



RÜYANIN, ŞİİRİN, GİZEMLİ ANLATININ PENCERESİNDE ANDREI TARKOVSKİ SİNEMASI *ANDREI TARKOVSKI CINEMA IN THE WINDOW OF THE POEM AND THE MYSTERIOUS NARRATIVE OF THE DREAM*

Eylem ÖZÇİMEN*

Öz

Tarkovski sineması üzerine yazılan bu makalede, dünya sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan Tarkovski filmlerinin sinematografik anlamda etkileyici olmasının temel nedeninin rüyasal bir zeminde şiirsel bağlantıların yeniden kurgulanması olduğu üzerinde durulmuştur. Şiirsel sinemanın bilinçaltına etki edebilmesi için kuru bir şiirselliğin ötesinde şiirsel bağlantı kuran bir anlatımı benimseyen Tarkovski filmleri aynı zamanda felsefi alt metinleri ile de seyircileri tüm zamanlarda kendisine bağlayabilmektedir. Film yapmanın yapay bir kurgusalılık yerine içten gelen bir film duygusu ile yapılması gerektiğini savunan sinemacı sinemasal atmosfer kurulması anlamında şiirsel sembolleri (rüzgar, kuş özellikle baykuş sesi, yanan çimenler, ruhun bedenden yükselmesi v.b) kullanmaktadır. Onun sineması şiir okunan bir sinema değildir sinemanın rüyanın, gizemin ve şiirin ta kendisinin sinemasıdır. Bu yüzden de şiirsel sinemanın şiirsel bağlantılarla insanın bilinçaltına gönderilen semboller dünyası olduğunu bir auteur yönetmen olarak filmleriyle göstermiştir. Sinemanın büyüleyiciliği üzerine sonuçları daha iyi anlayabilmek için Tarkovski filmleri üzerinden okumalar yapılması çalışmanın temel amacıdır. Çalışma kapsamında Tarkovski filmlerinden örnekler aracılığıyla şiirsel bağlantılar üzerinden filmlerinin etkileyiciliğinin ona özgü şiirsel kodlar ile yeniden oluşturulması üzerinde durulmuştur. Bütün bunları olabildiğince doğal olarak yapan Tarkovski sinemasına bu derinliği veren ise metafiziksel boyutudur. Bu boyut sinematik sesler aracılığıyla desteklenmiştir ve bu ses tasarımı seyirciye izlerken hipnotik bir etki yaratmaktadır. Bu sinemacının kendiliğinden gelen sinema yeteneğidir bugün ses tasarımı olarak çok daha ileri teknolojik tasarım imkanları olsa da aynı etki çok fazla yaratılamamaktadır. Sinemanın yapay bir etki ile değil sinemayı yapan ortaya çıkaran kişinin ve kişilerin yeteneği ile bağlantılı olduğu fikri Tarkovski sinemasından da çıkarılabilecek bir sonuç sayılabilir. Bir bakıma Tarkovski tüm iç dünyasını ve kendi dünyasında yaşadığı tüm zorlukları ve çatışmaları filmlerine evrenselleştirerek aktarmıştır. Örneğin Kurban filmi ölmeden önce yaptığı son filmidir ve oğluna adanmıştır. Kişisel yanlara sahip olsa da son derece evrensel bir dille ve boyutla filme aktarılmıştır. Sanatın temel tanımı olan kişisel hayattan yola çıkarak ortaya çıkarılan evrensel boyutu onun sineması ile seyircilere başarıyla aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Şiirsellik, Şiirsel Bağlantı ve Semboller, Şiir Sinema İlişkisi, Şiirsel Mekan ve Zaman Yaratımı-Mekansızlık, Tarkovski Film Kadın Karakterleri.

Abstract

In this article written on Tarkovski cinema, it is emphasized that the main reason why Tarkovski films have an important place in world cinema history is the reconstruction of poetic connections on a dreamy background. Adopting a narrative that interprets poetic connection beyond a dry poetry, Tarkovski's films are able to connect the audience with the philosophical sub-texts at all times so that poetic cinema can influence the subconscious. The filmmaker, who argues that a film should be made with an inner sense of film making instead of an artificial fictionality, uses the poetic symbols (wind, bird, especially owl sound, burning grass, rise of the soul from the body etc.) in terms of establishing a cinematic atmosphere. His cinema is not the one where the poetry is read, but the cinema of dream, mystery and poetry itself. Thus, as an auteur director, with his films he showed that poetic cinema is a world of symbols sent to the subconscious of man through poetic connections. The main purpose of the study is to make readings on Tarkovsky films to draw conclusions about the fascination of cinema. Within the scope of the study, examples of Tarkovsky films were focused on the reconstruction of the influences of the films through poetic links with poetic codes that are unique to him. Tarkovski, who makes all of this as natural as possible, is the metaphysical dimension that gives this depth to his cinema. This dimension is supported through cinematic sounds, and this sound design creates a hypnotic effect while watching the audience. This is the cinematic ability of the filmmakers, but today there is much more advanced technological design opportunities as sound design, but the same effect cannot be created much. The idea that cinema is connected with the talent of the person and people who make the cinema, not an artificial effect, can be taken from the cinema of Tarkovsky. In a sense, Tarkovsky conveyed all his inner world and all the difficulties and conflicts he experienced in his own world by universalizing his films.

Keywords: Poetry in cinema, Poetic Connections and Symbols, Poetry-Cinema Relationship, Poetic Space and Time Creation, Spaceness, Women Characters in Tarkovsky Films.

1. Giriş

Tarkovski sineması üzerine yazılan bu makalede dünya sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan Tarkovski filmlerinin sinematografik anlamda etkileyici olmasının temel nedeninin rüyasal bir zeminde şiirsel bağlantıların yeniden kurgulanması olduğu üzerinde durulmuştur. Şiirsel sinemanın bilinçaltına etki edebilmesi için kuru bir şiirselliğin ötesinde şiirsel bağlantı kuran bir anlatımı benimseyen Tarkovski filmleri aynı zamanda felsefi alt metinleri ile de seyircileri tüm zamanlarda kendisine bağlayabilmektedir. Film

*Dr. Öğr. Üyesi, Doğuş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.



yapmanın yapay bir kurgusalılık yerine içten gelen bir film duygusu ile yapılması gerektiğini savunan sinemacı sinemasal atmosfer kurulması anlamında şiirsel semboller (rüzgar, kuş özellikle baykuş sesi, yanan çimenler, ruhun bedenden yükselmesi v.b) kullanmaktadır. Onun sineması şiir okunan bir sinema değildir sinemanın rüyanın, gizemin ve şiirin ta kendisinin sinemasıdır. Bu yüzden de şiirsel sinemanın şiirsel bağlantılarla insanın bilinçaltına gönderilen semboller dünyası olduğunu bir auteur yönetmen olarak filmleriyle göstermiştir.

Andrei Tarkovski filmleri sadece Rus sineması tarihi değil dünya sinema tarihi açısından da sanatsal, düşünsel anlam ve anlatım biçimi açısından üzerinde durulması gereken filmlerdir. Sadece film yapımı değil, felsefi alt yapılarının da anlattıkları ile insanlık tarihine de düşünsel anlamda katkı sunmuşlardır.

Tarkovski yaptığı çalışmaların amacının sinemayı özel olanakları açısından farklı bir konumda bulundurabilmek olduğunu ve bulunduğu dönemde sinemayı diğer sanat dalları gibi (resim, müzik, tiyatro) önem verilen bir sanat alanı haline getirmek olduğunu söylemiştir. Sinema tarihiyle ilgili sayısız yazı okuyan ve çalışmalarında bunların çoğuna itirazlarını dile getiren Tarkovski'nin 'Zaman zaman içinde', 'Mühürlenmiş zaman' olmak üzere düşüncelerini derlediği ve hayatından kesitler sunduğu kitapları da bulunmaktadır.

Tarkovski'nin film yönetmenliği yaptığı yirmi beş yılda (1962-1986) yedi film (Vadim Yusov, Tarkovski'nin Silindir ve Keman adlı kısa metrajlı film çalışmasını da sayarak onun yaptığı toplam film sayısını yedi buçuk olarak kabul eder) çeker. Üçü edebi eserlerin görselleştirilmesi (İvan'ın çocukluğu, Solaris, Stalker) ve dördü de orijinal olay örgüsü üzerine kurulmuş filmlerdir. (Andrey Rublev, Ayna, Nostalgiya, Kurban) bir filmi tarihsel (Andrei Rublev) ikisi günümüz olaylarını (Nostalgiya, Kurban) anlatmaktadır. İki bilim kurgu filmi (Solaris, Stalker) ve savaş konusunu ele alan bir film (İvan'ın çocukluğu) vardır (Yergebekov, 2003). Kurban filmi ölmeden önce yaptığı son filmidir ve oğluna adanmıştır. Kişisel yanlara sahip olsa da son derece evrensel bir dille ve boyutla filme aktarılmıştır. Sanatın temel tanımı olan kişisel hayattan yola çıkarak ortaya çıkarılan evrensel boyutu onun sineması ile seyircilere başarıyla aktarılmıştır

Film sayısı açısından çok daha fazla film yapmış yönetmen vardır, fakat Tarkovski film dünyası bakımından kendine ait bir film atmosferi kurmak, kendine ait film biçimlerini klasik olanın dışında kalan karakterlerle kurmak ve mekân-zaman (kronotrop) algısını, mekânsızlık-zamansızlık fikriyle yola çıkarak sürreal öğelerle oluşturmak yönlerinden düşünüldüğünde yerleşik film dili ve film ritmi açısından sinemadaki dâhilerden birisi olarak kabul edilmektedir.

Tüm bunları sınırlarının çerçevesini kendisi oluşturarak ve günümüzdeki teknolojinin olanaklarının tamamen uzakta olduğu bir dönemde gerçekleştirmiştir. Bugün yaşayan bir yönetmen olsaydı teknolojinin olanaklarını özellikle görsel efekt ya da 3 boyutlu animasyon çalışmalarını kullanmakla ilgili tercihini film yapımı sırasında kullanır mıydı? Bu çok başka bir tartışma konusudur. Saf sinema yapma fikrinde ısrar ederek sinema ile felsefe yapma fikrinin öncülerinden olan yönetmen bugün yaşasaydı muhakkak ki seyircilere söyleyecek çok fazla düşüncesi olacaktı.

2. Rüyanın, şiirin, gizemli anlatının penceresinde Andrei Tarkovski'nin eserleri

Andrei Tarkovski kısa metrajlı filmi de dâhil tüm eserlerini yaratıcı ve kendine has bir üslupla ortaya koyan auteur yönetmendir.

Yapmış olduğu çalışmalar çok fazla ödül almıştır. Filmleri gösterime girdiğinde çok fazla ilgi çekmiş ve filmleriyle ilgili beklentiler ve yorumlar mektuplarla kendisine ulaşmıştır. Tüm eserleri ile ilgili fikirleri dikkatli şekilde inceleyen yönetmen birçok yorumdan kendi düşünsel algılayışına katkıda bulunması için önemli sonuçlar çıkarmıştır.

Yazdığı kitaplara baktığımızda etkilendiğini görebileceğimiz başlıca insanlardan birisi çocukluğundan itibaren dünyaya bakış açısını etkileyen babası Arseniy Tarkovskiya'dır. Babasının yazdığı şiirler küçük yaşlarından beri takip ettiği ve zaman geçtikçe kendi düşünceleri ve film duygumunu birleştirdiği temel yapı taşları olmuştur. Babasının yazdığı şiirlerden kitaplarında çokça bahseder ve filmlerinde de kullanır, bu şiirlere uygun sahne ve atmosfer düzenlemeleri yaratır. Babası ile birlikte kendi çocukluğundan başlayarak zaman içerisindeki değişimleri anlattığı çalışması da bulunmaktadır. Annesi Maria Tarkovskiya'da Ayna filmindeki çağrışımla da düşünürsek onun saygı duyduğu ve varoluşsal kimliği açısından da örnek aldığı bir karakterdir. Ailesi olan anne ve babasına dair figürleri filmlerinde bazen şiir, bazen resimler ile bazen direkt kendileri ya da yansımaları olarak görürüz.

Bunun dışında Mikhail Romm isimli Sovvet Film enstitüsünden olan hocası ile onun ölümüne kadar sıkı ilişkisini sürdürmüştür. Hocasının 'Silindir ve Keman' isimli ilk metrajlı filminden itibaren film



düşüncesini kurması ile ilgili büyük katkıları olduğundan yazdığı kitaplarda da bahsetmiştir. Okul yıllarından sonra tamamen kendine özgü bir anlatım dili kurmuş ve okul yıllarında hocasından aldığı bilgileri de kendine özgü yorumlarla birleştirmiştir.

Bu bahsedilen kişiler dışında günlüklerinde en çok bahsettiği kişilerden birisi de karısı ve sevgilisi Larissa'dır. Ona duyduğu derin sevgi 'Zaman zaman içinde' kitabında fazlasıyla belirgindir. Larissa ile tek paylaştığı şey ev yaşantısı değildir. Ayna(Zerkola) filminde çok daha belirgin olmak üzere (Larissa bu filmde oyuncudur da) film yaşantısını da hayatının son günlerine dek onunla paylaşır. Karısının rahatsızlığı ve günlüklerinde ifade ettiği, devamlı olarak süren tedavi olma süreci Tarkovski'yi olumsuz yönde etkilemiştir. Larissa'nın hastalıklarından dolayı çocukları ile fazla ilgilenemeyişine dair de karısına sevecenlikle yaklaştığı yazdığı kitaplarda anlattıklarından anlaşılmaktadır. Oğlu Andruška'ya ise son filmini Kurban'ı ithaf eder, oğlunun tüm gelişim sürecini yakından takip etmiştir rahatsızlığı ve Larissa'nın ilk evrelerinden beri süren tedavi sürecine rağmen son günlerine kadar oğlunun eğitiminin nasıl olacağını planlamıştır. Yalnızca sinemanın dahi film yönetmeni olmadığını hümanist ve derin bir insan olduğunu ve ailesine verdiği değeri ve fedakârlıkla yaptığı insanüstü çabaları kitaplarının satır aralarında okumak mümkündür.

Örneğin son filmi Kurban'ı artık öleceğini hissederek 'tüm masumiyetine rağmen tüm acılara eşlik eden oğlu Andruška'ya ithaf etmiştir. Filmin özellikle insanlığı sorguladığı felsefi sahnesi çok etkileyicidir oğluna insanlık değerlerinin ölmüş olduğundan bahsederken kendi ölümünü o sahnede göstermiş ve oğlunun başına gelen hafif bir kaza ile bu sahnenin bütününde bir nevi oğlunu da kendi ölümünü sinema yoluyla hazırlamıştır.

3. Tarkovski Filmleri ve Şiirsel Sembolleri ile Oluşturduğu Anlatımlar

Tarkovski filmleri gizemli anlatım sembolleri ile doludur. Filmlerinin hikâyeleri seyirciler olarak bizleri bulduğumuz andan kopartıp başka bir boyuta sürüklemek için birer davetiye gibi hazırlanmıştır. Bu yüzden onun filmlerini izlemek bir anlamda esrarengiz hikâyeleri çözmek için oluşturulmuş puzzle bulmacalar ile karşılaşmak gibidir. Tarkovski bir auteur yönetmen olarak o anın tüm gerçeklikleri ile birlikte sinema dünyasının şiirli, gizemli ve gerçeklikten uzaklaşan anlarını seyirciye sunmaktadır. Ve bunu bir yapaylıkla değil o ana seyirciyi de dahil ederek yaptığından sanat duygusunu olan her seyirciye de farklı bir katharsis(arınma) ve felsefi bir uyanma süreciyle doğal bir şekilde yapmaktadır. Ölümü anlattığı bir sahnede kurban filminde çöplerin olduğu sahneden gerçek bir dünyaya geçerken örneğin su sesi ile birleşen guguk kuşu sesleri ile de farklı bir boyut atlamasını seyirciye yaşatmaktadır. Onun sinemasında farklı olan sinemaya seyirciyi doğrudan katması ve başka bir metafiziksel düzleme çekebilme başarısında gizlidir. Bu yüzden gerçekten Tarkovski filmi izlemek istiyorsak onun filminin sınırlarının içine süzülme de kabul etmek gereklidir. Filmin sınırları içerine girmenin zorluğu da film duyumuna açık olmak ve duyuların ve bilinçaltının karanlık perdesini de kaldırmanın cesaretine de sahip olmayı gerektirmektedir.

Buna filmlerden örnekler vererek başlayabiliriz. Nostalgia filmindeki kadın karakterin dini sembollerle sarıldığı sahnedeki yabancılaşma duygusu ya da dinsel ikonun filmin sahnelerinde sonsuzluktan geliyormuş hissini yarattığı sahne ve kadının yaşadığı anlık gerilimler... Bunlar metafiziksel yoğunluklar olarak seyirci olarak bizleri başka bir boyuta sürüklemektedir.

Bir diğer örnek de Ayna filminden verilebilir. Filmdeki ilk sahne terk edilmiş gibi duran bir yerde kadının çitler üzerinde sigara içme sekansı ile başlamaktadır. Bu sekansta kamera hareketleri ile seyirci filmdeki kadının gerçek ile düşler aleminde giden gelen bir çizgide var olduğunu hissettirir şekilde onun dünyasına açılmasını hissettirmektedir. Kadının dünyası film boyunca baskındır ve yalnızlık, yorgunluk, kendini bırakmışlık ve çaresizlik duygusu, esrarengizliklerle doludur. Tarkovski'nin diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de kadın karakter içsel olarak gerilim ve isyan arasında salınır, bağırıp çağırılmaz fakat kendi kaderlerini başkalarının şekillendirmesine de izin vermezler. İlk sekansta kadının çitler üzerinde oturduğu sahnede yanına yaklaşan bir adam onunla arkadaşlık kurmak isteyerek konuşmaya başlar ve bu konuşmalar o kadar içten ve sakin bir şekilde akar ki sanki uzun zamandır orada konuşuyorlar gibi bir his yaratır. Erkek kadının özel hayatına dair aniden sorular sorar ve çitte yanında oturur, beraber aniden yere düşerler. O anda da diğer anlar gibi kadın hayata kayıtsız görünmektedir. Erkek çitlerden düşerken onunla olmaktan mutluluk duyduğunu söyler, kadının mutsuzluğu ve bir yandan adama hayır diyemeden kendini ona bırakışı ile adamın mutlu ve rahat hali seyirciyi sarar ve doğallıkları hayata yakın bir şekilde akar.

Filmin bilinçaltına dair başlattığı yolculuklar açısından bu sahne önemli bir anlam taşımaktadır. Saçın yıkanması ve suyun sesinin tamamlayıcı olarak kullanılması psikolojik etki yaratmaktadır. Kadının ıslak saçlarını geriye doğru atması ve gövdesinin sanki bir acıya hazırlanacak şekilde geriye doğru sürüklenmesi iki şekilde okunabilir: Kadın metaforik anlamda anılarına sürükleniyor olabilir, kendini ruhsal



olarak sabitleyemiyor gibi bir anlam çıkarılabilir, geriye doğru sürüklenme onun geçmişte ruhsal olarak acı çektiğini ve iç dünyasındaki acı durumunun onu bırakmadığı duygusuyla birleşmektedir. İkinci okuma ise kadının ruhunun ele geçirilmesi olarak okunabilir ki bu daha büyük bir ihtimal olabilir, kadın filmde baştan sona kadar başka bir yere bakmakta ve ruhu başka bir yerde gibi hareket etmektedir. Bu ele geçirilme haline dair metafor onun kopup gitmesine, zorla ellerinden kaldırılıp kukla gibi hareket ettirilmesine neden olmuştur. Zamanın içine çekilmektedir. Yokluğa ve yok olmaya çekilmektedir. Tüm bu okumalara dair duyular artırılabilir, şiirsel imgelerle desteklenen bu sahne, kadın ile beraber seyredenleri de gizemli, melankolik, keder dolu bir kadın dünyasına doğru seyirciyi çekmektedir.

Bilinçaltına seslenen bir diğer sembol de Kurban filmindeki ağaçların arasında duran küçük çocuk ve yaşlı adamın olduğu sahnede de rastlanmaktadır. Adam çocuğu ağaçların arasında neredeyse sadece onlara dair gibi hissedilen bir anda sevecenlikle kucağında oturmaktadır. Bu ana dair Tarkovski'nin yaratmak istediği temel anlam şiirsel bir atmosfer kurarak çocuğun adam ile arasındaki daha doğrusu baba ile çocuk arasındaki sevecenliğe dair anlamdır. Çocuk bir ağacın dallarına oturtulurken duyulan diyaloglarda çocuğun yakında konuşmaya başlayacağı belirtilmektedir. Filmin tüm sahnelerinde çocuğun büyüme aşmalarına babanın şahit olamayacağı duygusu yüklenmiştir, bu Tarkovski'nin oğluna vasiyet olarak yaptığı filmidir ve aynı zamanda yönetmenin kendini ölüme hazırladığı neredeyse tüm sahnelerde hissedilmektedir. Ölüme dair anlatımlar çoğunlukla filmde gösterilmektedir.

Bir diğer şiirsel sembol de Andrey Rublev filmindeki pencere ile yaratılmış sekansta terk edilmiş gibi görünen bir köydeki insanların dünyasına açılan sekans ile anlatılabilir. Bu bölümde dünyadan koparılmış gibi duran insanların bir arada oldukları sahnede insanların yüzünde gezinen kameranın şiirsel bir anlatımla önce onların hayatındaki en önemli eğlence sayılan adamın yaptığı komiklikler gülmeleri ve sonra aniden ortamın keskin bir sessizliğe bürünmesi dikkat çekicidir. Aynı hayattaki gibi tüm duygular birbirinin tersi olarak ani geçişlerle verilmiştir, bu iki zıtlık ve birbirinden ayrı görülen iki duygulanım hali insanların ne kadar eğlenseler de o anın gerçekliği ile karşılaştıkları zaman olan kederlenme hallerini temsil etmektedir. Bir odada bir arada duran bu insanlar, kederi neşeyle bastırmaktadır. Pencere şiirsel anlatımın bir sembolü olarak seyredeninin dünyasından yani seyircinin dünyasından onların dünyasına geçiş olarak bir sembolizasyondur. Sekansın yine bu pencere ile bitmesi bir fikrin şiir dizesi gibi kafiyeli bitmesine benzemektedir.

4. Tarkovski Filmleri ve Şiirsel Sinemada Mekan-Zaman Yaratımı

Bu başlık Tarkovski filmlerindeki üzerinde durulan en önemli unsurlardan birisi olan şiirsel anlatımla ilgili bir konudur fakat yönetmen şiirsel bir anlatıma sahip olduğu vurgulamasını yeterli bulmamaktadır.

'Sinemada beni çeken, alışılmamış şiirsel bağlantılar, şiirselliğin mantığıdır. Kanımca bu, bütün diğer unsurlar içerisindeki en gerekçisi ve en şiirseli olan sinemanın imkânlarına da çok uygun düşmektedir. Şiirsel bağlantılar, olağanüstü duygusal bir ortam sağlayarak seyirciyi harekete geçirir. Seyircinin hayatı tanıma faaliyetine katılmasını özellikle sağlar, çünkü ne hazır bir sonuç sunmakta ne de yazarın katı talimatlarına dayanmaktadır. Kullanıma açık olan tek şey canlandırılan görüntülerin derin anlamını bulup keşfetmeye yarayan şeydir (Tarkovski, 2008).

Şiirsel anlatım diye tasvir ettiğimiz şey, filmin şiirsel bir dille anlatımı olarak tarif ettiğimiz betimlemeden daha derinde olmalıdır. Tarkovski'nin anlatmak istediği de betimlemelerden ziyade seyircinin bulup çıkarmasını istediği semboller ve seyrederken kendisinin katacağı anlamların ta kendisidir.

Seyircinin kendi deneyimleri ile farklı farklı yorumladığı bu anlar, sadece duygusal ve duygulandırıcı değildir, kendi içlerinde ipuçlarını bulabildikleri ve bu yüzden de duyularının harekete geçirildiği bütünlüktedir aynı zamanda. Sanatın görevi Tarkovski'nin de hep gösterdiği işaret olarak duygulandırmaktan daha derinlerde bir yeredir. Bu kitsch bir eser olarak betimleyeceğimiz 'Ağlayan çocuk' resmine bakıp hüznlenmemizin istediği popüler eserlerden bariz olarak ayrılan bir hüznüdür. Bu resim hüznlenmemiz ve etkilenmemiz için yapılmıştır ama bizi etkileyememektedir.

Film yoluyla insana geçen duygu her zaman daha fazlası olmalıdır, Kurban filmindeki son sahne buna örnek olabilir: Şiirsel bağlantı kavramı Tarkovski'nin de anlattığı anlam ile insanı derinden etkileyen bir faktördür. Çocuk babasının ölümünden sonra daha önceki anılarını hatırlamaktadır. Hatırlama anı ise bir ağacın altında gerçekleşir ve hayattan keyif aldığı bir anda babasının sözleri ile tanımlanır. Babasına duyduğu özlem arabesk bir duyguyla değil sahici bir duygusallıkla karşılığını bulur. O yaşta bir çocuğun hissedeceği sezgilerin ötesinde bir duyguyla tanımlanmıştır. Bu tam olarak şiirsel bağlantıdır şiir gibi



sezgilere dayanan ve o an hepimizin katılmasını da sağlayan sahici bir bağlantının kendisidir, insanın duygularına bir köprü oluşturmaktadır.

5. Tarkovski Filmlerindeki Şiirsel Bağlantılara Örnekler

Bu bölümde Tarkovski filmlerinde geçen sahnelerle dair şiirsel bağlantılara örnekler verilmiştir.

1-Ayna filmindeki kadının saçlarını yıkadığı ve ellerinin zorla geriye çekilir gibi gösterildiği sahne

2-Andrey Rublev filminde babası Arseniy Tarkovski'nin şiir okuduğu ve küçük sevimli kız

çocuğunun da olduğu havada tüylerin uçtuğu sahne

3-Nostalgia filminde şehrin tam merkezinde olduğu hissettirilen alanda protestocuların yan yana ve asimetrik şekilde merdivene dizildikleri sahne

4-Nostalgia filminde adamın başına düşen tüyün saçındaki beyaz gölgenin hemen yanından yere salındığı sahne

5-İvan'ın çocukluğu filminde çocuğun yakın plan gösterildiği sahneler ve oyuncak bebek sahneleri

6-Andrey Rublev filminde atın düştüğü sahneyi görüp daha sonra adamın yere düştüğü sahnenin ikiliği, ikisinde de ayağa kalkma ve o durumdan kurtulma isteğine dair ortak bir anlam bulunmaktadır.

7-Ayna filminde kadının donuk şekilde aynaya baktığı sahnede kadının yaşlı haline dönmesi ve kadın ile adamın annesi arasında kurulan bağ için bir başlangıç bağlantısı oluşturmaktadır.

8- Kurban filminde ağaçlarla şiirsel bir atmosfer kurulan sahne, son sahnede çocuğun tek ama hayatla baş ettiğini hissettirdiği sahne şiirsel bağlantı kurulmaktadır.

9-Silindir ve Keman filminde çocuğun bakışları, hüznü hali, masumiyeti ve filmin anlatımı şiirsel bir bağlantıdır.

10-Nostalgia filminde adamın kadınla tartıştığı sahnede burnunun kanaması o anın içsel gerilimi önemli bir şiirsel bağlantıdır. (Tartışma esnasında komşuları onları görür, adam kanı siler ve an devam eder, bir kesinti ve fazlalık yoktur aynı hayattaki gibi...)

Tarkovski'nin auteur yönetmen olarak karşı çıktığı şey şiirsel sinema meselesinin fazlasıyla basitleştirilmesidir, o yönetmenin dünyasının kattığı şiirsel bağlantıları, karakterlerin nedenselliklerini basitleştirmeden klasik neden-sonuç ilişkisine bağlamadan anlatmak daha doğrusu belirginleştirmekten yanadır.

Şiirsel sinema şiirsel olduğunu düşündüğü şiirsel kareleri bir araya getirerek seyirciyi etkileyebileceği sahte bir duyarlılık mekanizması yerine bilinçaltına da seslenen şiirsel noktaları ortaya çıkarmaktadır. Bu başta söylediğimiz popüler kültür tarafından bilerek ve isteyerek kapatılmış insan algısının daha derin düşünebilmenin önündeki zihinsel mandalın açılması ve sanatın aşkınlığını anlayabilmenin yolunun açılmasıdır.

Hollywood filmleri ve sinemanın bir endüstri olduğu çağımızda şiirsel sinema tarifi de bir çek şekilde tüketilmektedir, insanların şiirsel olarak algıladıkları metaforik anlatımlar ticari kaygılarla alınır satılır hale gelmektedir. Tarkovski'nin çok satabilen şiirsel sinema anlatısına karşılığı insan algısının bilerek popüler kültür tarafından perdelenmesi ve insana dair algı ve duyum dünyasının derinleştirilmesi temeline dayanmaktadır.

'Bir de artık oldukça ayağa düşmüş olan şiirsel sinema kavramı var. Bundan resimleri asıl hayatın olgusal somutluğundan cüretkar bir şekilde uzaklaşan, buna rağmen kendine özgü bütünselliğine ulaşan filmler anlaşılıyor. Bu yaklaşım çok önemli bir tehlikeyi de yani sinemanın kendisinden uzaklaşması tehlikesini de içerisinde barındırır. Şiirsel sinema genelde simgeler, alegoriler ve bunlara uygun retorik tipler ortaya çıkarır. Bunların ise filmin doğasını belirleyen resimsellikte hiçbir ortak noktası yoktur.'

Bu bir yandan fazladan oluşturulmuş simge kullanımına, alegorik anlatıma karşı durmakla ilgilidir. Bu anlatımın görselliği ters yönde etkileyebileceği düşüncesinin de altını çizmektedir (Tarkovski, 2008). Tarkovski, "Mühürlenmiş zaman" kitabındaki şiirsel sinema tanımı ile bağlantılı olarak bir de şu önemli kavramın üzerinde durur haiku örneklerinin kurduğu şiirsel bağlantılar. Bu bağlantı eski Japon şiirlerindeki haiku örnekleri ile saf gözlem arasında kurulmuştur. Bu bağlantı önemlidir, çünkü dizelerin birbiriyle olan ilişkisi alakasız üç ayrı ögenin anlam kazanması ile okuyan için anlamlı bir kod halini almaktadır.

'Çok eski bir manastır

Yarım bir ay

Bir kurt uluyor,

Ovada sessizlik

Bir kelebek uçuyor



Kelebek uyumuş
Ya da;
Dalgalar da oltalar
Mehtap yalayıp geçiyor
Bir gül yapraklarını döküyor
Her dikenin üstünde
Asılı duran damlacıklar' (Tarkovski, 2008).

Haikulardaki bu saf gözlemin gerçekle bağlantısı ve ayrıca görsel düzleme aktarılmayacak kadar soyut olmaları Tarkovski'nin dikkatini çekmiştir. Sadece ruhsal anlamda canlandırılabilir bir şiirin sinema siline çevrilmesinin önünde engeller bulunmaktadır. Yani haikuların doğrudan görselleştirilmesi zordur belki de verdikleri ilham soyut anlamda sinematografik imgeye dönüşebilir.

Fakat William Blake' in şu şiirinin ne kadar çekilmeye yakın olduğu üzerinde konuşulmaya değerdir:

'Neden hep gece yarılarında geldin bana
Otur yanı başıma,
Isıtayım ayaklarını...'

Sanki bir oda ve birbirine yabancı gözlerle bakan ama birbirini seven iki kişi vardır. Kadın içten içe onu bekleyişinin acısını yaşamaktadır. Şefkatli gözlerle adama bakmaktadır. Şiir ruhsal bir canlılığa sahiptir, şiiri sinemaya aktarmak ise kameranın şiirsel bir akıcılıkla bir anlatım dili oluşturması ile mümkündür.

Şiirlerinin anlatıma uygun daha doğrusu görsel düzleme yakın olması gereklidir, bu noktada Sinema diyalektik kurgu(Cengiz Asiltürk) kitabındaki kurgu ile ilgili şu örneği de bağlantılı olarak düşünmek konuyu derinleştirmek açısından faydalı olabilir:

"Atraksiyon Kurgu Einstein"ın eseridir, bu kurgu şeklinde öyküsel akışı kıran çekimler, film yapıya kurgulanarak yeni duyular, yeni anlamlar yaratılıyordu. Kuleshov, Vertov, Pudovkin, Einstein doğrudan gelişen olayı kurgu ile göstermeyip gerçekliğin seçilen elemanlarını kurgulayarak salt onu ima etmeyi yeterli görüyordu. Öncülerin hiçbirinde bulunmayan:

Genç kızlar + çiçek açan elma ağaçları = umut gerçekliği yaratabiliyordu, Tarkovski' nin bu durumu kurgu masasında gerçekleştirilen kurguya bırakmadan görüntülerin kaydının gerçekleştirildiği esnada hatta tasarımını yaptığı zihinsel hazırlık aşamasında yaptığı söylenebilir (Asiltürk, 2008).

Seyrettiğimiz tüm Tarkovski filmlerinde yaratılan şiirsel bağlantıların da üretilen gerçeklik anlayışı Tarkovski'nin film yapmakla ilgili ham maddesi olabilir: 'İnsan bunca zamandır var olmasına rağmen, hala daha önemli şey olan varlığının anlamı konusunda emin değildir, şaşırtıcı olan da budur işte ...'

Tarkovski'nin en çok ilgili olduğu konulardan bir tanesi de şiirsel atmosfer oluşturarak(-ki bunu mekânların her an değişebilirliği ve zamanın da burada akışkan olabileceği fikrinden kurar) mesela çok dikkatli olmadan sadece görüntülere bakıldığında, Nostalgia filminde adamın içinde bulunduğu zaman geçmişle şimdiki zaman arasındaki akışkan düzlemde akıp gitmektedir seyrederken bu akışa, biz de kendimizi bırakırız. Bir süre sonra adamın bu gidiş gelişleri bulunduğumuz zaman diliminden soyutlanabilme halinin keyfi alışkanlığına kendimizi kaptırmanızı sağlar.

Bu izleme hazzı son derece keyiflidir, oysaki hayatta ne zaman ne yapacağımızı bir gün hatta günler öncesinden planlamak zorundayız, öğle tatillerinde hangi saat aralarında yemekten keyif alacağımız ya da hangi saatte iş için yola çıkmamız gerekliliğinin bizde yarattığı boğuntu duygusu bile saatin tik takları gibi belirgindir.

Tarkovski ise filmlerinde modern zamanın karşısında anti bir zaman kavramı oluşturur, karakterler ne oldukları zamana aittir ne de gelecek umutlarına... Dolayısıyla kendi içsel zaman sarkaçlarında salınıp dururlar, bu salınış film izleyicisi açısından normalin dışında bir deneyimi oluşturur. Bu deneyime hazırlıklı olmak gereklidir, zamanın aslında belirsiz bir kavram olduğu sayarak geçirdiğimiz zamanın belirginliğinin ortadan kaldırılması gerektiği auteur yönetmenin anlatmak istediği temel anlamlardan birisidir.

"Felsefenin düşüşü, sinemanın yükselişi" kitabında Deleuze' un söylediklerinden alınan ihlal kavramı Tarkovski'nin zamanlılığın içerdiği zaman ya da zamansızlıkla yıkılan zaman gibi kavramlara eş güdümlü bir yönelim olarak söylenebilir.

İlk ortaya çıkışından bu yana, modern sinema diye adlandırdığımız şey de farklı olmaktadır... Duyusal motor şema artık işlememektedir. İçeriden parçalanmıştır. Algılar ve edimler birbiriyle bağlantılı olmayı sona erdirmiştir. Boşluklar şimdi ne koordine edilmiş ne de doldurulmuşlardır. Hareket artık basitçe



anormal değildir, şimdi anormallik kendi içinde tutarlıdır. Zamanı kendi nedeni olarak göstermektedir. Harekete bağlı olan zaman değildir. Zamana bağlı olan anormal harekettir...' (Demirdöven, 2001).

Zaman hareketin nedeni olarak ortaya çıkabilir, Tarkovski'nin filmlerinde zamanla birlikte mekânlar da göründükleri anlamın dışında değişirler. Böylece zaman-mekân(kronotop) olarak tarif edilen ve de klasik anlatımın bu tutarlık üzerinden ilerlediği senaryo anlayışı da değişmektedir. Çünkü zamansallığın gerçek düzleminden koparılması mekânların düz anlamlarında daha metaforik anlamlarla değişmesine neden olmuştur. Örneğin bir masanın etrafında oturan kişilerin mekânı kullanırken orada bulunuşları normalin dışında konumlandırılmıştır. Yönetmen mekânın karakterler tarafından kullanılırken normalin dışında bir konumlandırma ile mekân duygusunu da değiştirme yoluna gitmiştir. Dikkatli izleyici açısından bu seyir zihnindeki masa etrafında konumlanarak oturan kişilerin konum edinmelerine zıt, orijinal ve kameraya göre(yani gerçek hayatta gözleyen kişinin göz konumuna göre) yeni bir boyutla bir yeniden yapılandırmaya dönüşür. Mekân algısı kendi gözlemlerinden film sırasında değiştirilir, yeniden organize edilir, yönetmen bu mekân kullanımındaki bu sıra dışılığı filmin anlatım dilindeki zamansallık duygusunun yitirmeye çalışılması hatta iyi izleyici gözü ile film duyumunun zamansızlık duyumu ile birleştirmesi fikri ile bir arada kullanır.

Bu noktada Tarkovski mekân duygusunun değiştirilmesi fikri ile bağlantılı olarak mizansen oluşturulması ile ilgili şunları söyler:

'Sinemada mizansen gösterilen eylemlerin olabilirliğiyle, görüntülerin güzelliği ve derinliği ile bizi sarsmak ve etkilemekle yükümlüdür. Burada anlatılmak istenenin üstüne basıla basıla açıklanması seyircinin hayal gücünü kısıtlamaktan başka bir işe yaramaz. Etrafı boşluklarla sarılı bir fikir yumağı ortaya koymaktadır bu. Düşüncenin derinine inme yolları tıkanmış olur. Nasıl birbirine benzeyen kahramanlar yoksa bir mizansenin de tekrarlarına başvurma hakkı yoktur. Bir mizansen, salt bir imge, bir kavram ne kadar da orijinal olsa bir kavram haline gelirse, işte o zaman kişilerin karakterleri, yaşadıkları ruhsal konumları kocaman bir yalan, olur'

Aslında bu mekânsızlık özelliği kurgu anlayışından da ileri gelmiştir: 'Sinemanın özelliği çekimin yapısında değil çekimden çekime geçen hareketten, başka bir deyişle kurgudan oluşur. Sinema başka bir sanat dalının elde edemediği bir özelliğe, mekânsızlığa ve zamansızlığa sahiptir. Diğer sanat dallarını içermez ve karıştırmaz. Burada sentez tamamen başka bir anlama sahiptir ve kendine ait benzerlikleri değil mekânsal-zamansal farklılıkları içerir' (Tarkovski, 2008).

Kurgusunun çekimler gerçekleştirilirken her sahnesinde başka bir insani duyuya seslenerek gerçekleştirilen Tarkovski filmleri aslında bu alıntılıdığımız cümleleri de bir yanıyla düşündürür. Çünkü Nostalgia filminde de bolca örneğini gördüğümüz şekilde mekânsal-zamansal farklılıklardan çok geçmişle-bugün ya da bu an içinde bulunduğumuz mekân-sonra içinde olacağımız mekân arasındaki ayrımlar ortadan kaldırılmıştır. Daha çok tüm mekânlarda, tüm zamanlarda bir bütün olarak yayılabileceğimiz duygusu hissettirilmektedir.

Tarkovski filmlerini seyrettikten sonra özellikle zamanla ilgili sorgulamalara yönlendiriliriz, geçmişin kökleri nerededir ve geçmişten ne zaman koparız ve geleceğe ne zaman yayılırız? Ölüm ile yaşam arasındaki sınır zaman ile mi kurulur gibi sorulara cevap verir buluruz zihnimizi...

Buradaki anlatımın zaman-mekân kullanımına yaklaşımın şiirsellikte ruhsallık arasında bağlantılar kurduğu kesindir fakat bu edebiyatın söz içinde maddeleşen üslubundan farklı bir yerdedir: 'Edebiyatta üslup söz içinde maddeleşir görüntü (obraz) sözdür, sanatsal ayrıntılardan oluşan tiplerin (obrazların) birleşmesi ve anlam biçimi üsluptur. Sinema sadece çekimle ilgili olarak bir üslup oluşturamaz öyle olsaydı filmi hareket eden bir resim olarak algıladık (Yergebekov, 2008).

Bir de filmlerindeki zaman üretimi ile ilgili olarak Deleuze'un Mirror(Ayna) filmi ile ilgili olarak söylediklerine göz atabiliriz:

Doğanın anı-manzarası içine yeniden inşasıyla yapılan etkili bir zihinsel bir yapı olduğu için bir realizm olmamasına rağmen, Mirror (Ayna)filmine gerçeklik duygusu veren bu tür bir düzenleme ayrıntısına dikkat etmektedir. Tarkovski zamanın filmde kendisi ile birlikte yaşadığı farklı anı tatlarını yaşatmaktadır' (Demirdöven, 2011).

Burada bahsedilen karakterlerin kendilerine ve tarihlerine saf bir gerçeklik duygusu ile yaklaşmalarıdır. Bu da karakterlerin saf algı ile istemsiz bir hatırlama anı yaşadıklarının gösterilmesi ile olur. Kısaca filmlerde tanık olduğumuz klişe flash-back sahneleri yerine daha saf algı üzerinden oluşturulmuş ve neredeyse hiç fark etmeden karakterlerle geçmişlerine uzandığımız bir anlar dünyası ile şimdinin sarmalanmasına tanık olur, katılırız.

Yine 'Felsefenin düşüşü ve sinemanın yükselişi' kitabında geçen, Tarkovski'nin çekim sürecinin:



'Tarkovski'nin çekimi gerçekleştirmesi tüm film boyunca çekimden çekime yayılan, açık-anlamsal, zaman-basınç'ın kinestetik yoğunluğunu orkestre etmektedir' cümleleri de önemlidir, bu filmlerinde rastlanan hareket-zaman ögesinin olağanın dışında olan ve zamanın değişmesine karakterlerin yaşadığı olaylar ve ruhsal değişimlerin etkisiyle oluşan hareket ve zaman değişiminin olanaklılığı ile ilgili bir açıklamadır. Örneğin Larissa Tarkovskiya'nın canlandırdığı karakter (Maria) bu ruhsal değişimle beraber aynaya baktığında annesine dönüşmekte, yaşlanmaktadır. Belki de yönetmen kendi reel dünyasında da bu ruhsal değişimin etkisiyle karısının suretini zaman zaman annesinin suretine döndürmektedir, filmde de Maria'nın annesine dönüşümü ile ilgili bir görünüm bulunur.

Burada 'zaman heykeltraşlığı' ve 'mistik realizm'den söz etmekte fayda vardır, zamana dair geçişlerdeki bu ustalık zamanı kendi dünyasına dair bir yeni film zamanı olarak Tarkovski'nin filmlerinde yaratabilmesinden ileri gelmektedir. Filmlerinde neredeyse yontar gibi yeni zaman ve mekân üretimleri oluşturmaktadır. 'Mistik realizm' ise yönetmenin üslubu ile ilgili oluşturulan tanımlamalardan birisidir ve onun filmlerinde tamamen mistik diyebileceğimiz anlatımlara ve sembollere dayalı ama yeniden üretilmiş bir realizm kavramı ile ilişkilendirilebilir. Birçok sahne realizmden uzak gelse de filmin anlatımına göre gizemli bir gerçeklikle inandırıcı olacak kadar görünür göstergelerden oluşmaktadır.

6. Tarkovski'nin Oluşturduğu Dilde Görsel ve İşitsel Öğeler ile Filmlerindeki Rüyasal Anlatımın Anahtarları

Tarkovski tüm filmlerinde işitsel öğeleri görsel öğelerle birlikte rüyasal sahneler yaratmak amacıyla kurar, görsel anlam neredeyse her zaman bulunan mekânda olabilecek doğal seslerle desteklenmiş hatta bu seslerin kullanımı müzik yerine geçmiş ve anın doğal müziğini oluşturmuştur. Bu kullanım hem doğallığa dahil olmayı kolaylaştırır hem seyredeni olan olaylara hazırlar. Az sonra reel bir olay olacak derken gerçek olduğuna inanabileceğimiz rüyalar, hayaller, gizemli olaylarla karşılaşırız.

İvan'ın çocukluğu filminin ilk sahnesi:

- 1-Guguk kuşunun sesi
- 2-Ağaç manzarası (İvan görülür)
- 3-Keçi görüntüsü
- 4-İvan koşar
- 5-Kelebek uçar
- 6-İvan kelebeğin uçuşunu izler
- 7-Kelebek uçar
- 8-İvan birden bire ağaçların üzerinde uçmaya başlar
- 9-Aşağıda yol üzerinde bir kadın görülür
- 10-Yer manzarası, İvan kelebeği izler
- 11-Güneşin ışıkları yapraklara vurur
- 12-İvan yüzünü gölgeler ve etrafına bakınır
- 13-İvan kovasıyla su getirmekte olan annesine doğru koşar. Anne kovayı yere koyar, su içer.
- 14-İvan başını kavadan kaldırır ve 'Anne orada guguk kuşu var' der.
- 15-Anne İvan'a bakar ve gülümser sonra eliyle alnındaki teri siler (Yergebekov, 2008).

Bu anlatımda mutlaka ki şiirsel motifler vardır, guguk kuşu sesi ile başlayan sahne İvan'ın annesine: 'Anne orada guguk kuşu var' demesiyle devam etmiştir. Bu öğelerin birbirini bir sarmal gibi tamamladığını görürüz, seyirci görsel olarak İzlediğine doyduğu gibi işitsel olarak da tüm ticari filmlerde gördüğümüz çok romantik ya da çok neşeli müziklerle karşı karşıya kalmamaktır. Tarkovski'nin esasen bu işitsel ve görsel motiflerle bağlanmak istediği nokta rüya sahne yapılarıdır.

'Solgun yeşiller gümüşsü kurşunilerle parlayan, yavaş, gösterişli ve ürkütücü ölçüde güzel bir dünya; Boş sokaklar, garip bir tehditle çırpınan kırık tarlalar boyunca amansız bir şekilde uzanan sessizlikler dünyası, bulutları üzerinde kabaran bulutlar, sisler üstünde sisler, parçalanmış aynalar, bütün türleri ve biçimleriyle bir su dünyası; damlalar ve akıntılar, dereler, gölcükler, akarsular, göller ve nihayet okyanuslar, inci gibi sislerin içinde buharlaşan, buz parçalarında kristalleşen su... Karanlık güçlerin sesi ve yankılanan çığılığı, tabanca patlaması, görülmeyen uçakların, buğdayı ve çimleri yalayan rüzgârın sesi. Takırdayan toynakların, kırılan camların, akan suyun, sonsuz ölçüde küçük, sonsuz ölçüde değerli, edebi bir gökyüzünün altında hayatın enginliğine, karanlığa, güneş ışığına ve sonsuzluğa uzanan çığılığı ve sitemi. Bu Andrei Tarkovski filmlerinin dünyasıdır (Battal, 2002).

Sinema göstergeleri ile hem gerçeğe hem de rüyaya dair anlatı oluşturur. Rüyanı anlatmak için



Tarkovski sineması için bahsedilen rüya sineması ya da tarzı için mistik realizm saptaması son derece akla uygundur çünkü kendisinin de sözlerinde belirttiği gibi, filmlerinde insanın varoluşuna dair bir hakikati gözler önüne sermektedir. Bu noktada sadece rüya anlatılmaz rüyanın ritmi de seyirciye geçer,' Filmde ritim yönetmenin özgün sezgilerine, onun zaman anlayışına orantılı organikliğe kavuşur.'

Bu bahsettiğimiz ritim anlayışı Ayna filminde geçen kadının yatay olarak yükseldiği sahneden anlatılabilir, bu son derece etkileyici rüya sahnesi olağanın dışında realizmden çok mistik bir yönelime doğru gerçekleşen rüyanın ritmi ile kurulmuştur. Kadının havalanışını hafifçe içimizde hissederiz çünkü tüy gibi havalandığı hissine kapılmışızdır, hatta o kadar da inanırız ki bir kadının bu şekilde yükseleceği fikri yeni bir gerçeklik fikrini aşar.(Henry Purcell'in müziği eşliğinde gerçekleşen sahnede sahnenin doğal sessizliği ciddi bir hüznün ve derin anlam taşımaktadır)

Bunlar yönetmenin hem gerçeği sorgulama ihtiyacından hem de sinemanın bir arayış olma fikrinden doğar. Rüyasal zamanı anlattığını söylerken metafor teriminden de bahsedebiliriz, yönetmen metafor kelimesinden hoşlanmaz, metafor kelimesinin(metafor gerçeğin yerine geçen düz değişmece) yerine daha çok simgelere kendini yakın bulur. 'Simge ancak sonu olmayan sınırsız bir anlam taşıdığı, gizemli diliyle üzerinde konuşulmayan sözcüklerle ifade edilmeyen bir şeye değdiği ve dokunduğu zaman ancak bu şekilde gerçek bir simge olur' Bu sözlerden de anladığımız gibi, metaforik anlatım tabiri yerine yeni olanak ve yeni görünüm oluşturmak Tarkovski sineması için çok daha önemlidir. Yeni bir görüntüsel anlatım için olağanın dışında simgeleri araştırıp filmlerinde dener, gerçek olanın zaten gerçek hayatta denendiğini bunu tekrar anlatmanın sıkıcı olduğunu hissettirir.

Bu noktada Tarkovski'nin filmlerinde rastlanabilecek rüya motiflerinden bahsetmek gereklidir. Motifler bazen gözle görülebilir mesela Andrey Rublev tablosunun daha sonra Ayna filminde gösterilmesi gibi, bazıları da görünmeyen daha doğrusu etkileri çok daha dolaylı olan motiflerdir. Mesela sadece tek filminde rastlamadığımız yangın sahneleri, ilk bakışta Ayna filminde kadının ve çocukların yaşadığı evin çok yakınında gerçekleşir. Burada ilk anlam olarak kadının geçmişinde var olan gerilimlerin şu anki gerilimle birleştiği bir sahne olarak yorumlanabilir. Yangın çıkmış olsa da kadın hiç bitmeyen soğukkanlılığını korur, çocukların yangına baktığı sahne birçok eleştirmen tarafından sinema tarihindeki önemli sahnelerden biri kabul edilmiştir. Tarkovski'nin düşünsel olarak yangın olayını nereye bağladığını emin olacak kadar iyi bilemeyiz fakat bu sadece doğal bir afet olarak karşımıza çıkmamaktadır. Yangının diğer doğa olayları gibi insan üzerindeki etkisi filmlerinde görünmeyen, boyut değiştirmeyi amaçlayan bir motiflerden birisidir.

Aynı sahne Kurban filminde de gözlenir, adam evin yandığını gözlerine inanamaz bir şekilde izler ve ambulans gibi düşündüğümüz daha küçük bir araba gelir ve yardım edilir. Bazıları sadece estetik görünümleri çağrıştırmak için kullanılan motiflerdir. Nostalgia filminde kullanılan yıkık dökük büyük bir evin içine yağın yağmur suyu ve en sonunda şişelerin üzerine yağın ve bir şarkı gibi dinlediğimiz su sesi...

7. Tarkovski Sinemasında Karakterlerin Oluşturulması

Karakterlerin oluşturulması fikrini kadın-erkek ilişkilerine dair filmsel anlatımını yorumlamakla başlayabiliriz. Filmlerindeki kadınlar genelde ruhsal anlamda gergin, içsel sıkıntıları olan neşesiz tiplerdir. Mesela Nostalgia filmindeki kadın karakterin bulunduğu hiçbir yere uyum sağlayamadığını ilk dinsel sahnelerin olduğu yerden itibaren anlayabiliriz daha sonra bu karakterin erkekle tartıştığı sahnede kendine dair dünyayı da koruduğunu da hissederiz. Yine de bu sekansın sonunda kadın erkekten bir şaplak yiyecek ve bir şey demeden odasına çekilecektir, adamın yaşadığı ruhsal sıkıntıyı da burnunun kanamasından görürüz. Sonra yine özgürlük üzerine bir konuşmayı duyarız, erkeğin dünyasına yapılan bir göndermedir bu 'Özgürlüğü istersiniz. Hep istediğiniz budur ama özgürlükle de ne yapacağınızı bilmezsiniz' der. Birçok araştırmacı Tarkovski'nin kadının dünyasına bakışının karışık olduğunu ama en belirgin olanın rasyonel olarak erkeğin gerisinde kalan bir varlık olarak filmlerinde gösterdiğini işaret eder. Genel olarak kadın karakterler, başına geleni kabullenmiş gibi görünürler fakat kadın karakterlerin biraz önce de sözü edilen gibi çıkışları olduğunu da gözlemlemekteyiz. Tarkovski bir röportajında:'Bir kadının erkek olmadan yaşamasının anormal olduğu, erkeğin ise kadın olmadan yaşayabileceğini' söyler. Bu kadınların toplum tarafından fazladan gözetilmesi, hayatlarının daha çok kontrol altında tutulması ile de ilgili sayılabilir

Sonuç olarak kadın karakterlerini daha çok kendine kalmaktan muzdarip olduğu gerçeğini görmezden gelemez, erkeklerin ise kendi dünyalarına daha büyük bir rahatlıkla döndüklerini ifade etmiş, anlatımı ile bunu desteklemiştir.

Kadınlar arası diyaloglara,(kadınlar arası ilişkiye mesela bir kadının diğeri üzerinde kurduğu tahakkümüme) en iyi örnek de Ayna filmindeki basım evi sahnesidir, bu sahnede gizli kamera ile çekilmiş bir görünüm elde edilmiştir, Maria'nın niye telaşlandığını ya da neden basım evine geldiğini bir türlü



anlayamayız, sekansın sonuna doğru Maşa ile aralarında çok ilgi çekici bir diyalog olur. Maria'nın küçümsendiğini ya da Maşa tarafından kiskanıldığını hissederiz, karışık duygularla dolu bu sahne gerçek hayattan alınma gibidir.

Tarkovski'nin filmlerindeki karakterler varoluşçu karakterlerdir, evleri olsa da oraya ait olmadıklarını hissettirirler. Tarkovski film yapmanın zamanı mühürlemek olduğundan bahseder, zamanın kaybolmaması ve durdurulması için film yapımını bir araç olarak görür. Dolayısıyla birçok filminde zamanın durdurulması, evsizlik, özgürlük, gizemi arama gibi varoluşçuluk motiflerini arar. Kurban filmindeki karakterler de tüm varoluşçu karakterler gibi, yabancı, her andan kopukluk duygusuna sahiptir. Huzursuz görünse de mutlu bir karakter olmayı başarır. Bu filmde de Nietzsche'ye göndermeler olduğu söylenir. Tarkovski'nin bir diğer yanı da dinsel inanışlarının getirdiği metafiziksel bileşenlerdir, insanın kendisini aramasının her fırsatta gerekliliğinden söz eder fakat bu arayışın Tanrı inancı ile daha da güçlendiğinden bahsetmektedir.

8. Sonuç

Sinemanın auteur yönetmenlerinden Tarkovski'nin sinema tarihine belki de en büyük katkısı şiirsel sinemaya örnek filmler yapmak değil bizzat sinema ile insanların zihinlerine şiir yazmaktır. Yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiye dair çok ince sinematografik dokunuşlar yapan yönetmen bunu şiirsel bağlantılar kurarak yapmaktadır. Karakterleri itici değil derin ve etkileyicidir, mekan yerine mekansızlığı zaman yerine zamansızlığı öngörmektedir. Ticari sinemanın yaptığı sinema ile insanların zihinlerini uyuşturarak onları filmlerle realiteden koparmak yerine sanat yoluyla katharsis(arınma) yaratmayı ortaya koymaktadır. Bunu kendiliğinden rüya ve şiirin ortak anlatı penceresinden içgüdüsel bir şiirsellik duygusuyla ortaya çıkarmaktadır. İnsanın kendi iç dünyasını tanıması için Dostoyevski ruhunda bir sinemanın başka bir boyutunda toplumdan kopuk bir şairanelikle değil realist ve şiirsel bir dünya ile yeni bir sinema dilini kurmaktadır. Metafiziksel bir sinemanın hayatı sorgulamasını zamanın dışında kalmış gibi yaşayan karakterler ile sorgulayıcı ve derin bir bakış açısıyla ve zamansızlık, yurtsuzluk ve ruhun kaybolmuşluğu ile aramaktadır. Tarkovski sineması kendiliğinden derin bir hipnoz yaratmaktadır, çünkü insanın bilinçaltına dönüktür ve insan zihninin kıvrımlarında şiirsel semboller ile gezinmektedir. Felsefi alt yapıları ile zamanı, dünyayı, modern dünyanın insanın dünyasını yıkışını, ölüm ve yaşamı ve daha bir çok felsefi konuyu incelemektedir. Sonuç olarak Tarkovski sineması insanın kendi dünyasını cesur bir şekilde ele almasını sağlayan rüyanın da gerçek kadar, ölümün gizeminin de yaşamın kendisi kadar, aşksızlığın aşkın kendisi kadar, kayboluşun da gerçekliğin kendisi kadar önemli olduğunu özgün ve cesur bir şekilde yaratıcı bir dille oluşturmaktadır. Metafizik anlamları barındırır, gerçeğin kendisi ile gerçeğin zahiri yanını iliklerine dek seyirciye hissettirir. Bu anlamlarıyla kurduğu şiirsel bağlantılar önemlidir ve Tarkovski sineması insanın zihninin üzerindeki mandalın kaldırılması ve bilincin açıklığa kavuşmasını sağlayarak aşkınlığı sağlamaktadır.

Şiirsel sinema başlı başına farklı bir sinema boyutu fikrinden yola çıkarak oluşmuştur. Tarkovski sineması birçok eleştirmen tarafından 'mistik realizm'e örnek olarak gösterilmektedir. Şiirsel bir dille aktarılan Tarkovski sinemasının etkileyiciliği büyümlü ve esrarengiz olmasından kaynaklanmaktadır. Baykuş sesleri, su sesleri ve diğer seslerle desteklenen ve reel hale getirilen esrarengizlik görsel olarak da gizemli birçok anlatımla bir arada kullanılmaktadır. Bu Tarkovski'nin gizemli penceresidir kendisinin gördüğü hayata, ölüme ve rüyalara dair bu farklı ve kendine has boyutu sineması aracılığıyla seyircilerine aktarmaktadır. Kendi sinemasını anlayan ya da anlama gayreti olan tüm seyirciler bu sinematik etkiyi filmlerindeki felsefi boyut ile birlikte algılamaktadır. Sinemasında beyhude bir gizem yerine felsefik bir boyut ile derin anlamlar aktarılmaktadır. Bu felsefi anlamların çoğu insanlığın kendisini anlaması üzerine önemli katkılardır. Filmlerin temel amacı insanlara sadece görsel şölen ya da görsel bir yanıltmaca mı sunmak olmalıdır? Yoksa anlatımları üzerinden insanların dünyasında iz bırak mı? Tarkovski sinemasının seyirciler olarak bize aktardığı fikir görsel bir illüzyondan ziyade felsefi anlamda aktardığı metafiziksel ve diğer anlamlardaki anlam boyutlarıdır. Her filminin insanın kendi varoluşsal durumları için sorduğu birçok soru vardır. Bu sorular insanın kendisini tanıması için çok önemlidir ve Tarkovski bunu yapay bir zeminde değil kendi doğallığında yapmaktadır. Bu doğallık onun kendi penceresinden sunduğu kendine has anlatımının büyüleyiciliğinden kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
Asiltürk, C. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
Demirdöven, K. (2011). *Felsefenin Düşüştü Sinemanın Yükselişi*. İstanbul: Es Yayınları.
Yergebekov, M. (2003). *Tarkovski Sineması*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara.