

-Araştırma Makalesi-

**Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim:
Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz**

Ahmet Fatih Yılmaz*

Özet

Bu çalışmada, Andrey Tarkovski'nin filmlerinde karşılaşılan resimler, Gilles Deleuze'ün "Zaman-İmge" kavramı ile Antonin Artaud'nun "vahşet tiyatrosu", "titreşim" ve "şok etkisi" kavramlarının ışığı altında tartışılmaktadır. Sinema tarihini İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olmak üzere yeni bir taksonomiye tabi tutan Deleuze, savaş sonrası sinemanın Zaman-İmge sineması olduğunu savunur. Sinemanın ilk döneminde zaman harekete bağımlıyken, savaştan sonra hareketin zamana tabi olduğu bir sinema anlayışı gelişmiştir. Deleuze'ün zaman öncelikli sinema düşüncesi, Henri Bergson'dan olduğu kadar Tarkovski'nin fikirlerinden de kaynaklanır. Zaman-İmge dönemi Hareket-İmge Krizi ile başlar ve ardından yeni yönetmenlerin yapımlarıyla sürekli bir dönüşüme uğrar. Tarkovski'nin filmleri Zaman-İmge döneminde. Onun sinemasında savaştan söz edilecekse, silahlar değil, savaş karşıtı düşünceler ateşlenmelidir. Bunu İvan'ın Çocukluğu'nda Albrecht Dürer'in "Kıyamet" gravürleriyle yapar. Resimlerle karşılaşmalar izleyicinin duyu-motor alışkanlıklarını kırma işlevine sahiptir. Tarkovski'ye göre, insan bir yapıyla karşılaştığında, sanatçıya ilham veren o sesi de duymaya başlar. İzleyicinin derin bir sarsıntı ve şok yaşadığı böylesi anlar, adeta ruhsal bir temizlenme sağlar. Örneğin Leonardo Da Vinci'nin resimleri de böyledir. Onun resmettiği yüzler, yüce düşüncelerin izlerini taşır. Tarkovski, kariyerinin başından sonuna kadar filmlerinde, özellikle Rönesans dönemi Avrupa sanatçıları olmak üzere, farklı sanatçıların resimlerine yer vermeye devam eder. Resimleri sırasıyla Andrey Rublev, Solaris, Mirror, Nostalghia, Stalker ve Kurban filmlerinde, "düşündürücü şok" etkisini yaratmak için kullanır. Resimler, dünyaya inanmayı bırakan insanoğlunun yeniden inanmasını sağlamaktadır. Deleuze'e göre modern sinemanın en belirgin vasıflarından biri de budur.

Anahtar Kelimeler: Tarkovski, Deleuze, Artaud, Düşünce, Resim, Sinema

* Öğr. Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat,Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Çankırı, Türkiye.

E-mail:ahmedfatihyilmaz@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1085-8882

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1063157

Yılmaz, A. F. (2022). Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim: Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 26.01.2022

Kabul Tarihi: 13.06.2022

-Research Article-

Picture Transformed into Thought in Tarkovsky Cinema: A New Analysis on the Views of Deleuze and Artaud

Ahmet Fatih Yılmaz*

Abstract

In this study, the paintings encountered in Andrey Tarkovsky's films are discussed in the light of Gilles Deleuze's concept of "Time-Image" and Antonin Artaud's concepts of "violence cinema", "vibration" and "shock effect". Deleuze, who has subjected the history of cinema to a new taxonomy as before and after the Second World War, argues that the post-war cinema is the Time-Image cinema. While time was dependent on motion in the first period of cinema, after the war a cinematic understanding developed in which motion was subject to time. Deleuze's idea of time-first cinema derives from the ideas of Tarkovsky as well as from Henri Bergson. The Time-Image period begins with the Movement-Image Crisis and then undergoes a continuous transformation with the productions of new directors. Tarkovsky's films are in the Time-Image period. If war is to be talked about in his cinema, anti-war ideas should be ignited, not guns. He does this with Albrecht Dürer's engravings of "Apocalypse" in Ivan's Childhood. Artaud's brutal cinema is exactly like that. Encounters with pictures have the function of breaking the sensory-motor habits of the viewer. According to Tarkovsky, when one encounters a masterpiece, one begins to hear that voice that inspired the artist. Such moments, when the audience is deeply shaken and shocked, almost provide a spiritual cleansing. For example, the paintings of Leonardo Da Vinci are like this. The faces he paints bear the traces of lofty thoughts. From the beginning to the end of his career, Tarkovsky continued to include paintings by different artists, especially Renaissance European artists. He uses the paintings to create the "reflective shock" effect in the films Andrey Rublev, Solaris, Mirror, Nostalghia, Stalker and Kurban, respectively. Pictures make people who stopped believing in the world believe again. According to Deleuze, this is one of the most distinctive features of modern cinema.

Keywords: Tarkovsky, Deleuze, Artaud, Thought, Painting, Cinema

*Lecturer, Çankırı Karatekin University, Faculty Of Arts, Design And Architecture, Department Of Cinema And Television, Çankırı, Turkey.

E-mail:ahmedfatihyilmaz@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1085-8882

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1063157

Yılmaz, A. F. (2022). Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim: Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 26.01.2022

Accepted: 13.06.2022

Extended Abstract

In this study, the still images used in Andrey Tarkovsky's films to give a sense of time and rhythm to various shots and the different aspects of Time-Image, which Gilles Deleuze discussed in his book Cinema 2, are discussed comparatively with the qualitative method. Dividing the history of cinema into two as before and after the Second World War, Deleuze argues that post-war cinema is "Time-Image" cinema. While a movement-oriented cinema concept was common in the first period of cinema, a cinematic attitude that prioritized time developed after the war. The Time-Image period begins with the Crisis of the Movement-Image and then undergoes a continuous transformation with the productions of new directors. So much so that this period has neither a definite beginning nor an end. It is an ongoing process.

Although Tarkovsky is one of the post-war Russian directors produced by Soviet cinema, his films are different from the films of his predecessors, such as Eisenstein, Vertov, Pudovkin, who are the well-known names of the generation that emerged after the 1917 October Revolution. The films of the Soviet pioneer generation are in the Movement-Image period, while Tarkovsky's films are in the Time-Image period. Tarkovsky does not engage in the propaganda of the revolution. He wants to stay away from battle scenes that glorify the heroes of the Revolution. If war is to be spoken of, the thought of war must be ignited, not weapons. He does this with Dürer's engravings in Ivan's Childhood. He then uses the paintings to create the "thought-provoking shock" effect that Deleuze expresses in Andrey Rublev, Solaris, Mirror, Nostalghia, Stalker and Kurban, respectively.

He has had his share of the problems created by the cinema industry under the domination of the state, but the fact that he received the attention of Europe with his first film relieves him. For this reason, Tarkovsky has tried to reflect his cinematic attitude that has developed over the years as much as possible in his films. According to him, Eisenstein drags the audience into Pavlovian conditioning with dialectical fiction. It's all about time and rhythm. Rhythm is the rhythmic connections between the plans and each plan must have a dynamic rhythm within itself.

Tarkovsky's films fit into Deleuze's distinction in the history of cinema. On the other hand, the different aspects of Time-Image in his films allow for a Deleuzian reading. Paintings open a gap in Tarkovsky, just as Deleuze expresses, and thoughts break away from their normal course. Deleuze also benefits from Antonin Artaud's thoughts on cinema while shaping his Time-Image philosophy. In the study, with the literature review, Artaud's concepts and Deleuze's inferences are re-read with pictures that turn into thoughts in Tarkovsky films.

Results of the study

Tarkovsky films meet the form, style and aesthetic suggestions of post-World War II cinema, which Deleuze conceptualized as Time-Image. The paintings and engravings that Artaud prefers to use especially in some scenes in his films, which are in harmony with the concept of "violence", transform "violence" into thought in general. When we look at what kind of images war is presented in classical dramatic narratives, it is seen that Tarkovsky does not participate in almost any of these uses.

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Andrey Tarkovski'nin filmlerinde perdeye yansıyan ünlü resamlara ait tabloları, Gilles Deleuze ve Antonin Artaud'nun görüşleri bağlamında değerlendirerek resim-sinema ilişkisi üzerine yeniden düşünmektir. Çalışmayla şu sorulara cevap aranmaktadır: Bir resmin filme kaydedilmesi ne anlama gelir? Filmlerde görünen her resim düşünceyle ilişkilendirilebilir mi? Tarkovski filmlerinde karşılaşılan resimlerin düşünceyle ilişkisi nedir? Resimler, sinemasal anlatıya ve felsefeye nasıl katkı sağlar? Tarkovski, hareketli imge ve hareketsiz imgenin birliğinden hangi düşüncelere kapı aralamak istemektedir? Tarkovski'nin seçtiği ressamların, seyircide harekete geçirmek istediği düşüncelerle bağı var mıdır?

Bu soruları cevaplamaya geçmeden önce, son yıllarda daha fazla kabul görüyor olsa da halen tartışmalı olan ve sinemanın başlangıcından bu yana hakkında mutabakat sağlanamayan düşünce-sinema ilişkisi üzerinde durmakta fayda olduğunu düşünmekteyim. Konuyla ilgili son yıllarda Türkçede yayınlanan eserler arasında en dikkat çekici olan, Daniel Frampton'un *Filmozofi* adlı kitabı olsa gerek. Frampton kitabında, düşünce-sinema ilişkisiyle ilgili sinema tarihi boyunca farklı fikirler öne sürmüş pek çok düşünür ve bilim insanının görüşlerini eleştirel olarak sıralamaktadır. Bunlar arasında, çok parlak şekilde yaşamaya devam edenler olmakla birlikte, unutulup gitmiş olanlar da mevcuttur. Bazin, Balazs, Bergson gibi filozoflar, sinemanın insan düşüncesi gibi işlediğini kabul etmekle birlikte, sinemanın insan düşüncesine ne yaptığı konusunda ayrılırlar. Frampton'un Bergson'dan yaptığı bir alıntı (2013, p. 36) bu anlamda önemli görünmektedir. Bergson, 1914 yılında Le Journal gazetesine verdiği bir röportajda şunları söylemektedir:

Doğumuna tanık olduğum sinemanın, bir filozofa yeni şeyler sunabileceğini fark ettim. Belleğin, hatta düşünme sürecinin sentezine katkıda bulunabilir. Nasıl ki dairenin çevresi bir dizi noktadan oluşuyorsa, bellek de, aynen sinema gibi, bir dizi imajdan oluşuyor. Hareketsizken silik ve bir nitelikten yoksun; ama hareketliyken, hayatın ta kendisi.

Bergson, bu heyecanlı konuşmanın arkasından ortaya atacağı "sinematografik yanılısama" fikri ile sinemanın hareketi parçalayabiliyor olmasına karşı çıkar. Bergson'un fikirlerindeki gizli cazibeyi keşfeden ise ondan yıllar sonra Deleuze olur. Deleuze, sinema yapmanın da felsefe yapmak gibi olduğunu savunur, sinemanın düşünce ve kavram üretimine sağladığı büyük katkının farkına varır ve bu anlamda üretim yapan filozof yönetmenleri destekler. Deleuze için sinema ve düşünce arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Ki Antonin Artaud'nun önemi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Artaud'nun, sinemanın "nöro-fizyolojik titreşim"lerle ilişkili olduğunu öne sürüyor olması, Deleuze'ün sinema felsefesi açısından önemli bir işlev üstlenmektedir. Hatta Frampton (2013, p. 111), Artaud olmasa Deleuze'ün düşünce-sinema ilişkisi konusunda bu derece ileri gidemeyeceğini savunur. Artaud'ya göre, sinema yoluyla üretilen her imge düşünce doğurmaz, fakat imgelerin mutlaka düşünceyi doğuracak bir "şok" etkisi ya da sinir dalgası yaratması gerekir. Gerçeküstücülerin bile sinemanın bu gücünü çok yanlış anladığını savunan Artaud, yeni bir rüya-sinema ileri sürer (Deleuze, 2021b, p. 203). Artaud, Germaine Dulac'la başladığı sinema serüveninde savunduğu tezin pratik örneklerini de vermeye çalışır ancak talihsizlikler peşini bir türlü bırakmaz. Neticede sinemayı bırakmak zorunda kalır.

Sinemanın düşünce üretebileceğini savunan düşünürlere göre, sinemada düşünceye ulaşmanın birden fazla yolu vardır ve her yönetmen kendine özgü yöntemlerle düşünceye yön vermekte ya da yeni düşünceler doğurtmaktadır. Tarkovski'nin düşünce doğurtma yollarından biri de izleyiciyi resimle karşılaştırmaktır. Sinemada resimle karşılaşmalar birçok varyasyona sahiptir. Alman Dışavurumcu sineması, perspektifle, formlarla ve algıyla oynayarak oluşturdukları canlı resim örnekleriyle bu düşünceyi çok ileri noktalara taşımışlardır. Eisenstein, altın oranın sinematografik imge üzerindeki etkisini araştırmış; Dreyer ise yatayları, dikeyleri, simetrisi, yukarıyı ve aşağıyı, siyahın ve beyazın dönüşümlerini incelemiştir. John Ford'un filmlerinde doğanın büyük unsurlarını birbirinden ayıran çizgiler temel bir role sahiptir (Deleuze, 2021a, p. 26). Resim sanatından sinemaya aşılana bu geleneksel teknikler, hareketli ve hareketsiz-imgelerle dolaylı veya dolaysız olarak düşünceyle bağ kurmanın birçok yolu olduğunu ortaya koymaktadır.

"Sinema, düşüncede düşünülme-yene ve görmede görülmeyene yönelir" (Deleuze, 2021b, s. 207) diyen Deleuze, sinema felsefesini temellendirirken başta Henri Bergson olmak üzere birçok sinema ve felsefe insanının görüşlerinden destek alır. Tarkovski ve Artaud da bu isimler arasındadır. Deleuze'ün, modern sinemanın "zaman" öncelikli bir sinema olduğu düşüncesi, Bergson'la birlikte Tarkovski'ye dayanmaktadır. Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında, müzikteki ses ya da resimdeki renk gibi sinemada da zamanın temel esas

olduğunu belirtir. Şiirsel *Sinema*'da, sinemanın diğer bütün sanat formlarından farkının, zamanın akışını yakalayıp koruma becerisine sahip olması olduğunu söyler (2009, p. xiii). Deleuze de Tarkovski'nin bu ifadesini *Sinema II: Zaman-İmge* kitabında alıntılıyarak (2021b, p. 58) onunla hemfikir olduğunu ilan eder. Çalışma kapsamında bu isimlerin çelişen değil, kesişen düşünceleri üzerinde durulmaktadır. Birbirini karşılayan ve örtüşen kavramlar üzerinden bir güzergâh belirlenmekte ve bu güzergâhın çatısını Tarkovski filmleri kurmaktadır. Filmlerin ilgili bölümlerinden kısa özetler verilerek, adı geçen yazarların görüşleri bu çerçevede tartışılmaktadır. Çalışmada, Deleuze'ün *Francis Bacon-Duyumsamanın Mantığı* kitabında temellendirdiği resim kuramına değinilmemektedir. Yapılmak istenen, hareketli ve hareketsiz imgelerin tek tek çözümlenmesi değil, resim-imgelerin türleri ve aralarında ilişkileri belirleyerek bunların doğurduğu düşünceleri ortaya koymaktır. Konunun kapsamı, Tarkovski filmlerinde karşılaşılan resimlerle sınırlandırılmıştır. Deleuze'ün imgeye bakışını şekillendiren düşünür Bergson'a göre her şey imgedir. Bergson'un düşünceleri üzerinden ilerlendiğinde neyin imge olduğunu tartışmak için bir sebep de kalmaz. Önemli olan neyin imge olduğu değil, imgelerin türü ve imgeler arasındaki ilişkidir. Hakan Yücefer'in *Bergsonculuk* için yazdığı girişteki şu cümleler, çalışmanın amacı açısından da önemlidir: "Deleuze Bergson'u ne amaçla, hangi felsefi ihtiyacı karşılamak için 'kullanır'? Deleuze'ün temel problemi, baştan beri, kavram ile yaşam arasındaki uzaklığın aşılması; düşüncenin olayla, olayın hareketiyle birleşmesi olmuştur" (Deleuze, 2021c, p. 9). Tarkovski ve Artaud için de kavramlarla hayat, sanatla hayat arasında kurgulanan yapay uzaklığın aşılması; sanatın, düşüncelerin daha dokunulabilir, hissedilebilir hale gelmesi merkezi önemdedir. Resimlerin de Tarkovski'nin düşünceleriyle izleyici arasındaki aşılmaz görülen uçurumları aşmak yolunda benzer bir işlev üstlendiği değerlendirilmektedir.

Görmek düşünmeye - mutlaka - zemin hazırlar (Sütcü, 2021, p. 117). Bir film izlemek, film boyunca art arda sıralanan imgelere maruz kalmak ve bu imgelerin birliği üzerine pek çok şeyi düşünmek demektir. Her imge bir otomat işlevi görmekte, imgelere bağlı düşünceler de birbiri ardına sıralanmaktadır. Ancak insanın bu sınırsız düşünme eylemi, her zaman bir "düşünce" doğurmamaktadır. Hangi tür film izleniyor olunursa olunsun düşünme eylemi kaçınılmaz olarak vardır ancak aslolan bu düşünüşler neticesinde alınan sonuçtur. Bu noktada, her filmin düşünce doğurup doğuramayacağı konusu da tartışmalı hale gelmektedir. Sıradan düşünüşler "kafadan geçenler" şeklinde nitelendirilebilir. Deleuze'e göre, izleyicinin kafasından geçen her şey, karşılaştığı imgenin karakterinden gelmektedir (2021b, p. 129). Kafadan geçenlerin düşünceye evrilmesi, imgenin karakterine, nerede ve ne zaman görüldüğüne bağlıdır. Diğer yandan yönetmenlerin özel niyetleri ve seyircinin bilgi düzeyi de bu noktada etkilidir. Tarkovski filmlerini, onun sanat ve insanlık üzerine düşüncelerinden habersizce izlemek, imgeleri amaçlanan işlevinden uzaklaştırır. Dolayısıyla böyle bir durumda düşünceler, kafadan geçenler olarak kendi mecrasında akmaya devam edecektir.

Sinemadan beklenen, düşüncenin doğal akışına müdahale etmesidir. Felsefenin bilerek veya bilmeyerek görmezden geldiği günlük hayatı, günlük hayatın içindeki nesnelere, ilişkileri sinema görünür hale getirir (Öztürk, 2018, p. 139). Düşünce-resim-sinema ilişkisi, sinemanın icadından itibaren hep var olmuştur. Sinemanın atası olarak bilinen Büyülfener de temel olarak hareketsiz resimlerin, hareketli hale getirilmesi ilkesine dayanır. Resimsel ilkeler, kompozisyon, perspektif, derinlik, ışık, renk vb. kimi yönlerden sinemacılar için de göz önünde bulundurulması gereken öğelerdir. Bordwell, *Film Sanatı* kitabında, renklerin ve biçimlerin düzenini sunmasıyla, bir filmin birçok açıdan resme benzediğini savunur (Bordwell & Thompson, 2012, p. 148). Filmlerde de çerçeve, sınırları belirler. Kapılar, pencereler, aynalar birer çerçeve içinde çerçevedir (Deleuze, 2021a, pp. 25-26). Aksi durumlar söz konusu olsa da, tablonun perdeyi tamamen kapladığı durumlar gibi, tablolar da bu çerçeve içi çerçevelerendir. Resmin sinemada görünmesi, sinemanın sahip olduğu düşünsel potansiyelin (düşüncenin imgeye ve kavrama bağlanması) aktarımıdır/transferidir. Bu, resmin doğal algılanımdan kurtulmasıdır. Doğal algı, sinemanın erken dönemde öykündüğü bir tekniktir (Sütcü, 2005, p.

86). Resim böylelikle, doğal algılanımdan kurtulmakla, sinemanın sahip olduğu potansiyelden pay alır. Tarkovski, filmlerinde yer verdiği resimlere, zamansal, tarihsel, mekânsal anlamlar yükler, bir anlamda “tinsel otomatı” devreye sokarak bir operasyon yapar.

Tinsel otomatı resimler ya da tablolar da işlevsel kılar. Resimler, “içkinlik düzlemi”nden¹ geçerek hareketi ve zamanı düşünceye bağlar. Sütçü (2005, p. 35), içkinlik düzlemi üzerine, Deleuze’un ifadelerinden yola çıkarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Deleuze’e göre, antikçağın filozofu, her nasılsa evren ile kendi arasında bir düzlem yaratmıştır. Bu açıdan, ilk felsefenin özü, bir düzlem tasarımıyla başka bir şey değildir (...) Yunan dünyası, düşünce için, kaosa ilişkin bir taslak oluşturarak ve onu belli bir biçimde düzenleyip sınırlayarak bir plan elde etmiştir. Bu tür bir yaratım sadece kaosu sınırlamanın değil, genel olarak düşünce eyleminin de özünü oluşturur. Bu düşünce eylemiyle filozof; rahip, din adamı ve bilgilerden ayrılarak düşünsel anlamda büyük bir dönüşüm gerçekleştirmiştir.

Tarkovski’nin seçtiği resimler, seyirciye bu kavrayış gücünü yakalama, düşüncenin önündeki engelleri aşma kudreti sağlar. İçkinlik düzlemi, düşüncenin imgesi olarak bu kudretin cisimleşmesidir. Birbiri ardına sıralanan imgeler serisi içinde, kameranın zaman duygusu ve hareket kazandırdığı tek bir hareketsiz-imge, seyirciyi düşünceye sevk eder. Bu süreç, kurulan çok basit bir bağlantının keşfedilmesi, içselleştirilmesi şeklinde işler. Bütün büyük yönetmenler gibi Tarkovski de bu “basit” bağlantılarla ilgilenmektedir. Hayatı, gerçekte olduğu gibi basit şekilde ele almaya, seyirciyi de buna inandırmaya çalışır. Günümüz insanı için basit bağlantıları yakalayabilmek zordur. Günlük hayatın koşturmacası içinde akıl çelen, algıyı manipüle eden, duyu-motor alışkanlıkları kronik saplantı haline getiren pek çok düzenekle baş etmek zorunda kalınmaktadır. Bir tinsel otomatlar zinciri olan insanın (Aktaran Sütçü, 2005, pp. 111-112), birbirini takip eden sıradan fikirlerine değişim ve yenilik getirecek olan, modern sinemanın devrimci operasyonlarıdır. Sinemada tinsel boyuta ulaşmak için Dreyer şöyle bir formül önerir: İmge mekânsal olarak ne denli kapalı, hatta iki boyuta indirgenmiş olursa, dördüncü bir boyuta, ki o da zamandır, ve beşinci bir boyuta ki o da Tin’dir, açılmaya o denli uygun olacaktır (Aktaran Deleuze, 2021a, p. 31). Bu formülden her filmin farklı katmanlardan oluştuğunu öğrenmekteyiz. Buna göre, filmlerin bir görünen bir de görünmeyen boyutu vardır. Çoğu zaman seyirci, dış katmanda ilerler. Bir hikâye ve bu hikâyenin içinde çeşitli karakterler bulunur. Bu dış yüzeyde ilerlemek yorucu değil, aksine kolay ve eğlendiricidir. Günlük hayatın realitesinden uzaklaşmak için kurulan düzenekler bu birinci katmanda ya da dış yüzeyde akmaktadır. Ancak filmin salt dış gerçekliğe hapsedilmesi demek, Frampton’ın deyimiyle, film üslubunun ve dünyasının güzergâhlarını kavramsal olarak kısıtlamak, filmin şiir olanaklarını yok etmek demektir (2013, p. 17). Dreyer’in perspektif algıya dayalı yukarıdaki formülünden ilerlenirse, imgenin mekânsal perspektif içinde hapsedildiği, sıkıştırıldığı anda ortaya çıkan dördüncü ve beşinci katmanlar ise, seyirciden bedensel, zihinsel ve tinsel çaba bekler. Bu, yorucu ve zahmetli bir süreçtir. Daha sonra Zaman-İmge bahsinde değinileceği üzere, bazı yönetmenler ve onların filmleri duyu-motor bağların çözülmesini sağlayarak seyirciyi tekdüze/bağımlı bir sinema anlayışından kurtarmıştır. Tarkovski de bu yönetmenler arasındadır.

¹ “İçkinlik düzlemi, başlı başına, karmaşık, çok-bileşenli bir felsefi kavramdır” (Jones & Roffe, 2014, p. 229). “(...) bu, oluş içindeki değişimleri ifade eden hareketlerin durmaksızın ortaya çıkıp çoğaldığı bir düzlemdir. O halde, zamanı içermektedir. Hareketin değişkeni olarak bir zamana sahiptir. Dahası, Bergson düzlemin kendisinin hareketli olduğunu söyler” (Deleuze, 2021a, p. 86). “Kavramlar tıpkı yükselip alçalan sayısız dalgalar gibidir, ama içkinlik düzlemi onları katlayıp açan yegâne dalgadır (...) İçkinlik düzlemi düşünülmüş ya da düşünülebilir bir kavram değil, ama düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği imge...” (Deleuze & Guattari, 2001, pp. 39-40). “Eğer felsefe kavramların yaratılmasıyla başlıyorsa, içkinlik düzleminin felsefe-öncesi bir şey gibi düşünülmeli gerekir (...) içkinlik düzlemi felsefe-öncesi’dir ve henüz kavramlarla iş görmez, bir tür el yordamıyla ilerleyen deneylemeyi içerir ve izlediği yolda pek itiraf edilemeyen, fazla akılcı ve akla yakın olmayan araçlara başvurur” (2001, p. 43). “İçkinlik düzlemi sanki, aynı zamanda hem düşünülmeli gereken, hem de düşünülmeyen şeydir. Düşüncenin içindeki düşünce olamayan o olsa gerektir (...) Düşüncedeki en mahrem olandır, bununla birlikte mutlak dışarıdır” (2001, p. 58).

Tarkovski filmlerinde karşılaşılan resimlerin, çoğunlukla optik değil “haptik” bir işlev yüklediği söylenebilir. Yunanca “apto-dokunmak” fiilinden gelmektedir. Haptik kelimesi, gözün dokunmayla dışa bağlı bir ilişkisini değil, bir bakış imkânını, optikten ayrı bir görüş tipini ifade eder. Örneğin Mısır sanatı bakışa dokunur, yakından görülmek için tasarlanmıştır. Deleuze bu noktada Fransız filozof Henri Maldiney’in “dokunma duyusu olarak işleyen bakış” ifadesine başvurmuştur. Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl, Maldiney’in kavramsallaştırdığı dokunma duyusu olarak işleyen bakışı, şu şekilde tanımlamaktadır: Haptik işlev, göz ile el arasında zorlu bir bağlantı meydana getirir. Bu durum, gözün dokunma duyusu gibi işlemesini sağlamaktadır (Aktaran Deleuze, 2020, pp. 105-106). Dokunma duyusu olarak işleyen bakış, Tarkovski’nin de *Andrei Rublyov (Andrey Rublev, 1966)*’de uygulamaya çalıştığı bir bakıştır. Bakan, gören, algılayan izleyiciye, dokunma duyusunun intikal etmesini ister. Rublev’in ikonlarının bu görüş-bakış içinde kavranmasını bekler. İkonlar olabildiğince yakından ve ağır hareketlerle görüntülenmekte, Artaud’nun sindirim ve düşünce arasında kurduğu bağın tersine bir düzenek işlevsel hale gelmektedir. Bu neredeyse gözün dokunma duyusundan rol kaparak elde ettiği bir sindirimdir.

Bakma, görme, algılama arasındaki ilişkiler ve resim sanatının sinemayla ilişkisi gündeme geldiğinde bazı ressamlar ve onların eserleri daha fazla ön plana çıkmaktadır. Rembrandt ve Caravaggio gibi ressamlar, “ışığın ressamları” olmaları dolayısıyla, yaşadıkları dönemde henüz sinema icat edilmemiş olmasına rağmen, “ilk sinemacılar” olarak da anılmaktadır. Görsel bir sanat dalı olan sinemada düşüncenin somutlaşması da görsel düzenlemelerle sağlanmaktadır. Kompozisyon ilkeleri, aydınlatma yöntemleri, kamera hareketleri ve bunlarla ortaya konulan yaratıcı hileler. İçerik, oyuncuların yetkinliği, kurgu, diğer dramatik unsurlar (Mükerrem, 2012, p. 14) ve tablo olarak resim. Resim sanatı halen sinemaya yol göstermeye devam etmektedir. Kadim ilkeler, resimde olduğu gibi sinemada da geçerliliği korumaktadır. Büyük yönetmenler de resmin bu büyük gücünden faydalanmak, onları sinematik hale getirmek için çaba sarf etmektedir.

Tarkovski söz konusu olduğunda sinemayla ilişkilendirilen ressamlar Vittore Carpaccio, Pieter Bruegel, Albrecht Durer, Caspar David Friedrich, Leonardo Da Vinci, Flaman ekolünden Jan Van Eyck gibi isimler sayılabilir. Deleuze ise Francis Bacon, Rembrandt van Rijn, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Fernand Leger gibi resamlara atıf yapar (Deleuze, 2021b, p. 262). Tuvallerinde hareket izlenimi uyandırmaya çalıştığının altını özellikle çizen (2014, p. 69) Leger, Abel Gance’a övgü getirir. Gance’ın *La Roue (Tekerek, 1923)* filmiyle, sinema sanatını plastik sanatlar seviyesine yükselttiğini savunur:

Görüntüyü sadece perdeye yansıtmak bile nesneyi niteler ve nesne gösteri olup çıkar. Ustaca çerçevlenmiş bir görüntü sadece bu nedenle bile değerlidir. Hareketli görüntüler tıpkı bir ‘tablo’ halini alır. Hareketli ve hareketsiz kesimlerin dengesi özenle kurularak (etkiler arasındaki kontrast) perde tam ortalanır; hareket eden bir makine üzerinde hareketsiz duran bir figür, eğri ve doğru çizgilerin (çizgiler arasındaki kontrast) yarattığı etki, geometrik biçimlerden, çemberlerden, soyut biçimlerden oluşan bir yığınla karşıtlık kuran, eğrileri belirginleştirilmiş yumuşak çizgili bir el; gözalıcı, hayranlık verici hareketli bir geometri karşısında şaşkınlık içinde bırakır (2014, p. 34).

Leger, resimleri sadece kameraya kaydetmenin bile onları birer gösteriye dönüştürdüğünü savunurken, Tarkovski, gösteriden çok daha fazlasını vadeder. Onun filmlerinde Da Vinci, Bruegel, Durer gibi büyük ressamların resimleri tinsel boyuta ulaşarak adeta ruha işlemektedir.

Sinemanın yegâne özgüllüğü, Zaman-İmge² döneminde, kendisi için yaratılmış olmayan

² Hareket-İmge ve Zaman-İmge kavramları sinemanın farklı dönemlerine işaret etmektedir. Hareket-İmge dönemi İkinci Dünya Savaşı öncesi, Zaman-İmge dönemi ise savaş sonrası sinemasıdır. Deleuze, kanonik bakış açısının dışında yeni bir klasik sinema-modern sinema ayrımı yapar. Bu kavramsallaştırma içerisinde Tarkovski sineması tarihsel ve sinematografik olarak Zaman-İmge döneminde yer alır. Tarihsel olarak Zaman-İmge döneminde yer alır, çünkü Tarkovski’nin ilk filmi çektiği yıl 1962’dir. Bir filmin İkinci Dünya Savaşı sonrasında çekilmiş olması, Zaman-İm-

imgeleri almasıdır. Bunlar fotoğraf, televizyon imgesi [veya resim] olabilir (Deleuze, 2021b, p. 226). Ancak sinema hareket-zaman blokları kullanarak hikâyeler anlatırken resimde çizgi-renk blokları vardır (Deleuze, 2003, p. 21). Sinema, Deleuze'e göre, resimden daha dolaysız bir şekilde zamanda bir rölyef, zamanda bir perspektif vermektedir. Sinema, zamanın kendisini perspektif ya da rölyef olarak ifade eder. Bu nedenle hareket nasıl yavaşlayıp hızlanma gücüne sahipse zaman da özü itibarıyla daralma ya da genişleme gücüne sahiptir (Deleuze, 2021a, pp. 38-39). Deleuze'ün vurguladığı bu durumlar da her şeye rağmen fotoğrafın ya da resmin sinema dolayımıyla farklı bir şeye dönüştüğü gerçeğini değiştirmez. Deleuze'ün romandan yola çıkarak verdiği örnek, resim için de düşünülebilir. Romanda mükemmel olan bazı fikirler, sinemada da mükemmel olabilirler. Ama kesin olarak havaları birbirinden farklı olur. Sinemanın kendine mal ettiği bir resim artık sinematografik sürece adanmıştır, ona aittir. Bu, sinemanın resimle girdiği "titreşim"den kaynaklanmaktadır (2003, p. 25). Fernand Leger'in *Ballet Mecanique (Mekanik Bale, 1924)* filminde ortaya koyduğu gayret bu noktayla ilgili görülebilir. Resmin hangi düşüncelere yol açabileceği sorusunun cevabı, nerede, nasıl, hangi zaman diliminde, olay örgüsünün hangi noktasında, hangi karakter eliyle görüldüğüne göre değişiklik gösterebilir.

Deleuze'ün Zaman-İmge olarak kavramsallaştırdığı sinema, duyu-motor şemayı çeşitli operasyonlarla bozmaktadır. Duyu-motor alışkanlıklar, seyirciyi verili durumlar karşısında savunmasız hale getirir. Deleuze, bu durumu öncelikle eylem (hareket) sinemasından çıkarak çözümler. Burada karşılaşılan durumlar verilidir, seyirci bu verili durumları edinerek işe başlar ve uygun tepkiyi bulur. Enformasyonun verili olması durumu, duyu-motor şemaların sürekli olarak tekrarlanması ve yeniden üretimine bağlıdır. Seyirci kendisi için "yararlı" olanı bilir ve alımlar. Deleuze'ün gözünde bu akış başarısız olmaya mahkumdur.³ "Klişelerin başarısızlığı", İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte yeni bir dönemi başlatır. İnsan ile dünyanın organik bağını garanti altına alan duyu-motor alışkanlıklar kırılır. Kaosu kesip atan bir düzlem, içkinlik düzlemiyle birlikte seyircinin düşünmesinin önündeki engeller de ortadan kalkar (Zourabichvili, 2011, pp. 72-74). Zaman-İmge sinemasıyla birlikte varlığını sürdüren klasik dramatik anlatı biçiminde, seyircinin beklentileri eninde sonunda karşılanmakta ve uyuşuklukla alışkanlıklar beslenmektedir. Duyu-motor evrenin verili koşulları içinde iyiler ve kötüler bellidir. Karakterler çeşitli engellerle karşılaşır, bu engeller karşısında çeşitli çözüm yolları geliştirir, neticede bu engelleri aşar veya aşamaz. Seyirci, başından itibaren bu verili dünyanın kodlarına göre düşünmeye zorlanır. Ancak alışkanlıklar onu bir süre sonra kolaycılığa (düşünmemeye) iter. Duyu-motor şemanın bozulması ise Deleuze'e göre düşünceyi başlatan bir operasyondur. Bunu temsil sinemasıyla yapmak mümkün değildir. Sinema temsile yaklaştığında, kendi ürettiği zenginliklerin boşluğunda boğulabilir. Temsil edilenin şiddetiyle kana boyanmış bir keyfiliğe düşülür. Mizansenin ya da sinematografinin ihtişamı, temsil edilenin ihtişamına dönüştüğünde beynin uyarılması ya da düşüncenin doğması da imkânsız hale gelir. Sinema ölse ölse bu "nicel vasatlık"tan ölür (Deleuze, 2021b, pp. 201-202). Peki, Deleuze'ün şeytanlaştırdığı bu "temsil" nedir ve düşüncenin önünde nasıl bir set oluşturmaktadır?

18. yüzyıldan bu yana imge, maddenin bir temsili olarak düşünülmüştür. Temsil, bir anlamda, insan bilincinin dışında mevcut olan şeylerin içsel ve ikincil işlenmiş bir halidir. Temsil yoluyla insan zihni maddi dünyadan koparılır, bilinç maddi dünyadan ayrı bir şey

ge sineması olabilmesi için yeterli midir? Deleuze, Zaman-İmge sineması olabilmeyen kriterlerini kitabında sunar. Bunu temellendirirken de Bergson'un fikirlerinden faydalanır. Sinema ilk ortaya çıktığında Hareket-İmge sinemasıdır. Çünkü durağan resimlerin cinematografla birlikte hareketli hale gelmesi yenidir. Filmler harekete odaklıdır. İzleyici hareketten zamanı çıkarır. Yani zaman harekete bağlıdır. Algılanan, hissedilen, düşünülen her şey bir anlamda "eylem" için vardır. Bu dönemde hiçbir imge kendi kendine "zaman"ı ifade edemez. Zaman, imgeler arasındaki bağıntıdan "dolaylı" olarak çıkartılır (Sütcü, 2021, p. 194).

³ Eylem-imge bir krize yakalanır, artık anlatacak bir hikâyesi de kalmaz. Sinema kendi kendisini nesne olarak almaya başlar ve Wenders de olduğu gibi kendi hikâyesinden başka bir şey anlatamaz hale gelir (Deleuze, 2021b, p. 97).

olarak düşünülür (Rodowick, 2018, pp. 50-51). Sinematik imgeler, kendinden önceki sanatlar olan tiyatro, müzik, heykel, resim, şiir ve romandan farklı olarak dolaysızdır. Bu dolaysızlığın henüz keşfedilemediği sinemanın ilk döneminde filmler sabit kamerayla tek plan olarak çekilmiştir. Ortaya çıkan sonuç ise seyircinin tiyatro sahnesinde gördüklerinden farksız olmuştur. Kameranın özgürlüğüne kavuşması ve hareket etmeye başlamasıyla birlikte sinema temsil aracı olmaktan kurtulmuş, gerçek potansiyeli ortaya çıkmış ancak temsil anlayışı devam etmiştir. Temsil, sinema haricinde hemen tüm sanatların temel ilkesidir. Hepsi de belirli bir merkeze sahiptir ancak sinema, kameranın “merkezsizliği”, birden fazla merkeze sahip olması nedeniyle diğer sanatlardan farklı şekilde konumlanmaktadır. Bogue'nin ifadesiyle (2021, p. 103), sinema dışındaki sanatlar için bu durum genel anlamda “heykelsi”, “plastik” ya da “tiyatral” şeklinde değerlendirilmektedir. Tiyatral sahne, gelecekteki bir eyleme vekâlet eden eylemler sekansıdır. Temsil, bir sözcüğün yerine bir sözcük grubunun ikame edildiği alegoride, mübalağada ya da ironide olduğu gibi bir kişinin yerine başka bir kişinin ya da bir nesnenin yerine başka bir nesnenin ikame edilmesidir. Sinema perdesinde gördüklerimiz “ne ise o”dur. Deleuze'e göre (2009, p. 221) sinematik imgeler varsayılan gerçekliği temsil etmez, kendileri tamamen gerçekliktir. Temsili reddeden modern sinemanın İtalyan Yeni Gerçekçiliği sonrasındaki yeni konumunu tarif ederken Deleuze, filmlerdeki karakterlerin ve dolayısıyla seyircinin çöken duyu-motor bağlarının yerini saf optik ve sessel durumların aldığını belirtir. Bunlar belirlenemez, ayırt edilemez durumlardır. Artık neyin hayali neyin gerçek, neyin fiziksel neyin zihinsel olduğunu anlamak zordur ve hatta bunları bilme/anlama ihtiyacı da duyulmaz (2021b, p. 16). Saf optik veya sessel durumlar Deleuze'ün “herhangi mekân” olarak tarif ettiği mekânda kurulur. Bunlar bazen bağlantısız, bazen boşalmış bir mekânlar olur (2021b, p. 14). Deleuze'ün Antonioni, Ozu, Fellini gibi yönetmenlerin filmlerinden örnekler vererek açıkladığı Zaman-İmge sinemasında Tarkovski'nin *Zerkalo/Mirror* (*Ayna*, 1975) filmi özel bir yer tutmaktadır. *Ayna*'da filmin bütününün bir rüya gibi algılanmasında, seçilen mekânların, Deleuze'ün tarifleriyle örtüşen şekilde “herhangi mekân”lar olması dikkat çekicidir. *Ayna*'da resimlerle karşılaşmalar da mekânsal ve tarihsel/zamansal olarak belirlenemez, ayırt edilemez durumdadır. Başkarakterin hayatının hangi aşamasında olduğunu anlamak, şimdiden mi yoksa geçmişten mi bahsedildiğini ayırt etmek seyirci için giderek güçleşir. Zaman-İmge sinemasının karakteristik özelliklerinden biri olarak öne sürülen “ölü doğa” da resimden alınan bir formdur. “Ölü doğa zamandır” (Deleuze, 2021b, p. 28). Tarkovski filmlerinde ölü doğa, zamanın sadece geçip gitmesi olarak değil, geçmiş-şimdi-gelecek arasında bir bağ kurmak, zamanın akışkanlığını seyircinin ruhuna işlemek için tercih ediliyor gibidir. Deleuze'ün deyimiyle (2021b, p. 54) şimdiki imgeyle birlikte varolan geçmişi ve geleceği yakalar, önceyi ve sonrayı filme çeker. *Solaris* (*Solaris*, 1972) filminde Kris karakterinin dünyadan ayrılmadan önce evin verandasında yağmur altında görüldüğü sahne, ölü doğanın modern sinemadaki eşsiz kullanımlarından biridir. Yavaşlatılmış kurguyla oluşturulan bu uzun plan çekim, tinsel otomasyonun anlaşılması açısından da önem taşımaktadır.

Bu noktada Deleuze'ün temsil yaklaşımıyla bağlantılı aktüel ve virtüel tanımına da değinmekte de yarar bulunmaktadır. Buna göre, gerçek olan aktüel nesnelere ve sanal olan virtüel imgeler birlikte var olurlar. Aktüelle virtüelin ilişkisi her zaman döngüselidir (Deleuze ve Parnet, 2016, pp. 177-179). Bu iki kavram sinemada gerçeklik, imge ve düşünce arasındaki ilişki bağlamında ele alınmaktadır. Sinemanın, kendisinden önceki sanatlardan farklı olarak dolaysız bir sanat olduğuna yukarıda değinilmişti. Deleuze burada da, sanatta gerçeklik üzerine bilinen tartışmalardan farklı bir yaklaşımla dünyanın gerçekliği ile sinemanın gerçekliği arasında bir ayırım kalmayana dek ilerler. Hatta sinemanın gerçekliğini, dış dünyanın gerçekliğinden daha üstün tutar. Sinemada virtüelin (imge) aktüele dönüştüğünü, bununla da kalmayıp sürekli olarak birbirlerinin yerine geçtiklerini ve belirli bir aşamadan sonra ayırt edilemez hale geldiklerini ileri sürer. Virtüel olan, bir yönüyle de düşünceyi temsil etmektedir ancak olanak ya da gerçekleştiribilirlik olarak düşünce değil, henüz belirlenmemiş, ne olacağı belli olmayan bir düşüncedir (Er, 2012, p. 132). Aktüel nesnelere, virtüel imgelerle çepeçevre kuşatılmıştır ve her an virtüellikten sıyrılarak aktüelleşebilirler. Tarkovski'nin *Stalker*

(İzsürücü, 1979) filminin finalinde, engelli kızın yürüyormuş gibi görüldüğü sahne, virtüel olan durumun nasıl aktüelleştiğini göstermektedir. Kadraj genişleyip İzsürücü görünür hale geldiğinde engelli kızın aslında yürümediği, babasının onu omuzlarında taşıdığı anlaşılır. *Ivan's Childhood* (İvan'ın Çocukluğu, 1962) filminde bir sanat katalogunda görülen Albrecht Durer'in kıyamet gravürleri ile savaş, Almanlar ve Naziler üzerine düşüncelerin virtüellikten kurtulup aktüel hale geldiğini söylemek mümkündür.

Avangart Dönem ve Resim-Sinema İlişkisi

Avangart dönem, resim-sinema ilişkisi yönünden oldukça zengin düşünsel bir zemine sahiptir. Örneğin Bertold Bartosch'nun animasyon filmi *L'idee* (Düşünce, 1932)'de düşünce çıplak bir kadın bedeniyle özdeşleştirilir. Bürokratlar, askerler, hâkimler düşünceye saldırırlar ama onu ele geçiremezler. Bu bir yanıyla temsildir. Düşünce, kadın bedeninde cisimleşmiştir. Deleuze'un Hareket-İmge dönemi olarak adlandırdığı, sinemanın savaş öncesi döneminde gerçekleşen bu deneyler, temsil sinemasının yansımalarıdır. Deleuze, temsile dair yaklaşımını, Bresson'un *Sinematograf Üzerine Notlar* kitabından yaptığı bir alıntı ile ortaya koymaktadır: "Eğer TEMSİL'e düşülmek istenmiyorsa FRAGMENTASYON olmazsa olmazdır. Varlıkları ve şeyleri ayrılabilir parçaları içinde görmek. Bu parçaları yalıtımak. Onlara yeni bir bağımlılık vermek için onları bağımsız kılmak"⁴ (Aktaran Deleuze, 2021a, p. 147). Bartosch'un ve avangart dönemden burada isimleri anılacak diğer sinemacıların çalışmaları, Zaman-İmge döneminde yapılanlardan bu nedenle ayrılmaktadır.

Yine aynı dönemden Jean Cocteau, sinemayı, "düşünceleri aktaran en güçlü silah" olarak görür. Cocteau, *Le Sang D'un Poete* (Bir Şairin Kanı, 1932), *Orphee* (Orfe, 1950) ve *Le Testament d'Orphee* (Orfe'nin Vasiyetnamesi, 1960) filmlerinde resim, şiir, felsefe ve sinema arasında farklı düşünsel bağlar kurmaya çalışır. *Orfe'nin Vasiyetnamesi* filmi, Yeni Dalga için de çığır açıcı bir film olmuştur. Truffaut ve Godard bu filme maddi destek de vermiştir. Filmin çekildiği tarih, aynı zamanda Yeni Dalga'nın da ilk filmleri olan *Les Quatre Cents Coups* (400 Darbe, François Truffaut, 1959) ile *A Bout de Souffle* (Serseri Âşıklar, Jean-Luc Godard, 1959)'ın çekildiği tarihe denk gelmektedir.

Yeni Dalga akımına fikirleriyle öncülük eden isimlerden Alexander Astruc, "Düşüncenin ifadesi sinemanın temel problemidir" demektedir (Aktaran Deleuze, 2021b, p. 213). Düşünceler sinema yoluyla ifade edilebiliyorsa eğer, bunun farklı yöntemleri olabilir. Tarkovski ve diğer başka yönetmenler, düşünceleri ifade edebilme gücüne sahip olduklarını gördükleri için resimlerden yararlanmışlardır.

Avangarde dönemden bir başka isim, bu çalışmanın da konusunu oluşturan Zaman-İmge sineması ve Deleuze açısından daha fazla önem taşımaktadır. Fernand Leger, Deleuze'e göre "sinemaya en yakın ressamlardan"dır (Deleuze, 2021a, p. 39). Dudley Murphy ile birlikte yönettikleri, 1924 tarihli *Ballet Mecanique* adlı filmlerinde resim, heykel, fotoğraf, grafik gibi farklı sanatların ürünlerinden de faydalanarak hareketli görüntüler meydana getirir. Kimi yönetmenler, çerçeve düzenlenmesi yaparken, büyük ressamların resimlerinden esinlenmişlerdir. Estetik ve stilistik açıdan yapılan bu düzenlemeler, film evreninde mutlak anlamda olmasa da seyirciye farklı açılardan düşünme imkânı tanımaktadır.

Sinemanın ilk kuramcılarında Hugo Münsterberg, "resim göze, müzik kulağa, sinema zihne hitap eden bir sanattır" der fakat günümüzde sanatlar arasında bu kadar keskin ayrımlar yapmak mümkün değildir. Sinema, daha önce de ifade edildiği gibi, kendisi için yaratılmamış

⁴Tarkovski, Deleuze ve Artaud'nun - nüans farkları olsa da - temsil hakkındaki görüşleri genel anlamda uyumludur. Tarkovski'nin "Sinematografik figür üzerine" başlıklı yazısına Deleuze özel önem vermektedir. Resim sanatına ait kavramlardan olan "figür" de sinema söz konusu olduğunda en az temsil kadar tartışmalı hale gelir. Tarkovski, "tipik olanı ifade eden ama bunu saf bir tekillik içinde, eşsiz bir biçimde yapan şey"e figür demektedir. Deleuze'e göre "gösterge" ve onun fonksiyonu da tam olarak budur. Bu fonksiyonun yerine gelmesi motor çağrışımlardan uzaklaşmaya bağlıdır. Tarkovski'nin dileği ancak bu yolla gerçekleştirilebilir ve sinematograf zamanı duyular yoluyla algılanabilir belirtileriyle sabitlemeyi başarır (Deleuze, 2021b, p. 59).

olan imgeleri alır ve dönüştürür. Tarkovski, bunu farklı bir şekilde ifade etmektedir: “Sinema, tüm sanatların toplamıdır”. Sinema, tek başına resim ya da tek başına tiyatro değildir ancak bunların hepsini içine alarak, önce yersiz-yurtsuzlaştırır sonra tekrar yerli-yurtlu hale getirir ve dönüştürür. Bu durumu belki de Artaud’ın ifadesiyle açıklamak yerinde olur. Artaud, Marx Kardeşler’in *Animal Crackers* (*Hayvan Krakerleri*, Victor Heerman, 1930) filmiyle ilgili “büyülü” bir durumdan bahsederken şöyle yazmaktadır: “Bu tür bir büyüün neye dayandığını söylemek zor, ne olursa olsun, sinemaya özgü bir şey değil belki, ama tiyatroyla da ilgili değil” (Artaud, 2021, p. 123). Artaud, düşünsel akışın yönünü değiştiren bir büyüden bahsetmektedir aslında ve bu durum bir “ikiz” yaratır. Sinema perdesinde aniden ortaya çıkan “resim” de düşünsel bir “ikiz” yaratmaktadır denilebilir. Bu ikizlik durumu, eşiyle aynı olan/özdeş olan bir ikizlik durumu değildir elbette. Ama aynı özden doğan bir ikizliktir.

Tarkovski, sinemanın yavaşlaması gerektiğini düşünür ve onun filmlerinde görünen resimler aynı zamanda bir “hareketi yavaşlatma” ya da “hareketi durdurma arzusu”na bağlı olarak değerlendirilebilir. Hareket, resimle birlikte durduğunda ya da yavaşlatıldığında, “bir motor durumun saf optik bir duruma dönüşmesi” (Aktaran Deleuze, 2021b, p. 128) gerçekleşmektedir. Yavaşlatılmış kurgu, onun filmlerinde sıklıkla kullanılır. Ayna filminin meşhur tavuk kesme sahnesinde, yavaşlatılmış kurgu kullanılmıştır. Tarkovski bu sahnede, karakterin içsel deviniminin izleyici tarafından olabildiğince algılanabilir hale gelmesini arzular. Deleuze, Alain Robbe-Grillet’in filmlerinden yola çıkarak bu kavrama ulaşmaktadır. Hareketi durdurma arzusu, bir karakterin hareketsizleştirilmesi, örneğin ipe, kelepçeyle bağlanması yoluyla veya Vertov’un yaptığı gibi hareket eden görüntülerin durağanlaştırılarak fotoğrafa dönüştürülmesi yoluyla da olabilmektedir (Deleuze, 2021b, s. 128). Bu durum Tarkovski’ye geldiğimizde resimler, ikonlar ve gravürler yoluyla olmaktadır. Hareket, devinim, aksiyon devam ederken, çerçevede giderek büyüyen bir resim ortaya çıkar. Diyalog kesintiye uğramaz, karakterler arasındaki konuşmaları işitmeye devam ederiz. Onlar çerçevedeki resim üzerine de konuşuyor olabilirler, başka bir konu üzerine de. Ama bu noktadan sonra düşüncenin yönü değişir. Bir kırılma yaşanır. Hem diyalogları duymak hem de Tarkovski’nin gösterdiği, işaret ettiği resmi görmek motor bağları devre dışı bırakmaktadır. Jean Renoir’in tiyatro bağlamındaki sorusuna benzer şekilde, (Tiyatro nerede biter, yaşam nerede başlar) (Aktaran Deleuze, 2021b, p. 109) şöyle sorulabilir: Resim nerede biter, sinema nerede başlar?

Resim ve Düşünen İmgeler

Deleuze, İkinci Dünya Savaşı ve faşizmin ardından ortaya çıktığını savunduğu Zaman-İmge’nin, sinemayı yeniden düşünceyle ilişkilendirdiğini vurgular. Savaş öncesinde, Eisenstein gibi yönetmenlerin filmleri dahi faşizme yol açmış ve düşüncenin önünü kesmiştir. Peki, Deleuze “düşünce”yi nasıl tanımlamaktadır? Deleuze için “düşünce nedir?” sorusuna yaklaşmanın en iyi yolu, düşünceyi yargıyla ilişkilendirmektir. Hareket-İmge için düşünme bir yargı meselesiyken; Zaman-İmge için düşünme, yargılamadan kaçınma meselesi haline gelir. Hareket-İmge filmlerini Zaman-İmge filmlerinden ayırmanın başlıca yollarından biri, birincisinin tipik olarak etik bir yargı yoluyla belirlenmesi ve çözülmesidir. Bir Hareket-İmge filmi ilerledikçe, birinin nasıl seçim yapması gerektiğinin farkına varılır (Rushton, 2012, pp. 101-102). Klasik Hollywood filmlerinde, tek bir mekân ve zamanda eylemin kesintisiz ve sürekli sunumunu garanti eden bütünleşik bir pratikler sistemi vardır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Hollywood’un hem içinde hem de dışında duyu-motor şemanın⁵ çökmeye başladığını savunur. Buna ilişkin beş semptom vardır: Eylemler ve ortamlar arasındaki bağlar tamamen kopmamış olsa da gevşemiştir, bağlantılar kasten zayıf kurulmuştur; amaçsız bir avarelik eylemi sarsar; başıboş gezme (balad) ve sürekli yolculuklar vardır; modern dünya parodi olarak ele alınır; yaygın teknolojik gözetlemeler ve dağınık komplolar, anonim olay

⁵ “Duyu-motor şeması, her gün algıladığımız dünyanın ortak mekân ve zaman koordinatlarını verir; klasik sinemaya ait göstergeler olan hareket-ımağ göstergeleri de esas olarak bu ortak dünyanın koordinatlarına riayet eder. Buna karşın modern sinemada duyu-motor şeması parçalanır ve bu şemanın çöküşüyle birlikte yeni imajlar -zaman imajları- ve yeni göstergeler belirir” (Bogue, 2021, p. 15).

örgüleri yaygınlaşır. Ancak duyu-motor şemasındaki bu değişimler, Zaman-İmge'yi olanaklı kılarsa da tam olarak ortaya çıkmasına uygun şartları doğurmaz. Deleuze, Batı sinemasındaki erken Zaman-İmge örneklerinden birini İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde görmektedir (Bogue, 2021, p. 118). İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte tamamen çöken duyu-motor bağların yerini saf optik ve sessel durumlar almaktadır. Saf optik ve sessel durum, duyuların özgürleşmesidir. Ortamın gerçekliği ile eylemin gerçekliği arasında kurulan şey artık motor bir uzanım değil, özgürleşmiş duyu organları yoluyla kurulan rüyavari bir ilişkidir: Karakterler ve dekor gerçektir ancak aralarındaki ilişki gerçek değil, rüya ilişkisidir (Aktaran, Deleuze, 2021b, p. 13).

Modern sinemanın operasyonlarından biri de görsel imgeye yazılı öğeleri zerk etmesidir. Bunlar defterler, mektuplar vs. olabilir. Bu, Deleuze'ün Hareket-İmge dönemi olarak tanımladığı klasik sinema döneminde de rastlanan bir durumdur. Ancak sessiz sinema döneminde biri görülen, diğeri okunan (arabaşlık) iki tür imge ile karşılaşmaktadır. Modern sinemada ise görsel imge kendi adına bir arkeoloji, yani bütünüyle onu ama sadece onu ilgilendiren bir okuma keşfeder. Görsel imgenin resim ya da heykelsi nitelikleri, Cezanne'nin kayalarında olduğu gibi, jeolojik, tektonik bir güce bağlıdır. (Deleuze, 2021b, pp. 298-299). Bu durumda, hareketli imgeye hareketsiz imge olarak resmin zerki de mümkün olabilmektedir.

Yeni bir klasik ve modern sinema ayrımı yapan Deleuze, Hareket ve Zaman imge sinemaları ile birlikte "düşünsel beyin" ve "fiziksel beden" sineması da belirlemektedir. Beden ve beyin sineması örnekleri, Zaman-İmge döneminde. Örneğin Godard beden sinemasını, Resnais beyin sinemasını kurarken, Antonioni ise hem beden hem beyin sineması kurmaktadır. Beden ve beyin burada, sinemanın kendisine verilmesini istediği şeydir (Deleuze, 2021b, p. 249). Tarkovski için düşünüldüğünde onun da hem beden hem de beyin sineması kurduğunu söylemek mümkün olabilmektedir. Deleuze, Resnais için şu cümleleri kullanmaktadır ki benzer ifadeler Tarkovski filmleri için de kullanılabilir: "(...) nesne serileri tanık görevi görür. Fakat bu nesnelere her şeyden önce işlevseldir ve işlev de Resnais'in yapıtında basitçe nesnenin nasıl kullanıldığı değil, ona karşılık gelen zihinsel işlev veya düşünce düzeyidir" (Deleuze, 2021b, p. 150). Tarkovski *Offret (Kurban, 1986)* filminde DaVinci'nin "Üç Kralların Tapınışı" resmi, reproduksiyon olarak karakterlerin üzerine konuştuğu bir nesnedir. Resim gündeme geldiğinde farklı bir düşünsel işlevle birlikte yeniden doğar.

Tarkovski'ye göre, sinemada düşünceleri ileri götüren, imgelerin izleyicide uyandırdığı duygulardır (Tarkovski, 2009, p. xiii). Tarkovski'nin bu ifadesi, Deleuze'ün yeni modern sinema tanımında yer alan "kamera-bilinç" ve "düşünen imge" kavramlarına götürmektedir. Artık kameranın sadece bir şeyleri takip etmesi değil, girdiği zihinsel bağlantılar da önem kazanmıştır. Kamera-bilinç, Godard'ın "Kan değil bu, kırmızı" şeklindeki formülüyle neredeyse özdeştir. Deleuze bu örneği verirken, sinema-resim ilişkisine de vurgu yapar. Kırmızı boya artık sadece resme dair olmayı bırakıp, Zaman-İmge'nin dolaysız kamerasının vizöründen geçerek sinemaya özgü bir zihinsel donanım da yüklenmektedir (Deleuze, 2021b, p. 35). Tüm bu bağlantıların, önem kazanmaları sinema tarihiyle eşdeğer olan rüya ve bellek kavramlarıyla da ilişkili olduğu kabul edilmektedir. Bununla birlikte Deleuze *Sinema II: Zaman-İmge'de*, hangi nedenle olduğu bilinmez, Tarkovski filmlerinin hafıza/bellekle ve rüyalarla olan ilişkisine değinmez. Tarkovski, modern sinema döneminde rüya-bellek ilişkisi üzerinde ısrarla duran sayılı yönetmenlerdendir ancak Resnais, Deleuze için daha önemlidir. Deleuze'ün "bellek-makine" dediği şey, hatırlamaya değil ama daha fazla geçmişin belirli bir anını yeniden yaşamaya ilişkindir (2021b, p. 145). Bu tıpkı, son dönemde sıklaşan tamamı tek plandan oluşan uzun metraj filmlerin gerçeğe dönüştürmeye çalıştığı şeydir. *Victoria (Victoria, Sebastian Schipper, 2015)* filminin yönetmeni, "Bu bir banka soygunu filmi değil, banka soygunu" derken gerçeklikle ilgili derdini de ortaya koymaktadır. Bellek-makine de geçmişte yaşanmış bir olayı, sanki o an yaşanıyor gibi aktarır. Deleuze'ün bu iddiası Zaman-İmge'nin gerçeklik boyutuyla ilgili bağını da kurmaktadır. Örneğin, Resnais, *Van Gogh'da (Alain Resnais, 1948)* resimleri sanatçının iç dünyasını da içine alacak şekilde (2021b,

p. 150) belleğe kazırken, gerçeklik zeminini de kurmaktadır. Resimler kimi zaman “kamasız sinema” olabilmektedir.

Bellek meselesi, ilk uzun metraj filmi İvan’s *Childhood* (İvan’ın Çocukluğu, 1962)’dan itibaren Tarkovski’nin gündeminde olmaya devam etmiştir. *Zerkalo/Mirror* (*Ayna*, 1975) bellek konusunda en fazla ilerlediği filmidir. *Ayna*’da resim, babanın savaş sırasında çocuklarıyla kısa bir süre buluştuğu sahnede ortaya çıkmaktadır. Tarkovski, Leonardo DaVinci’nin *Lichtenstein’lı Leydi* resmini bu sahnede sonsuzluk boyutu katmak için kullandığını belirtir (Tarkovski, 2008, p. 93). Ona göre izleyici, resimleri kendi hayatı bağlamında ele alarak bazı düşünsel formüllere ulaşabilmektedir. Büyük sanat eserleri doğaları gereği değişkendir ve birbirinden farklı sayısız inceleme imkânlarına açıktır (2008, p. 95). Deleuze, Resnais’in ifadelerinden⁶ yola çıkarak, yazının ve resmin, her ikisinin de bellek olduğunu söyler (Deleuze, 2021b, p. 151). Bu ifade, bir metin ya da bir resim, sinema perdesinde görüldüğünde onların bellekle ilgili olduğunu düşünmeye dairdir. Rüyalar söz konusu olduğunda ise Deleuze’ün başvurduğu temel kaynaklardan biri Artaud’dur. Çünkü Deleuze’e göre, Artaud’da sinema-düşünce ilişkilerinin hepsini alaşağı eden bir şey vardır. Artaud, sinemanın nöro-fizyolojik titreşimler meselesi olduğunu, imgenin düşünceyi doğuracak bir şok ya da bir sinir dalgası ürettiğini söylemektedir. Ancak ona göre rüya, düşünce problemi için fazlasıyla kolaycılıktır (Deleuze, 2021b, p. 203). Artaud’nun senaryosunu yazdığı *The Seashell and the Clergyman* (*Deniz Kabuğu ve Rahip*, *Germaine Dulac*, 1928) filmi, insan düşünmesi üzerinedir. Artaud’ya göre sinema başlı başına bir rüya olmasa da rüya mekanizması olabilir. Sinema “saf bir düşünce işi”dir. İmgeden düşünceye giden bir şok ya da titreşim düşüncede düşünceyi doğurmalıdır (Deleuze, 2021b, p. 204).

Canlı tabloya dönüşen filmin düşünceye karşıt oluşu üzerine iki fikir ve Tarkovski filmlerinde düşünceye dönüşen resimler

Deleuze’ün “canlı tabloya dönüşmüş propaganda” ifadesi (Deleuze, 2021b, p. 202), filmde kullanılan, filme çekilen tablo ile bir filmin tabloya dönüşmesi arasında net bir ayrım yaptığını ortaya koymaktadır. Benzer şekilde Tarkovski de bu ikisi arasında net bir ayrıma gitmektedir. Tablonun sinematografik olarak kopyalanması, yani “canlı tablo” haline getirilmesi, yönetmene aferin getirir ama sinemaya bir şey kazandırmaz (Tarkovski, 2008, p. 64). Düşünceye dönüşen resimle kastedilen, resimsel veya fotografik çerçeve değildir. Kast edilen, duvara asılan, çerçeveli ya da çerçevesiz, kâğıda, çuhaya ya da başka herhangi bir zemine elle çizilmiş, boyanmış resmin kameraya kaydedilmesi ve bunun “şok” ya da “titreşim” yoluyla düşünceye dönüşmesidir. *Ayna* filmi ele alırsak, geçmişe dönmek, hatırlamak üzerinden düşünülebilir. Hatırlayan insan, daha önce yaşadığı, bizzat içinde yer aldığı olayları bellekten alarak, virtüellikten kurtardığı ve aktüel hale getirdiği olaylar karşısında duyarsızdır, bakar ve izler. *Ayna*’da olan da budur. Yangın başlar, ahır yanmaktadır ama hatırlayan karakter ya da hatırlanan olaylar içinde izlenen karakter, sadece izler, bakar. Koşup yangını söndürmeye çalışanlar başkalarıdır.

Ayna filminde Ignat karakteri, bir sanat kitabının sayfalarını çevirirken görülmektedir. Bu kitap, Da Vinci resimlerinin yer aldığı bir katalogdur. Sahne, İspanya ve Rusya savaş görüntülerinin ardından gelmektedir. Art arda gelen bu sahneler, izleyiciye tarih ve sanat, savaş ve sanat üzerine düşünme fırsatı verir. Peşinden gelen bölümde, Ignat, raftan bir defter alır. Bu deftere anılar ve bazı kitaplardan özet bölümler kaydedilmiştir. Önce Rousseau’dan bir alıntı gelir: “Bilim ve sanat insan ahlakını nasıl etkiler?” cümlesi alıntılanmıştır. Sonra okuması gerekenin o bölüm olmadığı söylenir. Başka bir bölüme geçer, orada da *Puşkin’dan Çadayev’e Mektup*’tan bir alıntı yapılmıştır. Bu, 19.yüzyıla ait bir eserden alıntılanmış bir metindir. Alıntı şöyledir: “Kiliselerin bölünmesi bizi Avrupa’dan ayırdı. Hiçbir önemli olayın içinde yer alamadık.” Bu alıntılar ne anlam ifade eder? Tarkovski, izleyicisini düşünce tarihi,

⁶ Gerçekte Alain Resnais, “bellek” sözcüğüne itiraz etmektedir: “Bellek sözcüğüne daima itiraz ettim ama imgesel sözcüğüne veya bilinç sözcüğüne değil (...) Ben bellekten ziyade bilinç ve imgesel sözcüklerini tercih ediyorum ama bilinç kesinlikle bellektir” (Aktaran Deleuze, 2021b, p. 151).

medeniyetler tarihi, sanat tarihi, Rus tarihi vs. üzerine düşündürmek ister. Buradan öznel tarihe doğru bir yolculuğa, düşünsel bir serüvene çıkmak da mümkündür. Sonra kapı çalar, Ignat kapıyı açmaya gider, kapıda kimse yoktur, odaya geri döner, konuştuğu yaşlı kadın da yoktur. Yaşlı kadının çay bardağının, masanın üzerinde bıraktığı buhar ise hala oradadır. Buhar yavaş yavaş kaybolur, düşünceler gibi. Sonra, savaştan dönen baba ve ardından bir Da Vinci resmi görülür. Bu resim, Da Vinci'nin *Lichtenstein'lı Leydi* resmidir. Bu resim neden oradadır? Tarkovski'ye göre, *Lichtenstein'lı Leydi*, tıpkı *Mona Lisa* gibi farklı katmanları olan bir kadındır. Aynı anda hem güzel hem çirkin olabilmektedir. Onu karısına benzetir. Terekova da aynı anda hem güzel hem çirkin olabilmektedir:

Da Vinci'nin tabloları her zaman iki özelliğiyle insanı etkiler: Sanatçının bir nesneyi dışarıdan, son derece sakin bir bakışla ele alma gibi şaşılacak yeteneğiyle, bunun yanında bu tablolara son derece zıt duygular içinde yaklaşabilmesiyle. Bu tablonun bizde yarattığı nihai etkiyi tanımlayabilmek mümkün değildir. Kaldı ki bu kadının güzel ya da çirkin, cana yakın ya da sıkıcı olup olmadığı konusunda bile kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Kadın insanı aynı anda hem çekiyor hem itiyor, hem açıklanamaz bir güzelliği içinde barındırıyor hem de insanı ürküten, sessiz bir şeytanlığı. İnsana hiç de romantik anlamda çekici gelmeyen şeytanca şeyleri. (..) Ayna'da bu tablodan olaya sonsuzluk boyutunu katmak için yararlandık. Ayrıca filmin kadın kahramanına da iyi bir gönderme olacaktı, çünkü bu rolü oynayan Terekova da aynı şekilde hem çekici hem de itici olabiliyordu.(..) Tablo bize, sonsuzlukla aramızda bir ilişki kurma imkânı tanıyor ve bu imkânı yakalamak da önemli bir sanat eserinin en yüce amacıdır. (..) Leonardo'nun resmettiği kadın çehresi yüce düşüncelerin izlerini taşır, ne var ki kadına belli bir sıradanlık da hakimdir, sanki düşük ihtirasların pençesine düşmüş biridir kadın.(..) Otantik bir görüntü düşüncesi, izleyicisinde aynı anda hem son derece karmaşık hem de çelişkili, hatta zaman zaman birbirini tamamen dışlayan duygular yaratır (Tarkovski, 2008, pp. 94-95).

Olağan olana bakılıp geçilir, olağandışı ise dikkati uyanık tutar. Duyu-motor mekanizmanın çökmesi ya da devre dışı kalması, olağandışı olanda gerçekleşir. İnsan bir başyapıtla karşılaştığında, sanatçıya ilham veren o sesi de duymaya başlar. İzleyicinin derin bir sarsıntı yaşadığı böylesi anlar, adeta ruhsal bir temizlenme sağlar. Zaman-İmge'lerin ardından gelen durağan-hareketsiz resim de böyledir. *Ayna* filminde daha sonra kadın karakteri (Nadezha/Larisa Tarkovskaya) baltayla horoz keserken görürüz. Vahşi imajları, Artaud tiyatro için önermiştir. Tarkovski'nin de Artaud'yla bu anlamda yakın bir ilişkisi vardır. Çünkü anılarının yer aldığı *Zaman Zaman İçinde* kitabında Tarkovski, film çekerken yaşadığı sorunlardan dolayı tiyatroya dönmek istediğini ifade eder (Tarkovski, 2011, p. 136). Sinema için üretim yaparken, aynı zamanda tiyatro için de üretim yapar. Artaud da bir dönem sinemaya inanmış ancak daha sonra umudunu keserek tiyatroya dönmüştür (Deleuze, 2021b, p. 202). Tarkovski'nin sineması aynı zamanda tiyatralikler de barındıran bir sinemadır.

İvan'ın Çocukluğu'nda Albrecht Dürer'in *Kıyamet Gravürleri* ile karşılaşmaktadır. Burada akış, filmsel zamanda verilen bir mola gibi yavaşlatılır. İvan sorar: "Ressam Alman mı?" Ruslar, Nazilerle savaş vermektedir. Bu sorunun içinde "Ressam Nazi mi?" sorusu gizlidir. Bu sahnede zihinlere savaş ve sanat üzerine düşünceler hücum eder. Robert Bird, *Sinemanın Elementleri* kitabında Dürer'in gravürlerinin, modernitenin manevî krizini yansıttığı belirtir. Filmde İvan'ın incelediği gravür, kendi yaşadığı savaş gerçekliğini yansıtmaya bile onun travmatik bir yansıması olarak işlev görür. Ve Tarkovski, bu görüntüyü kıyametin anlamı ile donatır (Bird, 2008, pp. 95-96). Resim düşünülebilir, düşünce de resmedilebilir. Alain Badio, Deleuze'ün *Duyumsamanın Mantiği/Francis Bacon* kitabına yazdığı önsözde bu ifadeyi kullanmaktadır: Resim düşünülebilir, düşünce de resmedilebilir. Badio, bir resim felsefesi ya da felsefenin resminden bahsetmektedir. Resim felsefesi, Badio'ya göre, "Philopainture" ya da "pictophilosophie" olarak anılabilir. Bu anlamda düşünce belki vicdan gibidir, düşünce susmaz ancak düşünce bir hedefe yönlenebilir ve yönlendirilebilir. Tarkovski'nin *Andrey Rublev* filmi ise ikonlar üzerinedir. Tarkovski bu filmde bir ikon ressamı olan Rublev'in hayatından kesitler sunmaktadır. Ona göre, "Andrey Rublev'in ikonları, 15.yüzyıl insanı ile 20.yüzyıl insanı arasında bir köprü oluşturur" (2008, p. 65). Tarkovski bu filmin ardından,

tarihsel açıdan eleştiriler alır. Yunan Teophanes'le Rublev çağdaş değildir, nasıl çağdaşmış gibi gösterilir diye itiraz ederler bu bakış açısına ama Tarkovski'nin yapmak istediği de tam budur: Tartıştırmak, düşündürmek. Rublev'in aynı manastırdan arkadaşı olan Kirill'in Teophanes resimleri karşısında dilinin tutulmasından anlayabiliriz bunu. Kirill, Teophanes resimleri için şöyle demektedir:

“Renkler o kadar sakin ki!”

“Kelimeler kifayetsiz kalıyor.”

“Rublev yeteneklidir ama onda bir şey eksik. Sende olup onda olmayan şey korku ve inanç. Kalbinin derinliklerinden gelen inanç yok ve sadelik yok. Senin ki gösterişsiz bir sadelik.”

Sonra Kirill, Hz. İsa ikonuna bakar. Aslında her şey bu ikonun “gözleri” önünde gerçekleşmiştir ve gerçekleşmeye devam etmektedir, bütün bu vahşet ve mezalim. İnsanlar birbirlerine zulmederlerken Hz. İsa da oradadır ve o da onlardan zulüm görmüştür. Film boyunca vahşi imajlar ardı ardına gelir. Her şey Hz. İsa'nın gözleri önünde gerçekleşir. İkonlar, gözleri önünde gerçekleşen bu vahşete bakmaktadır.

Filmin tek renkli sahnesi olan final sahnesinde ise boyanın dokusu, önce yakın plan, sonra açılarak genel planda görülmektedir. Kamera boyaya, boyadaki çatlaklara yaklaştıkça, izleyici tarihin içinde, zaman denizinde yüzüyormuş hissine kapılmaktadır. İmgeler adeta zamandaki bir çatlaktan, içkinlik düzleminden sızıp gelir. Tarkovski, geçmişi şimdiye bağlarken, sinemasının bellekle olan bağını da yeniden kurmaktadır.

Nostalghia (*Nostalji*, *Andrey Tarkovski*, 1983) filminin başlarında kilisenin içinde Meryem Ana figürüyle karşılaşılır. Tarkovski, bu sahnede izleyicisini, “Doğumun Madonnası” töreniyle yüzleştirir. Annelik, anne olma, çocuk sahibi olma ya da olmak istememe üzerine düşündürür. Bu filmde, çalışmanın bağlamı açısından daha dikkat çekici olan “Hasta edecek kadar güzel görüntüler”den bahsedilmesidir. Rusya ve İtalya'daki manzaraların karşılaştırılması filmin melankolisini destekler. Hayat, Tarkovski'ye göre çok basittir. İnsanoğlu, basit bağlantılar üzerine kurulu bir düzenin içerisinde evrilip çevrilir. Da Vinci'nin resmi ya da diğer başka resimler bu ilişkiler üzerine düşünme imkânı verir. *Nostalji*'de harabe içinde görünen Rus evi imgesi, Caspar David Friedrich'in “Eldena Harabeleri” isimli resminden alınan ilhamla ortaya çıkmıştır. Manzara resmi konusunda Tarkovski'nin ilham aldığı ressamların başında Friedrich gelmektedir (Bornstein, 2017, p. 56). *Stalker*'da ise Jan Van Eyck'in “Ghent-Altar” panosunun bir bölümü replika olarak, bir rüya sahnesinde suyun içerisinde görünür. Kamera suyun üzerinde üst-çekimle kayarken bir yandan İncil'den bir pasaj okunmaktadır.

Gaston Bachelard, suyun ve aynaların bir takım “rüya aletleri” olduğunu savunur. Yüzümüzün aynadaki ya da su yüzeyindeki yansımaları her ne kadar gerçek gibi algılsa da aynı zamanda yadırgatıcıdır. Bu nedenle Tarkovski'nin gerçekliği rüyaya dönüştürmek için suyu kullanması, “rüya zamanı” kavramıyla da bağdaşmaktadır (Aktaran Bornstein, 2017, pp. 30-31). Tarkovski sinemasında su sadece maddî değil, aynı zamanda manevî bir malzemedir. Suyun kimi zaman gerçek, kimi zaman gerçeküstü ya da dışavurumcu kullanımlarıyla karşılaşılmaktadır. Onun sinematik evreninde hiçbir şey olduğu gibi algılanmaz. Mutlaka görünen şeylerin arkasında farklı bir bağlantı bulunur. O her ne kadar bunun aksini iddia etse de (Su sudur ya da köpek köpektir gibi) suyun da görünen yüzünün arkasında başka bir âlem gizlidir. Su hem doğanın hem insanın bir parçasıdır. Modern insan doğadan ayrı düştüğü için eksiktir. Onu manevî olarak tamamlayacak şey doğadır. Doğanın tüm yansımaları gibi suyun yansımaları da sanatsal üretime katılmalıdır. Suyun bütün dinlerde geçerli olan arınma mitinden o da faydalanır. Görüldüğü her sahnede su, karakterlerin içsel zamanını da kapsayacak şekilde genişler. Şimdiden geçmişe ve geleceğe kurulan bir köprü görevi görür. Su, sözle ifade edilemeyenleri hiç zorlanmadan aktarır. Her izleyende farklı duygulara yol açmanın, sanatın açık uçluluğunun da bir aracıdır. Bilinçdışına açılan kapıdır. Gerçekliğe açılan boyutunda ise Tarkovski'nin resim sanatıyla olan yakın ilgisi bulunmaktadır.

Su, boya ya da kil gibi gerçek bir maddedir. Deleuze, Tarkovski filmlerindeki su imgesini “Tarkovski’nin yıkaması” olarak kavramsallaştırmaktadır. Bu vurgu, Tarkovski’nin filmlerindeki suyun bolluğuna ve “ressam estetiği”ne dikkat çeker. Tarkovski, bir röportajında *Stalker* (İzsürücü, 1979)’daki olağanüstü renklere sahip sualtı çekimlerinin neyi temsil ettiği sorulduğunda, suyun boyayı andıran görünümü olduğunu doğrulamaktadır (Aktaran Hough, 2019, s. 89). Tarkovski’nin sinemaya resim gibi yaklaştığına inanmak zor değildir zira çocukken resim eğitimi almıştır. Filmlerinde ünlü ressamın bilinen tablolarına atıfta bulunur. *Andrei Rublev*’in tamamı, aynı adı taşıyan ortaçağ Rus ikon ressamı hakkında bir film. *Solaris* (*Solaris*, 1972) ve *Ayna*, Bruegel’in *Karda Avcılar* resminden farklı şekillerde alıntı yapmaktadır. *Kurban*, Da Vinci’nin Üç Kralların *Tapınışı*’nı öne çıkarır. Buna ek olarak David Friedrich’in kuş manzaralarından metinlerarası alıntılar vardır. Resim Tarkovski’nin filmlerinde önemli ve kasıtlı bir rol oynamaktadır (Hough, 2019, pp. 89-90). Diğer yandan özellikle son filmleri *Nostalji* ve *Kurban*’da da izlerine rastlandığı gibi, Tarkovski’nin hayatının son döneminde dine ve inanca ilgisi artmıştır.

Deleuze sinemanın, doğduğu ilk andan itibaren inançla ilişkili olduğunu belirtmektedir. Amerikan sinemasının Katolik bir yanı vardır. Resimler, ikonlar dini mekânları süslemektedir ve tüm bu eserler, insanoğlunun dünyayla olan bağına da kurmaktadır. Modern sinema ise dünyayla bağına yitiren, dünyaya inanmayı bırakan insanlığı yeniden dünyaya inandırmak ister (Deleuze, 2021b, p. 210). Tarkovski’nin resimlerle olan sanatsal ve düşünsel bağının bu noktayla ilgili olması muhtemeldir. Çünkü Tarkovski, ilk filmi *İvan’ın Çocukluğu*’ndan itibaren tüm filmlerinde inanmak ve umut etmek üzerine düşünür ve düşündürür. Filmlerinde yer alan inanç ve umut teması, aynı zamanda kendi inancı ya da inançsızlığı, umutları ya da umutsuzluğu üzerinedir. Son filmleri *Nostalji* ve *Kurban*, onun ülkesi Rusya’yı terk etmek zorunda kaldığı, ailesinden ve sevdiklerinden uzakta yaşadığı bir dönemde çekilmeleri nedeniyle “dua”ya dönüşmüş durumdadır. Yalnızlık ve özlem duygularıyla birlikte gelen “acı çekme” miti de geçerliliğini korur. Özellikle başkarakterler bizzat Tarkovski tarafından, (*Nostalji*’de Gorçakov, *Kurban*’da Aleksandr) dünya üzerinde yaşamaya devam eden acılardan kendilerini sorumlu tutan ve tüm günahları kendi üzerine almaya çalışan birer “holly fool/kutsal aptal” olarak tanımlanır. *Kurban*’da Aleksandr karakteri, *Nostalji* filminde kendini ateşe veren Deli Domenico’nun farklı bir versiyonudur. İnanmak ve umut etmek kadar, insanlığın kurtuluşu için acı çekmeyle de yaygın bir tema olarak karşılaşılmaktadır. Çünkü Tarkovski’ye göre, sanatsal duygu ile dini duygular arasında bir bağ bulunur. Sanatsal duygular Tanrı’ya yöneldiğinde gerçek imgeler ortaya çıkmaktadır. Rönesans dönemi sanatçıların resimleri arasından seçtiği ve filmlerinde kullandığı eserler de insanlığın inanma ihtiyacının karşılanması, bu yolla yapılan “hafıza tazeleme” işlevi görmektedir. Ona göre, bu yüce eserler karşısında insanın dili tutulur, düşünceleri tazelenir ve böylelikle insan dünyaya yeniden inanmaya başlar.

Sonuç

Düşünce-resim-sinema ilişkisi, sinemanın ilk döneminden itibaren var olmuştur. Yönetmenler, resmin perspektif, derinlik, renk, ışık, kompozisyon gibi kendine özgü tekniklerini, filmlerinde dikkate almışlardır. Klasik sinema döneminde de filmlerde resim ve fotoğraf gibi durağan görüntülere yer verilmiştir. Bu dönemde verilen örnekler “temsil” sineması örnekleridir. Ancak sinemada temsil olamayacağını savunan Deleuze’ye göre modern sinema, hareketli görüntülerle birlikte resim, fotoğraf gibi kendisinden önceki sanatsal ürünleri de kendisine ait kılabilmiştir. Deleuze, *Sinema 1: Hareket-İmge* ve *Sinema 2: Zaman-İmge* kitaplarında sinemayı kanonik bakış açısının dışında yeni bir taksonomiye tabi tutarken klasik ve modern sinema ayrımını da yeniden yapmaktadır. Deleuze’ye göre modern sinema (Zaman-İmge) İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki sinemadır ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği’yle birlikte başlamaktadır. Andrey Tarkovski filmleri de bu yeni taksonomiye göre Zaman-İmge sineması dönemindedir. Bu dönemde, Deleuze’ün Tarkovski’yle birlikte ismini andığı başka birçok yönetmen de dünyaya olan inancını kaybeden insanlığı yeniden dünyaya inandırmak için farklı sanatların ürünlerinden de yararlanmaktadır.

Deleuze, sinema felsefesini şekillendirirken birçok filozof ve yönetmenin fikirleriyle düşünsel bağlar kurmaktadır. Henri Bergson ve Antonin Artaud ise Deleuze'ün alet çantasında yer alan temel kavramların, argümanların kaynağıdır. Andrey Tarkovski, Deleuze'ün sinemasal "zaman" anlayışını geliştirmesinde etkisi görülen yönetmenlerdendir. Tarkovski, sinemanın zamanı incelemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Onun zaman anlayışında planlar önceliklidir. Her planın kendi ritmi ve zamanı olmalı, bu izleyici tarafından da hissedilebilmelidir. Tarkovski, filmlerinde bu duyguyu yaratabilmek için farklı tekniklere başvurmuştur. Bunların başında da resimlerle karşılaşmalar gelmektedir.

Resim, Tarkovski'nin hayatının her döneminde önemli bir yer tutmuştur. Bu nedenle ilk filminden son filmine kadar ünlü ressamların bilinen tablolarını Zaman-İmge'lere aşmaktadır. Resimler, gördükleri planlarda, Deleuze'ün tabiriyle "şok" etkisi yaratır. Tarkovski, bu yolla izleyicinin düşüncelerinin normal akışına müdahale etmektedir. Tarkovski, "görme" ve "dokunma" duyuları arasında, Zaman-İmge'lere aştığı resimler yoluyla bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Bu, Maldiney'nin "dokunma duyusu olarak işleyen bakış" veya Riegl'nin yeniden gündeme getirdiği "haptik" kavramına götürmektedir.

Artaud, sinemanın "titreşim" yoluyla düşünceye bağlandığını savunur. Resimler de titreşimler yaratarak, düşüncelerin yönünü değiştirir, yeni düşünceler meydana getirir. Tarkovski söz konusu olduğunda düşünceler çoğunlukla inanmak/inanmamak, umut etmek/umutsuzluk temaları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Özellikle son iki filmi *Nostalji* ve *Kurban*'da bu anlamda yoğun bir imge bombardımanı ile karşılaşmaktadır. Bu filmler Tarkovski'nin ülkesinden uzakta olduğu, gönüllü sürgün yaşadığı bir dönemde çekilmiştir. Karakterlerin çektiği acı, Tarkovski'nin acısıdır. Dünyaya yeniden inanmak isterler. Resimler ya da daha genel anlamda sanat eserleri, dünyaya yeniden inanmanın bir yoludur. *Andrey Rublev*'de ikonlar, *Ayna*'da ve *Kurban*'da Leonardo DaVinci'nin resmi, *Nostalji*'de Caspar David Friedrich'in kalbinde vatan imgesi yüklü katedrali, izleyiciyi yüzyıllar öncesinden gelen ilham verici sesleri duymaya çağırır. İzleyicinin derin bir sarsıntı yaşadığı böylesi anlar, adeta ruhsal bir temizlenme sağlar.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Artaud, A. (2021). *Tiyatro ve İkizi*. (Çev. Bahadır Gülmez). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bird, R. (2008). *Elements of Cinema*. Reaktion Books Ltd.
- Bogue, R. (2021) *Deleuze, Sinema ve Felsefe*. (Çev. Ekrem Ekici). İstanbul: Küre Yayınları.
- Botz-Bornstein, T. (2017). *Filmler ve Rüyalar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. (2012). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz & Emrah Suat Onat). Ankara: DeKi Yayınları.
- Deleuze, G. (2021c). *Bergsonculuk*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Deleuze, G. Parnet, C. (2016). *Diyaloglar*. (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. (Çev. Mahir Ender Keskin). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021a). *Sinema 1 Hareket-İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021b). *Sinema 2 Zaman-İmge*. (Çev. Burcu Yalım & Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Deleuze, G. Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2020). *Francis Bacon-Duyumsamanın Mantığı*. (Çev. Can Batukan & Ece Erbay Nahum). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Er, Sadık E. (2012). *Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi - Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jones, G. Roffe, J. (2014). *Deleuze'ün Felsefi Mirası*. (Çev. Öznur Karakaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hough, A. S. (2019). *The Liquid Eye: A Deleuzian Poetics of Water in Film*, Amy Suzanne Hough, University of California Riverside, Doctor of Philosophy.
- Leger, F. (2014). *Resmin İşlevleri*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Powell-Jones, L. (2015). *Deleuze and Tarkovsky: The Time Image and Post War Soviet Cinema History*. (Dissertation submitted towards the award of Doctor of Philosophy). Cardiff University.
- Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (Çev. Ekrem Ekici). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rushton, R. (2012). *Cinema After Deleuze*. London: Continuum International Publishing Group.
- Sütçü, Ö.Y. (2021). *Sinematografik İmge ya da Gerçekliğin Dolaysız Sunumu/Bergsoncu Bir Bakış*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Sütçü, Ö.Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev. Füsün Ant). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (Der. John Gianvito). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2011). *Zaman Zaman İçinde*. (Çev. Seda Kervanoğlu). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Say Yayınları.

Filmler

- Bartosch, B. (Yapımcı). Bartosch, B. (Yönetmen). (1932). *L'idée* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Beaugard, G. (Yapımcı). Godard, J. L. (Yönetmen). (1960). *A Bout de Souffle* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Bolognini, M. (Yapımcı). Tarkovski, A. (Yönetmen). (1983). *Nostalghia* [Sinema Filmi]. İtalya: Sovinfil.
- Braunberger, P. (Yapımcı). Resnais, A. (Yönetmen). (1948). *Van Gogh* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Charlot, A. (Yapımcı). Dudley, M. Leger, F. (Yönetmen). (1924). *Ballet Mecanique* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Demidova, A. (Yapımcı). Tarkovski, A. (Yönetmen). (1979). *Stalker* [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.
- Dressler, J. (Yapımcı). Schipper, S. (Yönetmen). (2015). *Victoria* [Sinema Filmi]. Almanya: Deutschfilm.

- Dulac, G. (Yapımcı). Dulac, G. (Yönetmen). (1928). The Seashell and the Clergyman [Sinema Filmi]. Fransa.
- Gance, A. Pathe, C. (Yapımcı). Gance, A. (Yönetmen) La Roue [Sinema Filmi]. Fransa.
- Heerman, V. (Yönetmen). (1930). Animal Crackers [Sinema Filmi]. Amerika: Paramounts.
- Mosfilm (Yapımcı), & Tarkovski, A. (Yönetmen). (1962). İvan's Childhood [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.
- Noailles, C. (Yapımcı). Cocteau, J. (Yönetmen). (1932). Le Sang D'un Poete [Sinema Filmi]. Fransa.
- Ogorodnikova, T. (Yapımcı), & Tarkovski, A. (Yönetmen). (1966). Andrey Rublev [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm
- Paulve, A. (Yapımcı). Cocteau, J. (Yönetmen). (1950). Orphee [Sinema Filmi]. Fransa.
- Tarasov, V. (Yapımcı). Tarkovski, A. (Yönetmen). (1972). Solaris [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.
- Thuillier, J. (Yapımcı). Cocteau, J. (Yönetmen). (1960). Le Testament d'Orphee [Sinema Filmi]. Fransa.
- Truffaut, F. (Yapımcı). Truffaut, F. (Yönetmen). (1959). Les Quatre Cents Coups [Sinema Filmi]. Fransa.
- Waisberg, E. (Yapımcı), Tarkovski, A. (Yönetmen). (1975). Mirror [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.
- Wibom, A. L. (Yapımcı). Tarkovski, A. (Yönetmen). (1986). Sacrifice [Sinema Filmi]. İsveç: Svenskafilm.