

Tarkovski-İçsel Uzamdan Gelen Şey - Slavoj Zizek

İnceleyen: Çiğdem Aslantaş

Tarkovski-İçsel Uzamdan Gelen Şey

Yazar: Slavoj Zizek

Kitabın Özgün Adı: The Thing from Inner Space

Çeviren: Mehmet Öznur

Encore Yayınları, İstanbul 2014, 125 s.

ISBN: 978-605-85414-4-3

*"Yaşam, var olmak için kendine koyduğu hedeflere uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir ve insan gelişimi gerçekleştirmek zorundadır."
(Tarkovski,1992: 65)*

Var olduğunun farkında canlılar olma bilinci, insanoğlunun omuzlarına birçok sorumluluk yüklemektedir. Var olmanın ve yok olmanın arasında yaşam olarak tanımladığı alanda sıkışıp kalma hali ise, bireyin inceleme/keşfetme dürtüsünü öncelikle kendisine yönelmektedir. Önce insan olmayı anlama ve tanımlama aşamalarını, sonrasında ötekini tanımlayıp ayırışma süreçlerini, ardından da göreceli bağımsızlık aşamalarını geçmektedir. Aslında ruhun ve bedeninin tüm bu geçmekte olduğu gelişimler paralelinde, birey içinde bulunduğu evrenin sadece gidenlerin bıraktıklarından ibaret olması gerçeğiyle yüzleşmekte ve bu kalıntılar belirsizlikliği zemininde kendine başlangıç/son gibi belirli ya da tanımlı noktalar çıkarmaya çalışmaktadır. Bu aşama beraberinde bireye zaman olgusunu da düşünmeye sevk ettirmektedir. Çünkü tüm bu sorgulamalar ancak lineer olarak algılanabilen ve saatler gibi insanoğlunun yaratmış olduğu maddi unsurlar ile kontrol edilmeye çalışılan zaman olarak adlandırdığı durumla birlikte anlamlı olmaya başlamaktadır.

Sinemanın büyülü dünyasının en güçlü ve sarsıcı yönetmenlerinden Tarkovski de, bu çevrelediğimiz evrendeki zamanı tuhaf şekilde askıya alarak, içsel ve maddi zaman algularıyla karıştırıp, gerçekliğin dokusunu metamorfoza uğratarak izleyiciye vermektedir. İnsanın içsel dünyasına dair inançlarını, korkularını, sıkıntılarını, sıkışıp kalmalarını bir bakıma çıkarmalarını, şiiri ve sinemasal dokuyu bir araya getirerek anlatmaktadır. Yönetmen aynı zamanda seyirciye, kurgulamış olduğu uzun ve nefes kesici sahneleri ile katmanlamış olduğu farklı zaman dilimlerini bir arada keşfetme fırsatı sunmaktadır. Birden sahnenin görkemli kompozisyonunun içerisinde kaybolurken- ki bu tanıdık maddi dünyadır- birden rüya âleminde ya da gündüz düşleri âleminde bulunabilmektedir. Tam da bu sorgulamalar özelinde, yani tinsel olana yolculuk olarak bu denli katmanlı ve yoğun olarak tanımlanırken Zizek oldukça provakatif bir tavırla bir ters köşe algı yaratmaktadır. Kurgulamış olduğu kendine özgü evrenleriyle izleyicinin zihninden bambaşka bir zaman-mekân isteyen ancak simgesel düzlemde ifade edilmesinin çok da kolay olmadığı 4 Tarkovski filmi -*Solaris* (1972),

Stalker (1979), *Nostalghia* (1983) ve *Sacrifice* (1986) - bu bağlamda Zizek kitap süresince yorumlamaktadır.

Cinsel İlişki Yoktur

Zizek bu alanda Tarkovki sinemasına geçmeden önce birçok popüler Hollywood filmini, Lacancı bir perspektifle incelemektedir. Zizek, 'Şey' sıfatını taşıyan en iyi 'öteki' örnekleri olarak, *The Thing* (Şey, John Carpenter, 1982), *Similla's Sense of Snow* (Similla ve Karlar, Bille August, 1997), *Alien* (Yaratık, Ridley Scott, 1979) gibi filmlerde başka bir evrenden gelen ve çoğunlukla da kötücül amaçlara sahip olan gizemli yabancıları vermektedir. Buna karşın 'Şey', *King Kong*'dan *Moby-Dick*'e, J. Lee Thompson'un *The White Buffalo* (Azgın Boğa, 1977)'sundaki koca beyaz bufaloya kadar korkunç bir hayvan olarak da tasvir edilebilmektedir (Zizek, 2014: 18).

Peter Weir'in *Hanging Rock'da Piknik* (Picnic At Hanging Rock, 1975) filminde ise, Melborn'un kuzeyinde üst sınıf ailelerin çocuklarının okuduğu Appleyard Kız Koleji'nin, Hanging Rock'ta düzenlediği piknikteki gizemli olayları konu edilmektedir. Sıra ile kaybolan karakterlerin konu edildiği filmin, öykünün derinlemesine incelendiğinde karşıtlıklar üzerine kurulduğu görülebilmektedir. Bunun en bariz okuması, Viktorya dönemini yansıtan katı disiplinli yatılı okul binası ile tepesinden akan lavlarıyla oluşmuş Kaya'nın varlığı üzerinden yapılabilmektedir. Katı kuralların olduğu bir mekân olarak okul zorlama bir yaşamı, lavlardan oluşan dağ ise doğal ve serbest yaşamı temsil etmektedir. Bu mimari temsil, alt metinde Viktorya döneminin bastırılmış arzularla dolu o zorlayıcı katılığına, Kaya ise dizginsizce gelişen bir hayata tekabül etmektedir. Filmdeki kahramanların kaybolma öyküleri de bu anlamda Viktorya dönemindeki bastırılmış arzuların gün yüzüne çıkmasının farklı bir biçimi olarak okunabilmektedir. Frijit öğretmen Bayan McCraw'ın, Kaya'nın oluşumunu "epey yapışkan ve aşağıdan yukarı fıskıran" erimiş lavlar olarak tasvir etmesi bu konuya önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu betimleme doğal bir fenomen olmaktan öte, bastırılmış ergenlik donemi kız çocuklarında uyanan hormonların betimlemesine benzemektedir. Zizek bu noktada, standart fallik cinsel deneyimden öte, Kaya, libidonun, dizginsiz gelişen hayatın ilksel deneyimine, belki de Lacan'ın *jouissance feminine* olarak düşündüğü şeye tekabül etmekte olduğunu belirtmektedir (2014: 24, 25,26).

Diğer bir mükemmel 'Şey' örneği olarak, okyanusun derinliklerindeki gizemli nesne olarak Titanik filmi ele alınmaktadır. Yönetmen James Cameron'un *Titanik* (Titanic, 1997)'inin başarısını, 'Şey'i net olarak belirtmemesine karşın, cinsel ilişkinin çıkmazlarıyla ilişkilendirmesine dayandırmaktadır. Bir facianın meydana gelmesiyle insanların kendi aralarındaki çatışmaları aşarak üst bir toplumsal dayanışma içine girmesi yönündeki sıradan öyküsünün aksine *Titanik*'deki facia, toplumsal sınıflar arasındaki gizli gerilimi açığa çıkarmaktadır. Zizek kaza anını oldukça önemsemekle birlikte çarpışmanın cinsel ya da toplumsal ihlalcı bir eyleme ceza olarak tam da cinsel eylemin ardından geldiğini ifade etmektedir (2004: 31). Bir bakıma daha keskin bir ifade ile çarpışma Rose'un New York'taki eski hayatını terk edeceğini ve Jack'le birlikte olacağını söylediğinde meydana gelmektedir. Bu aşamada Zizek karakterler arasında Lacancı perspektiften bakıp, Jack'in tam bir sevgili

olmaktan öte Rose için bir çeşit kaybolma aracı olduğunu belirtmektedir (2004: 33, 34). Bu sebeple de egosu parçalandığında ayna imgesini Jack restore etmekte; Rose'a en son talimatları verdikten ve kendini onun için feda ettikten sonra zarafetle okyanusun derin sularında kaybolup resimden silinmektedir. Dolayısıyla, *Titanik* bir çift yaratmanın yanı sıra bir kadının tam olarak kendi narsisist imgesini oluşturmasına ilişkin bir film olarak konumlanmaktadır.

İd Makinası

Zizek bu bölümde, kitabın farklı alanlarında örneklendirdiği 'Şey'i, Lacancı söylemdeki 'simgesel' ile 'gerçek' arasındaki aralığın kapandığı, bir bakıma arzuların somutlaştığı 'Mintika' odağında incelemektedir. İd-Makinesi olarak, tatmin edilmemiş fantezilerin doğrudan somutlaşmasını sağlayan bir mekanizma olarak tanımladığı 'Şey' fikrini, öncelikle Tarkovski'nin *Solaris* (1972)'inde incelemektedir. Filmde yeni keşfedilen, yüzeyi okyanus sıvısıyla kaplı bu gezegende, tuhaf şeylerin yaşanmaya başladığı uzay gemisine gönderilen bir psikoloğun -Kelvin- öyküsü anlatılmaktadır. Bilim adamları gezegenle iletişim kuramamalarına rağmen, *Solaris*'in büyük bir beyin olduğunu ve gizemini çözemedikleri biçimde akıllarından geçenleri anlayabildiğini ileri sürmektedirler. Düşüncenin doğrudan somutlaşmasını sağlayan "Müstehcen Jöle" adındaki gizemli maddeden oluşan bu gezegende, simgesel mesafe ortadan kalkmaktadır. Düşüncenin dolaysız bir şekilde gerçeğin sınırları içerisine müdahale edebilmesi nedeniyle, söze ve işarete ihtiyaç kalmamaktadır. Bu alanda arzular ve onları yaratan içsel fanteziler talep olmaksızın ya da istek dışı şekilde doğrudan maddeleşmektedir. Süreç Kelvin'in odasında dünyada intihar eden karısı Harey'i görmesiyle devam etmektedir. Bu gizemli durumundan kurtulmaya çabalasa da, Harey tekrar tekrar canlanmaktadır. Bir süre sonra bu tekrarlanan durumun Harey'in iki dünya arasında kalmış olduğunun belirtisi ve bunu yaratan durumun ise, Kelvin'in kendi bilinçaltı travmatik fantezilerin somutlaşması olduğu anlaşılmaktadır.

Zizek, bu gerçekliğin içerisindeki Harey'i, erkeğin-Kelvin'in- en derin rüyalarını okuyabilen eril bir fantezinin semptomunun somutlaşması olarak tanımlamaktadır (2014: 54). Harey'in buradaki trajik durumu, karakterin kendisinin tanımlı bir kimliğin varlığından yoksun bırakılmasının farkına varmasından ileri gelmektedir. Varlık olarak öteki'nin fantezisinin çevresinde şekillenen ve sınırları ile durumları ona bağlı olan bir varlık olması sebebiyle kendi içinde 'Hiçbir Şey'dir. Bu döngüler ve çıkmazlar etrafında Harey'e sadece kendini yok etme eylemi seçeneği kalmaktadır. Tarkovski bu aşamada aslında iki farklı beden yok oluşunu konu etmektedir. Harey'in sözü edilen iki intiharının ilki dünyada Kevin'in karısı olarak gerçekten var oluşundan vazgeçmesi ve *Solaris*'te hayalet/hortlak var oluşundan vazgeçmesidir. Zizek, iki yok oluş/vazgeçiş arasındaki farkı, ilkinin intihar eylemi yapan öznenin hayatın yükünden kurtulmak isteyen normal bir insan olması, ikincisinin ise etik bir eylem yapan, radikal anlamıyla 'Özne' olması şeklinde yorumlamaktadır (2014: 52).

Solaris alanından Tarkovski'nin *Nostalgia* (1983) alanına da geçiş yapıldığında filmin temel ögesi olan karşıtlıkların en belirgin yorumu ile karşılaşılmaktadır. Film kahramanı olan Rus yazar, 19. yüzyıl Kuzey İtalya'sında kendisi gibi sürgün yaşayan bir Rus bestecinin el yazmalarını bulmak için kendisine eşlik eden çevirmen Eugenia ile İtalya'da dolaşmaktadır.

Seyahati sırasında bir meczupla tanışmakta ve onun modern yaşama karşı takındığı tavrı nedeniyle iletişime geçmektedir. Ve izleyici final sahnesinde de meczup kendini şehir meydanında yakarken, Rus yazar da ona vermiş olduğu sözü yerine getirdiği meşhur mum sahnesinin ardından ölmektedir. Zizek öncelikle karakterlerden Eugenia'yı farklı bir noktadan ele alarak çözümlemektedir. Cinsel tatmin adına Rus yazarı baştan çıkarmaya çalışan eksik varlık, isterik kadın olarak tanımlanmaktadır (2014: 60). Rus yazar ise buna karşılık Eugenia'nın bu arzuları ile ardında bıraktığı karısının matemal anısı arasında bölünmektedir. Tarkovski sineması kadın/anne karşıtlığına odaklanırken bu dikkati erkek merkezli yapmaktadır. Eugenia bu anlamda cinsel olarak aktif, provokatif kadın, otantik olmayan, isterik bir yaratık olarak tanımlanmakta ve bu sebepten de sonrasında reddedilmektedir. Buna karşılık matemati tutulan figür olan kahramanın karısı ise bir anlamda yüceleştirilmektedir. Bu alanı Zizek, Tarkovski'nin arzulanmayı istemeyi kabul eden kadının varlığının Tinsel özünü feda ettiğini bu sebeple de kendi değerini dönüştürerek değersizleştirdiğini yansıttığı şeklinde yorumlamaktadır (2014: 60).

Nostalgia'nın son sahnesi ise kahramanın sadece bir düşü ile gerçek bir ölüm arasında izleyicinin salınmasına neden olan oldukça zihin karıştırıcı bir sahnedir. Kahramanın kendi halinde kaldığı İtalyan kır ile arzu nesnesinin imkânsız birleşim anı ölüm anı olarak tasvir edilmiştir. Zizek, "Burada artık öznel-leştirilemeyecek bir fenomen, bir sahne, bir düş dene-yimi vardır, yani bir türlü öznelleştirilemeyen, ancak özne olmaktan vazgeçtiğinde görülebilen, bundan böyle hiç kimseye ait olamayan bir fenomen, bir düş... Bu bitiş fantezisi, karşıt, uyuşmayan perspektif-lerin yapay yoğunlaşmasıdır" şeklinde tanımlamıştır (2014: 66, 67).

Karakterlerin karşıtlıklarının kendi gösterimlerinin paralelinde Tarkovski'nin uzun ve statik çekimlerine bu sebeple de hareketi takibe olanak veren çekimlerine odaklanmak gerekmektedir. *Nostalgia*'da iki karşıt biçimde işlenebilen bu çekimlerin örnekleri gözlemlenebilmektedir. "Çekimler, ya içeriğiyle ahenkli bir ilişki tutturup, yeryüzünün yerçekimsiz gücünü aşmakta değil ama o gücün dinginliğine top yekûn teslimiyette bulunan özlenen tinsel barışı işaret ederler" (Zizek, 2014: 61). Rus kahramanın çatlaklarla dolu havuzda yanan bir mum ışığını taşırken kendi ölümüne doğru oldukça ağır şekilde ilerleyip tatmin olmuş şekilde öldüğü *Nostalgia*'nın son sahnesi bu tanımlamaya oldukça uygun bir örnek teşkil etmektedir. Biçim ve içerik arasındaki karşıtlık üzerinden şekillenen sahneye örnek olarak ise Eugenia'nın cinsel tahriklerle aşağılayıcı sözlerin karıştığı isterik taşkınlığın olduğu sahne örnek verilebilmektedir. "Bu sahnede Eugenia sanki sadece kahramanın bitap düşmüş, ilgisizliğini değil, uzun statik çekimin kendi taşkınlığı karşısında hiç bozulmayan dingin kayıtsızlığını da protesto eder gibidir" (2014: 61).

Uydurma Fedakârlık

Tarkovski, *Stalker* (İz Sürücü, 1979)'da insana ait varoluşsal gizemleri, ümidi, inancı ve maneviyatı derinlemesine işlemektedir. Hikâye, karısı ve nesnelere hareket ettirebilme yetisi olan- kötürüm kıızıyla yaşayan bir iz sürücünün, gizemli Mıntıka'ya bir bilim adamını ve bir yazarı götürmesini konu almaktadır. Gizemli ve kasvetli bu Mıntıka, 20 yıl önce göktaş,

uzaylılar gibi yabancı varlıklar tarafından ziyaret edilen ve arkalarında yıkıntılar bırakarak gittiklerine inanılan bir alandır. Ordu tarafından gözetim altında tutulan bu ölümcül Zona'da insanların yok olduğuna dair hikâyeler bulunmaktadır. İz sürücüler ise bu alana ve alanın ortasında en derin isteklerin gerçekleşeceği iddia edilen 'Oda'ya, para karşılığında rehberlik etmektedirler. Filmin sonunda ise kahramanların vardıkları 'Oda'da inanç, istek ve hayata dair sorgulamaları görülmektedir.

Zizek filmin temel odağı olarak 'mıntıkanın gerçek anlamı' sorusundan ziyade 'sınırın ötesindeki şeyin belirlenemezliğine' ve bu boşluğu önceden dolduran farklı pozitif içeriğe yoğunlaşmaktadır (2014: 77, 78). *Stalker*, gündelik gerçekliğimizi fantazmatik alandan ayırıştırın bu Sınır'ın çelişik mantığına mükemmel bir örnek teşkil etmektedir. *Stalker*'da bu fantazmatik alan gizemli "mıntıka", içinde imkânsızın olduğu, gizli arzuların gerçekleştiği, gündelik gerçeklik düzeyinde henüz icat edilmemiş teknolojik araç, gereçlerin bulunduğu vb. yasak bölgedir. Yalnızca tehlikeyi göze almaya hazır sabıkalılar ve maceraperestler bu fantazmatik Ötekilik alanına geçebilmektedirler. Tarkovski'nin materyalist yorumu olarak, Sınır'ın kurucu rolünde ısrar etmek gerekir: Bu gizemli Mıntıka sıradan gerçekliğimizle aynıdır aslında; ona gizemli bir atmosfer katan Sınırın kendisidir, örneğin Mıntıka erişilmez, yasak olarak tayin edilmiştir. Film kurgusunda kahramanların gizemli Oda'ya girip ilgi çekici veya özel hiçbir şeyin olmadığını fark ettiklerinde İz Sürücü'nün bu haberi Mıntıka dışındaki insanlara aktarmaması için onlara yalvarma sahnesi oldukça açıklayıcı olmaktadır. Bunun temel nedeni insanlara tatminkâr illüzyonlarını sürdürme imkânı sunmuş olmaya devam edecek olmalarıdır. Tarkovski'nin kendisi de Mıntıka olmadığını, İz Sürücü'nün kendisinin kendi Mıntıka'sını icat ettiğini ve böylelikle çok umutsuz bazı kişileri Zona'ya getirerek onlara umudu aşılatabilmek için bunu onun yarattığını belirtmektedir. Arzular odası da maddi dünyaya karşı bir başka provokasyon olup İz Sürücü'nün zihninde şekillenen bir inanç meselesi şeklinde açıklanmaktadır (2014: 79).

Tarkovski son filmi olan *Sacrifice* (Kurban, 1986)'da, saf inancın masumiyetine ulaşmak için hangi fedakârlık veya sıkıntılardan geçmek gerektiği fikrine odaklanmaktadır. *Sacrifice*'ın kahramanı Alexander İsveç'in kırsalında ailesiyle birlikte bir köy evinde yaşamaktadır. Kahramanın doğum günü kutlamaları hazırlıkları sırasında, jetlerin uçuşuyla başlayan sürecin sonrasında, süper güçlerin arasında bir nükleer savaşın başladığını öğrenmektedirler. Çaresizlik içinde Alexander Tanrı'ya yakarır ve savaşın sona ermesi için kendisinin en değerli şeyini Tanrı'ya sunmaktadır. Filmin sonunda ise savaş olmamakta ve Alexander adak olarak söz verdiği şekliyle sevgilisinin evini yakmakta ve akıl hastanesine götürülmektedir. Tarkovski evreninin odağında yer alan bu dünyevi, saf, mantıksız fedakar eylem biçimi Zizek tarafından mantıksız, obsesif-nevrotik dürtüsel fedakarlık eylemlerinin öznenin bu fedakâr davranışı sergilediğinde açığa çıkmasından korktuğu katastrofik X *jouissance*'dan başka bir şey olmadığı şeklinde açıklanmaktadır (2014: 83).

Zizek bu noktada fedakârlığa ve Tarkovskici fedakârlığın sahteliğine odaklanmaktadır. Fedakârlığı, temel olarak bireyin ötekine kendisi için kıymetli olan bir şeyi vererek ondan da kendisi için daha gerekli olan bir şeyi almak olarak tanımlamaktadır. Bir sonraki aşamanın ise daha karsız bir amaç olduğuna odaklanmaktadır: Kurban verildiğinde

yakarışlarına cevap verecek/vermeyecek bir Öteki'nin varlığını belirlemek. Dileğin yerine getirilip getirilmemesinden bağımsız herhangi bir başka seferde yanıt verebilecek bir Öteki'nin varlığından emin olma durumunu açığa çıkarmaktadır. Öteki, öznenin başına gelebilecek kötü olaylarda dahi, kendi dışındaki dünya ile belirli bir iletişimi mümkün hale getiren bir partner olmaktadır. Bu noktada Lacan daha da ileri giderek fedakârlık nosyonunu büyük Öteki'nin iktidarsızlığının inkârını sağlayan bir jest olarak tanımlamaktadır. Bir bakıma özne kendisine çıkar sağlamanın aksine Öteki'ndeki eksiği doldurmak, Öteki'nin büyüklüğünü ya da en azından tutarlılık görüntüsünü sürdürmesi için fedakârlıkta bulunmaktadır. Bu noktada fedakârlığın sahteliği, altta yatan öngörude gerçekten sahip olunan, içeride tutulan Öteki tarafından imrenilme ve bir eksikliği doldurma vaadinde düğümlemektedir. Böylesi bir durumda Lacancı psikanalizin amacı, özneyi önemli ve gerekli bir fedakârlığı yapacak hale getirmenin tam tersine fedakârlığın korkunç cazibesine karşı direnmesini sağlamaktır. Böylelikle Tarkovskici kahramanların hissettikleri anlamsız bir fedakârlık jesti en saf haliyle süpergonun alanına girmektedir. "Bu noktada Süperego haz alınmasına karşı çıkan bir buyruk olarak ve Lacan'ın belirttiği gibi *jouissance* en nihayetinde "hiçbir şey"e hizmet eden şeydir" olarak tanımlanmaktadır (Zizek, 2014: 61).

Sinematik Materyalizm

Zizek, Tarkovski'nin sinematik materyalizminin, yani filmlerindeki dokunun doğrudan maddi etkisinin her türlü arayışın aciliyetini askıya alan pasifleşmiş, bir kopukluk yarattığını söylemektedir (2014: 103). Bu hal, zamanın üzerinde baskı uygulamakta, bir çeşit anamorfoza yol açmaktadır. Bu sebeple de zamanın ilerleyişi, zihnimizde o hareketle ilgili gereklilik üzerine kodlanan zamanın ötesine geçmekte ve bu süreyi yayarak dünyanın bir ağır çekimini yapmaktadır. Zizek bu noktada gerçeğin bu zamanının, gösterici alanın simgesel zamanının da film izleyicilerinin gerçekliğinin zamanı da olmadığı şeklinde belirtmektedir (2014: 107). Bu aşamada, Tarkovski'nin uzun beş dakikalık takiplerindeki zamanın dinginliği Tarkovski'yi materyalist yorumlamak için oldukça ilginç kılmaktadır. Bir bakıma klasik ideolojik geleneğe Tin ile olan etkileşimimizi, dünyada üzerimize uygulanan yer çekiminin bedene yarattığı ağırlıktan kurtulmak ve sonrasında da bu durum zorunlu kıldığı sarmaladığımız maddi âlemle bağlarımızı kesmek olarak düşünülmektedir. Bunun karşıt noktasında olarak Tarkovski filmlerinde ise yakalanması amaçlanan tinsel boyutun yalnızca toprağın nemli dokusunda ya da suyla olan yoğun temasıyla maruz kalındığında geçildiği ileri sürülmektedir. Bu sebeple Tarkovski kahramanları tinsel hissiyatın doruk noktalarına, dizlerinin üzerinde başları yukarıya yönelmiş şekilde dua etmek yerine, genellikle yarı durgun suya batmış biçimde torağın/dünyanın üzerine uzanarak ulaşmaktadırlar.

Tarkovski rüyaya dair yaygın kanıyı filmlerinde ilginç şekilde metamorfoza uğratmaktadır. Tarkovski'nin sinema kozmozunun kahramanları onları çevreleyen maddi gerçeklikle bağı koptuğunda değil, tersine düşünen aklını bırakıp maddi gerçeklikle derinlemesine bir ilişkiye girdiğinde kendilerini rüyalar âleminde bulmaktadırlar. Kahramanların bu tanımlanan biçimde bir rüyanın eşiğine geldiklerinde belirli tipik özellikler gözlemlenebilmektedir. Özne, tüm duyularıyla, keskin bir dikkatle gelecek olan bir şeyleri

beklemektedir. Sonra aniden, fazlaca radikal, sihirli bir değişimle kendini maddi gerçeklikle en yoğun şekilde temas halinde olduğu bir düşsel âlemde bulmaktadır. Zizek bu alanı “dolayısıyla, Tarkovski’nin sinema tarihinde belki de eşsiz bir çabayı temsil ettiği, materyalist bir teoloji tavrını, gücünü akli terk etmesinden ve maddi gerçekliğe teslim olmasından alan bir derin tinsel duruş geliştirdiği iddia edilebilir” şeklinde yorumlamaktadır (2014: 106).

Tarkovski’nin filmlerini can alıcı ikilemle yüzleşebiliriz: İdeolojik projesi (anlamı yaşatmak, anlamsız bir fedakârlık edimiyle yeni bir tinsellik oluşturmak) ile sinematik materyalizm arasında bir mesafe var mıdır? Sinematik materyalizm, aslında tinsel arayış ve fedakârlığın anlatımı için yeterli “nesnel bağ”ı sağlamakta mıdır, yoksa gizliden gizliye bu anlatımı yıkmakta mıdır? Öte yandan, Tarkovski’nin sinematik materyalizmini karşıt yönden okursak ne olur, ya da Tarkovskivari fedakârlık jestini, aşırı anlamsız bir davranış yoluyla kendi de anlamsızlaşan kozmik zorunsuzluğun tahammül edilmez Ötekiliğinin üstesinden gelmeye dayalı basit bir ideolojik operasyon olarak yorumlarsak? (Zizek, 2014: 115, 116).

Bu ikilem, Tarkovski’nin filmlerinde çevrenin doğal seslerinin “kendiliğinden” sahnenin bir parçası olması ve aynı zamanda da daha dipte bir ilkeyi ortaya çıkaracak şekilde müzikal olarak kullanmasında belirginleşmektedir. Bir şekilde doğanın mucizevi şekilde dile gelmesiyle tüm o karmaşık sesler bütüncül bir müzik senfonisi haline gelmektedir.

Kaynakça

Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. Çev. Füsün Ant. İstanbul: AFA Yayınları