

TEK KARENİN CAZİBESİ: TARKOVSKI'NİN POLAROİDLERİ ÜZERİNDEN SİNEMA VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ ÜZERİNE YENİDEN DÜŞÜNMEK

THE ALLURE OF THE SINGLE FRAME: RETHINKING THE RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA AND PHOTOGRAPHY THROUGH TARKOVSKY'S POLAROID

Mehmet Köprü*

Öz

Teknik olarak fotoğrafla aynı köklere sahip olsa da gerçekçi hareket algısı ve zamansal düzenleniş sayesinde sinema güçlü bir anlatisallık kazanmıştır. Eskiden sadece küçük bir azınlık tarafından yapılabilen hareketli görüntü kaydı, teknolojik gelişmeler sayesinde günümüzde nerdeyse herkes tarafından gerçekleştirilebilmektedir. Ancak yine de zamanın dondurulmuş bir kopyasını üretebilen fotoğraftan vazgeçilememektedir. Sadece amatörler değil, film çekme şansı olan profesyoneller de fotoğraf çekmeye devam etmişlerdir. Bir taraftan filmleri üzerine çalışırken diğer taraftan fotoğraf çekmeye de devam eden Rus yönetmen Andrey Tarkovski de bu profesyonellerden biridir. Filmlerinde sinema sanatının sunduğu görsel-işitsel olanakları ileri düzeyde kullanan yönetmen, fotoğraflarını şipşak tarzının ilk örneklerinden olan Polaroid makineler işe çekmiştir. Bu durum yönetmeni, hareketli görüntünün ulaşılabilirliğine rağmen fotoğraftan vazgeçilememesinin araştırıldığı bu çalışma için ideal bir örnek haline getirmiştir. Onun Polaroid çekimlerinin, nadiren filmlerine de referanslar verilerek, bağlam, içerik, biçim ve materyal bazlı değerlendirmeleri yapılmıştır. Bu değerlendirmeler üzerinden, bir medyum olarak şipşak fotoğrafın; zamanla kurulan ilişki, *punctum*, şiirsellik, spontanlık ve gerçeklik gibi konularda sinemaya göre gösterdiği üstünlükler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Polaroid Fotoğraf, Tarkovski, *Punctum*, Gerçeklik, Şiirsellik.

Abstract

Although technically a descendant of photography, cinema has achieved a strong narrativity thanks to its realistic perception of movement and temporal structuring. The recording of moving images, which used to be possible only for a small minority of people, can now be realised by almost everyone thanks to technological developments. Nevertheless, photography, which can produce a freeze-frame copy of time, cannot be abandoned. Not only amateurs but also professionals who had the chance to shoot film continued to take photographs. Russian director Andrey Tarkovsky, who continued to take photographs while working on his films, is one of these professionals. The director, who used the audiovisual possibilities offered by the art of cinema at an advanced level in his films, took his photographs with Polaroid cameras, one of the first examples of the instant style. This makes the director an ideal example for this study, which researches the inability to give up photography despite the accessibility of the moving image. His Polaroid shots are evaluated on the basis of context, content, form and material, with occasional references to his films. Through these evaluations, the advantages of instant photography as a medium over cinema in terms of the relationship with time, *punctum*, poetry, spontaneity and reality are revealed.

Keywords: Polaroid Photography, Tarkovsky, *Punctum*, Reality, Poetry.

Araştırma Makelesi // Başvuru tarihi: 30.03.2023– Kabul tarihi: 04.06.2023.

*Dr. Öğretim Üyesi, Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-TV ve Sinema Bölümü, mehmetkopru@erciyes.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3528-8820>.

1. Giriş

“Fotoğrafçılık gerçektir. Sinema da öyle. Saniyede 24 kare”. Godard’ın *Küçük Asker (Le Petit Soldat, 1963)* filmindeki karakterine söylediği bu pelesenkleşmiş ifade, fotografik gerçeklik ve sinemayla ilgili tartışmalarda ilk akla gelen referanslardan biridir. Ama sosyal medya destekli yeni nesil sinefilliğin her yanı saran çoğu aforizmasında olduğu gibi burada da genellikle bir tür bağlamından koparma ve altını doldurmadan ortaya sürme durumu söz konusudur. Öncelikle konuşan kişi Godard değil, onun yarattığı bir film kişisidir. Kurmaca karakterlere söylenen her sözün onları yaratan sanatçılara ait kişisel görüşler olmayacağını anlamak için, farklı nedenlerden dolayı sisli düşüncelere savrulan ve bir zat yaratıcıları tarafından güvenilmez ilan edilen Cervantes’in Don Kihote’si, Gogol’un Akakiy Akakiyeviç’i (*Palto*), Dostoyevski’nin Raskolnikov’u (*Suç ve Ceza*) veya Hamsun’un Andreas’ı (*Açlık*) gibi birkaç meşhur roman karakterine bakmak yeterlidir. Zaten *Küçük Asker*’in, politik ve ideolojik olarak farklı yerlere savrulmaya yatkın ve çelişkilerle dolu karakteri Bruno Forestier’ın (Michel Subor) zihni de en az bunlar kadar bulanıktır.

Söz konusu meşhur aforizmanın düşünülmeden ortaya sürülmesindeki tek sorun, onun diegetik bağlamından koparılması değildir. Fotoğrafla sinemayı tek bir gerçeklik paydasında birleştirmeye çalışması, hatta daha da ileri gidilerek sadece matematiksel bir doğrusal orantıdan (1’e karşı 24) hareketle sinemanın fotoğrafa göre daha gerçek olduğunu ima etmesi, onu içerik olarak da tartışmalı hale getirmektedir.

Mimetik güdünün dış dünyayı tüm görülür unsurlarıyla kopya etmeye çalıştığı evrim içerisinde, sinemanın fotoğraftan sonraki adım olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Çünkü görülür dünyanın ressam ya da heykeltıraş benzeri bir aracı olmadan kayıt altına alınmasını sağlayan fotoğrafın, devinim konusundaki eksikliği kinematograf ve devamında da sinematograf cihazıyla giderilmiştir. Kronolojik olarak da fotoğraf sinemadan daha önce ortaya çıktığı için, çoğu tarihçi fotoğrafı sinemanın atası olarak kabul etme eğilimindedir (Campany, 2008:22). Özellikle sinemanın ilk yıllarında “filmin fotoğrafın evriminin sonu, şeyleri hareketli resmetmeye duyulan kim bilir kaç asırlık arzusunun nihayetinde tatmin edilmesi olduğu” düşüncesi yaygındır (Kracauer, 2015:105). O nedenle dış gerçekliğe yaklaşma açısından videoyu da kapsayan hareketli görüntüler, fotoğrafın gelişkin bir versiyonu, onun bir ileri aşaması olarak görülebilir. Zaten *Küçük Asker*’den yapılan alıntının ilk bakışta çok makul görünmesinin nedeni de temelde budur.

Ama sanatsal üretim sadece mimetik ilkel güdüden beslenmediği için bu evrimselci bakış bazı şeyleri açıklayamaz. Mesela sinema ve video fotoğrafın teknik olarak bir üst aşamasıysa, daha sonra gerçekleşen tüm teknolojik ilerlemenin hareketli görüntü üzerinden yapılması gerekecektir. Ama neredeyse tam tersi olmuştur ve fotoğraf çekme, basma, depolama ve paylaşma alanındaki teknolojik gelişmeler sinemadan sonra da ivmelenerek devam etmiştir. Kompaktlaşan kameralar, duyarkatı sürekli iyileşen foto-kimyasal filmler, renk kazandıran laboratuvar sistemleri, hızlı ve anlık baskı teknolojileri, paralaks hatasını ortadan kaldıran tek lensli refleks kameralar (SLR) ve nihayet dijital teknolojiyle iyice zenginleşen, çeşitlenen ve kolaylaşan çekme, işleme ve paylaşma olanakları, fotoğrafın hiç tükenmeyen popülaritesini daha da ileriye taşımıştır. Yani fotoğrafın teknik gelişimi dönemin kimyasal, mekanik, optik, elektronik ve dijital gelişmelerine paralel olarak ve bunlardan farklı şekillerde beslenerek hız kesmeden devam etmiştir.

Bu durum, fotoğrafa gösterilen ilginin azalmadığının bir kanıtıdır. Teknolojik ürünlerin çok yönlü gelişimine bakılırsa bu ilginin sadece amatörlerde değil, profesyoneller için de azalmadığı görülebilir. Hareketli görüntü teknolojisi ne kadar gelişirse gelişsin ve ne kadar ulaşılır olursa olsun hem profesyoneller hem de amatörler bir şekilde fotoğraf çekmeye devam etmişlerdir. Peki ama içerisinde hareket ve dolayısıyla zaman boyutunu da barındırdığı için fotoğrafa göre çok daha fazla enformasyon barındıran, daha gerçekçi görünen ve görsel anlatılar kurmaya çok daha elverişli olan hareketli görüntü aygıtları varken fotoğrafa olan ilgi neden azalmamıştır? “Fotoğraflayan gözün bu doymak bilmezliği”nin arkasındaki sır nedir? (Sontag, 2008:1).

Bu metnin de genel meselesini oluşturan benzer minvaldeki sorularda ilk akla gelebilecek yanıt, fotoğraf çekmenin daha kolay, pratik ve ekonomik olduğudur. Özellikle dijital öncesi dönem düşünüldüğünde bu oldukça makul bir gerekçedir. Çünkü fotoğraf için sadece tek kareye ihtiyaç varken, 1 saniyelik bir film çekmek için 24 kareye ihtiyaç vardır. Ayrıca film çekme cihazlarındaki ve filmlerin banyo imkanlarındaki zorluğa karşı fotoğraf makineleri ve çekim sonrası baskı işlemleri yaygın, kolay ve ekonomiktir.

Bu gerekçe amatör fotoğraf tutkusunu açıklamak için yeterli olsa da, film çekme imkânı olan ve hatta çeken insanların neden ısrarla fotoğrafla da ilgilenmeye devam ettiğini açıklayamamaktadır. Özellikle de sinema tarihinin bazı önemli isimlerinin, hareketli görüntünün

her türlü olanağını kullanabilmelerine rağmen fotoğrafla ilgili de çalışmalar yapmaya devam etmeleri ilgi çekici bir konudur.

Bu bağlamda, farklı coğrafyalara, farklı sanatsal geleneklere ve kısmen farklı dönemlere ait olmalarına rağmen filmlerinde şiirselliğe ve durağan anlara alan açmalarıyla dikkat çeken Abbas Kiyarüstemi, Andrey Tarkovski ya da Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin, fotoğrafçı yönetmenler denildiğinde de ilk akla gelen isimler¹ olması tesadüf olmayabilir. İsmiyle müsemma son filmi *24 Kare'yi (24 Frames, 2017)* fotoğraf estetiğini çağrıştıran sabit çerçevelerden ya da hareket katılmış fotoğraflardan kurgulayacak kadar fotoğrafla işli dışlı olan ve “iki yılda bir film çekiyorum ama fotoğraf çekmediğim bir gün olmuyor neredeyse” diyen Kiyarüstemi (2017:157)'nin veya sinema kariyerinin zirvesinde bile fotoğraf çekmekten ve sergilemekten vazgeçmeyen Ceylan'ın çalışmaları bu anlamda ilgi çekicidir. Ancak gerek anavatanı Sovyet Rusya'da gerekse de son iki filmi yaptığı Avrupa'da özgün bir tür sinematografi yaratmanın her türlü olanaklarını zorlamasına rağmen Polaroid makinesini de yanından ayırmayan Tarkovski'nin her iki alandaki çalışmaları; sinema ve fotoğrafın gerçekçilik statülerini, anlatsal ve şiirsel olanaklılarını, zaman ve mekan ile kurdukları ilişkileri yeniden düşünmek için daha ilgi çekici görünmektedir. Çünkü Kiyarüstemi'nin ya da Ceylan'ın profesyonel sayılabilecek fotoğrafçılıklarının aksine Tarkovski, pozlama ayarı ya da film seçimi gibi en temel fotoğrafçılık tercihlerinin bile makineye bırakıldığı ve neredeyse tamamen amatör pazar için yapılmış bir ‘şipşak’ makine kullanmaktadır. Bu durum, uzun bir planlamanın ve detaylı bir yapım sürecinin sonucunda ortaya çıkan filmleriyle kıyaslandığında tam bir uç nokta teşkil etmektedir. O nedenle, fotoğrafın, film yapma şansına rağmen vazgeçilemezliğinin nedenlerinin ve bu vesileyle sinema ve fotoğraf arasındaki temel farkların yeniden araştırılacağı makalede temel karşılaştırma nesnemiz Tarkovski'nin fotoğrafları ve filmleri olacaktır. Metinde, Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag ya da John Berger gibi önemli isimlerin farklı bağlamlarda tartıştıkları bu konuları yine onların görüşlerine de ara ara referans vererek, ama Tarkovski'nin Polaroid'lerinin çağrıştırdığı başka bağlantıları da zorlayarak yeniden ele alacağız. Ancak bu karşılaştırmalara

¹ Eğer burada ‘fotoğrafçı yönetmenler’ değil de ‘fotoğraf kökenli’ yönetmenler ifadesini kullanmış olsaydık bu liste, kariyerine Look dergisi fotoğrafçılığıyla başlayıp sinemayla devam eden Stanley Kubrick'i en başa yerleştireceğimiz bam başka bir hal alacaktı. Ancak metnin ana fikri gereği burada bizi ilgilendiren, fotoğraf kökenli yönetmenler değil, fotoğraf çekmekten vazgeçmeyen yönetmenlerdir.

girmeden önce, hareketli görüntü ile sabit imgenin doğalarından kaynaklanan bazı temel farklar ile bu farkların oranını doğrudan belirleyen enstantane ve poz fotoğraf gibi bazı teknik detayları kısaca hatırlamak yine de faydalı olabilir.

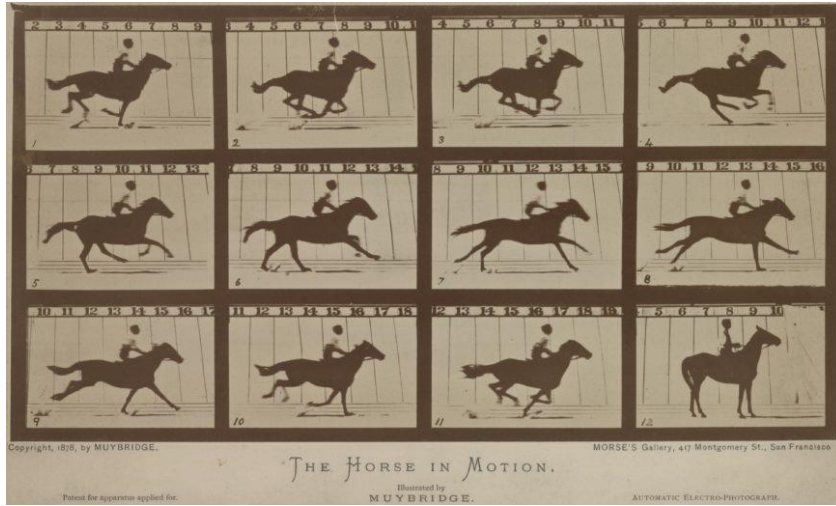
2. Temel Farklar

Sinema ve fotoğraf arasındaki gerçek ayrım tam olarak nedir? İlk akla gelen cevap muhtemelen hareket olacaktır. Zamanlılık, zamansızlık, anlatisallık, dizisellik, dizimsellik gibi devamında gelmesi muhtemel diğer cevaplar da yine bir şekilde bu devinim olgusuna bağlanacaktır. Tek kare yerine çoklu ardışık kare farkı da, bu sefer diğer taraftan (sonuçlar yerine nedenler) hareketle ilişkilendirilecektir. Yani ne taraftan yaklaşırsak yaklaşalım hareket buradaki farkı belirleyen merkezi olgu gibi durmaktadır. Peki gerçekten böyle midir? Yani sinema ile fotoğraf arasındaki tek büyük fark gerçekten hareket midir?

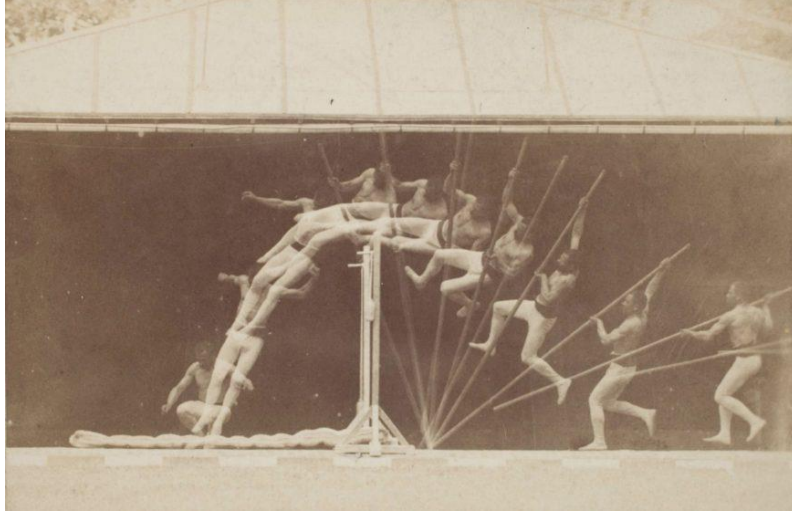
Bu iddianın doğruluğunu anlamanın en iyi ve belki de tek yolu, sinema imgesini hareketsiz ya da fotoğrafı hareketli olarak hayal etmektir. Hareketsizlik ya da hareketlilik ortak paydasında yapılacak böyle bir eşitleme işlemi, iki medyumun devinim dışında başka farklarının olup olmadığını gösterebilir. O halde şu durumda yapmamız gereken şey fotoğrafı hareketle ya da sinemayı hareketsiz tahayyül etmenin yollarını aramaktır. Hareketlenmiş fotoğrafı sadece tahayyül etmek yerine, her şeyin başladığı yere, yani ilk hareketlendirme denemelerine döndüğümüzde somut örneklerle karşılaşabiliriz. Çünkü Etienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge gibi öncülerin fotografik imgenin hareketlenebileceği düşüncesini ilk akla getiren çalışmaları büyük oranda sadece fotoğraf olarak çekilmişlerdi. O nedenle, bu 'kronotografların' 19. yüzyılın sonlarında yaptıkları denemeler, fotoğraf ve sinema arasındaki benzerlik ve farklılıkları sınamak için doğru bir zemin sunmaktadırlar.

Muybridge, insan ve hayvan hareketlerinin ardışık anlarını kaydetmek için çoklu fotoğraf makinesini birlikte kullandı (Görsel 1). Marey ise, yine benzer amaçlarla, ışığa duyarlı tek bir plakanın çoklu pozlamasından faydalandı (Görsel 2). Her ikisi de, Lumière kardeşlerin sinematografını görece kadar uzun yaşamış olsalar da buna karşı ilgisiz 'ebeveynler' olarak kaldılar. Ortak kökeni iddia eden daha çok sinema olmuştur. Muybridge'in ardışık fotoğrafları, hareketin gelmesini bekleyen sinemayı sanki önceden canlandırmış gibi görünüyordu. Marey'in

görüntüleri ise üst üste dizilmiş yarı saydam film karelerini andırıyordu. Aslında her ikisi de hareketi yeniden üretmenin (recomposition) değil, onu öğelerine ayırmanın (decomposition) ve anı kontrol altına almanın peşindeydi. Yani amaçları zamanı durdurmak ve hareketin donmuş hallerini incelemektir. Hatta Marey, Lumière kardeşlere, kendisinin görünmez olanı aramasına karşın onların sinematograf cihazının gözün görebildiğini yeniden ürettiğini ve bu nedenle de ilgi çekici olmadığını söylemiştir. Bu söylemlerin ve uygulamaların hepsi, aralarındaki onca iç içe geçmişliğe, soydaşlığa ve bağlantıya rağmen kronotograf ve sinematografin, sadece zaman ve hareket algısı ya da görüntülerin gerçekliğine dair yaklaşımda değil, aynı zamanda estetik açıdan da farklı formlar olduğunu göstermektedir (Campany, 2008:22).



Görsel 1. Eadweard Muybridge, *Hareket Halindeki At (The Horse in Motion)*, 1878, Fotoğraf Baskı, Kongre Kütüphanesi.



Görsel 2. Étienne Jules Marey, *Sırtla Atlayan Adamın Kronotografik Çalışması (Chronophotographic Study of Man Pole Vaulting)*, 1890, Gümüş Baskı, George Eastman Museum.

Marey'nin, hareketin farklı evrelerini tek bir plakada sabitlediği fotoğraflarının neden 'sinema' olmadığı, Muybridge'in ardışık fotoğraflarına göre daha açıktır. Sinemanın verebildiği ve fiziksel hareketin temel şartı olan 'zamana göre değişim', tek karenin doğası gereği mümkün değildir. Gerek Marey'nin çalışmalarında gerekse de hareket izini elde etmek için kullanılan uzun pozlama tekniğinde olan şey sadece hareketin optik izidir. Kendisi değil. Thomas Edison'un kinematograf ya da Lumière kardeşlerin sinematograf cihazında ise, hareketin farklı evreleri ardışık ama farklı karelerde hapsedildiği için, bu kareler arasındaki fark zamana yayılan gerçek bir hareket deneyimine neden olabilmıştır.

Muybridge'in çalışmaları ise, sinemadaki hareketlendirme mantığına çok daha yakındır. Onun çalışmalarında da, tıpkı sinematografda olduğu gibi, bir eylemin ardışık safhaları, farklı karelerde fotoğraflanmıştır. Ancak bu ardışık kareler, hareket illüzyonu amacıyla değil, fizyolojik eylemlerin analizi amacıyla kaydedilmişlerdi. Sinematograf için ilham veren bu çalışmaları, bildiğimiz sinema imgesinden ayıran diğer bir özellikleri de onların kaydedilme şeklidir. Bu ardışık kareler, film kameralarından farklı olarak, tek bir makineyle değil, yıllar sonra *Matrix*'in (*The Matrix*, Lana & Lilly Wachowski, 1999) 'bullet time' efektlerinde de yeniden karşımıza çıkacağı gibi, farklı farklı fotoğraf makineleri ile çekilmişlerdi. Bu yönüyle bakıldığında, Muybridge'in ardışık fotoğrafları sinemadan çok stop-motion animasyonun atası gibidirler. Bu tür

animasyonların özellikle düşük kare sayısı ile çekilen versiyonlarında karşımıza çıkan ve alıştığımız sürelilik algısını alt üst eden sıçrama hissini göz önünde bulundurursak, bunların bildiğimiz film izleme deneyiminden ne kadar farklı olduğu daha net anlaşılacaktır.

Sinema ve fotoğrafı bu şekilde 'hareket' paydasında birleştirmeye çalıştığımızda aradaki fark az çok ortaya çıkmaktadır. Eşitleme işlemini diğer taraftan, yani hareketsizlik tarafından yaptığımızda ise daha başka farklar ortaya çıkacaktır. Ama bu kez, beklenebileceği gibi sinemanın değil, fotoğrafın üstünlükleri ortaya çıkacaktır. Diğer taraftan Sinema filmlerini hareketsiz hayal etmek için de çok fazla çaba harcamamıza gerek yoktur aslında. Filmleri konu edinen gazete haberlerinde, blog yazılarında ya da kitaplarda sıkça karşılaştığımız film kareleri bununla ilgili az çok fikir vermektedir. Gazete, kitap ya da dergideki yazının içeriğinden bağımsız olarak, bunun filminden alınmış bir kare mi olduğunu yoksa sadece fotoğraflamak amacıyla çekilmiş bağımsız bir imge mi olduğunu genellikle çok hızlı ayırt edebiliriz. İnsanlığın yüz yılı geçen sinema ve iki yüzyıla dayanan fotoğraf algısı ve bunlarla ilgili oluşmuş biçimsel ve tematik uzlaşımlar neredeyse anlık bir şekilde devreye girmekte ve karar mekanizmasını harekete geçirmektedir. Ama neredeyse içgüdüsel hale gelmiş olan bu uzlaşımların çalışma mantığı üzerinde genellikle çok az düşünülmüştür. Deneyimli bir göz, hareketsizlik paydasında birleşmiş olan film imgesi ile fotoğrafı hemen nasıl ayırt etmektedir? Fransız yönetmen ve film teorisyeni Pascal Bonitzer'in benzer minvaldeki sorusu ve devamındaki cevabı şu şekildedir:

Bir fotoğrafın film fotoğrafı olduğunu ilk bakışta nereden anlarız? Görüntünün kuvvet çizgilerinin, sabitlemiş hareketlerin, bakışların ve dekorun kaçış çizgilerinin çerçevenin dışında ve objektifin eksenine eğik bir çizgi üzerinde yer alan bir çekim merkezi tarafından çekiliyormuş, emiliyormuş gibi görünmesinden. Kameraya bakma, fotoğrafta sık rastlanan bir şeydir, televizyonda ise kuraldır. Ama sinemada, belgeselde bile, ender görülür ve gösteri yasalarının bir çeşit ihlaline tekabül eder. Çünkü "normal" fotoğraf, yalnız bir uzay parçasından değil, zamanın kesintisiz akışından da kesilip alınmış gibidir; zamanın dikey bir kesitini bir an için sabitleştirir. Televizyon da aynı şekilde kesintisiz bir sürede iş görür. Oysa sinema fotoğrafı imal edilmiş, eklemlenmiş, dramlaştırılmış bir sürenin açılarını, kıvrımlarını dokusunda barındırır. Kısmi görme sinematografik uzayın ve sinematografik zamanın kavşağında yer alır (Bonitzer, 2006:72).

Bonitzer'in ekran dışı üzerinden vurguladığı şey bir yönüyle aslında tekil sinema imgesinin eksikliği ve tamamlanmamışlığıdır. Film karesi sadece kendinden sonra gelen çekim parçasındaki diğer karelerle değil, aynı zamanda montaj yardımıyla başka çekimlerdeki karelerle de tamamlanmak zorundadır. Özellikle açık kompozisyon olarak bilinen ve neden-sonuç zincirinin eksik parçalarından dolayı ekran dışı bilgiye ihtiyaç duyan çerçeve yapılanmalarında bu durum

daha da belirgindir. Örneğin geleneksel devamlılık kurgusunda çokça karşımıza çıkan açı-karşı açı çekimlerde çerçeve dışına bakan bir oyuncunun çekimi, onun bakış açısını taklit eden öznel bir çekim ile tamamlanmazsa anlam eksik kalacaktır. Oysa 'ideal' bir fotoğraf karesi harekete ve zamansal kurguya ihtiyaç duyulmadan kendi kendine öykü anlatabilecek şekilde düzenlenmiştir. "Bir fotoğraf bile bu kadar şey anlatırken biz film çekmekle aslında gevezelik ediyoruz" diyen Abbas Kiyarüstemi (2013:24) bunu çarpıcı bir şekilde ifade eder. "Fotografik görüntü tıka-basa doludur: bir şey eklenecek yer yoktur onda" diyen Barthes (1996:84) ise, sinemanın bu tamamlanmışlıktan neden geri kaldığını kendi üslubuyla şöyle açıklar:

Hammaddesi fotografik olan sinemada ise görüntü bu tamamlanmışlığa sahip değildir (bu aslında sinemanın şanslı yanıdır). Niçin? Çünkü akı içinde alınan fotoğraf, durmamacasına başka görünümlere itilir, çekilir. Kuşkusuz sinemada her zaman fotografik bir gönderge vardır; ancak bu gönderge kayıcıdır, gerçekliği için bir iddiada bulunmaz, daha önceki var oluşuna başkaldırmaz; bana asılmaz: bir hayalet değildir o (Barthes, 1996:84).

Bu tamlık/tamamlanmamışlık ayrımı dışında, dondurulmuş film karesi ile fotoğrafı ayırt edebileceğimiz başka kriterlerden de bahsedilebilir. Gerçekliği hapsetmenin bu iki şekli arasındaki ayrımlar yukarıdaki gibi genellikle estetik, semiyotik ya da poetik unsurlar üzerinden yapılırsa da aslında en temelde doğaları da oldukça farklıdır. Hatta mantıksal olarak ve matematiksel olarak benzeştikleri bazı temel noktalar üzerinde düşünüldüğünde bile ilginç farklılaşmalar bulunabilir. Bir film karesi teknik olarak bir fotoğraf karesiyle aynı şeymiş gibi görünse de durum aslında tam olarak böyle değildir. Eski fotokimyasal teknoloji üzerinden konuşacak olursak, film şeridinden alınmış bir karenin bir fotoğrafla aynı şey olduğunu söyleyebiliriz. Ya da film şeridini saniyede 24 karelik bir fotoğraf serisi gibi düşünebiliriz. Bu durum ilk bakışta çok doğal ve matematiksel açıdan da çok tutarlı gibi görünse de, formülüzasyonu kare üzerinden değil de zaman üzerinden yaptığımızda film karesi fotoğraftan ayrılır. Çünkü standart sinema kameralarında ve projeksiyonlarında saniyede 24 kare geçer ve bir film karesi 1:24'lük yani yaklaşık 0,042 saniyelik bir süreye sahiptir aslında.² Ama bir fotoğraf zamansızdır ya da zamansal olarak herhangi bir birimi yoktur. Yani zamanın matematiksel ifadesi olarak sıfırdır. Çok

² Günümüz dijital teknolojisi açısından bakıldığında ise, fotoğraf ile filmden (ya da videodan) alınan kare arasındaki fark daha da açılmıştır. Çoğu dijital video formatında hareket izlenimi, kullanılan sıkıştırma algoritmalarına göre değişkenlik göstermekle birlikte, tek tek karelerin değil, o karelerdeki değişken piksellerin yeniden üretilmesiyle oluşur. O nedenle 25 fps'lik (saniyede 25 kare) video dosyasının bir saniyelik büyüklüğü, farklı şekillerde sıkıştırılmış olsalar bile aynı çözünürlükteki 25 dijital fotoğraftan çok daha düşüktür.

teknik bir noktadan yaklaşırsak perdenin açık kaldığı süre kadar bir zaman biriminden bahsedilebilir belki. Ama bu da yine film şeridinden alınmış bir kareden çok farklı bir zamansal birime sahip olacaktır. Perde süresi açısından en uzun süreye sahip olan poz fotoğrafların, hareket izlenimi konusunda enstantane fotoğraftan çok geride olduğunu düşünürsek bu fark daha net görülecektir. Pozlama süresini filmin zamansal birimiyle karşılaştırmak, sinemanın doğmasına olanak tanıyan ve hareketin anlık kaydı için ideal olan enstantane fotoğrafı, perdenin uzun süre açık kalmasını gerekli kılan poz fotoğraflara göre hareket ve zaman bağlamında daha geri bir noktaya koyacağı için, teknik olarak da sorunlu bir eylemdir. Çünkü perdenin uzun süre açık kalması, anın değil, uzun bir durağanlığın kaydını mümkün kılmaktadır sadece.

Mutlak bir durağanlık (poz fotoğraf) ile belirgin bir devinim hissinin (sinema) ortasında bir ara form gibi duran enstantane fotoğraf, sinematografinin ortaya çıkışında özel bir öneme sahiptir. Çünkü sinematik imge oluşumu için elzem olan hızlı pozlanma ancak enstantane filmlerin hassas duyarkatları sayesinde mümkün olmuştur. Bu nedenle Gilles Deleuze (2014:15)'de, sinemayı ortaya çıkartan koşulların genel görünümünü sunarken enstantane fotoğrafın altını özellikle çizer ve poz fotoğrafın başka bir soy ağacına ait olduğunu söyler. Gerçekten de poz fotoğraf, modellerini hareketsiz durmaya zorladığı için portre ya da manzara tablolarının ağırlığını taşıırken, çoğunlukla bir saniyenin altındaki sürelerde kayıt yapabilen enstantane filmler ve makineler ise eylemlerin gerçekçi kaydına daha çok yaklaşmaktadırlar. Ancak bu durum enstantane fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi ve onun göstergesel statüsünü garip bir duruma sokmuştur. Eylem gerçekten tezahür ederken imgesinin donmuş olmasının yarattığı garip paradoksa dikkat çeken Thierry de Duve (2019:100)'e göre bu durum onun bilindik göstergebilimsel sınıflandırmalarla anlaşılmasını da zorlaştırmaktadır.

Fotoğrafın ve onun yarattığı etkinin klasik temsil ya da gösterge şemalarıyla anlaşılamayacağını söyleyen tek kişi Duve değildir aslında. Walter Benjamin'den Roland Barthes'a, Susan Sontag'tan John Berger'e kadar Fotoğraf üzerine kalem oynatmış birçok önemli isim, fotoğraftaki bu gösterge dışılığa ve bu dile gelmezliğe farklı bağlamlarla, farklı bakış açılarıyla ve farklı kavramsallaştırmalarla (*punctum*, kıvılcım vb.) dikkat çekmişlerdir. İşte Tarkovski gibi yönetmenlerin, sinematografik imgenin olanaklarını kullanma şansları olmasına rağmen

fotoğraftan da vazgeçememe nedenlerinden birisi, onun bu temsil dışılığı olabilir. O nedenle söz konusu tartışmaları, bu başlık altında açmak daha faydalı olacaktır.

3. Planlı Olanın Tekdüzeliliğine Karşın Anlık Olanın Şiirselliği: Tarkovski'nin Polaroidleri

Andrey Tarkovski'nin filmlerinde ilk dikkat çeken şeylerden biri, bilinen ve alışılmış sinematik kanonun dışında bir imge arayışıdır. Öykü kaynaklı neden sonuç zincirinin ikinci plana itildiği anlatı kurulumu, hem ruhani hem de kişisel olanla teması kesmeyen özgün içerik seçimleri, bu dünyaya ait değilmiş gibi duran düşsel set tasarımları, müphemlikten hiç vazgeçmeyen ışık ve renk tercihleri gibi ilk akla gelebilecek anlatısal ve estetik unsurlar bu arayışın izlerini taşır. Bunun tek nedeni sinemanın henüz kendi dilini tam olarak keşfedemediğine dair yargılar değildir.³ Yönetmen çoğu filminde kültürle ve toplumsal uzlaşımlarla çevrelenmiş simgesel düzenin de ötesinde bir dil arıyor gibidir. Onun filmlerinin sık sık bir tür tinsellik, aşkınlıkla, mistisizmle ya da şiirsellikte bağdaştırılmasının arkasında da bu dil arayışı vardır. Yarattığı imgelerin metaforik ya da alegorik okumalarına karşı yaptığı itirazlar da bunu doğrulamaktadır⁴. Çünkü yönetmen, filmlerinde bilindik anlamlar yaratmaktan ziyade duygu ve his yaratmanın peşinde gibidir. Onun yapıtlarını, anlatıya ve anlama dayanan filmlerden ayıran en temel yönlerinden biri bu özelliğidir. Yvette Biro'nun *Ayna*'daki (*Zerkalo*, 1975) düzensiz gibi görünen akışa dair yaptığı şu tespitler Tarkovski sinemasının geneline de uygulanabilir:

İlerleyiş herhangi bir düzen tanımaz. Zaman bölünemez. Uzak ve yakın geçmişteki olaylar, siyah beyaz savaş görüntüleri ile art arda dizilir. Ayrılıklar ve tutarlı olsun ya da olmasın karşılaşmalar arasında, fark edilir şekilde rasyonel veyahut çağrışımsal bir bağ yoktur. Akışın yoğunluğu yalnızca bir tür müzikal gelişim çağrıştırır. Aslında bu gelişim büyük ölçüde rüyaların doğasını karakterize eder: Farklı yerler ve zamanlar arasındaki düzensiz değişimlerin birbirini izlemesi, gizemli

³ "Özgün bir sinema dili sorunu bugüne kadar henüz çözüme kavuşturulamadı" (Tarkovski, 2008:155).

⁴ *Ayna* (*Zerkalo*, 1975) filminin alımlanışıyla ilgili şu sözler bu itirazlardan biridir: "İnsanlar *Ayna*'yı gördükten sonra bu filmin ardında, şifrelenmiş gizli ve farklı herhangi başka bir gaye yatmadığına onları ikna etmek çok güç oldu. Filmin gerçeği söylemekten başka bir amacı olmadığını açıklamaya çalıştığımda hep kuşkuyla karşılandım, insanlar hayal kırıklığına uğradı.

Bazı seyirciler için bu açıklamalarım gerçekten de pek tatmin edici olmadı. Gizler, simgeler, gayeler peşinde koştu durdular. Çünkü onlar filmsel, görüntüsel şiire alışık değillerdi, ki bu da beni büyük hayal kırıklığına uğrattı". (Tarkovski, 2008:121)

Bir seyirci sorusu üzerine verdiği şu yanıt da benzer bir kaygıyı yansıtır: "Sanata editörler gibi yaklaşıyoruz, sanat eserinde sanatçının saklamış olduğunu düşündüğümüz şeyi arıyoruz. Aslında bundan çok daha basit, aksi takdirde sanatın bir anlamı olmazdı. Çocuk olmanız gerekiyor; tesadüfe bakın ki çocuklar filmlerimi gayet iyi anlıyorlar, o çocuklara taş çıkartabilecek bir tek ciddi eleştirmenle karşılaşmadım şimdiye kadar. Sanatın özel bir bilgi gerektirdiğini düşünüyoruz; bir yazardan ulvi bir anlam bekliyoruz, ama sanat eserinin doğrudan kalbimize hitap etmesi gerekiyor, aksi takdirde hiçbir anlamı olmaz" (aktaran Christie, 2009: 83).

konumlardan bilinmeyen yüzlere atlamalar, labirentvari koridorlar ve yağmurda ıslanmış mistik ormanlar (Biro, 2011:108).

Mizansenin ve sinematografik diğer aygıtların sunduğu dönüştürme olanaklarını sonuna kadar kullanan yönetmenin başka bir imge yaratma arzusunu kısmen yerine getirdiği söylenebilir. Ama sinema söz konusu olduğunda bunun zorlayıcı bir tarafı olduğu da gerçektir. Film yapmak, fikir geliştirim aşamasından nihai kurgu sürecine kadar devam eden hesaplı bir çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü her bir aşamanın belirli üretim konvansiyonları ve iş birliği gelenekleri vardır. Sinemanın oturmuş stilistik uzlaşımları da büyük oranda bu üretim geleneğinin bir sonucudur. Sinemayı da, müzik gibi, dilin aracılığına ihtiyaç duymayan bir dolaysızlıkta gören sanatçı için bu sürecin varlığı zorlayıcı olabilmektedir (Tarkovski, 2008:159). Sinemadaki, sanatçının seyirciye açık seçik ulaşabilme potansiyelini yüceltirken bu konuda “neredeyse bir fotoğraf kesinliğiyle” ifadesini kullanması bu nedenle tesadüf değildir (Tarkovski, 2008:159). Çünkü Tarkovski'nin sinema özelinde bahsettiği yorum dışılık ve göstergebilimsel çözümlenmeye direniş fotoğrafın bir özelliği olarak farklı şekillerde dile getirilmiştir. Duve, yukarıda da kısa bir alıntıyla değindiğimiz gibi, enstantane fotoğrafın paradoksal doğasına dikkat çekerken onun bilindik gösterge sınıflarından nasıl farklılaştığını şu şekilde açıklar:

Bu paradoksun, fotoğraf göstergesinin indeks temelli doğasından kaynaklandığı oldukça açıktır. Charles Sanders Peirce'ün göstergebilim terimleri uyarınca, fotoğrafın -benzerlik üzerinden işlev gören- bir ikon olarak görünmesine ve bir ölçüde de bir sembol olsa da (zira bir kodlama aracı olarak fotoğraf makinesini kullanır), fotoğrafın esas gösterge türü indeks, yani nesnesiyle bir nedensellik ilişkisi içerisindeki göstergedir. Söz konusu fotoğraf olduğunda, gerçeklik ile imge arasında doğrudan nedensel bağlantı ışık ve onun gümüş bromit üzerindeki oransal ve fiziki tepkimesidir. Saussure sonrası göstergebilime bakacak olursak, bu göndergenin ele alınan gösterge sisteminden ayrıştırılamayacağı anlamına gelir. Elbette, imge gerçeklikten sağduyu yoluyla ayrıştırılır. Fakat o halde sağduyu niçin fotoğraf karşısında ortadan kaybolarak ona yaşam ve ölüme dair böylesine mistik bir güç katmaktadır? (Duve, 2019:100).

Sorun belki de böylesine özel güçlere sahip olan psişik bir aracı göstergebilimin ezberlenmiş ve sınırlı kavramlarıyla açıklamaya çalışmaktır. Zaten Duve da tartışmanın devamında “fotoğrafın kuramsal bir tanımına ulaşmak için bilindik göstergebilimsel terminolojiden farklı bir dağarcığa başvurmamız gerekiyor” diyerek bunun altını çizer (Duve, 2019:100). Ama Roland Barthes meşhur ‘*punctum*’ yaklaşımıyla ve ondan çok daha önceleri de Walter Benjamin fotoğrafa özgü bir kıvılcımdan bahsederek böyle bir dağarcığın inşasına çoktan başlamıştır.

Her ne kadar Benjamin'in fotoğrafla karşılaştırdığı medyum sinema yerine yağlı boya tablolar olsa da, karşılaştırma nesnesi anın yakalanmasından kaynaklanan bir tür otantiklik olduğundan bizim için de doğru bir başlangıç noktası olabilir. Benjamin'e göre fotoğraf çeken biri önceden ne kadar titiz bir hazırlık yaparsa yapsın, o fotoğrafa bakan izleyici "tam burada ve şimdi meydana gelen tesadüfün ufacık kıvılcımını yakalamaya doğru karşı konmaz bir dürtü hissedecektir" (Benjamin, 2013:10). Tahmin edilebileceği gibi bu kıvılcım, her şeyin ince bir hesapla yapıldığı klasik tablolar için geçerli değildir. Sanatçı müdahalesi, eserin her bir detayında kendini belli ettiği için o ana ait olmanın büyüsünü taşıyamayacaktır. Planlı olmaktan kaynaklanan bu büyü kaybı tam da Roland Barthes'ın "*studium*" ile "*punctum*" ayrımını yaptığı noktada tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Yarattıkları etki açısından tüm fotoğrafların aynı olmadığını düşünen Barthes'a göre, bir tarafta beklendik tepkilerle karşılık bulan 'ortalama' fotoğraflar varken diğer tarafta insanı gerçekten sarsan ve bu sarsıntının kaynağını tam olarak belli etmeyen sıra dışı işler vardır. Yalnız buradaki farkı belirleyen şey fotoğrafçının sanatsal yetkinliğinden ya da ortaya çıkan ürünün estetik niteliğinden ziyade, imgenin gerçekle kurduğu sıradışı ilişki ve bu ilişkinin bakanda uyandırdığı yine sıradışı olan etkidir. Hatta eserin estetik nitelikleri ile bu sıra dışı etkinin büyüklüğü arasında ters bir orantı olduğu dahi söylenebilir. Barthes'ın *studium* adını verdiği ilk kategorideki fotoğraflar "fotoğrafçının hüner ve şansına bağlı olarak az veya çok stilize, az veya çok başarılı olabilir; ancak her zaman klasik bir bilgi kitlesine gönderme yapar" (Barthes, 1996:32). Fotoğrafçılık yetileri, bu tür 'çalışmaları' geleneksel gösterge şemalarından kurtarmaya yetmemektedir. *Studium* kavramının çağrıştırdığı emek, çalışma, geliştirme ya da üretim gibi şeyler onları, en iyi ihtimalle, başarılı birer esere dönüştürebilmektedir. Ama çok daha az fotoğrafın dahil olabildiği ikinci kategori, stilistik ya da teknik etkilerden neredeyse tamamen bağımsızdır. Kendiliğindeliğin ve anın gerçekliğinin gerçek etkisini görebileceğimiz bu kategoriye neden *punctum* adını verdiğini Barthes şu sözlerle açıklar:

İkinci öge *studium*'u kırar (ya da deler). Bu kez onu bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer *nokta*dır. O halde *studium*'u bozacak olan bu ikinci

öğeye *punctum* demeliyim; çünkü *punctum* aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir - ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın *punctum*'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır (Barthes, 1996:34).

İyi çalışılmış bir fotoğrafın etkileme kriterleri doğru bir analizle ortaya dökülebilirken, delip geçici etkiye sahip gerçeklik kesitlerinin yorumlanması bu kadar kolay olmamaktadır. Onların, bakan kişiyi ne şekilde ve hangi gönderenlerle etkilediğinin adı hemen konulamamaktadır. Tamamen gerçekliğin kendisinden geldiği için hesaplı çalışmalarda bu etkinin ortaya çıkarılması çok zordur. Barthes, kendi üzerinde 'delici etkiler' bırakan bir grup fotoğraf üzerine konuşmuş olsa da, bu konuşmaların hiçbiri fotoğrafın yapısalıcı ya da estetikçi bir çözümlemesi değildir. Daha çok kişisel alımlama deneyimleridir. *Punctum* etkisi kendisini bazen "derinden etkileyen bir tutku olarak" bazen de insanı kendi içinde bir yerlere götüren "bir tür ikinci bakış" olarak gösterir (Barthes, 1996: 43,45). Jacques Rancière (2008:13)'in de belirttiği gibi bu, görüntünün dolaysız başkalığından kaynaklanan "dolaysız duyumsal etkidir". İşte Tarkovski'nin sinemadaki dolaylılıktan bahsederken fotoğraf kesinliğini örnek göstermesi ve bu dolaysızlığın peşinde bir sanatçı olarak fotoğraf çekmekten vazgeçmemesi bu nedenle tesadüf değildir.

Tarkovski'nin filmlerinde ya da filmlerinin kamera arkası çekimlerinin bolca yer aldığı *Yönetmen: Andrey Tarkovski (Regi Andrej Tarkovskij, Michal Leszczyłowski, 1988)* gibi belgesellerde gözlemlenebileceği gibi yönetmen, mizanseninin ve kadrajının her bir detayıyla çok yakından ilgilenmektedir. Birçoğu rüyalarından ya da geçmişine ait bellek kırıntılarında beslenen kişisel imgelerine hiç kayıpsız ulaşmak için yıpratıcı denebilecek titizlikte çaba harcamaktadır. Filmleri arasındaki uzun zaman boşlukları da bu çabayı doğrulamaktadır. Fotografik imgedeki dolaysız kesinliğe ve Haiku tarzı şiirdeki "basit ve kusursuz gözlem"e (Tarkovski, 2008:92) hayranlık duyan bir yönetmenin, bu uzun boşlukları yazmak ya da fotoğraf çekmek gibi daha bireysel ya da spontane üretilere ayırması şaşırtıcı değildir. Bu anlamda şaşırtıcı olmayan şeylerden biri de yönetmenin fotoğraf çalışmalarını, SLR tarzı profesyonel makinelerle değil de, amatörler için üretilmiş bir Polaroid kamerayla yapmasıdır.

Dijital öncesi profesyonel filmler için kullanılacak filmin ASA değerinden, çekim sırasındaki pozlama ayarlarına ve baskı sırasındaki kâğıt tercihine kadar birçok teknik seçimi beraberinde getirir. Tüm sürecin anlık baskıyla ve tek-adımda çözüldüğü Polaroid

teknolojisinde ise her şey hazır ve verilidir.⁵ Sadece bakarsın ve çekersin. Bu yönüyle Polaroid, oldukça planlı bir üretim sonucu ortaya çıkan sinema filmlerinin tam tersi bir yerdedir. Tarkovski bu tercihiyle, filmlerindeki kontrolcülüğünü ve detaycılığını dengelemiş gibidir. Polaroid makine yönetmene, sinema filmi çekerken ulaşamayacağı bir doğrudanlık, dolaysızlık ve özgürlük vermiştir. “Fotoğraflarda sıklıkla aynı kısıtlı renk paletini kullanmış” olması da bunu doğrulamaktadır (Martin, 2013:235).

Renk paletindeki bu sınırlılığın başka bir nedeni de fotoğrafılamak için seçilen konuların sadeliğidir. Yönetmen, çoğu polaroid fotoğraf makinesi kullanıcısının yapacağı gibi konularını yakın çevresinden seçmiştir. Fotoğrafın kullanım alanlarıyla ilgili Berger tarafından yapılan sınıflandırmayı⁶ kullanırsak bunların özel yaşamla ilgili olduklarını dahi söyleyebiliriz. Yani fotoğraf çekmek için özel bir seyahate çıkmadan ya da filmlerindeki gibi detaylı mizansenler düzenlemeden gündelik yaşamın akışı içerisinde karşısına çıkan ve fotoğrafılamaya değer gördüğü konuları çekmiştir.⁷ Bazen pencereden süzülen ışığın yarattığı şiirsellik (Görsel 5), bazen ilgi çekici mimari detaylar (Görsel 6), bazen sisli havalarda ortaya çıkan mistik atmosfer (Görsel 3), bazen de aileden birilerinin gündelik halleri (Görsel 4) Tarkovski'nin deklanşöre basması için yeterli olmuştur. Film yapmayı, kendi kendine kalamadığı için intiharla eşdeğer gören bir sanatçı için bu pratik makine neredeyse bir kurtarıcı olmuştur.⁸ Yönetmen, 1977 yılından beri kullandığını bildiğimiz⁹ Polaroid makinesi sayesinde, Gündelik yaşam içerisinde gördüğü şiirsel anları kayıt altına almak için film yapmayı beklemeden, tıpkı bir Haiku şairi özgürlüğüyle onları saf bir gözlem

⁵ 1937 yılında Edwin Land tarafından polarizasyon filtreleri üretmek amacıyla kurulan Polaroid firması, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde şipşak (*instant*) veya diğer adıyla tek adım (*one-step*) fotoğrafçılığa yönelir ve bu amaçla üretilen ilk Polaroid Land makineleri 1948 yılında tüketicilere sunulur (Buse, 2010:193).

⁶ John Berger'e göre “fotoğrafın birbirinden çok farklı iki kullanımı arasındaki ayrımı belirlememiz gerekir. Özel yaşantılarla ilgili fotoğraflar vardır; genel amaçla kullanılan fotoğraflar vardır.” (2015:72).

⁷ Bu değerlendirmeye, yönetmenin (ona makineyi hediye eden yönetmen arkadaşı Michelangelo Antonioni'nin sıklıkla yaptığı gibi) çekim yapmayı planladığı setlerdeki değişimleri takip etmek için bir devamlılık yardımcısı ya da film kadrıjları için bir ön çalışma aracı olarak çektiği fotoğrafları dahil edilmemiştir. Çünkü tartışmamızın bağlamı, fotoğrafın film çekimi için bir yardımcı olarak kullanılmasından ziyade, filmlerden ayrı bir sanatsal pratik olmasıyla ilgilidir.

⁸ *Andrey Tarkovsky in Nostalgia* (Donatella Baglivo, 1984) isimli kamera arkası belgeselindeki bir röportajında; yönetmenliğin çok zor bir meslek olduğunu, intiharı çağırıldığını çünkü filmlerde kendi kendine kalmanın zor olduğunu söyler.

⁹ Senarist arkadaşı Tonino Guerra, 1977'deki düğününe Tarkovski'nin elinde bir Polaroid makine ile geldiği söyler. (Guerra, 2006)

kaydına dönüştürebilmiştir. Yönetmenin bu şiir türü için yazdığı şu sözler, hemen altındaki polaroid fotoğraflarla birlikte değerlendirildiğinde aradaki bağ daha net anlaşılacaktır:

Japon şiirinde görüntünün asıl anlamına en ufak bir gönderme yapmaktan kesinlikle kaçınılması, görüntünün anlamını tıpkı bir bulmacada olduğu gibi yavaş yavaş deşifre etme zorunluluğu beni her zaman çok etkilemiştir. Haiku görüntülerini öyle bir tarzda 'besler' ki, aynı zamanda hem kendinden başka hiçbir şey değildir hem de birden çok anlam barındırır, öyle ki en sonuncusunu yakalamak imkansızdır. Bunun anlamı şu: Görüntü kavramsal, spekülatif bir kalıba ne kadar az sokulursa asıl amacına o kadar çok yaklaşır. Haiku okuyucusu, doğada kendini kaybettiği gibi şiirde de kendini kaybetmeli, şiire dalmalı, altı ve üstü olmayan uzayın derinliğinde kaybolmalıdır (Tarkovski, 2008, 92).



Görsel 3. Andrey Tarkovski, Rusya döneminden kişisel fotoğraf, Polaroid Baskı.



Görsel 4. Andrey Tarkovski, Rusya döneminden kişisel fotoğraf, Polaroid Baskı.



Görsel 5. Andrey Tarkovski, İtalya döneminden kişisel fotoğraf, Polaroid Baskı.



Görsel 6. Andrey Tarkovski, İtalya döneminden kişisel fotoğraf, Polaroid Baskı.

Her şeyin ince bir plan dahilinde işlediği ve sanatçının uzun yapım sürecinin her aşamasında teknik ve estetik kararlar vermek zorunda olduğu profesyonel film yapım sürecinde ‘kavramsal’ ve ‘spekülatif’ kalıplardan kaçmak ne kadar zorsa, teknik müdahalenin asgari düzeyde olduğu Polaroid fotoğraflarda da bir o kadar kolaydır. Nasıl ki Haiku şairi önündeki manzaradan ince bir sanatsal görüşle seçtiği parçayı süssüz ve yalın bir dille satırlarına aktarıyorsa, pratik amaçlarla yapılmış Polaroid benzeri şipşak kameraları kullananlar da, eğer bir şair ya da sanatçı duyarlılığına sahipse, herhangi bir özel anda, sadece doğru ışığı ve kadrajı yakalayarak anlık bir üretim yapabilmektedir. Edebiyattan bir analogi yapılacak olursa, film çekmek, roman yazmaya benzer uzun bir planlamanın sonucuyken, bu tarz fotoğraflar çekmek genellikle anlık ilhamların ve duygu durumundaki hızlı değişimlerin eseri olan şiirlere benzetilebilir. Hem bir şair çocuğu, hem de şiirsel sinema denildiğinde ilk akla gelen sinemacılardan biri olan Tarkovski’nin Polaroid fotoğrafı bu amaçla kullanması beklenebilecek bir durumdur. Yukarıdaki fotoğrafların yalın, dingin ve gündelik içeriklerine rağmen oldukça mistik atmosferlere ve belirgin bir şiirsel duyarlılığa sahip olmaları bu beklentiyi haklı çıkartmaktadır.

Bazıları memleketi Rusya'da, bazıları ise Avrupa'da çekilmiş olan bu fotoğraflar, yönetmenin filmlerinden de tanıdığımız bir tür şiirsel hava taşırlar. Ailesini ve ilerde "korkunç derecede özlüyorum" diyeceği evini çektiği ilk fotoğraflar, standart aile babası çalışmalarının ötesinde bir estetik aurayla yüklüdürler (Tarkovski, 1994:240). İtalya fotoğraflarında ise bu auraya özlem duygusu da eklenmiş gibidir. Yönetmen, öyle ya da böyle geçip gideceğini bildiği güzel anları bu fotoğraflarla ölümsüzleştirmek ister. Polaroid fotoğrafçılığa kapsamlı bir şekilde başvurduğu dönem, tam da anavatanı Rusya'yı kalıcı olarak terk etme kararını aldığı veda zamanlarına ve tamamen kendisine ait bir ev inşa etme arayışında olduğu İtalya günlerine denk gelir (Chiaramonte, 2006:126). Her halükârda evle ilgili çağrışımlar (yuva, aile, memleket, sıla, evsizlik vb.) fotoğrafların ortak temasıdır. Rusya'da çekilenler aşkın bir ev kavramını çağrıştırırken, İtalyandakiler dramatik bir erişilmezlik sunarak temel bir yersiz yurtsuzluk halinin altını çizerler (Fagard, 2012:6). Diğer taraftan, geçip giden zaman duygusunun yarattığı melankoli hepsinin de ortak noktasıdır. Senarist arkadaşı Tonino Guerra'nın da belirttiği gibi, zamanın hızla uçup gidişi üzerine çok sık düşünen Tarkovski, bu Polaroid fotoğraflarla onu durdurmanın bir yolunu bulmuş gibidir (Guerra, 2006:7).

Zamanı durdurmak ya da 'mühürlemek', Tarkovski'nin film çekmesinin de arkasındaki temel dürtülerden biridir aslında. *Mühürlenmiş Zaman*'da da belirttiği gibi, sinematografi cihazı sayesinde "insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, *zamanı* ilk elden *dondurma* ve zamanı istediği sıklıkta yeniden yansıtma imkânına, yani istediği sıklıkta, aklına estikçe zamana geri dönme imkânına kavuşmuştur" (Tarkovski, 2008:48). Ama sinemanın dondurup yeniden döndüğü zaman, eğer söz konusu olan belgesel filmler değilse, kurmaca bir zamandır. Tarkovski bu sorunu, belleğinden ve yine benzer işlevlerle kullandığı fotoğraflardan faydalanarak aşmaya çalışır. Sürekli yanında taşıdığı ve çocukluk yıllarının geçtiği Ignatievo'dan kalma siyah-beyaz fotoğrafları yapıştırdığı siyah bir günlük, otobiyografik imgelerle yüklü *Ayna (Zerkalo, 1975)* filmini yaparken de ona eşlik eder (Chiaramonte, 2006:119). Belleğinin eksik bıraktığı parçaları bu fotoğraflarla tamamlar. Berger'in, fotoğrafla bellek arasında gördüğü ortaklık¹⁰, *Ayna*'nın yapımında tam

¹⁰ "Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu? Bu soruya gravür, resim ve yağlı boya diye yanıt verilmesini bekleriz. Daha aydınlatıcı bir yanıt belki şu olabilir: bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıkları, önceleri düşünce yapıyordu" (Berger, 2015:71)

olarak karşımız çıkar. Kendi film yapım sürecinde belleğe sadakatin ne kadar önemli olduğuna dair yaptığı şu vurgu bunu doğrular:

Bir filmin seyirciler üzerinde duygusal bir etki yaratması isteniyorsa duygusal görüntü yapısının dış kabuğu yaratıcısının belleğine dayandırılmalı; görüntüde gösterilen, yaratıcının hayattan edindiği özgün izlenimlere uymalı; bu ilkeleri kendi pratiğimde sık sık sınıyorum. Yok, eğer bir sahne spekülatif biçimde *inşa edilmişse*, o zaman istediği kadar özenli ve inandırıcı olsun, hatta edebiyattan alınmış reçetelere dayandırılсын, gene de bu sahneye seyirci kayıtsız kalacaktır (Tarkovski, 2008:165).

Bu açılardan bakıldığında, yönetmenin otobiyografik öğelerle yüklü *Ayna ve Nostalji* (*Nostalgia*, 1983) gibi filmleriyle siyah günlüğündeki eski renksiz fotoğrafların ve yeni Polaroid çalışmalarının aslında aynı kaygının ürünü oldukları söylenebilir. Her ikisinde de (filmler ve fotoğraflar) zamanın tüketici etkilerine imge üzerinden bir direnme söz konusudur. Ancak erekteki bu ortaklık onların medyum olarak aslında ne kadar farklı çalıştıklarını ve bu kurtarmayı aynı ölçüde ve tarzda yapmadıkları ya da yapamadıkları gerçeğini değiştirmemektedir. Bir tarafta bellekteki imgeler sinematografik enstrümanlarla yeniden inşa edilmeye çalışılırken diğer tarafta bu imgeler doğrudan kâğıda basılı olarak tüm çıplaklığıyla, yani Barthesci anlamdaki *punctum*'la ya da Benjamin'in bahsettiği 'kıvılcım'la orada durmaktadırlar. Bu, dekor ya da sahnelemede ne kadar emek harcanırsa harcanırsın, kurgulanmış mekanlarda çekilen filmlerin sahip olamayacağı bir kıvılcımdır. Çünkü Blaise Cendrars'ın farazi Mont Blanc deneyinde de¹¹ olduğu gibi, herhangi bir uzay-zaman parçası stüdyo ortamında ne kadar aslına uygun inşa edilirse edilsin, bu kopya hiçbir zaman asıl mekânın ve zamanın taşıdığı ruhu ve ışıltıyı taşıyamayacaktır. Yönetmen zihnindeki tasarıları, "ekibiyle çalışmaları sırasında gerçekten hiç kesintiye uğratmandan" (Tarkovski, 2008:47) ve üstelik hareketi de dahil ederek yeniden üretmeye çalışsa da, gerçeğin kendisinden kaynaklanan kıvılcım hiçbir zaman fotoğraftaki gibi tekrar elde edilemeyecektir. Çünkü bildiğimiz anlamdaki "[S]inema hakikati asla olduğu gibi vermez" (Kiyarüstemi, 2017:8). Senaryosuyla, mizansenleriyle ve sinematografisiyle kurmaca bir dünya yaratır ve bunu gerçekmiş gibi aktarmaya çalışır. Ancak bildiğimiz anlamıyla (ki Gregory Crewdson gibi mizansen

¹¹ "Cendrars iki film sahnesi tahayyül eder, bunlar birbirinin tıpatıp aynısıdır ama tek bir farkla: Birisi -Avrupa'nın en yüksek dağı- Mont Blanc'ta çekilmiştir, diğeri de bir stüdyoda sahnelenmiştir. Cendrars gerçekten dağda çekilen sahnenin, diğesinde olmayan bir özelliğe sahip olduğu kanaatindedir. Dağda 'etrafa yayılan, hatta kimi zaman ışık saçan bir şey vardır, ve bu şey filmi etkileyip ona bir ruh verir,' der" (Kracauer, 2015:116-117) .

fotoğrafçıların sinematik işleri bu değerlendirmenin dışındadır) yaşanan gerçekliğin içerisinde aldığımız anı her bir kusuruyla ve detayıyla bakan kişiye iletir.

Tarkovski'nin Polaroid teknolojisini bu kadar benimsemesini tam olarak açıklayamasa bile bunların neden değerli olduğunu anlamamıza yardımcı olabilecek, 'kivılcım' dışında başka Benjaminci kavramlar da bulunabilir. Polaroid'in çoğaltılabilir film yerine doğrudan kâğıt baskı yapması sanat eserinin biricikliğiyle ve *aura*'sıyla ilgili meşhur tartışmayı anımsatır. Kullanımdaki çoğu Polaroid makine, negatif yerine tek bir eşsiz baskı ürettiği için, filmli sistemin sonsuz yeniden üretilebilirlik mantığına aykırıdır (Buse, 2007:38). Fotoğrafın teknolojik evrimi içerisinde bir tür geri gidiş olarak değerlendirilebilecek olan bu durum (rulo film öncesi Dagerotip benzeri cihazlar da aslında tek seferlikli) eserin nesil kaybı (*generation loss*)¹² olmadan çoğaltımına izin vermediği için orijinal esere bir tür eşsizlik ve biriciklik de katar. Bu da ister istemez Benjamin'in *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* makalesini akla getirir. Benjamin'e göre bir sanat eseri, fotoğraf benzeri teknik araçlarla mükemmel bir şekilde kopya edilerek çoğaltılabilirse bile bu kopyalar o eserin (örneğin müzedeki bir tablo), "zaman ve uzam içindeki buradalığı" ile "eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı"nı taşıyamazlar (Benjamin, 2013:48). Polaroid makineler, diğer fotoğraf makineleri gibi sanat eserinin kopyasını çıkartabilirler bile filmden yapılan sonsuz çoğaltıma izin vermediği için kağıttaki fotoğrafın kendisi bir tür eşsizliğe sahiptir. Bu yönüyle, Tarkovski'nin aile albümünde ya da arkadaşlarının elinde olan orijinal Polaroid baskıların, tıpkı kilise duvarlarını süsleyen freskler gibi, zaman-mekan içinde konumlanmış bir tür 'buradalıkları' ve 'biricik varlıkları' vardır. Bizim de yukarıda kullandığımız görseller ise başka fotoğraf makineleriyle ya da tarama cihazlarıyla çoğaltılmış kopyalardır.

Eserin maddi varlığıyla ilgili olan bu durum, onların içeriğini ve sanatsal kimliğini çok fazla etkilememektedir. Elimizdeki görseller orijinal baskıların dijital kopyaları olsalar da, biçimsel ve tematik niteliklerini değerlendirmemize yetecek kadar nettirler. Polaroid makine, teknik (pozlama ayarı yoktur) ve estetik (mesela çerçeve oranı hep sabittir) müdahaleler için çok az seçenek sunsa da Tarkovski benzer açıları, kadrajları ve ışığı kullanarak kişisel üslubunu

¹² Her yeni kopyanın bir öncesine göre daha kalitesiz olmasını ifade etmek için kullanılan bu kavramın asıl çıkış yeri, dijital öncesi analog teknolojiyi kullanan manyetik bantlı video ve ses kasetleridir.

bütünlüklü bir şekilde yansıtmayı başarır. Örneğin ters ışık kullanımıyla ya da arka planın konuya göre daha aydınlık olmasıyla elde edilen yumuşak kontrastlı silüetler çoğu fotoğrafında öne çıkar. Resim-3'te görülen sisli hava, bir taraftan arka planı daha parlak hale getirirken diğer taraftan ağaçları sadece silüet olarak görmemize neden olduğu için belirsizlik ya da gizem halini de devam ettirirler. Benze şekilde, Resim-5'te de pencereden gelen gün ışığının açılı-ters ışığa dönüştüğü kadraj tercihi sayesinde, masadaki meyvelerin ve çiçeğin bir kısmının aydınlık olduğu, odadaki diğer her şeyin ise kademeli olarak karanlığa gömüldüğü seçici aydınlatma, bir taraftan çiçekler üzerindeki vurguyu artırırken diğer taraftan kompozisyonun geneline yayılan samimi ve sıcak atmosferin biçimsel altyapısını oluşturur.

Yukarıya bir bölümünü koyduğumuz diğer fotoğraflar için de benzer biçimsel okumalar yapılabilir. Ama bunların ortaya çıkışındaki ani duygusal tepkiler ve spontane denebilecek koşullar düşünüldüğünde, *studium*'u oluşturan planlı unsurlarla beraber *punctum* etkisi yapabildiği detaylara odaklanmak da faydalı olabilir. Zaten çekim anıyla fotoğrafın oluşumunun aynı mekânda ve zamanda olması şipşak fotoğrafların duygusal yoğunluğunu artırmaktadır.¹³ Diğer taraftan Tarkovski'nin bu fotoğrafları, dünyanın acı gerçeklerini yüzümüze vuran belge çalışmaları olmadıkları için "üzen bir ayrıntı" bakımından zayıf olsalar da, "orada, zerafetle yaşamak istiyorum" duygusunu doğurabilecek "çeken" detaylar açısından zengindirler.¹⁴ Fotoğrafları meydana getiren duygusal bağlamlar da böyle bir detay arayışını daha haklı çıkartmaktadır. Çünkü bunların çoğu, ilk kez gördüğü bir yeri belgelemeye çalışan turist güdülerinden ya da kompozisyonuyla büyülemeye çalışan profesyonel eğilimlerden ziyade neredeyse bir tür duygusal ihtiyaçla ortaya çıkmışlardır. Günlüğüne "Tonino'yu bana bir Polaroid makine alması için aradık. Bazı fotoğraflar çekmek istiyorum" diye not düşmesi, böyle bir ihtiyacın ipuçlarını verir (Tarkovski, 1994:240). Bu ihtiyacın tek nedeni o sırada yeni bir ülkede (İtalya) yeni bir proje (*Nostalji*) üzerine çalışıyor olması değildir. Fotoğrafların bir kısmı çevredeki mimari

¹³ Zamansal özdeşlik ile *punctum* arasındaki ilişkiyi yine Tarkovski'nin Polaroidleri üzerinden kuran kişi Gawan Fagard'dır. Ona göre; "şipşak fotoğraf hem sahneyi hem de görüntüyü eşzamanlı hale getirerek düzenli fotoğrafik temsil sürecini yoğunlaştırır. Burada anın deneyimi ile bu deneyimin temsili sonucu hemen birbiriyle karşılaştırılabilir. Şipşak fotoğraflar, gerçeklik içerisindeki anlık deneyimin zaman çerçevesini dramatik bir şekilde askıya alarak *punctum* etkisine ulaşabilirler. Örneğin Tarkovsky'nin oğlu Andreyoşa'nın hem dünyada hem de görüntüde aynı anda bulunması, koşullu zamansallığın ve ölümün bir teyidi olarak fotoğrafik görüntünün altında yatan ontolojik temeli en saf anlamıyla gerçekleştirir" (Fagard, 2012:2).

¹⁴ Tırnak içindeki ifadeler Barthes'a aittir (1996:45).

yapılarla ilgili olsa da büyük bir bölümü, en belirgin şekilde Resim-5'te görüldüğü gibi, yaşamın olağan akışı içerisinde karşımıza çıkabilecek gündelik detaylardır. Epik ya da aşkın olanı dünyevi gerçeklikte ve kendisini çevreleyen doğada arayan bir sinemacı için bu olağan bir durumdur. İdeal filmi "hayatın yeniden yaratılması" olarak tanımlayan bir sanatçı için, fotografik ayarlara zaman harcamadan veya baskı süreci için beklemeden sonucun alındığı bir cihaz ideal bir seçimdir (Tarkovski, 2008:51). Fotoğrafçılıktaki dijital ve mobil dönüşümü görece kadar uzun yaşamış olsaydı, kuvvetle muhtemel, bu teknolojiyi de tanık olduğu yaşamın olabildiğince yalın ama hisli bir kopyasını çıkartmak için kullanacaktı. Kendi dönemi için bunun en pratik ve ulaşılabilir yolunu tercih etmişti. Nihayetinde bu tercih, Barthes (1996:21)'in "eğlenceli" bulmasına rağmen "işin içinde büyük bir fotoğrafçı yoksa umut kırıcı" olarak gördüğü Polaroid'i, gündelik yaşamın ilham verici anlarını ve detaylarını arayan bir yönetmenin elinde şiirsel bir araca dönüştürmüştü.

4. Sonuç

Fotoğraftan neden vazgeçilemediği sorusunu, sinema ve fotoğraf arasındaki ayrımlardan ve Tarkovski'nin çektiği fotoğraflar üzerinden cevaplamaya çalıştık. Fotoğraf çeken başka birçok film yönetmeni varken onu seçmemiz tesadüfi değildi. Temel yaklaşımımız; kişisel anılarını ve belleğindeki geçmişe ait imgeleri canlandırmak için sinema sanatının tüm olanaklarını kullanabilen bir yönetmenin, amatör pazar için üretilmiş bir şipşak fotoğraf makinesinde ne bulduğunu anlamayı deneyerek, filmlerin yapamayıp fotoğrafın yapabildiği noktaları açığa çıkartmaktı.

Hem Tarkovski'nin Polaroid çalışmalarına odaklandığımız son bölümdeki hem de sinema ve fotoğraf arasındaki temel farkları hatırladığımız önceki bölümdeki tartışmaların da gösterdiği gibi, ne sinema saniyede 24 kareden oluşan bir fotoğraf serisidir ne de fotoğraf dondurulmuş bir film karesidir. Bunlar optik düzlemde ve kayıt şeklinde benzer bir teknolojiye sahip olan ama kullanım amaçlarından alımlayıcıda bıraktıkları duyuşsal ve duygusal hisse kadar birçok noktada ayrılan iki farklı medyumdur. Farkı yaratan unsurlardan bir bölümü fotoğraf medyumunun genel niteliklerinden kaynaklanırken bazıları da alt türlere (poz, enstantane, şipşak, dijital vb.) özgüdür. Genel farklardan en önemlisi hareket yakalama yeteneği ve zamanla kurulan ilişkidir. Fotoğraflar zaman içinde tek bir anı yakalayabilirken, film kamerası bir dizi olayı yakalayabilir ve izleyicinin bu olayların gerçek zamanlı olarak geliştiğini görmesine olanak tanır. Hareketli görüntü bir

süreklilik hissi yaratabildiğinden ve izleyeni anlatının içine çekmeye yardımcı olduğundan klasik hikâye anlatımı için ideal bir medyumdur. Ama aynı özellik sinemayı sıradan gerçekliğe ve zamansal tekdüzeliğe yaklaştırırken fotoğrafı neredeyse zamansızlaştırır. Bütünlük kavramını sekteye uğratabilen fotoğraf, “sonsuzluğu çağrıştırmaya eğilimindedir” (Kracauer, 2015:96-97). Hareketli görüntünün eylem ve anlatı odaklı doğası gereği sinema, kültürel sistem ve sanatsal normlar tarafından “uysallaştırılmaya”¹⁵ daha yatkınken, fotoğraf bundan kaçabilir. Diğer bir deyişle sinema, Lacancı jargona başvurursak, simgesel düzenin kurallarına boyun eğmeye daha meyilliysen, fotoğraf ana dönük ilginç yapısı ve zamansallığı olmayan sıradışı anlatısalılığı ile kültür öncesi gerçekliğin içinde kalabilir. Barthes’ın ender ve değerli fotoğraflarda bulunduğu *punctum*’un kaynağı da muhtemelen simgesel düzenden kaçıp kurtulan bu gerçek detaylardır.

Sadece bu nitelikler bile, aşkın olanı ya da hakikati doğadaki gerçekliğin içerisinde ama bilindik sanatsal kalıpların ya da anlatı normlarının dışında arayan bir sinemacının neden fotoğrafa yöneldiğini açıklayabilir. Diğer taraftan yönetmenin neden özellikle Polaroid kullandığını anlamak için de yukarıda bir dizi gerekçeden bahsedilmiştir. Polaroid’in bugün bile dijital filtrelerle yeniden taklit edilen kendine özgü bir estetiği olsa da, bu formatın kendi dönemi için asıl cazip tarafı, içerisindeki kimyasal düzenek sayesinde çekildikten birkaç dakika sonra bile fotoğrafın görülebilmesine olanak tanınmasıdır. Filmlerinin tasarlanma aşamasından gösterime girmesine kadar yıllara yayılan bir üretim sürecini beklemek zorunda kalan yönetmen, bu teknoloji sayesinde sonucu hemen görebilmektedir. Ayrıca Polaroid, çoğaltılabilir negatif yerine biricik ve eşsiz bir kopya üretmektedir. Bu eşsiz kopyalar, fotoğrafın içeriğiyle aynı zaman-mekanı paylaşmaktadırlar. Çünkü çekildikleri yerlerde basılmışlardır. Bu durum, söz konusu Polaroidleri, materyal olarak da değerli hale getirmektedir.

¹⁵ Bu kavramı Barthes, yine sinema ve fotoğraf arasındaki ayrıma da değinerek şöyle kullanır: “Toplum, Fotoğrafı uysallaştırma, kim olursa olsun ona bakını yüzünün ortasında patlamakla tehdit edip duran deliliği yumuşatma kaygısı içindedir. Bunu yapmak için de iki yöntemi vardır.

Bunlardan birincisi, Fotoğrafı bir sanat haline getirmektir, çünkü hiçbir sanat deli değildir. Fotoğrafçının kendini resmin retorisi ve iyi huylu hale getirilmiş anlatım biçiminin etkisi altına sokması, ressam ile rekabetteki ısrarı hep bundandır. Fotoğraf gerçekten de bir sanat olabilir: içinde artık delilik kalmadığı, *noema*’sı unutulduğu, ve bu yüzden de özü benim üzerimde artık etki yapmadığı zaman: Komutan Puyo’nun gezinenlerine bakarken rahatsız olduğumu ve "Bu vardı!" diye haykırdığımı mı sanıyorsunuz? Sinema da Fotoğraf’ın bu uysallaştırılmasına katılır - en azından şu yedinci sanat denen kurgusal sinema; bir film hileleri ile deli olabilir, deliliğin kültürel göstergelerini sunabilir. Hiçbir biçimde doğası gereği (ikonik statü ile) deli değildir; her zaman sanrının tam tersidir; yalnızca bir yanılısamdır; görüşü anısal değil, düşseldir.” (Barthes, 1996:105-106)

Bu çalışmaları bugün için değerli halen getiren diğer bir konu da, tıpkı fotografik yaklaşıma uygun üretilmiş tüm fotoğraflarda¹⁶ olduğu gibi, onların geçeklikle kurdukları ilişkidir. Tarkovski'nin filmleri, onda iz bırakan olayların ve mekanların sinematik yöntemlerle yeniden kurulmuş replikalarını bize sunarken bu fotoğraflar doğrudan o anları yansıtırlar. Hem Polaroid'in teknik müdahalelere izin vermeyen kapalı yapısal özellikleri hem de çalışmaların yakın çevreye ait gündelik içerikleri sayesinde bu fotoğrafların mizansen kaydı değil, yaşanan gerçekliğin birer parçası olduğundan neredeyse eminiz. Bu durum, sadece burada örnek olarak seçtiğimiz Tarkovski'nin çektiklerinin değil, genel anlamıyla “[F]otografik yaklaşımla bağdaşan fotoğraflar”ın (Kracauer, 2015:95), çok daha az emek harcanarak yaratılmalarına karşın bazı duygular açısından kurmaca filmlere göre neden daha değerli olduğunun bir açıklaması olarak okunabilir. Var olan şeylerin gerçek durumunu yansıtan imgelerin, sanatsal veya eğlence amaçlı yaratılan hayali veya icat edilmiş temsillerden daha üstün olduğu gerçeği fotoğrafla ve sinemayla ortaya çıkmış bir durum değildir aslında. Edebiyatçılar da kendi alanları dahilinde bunun farkına varmışlardı. Dostoyevski'nin *İki İntihar* öyküsündeki yazar karakter, yaşamı metne yerleştirmenin zorluklarıyla ilgili bir tartışmada, şunları söyler:

Hem biliyor musunuz, biliyor musunuz ki, ne yazarsanız yazın, ortaya neler dökerseniz dökün, sanat eserinizde neler belirtirseniz belirtin, hiçbir zaman gerçeğe ulaşamazsınız ... Nasıl anlatırsanız anlatın, kesinlikle gerçeklerden zayıf olacaktır ... Eserinizde olaya, tam gerçekte olduğu ağırlığıyla ulaştığınızı, en can alıcı yerini yakaladığınızı sanırsınız ... Hayır, hiç de öyle değildir! Gerçek aynı anda, aklınıza bile getiremediğiniz, gözleminizin ve hayal gücünüzün yaratamadığı, her şeyin çok daha üstünde bambaşka bir yüzünü gösterir size!.. (2011:359).

Çalışmanın bir kurmaca karakterin sözleriyle başlayıp başka bir kurmaca karakterin sözleriyle sonlanması savunulan tezle çelişkili görünebilir. Ancak bu sözler, kurmacanın kendisinin bile gerçeklik karşısındaki eksikliğini kabullenmiş olması olarak değerlendirildiğinde daha da çok anlam kazanacaktır.

¹⁶ “Fotografik yaklaşımla bağdaşan fotoğraflar” tanımının sahibi olan Kracauer'e göre bu anlamdaki gerçek fotoğrafın “sahnelenmemiş” gerçeklikle belirgin bir bağı vardır (2015:95). Bu görüşe göre, deneysel ya da kurmaca fotoğraf örneklerinde gördüğümüz mizansenci üslubun fotografik yaklaşımla ilgisi yoktur. Bunlar daha çok sinemaya yakındır.

Kaynakça

- Baglivo, D. (Yöneten). (1984). *Andrey Tarkovsky in Nostalgia* [Sinema Filmi].
- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida*, çev. R. Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, çev. O. Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*, çev. G. Dyer, Dü., B. Eyüboğlu, Y. Salman, M. G. Sökmen, & S. Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*, çev. A. C. Altunkanat, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İ. Yaşar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Buse, P. (2007, Autumn). Photography Degree Zero: Cultural History of the Polaroid Image. *New Formations*(62), s. 29-44.
- Buse, P. (2010, Ağustos). The Polaroid Image as Photo-Object. *Journal of Visual Culture*, 139-254.
- Campany, D. (2008). *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books.
- Chiaramonte, G. (2006). The Images as Remembrance. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*. Milan: Thames & Hudson, s. 117-130
- Christie, I. (2009). Yoruma Karşı. J. Gianvito içinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*, çev. E. Kılıç, Çev, s. 77-85). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*, çev. S. Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dostoyevski, F. M. (2011). *Öyküler*, çev. E. altay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duve, T. d. (2019). Zamanın Pozlanması ve Enstantane Çekim: Bir Paradoks Olarak Fotoğraf. J. Elkins içinde, *Fotoğraf Kuramı*, İstanbul: Espas Yayınları, s. 99-109
- Fagard, G. (2012, Mayıs). Visual Romanticism as a Subversive Affect: The Polaroids of Andrei Tarkovsky, 1979-1983. *East European Film Bulletin*(17), s. 1-9.
- Godard, J.-L. (Yöneten). (1963). *Le petit soldat* [Sinema Filmi].
- Guerra, T. (2006). A Fond Farewell. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Milan: Thames & Hudson, s. 6-10
- Kiyarüstemi, A. (2013, Kasım-Aralık -). Karamsar Düşüncelerle Film Yapmam. *Hayal Perdesi*, 22-25. (M. Pay, & C. Civan, Röportajı Yapanlar) Bilim ve Sanat Vakfı.
- Kiyarüstemi, A. (2017). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*, çev. P. Cronin, Dü., & P. Arda, İstanbul: Redingot Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*, çev. Ö. Çelik, İstanbul: Metis Yayınları.
- Martin, S. (2013). *Andrey Tarkovski*, çev. I. Yavlal, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, çev. A. U. Kılıç, İstanbul: Versus.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*, çev. O. Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovski, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde*, çev. S. Kervanoğlu, İstanbul: Afa Yayıncılık.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*, çev. F. Ant, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovsky, A. (2006). Italy. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 61-116). Milan: Thames & Hudson.

Tarkovsky, A. (2006). Russia. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 11-59). Milan: Thames & Hudson.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Muybridge, "Hareket Halindeki At (The Horse in Motion)" Gravür Baskı, Kongre Kütüphanesi. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/marey-joinville-soldier-walking>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Görsel 2. Marey, "Sırıkla Atlayan Adamın Kronotografik Çalışması (Chronophotographic Study of Man Pole Vaulting)" (1890), Gümüş Baskı. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/marey-joinville-soldier-walking>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Görsel 3. Tarkovski, Polaroid Fotoğraf.

Tarkovsky, A. (2006). Russia. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 11-59). Milan: Thames & Hudson.

Görsel 4. Tarkovski, Polaroid Fotoğraf.

Tarkovsky, A. (2006). Russia. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 11-59). Milan: Thames & Hudson.

Görsel 5. Tarkovski, Polaroid Fotoğraf.

Tarkovsky, A. (2006). Italy. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 61-116). Milan: Thames & Hudson.

Görsel 6. Tarkovski, Polaroid Fotoğraf.

Tarkovsky, A. (2006). Italy. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 61-116). Milan: Thames & Hudson.