

RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ANDREY TARKOVSKİ FİMLERİNDE KAPI İMGESİ

THE IMAGE OF THE DOOR IN ANDREI TARKOVSKY'S FILMS IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTING AND CINEMA

Cenan ÖZTÜRKLER*

Öz

Araştırmanın amacı, Andrey Tarkovski sinemasındaki kapı imgesini resim ve sinemanın dilsel ilişkisi üzerinden değerlendirmektir. Bu bağlamda araştırmanın ilk bölümünde, resim ve sinema sanatları arasındaki dilsel ilişki incelenmiş, ikinci bölümde ise Andrey Tarkovski'nin bir ifade aracı olarak kullandığı kapı imgesi, resim ve sinemanın dilsel ilişkisi üzerinden ele alınmıştır. Konu kapsamında Tarkovski'nin "İz Sürücü" ve "Ayna" isimli filmleri incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda ise sinemanın anlam yaratımı konusunda resmin dilinden etkilendiği ve kapı imgesinin resimde olduğu gibi Tarkovski sinemasında da önemli bir ifade aracı olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırma sürecinde doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma konusu ile ilgili elektronik ve basılı ortamda yer alan kaynaklar incelenerek gerekli veriler elde edilmiştir. Ayrıca araştırmaya dahil edilen sanat eserleri ise biçim ve içerik açısından değerlendirmeye yardımcı olan göstergebilim yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Andrey Tarkovski, Resim, Sinema, Kapı, İmge

Abstract

The aim of the research is to evaluate the door image in Andrey Tarkovsky's cinema through the linguistic relationship between painting and cinema. In this context, in the first part of the research, the linguistic relationship between the arts of painting and cinema was examined, and in the second part, the door image used by Andrey Tarkovsky as a means of expression was discussed through the linguistic relationship between painting and cinema. Within the scope of the subject, Tarkovsky's films "The Stalker" and "The Mirror" are examined. As a result of the research, it is concluded that cinema is affected by the language of painting in terms of creating meaning and that the door image is an important means of expression in Tarkovsky's cinema as well as in painting. The document analysis method was used in the research process. The necessary data were obtained by examining the electronic and printed sources related to the research topic. In addition, the works of art included in the research were analyzed using the semiotic method, which helps in evaluation in terms of form and content.

Keywords: Andrei Tarkovsky, Painting, Cinema, Door, Image



Araştırma Makalesi
Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.15031230

Geliş Tarihi / Received
26.01.2025

Kabul Tarihi / Accepted
07.03.2025

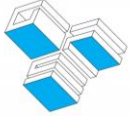
Yayın Tarihi / Publication Date
16.03.2025

Sorumlu Yazar / Corresponding author
E-mail:
cenanozturkler.art@gmail.com

Cite this article: Öztürkler, C., (2025).
Resim ve Sinema İlişkisi Bağlamında
Andrey Tarkovski Filmlerinde Kapı
İmgesi, D-Sanat, Cilt:1, Sayı:9, 237-249



Content of this journal is licensed under
a Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International
License.



Giriş

Araştırmanın amacı, Andrey Tarkovski filmlerindeki kapı imgelerini resim ve sinemanın dilsel ilişkisi üzerinden değerlendirmektir. İnsanoğlu, tarih boyunca duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini, inançlarını ve çevresinde tanıklık ettiği durum ve olayların görsel kayıtlarını tutarak gelecek nesillere aktarma ihtiyacı duymuştur. Bu ihtiyacı doğrultusunda, yaşadığı dönemin teknolojik imkânları ölçüsünde yeni teknik ve yöntemler geliştirmenin yollarını aramıştır. Bu arayış, mağara duvarlarında başlamış ve günümüz dijital çağına kadar devam etmiştir.

Görüntüler üretmek amacıyla geliştirilen her teknik ve yöntem, resim sanatının dilsel gelişimine, ifade ve anlatım olanaklarına katkıda bulunurken, aynı zamanda farklı sanat dallarının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu sanat dallarından biri de sinema olmuştur. Sinema, ortaya çıktığı ilk günden itibaren resim sanatıyla güçlü bir bağ kurmuştur. Görsel sanatların bir dalı olarak sinema, resim sanatından büyük ölçüde etkilenmiş ve kendi anlatım dilini, resim sanatının dilini kullanarak inşa etmiştir. Resim sanatının anlatım olanaklarını kendi anlatımlarının çıkış noktası olarak kullanan yönetmenler için resim ve sinema ilişkisi oldukça önemli bir konu olmuştur. Bu bağlamda araştırmanın ilk bölümünde resim ve sinemanın dilsel ilişkisine değinilecektir.

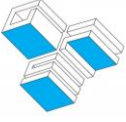
Resim sanatının dilsel olanaklarından etkilenen yönetmenlerin başında Sovyet sinema yönetmeni Andrey Tarkovski gelmektedir. Tarkovski, filmlerinde resimsel etkilere önem vermiş ve bununla birlikte sıklıkla sanat tarihinden referanslar kullanmıştır. Ancak bu referanslar, araştırma bağlamında kapı imgesi ile sınırlı tutulmuştur. Dolayısıyla araştırmanın ikinci bölümünde Andrey Tarkovski'nin bir ifade aracı olarak kullandığı kapı imgesi, resim ve sinemanın dilsel ilişkisi üzerinden ele alınacaktır. Konu kapsamında Tarkovski'nin "İz Sürücü" ve "Ayna" isimli filmleri incelenecektir. Araştırmanın sonuç bölümünde ise sinemanın anlam yaratımı konusunda resmin dilinden etkilendiği ve kapı imgesinin resimde olduğu gibi Tarkovski sinemasında da önemli bir ifade aracı olduğuna dair bulgular paylaşılacaktır.

Yöntem

Bu makalede "doküman analizi yöntemi" kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman analizi yöntemi, basılı ve elektronik ortamlarda yer alan tüm bilgi, belge ve kaynakların sistematik bir şekilde incelenmesi ve değerlendirilmesi için kullanılan bir araştırma yöntemidir. Dolayısıyla araştırma süreci bu yöntem çerçevesinde yürütülmüş ve araştırmanın konusu ile ilişkili olarak, elektronik ve basılı ortamda yer alan kaynaklar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır. Ayrıca araştırmada yer verilen sanat eserleri, görsel öğelerin biçim ve içerik açısından değerlendirilerek sosyal, kültürel, tarihsel vb. bağlamlarla ilişkilendirmesine ve anlaşılmasına yardımcı olan "göstergebilim yöntemleri" kullanılarak çözümlenmiştir.

Resim ve Sinema Arasındaki Dilsel İlişkinin İncelenmesi

İnsanoğlu, tarih boyunca duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini, inançlarını ve çevresinde tanıklık ettiği durum ve olayların görsel kayıtlarını tutarak gelecek nesillere aktarma ihtiyacı duymuştur. Bu bağlamda "görüntüler, insanın düşüncelerini aktarmakta kullandığı ilk araç olmuştur" (Yıldız, 2014:62). Görüntüler üretebilmek için ise yaşadığı dönemin teknolojik imkânlarına göre farklı teknik ve yöntemler geliştirmiştir. Tarih öncesi dönemlerde mağara duvarlarında başlayan bu serüven, günümüz dijital çağına kadar devam etmiş ve görüntüler, tarih boyunca sürekli olarak gelişim



göstermiştir. Görüntüler üretmek amacıyla geliştirilen her teknik ve yöntem, resim sanatının dilsel gelişimine, ifade ve anlatım olanaklarına katkıda bulunurken aynı zamanda farklı sanat dallarının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu sanat dallarından biri de sinema olmuştur.

Sinema, ilk ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar resim sanatı ile sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Görsel sanatların bir dalı olarak sinema, resim sanatından büyük ölçüde etkilenmiş ve kendi anlatım dilini, resim sanatının dilini kullanarak inşa etmiştir. Resim sanatının anlatım olanaklarını kendi anlatımlarının çıkış noktası olarak kullanan ve sinemanın “yeni imkânlarının keşfedildiği bir yolculuk olarak gören yönetmenler için resim-film ilişkisi oldukça verimli bir toprak” (Gülşen, 2016:317) olmuştur.

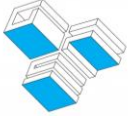
Resim ve sinema arasındaki bu dilsel ortaklığı anlayabilmek için aralarındaki kompozisyon kurallarına dikkat edilmelidir. Mas ve Espas, açık ve kapalı kompozisyon, zıtlık ve denge, nokta ve çizgi, doku ve leke, ışık ve gölge, renk ve perspektif vb. tüm bu elemanlar resim sanatının dilsel öğeleri olmakla birlikte sinemada da kullanılmaktadır. Diğer yandan sinema teknik, dil ve anlatım açısından resimden ayrı düşünülmemeyeceği gibi fotoğraftan da ayrı düşünülmemektedir. Bunun nedeni sinemanın bir yandan resmin dilini kullanırken diğer yandan fotoğrafın teknik imkânlarından faydalanıyor olmasıdır. Sinemanın icadına giden yolda atılan ilk adım, fotografik görüntülerin ortaya çıkışı olmuştur. Fotografik görüntü elde etme konusunda yaşanan gelişmeler ise sinemanın temellerini oluşturmuştur. Dolayısıyla kamera aracılığıyla elde edilmiş mekanik görüntüler olmaları sebebiyle, dilsel bağlamda birlikte değerlendirilmeleri gerekmektedir.

İlk ortaya çıktıkları dönemlerde önce fotoğrafın, sonrasında ise sinemanın “sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen” (Antmen, 2010:11) mekanik doğaları, onların sanat olarak kabul edilip edilmemeleri konusunda birtakım tartışmaları beraberinde getirmiştir. Fotoğraf ve sinemaya “eleştirel bir gözle bakan birçok kişi, mekanik bir işlem sonucu olduğundan sanat olamayacağını düşünüyorlardı. Aksi görüşü savunanlar ise kameranın da resim fırçası gibi sanat üretmek için kullanılacak sayısız araçtan biri olduğu görüşünü savundular” (Hacking, 2015:112).

Mekanik yollarla elde edilen görüntülerin sanat olmadığı ve dolayısıyla bir dilinin de olamayacağı görüşünü savunanlardan birisi de İngiliz yazar ve sanat eleştirmeni John Berger (1926-2017) olmuştur. Berger, “O Ana Adanmış” isimli kitabında, mekanik görüntülerin bir dili olamayacağını savunmaktadır. Ona göre; resim sanatının aksine mekanik görüntüler “görünümünden çeviri yapmazlar. Onlardan alıntı yaparlar” (2011:90) ifadelerini kullanmaktadır. Ancak Susan Sontag (1933-2004), “Fotoğraf Üzerine” isimli kitabında, fotoğrafın dilini “resim sanatının sözlüğüne başvuran asalak bir dil” (2011:166) olarak tanımlamakta ve böylece mekanik görüntülerin de bir dili olduğunu kabul etmektedir. Berger ve Sontag’ın ifadeleri, fotoğraf için olsa da teknik olarak sinema içinde geçerlidir.

Türk sanatçı, akademisyen ve yazar Mehmet Yılmaz (d. 1963) ise “Fotoğraf Resimdir” isimli kitabında, mekanik yollarla elde edilen görüntülerin de bir resim yapma yöntemi olduğunu ve doğal olarak resmin dilini kullandığını savunmaktadır. Yılmaz kitabında; “ister kalem, ister boya ve fırça, ister makine ve kimya, isterse bilgisayar aracılığıyla elde edilsin, bir ‘resim’ nihayetinde ‘sabit bir görüntü’dür. Bu görüntü kâğıt ya da tuval gibi yüzeyde de olabilir, dijital ortamda da” (2013:16) ifadelerini kullanmaktadır. İngiliz ressam ve yazar David Hockney (d. 1937), “Resmin Tarihi” isimli kitabında, Yılmaz’ın ifadelerini desteklemekte ve konuyu bir başka noktaya taşımaktadır.

Hockney, peşi sıra çekilen fotografik görüntülerin sırasıyla oynatılmasına dayanan sinemanın da bir



resim yapma şekli olduğunu ve fotoğraf gibi onun da resmin dilini kullandığını ileri sürmektedir. Hockney'e göre sinema, diğer görsel sanat dallarından bariz bir şekilde ayrılmaktadır ancak "yine de bir tür resimdir, bu nedenle ortak bir tarihin parçasıdır" (2017:324).

Bir yönetmen, filmlerinde kullanacağı sahnelerin tasarımını yaparken bir ressamın tualini kompozite etmesine benzer şekilde bir yöntem izlemektedir. "Resimsel ilkeler, kompozisyon, perspektif, derinlik, ışık, renk vb. kimi yönlerden sinemacılar için de göz önünde bulundurulması gereken öğelerdir" (Yılmaz, 2022:91). Dolayısıyla yönetmen bu aşamada resim sanatının kompozisyon bilgisine ve anlam yaratım yeteneğine başvurmaktadır.

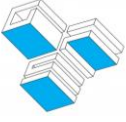


Görsel 1. Nuri Bilge Ceylan, *Kuru Otlar Üstüne*, 2023, Film, 3 s. 17 dk., IMDB.

Bu duruma, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan'ın (d. 1959), 2023 tarihli "Kuru Otlar Üstüne" filmi (Görsel 1) örnek olarak gösterilebilir. Ceylan, filmlerinde karakterlerin duygu durumunu izleyiciye aktarabilmek için sıklıkla resim sanatının anlatım diline başvurmaktadır. Bu filmlerden biri olan "Kuru Otlar Üstüne", Türkiye'nin Doğu Anadolu bölgesinde görev yapan genç bir resim öğretmeni olan Samet'in bakış açısından coğrafyaya, bu coğrafyada yaşayan insanların zorlu yaşamlarına, mücadelelerine ve iç dünyalarına dair bir panorama sunmaktadır. Ceylan'ın filminde yer verdiği bu sahne (Görsel 1), sıradan bir manzara değildir. Romantizm akımının önemli sanatçılarından Caspar David Friedrich'in (1774-1840) 1818 tarihli "Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin" isimli (Görsel 2) eserinden ilham alınarak oluşturulmuş bir kompozisyonudur.



Görsel 2. Caspar David Friedrich, *Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin*, 1818, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75x95 cm. Hamburg Sanat Müzesi, Hamburg, Almanya.



18. yüzyılda yaşanan Aydınlanma Hareketi'nin rasyonel düşünce anlayışına karşı bir tepki olarak doğan Romantik sanat, sanatçının iç dünyasına, bununla birlikte “coşkulu duygulara, insan psikolojisindeki kargaşaya ve doğanın hayranlık uyandırıcı gücüne” (Farthing, 2014:267) önem vermektedir. Bu bağlamda romantik sanatçılar, genellikle duygu yoğunluğunun ön plana çıktığı hayali manzaralar tasvir etmişlerdir. Bu sanatçıların başında gelen Alman ressam Caspar David Friedrich'in resimlerinde “insanlar, onlara değil de onlardan bakmamızı, kendimizi onların yerine koymamızı, gördüklerini görüp doğanın görkemli manzarasında kendimizi onlar gibi önemsiz hissetmemizi sağlayacak şekilde sırtlarından çizilmiştir” (Eco, 2019:296). Friedrich, “Sis Denizinin Üzerinde Bir Gezgin” isimli eserinde (Görsel 2), dünyadan ve toplumdan soyutlanmış, ruhsal olarak sınıra dayanmış ve karmaşık duygular içinde olan bir figürü tasvir etmiştir.

Friedrich'in gezgini, kendisini toplumdan soyutlamış bir figür olarak “sembolik anlamda varoluş uçurumunun kenarındadır. Dağın tepesinde hem fiziksel hem de duygusal bir tercih ile karşı karşıyadır; ya kendisini bilinmeyene doğru atarak yaşamını sonlandırarak ya da değişime uğramış bir adam olarak geri dönecektir” (Farthing, 2014:267). Ceylan ise filminin Friedrich'ten referans verdiği bu sahnesinde, izleyiciyi Samet karakteri üzerinden benzer varoluşsal duygularla yüzleştirmeyi amaçlamıştır. Bu durum, resim ile sinemanın anlam yaratımı açısından nasıl benzer bir dil kullandığını göstermektedir.

Resimden Sinemaya Sanatta Bir Metafor Olarak Kapı İmgesi ve Andrey Tarkovski Filmlerindeki Yansıması

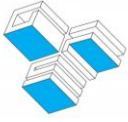
Resim ve sinemanın dilsel ilişkisi, araştırma kapsamında kapı imgesi üzerinden ele alınacaktır. Gündelik yaşantımızda sıklıkla kullandığımız bir nesne olarak kapı, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde; “Bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma düzeni olan duvar veya bölme açıklığı”² (TDK, t.y.) olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde kapının işlev ve anlamlarından bahsedebilmek için duvara ihtiyaç olduğu anlaşılmaktadır. Duvar olmadan kapı anlamsızdır. Mekân ile olan ilişkimizde önemli bir yere sahip olan duvar, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde bir yapıyı “dışa karşı koruyan, iç bölümlerini birbirinden ayıran taş, tuğla vb. gereçlerden yapılan veya örülen dikey düzlem”³ (TDK, t.y.) olarak tanımlanmaktadır.

Bir mekânın hem dış sınırlarını belirleyen hem de içerideki farklı işlevlere sahip alanları da birbirinden ayıran ve kategorize eden mimari öge olan duvar, iç ile dış, burası ile orası, ben ile öteki arasında bir ayrılık meydana getirmektedir. Duvarın meydana getirdiği bu ayrılık, her iki tarafındaki bireylerin konumlarını, kimliklerini ve ilişkilerini tanımlamanın yanı sıra hareket ve eylemlerini de sınırlamaktadır. Dolayısıyla duvarın insanlar tarafından çeşitli amaçlar doğrultusunda inşa edilen bir sınır olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu noktada Georg Simmel (1858-1918), insanın sınırlar inşa ederek “ayırarak zorunda olan ama ayırmadan birleştiremeyen bir varlık olduğunu” (Simmel, 2020:59) dolayısıyla sınırlarını hep ötesine geçmek amacıyla inşa ettiğini ileri sürmektedir. Simmel'e göre sosyal bir varlık olan “insanın en derin anlamda kendine sınır koyması özsel öneme sahiptir ama yine de bu sınırı kaldırabilmeli, kendi koyduğu sınırın dışına çıkabilmelidir” (Simmel, 2020, s. 50). İnsanın bunu gerçekleştirebilmesi için ise bir sınır olarak duvarın her iki tarafını birbirine bağlayan ve iletişime olanak tanıyan kapılara ihtiyacı

² “Kapı”, <https://sozluk.gov.tr/?ara=kap%C4%B1>, Erişim tarihi: 15.01.2025

³ “Duvar”, <https://sozluk.gov.tr/?ara=duvar>, Erişim tarihi: 15.01.2025.



vardır. Duvarın oluşturduğu ayrışmayı kapılar ortadan kaldırmaktadır. Önay Sözer (1936-2022), “Sanat; Görünendeki Görünmeyen” isimli kitabında bu konu ile ilgili olarak; “Duvar bir ayrılık meydana getirir: İki uzay bölümü arasındaki sessiz bağlantıyı keser...kapı ise ara bir konumdadır” (2019:165) ifadeleri ile kapının işlevine dikkat çekmektedir. Kapı, mekânlar arasındaki geçişlere, ilişkilere ve etkileşimlere olanak tanımaktadır.

Bu noktada dikkat edilmesi gereken nokta kapının çifte kimlikli bir yapıya sebep olduğudur. Bir nesne olarak kapının iki hâli bulunmaktadır; açık ve kapalı. Açık bir kapı, yeni başlangıçların ve etkileşimlerin sembolü olmakla birlikte kapalı bir kapı mahremiyet, korunma ve gizleme gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Bununla birlikte açık bir kapının her an kapanma olasılığı vardır. Kapalı bir kapı ise her ân açılabilme potansiyelini içerisinde barındırmaktadır. Açılıp kapanabilen iki yönlü bir nesne oluşu sayesinde, öteki tarafını açığa çıkarabilmenin yanı sıra gizleyebilen kapı, sanatta çok farklı anlamlarda karşımıza çıkmaktadır. “Dolayısıyla bir kapı, her zaman kendinden çok çağrıştırdığı anlamlarla yüklü” (Salt, 2018:66) bir nesnedir.

Bir eşik olan kapılar, “girişleri ve çıkışları, gidişleri ve varışları temsil eder. Fiziksel olarak buradan-oraya, şimdiden-sonrakine yaşanan geçiş bu eylemi; bilinenden bilinmeyene bir değişikliği öngörme, korkma ve karşılama eylemidir” (Zaim, 2023:7). Dolayısıyla kapılar, mekânsal olduğu kadar insanın ruhsal ve psikolojik süreçlerindeki geçişlere de karşılık gelmektedir. İnsan için her zaman “geçiş” durumunu sembolize eden “kapılar, temsillerin ötesinde özellikle sinemanın görsel ve işitsel anlatı yapısına hizmet eden ve anlatıyı destekleyen bir araç olarak da kullanılabilir” (Zaim, 2023:101).



Görsel 3. Peter Weir, *Truman Show*, 1998, Film, 1 s. 43 dk., IMDB.

Bu duruma, Avustralyalı yönetmen Peter Weir’in (d. 1944) 1998 tarihli “Truman Show” (Görsel 3) isimli filmi örnek olarak gösterilebilir. Film, kısaca Truman Burbank isimli bir sigorta şirketi çalışanının kurmaca yaşamını konu almaktadır. Doğduğu günden itibaren Christof isimli bir televizyon yapımcısı tarafından bir televizyon şovunun parçası haline getirilen Truman, gerçeğin ne olduğunu bilmediği ve dolayısıyla farkına varmadığı kurmaca bir yaşam sürmektedir.

Tüm yaşamı 5000 kamera kayıt altına alınmakta ve canlı olarak tüm dünya tarafından izlenmektedir. “Yaşamına mükemmel bir rutin içinde mutlu, huzurlu, güvenli bir biçimde devam ediyorken günün birinde, rutin içinde yaşanan bir ‘sıradışılık’ ve onu kovalayan diğer sıradışılıklar Truman’ın gerçekçi ‘rüyadan’ sarsılarak uyanmasına...neden olur” (Köseoğlu, 2022:42). Yaşadığı hayatın bir kurmacadan ibaret olduğunun farkına varan Truman, en sonun kurmaca dünyasından gerçek dünyaya geçişin

yolunu bulmayı başarır. Filmin sonunda bir kapı aracılığıyla kurmaca dünyadan gerçek dünyaya geçiş yapar. Bu noktada kapı imgesi, yalnızca fiziksel geçişin değil, bir bilinç durumunun imgesi haline gelir.



Görsel 4. Kim Ki-duk, *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...ve Yine İlkbahar*, 2003, Film, 1 s. 43 dk., IMDB.

Konu bağlamında verilebilecek bir diğer örnek, Güney Kore sinemasının önemli yönetmenlerinden Kim Ki-duk'un (d. 1960) "İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...ve Yine İlkbahar" (Görsel 4) isimli filmidir. Bir Budist keşiş ile öğrencisi arasındaki ilişkiyi konu alan "film, "insan ömrünün çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık gibi evrelerini mevsimlerle ilişkilendirerek tasvir etmektedir" (Gürgen, 2014)⁴. Budist Tapınağı'nda geçen filmde yönetmen, filmin mekân kurgusunu duvarları olmayan kapılar yapmaktadır.

Böylece, izleyicinin mekân algısını yıkarak içerisi ve dışarısı arasındaki sınırları muğlaklaştırmakta ve doğayla olan bütünlüğe vurgu yapmaktadır. Diğer yandan Ki-duk, kapılar aracılığıyla karakterlerin kendi varoluşuna dair sorgulamalar da yaratmaktadır. "Neredeyim?, içeride mi? yoksa dışarıda mı? benle miyim? yoksa benden uzakta mı?" (Mulla, 2019:26). Bu açıdan değerlendirildiğinde Kim Ki-duk'un filminde kapı imgesi, sıradan bir nesne olmanın ötesinde insanın kendisiyle ve doğayla kurduğu ilişkide ara bir konumda yer almaktadır.

Resim ve sinema arasındaki dilsel ilişkiye geri dönecek olursak, bu noktada Andrey Tarkovski'nin (1932-1986) özel bir yere sahip olduğu söylenebilir. Andrey Tarkovski, Rusya'nın Zavrazhe köyünde edebiyatçı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Arseni Aleksandroviç Tarkovski (1907-1989), "edebiyat tercümelemleri yaparak hayatını kazanan ve yıllar sonra oğlunun filmlerinde şiirlerine yer vermesiyle popülerliğe de kavuşacak olan" (Bakırcılar, 2024:1058) şair ve çevirmendir. Annesi Maria Ivanovna Vishnyakova (1907-1979) ise "tiyatro eğitimi almış bir kadındır ve Tarkovski'nin sanata olan ilgisini desteklemiştir" (Duyar, 2024:156). Edebiyatçı bir aileden gelişi, yönetmenin dünyaya ve sanat olan bakışını derinden etkilemiştir.

Tarkovski için sanat, "yaşamı anlamlandırma ve onu ifade etmede önemli bir enstrümandır. Bu çerçevede Tarkovski'nin gözünde sinema, hayatı, düşleri, rüyaları, sonsuzluğu ve aşkı anlatmanın etkili yollarından biridir" (Osmanoğlu, 2015:83). Dolayısıyla, insan varoluşunun açmazlarına karşın büyük ilgi duyan Tarkovski'nin sanatı, varoluşçu bir sanattır. Filmlerinin bir yandan Nietzsche, Heidegger, Schopenhauer ve Kierkegaard gibi düşünürlerin, diğer yandan ise Dostoyevski, Gogol,

⁴ "Bir İnsan Ömrünü Neye Vermeli?: Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring", Fil'm Hafızası, <https://filmhafizasi.com/bir-insan-omrunu-neye-vermeli-spring-summer-fall-winter-spring/>, Erişim tarihi: 25.02.2025.

Puşkin ve Kafka gibi yazarların düşüncelerinden izler barındırması bu durumu desteklemektedir. Yaşadığı dönemde tanıklık ettiği tüm sosyal, kültürel, politik ve düşünsel etkileri kendi potasında eriterek, filmlerini edebiyat, felsefe, müzik, resim ve şiir gibi disiplinlerle harmanlamıştır. Dolayısıyla Tarkovski sinemasının kilit noktası, diğer disiplinler ile kurduğu ilişkide yatmaktadır. Sinemayı “tüm sanatların toplamı” (Tarkovski, 2008:83) olarak değerlendiren Tarkovski, filmlerinde sıklıkla sanat tarihinden resimlere yer vermiştir.

Sovyet yönetmen, filmlerinde kimi zaman doğrudan resmin kendisini kadraja dahil ederken kimi zaman sahnenin tasarımında resimlerden faydalanmıştır. Her iki şekilde de Tarkovski, “filmlerinde yer verdiği resimlere zamansal, tarihsel ve mekânsal anlamlar yüklemiştir” (Yılmaz, 2022:92). Tarkovski sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan resim ve sinema arasındaki dilsel alışveriş, araştırma kapsamında kapı imgesi ile sınırlı tutulmuştur. Bu bağlamda Tarkovski sinemasında kapılar, bir yandan karakterler ile izleyici arasında bir etkileşim kurmak, diğer yandan karakterlerin ruhsal durumlarını dışa vurmak amacıyla kullanılmıştır.



Görsel 5. Johannes Vermeer, *Aşk Mektubu*, 1669, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 44x38,5 cm. Rijks Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

Konu kapsamında ele alacağımız ilk örnek, Johannes Vermeer'in (1632-1675), 1669 tarihli eseri “Aşk Mektubu” (Görsel 5) isimli eseridir. Eser, bir hizmetçinin evdeki genç bir kadına bir mektup getirmesini konu almaktadır. Tablonun ismi, ilk bakışta bu mektubun bir aşk mektubu olduğu konusunda izleyiciye ipucu sunmaktadır. Mektubu alan kadın utangaç ve sorgulayıcı bakışlarla hizmetçisine bakmakta, hizmetçi ise beklenen bir müjde getirmişçesine ev sahibesi genç kadına gülümsemektedir. Vermeer, resmindeki sahneyi iki parçaya ayırmıştır. Ev sahibesi genç kadın ve hizmetçisi, gösterişli detaylara sahip bir odada yer alırken, izleyici ise sahneye bir kapının ardından tanıklık etmektedir.

Vermeer böylece izleyiciye aynı evin içinden bir odadan diğerini izlediği algısını yaratmaktadır. Dolayısıyla izleyici ve figürler arasındaki ilişkiyi resmin merkezindeki kapı sağlamaktadır. İki oda arasındaki duvarın sebep olduğu ayrılığı kapı ortadan kaldırmış ve izleyiciye duvarın arkasında nelerin yaşandığını gözler önüne sermiştir.



Görsel 6. Andrey Tarkovski, *İz Sürücü*, 1979, Film, 2 s. 42 dk., IMDB.

Benzer bir sahneye Tarkovski'nin 1979 tarihli "İz Sürücü" (Görsel 6) filminde rastlarız. Film, iz sürücü adı verilen bir rehber, bir yazar ve bir bilim insanının "Bölge" adı verilen gizemli bir yere yaptıkları yolculuğu konu almaktadır. "Bölge", bir meteor düşmesi sonucu oluşan ve farklı bir gerçekliğin deneyimlenebildiğine inanılan bir yerdir. Bununla birlikte ulaşmayı başaranların tüm arzularının gerçekleştiğine inanılan "Bölge"ye giriş ve çıkışlar totaliter bir rejim tarafından yasaklanmıştır. Bu yasaklı yere birçok kişi gitmiş ancak "İz sürücü" haricinde geri dönebilen olmamıştır.

Dolayısıyla filmde gerçekliğin ne olduğuna dair bir arayışın peşinde olan bir yazar ve bir bilim insanı iz sürücünün kendilerini "Bölge"ye götürmesini isteyerek bir yolculuğa çıkmaktadırlar. Bu yolculuk sırasında izleyiciye sunulan sahnelerden biri Vermeer'in resmini çağrıştırmaktadır. Sahnede karakterler, eski bir yapının içerisinde bulunan bir odada beklemektedirler. İzleyici içeride yaşanan olay ve diyaloglara kapının hemen ardından tanıklık etmektedirler. Tarkovski, Vermeer ile benzer bir etki yaratmıştır. İzleyici sanki figürler ile aynı yerde ancak farklı odalarda gibidirler. Yönetmen, izleyiciye diğer odadaki yaşananları kapı aracılığıyla aktarmaktadır.

Bununla birlikte Tarkovski, izleyicinin dikkatini figürlere odaklamak için kapıları birer çerçeve olarak da kullanmaktadır. Tarkovski sinemasında "kapılar, pencereler, aynalar birer çerçeve içinde çerçevelerdir" (Deleuze, 2021:25-26). Kapının bir çerçeve oluşunu Henri Lefebvre'de (1901-1991) desteklemektedir. Lefebvre bu konu hakkında; "İşte, bir kapı. Duvarda bir delik midir? Hayır kendini çerçeveler... Çerçeveleme kapıyı bir nesne yapar. Kapılar, çerçeveleriyle birlikte yapıt olurlar; tablonun veya aynanın yapıt olmasından o kadar uzak değildir" (Lefebvre, 2014:223). Sanat eserinde kapı, bir odak noktası yaratmakta, vurgulanmak istenilen konuyu çerçevelemekte ve izleyicinin bakışını o noktaya yönlendirmektedir.



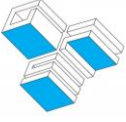
Görsel 7. Pieter de Hooch, *Korsajını Beşiğın Yanında Bağlayan Kadın*, 1660, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x100 cm. Gemäldegalerie, Berlin, Almanya.

Konu kapsamında ele alacağımız ikinci örnek, Pieter de Hooch'un (1629-1684), 1660 tarihli "Korsajını Beşiğın Yanında Bağlayan Kadın" (Görsel 7) isimli eseridir. Resimde, karo zeminli bir odada beşiğın yanında, bebeğini yeni emziren ve korsajını bağlayan genç bir kadın oturmaktadır. Kadın aynı zamanda seyircinin göremediği beşikte yatan bebeğine gülümsemektedir. Kadının hemen arkasında perdeyle ayrılmış bir odada mavi örtülü yüksek bir yatak, yanında ise bir köpek bulunmaktadır. Kadının başının üzerinde ise pirinç bir tava asılı durmaktadır. Kadının sağ tarafında açık bir kapı bulunmakta ve kapıdan evin giriş bölümü görülmektedir. Giriş bölümünde ise küçük bir kız çocuğu yer almaktadır. Çocuk, yarı açık halde bulunun dış kapının eşiiğinden dışarıya doğru bakmaktadır. Evin loş karanlığı ile dışarının aydınlığı arasında bir tezatlık görülmektedir ancak ressam, dışarıdaki dünya hakkında izleyiciye herhangi bir ipucu sunmamaktadır. Çocuk tedirginlikle kapının eşiiğinde beklemekte ve dışarıdaki dünyayı izlemektedir.



Görsel 8. Andrei Tarkovski, *Ayna*, 1975, Film, 1 s. 47 dk., IMDB.

Benzer bir sahneye Tarkovski'nin 1975 tarihli "Ayna" (Görsel 8) filminde rastlarız. Tarkovski'nin en kişisel eseri olarak kabul edilen film, yönetmenin çocukluk anılarını, annesini, rüyalarını, dönem



savaşlarını ve kendi ülkesi ile kurduğu duygusal ilişkiyi konu almaktadır. Yönetmen, film boyunca “kamerayı kimi zaman kendi zihninde dolaşan bir hayalet gibi konumlandırır, kimi zaman da etrafı merakla izleyen bir göze dönüştürür.

Yol üzerinde bazen çocukluk anılarıyla karşılaşır, bazen de kendi sesiyle bize hikâyesini anlatır”⁵ (Altyazı, 2019). Yönetmen, film içerisinde kendisini göstermese de; sesiyle, anlatımıyla hatta nefesiyle anlatının merkezinde kendisini hissettirmektedir. Bununla birlikte Tarkovski sinemasının genel bir özelliği olan resim sanatından metaforik alıntılara bu filmde de karşılaşmaktayız. Filmde geçen sahnelerden biri Hooch’un resmini anımsatmaktadır. Sahnede, evlerinin karşısındaki kulübenin yanışını izleyen iki çocuk yer almaktadır. Çocuklar evin dış kapısının eşiğinde durmakta ve dışarıyı tedirginlikle izlemektedirler. Hooch’un eseriyle benzer şekilde dışarının aydınlığı evin loş karanlığı ile tezatlık oluşturmaktadır.

Bununla birlikte Hooch, dışarı hakkında izleyiciye bir ipucu sunmazken, Tarkovski ondan farklı olarak bizlere dışarıda neler olduğu göstermektedir. Kompozisyonun merkezine yerleşen kapı, içerisi ile dışarı arasındaki ilişkiyi sağlamaktadır. Kapının eşiğinde bekleyen çocuklar ise ne içeride ne de dışarıdadırlar. Arada bir konumdadırlar. Böylece Tarkovski, bu aradalık hissini izleyiciye başarılı bir şekilde aktarmaktadır. Bu noktada kapının yalnızca geçişi sağlayan salt bir nesne olmadığı, “görünür olandan yola çıkarak görünmez olanı gösteren” (Zaim, 2023:12) bir nesne olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla kapı, sanatta her zaman kendinden başka anlamların aktarımına aracılık etmektedir.

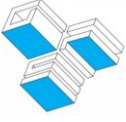
Sonuç

Araştırmada, Andrey Tarkovski’nin filmlerinde kullandığı kapı imgelerinin resim ve sinemanın dilsel ilişkisi üzerinden çözümlenmeleri yapılmıştır. Araştırmanın ilk bölümünde, resim ve sinemanın dilsel ilişkisi, çeşitli düşünür ve sanatçıların düşünce ve eser örnekleriyle birlikte anlatılmaya çalışılmıştır. Tarih boyunca düşüncelerini aktarmak için ilk olarak görüntüleri kullanan insanın, yaşadığı çağın teknolojik imkanları çerçevesinde sürekli olarak yeni görüntü üretim teknikleri geliştirdikleri saptanmıştır. Bu tekniklerden biri olan sinemanın, resim sanatından büyük ölçüde etkilendiği ve kendi anlatım dilini, resim sanatının dilini kullanarak inşa ettiği görülmüştür. Ayrıca resim sanatının anlatım olanaklarını kendi anlatımlarının çıkış noktası olarak kullanan yönetmenlerin, resim ve sinema ilişkisini yeni olasılıkları mümkün kılan bir ilişki olarak değerlendirdikleri belirtilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Sovyet yönetmen Andrey Tarkovski’nin resim ve sinemanın dilsel ilişkisi konusunda sahip olduğu yer vurgulanmıştır. Bölüm içerisinde ilk olarak, Tarkovski’nin yaşamı ve sinemasının genel özellikleri ele alınmıştır. Tarkovski’nin, filmlerinde sıklıkla resimsel alıntılara yer vermiş olduğu ve sanat tarihinden yaptığı bu alıntıların, onun anlam yaratımı konusunda kullandığı en büyük araçlarından biri olduğu görülmüştür. Ancak konu bağlamında Tarkovski’nin resimsel alıntıları, kapı imgesi ile sınırlı tutulmuştur.

Araştırmada, bir eşik olan ve fiziksel olarak mekânlar arasındaki geçişlere, ilişkilere ve etkileşimlere olanak tanıyan kapının, fiziksel anlamının yanı sıra insanın ruhsal ve psikolojik süreçlerindeki geçişlere de karşılık geldiği görülmüştür. Dolayısıyla kapının, hem resimde hem de sinemada çeşitli anlamlarda karşımıza çıkan bir imge olduğu vurgulanmıştır. Bununla birlikte sinemanın, kısa tarihi boyunca anlam yaratımı konusunda resmin dilinden etkilendiği ve kapı imgesinin, resimde olduğu

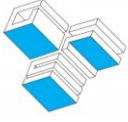
⁵ “Ayna: Tarkovski Kendine Bakarken”, Altyazı, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/ayna-tarkovski-kendine-bakarken/>, Erişim tarihi: 22.01.2025.



gibi Tarkovski sinemasında da kimi zaman karakter ile izleyici arasında etkileşim kurmak kimi zaman ise karakterlerin ruhsal durumlarını ifade etmek amacıyla kullanılan önemli bir görsel araç olduğu görülmüştür.

Kaynakça

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 3. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bakırcılar, G. (2024). "Resim ve Sinemanın Kesişen Noktası: Andrei Tarkovski", *Art-e Sanat Dergisi*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 34, s. 1056-1079.
- Berger, J. (2011). *O Ana Adanmış*, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 1 Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Duyar, S. (2024). "Tarkovski: Bir Auteur'ün Yaşamı, Sanatı ve Filmleri", *TİRAD, Giresun: Tirebolu İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, Sayı 2, s. 155-160.
- Eco, U. (2019). *Güzelliğin Tarihi*, çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*, çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gülşen, E. (2016). *Sinemanın Kökleri; Anlam Arayışında Sanat ve Sinema*, 1. Basım, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Hacking, J. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, çev. Abbas Bozkurt, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hockney, D. ve Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Köseoğlu, E. (2022). "Truman Show ve Mekânda Algısal Gerçeklikler", *Yapı Dergisi*, Sayı 481, s. 42-46.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mulla, G. (2019). *Bir Tanık Olarak Mekân*, [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Osmanoğlu, Ö. (2015). "Andrey Tarkovski'nin Şiirsel Ayna'sı", *Felsefe ve Sosyal-Siyasi İlimler Dergisi*, Bakü: Azerbaycan Felsefi ve Sosyo-Politik Bilimler Derneği Yayınları, Cilt 1, Sayı 37, s. 81-104.
- Salt, F. (2018). *Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi Olarak Kapı*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Simmel, G. (2020). *Harabe, Kapı ve Köprü, Kulp*, çev. Alp Tümertekin, Nihat Ülner, İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözer, Ö. (2019). *Sanat; Görünendeki Görünmeyen*, 1. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Agora Kitaplığı.



Yıldız, S. (2014). *Sinematografik Anlatım*, 1. Basım, İstanbul: Su Yayınları.

Yılmaz, A. F. (2022). “Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim”, *SineFilozofi*, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, Özel Sayı 4, s. 87-105.

Yılmaz, M. (2013). *Fotoğraf Resimdir*, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zaim, A. (2023). Bu Bir Kapı Değildir: Kahramanın Yolculuğunda Eşik ve Temsili, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

İnternet Kaynakları

“Ayna: Tarkovski Kendine Bakarken”, Altyazı, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/ayna-tarkovski-kendine-bakarken/>, Erişim tarihi: 22.01.2025.

“Bir İnsan Ömrünü Neye Vermeli?: Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring”, Fil’ m Hafızası, <https://filmhafizasi.com/bir-insan-omrunu-neye-vermeli-spring-summer-fall-winter-spring/>, Erişim tarihi: 25.02.2025.

“Duvar”, <https://sozluk.gov.tr/?ara=duvar>, Erişim tarihi: 15.01.2025.

“Kapı”, <https://sozluk.gov.tr/?ara=kap%C4%B1>, Erişim tarihi: 15.01.2025.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Ceylan, “Kuru Otlar Üstüne”, 2023, Film, IMDB. https://www.imdb.com/title/tt13231544/?ref_=ttmi_ov. Erişim tarihi: 18.09.2024.

Görsel 2. Friedrich, “Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin”, 1818, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Hamburg Sanat Müzesi, Hamburg, Almanya. <https://hamburger-kunsthalle.de/en/caspar-david-friedrich>. Erişim tarihi: 18.09.2024.

Görsel 3. Weir, “Truman Show”, 1998, Film, IMDB. <https://www.imdb.com/title/tt0120382/>. Erişim: 25.02.2025.

Görsel 4. Ki-duk, “İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...ve Yine İlkbahar”, 2003, Film, IMDB. https://www.imdb.com/title/tt0374546/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm. Erişim tarihi: 25.02.2025.

Görsel 5. Vermeer, “Aşk Mektubu”, 1818, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Rijks Müzesi, Amsterdam, Hollanda. <https://artsandculture.google.com/asset/the-love-letter-0001/fwEiDs-Dommm3g>. Erişim tarihi: 24.09.2024.

Görsel 6. Tarkovski, “İz Sürücü”, 1979, Film, IMDB. https://www.imdb.com/title/tt0079944/?ref_=ttmi_ov. Erişim tarihi: 11.10.2024.

Görsel 7. Hooch, “Korsajını Beşiğin Yanında Bağlayan Kadın”, 1660, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Gemäldegalerie, Berlin, Almanya. <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/gemaeldegalerie/home/>. Erişim tarihi: 11.10.2024.

Görsel 8. Tarkovski, “Ayna”, 1975, Film, IMDB. <https://www.imdb.com/title/tt0072443/>. Erişim tarihi: 11.10.2024.