındaki gibi, ama sonra Yazar devreye girer –üç kere– ve İz Sürücü'yü içinde ampullerin ve kimyasal teçhizatların yüzdüğü o bulanık suya geri yollar. Gariptir, İz Sürücü tekrar ayaklandığı halde -bu kez ön plana doğru itilmekten kurtulamaz- Profesör bu müdahaleye karşı çıkar. Bu noktada, Don DeLillo'nun *Beyaz Gürültü*'nün son sayfalarında, Willie Mink'in oda davranışı üzerine verdiği o üşütük dersi hatırlamamak imkânsızdır: "Odalarla ilgili önemli mevzu, onların içerisi olmasıdır. Kişi bunu anlamadan bir odaya girmemelidir. İnsanlar odalarda bir türlü, sokaklarda, parklarda, havaalanlarında başka türlü davranır. Bir odaya girmek bir çeşit davranış kalıbında mutabık olmak demektir. Bundan çıkan sonuç, bunun odalarda yer alacak türde bir davranış olup olmadığıdır."

Ki bunun sonucunda kişi, herhangi bir oda değil de Oda olan bir odanın eşiğine gelmişken, bu yeri öte dünyaya yollama konuşmalarıydı, itiş kakış bağırış çağırıştı,

birbirlerini su birikintilerine itmekti falan, tüm bu olanların yakışık alıp almadığı sormadan edemez.

Sorunun muhattabı olacak bir İz Sürücü vardır ama tüm dayağı o yemiştir. Kendini yeniden toparlayıp ayağa kalkar, Profesör'ün neden insanların ümidini yok etmek istediğini bilmek ister. Burası, dünyadan onlara arta kalan tek yer, gelebilecekleri tek yerdir. Onların ümidini neden yok etmeli? Yapılmak üzere olanın korkunçluğu İz Sürücü'yü, Profesör'e tekrar saldırmasına yetecek kadar canlandırır – ama yalnızca, gittikçe öfkeli bir hal alan Yazar tarafından tekrar yere düşürülmek üzere. (Profesör kalp krizi geçirecekmiş gibidir sanki – itiş kakış onun da gücünü tüketmiştir.) Yazar İz Sürücü'yü amansızca eleştirdiği bir nutuk çeker. Yüce Tanrı'nın gücünden yararlanan bir aşağılıktır o. Oda'ya hiç girmemiş olmasına şaşmamalıdır – sahip olduğu onca güçtü, gizemdi... istediği her şeye sahiptir ne de olsa. İz Sürücü'nün mutlu göründüğü nadirdir; her zaman İz Sürücülük işini yapıyor olmanın getirdiği sorumluluğun altında eziliyor gibi olsa da, şimdi –yüzü şişler ve morlarla kaplı, gözleri kançanağı olmuş ve yaşlar içinde– had safhada kederlidir. Ve öncesinde hep ağlayıp sızlıyor gibi davranırken şimdi kelimenin düzanlamında ağlayıp sızlanmaktadır. İz Sürücülerin Oda'ya girmesine izin yok diye sızlanır. Daha yüce bir maksat uğruna bile Bölge'ye giremezler. Ama evet, haklısın, der Yazar'a, Ben aşağılık biriyim, hayatım boyunca işe yarar bir şey yapmadım, karıma en ufak bir

şey veremedim. Dostum da yok. Ama her şeyi elimden almayın. Dikenli tellerin öbür tarafında, her şey elimden alındı, der. Benim olan her şey burada, Bölge'de. Mutluluğum, özgürlüğüm ve kendime saygım. Buraya insanları getiriyorum, benim gibileri – ümitsizleri, çok çekmişleri. Ümitlenecekleri başka bir şey yok. Ve onları buraya getiriyorum. Bir tek ben, aşağılık ben yardım edebilirim onlara.

Her biri eteğindeki taşları olabildiğince döktüğünden yatışırlar. Yazar kendinden kuşku duymaktadır. Kirpi neden kendini astı? Çünkü buraya ticari amaçlarla geldi. Öyleyse neden tövbe etmek için gelmedi buraya? Çünkü, şimdi anlar ki burada her arzu değil, sadece en derindeki arzu gerçekleşir, bu da, Kirpi'nin durumunda parayla ilgilidir. Kendi gerçek doğası yüzüne vurulunca, kendini asmıştır. Oda'nın açığa çıkardığı gerçek ontolojiktir. "Her birimiz, yalnızca bize has bir olasılıkla dünyaya geliriz – ki bir amaç, ya da hani ne derler, neredeyse bir yasa gibi bir şeydir bu," der, John Berger ile Nella Bielski'nin birlikte yazdığı *A Question of Geography* [Coğrafya Meselesi] oyunundaki bir karakter. "Hayattaki işimiz, bu amacı günden güne, yıldan yıla bilince çıkarıp en sonunda gerçekleşmesini sağlamak olmalıdır." Bir sübyancı ya da ne bileyim, o tarz ruh hastalarından biri değilsen tabii. O zaman hayattaki işin o dürtüyü bir güzel gömmek, bir ilkokulun ya da Oda özelliğindeki bir yerin kapısının yakınından bile asla geçmemek haline gelir.

O denli dramatik olmayan bir başka senaryo: Ya buraya gelip, ona mutlak bir şekilde inanarak Oda'ya girdiğinizde, en derinde bir arzunuzun olmadığı, dilediğinizi düşündüğünüz ne varsa da, onları aslında istemiyor olduğunuz ortaya çıkarsa? Odayı terk edersiniz, Bölge'yi terk edersiniz, Kirpi'nin başına gelenden farklı olarak bir şeycik de olmaz. Hiçbir şeycik... Bundan çıkardığınız sonuç, günlük bazda keyifle mırmır eden bir kedi ya da süt kabı sürekli tazelenen bir köpek gibi, mutlak bir hoşnutluk içinde olduğunuz mudur? Sanmam. Ya da en azından, geçmişte hoşnutsunuzdur da –bunun farkında olmadan ama– şimdi pek muhtemel bir hoşnutsuzluk kaplamıştır içinizi. Oda'nın işe yaramadığı sonucuna varırsınız. Ve kazıklandığınız... Tarkovski ve üzerine-epey-eklemeler-yapılmış Strugatski'lerin yeniden-işledikleri, yeniden-yazdıkları ve yeniden-çektikleri film boyunca İz Sürücü'nün yaşadığı değişimleri aslında yaşamadığı sonucuna varırsınız. Onu arayıp parayı iade etmesini talep eder, yoksa onu ismine leke sürmekle, yetkililere ihbar etmekle tehdit eder ya da en azından onu, şu göklere çıkarılan Bölge'ye ölmeden-önce-mutlaka-görmek-gerekiyor diye gitmeyi düşünen arkadaşlarınıza tavsiye etmeyi reddedersiniz. İz Sürücü bunları rüyasında görür tabii. Gerçekleşmesi aşırı derecede zor, ama hadi İz Sürücü size karşılık verdi, hatta telefonunuzu açtı diyelim, Oda'nın işini yap-*mış* olduğunda, mükemmelen işlemekte olduğunda ısrar edecektir. Böylece hırstan si-

nir küpü olmuş, tatminsiz, aldatılmış ve bunun sizin en derindeki arzunuz, en derindeki tabiatınız olduğunu bir türlü kabullenemez bir halde kala kalırsınız.

Üçü de, Profesör'ün bombayı, paslanmaz çelik IED'sini[26] ortaya çıkarmadan önce, bu sulak yerde itişip kakışmadan önce durdukları yere, sağ taraftan vuran ışığının görülebildiği Oda'nın eşiğine hep birlikte geri dönerler. Dizlerinin üzerinde duran İz Sürücü, yere yığılır. Yazar, az önce zor bir vakayı açıklığa kavuşturmuş, ipuçlarını yakalayıp, onun gibi ince düşünme yetisi olmayan diğerlerinin dikkatinden kaçan çelişkileri açığa çıkarmış bir dedektif gibi nutuk atmaktadır. Ve daha söyleyecekleri vardır. Doğru olduğunu nereden biliyoruz, Bölge'nin tüm arzularımızı yerine getirdiğini? Bu arzuları Oda'nın yerine getirdiğini gerçekte söyleyen kim? İnsan Yazar'ın İz Sürücü'yle konuştuğunu sanır ama Profesör yanıtlar, O dedi, der İz Sürücü'yü işaret ederek, sanki tüm o Bölge ve Oda fikri onun başının altından çıkmış gibi.*

Yazar odanın dibindedir ve kendini hatiplik maharetine kaptırmış olarak ileri doğru tökezleyip Oda'nın içine

---

*Tarkovski'nin zaman zaman, örneğin 1981'deki bir söyleşisinde doğruladığı bir görüş: "Bölge'yi bir tür inanç, kendi gerçekliğine inanç aşılamak için İz Sürücü'nün yarattığı fikrine tamamen katılıyorum." Ve 1986'da yine: "Bölge diye bir şey yok. Bölge'yi yaratan İz Sürücü."

26 *İng. IED;* açılımı: *İmprovised Explosive Device* – el yapımı patlayıcı madde. (ç.n.)

düşmek, en derindeki arzusunu kazara gerçekleştirmek üzeredir -Wilbur Smith'ten çok satmak, Sebald'dan çok övgü almak, Bukowski'den çok sarışın hatunla birlikte olmak- ama İz Sürücü onu geri çeker ve birlikte yere yuvarlanırlar. Telefon yeniden çalar. Yazar kolunu İz Sürücü'nün omzuna atar. Profesör ayağa kalkıp termos bombasını sökmeye başlar. Parçalarını suya atar, bir yandan herkesin dilinin ucundaki soruyu sorarak – Buraya gelmenin anlamı neydi ki?

Buraya gelmenin amacı, bu soruyu bir başkasına değil de kendine sorduğun aşamaya gelebilmektir. Bir kitabı yazarken, insana yazmayı açıklığa kavuşturduğunu düşündüren, nedeninin ifşa olduğu bir an –Nabokov'un o meşhur deyişiyle kalbinin küt diye attığı an– her zaman vardır. İşin aslı, iki an vardır, ya da daha iyi ifade etmek için şöyle demeli: o an iki safhadan oluşur. Birincisi, kişinin, evet, burada bir kitap var –belli belirsiz seziliyor olsa da– diye fark etmesidir – yalnızca henüz biçimlenmemiş bir fikrin etrafında kümelenmiş gelişigüzel bir not ve karalama yığını değil. O noktaya gelmek, prensipte kolay göründüğü için, onca zaman ve enerjinin boşa harcanacak olduğunu, engel çıkarmak adına manasızca dolanıp durduğunu, rahatsız edici engeller çıkardığını, kendini imtihan edip bahaneler yarattığını (sürekli "Dur!" diye haykıran ya da fısıldayan o ses) görmek cesaret kırıcıdır. Ancak işin içindeki *kitabı* fark ettiğiniz an geldiğinde, öyle fazla övgü almayacak ya da kitlesel

satışlar beklenmeyecek kısa bir kitapsa da bu, tüm o oyalanmaların gerekli ve kaçınılmaz olduğunu, biraz daha açık konuşacak olursak, onların aslında oyalanma falan olmadıklarını (o yolculuk nihayetinde, baştan sona bir oyalanmadan ibaret olsa da) görürsünüz. O noktadan sonra –Kafka'nın gelinmesi gerektiğini söylediği o noktadan sona– geri dönüş yoktur ve aksamalara rağmen ilerlemek görece kolaylaşır. Sonraki an kitap bittiğinde gelmez –önceki safhanın son demleri olarak daha iyi anlaşılır bu– ama kitap basıldıktan kısa bir süre sonra, onu olduğu gibi gördüğünde gelir (tuhaf bir şekilde prova baskı her zaman, kitabın şimdiki halinden değil de önceki, tasarlanmış halinden parıltılar muhafaza eder). O zaman o büyük tutkuların ve umutların, en derindeki arzularınızın, aslında o kadar da derin olmadığını, hayatı ve yazmayı tek bir arzu üzerinden değerlendirmenin saçma olduğunu, sayısız arzunun, yazılacak sayısız kitabın var olduğunu görürsünüz – ya da, daha önce lafı edilen bir mevzuya gönderme yapacak olursak, inşa edilecek bir dolu eklentinin (bir dolu *odanın*), içilecek bir dolu biranın ve napalm gönderilecek bir dolu ülkenin varolduğunu görürsünüz. O zaman keşke başka bir film mi özetleseydiniz, mesela *Kartal Yuvası* gibi ya da, örneğin tenis hakkında, farklı bir kitap mı yazsaydınız diye düşünürsünüz. Oda falan yok, ya da en azından bu oda, o değilmiş. Ve böylece kişi, başka bir tane bulmak üzere, bir kez daha yola koyulur.

Buraya kadar gelmiş, halen Oda'nın eşiğinde duruyorken, bu üçlü onca itiş kakışın ardından kendilerine gelirken bizim oraya gizlice sokulmamız imkan dahilindeyken, size bu kitapla ilgili en büyük isteğimin ne olduğunu –ona dair en derindeki arzumu– itiraf etsem fena olmaz. Kolay: Başarı. Başarı, doğası gereği, *muazzam* bir başarı olacak ama. Eğer basılırsa, birileri göreceli olarak birkaç kişinin izlediği bir filmin bu özetini basmaya tenezzül edecekse, o zaman bu, John Grisham'ın bugüne kadar rüyasında bile göremeyeceği bir başarı teşkil edecektir. Ve şüpheniz olmasın, o arzu gerçekleşmiştir. Bunun sonucu olarak orijinal arzu güncellendi ve geliştirildi, çünkü şimdi düşünüyorum da bu özetin tersi olan özette ticari açıdan bir çekicilik var –hiç kuşkusuz sadece niş kabilinden– ve işin aslı ciddi bir şekilde eleştirel ilgi, hatta bir çeşit ödülcük falan hak etmekte.

Profesör bombanın bazı parçalarını su birikintileriyle dolu odanın bir tarafına, diğer parçalarını da öbür tarafına fırlatır. Bu bombanın epey bir parçası vardır –bomba olarak, göründüğünden daha karmaşıktır– ama epey su birikintisi de vardır. Sadece elektrik tesisatı değil, su tesisatı da büsbütün berbat durumda. Telefon artık çalmıyor. Tekrar kuşların ve damlayan suyun sesi duyulur ki bu ikisi birbiri içine geçmiştir sanki, kuşlar yüzergezermiş, hâlâ yarı-balıkmışçasına; varoluşun ilk günlerinde duyulabilecek seslerdir bunlar; insanlardan önceki, etrafta kimselerin olmadığı zamanlarda, tanrı ve evrim arasında bir farkın

olmadığı ve Darwin'in kendisinin de muhtemelen yüzen bir balık olduğu, kanatlarıyla nefes almaya ya da solungaçlarıyla uçmaya çalıştığı zamanlarda duyulabilecek sesler. O üçü orada oturmaktadır ve kamera geri, Oda'ya çekilir, suya batmış zemini ortaya çıkararak. (O insanların hiçbiri Oda'ya girememiştir – sadece kamera yapabilmiştir, böylece onun en derin arzusu gözlerimizin önünde gerçekleşmektedir.) Bitap düşmüşlerdir, yolculuktan, itiş kakıştan, hayalkırıklığı ve aydınlanma karışımı bir histen; iman, ümit ve inanç arasındaki belirsiz farklardan, öğrendikleri ya da öğrenmedikleri şey neyse artık, ondaki o karmaşık basitlikten, evrimden çıkarılacak derslerin –süreç boyunca öğrendiğin– bitip bitmeyeceğini bilememekten dolayı... Işık, ki gümüşsü ve rutubetlidir, zamanla altınsı ve sıcak bir havada parlar, sonra Turrell'ci[27] bir havada soluklaşarak tekrar gümüşsü bir ıslaklığa bürünür. İz Sürücü başta söylediklerini tekrar eder. Burası ne kadar sessiz. Hissedebiliyor musunuz? Sessiz değildir ama hissedebiliriz yine de. Neden karısı ve kızıyla, Maymun'la birlikte, başka hiç kimsenin olmadığı, kimselerin onlara zarar veremeyeceği buraya gelip yaşamadığını sorgular. Nedeni, başka bir açıdan bunu istememesi midir acaba? Bölge'nin onun beklentilerini karşılamayacak olması, Fitzgerald'ın Gatsby hakkında söylediği gibi (yine oraya geri döndük), hezeyanının o muazzam yaşam gücünü yüklenemeyecek olması

27 James Turrell (1943 -). Işık ve boşluk üzerine soyut çalışmalarıyla tanınan Amerikalı sanatçı. (ç.n.)

mıdır? Bir gök gürültüsü ve görünmeyen bir şimşek. Yağmur getiriyor: içsel bir yağmur bu, bir odanın içinde nasıl davranması gerektiğini biliyor. Bir yağmur serpintisi, başta oldukça hafif, bizimle orada oturan o üçlü arasında bir yere düşer. Sonra gittikçe şiddetlenir ve gürültülü bir hal alarak fırtına ve sağanak şeklinde, bizimle onlar arasındaki su basmış alana yağar. Yağmur sağanağı olduğu kadar ışık sağanağıdır da, yağmur, kendisi dışında başka bir şey olmaya gönül indirmiş olmasa da. O tip herhangi bir arzu uzun zaman önce buharlaşıp yok oldu ama ancak gündüzü gece takip ettiği müddetçe tekrar ortaya çıkacaktır. Yağmur yağdıkça Profesör, binlerce küçük patlayıcının parladığı suya, etkisi kalmamış daha fazla bomba parçası atmaya devam eder. Fırtına az sonra yine sağanağını boşaltır –ışık sağanağı, yağan ışık– ve sonra sağanak sona erer, bir o mutat damlalarla akıntılar kalır ve o üçü orada oturmaya devam ederler. Profesör son bir bomba parçasını hafifçe dalgalanan parıltılı suya atar. Damla, damla. Onun bir parçasını görebiliriz, artık bir bomba olmayan bombanın; suyun altında, fayansların üzerinde öylece durmaktadır, daha önce gördüğümüz makineli tüfek ve şırıngaların –hediyelik eşyanın tersinin– yolundan gitmiş olarak.

"Zamanın seyrinden geçen her şey, ebediyete döner," diye yazar Unamuno. "Hayattan sahneler bir film şeridi gibi önümüzden geçer, ama zamanın öte yakasında film tek ve bölünmezdir." Bir çift meraklı balık bomba-eskisini burunlarıyla yoklar, yenir mi yenmez mi emin

olmak için. Çizgi halinde kanın karıştığı –balıktan geliyor olmasın?– mürekkebimsi siyah bir sıvı şerit halinde suya yayılırken, gürültü de, yüksek perdeden tiz bir sesle, film tarihindeki yeri silinmez bir şekilde Bo Derek ve Dudley Moore'un *10* adlı filmiyle bağlantılı Ravel'in *Boléro*'sundan küçük bir kısım yankılayan hızla giden bir trene şekil verir. Trenin yarattığı titreşim, suyu hafifçe dalgalandırıp bombanın zararsız artıklarını ve zararsız meraklı balıkları sarsarken ve böylece o siyah, yağımsı şerit, bombanın, balığın, suyun ve perdenin üzerine yayılırken sallanıp titrerken, başta balıkları olmak üzere kimsenin Bo Derek'i düşündüğü yoktur tabii.

SANKİ FİLMİN SONU GİBİDİR, ama son değildir. Yeniden bardayız, daha doğrusu barın *içinde*; onlar, Bo Derek'i düşünmemekle meşgul, Bölge'de hayatlarının en güzel anlarını yaşarlarken –yaşayacaklarını sandıkları anlara pek benzemesez, o ayrı–, her-ne-kadar-uzun-süreyse-de aradan geçen zamanda temizlenmemiş olan yağlı kapıya doğru bakıyorlar. Barın kapısı açık. Endüstriyel suyun karşı kıyı şeridine yayılan enerji santralini görebiliriz, zira Didcot'tan[28] farksız, gridir – ah, evet, ayrıca burada, Bölge olmayan bu yerde yine siyah-beyaza

28 Oxford yakınlarında kurulmuş, İngiltere'nin en büyük elektrik santrallerinden biriydi. 2013 yılında söküldü. (ç.n.)

döndük. Trenin gürültüsü, 6:10'da kalkıp *Boléro*'ya giden. Kapının hemen dışında İz Sürücü'nün karısı durur, koyun kürkü mantosuna sıkı sıkı sarınmıştır, kızları Maymun da onunla birlikte, merdivene dayalı koltuk değnekleri var. Karısı merdivenlerden ayyaşlara doğru çıkar – oradadırlar, üçü birden. Luger de, o ketum barmen de orada, ve karısını ilk gören de o. Ah-uh. Döndüler, ama nasıl döndüler tanrı bilir. İz Sürücü onlara geri dönüş diye bir şey yok dedi durdu, ancak, alınan ve alınmayan derslerden biri de, her şey geri dönmekten ibarettir, olabilir.*

---

* Hiç şüphesiz Andrei Zvyagintsev'in filmleri *Dönüş* ve *Sürgün*'den çıkan ders bu gibidir. *Dönüş* (2003) gözalıcı bir şekilde bir grup oğlan çocuğunun yüksek bir gözetleme kulesinden derin suya atlamasıyla başlar. İki erkek kardeşin küçüğü olan İvan, atlamaktan korkmaktadır, bu nedenle abisi Andrey ve diğerleri, titrer vaziyette, utanç içinde onu orada bırakır. Ertesi gün anneleri onlara on iki yıl aradan sonra babalarının geri döndüğünü söyler. Konstantin Lavronenko'nun oynadığı herif (kendisi George Clooney ve José Mourinho'ya Rusya'nın cevabıdır sanki), anlaşılan bir tür gangsterdir. Baba ve iki oğlu, üçü birden bir yolculuğa çıkar ama bu bir tatilden çok, Edinburgh Dükü Ödülü projesinin Rusya'daki korsan şubesi gibidir. Baba amansız bir şeftir; Rus cezaevi sisteminin acımasız dünyasında hayatta kalabilmeyi öğrenmiş ve zamanını doldurmuş bir adamın uzlaşmasız sertliği vardır onda. Oğlanları aşağılayıp korkutur ve hadise giderayak oğlanların erkekliklerini

sınamaya bürünmektedir. Babanın yeniden elde etmeye çalıştığı gömülmüş ganimet ya da saklanmış hazine veya neyse artık, bir dolu aksaklıktan, sınavdan ve sapmadan sonra onları, bir başka eski püskü ve cılız gözetleme kulesinin göze battığı ıssız bir adaya sevkeder –kayığın motoru bozulduktan sonra, baba oğlanlara kürek çektirtir–. Vanya kuleye tırmanır, nefret edilen baba da onu takip eder, düşer ve ölür. Yolculukları boyunca babanın onlara öğrettiği beceriler sayesinde oğlanlar eve geri dönebilirler, ama adadan karaya dönerlerken, tekneyle batan babanın bedeni olmadan.

Dönüş, Bölge'ye, Tarkovski'nin keşfettiği türden sinemasal alan ya da imgeleme geri dönüş –ya da uzantısına geri dönüş– olarak yorumlanmak için haykırmaktadır adeta. (Başlangıç sahnelerindeki, oğlanların oynadığı ve dövüştüğü terk edilmiş binanın duvarları bile Bölge'seldir; adadaysa, ortasında terk edilmiş bir kulübenin durduğu yemyeşil bir çayır vardır.) Tarkovski, sonraki kuşağa, yaratıcı ve ilerici potansiyeli olan film anlayışını, uzam duygusunu miras bırakmıştır. Ama amansız ve yorucu bir şeftir kendisi. Onu örnek alıp takip etmek istediğinizde onu öldürmek zorunda kalırsınız. Bu bir kez gerçekleşti mi sinema sanatının yeni, daha önce kat edilmemiş cangılında kendi yolunuzu açabilirsiniz. Bu açıklama için özür dilerim –bir kısmıyla Harold Bloom ve bir kısmıyla da iyi hazmedilmemiş psikanaliz– ama ne demek istediğimi anladınız sanırım.

Sorun –gerçi bu ancak Zvyagintsev'in sonraki filminde gün gibi açığa çıkar– onun babayı ortadan kaldır-*ma*-mış

olması değil, ustasına olan o muazzam ve engelleyici borcun yükünden kurtulamamış olmasıdır. Ya da *Dönüş*'te onu öldürmüş olan Zvyagintsev, *Sürgün*'ü (2007) bütün olarak bu suçun kefaretini ödemeye adamaktadır belki. Başlangıçtaki yarım düzine planın üçü, sırayla *Nostalghia*'yı (doğa manzarasında araba sürmek, kıvrılarak plandan çıkıp tekrar plana girmek), *İz Sürücü*'yü (kasvetli endüstriyel bölge, yük treni) ve *Solaris*'i (hızla büyük şehir cehennemine giren araba) hatırlatır. Bunu takiben, Tarkovski anıştırma ve göndermelerini yakalamanın çekimine kapılmamak mümkün değildir: kitabın sayfalarını çeviren çocuklar, ya da kavuniçi ateşe bakmalar (ocakta olduğu halde); Bach; Leonardo (çocuklar tarafından tamamlanan *Bildiri* tablosunun yapbozu olarak). Tarkovski mirası öylesine açıktır ki bir noktada, eş, yani anne Vera, içkisinden bir yudum alıp bardağı masaya koyduğunda insan neredeyse ondan bardağı telekineziyle hareket ettirmesini bekler hale gelir. Hamiledir ancak bebek kocasından değildir (Koca yine Lavronenko'dur, ölümden dönmüştür, belki de *Dönüş*'ten dönmüştür demeli); o [bebek] –ya da başka bir deyişle film– Tarkovski'nindir. Tüm bunlara mekân olan ev çorak ve güzel bir kırda konumlanmıştır, zira burası, *Ayna*'nın bütünüyle daha doğurgan ortamı gibi, çocukluk anılarıyla dopdoludur. "Dere neden kurumuş?" diye sorar Kir, baba Lavronenko'nun küçük oğlu. Çünkü, diye karşılık verirken buldum kendimi, *suyun hepsini Andrey Amca kullandı da ondan.* "Hiç gördün mü [başka bir deyişle, Andrey Amca'nın] akışını [imgelerinin]?" diye tekrar sorar

Kir. "Başka hiçbir şey görmedim," der Lavronenko, lafı ağzımdan alarak. Söylemeye gerek yok, filmin sonunda yağmurlarla dere canlanır ve akmaya başlayarak, filme çekilmiş olmak gerçeğiyle takdis edilmiş günlük döküntülerle tamtakır Bölgesel bir akarsuya dönüşür. *Sürgün*'de Tarkovski saplantısından daha fazlası vardır. Kuşkusuz, ben de Zvyagintsev'i suçladığım suçtan mustaribim: *İz Sürücü*'nün içine Tarkovski'den başka bir şey göremeyecek derecede nüfuz etmişim, dünya görüşüne öylesine batmışım ki onu dünyanın kendisiyle karıştırıyorum. Tarkovski, hani o sık kullanılan tabirle, alıntı yapılan ya da görülen[1] eserlere sahip tek yönetmen değil elbette, ancak o bir egemen güç ve başka bir yönetmenin filminin böylesi egemen olduğu –öyle ki neredeyse kendini feda etme derecesinde– bir film daha düşünemiyorum.

Sürgün'ün sonu, badem ağacı ve yanındaki yoldan kıvrıla kıvrıla giden araba planıyla başlangıcını yankılar. Bir farkla başlangıçla tam olarak aynı değildir, zira sonra kamera kenara hareket ederek bir grup köylü kadınından yana döner – sanki bir Brueghel tablosundan çıkmış gibidirler (bu yolla da bir darbeyle bir Tarkovski filminden çıkmışlar gibi örtük bir ima barındırırlar). Birden bire kendimizi başka bir filmde buluruz. Öyle ki, az önce gördüğümüz filmin yanı başında oynayan, şu anda seyretme seçeneğine sahip olduğumuz bir başka film vardır sanki.

1 Yazar akademik jargona gönderme yaparak *sighted* ve *cited* arasında söz oyunu yapıyor. *Sight*, görmek, gözlemek demek, *cited* ise, özellikle akademik makalelerle ilgili olarak, alıntı yapmak, kaynak göstermek anlamına geliyor. (ç.n.)

Kadının, tüm bu zaman süresince onların burada kalıp muazzam bir alem yaptıklarını, ya da sadece –karaciğer yetmezliğinden ya da sinir buhranından kaçınarak– hayatta kalmayı bir başarı haline getirecek derecede berbat olacakları kadar güçlü bir psikedeliki mideye indirdiklerini düşünmesi anlaşılabilir bir şey. Zira her birinin haşatı çıkmış: Darmadağın olmuş, çamur içinde, sırılsıklam, ama tam olarak Boris Mikhailov'laşmamışlar – makul bir içki seferinden arta kalan olası izlerden fazlası yok. Hani kocasını bu kadar iyi tanımasa... Mesele şu ki, ne dolaplar çevirdilerse, akılları başlarına gelmiş değil doğrusu.

Sanatkârane olduğu ölçüde dikkat dağıtıcı olan bu başka filme atlama, Tarkovski hakkında, deyim yerindeyse bildiğim ama farkına varmadığım bir şeye dikkatimin takılmasına neden oldu. Tüm o büyük yönetmenler gibi, sizi öylesine bütünüyle içine alır ki, –Godard-tarzı, onun *Le Mépris*'nin sonunda kasten yaptığı gibi olmadıkça (daha köklü bir şekilde içine almaya da yarayan planlı bir kısıtlama şeklinde)– ekrana yansıyan dünyanın ekranın kenarlarıyla sınırlı olduğunu asla düşünemezsiniz. En iyi yönetmenlerin hepsi, Coriolanus'un başka bir dünya var şeklindeki iddiasını tersyüz eder. Hayır, perde dışındaki dünya, seyretmekte olduğumuz dünyanın devamı olmaktan başka bir şey değildir. İki yanında ve önünde aynı şeylerin fazlası vardır. Bir sinemada bile değilizdir; bir dünyadayızdır. Daha doğrusu, sinemadan başka bir şey yoktur; sadece Bölge vardır.

Ya da belki de epey akıllanmışlar demeli, akıllıdan daha kederli olmayı, daha kederli olmaktan da daha nemli olmayı kastediyorsak şayet. Zaten bilgelikle ilgili sorun, onun kendini nadiren görünüşte belli etmesidir; insan biçimine büründüğünde neye benzer bilinmez.

Ama durun – bir fark *var*. Yanlarında bir köpek var. Köpek, bizim bakış açımıza göre, olduklarını söyledikleri yer hakkındaki tek kanıt, şu Bölge dedikleri yerin varolduğunun kanıtı. Coleridge'in bahsini ettiği, hani cennette bulduğunu rüyandan gördüğün (dürüst olmak gerekirse, pek de alakasız sayılmayacak bir bağlamda ondan bahsetmiştim), ama sonra uyandığında, yatağında bulduğun o gül gibi. İz Sürücü köpeği besler. Onun dışında bir değişiklik yoktur, ama bir yere gidip geri döndüğünde de hep böyle olur zaten. Hiçbir şey değişmemiştir, geri döndüğünüz yer fark edilmeyecek ölçüde değişmiş olsa bile ki bu çöplükte böyle bir şeyin olacağı yoktur zaten. O yapayalnız tren ıslığı yeniden duyulur ve mahzunluğunda da bir azalma yoktur hani. Luger hâlâ tüttürmektedir, bar da aynı şekilde, leş gibidir. Söylemeye gerek yok ama, o kırpışan lamba da hâlâ kırpışmaktadır. Kadın bara girer; bir yönüyle üç azılı haydutla yüzleşen yörenin şerifi olarak, bir yönüyle de ergen oğlunu ve onun kankalarını içki içerken yakalamış katı bir anne gibi. Ve içki içmektedirler, açık seçik görürüz şimdi: Her biri bir bira almıştır ve onları kim suçlayabilir ki? Hani bunların ne tür şeyler olduğu pek açık olmasa da, yaşadıkları onca şeyden sonra

birkaç şişe birayı kimse esirgeyemez onlardan. Kadın köpek hakkında sorular sorar ve küt diye bir sıraya bırakır kendini. İkinizden biri köpeği ister mi? İstemezler. Yazarın evde beş tane vardır zaten – hiç de az değil, ama belki de düşündüğümüzden daha büyük bir evi var. Demek köpekleri seviyorsunuz, öyle mi, der kadın. İyi bir şey (Sanki köpekleri sevmek iyi bir şey olmaktan başka türlü olabilirmiş gibi).*

*Eğer bana sormuş olsaydı anında evet derdim. Köpeği almak isterdim. Ya da ister miydim? Eşim ve benim köpek almayı düşünüp beş senedir enine boyuna tartışmaktan başka bir şey yapmıyor oluşumuza rağmen bir köpeğimizin olmaması, belki de bir köpek istemediğimiz anlamına geliyordur. Gelgelelim bir açıdan, bu köpek –belirli bir cinse ait bir köpek olmaktan çok yoğunlaştırılmış bir köpek ideası olan bir köpek– bana bir köpek istediğimi hatırlatmak için var, yani yok yere bir köpek almak hususunda tartışıp websitelerinden köpek bakınıp durmuyoruz, dahası, gidip almanın bir yolunu bulamadığımız köpeğin ismini bile koyduk: İz Sürücü'nün kızının ismin verdik, yani Maymun; bu ismin, Kedi ya da Balık koyduğumuzda olacağı gibi, köpek için kafa karıştırıcı olma potansiyeli taşıdığını bildiğimiz halde. Öte yandan –sürekli daireler çizip durmamızın nedeni de bu– henüz köpek almamamızın bir nedeni olarak aslında sadece bir köpeği, dostumuzun *lurcher*'ını[1] istediğimizi de biliyoruz.

1 Pusu kurmasıyla ünlü bir tür av köpeği. (ç.n.)

Pekâlâ, der kadın, gidiyor muyuz?

Köpek tırıs adımlarla bardan çıkar, İz Sürücü ve karısı da arkasından gelir. (Yoksa İz Sürücü Oda'ya girmiş, en derindeki arzusu da bir köpek sahibi olmak olmasın?) Yazar ve Profesör –bu ikilinin öyle pis bir hali vardır ki, sanki madencileri konu alan toplumsal-gerçekçi bir piyeste oynuyor gibidirler– arkalarından bakar: İz Sürücü, karısı, köpek ve çocukları Maymun. Yazar sigara içmektedir, yazarlara özgü bir edayla dumanın arasından gitmelerini izler onların, sanki bir şeyler, günün birinde kitabına koyabileceği bir şeyler öğrenmiş gibidir: *Boş bir bar, henüz açılmamış gibi; içerde tek bir masa var; küçük bir yuvarlak masa büyüklüğünde ama ondan daha yüksek...*

Bu andan itibaren öylesine sevimli bir diyardayız ki sinemada bir eşi yok. Apaçık yanlış olan, insan dünyaya sanat eserleri yaratmak için gelmiştir fikrinde düzeltme icap ettiren bir şeye inanmak üzereyizdir: Sinemanın, Tarkovski *İz Sürücü*'yü yapsın diye icat edildiğine, Lumière Kardeşler'e en büyük borcumuzun, sayelerinde bu filmin çekilebilmiş olması olduğuna.

Bu benim en derindeki arzum olabilirdi: dostlarımızın bir anda çıkagelip, "Bunca yıl bize öyle iyi dostlar oldunuz ki, lurcher'lar açık alana ihtiyaç duymasına, sizin bir bahçenizin bile olmamasına, köpeciğin bizi ve Kent kırlarını özlemden büyük bir ihtimalle erim erim eriyip iki haftayı çıkaramayacak olmasına rağmen Dotty'yi size verme kararı aldık."

RENKLİYE DÖNEREK YAKIN PLANDA PROFİLDEN, kızı, Maymun'u gösterir; kahverengi ve altın sarısı karışımı şalını başına sarmış, köpekle birlikte fonda yaprağını dökmüş ağaçların bulanık görüntüsü boyunca yürümektedir. Demek ki renk sadece Bölge'nin koruma alanında değildir aslında. Neredeyse karımsı bir şey –sulu sepken, yağmur pıhtıları, gökyüzü-çiçekleri gibi bir şey– yağmaktadır. Film müziği olarak, en başında, onlar Bölge'ye gitmeden önce dinlediğimiz o ürkünç monoton elektronik müzik çalar yine. Hâlâ kızın yukarı aşağı sallanan başını izlemekteyizdir ancak kadraj o kadar sıkı değildir ve onun, karla ya da soluk külle kaplı manzaranın daha geniş bir alanına ilerleyişini seyrederiz. Göl ya da nehir donuk gridir. Kameranın geri çekilmesiyle Maymun'un yürümediğini görürüz; babasının omuzlarındadır ve o manzarada, gerçi kasvetlidir ama, kasvetli bir güzellik vardır. İz Sürücü, karısı, çocukları Maymun ve köpek, birlikte çorakülkeye doğru ilerlemektedir. Kenzaburo Oé'nin öyküsü "Kılavuz'da (İz Sürücü)", akşam yemeğine davet edilmiş bir misafir olan Mr. Shigeto, "bu sahnede köpeğin mükemmel oynadığına" dair yorum yapar. Mr. Shigeto'nun karısı karşı çıkar: "Köpeğin güzel oynaması, Lassie ya da Rin Tin Tin gibi süper film köpekleri dışında rastlantıdan başka bir şey değildir. Ki oynamak da, diye iddia etti, doğru anlamda rol yapmak değildi, zira rolleri birbirinin hep aynıydı." Kadın burada, Bela Balazs'ın, "Sade-

ce bitkiler ve hayvanlar yönetmenler için rol yapmaz" şeklindeki fikrini tekrarlıyor aslında. Eğer haklıysalar bu Tarkovski'nin insan aktörlerinden talep ettiklerine de bir güzel uyar. Donatas Banionis –*Solaris*'teki Kris– yönetmenin psikolojik motivasyona ilgi göstermeyişi ve karakterin belirli bir adım yürümesi veya tam olarak belirlenmiş saniye boyunca hareketsiz durması gibi mutlak talepleri karşısında epey rahatsız olmuştu. Bonionis'e göre bu rol yapmak değil, "poz vermek" ya da "bir-iki-üç diye saymak"tı. Köpekler sayamaz ama bu köpek, ondan talep edilen her şeyi yapıyor, Ludo kutu oyununda yönetmenin sayacı gibi hareket ederek, kuyruğunu sallaya sallaya İz Sürücü, karısı ve kızının peşine takılmış gidiyor.* Hani köpek kazara Oda'ya girseydi, olduğu gibi yaşamaya devam etmek isteyeceğini, köpek-hayatı yaşamakla bir derdi olmadığını varsayıyor insan. Belki de öyle değildir. Belki de o yumuşak pençeleriyle Bölge'de bir başına dolanıyordu da, odanın içine dalıverdi ve, bu odanın *Oda* olduğunu bilmese de en derindeki arzusu yerine getirildi – insanlardan oluşan iyi huylu bir aile tarafından sahiplenilip eve götürülmek. (En derindeki

* Sanat yönetmeni Knyazhinski, köpeğin, suyun içinde yatan İz Sürücü'nün yanına geldiği sekansı hatırladığında, sadece Enstonya dilindeki komutları anlayan bu "fantastik köpeğin", gerçekten de mucizelere kadir olduğunu söylüyor şefkatle: gerçek bir Bölge köpeği işte!

arzusunun film yıldızı-köpek olması fikri, tasavvur edilemeyecek derece sinikçe bir öneri elbette.)

Kayıp Cennet, Adem ve Havva'nın, "dalgın ve yavaş" adımlarla Cennet'ten çıkmalarıyla biter. Bu sekans da benzer bir biçimde dokunaklıdır, ne ki, burada sevimli küçük bir aile söz konusudur şimdi (yeni bir köpekle üstelik) ve önlerindeki hayat, öncesi olmayan maceralarıyla bir sürgün hayatı değil de hoşnutlukları, hüsranlarıyla alışık oldukları bir ev hayatıdır. O kasvetli endüstrileşme sonrası havası, bize *Ayna*'daki halis kış sahnelerini –Brueghel yankılarıyla pekiştirilmiş sahneleri– hatırlatır. Arkaplanda, gölün ya da nehrin karşı kıyısında enerji santrali konumlanmış, duman ya da buhar bulutları yağdırmaktadır. Köpek, kuyruk sallaya sallaya pat pat ilerler ve bir daire çizip tekrar diğerlerine katılır. Sanki dünyadaki son aile gibidirler, herkesin hayat diye adlandırdığı o felaketten arta kalmış son kazazedeler.

BİR EL ÜÇGENİMSİ BİR karton ambalajdan bir tahta kabın içine beyaz süt, türler arası ittifakın tatlı sütünü doldurur; sağa sola saçılan damlalara aldırışsız ama *Ayna*'daki benzer bir sekansta bir şeylerin de aynı şekilde döküldüğünün kesinkes bilincinde olarak. Köpek sütü kedi gibi diliyle lepler. Sinema tarihinin en iyi lepleme sahnelerinden biridir bu. Öncesinde de sonrasında da

böyle süt lepleyen olmadı – rol yaptığının farkında olmayan ya da Metodun standardına göre oynadığı karakterle, kendi derisinden çıkacak kadar –onun derisinin altına girmiş kadar– bütünleşme durumu yaşamayı başarabilen köpek açısından bir başka muazzam lep-rolü. İz Sürücü kâsenin yanına uzanırken köpek sanki yarın yokmuş gibi sütü leplemeye devam eder. İz Sürücü eve dönmüştür ve bizler, bir kez daha başladığımız yerdeyizdir. Ne kadar yorgun olduğumu bilemezsin, der İz Sürücü karısına, kitaplarla tıkış tıkış dolu odanın zeminine yataylamasına boylu boyunca uzanarak. Oxford'lu hocalardan daha fazla kitabı vardır doğrusu. Bu daha önce farkında olmadığımız bir şey. İz Sürücü bir Bölge köktencisi olmaktan ibaret değil – bayağı iyi bir okur. Bahse girerim *Hayatın Trajik Duygusu*, *Güvencesizliğin Bilgeliği*, *Prelüd* ve bu özet boyunca bahsi geçen kitapların hepsi vardır orada. Kim bilir, belki Yazar'ın kitaplarından da vardır.* İz Sürücü, Yazar ve Profesör'deki, hatta o ikisine benzeyen

* Bir anlamda İz Sürücü'nün kitap koleksiyonu aynı zamanda Tarkovski'nindir de: "Yalnızca kendi evimde görmekten hoşlandığım bir şey filmlerinden birinde görünme hakkını elde eder," dedi kendisi, bir söyleşisinde. "Nesneler hoşuma gitmediği takdirde, onları filmde bırakma hakkını kendime asla vermem." (Bresson vurguyu nesnelerin kendisine verir: "Nesneleri öyle göster ki, sanki orada olmak istiyorlarmış gibi görünsünler.")

herkesteki inanç yokluğuna duyduğu öfkeden dolayı bitap düşmüş bir haldedir. Sert zemini yumruklar ve karısı, bu kez sevecen, ona sakin olmasını, yatağa yatmasını söyler, burası rutubetli, diye ekleyerek. Bir bilse! Hani gitmiş olduğu yerlere nazaran burası fırın gibi! Ama evet, adam yorgun görünüyor. Herkesin standartlarına göre uzun ve rutubetli bir gün ya da ömürdü – hangisi daha uzun ya da rutubetliyse artık. Bir guguklu saat zamanı şakır – sanki İz Sürücü Bölge'ye önceki gezilerinden birinden bir hediyelik eşya olarak getirmiştir onu; ya da memnun mesut bir müşterinin hediyesidir.* Kadın onun yatmasına yardım ederek pantolonunu ve ayakkabılarını çıkarır. Öncesinde olduğu gibi, kazağını çıkarmaz – kazağı, ki kir içinde, sırılsıklam ve belli ki leş gibi kokmaktadır, biyolojik deterjan teknolojisindeki en son ilerlemeleri konu alan bir reklamda yıldız oyuncu olmaya aday bir haldedir. Kadın onun üstünü örter, sanki bir hastaya bakımını yapıyormuş gibi yatağın kenarına oturur ve ona suyla ilaç verir. Havada bir tür çiçek yaprakları ya da tüyler süzülmektedir, Bölge'de de görülen, toprağın yüzeyi asit yolculuğundaki gibi dalgacıklandıktan sonra görülen çiçek ya da tüylerdir bunlar, yani sihir eve de nüfuz et-

* Aynı zamanda, Tarkovski'nin kendi evine koyabileceği şeyleri filmlerinde kullanmakla ilgili sözlerine ilave delil teşkil eder: *Ayna*'da aynı guguklu saat, çocukların yangını görmek için evden çıktıkları sahnede ses olarak vardır.

miştir. İz Sürücü, öncesinde, Bölge'deyken Nosferatu'yu hafiften andırmaktaydı; ama şimdi, yatakta, güneş doğmak üzereyken tıpa tıp Nosferatu gibi görünmektedir. İnsanın, sinirleri fazlasıyla uyarıldığı için etki edemediği meseleleri daha da fazla dert edindiği o bitkin durumda, isterinin kıyısındadır. Tek düşündükleri, der, kendilerini küçük düşürmek, her soluk alışları karşılığında para almayı düşünmek. Kimsenin inandığı yok. Yalnız o ikisi değil –Yazar'ı ve Profesör'ü kastediyor– kimsenin. Oraya kimi götüreceğim? Bütünsel bir duygusal ve sinirsel çöküntünün eşiğinde –ya da pençesinde–, göründüğü kadarıyla diğerlerindeki inanç eksikliğinden çok kendindeki inanç fazlalığından dolayı eza çekmektedir. En kötüsü de, Bölge'ye inanmıyor olmaları değil, kimsenin buna ihtiyaç duymamasıdır. Kahredici bir olasılık: dünyadaki en olağanüstü yer, en olağanüstü şey ve kimsenin ona ihtiyacı yok. İnsanlar en çok istedikleri şeye ihtiyaç duymamayı başarır, onsuz yapabilmeyi öğrenmiştir. Onun yüzünü ve karısının elini görürüz, onu temizlemekte, avutmaktadır, avutulamaz bir durumda olduğu halde.

Coetzee *Karamazov Kardeşler*'i okurken "Hıçkıra hıçkıra ağlamaya engel olamadığında", kendi kendine neden o sayfalar karşısında her geçen gün daha da kırılganlaştığını sorar. Bunun etikle, siyasetle ve o, "ıstırabın aksanları, bu dünyanın dehşetini taşıyamayan ruhun kişisel ıstırabı" gibi meselelerle bir alakası yoktur.

Bölge'deyken, İz Sürücü karısı ve çocuğuyla birlikte orada yaşayabileceğini söylemişti; şimdi karısına bir daha oraya gitmeyeceğini söyler. Pire için yorgan yakmak denir ya. Dayanılmaz korkunçluklarıyla bu dünyanın, Bölge'ye sığınmanın getireceklerine, onun vaat ettiklerine kıyasla daha dayanılır olduğu ortaya çıkmış da olabilir. Kadın, oraya onunla birlikte gideceğini söyler.* Ne de olsa, diye hatırlatır ona, gerçekleşmesini dileyeceği bir sürü dileği vardır. Ne gibi? Mesela kocasının bir İz Sürücü olmaması gibi. Şu sefil Bölge'ye bu kadar takıntılı olmaması, şu leş gibi kazağıyla yatağa girmemesi... siz söyleyin. Ayrıca onun eline geçen her fırsatta Bölge'ye gizli gizli sızmasından çok daha kötüsünün, kederli haliyle burada kalıp sürekli karısına ayakbağı olduğunu kadın en sonunda idrak etmiş de olabilir. Ama hayır, oraya gidemez. Bir kadın olduğu için mi? Değil. Çünkü ya gitmiş olsaydı da, ona da etki etmeseydi? Bardağı taşıran son damla,

* Harikulade bir teklif; annemin bir keresinde babam adına yaptığı bir teklifi hatırlattı bana. Okulda olayların beklenmedik yönde gelişmesi nedeniyle, altıncı sınıfta, tek bir arkadaşım bile yoktu. Birlikte pub'a gidebileceğim tek bir kişi yoktu ve annem, babamın bir kadeh içmek için bana eşlik edebileceğini söyledi, ama bu fikrin babam için pek de cazip olmadığını biliyordum, zira hem para harcayacaktı, ki bundan nefret ederdi, hem de pub'a gidecekti, ki bundan da asla hoşlanmadı.

olmayacak duaya amin demekten de beter. Ve İz Sürücü, uyumak üzere başını çevirir.

TRENİN ISLIĞI DUYULUR. İz Sürücü'nün karısı duvara doğru yürür ve sonra oturur, yüzünü kameraya döner ve paketten bir sigara çıkarır. Korkunç bir sahne bu, bana göre. Sigarasını yakıp içerek kendini bir anda gudubet gibi bir şeye dönüştürür. O koyun kürkü kabanının, sigara koktuğunu anlarsınız şimdi – saçlarının da. Sadece bu da değil: Sigara aramak, bulmak ve yakıp içmekle ilintili hareketlerin tümünden nefret ederim.

Ailesinin evliliğe karşı olduğunu anlatır. Civardaki herkes ona [İz Sürücü'ye] arkasından gülermiş. Sigarasını yakar ve alevi söndürmek için kibrit çöpünü sallar. O kokudan da, sönmüş kibrit çöpü kokusundan da sigara dumanı kadar nefret ederim ve ayrıca bükülüp kararmış o kibrit çöplerinin görüntüsünden de nefret ederim – hani kendinden çakmaklı olmayan o ocakların hemen yanında dururlar. Keresteler epey bir gacırdayıp inlemekte, musluktan ya da bir sızıntı dolayısıyla yine o mutat damlama ve su sesi duyulmakta ve böylece bu gösterişsiz, basit sahneye, denizi andıran bir hava katmaktadır. O bir İz Sürücü, ebedi mahkûm. Kadın böyle olduğunun farkında, ayrıca İz Sürücülerin çocuklarının nasıl doğduklarının da. Ama yine de, ondan onunla birlikte gelmesini

istediğinde, peşinden gitti, bir mürit gibi ve bundan asla pişman olmadı, tüm o acıya, utanca ve kedere rağmen.

Tarkovski için kadının sevgi ve adanmışlık ifadesi "nihai mucize", filmin kalbi, en temel dersti: "Zira insan sevgisi, dünyada ümidin tükendiğini ifade eden yersiz iddiaya karşı çıkartılabilecek son mucizedir. Bu bizim ortak ve değiştirilemez olumlu değerimizdir." Philip Larkin'in, "fazlasıyla bencil, içine kapanık ve aşktan kolay sıkılan" biri olduğunu keşfetmesi üzerine söylediği gibi: "bunu öğrenmek faydalı." Bu, bir ders olarak –*Mühürlenmiş Zaman*'daki birçok düşüncede olduğu gibi– ekranda olanların ortaya koyduğu karmaşıklığın hakkını vermekte yetersiz kalır, ancak Olga Surkova'nın Tarkovski'nin ikinci karısı Larissa'ya dair, "Zulme uğramış Rus sanatçısının başında nöbet tutan bir Rus meleği" şeklindeki değerlendirmesiyle uyum içindedir.* En azından başlangıçta

---

* Tarkovski'nin böyle bir şeye niyetlenmiş olması –İz Sürücü ve karısının, onun zulüm görmüş adanmışlık duygusunun vekili olmaları–, onun kadın rolünü Larissa'nın oynamasını isterken, Rerberg ve ortaklarının Alisa Freindlikh yönündeki etkili lobileri sayesinde kararından döndürülmesi göz önüne alındığında özellikle ikna edicidir. Kadının kameraya karşı-monologu aslen filmin başlangıcında olacaktı; ancak üçüncü versiyonun çekim sürecinin geç bir aşamasında Tarkovski bunu bir tür son söz olarak buraya koymaya karar verdi.

böyleydi. Daha sonra Larissa, "Tarkovski'nin kana kana içtiği bir kaynak" olduğuna inanmaya başladı.

Ancak filmdeki kadın elbette ki, bugüne kadar "Kamera!" diye bağırmış filmcilerin en saygınlarından biriyle, dünyaca meşhur bir yönetmenle değil de pijama niyetine kazaklarını giyen bir İz Sürücü'yle evlidir. Çektiği onca acıya rağmen yaptığı seçimden dolayı pişman değildir. Zira o acıları çekmemeyi de istemezdi doğrusu, ama o zaman da mutluluk diye bir şey olmazdı. Acının yokluğunda ümit de var olmazdı. Hım. Mutluluğun ümidi gölgede bırakması dışında, en azından kısa süre için.

Tarkovski kendisini İz Sürücü olarak –bizi en temel gerçeklerin ortaya çıktığı Bölge'ye götüren zulüm görmüş bir din şehidi olarak– görmüş olabilir, ama aynı zamanda varılacak yer ile de özdeşleştirdi kendini. Ölümcül bir hastalığın son demlerindeki yapım tasarımcısı Raşit Safiulin, onunla yapılan söyleşinin dokunaklı bir anında, Bölge hakkında sorulan bir soru üzerine, Tarkovski'yle birlikte vakit geçirdikleri, çalıştıkları ve konuştukları zamanları anımsar: "Burada en derindeki kendiniz olarak yaşarsınız... biriyle, sırrına varılmaz bir şeyle iletişim kurabildiğiniz bir yerdir burası." Söyleşiyi yapan ondan açmasını ister. Demek istediği?.. "Evet, Tanrıyla konuşmak. Andrey artık hayatta olmadığında, en önemli şeyleri konuşabildiğim bir insandan mahrum kalmıştım. O oda yok olup gitmişti." Söyleşiyi yapanın, "Öyleyse o, sizin için Oda'ydı?" diye sorması üzerine de yanıtını verir: "Evet."

Mesele mutlu olduğunda ümide ihtiyaç duymaman değil. Mutlu olduğunda, ümidin, tüm o diğer büyük sorular gibi –*Solaris*'teki, Solonitsin'in oynadığı Sartorius karakterinin sözleriyle– anlamsızlaşması. Özellikle de California'nın belirli bölgelerinde geçerli olmak üzere, ümitten yoksun bir hayat yaşamak (geldiği gibi yaşamak) ve ağzına kadar mutlulukla dolmak (burası ve şimdiyle tatmin olarak) mümkündür. Ama başka yerlerde ümit kendi açısından ısrarlı ve dayanıklı, rahat rahat ortalıkta dolanıp bekliyor – işlerin yine kötüye gitmesini, mutluluğun geçip gitmesini. Bölge açısından, İz Sürücü karısıyla ilgili endişelerinde haklı olabilir; belki orası karısına işlemeyecektir. Kadının ümide ve Bölge'ye tutunması, diye kuşkulanır İz Sürücü, tüm ümidini kaybetmişlerin de gelmesine izin verecektir. Hayat berbat. Elden katlanmak gelir. Ümide inanmadığın halde ümit edersin. Korkunç şeyler yaşamış insanlar ümitlerini asla kaybetmediklerini, ümitlenmekten asla vazgeçmediklerini söyler. Ancak ümit ilham kadar azap kaynağıdır da. Buda, ümide karşı olmayı nasihat etmedi mi? Ümit, kendimizi kurtarmamız gereken Samsara'nın çilelerinden biri değil miydi? Bunun yanı sıra Bölge –en azından bu gezintinin gösterdiği üzere–, ümide mahal teşkil ettiği kadar ümidin kendine döndüğü, şeyleri oldukları gibi kabullenmekle ümidin kendini lağvettiği bir yer de. O açıdan bakıldığında kadın şimdiden orada, Bölge'de aslında.

MAYMUN, RENKLİ OLARAK PROFİLDEN GÖRÜNÜR; o güz renklerindeki altın işlemeli kahverengi şal hâlâ başına örtülü, okuyor. İnsanların eskiden okudukları şekilde, kitabın, sayısı bu kadar artıp bir sıkıntı ve külfet haline gelmediği, Kindle'ın bir fikir olarak bile varolmadığı zamanlardaki gibi okuyor. Duman yayılıyor. Hoş bir görüntüsü olan tütsü dumanı bu. Kuşların yüksek perdeden cikcik cıvıldaşmaları: Bölge sesleri, Bölge çiçekleri... Ama aynı zamanda demiryolu ve rıhtım düdüklerinin iniltileri de duyuluyor – dünyadaki en sessiz yerin, Bölge'nin hiçbir yerinde duyulmayan sesler. Tüm sanat formları içindeki tümden-arındırıcı anlardan birinin kıyısındayızdır burada. Öncesinde olanlardan tecrit edilemez, tüm filmi kendi içinde bir araya getirir. Ancak "tümden-arındırıcı" derken, sadece *bu* filmin bağlamını kastetmiyorum. Manasız en ufak bir kan pıhtısını, tüm o heba olmuş özel efektleri, ondan önceki çekilmiş ve sonra çekilecek tüm filmleri adeta telafi ederek arındırır. Ah, pekâlâ, dersiniz kendi kendinize, onların hiçbir anlamı yok ve bu, her şeye değer. *İz Sürücü*'de şimdiye kadar birçok kez gördüğümüz gibi, meydana gelenlerin hiçbir sembolik anlamı yoktur. Kamera tam anlamıyla olmakta olanları gösterir. Ve birayla ya da tamamen gazı gitmiş ya da gitmeye yüz tutmuş bir tür Sovyet kokakolasıyla yarısına kadar dolu bardağı ardında bırakarak, masanın altına çekilmeye başlar. Bir iki boş, kirli bardağı da geçer. Maymun, sanki okuduklarını ezberleyecekmiş gibi, kita-

bı bırakır – ki, seslendirmenin bize söylediğine bakılırsa, Fyodor Tyutçev'in bir şiiridir hatmettiği.*

Nakliye taşıtlarının inlemeleri vardır dışarıda. Maymun başını eğerek gazı kaçmış kolayla dolu bardağa bakar ve bardak, besbelli düşüncelerine karşılık vererek masanın kıyısına doğru hareket etmeye başlar. Köpek inleyip sızlanır, normal olmayan bir şeyin mevcudiyetinin farkındadır, ancak köpeğin kızla huzurlu olduğunu, onun ve köpeğin birbirinin arkadaşı olduğunu düşünmek gerçekten hoştur.† Kız bakışlarını köpeğe çevirir, ama

---

* Björk, şarkısı "Arzunun Cansız Alevi"nin –*Volta* albümünden– sözlerini bu şiirin İngilizce çevirisinden almış, kaynak olarak *İz Sürücü*'yü zikretmiştir.

† Bu filmin en beklenmedik yollarla hayatıma sızıp durma usulleri gerçekten fevkalade. Son birkaç yıldır çalışırken ambiyans müziği dinlemeye kaptırdım – William Basinski, Stars of the Lid, o tip şeyler (vızıltılı, temposuz oluşuyla konsantrasyona yardım ediyor). Lid'lerin albümü *The Tired Sounds Of*'u birçok kez dinledim ve her seferinde, "Requiem for Dying Mothers, part 2"daki köpeğin inildemeye başladığı o komik andan hoşlandım (Dylan'ın "Every Grain of Sand" kaydındaki köpek havlamasından hoşlandığım gibi). Köpeğin bir şekilde kayıt stüdyosuna sızdığını ve Lid'lerin de bu ihlali rastlantısal bir gıdım köpekgiller geri vokali olarak korumaya karar verdiklerini varsaydım. Sonra, bu sahne hakkında yazdığım sırada o müziği dinlerken, köpek inleme sesini, çok alçak bir şekilde onun tırnaklarının zemine tema-

ifadesi sert değildir ve köpek sakinleşerek susar. Telekinetik yetileri sayesinde köpeği zaplamış ya da susturmuş olabilir ama görünen o ki köpek kötü bir şeyler olmadığı yönünde teskin edilmiş ve böylece, uykusuna ya da yeni evinin zemininde keyifle yatmaya geri dönmüş gibidir. Kız dikkatini bir kez daha bardaklarda yoğunlaştırır. Nasıl gerçekleştirilebilmiştir bu? Yaranın içine parmağını sokan kuşkucu Tomas gibi,[29] bu mucizenin nasıl başarıldığını bilmek istiyorum. Kolanın altına bir mıknatıs gizlenmesi ve birinin masanın altından onu sürüklemesiyle mi?* Hemen sonra içi bir şeyle dolu reçel kavanozunu hareket ettirir, ama sadece birkaç santim. Sonra da büyükçe, uzun bir boş bardağı. †

---

sından çıkan sesin takip ettiğini fark ettim. Ve tekrar tekrar dinledim. Kuşkuya mahal yoktu, hiçbir kaza unsuru yoktu hadisede: Lid, bardağın masa boyunca hareket etmesine tepki olarak inleyen köpeğin sesini *kopyalamıştı*!

* İşin aslı, Tarkovski usulünce bir güzel boyanmış bir parça iple onları bizzat çekti.

† Ses teknisyeni Vladimir Şarun filmin bu şekilde nasıl sona erdiğinin tam bir çetelesini çıkarır: "Tarkovski'nin sıradan olmayan her şeye duyduğu o tutkusu sağolsun, nasıl olduysa Eduard Naumov diye bir adam bitiverdi çevremizde... Bir keresinde Naumov bize filmlerinden birini izletmişti. Film, kendindeki telekinezi yeteneğini keşfeden Serge-

29 Yuhanna İncili (20:21). (ç.n.)

Kız başını masanın üstüne yaslar, onu yerçekimi-yakalayıcı santimetre kadar fazladan sürüklemeden önce bardağı masanın tam kenarına getirir. Bardak kenardan aşağı düşer. Öncesinde alıntı yapılan o hikâyede Oé şöyle yazar: "masanın kenarına sürüklenen bardaklardan biri yere düşer ve kırılıp parçalanır. Bu ana kadar kızın yüzü bardağın ardından görünüyordu, böylece şimdi daha iyi görünür ve ifadesinden, yok etmenin yol açtığı gürültüden keyif duyduğu anlaşılır."

Lakin bardak kırılmamıştır. Kırıldığını görmeyiz ve kırıldığını duymayız da. İşin aslı, duyduğumuz bardağın *kırılmamasıdır.* Zemine parçalanıp çıngırdayarak değil de, oturaklı ve adeta dayanıklı bir darbeyle vurur. Çocuğun yok etmekten "keyif duyduğu" iddiası –gözlerindeki ifadeye dayanarak, onun "içinde bir tür kötücül güç beslediği"; onun, görevi "her şeyi yok etmek" olan bir tür

---

yevna Kulagina'yı gösteriyordu – kadın görüş alanındaki nesneleri hareket ettiriyordu. Ekranda Kulagina, etrafını bilimadamı görünüşlü insanlar sarmış, sahtekarlığa engel olmak için yüzeyi saydam bir masanın başına oturmuştu. Masanın üstünde çakmak, kaşık ve başka nesneler vardı. Kulagina'nın yüzü gösterdiği gayretle karardı; kırpmadığı gözleri, bakışıyla hareket ettirdiği çakmakta sabitlenmişti. Tarkovski, Naumov'un filmini dikkatle izledi ve film bittiği anda haykırdı: "Pekâlâ, ne diyorsunuz, işte size *İz Sürücü*'nün sonu!"

"İsa-düşmanı" olabileceği– baştaki yanlış okuma ya da yanlış-duymayı teyit etme amacı güden ilave bir yansıtmadır. Bu hususları bir kenara bırakalım, Oé'nin sahneyi okuması, daha geniş ölçekte filmin planıyla tamamen uyumsuzdur. İz Sürücü'nün iman sahibi olmasının ödülünün, hadi sakatlığı bir yana, ama kötücül, cam-kırıcı ve üstüne üstlük bir de İsa-düşmanı bir kız çocuğu olacağına gerçekten bizi inandıracağını mı sanıyor? Kızın telekinetik yetileri, tabii ki, sınırsız bir telafi ve tesellinin tecellisidir.

Reçel kavanozunun içindeki, şimdi görebiliriz, yumurta kabuğu ya da artıklarıdır, ama bu safhada, herhangi bir sembolik anlam ve önem bulma sıkıntılı gayretinden sorumlu değilizdir artık. İçinde yumurta kabuğuyla bir kavanoz ve Maymun'un başı, güz ve altın renkli şalıyla bir yastıkmış gibi masaya dayanmış. Gözlerindeki bakışın ve yüzünün ne ifade ettiği konusunda herhangi bir kesinliğe varmak imkânsızdır. Halinden memnun, zararsız gücünün bilgisiyle neredeyse içi geçmiş gibidir.

Bir tren yaklaşmakta, pencereleri takırdatmakta, reçelleri ve masayı da sallamaktadır, tıpkı filmin tam başlangıcında, babası henüz Bölge'ye gidip ona o tatlı köpeciği getirmeden önce, o, annesi ve babasıyla birlikte uyurken yaptığı gibi. Trenin neden olduğu titreşimler öyle kuvvetlidir ki, tren Beethoven'ın "Neşeye Övgü"sünü öttüre öttüre, gümbürdeye takırdaya geçerken kızın başı da sallanmaktadır. Zamanla gürültü hafifler ve tren geçip

gider, geriye sadece geçip gitmiş olan trenin takırtısı ve kızın gözleri, izleyen gözleri, onu seyreden bizi seyreden yüzü ve masaya yasladığı başı kalır, sahne kararırken.

Ya da Yazar istediğini iddia etsin, başından sonuna kadar üslubun temelde tanınabilir olması mümkün mü?

Okunacak bir metinden ne az ne de fazla olması?

David Markson, *This Is Not a Novel*

Tarkovski'nin Filmleri

Silindir ve Keman (1960)
İvan'ın Çocukluğu (1962)
Andrey Rublev (1969)
Solaris (1972)
Ayna (1974)
Stalker/İz Sürücü (1979)
Tempo di Viaggio (1980)
Nostalghia (1983)
Kurban (1986)

Tarkovsky Hakkında Dokümanterler ve Film Yoluyla Saygı Sunma'lar

Moscow Elegy, Yönetmen: Aleksandr Sokurov, 1987.
One Day in the Life of Andrei Arsenevich, Yönetmen: Chris Marker, 2000.
Rerberg and Tarkovsky: The Reverse Side of 'Stalker', Yönetmen: Igor Maiboroda, 2008.
Ajapeegel, Yönetmen: Jeremy Millar, 2008.

Tarkovski'nin Kitapları

Mühürlenmiş Zaman. Çeviren: Füsun Ant (Agora Yay. 2007).
Zaman Zaman İçinde: Günlükler 1970–86. Çeviren: Seda Kervanoğlu (Agora Yay. 2011).
Collected Screenplays, Çeviren: William Powell ve Natasha Synessios (London: Faber & Faber, 1999).
Instant Light: Tarkovsky Polaroids, Giovanni Chiarmonte ve

Andrey A. Tarkovsky editörlüğünde (London: Thames and Hudson, 2004).

Tarkovski Hakkında Kitaplar

Robert Bird, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema* (London: Reaktion, 2008).

Nathan Dunne (ed.), *Tarkovsky* (London: Black Dog, 2008).

John Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2006).

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

Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky* (London: BFI, 1987).

Marina Tarkovskaya (ed.), *About Andrei Tarkovsky: Memoirs and Biographies* (Moscow: Progress Publishing, 1990).

Websitesi

http://www.nostalghia.com

Notlar

Metinde kaynağı belirtilmemiş bazı alıntılar ve yanlış alıntılar vardır. Kaynakları, düzgün bir şekilde aşağıda sunulmaktadır.

16 'en kötü film,' vs.:Tarkovsky, *Time Within Time*'da Maria Chugnova ile söyleşiden. s. 357.

18 'kapı çalındı': Edmond and Jules de Goncourt, *Goncourt Journals*'dan parçalar; ed.: Robert Baldick (New York: NYRB Classics, 2007), s. 40.

19 'eğer mutat bir çekimin zamanı': Vladimir Goldstein aktarıyor. *Tarkovsky*'de. Ed.:Nathan Dunne, s. 188.

21 'biraz daha dinamik': Dunne'de Evgeny Tsimbal, a.g.e., s. 351.

24 'insanların zaman nedeniyle': Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman.*

24 'doksan dakika orada oturmak': Richard Price, *Clockers* (London: Bloomsbury, 2003; 1. basım 1992), s. 28.

26 'dikenli tellerin dışındaki dünya': Anne Applebaum, *Gulag: A History* (New York: Doubleday, 2003), s. xxix.

26 'katlanılan bir yaşam biçimi': Tony Judt, *Postwar* (London: Heinemann, 2005), s. 323.

26 'Sovyet baskı sistemi': Applebaum, *Gulag,* s. xvi.

27 'Tam bir...': Mick Jagger, Peter Doggett, *There's a Riot Going On*'dan alıntı.(Edinburgh: Canongate, 2007), s. 211.

32 'zil zurna sarhoş buldu': Vladimir Şarun. Nostalghia. com.'daki söyleşiden.

35 'insanın asıl meselesi': Albert Camus, *Selected Essays and Notebooks* (Harmondsworth: Penguin, 1984), s. 26.

36 'Adamlar kasıla kasıla': Don DeLillo, *Libra* (New York: Viking, 1988), s. 17.

37 'hiçlik hakkında hakkında bir kitap': *The Letters of Gustave Flaubert 1830–1857,* ed.: Francis Steegmuller (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), s. 154

40 'Gözlerinin tam içine': Roland Barthes, *The Responsibility of Forms* (New York: Hill and Wang, 1985), s. 242.

43 'Solaris'i çekmedi': Stanislaw Lem, Robert Bird, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema,* kitabından alıntı. s. 116.

52 'gizli dünyanın eşiğinde': Roberto Calasso, *K.* (New York: Knopf, 2005), s. 10.

53 'Birinin uzun bir yolculuğa': Billy Collins, *Sailing Around the Room* (New York: Random House, 2001), s. 158.

55 'Taklit eden filmler': Ingmar Bergman, *Rerberg and Tarkovsky: The Reverse Side of 'Stalker'* filminden alıntı.

55 'Tipik anlatı araçlarını kullandığı': Wim Wenders, *The Act of Seeing* (London: Faber & Faber, 1997), s. 42.

60 'birbirini takip eden': Anthony Hecht, Christopher Ricks, *True Friendship* adlı kitaptan alıntı. (New Haven: Yale University Press, 2010), s. 95.

61 'ne mutludur tavşan': *The English Auden,* ed.: by Edward Mendelson (London: Faber & Faber, 1977), s. 283.

63 'görünür kıl': Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer* kitabından. (London: Quartet Books, 1986), s. 72, 81.

66 Tarkovski ve Utah'a yolculuk hikayesine Tom Luddy'un kendisinden dinledim. Marina Tarkovskaya editörlüğündeki *About Andrei Tarkovsky: Memoirs and Biographies,* ki-

tabında yer alan Zanussi'nin hatırladıklarıyla büyük ölçüde uyuşuyor. s. 210–15.

69 'İtici olan': Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics* (New Haven: Yale University Press, 2000), s. 161.

70 'Raşit, tamam çiçekler': *Rerberg and Tarkovsky: The Reverse Side of 'Stalker'*de Georgi Rerberg aktarıyor.(film).

74 'Hayret uyandıran bir yer': Roberto Calasso, *Ka* kitabından uyarlama. (New York: Knopf, 1998), s. 165.

75 'gizemli güçle kişisel': William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature* (New York: The Modern Library, 1999; 1. basım 1902), s. 506.

76 'hıçkıra hıçkıra ağlamaya': J. M. Coetzee, *Diary of a Bad Year* (London: Harvill Secker, 2007), s. 223.

77 'Evlerin içlerinde biten çimenler': Max Frisch, Hans Magnus Enzensberger, *Civil War* kitabından alıntı (London: Granta, 1994), s. 78.

78 Robert Polidori ve Jonas Bendiksen: Sırasıyla bkz., *Zones of Exclusion* (Göttingen, Germany: Steidl, 2003) ve *Satellites* (New York: Aperture, 2006).

81 'yayımlayan bilimadamları': http://www.bbc.co.uk/news/science-environment-10819027.

82 'Bir noktadan sonra': Roberto Calasso, kitabından alıntı. (New York: Knopf, 2005), s. 20.

84 'Bölgenin hemen yanımızda': Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman.*

84 'Bir zamanlar insandım': Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge Classics, 2002), s. 329–30.

86 'geçmişte meydana gelmiş': David Abram, *The Spell of the Sensuous*, kitabından uyarlandı. (New York: Vintage, 1997), s. 193. Abram'a, bu bölümdeki Bölge ve birden bire çıkan

rüzgar konusundaki tartışmalardan dolayı genel olarak teşekkür borçluyum.

87 'tek başına bir anlamı yoktur': Milan Kundera, *Immortality* (London: Faber & Faber, 1991), s. 249–50.

93 'varlığından kuşku duymalıdırlar': Tarkovski, nostalghia.com.'da Guerra ile söyleşisinden.

93 'İmge sadece zamanda': Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman.*

94 'Defalarca seyretmiş,': *Andrey Tarkovsky Interviews,* John Gianvito editörlüğünde, s. 42.

95 'başlıca ilkesi': William James, *The Varieties of Religious Experience,* s. 572.

102 'Birden Stugartski'lerden biri': nostalghia.com.'da Vladimir Şarun'la söyleşi.

103 'tam anlamıyla bir felaket': Tarkovsky, *Zaman Zaman İçinde.*

103 'sabit fikirli': Dunne, *Tarkovsky,* kitabında Evgeny Tsimbal s. 344.

104 'Her şey farklı olacak': Tarkovsky, *Zaman Zaman İçinde.*

104 'ne istediğini anlayamıyordu": nostalghia.com.'da söyleşi, Vladimir Şarun.

104 'Kalaşnikof reddetti' ve 'bir şey söylemeye cesareti yok': Tarkovsky, *Zaman Zaman İçinde.*

105 'görsel olarak neredeyse': Maria Chugunova, Tsymbal, Dunne, *Tarkovsky* kitabından alıntı. s. 350.

105 'basitlikten ve içsel büyüden': a.g.e.

105 'kendilerine saygısı olmayan': Tarkovski, *Zaman Zaman İçinde.*

105 'piçlik ettiği için': a.g.e.

106 'bir öbek ölü': *Rerberg and Tarkovsky: Reverse Side of 'Stalker'* filminden.

106 'bir ölü': Tarkovsky, *Zaman Zaman İçinde.*

106 'Yenilmez': *Andrei Tarkovsky Interviews,* ed.: John Gianvito, s. 125.

107 'yığınlardan, ayaktakımından': Alexander Galich, Lesley Chamberlain, *Motherland* kitabından alıntı. (London: Atlantic, 2004), s. 36.

110 'en etkili aracı': Robert Bird, *Andrei Tarkovsky,* s. 57.

110 'Bölge'de gerçekten': Arkady ve Boris Strugatsky, *Roadside Picnic* kitabından. (London: Gollancz, 2007; İng. çeviri, 1. basım 1977), s. 29.

111 'Nehrin yukarısında': Vladimir Sharun ile söyleşi; nostalghia.com.'da.

114 'I see around me' (Gördüm buralarda... diye başlayan dizeler): *The Selected Poetry and Prose of Wordsworth,* ed.: Geoffrey Hartman (New York: Signet Classics, 1970), s. 50.

116 'Sonrasının durmadan şimdide': Thomas Mann, *Büyülü Dağ.*

119 'bir tür uyuşturucu satıcısı': Tarkovsky, *Zaman Zaman İçinde.*

120 'Ona duyulan ihtiyaç': Milan Kundera, *Encounter* (London: Faber & Faber, 2010), s. 146.

126 'Filmin sonunda seyirci': Robert Bird, *Andrei Tarkovsky,* kitabından alıntı. s. 163.

129 'Dünyadaki her şey': a.g.e., s. 142.

130 'ülkenin sesi olabileceğini': Lesley Chamberlain, *Motherland,* s. 264.

132 'nehirdeki ya da su birikintilerindeki': *Andrei Tarkovsky Interviews,* ed. John Gianvito, kitabından, s. 27.

134 'Duvarlarda rutubetten başka': Wisława Szymborska'nın *Poems, New and Collected 1957–1997* çeviri kitabındaki "Cave" kitabından uyarlanmıştır. (London: Faber & Faber, 1999), s. 103.

134 'büsbütün yeni bir alana': Wim Wenders, *The Act of Seeing*, s. 42.

134 'Film çekmek bir şeyle': Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, s. 94.

135 'Karanlık damlayan su sesiyle': William Langewiesche, *American Ground: The Unbuilding of the World Trade Center* adlı kitaptan.(New York: North Point, 2002), s. 28–29.

138 'Tarkovski'nin İz Sürücü'sünü': Tilda Swinton, http://www.movieline.com/2009/05/tilda-swinton-i-think-youve-got-the-wrong-person.php.

140 'Paris'te yılda sadece,': Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, s. 117.

141 'Film yıldızları bir film': John Berger, *Keeping a Rendezvous* (Harmondsworth: Granta, 1992), s. 14.

145 'Tüm hayatının ödün vermelerden': Tarkovsky, Robert Bird, *Andrei Tarkovsky*, kitabından alıntı. s. 47.

150 'devam filmi': Tarkovsky, *Zaman Zaman İçinde.*

153 'Bu tip sorular karşısında': Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman.*

154 'En sonunda, belirsiz sayıda': David Thomson, *Have You Seen . . . ?* (London: Allen Lane, 2008), s. 822.

158 'İnanan, yerleşmiş fikirleri': Alan Watts, *The Wisdom of Insecurity* (New York: Pantheon, 1951), s. 24.

158 'Ümitle iman etmektir': Miguel de Unamuno, *Tragic Sense of Life* (New York: Dover, 1954), s. 200.

159 'İnsanlar kendi ruhlarıyla': Carl Jung, *Psychology and Alchemy* (London: Routledge & Kegan Paul, 1953), s. 99.

168 'Göz uyumak ister': James Tate, 'Absences', *Selected Poems* (Manchester: Carcanet, 1997), s. 106.

169 'Tarkovski'nin ilk filmini': Ingmar Bergman, nostalghia.com.'dan okunabilir.

170 'Her seferinde ufak çapta': Safiullin, *Stalker* DVD'sinde ek söyleşiden.

171 'Merkezleşme derecesi arttıkça' ve diğer alıntılar: Nadezhda Mandelstam, *Hope Against Hope: A Memoir*, çeviren: Max Hayward (London: Harvill, 1999; 1. basım 1971), s. 92.

173 'Odalarla ilgili önemli': Don DeLillo, *White Noise* (London: Picador, 1985), s. 305.

175 'Her birimiz, yalnızca bize': John Berger and Nella Bielski, *A Question of Geography* (London: Faber & Faber, 1987), s. 48.

177 'Bölgeyi bir tür inanç': Tarkovsi'nin nostalghia.com.'da Aldo Tassone ile söyleşisinden.

182 'Zamanın seyrinden geçen': Miguel de Unamuno, *Tragic Sense of Life*, s. 201.

192 'Köpeğin mükemmel oynadığı': Kenzaburo Oë, *A Quiet Life* (London: Picador, 1998), s. 92.

193 'bitkiler ve hayvanlar': Bélas Balázs, Robert Bird, *Andrei Tarkovsky*, kitabından alıntı. s. 70.

193 'poz vermek': Donatas Banionis, Bird'den alıntı. a.g.e., s. 75.

193 'fantastik köpeğin': Knyazhinsky, *Stalker* DVD'sindeki ek söyleşiden.

195 'Yalnızca kendi evimde': Tarkovski, nostalghia.com.'da Guerra ile söyleşiden.

195 'Nesneleri öyle göster ki': Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, s. 101.

200 'nihai mucize': Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*.

200 'Too selfish' (fazlasıyla bencil): Philip Larkin, 'Wild Oats', *Collected Poems* (London: Faber & Faber, 1988), s. 143.

200 'bir Rus meleği': *Rerberg and Tarkovsky: The Reverse Side of 'Stalker'* filminde, Olga Surhova aktarıyor.

201 'Burada en derindeki': Raşit Safiullin, *Stalker* DVD'sindeki ek söyleşiden.

205 'Tarkovski'nin sıradan olmayan her şeye': Vladimir Sharun, nostalghia.com.'daki söyleşiden.

206 'bardaklardan biri,': Kenzaburo Oë, '*The Guide (Stalker)*', *A Quiet Life*'ta, s. 87 ve 90.



Çağdaş İngiliz edebiyatının en önemli yazarlarından Geoff Dyer, onda derin izler bırakarak hayata bakışını değiştiren filmin, sinema tarihinin en büyük yönetmenlerinden **Andrey Tarkovski**'nin başyapıtı ***Stalker***'in (İz Sürücü) dünyasına maceralı bir yolculuğa çıkıyor.

Stalker'i plan plan analiz eden; filmin akıl almaz çekim öyküsüyle sinema tarihindeki yerini anlatan Geoff Dyer kimi zaman bir sahnenin ona hatırlattıklarıyla yoldan çıkıp anıların, geçmişin sisli dünyasında geziniyor. Felsefeye, varoluşa ve hatta inanca dair ciddi sorulaı sormaktan da asla geri durmuyor.

Böylece ***Stalker*** yoluyla hayatın anlamını sorgulayan; hem sanat üretiminde hem de günlük yaşantımızda dünyaca nasıl da hızla vasatlaştığımızı anlatan türlerarası unutulmaz bir kitap haline geliyor, adını **Tarkovski**'nin yarattığı "Bölge"den alan Zona.

Zona'nın böylesi canlı bir eser olmasının nedeni, Dyer'ın okurlarını birer yolcu haline getirip peşine takarak, onları sevgi ve mutluluk hakkındaki gerçekleri sorgulamaya sevk etmesinde.
Sukhdev Sandhu, *Guardian*

Dyer bir film üzerine yazmayı macera hissine dönüştürerek, çok daha geniş bir dünyadan beslenen derin düşüncelerin hazzını tattırıyor bize.
Nick James, *Sight and Sound*

EVEREST
www.everestyayinlari.com
f/everestyayinlari
/everestkitap

DENEME / SİNEMA

9 786051 418032