

## Tarkovski: Bir Auteur'ün Yaşamı, Sanatı ve Filmleri

**Süleyman DUYAR**

Unvanı: Dr. Öğretim Üyesi

Kurumu: Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi

e-mail Adresi: sduyar@kmu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-5036-908X

### Makale Bilgileri / Article Information

Makale Türü / Type : Kitap Değerlendirmesi / Book Review

Geliş Tarihi / Received : 12.06.2024

Kabul Tarihi / Accepted : 08.07.2024

**Deniz Kurtyılmaz, *Tarkovski Kitabı: Bir Auteur'ün Yaşamı, Sanatı ve Filmleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 18.11.2023, 416 s.**

Deniz Kurtyılmaz'ın titizlikle hazırladığı doktora tezinin kitaplaştırılmış hali olan *Tarkovski Kitabı: Bir Auteur'ün Yaşamı, Sanatı ve Filmleri*, Andrey Tarkovski'nin sinemasının derinliklerine inen kapsamlı bir yolculuk sunuyor. Bu çalışma, Tarkovski'nin yaşamından ve filmlerinden kesitler sunarak, onun sanatsal evrenine farklı bir perspektiften bakmamızı amaçlıyor. Kurtyılmaz, öncelikle, Tarkovski'nin hayatını ve sanatını incelerken, yönetmenin biyografilerine, röportajlarına ve Tarkovski üzerine yazılmış yazılara başvurmuştur. Bu kaynaklardan elde ettiği bilgileri, Tarkovski'nin filmlerindeki imgeler ve sembollerle karşılaştırarak, yönetmenin yaşam deneyimleri ile sanatsal tercihleri arasındaki bağlantıları ortaya koymaya çalışır.

Tarkovski'nin yaşamını incelerken, Lyudmila Boyadzhieva'nın *Andrei Tarkovsky: A Life on the Cross* adlı alanda yayınlanmış (dilimize henüz çevrilmeyen) en yetkin biyografiye başvuran yazar, çözümlemesine öncelikle yönetmenin kişisel yaşamı, sanatsal mücadeleleri ve sürgün yılları hakkında tarafsız ve önemli bilgileri toplamakla başlamaktadır. Kurtyılmaz, Tarkovski'nin hayatındaki dönüm noktalarını ve sanatsal tercihlerini derinlemesine anlamak amacıyla Boyadzhieva'nın çalışmasından yararlanır. Yazar, özellikle Tarkovski'nin aile içi ilişkilerine odaklanarak, yönetmenin anne, baba ve çocuklarıyla olan duygusal bağlarını psikanalitik bir yöntemle ele almaktadır. Özellikle yönetmenin duygusal hayatında bir dönüm noktası olan, Tarkovski'nin ikinci eşi Larisa Pavlovna ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin Tarkovski'nin sanatına etkileri üzerinde durulmaktadır. Yazara göre, Larisa Tarkovski'nin hayatını hem olumlu hem de olumsuz yönlerden etkileyerek yönetmenin sanatının soyut bir yöne doğru gitmesine neden olmuştur.

Bu minvalde kitabın ilk bölümü, Tarkovski'nin çocukluğundan başlayarak, ailesiyle olan ilişkilerine, Sovyet rejimiyle yaşadığı sorunlara ve sürgün yıllarına odaklanmaktadır.

Tarkovski'nin babası Arseny Tarkovski, dönemin önemli bir şairidir ve onun sanatsal kişiliğinin oluşumunda büyük etkisi olmuştur. Annesi Maria Ivanovna Vishnyakova ise tiyatro eğitimi almış bir kadındır ve Tarkovski'nin sanata olan ilgisini destekler. Ancak Tarkovski'nin babasıyla olan ilişkisi karmaşıktır ve bu durum onun filmlerinde de sıklıkla yansımaktadır. Örneğin, *Ayna* filmi, Tarkovski'nin babasıyla olan ilişkisini ve çocukluk anılarını konu almaktadır. Tarkovski'nin kişisel yaşamı ve sanatsal kariyeri çalışmada film çözümleme bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmak üzere dikkate değer bütün detayları yakalamaktadır. Örneğin; Tarkovski'nin ilk eşi Irma Rausch'u, ikinci eşi Larissa Pavlovna ile ilişkisi olduğu gerekçesiyle terk etmesi, yönetmenin kişisel hayatındaki çelişkileri gözler önüne seren bir olaydır. Bu durum, Tarkovski'nin filmlerine fedakârlık ve ihanet temalarıyla bir tezat olarak yansımaktadır. Ayrıca, Tarkovski'nin *Solaris* filminin çekimleri sırasında başrol oyuncusu Natalya Bondarçuk ile yaşadığı ilişki de yönetmenin özel hayatındaki çalkantılı dönemlerden birini göstermektedir. Bu ilişki, Tarkovski'nin evliliğinde sorunlara yol açmış ve yönetmenin kişisel hayatını olumsuz etkilemiş olsa da Tarkovski'nin içsel yaşamının bir parçası olmuş, eserlerine yansımıştır. Yine "Ayna" filminde, Tarkovski'nin anne ve eş figürlerini birleştirmesi ve aynı oyuncuya iki farklı rol vermesi, onun kişisel hayatındaki karmaşık ilişkilerin bir yansıması olarak yorumlanabilir. Bu durum, Tarkovski'nin filmlerindeki kadın karakterlerin çoğunlukla edilgen ve erkeklere bağımlı olarak tasvir edilmesi de yazarın bu eleştirisini güçlendirmektedir.

Tarkovski, Sovyet rejimiyle yaşadığı sorunlar nedeniyle 1984 yılında İtalya'ya sürgüne gitmek zorunda kalır. Bu sürgünlük deneyimi, bir insan için zor ve hayatında kalıcı izler bırakacak bir olaydır, ne var ki son iki filmi olan *Nostalghia* (1983) ve *Kurban* (1986)'da bu deneyimin izlerini görmek mümkündür. Özellikle *Nostalghia* filmi, Tarkovski'nin anavatanına duyduğu özlemi ve yabancı bir topluma uyum sağlama çabalarını anlatmaktadır. Tarkovski'nin sürgün yılları, sinemasında önemli bir temalardan biri olan "yurtsuzluk" konusunun kaynağı olmuştur. Bu tema, yönetmenin filmlerinde hem fiziksel hem de metaforik bir şekilde işlenmiştir. Örneğin, *Solaris* filmindeki uzay istasyonu, karakterlerin yurtsuzluğunu simgeleyen bir mekân olarak karşımıza çıkar. Aynı şekilde, *Stalker* (1979) filmindeki "Bölge", karakterlerin hem fiziksel hem de ruhsal anlamda bir arayış içinde oldukları bir mekân olarak tasvir edilir. Tarkovski, *Stalker*'da yine kendi ülkesi ve dönemi hakkında konuşmaktadır. Tarkovski'nin filmlerinde felsefi diyaloglar absürt'le harmanlanmıştır. Tarkovski bu yaşadığı deneyimin kendine has ekonomi politik bir deneyim olduğunun farkındadır. Tarkovski, aynı dönem ve coğrafyayı paylaştığı sanatçı, yazar ve izleyicilerle (hatta aynı gök kubbeyi paylaşan insanların) ortak bir gerçeklik zemini üzerinde buluştuğunu ve onlardan öğreneceklerinin olduğunu da iyi anlamıştır. *Stalker* filmi bu nedenle Tarkovski'nin çağdaşı yazar Aleksandr Zinovyev'in *Yüce Boşluklar ve Cennetin Bekleme Odası* adlı eseriyle benzerlikler taşımaktadır (aynı zamanda diğer kitaptan uyarılma filmleri bu bağlamda düşünebiliriz).

Tarkovski görsel dünyayı yine iç dünyasını yansıtabilmesi açısından, genel olarak kendi dekorlarını tasarlamaktadır ve bunların genellikle nemli, çatlak duvarlar ve kasvetli ışıklandırmalarla karakterize edilmektedir. Bu dekorlar, solmuş bir dünyayı temsil eden sepya tonlarında fotoğraflanmıştır. Seyahatçileri karşılayan yemyeşil bitki örtüsüne sahip alan ise,

aynı derecede rahatsız edici başka bir yalnızlık mekânı olarak sunulmaktadır. *Stalker* filmi içsel bir yolculuğun İz Sürücü'sünün evine dönmesiyle sona erer. Tarkovski'nin final sahnesinde küçük bir kızın masadaki bir bardağa bakarken onu rahatça hareket ettirdiği ve masanın üzerindeki kısıtlı alanı bir özgürlük mekânı olarak açtığı sahne ise sanata bakışını temsil etmektedir. Tarkovski de kendi özgürlük alanını içsel dünyasıyla iletişimde bulmaktadır.

İkinci bölümde Kurtyılmaz, Tarkovski sinemasının temel taşlarını oluşturan sanat ve sinema anlayışını irdeler. Tarkovski'nin sineması, nasıl zamanı "mühürleyerek" insanın içsel dünyasını keşfetmeyi amaçlıyorsa, bu amaç doğrultusunda yönetmenin, uzun planları, yavaş kamera hareketleri ve şiirsel anlatım gibi sinematografik teknikler ele alınır. Tarkovski sinemasının şiirselliğinin önemli bir kaynağı da Japon haiku şiirinden aldığı ilhamdır. Haiku, doğadaki anlık olayları ve gözlemleri yalın bir dille ifade eden bir şiir türüdür. Tarkovski, haiku şiirinin bu yalınlığını ve doğrudan gözleme dayalı yapısını sinemasına uyarlamaya çalışmaktadır. Tarkovski'nin sinema anlayışının biçimcilik ve gerçekçilik akımlarından nasıl farklılaştığı da bu bölümde vurgulanır. Tarkovski, sinemanın şiirsel bir yapıda olması gerektiğini savunurken, bunu yaparken de gerçeklikten kopmaması gerektiğini belirtir. Bu bağlamda, Tarkovski sinemasının şiirsel gerçekçilik olarak adlandırılabilir bir türü temsil ettiği söylenebilir.

Tarkovski'nin sinemasında zaman, Bergson'un "süre" kavramında olduğu gibi, Tarkovski için de zaman, çizgisel bir akıştan ziyade, insanın iç dünyasında yaşanan, anıların, duyguların ve düşüncelerin iç içe geçtiği bir deneyimdir. Yönetmen, bu deneyimi beyaz perdeye aktarmak için uzun planları, durağan görüntüleri ve yavaş kamera hareketlerini kullanarak, izleyiciyi karakterlerin içsel zamanına çeker ve onları kendi varoluşsal yolculuğuna ortak eder. Böylece Tarkovski, sinemanın büyümlü gücüyle, zamanın doğrusal olmayan, çok katmanlı ve öznel doğasını yakalamaya çalışır.

Kitapta, dikkat çekici bir diğer nokta da Tarkovski'nin sanat anlayışının yanı sıra, onun çileci yaşam felsefesinin ele alınmasıdır. Tarkovski, sanatı bir tür manevi arayış olarak görür ve sanatçının bu arayışta büyük bir çile çekmesi gerektiğine inanır. Bu çile, hem sanatçının iç dünyasında yaşadığı sancuları hem de dış dünyayla olan çatışmalarını kapsar. Tarkovski'nin filmlerindeki karakterlerin çoğu da bir tür çileci olarak tasvir edilir ve bu karakterler aracılığıyla yönetmen, insanın varoluşsal sorunlarını ve manevi arayışını sorgulamaya çalışır. Tarkovski'nin çileci sanatçı anlayışı, Fyodor Dostoyevski'nin "Yeraltından Notlar" adlı eserindeki "yeraltı insanı" figürüyle benzerlikler taşır. Her iki karakter de toplumun dayattığı normlara karşı çıkar ve kendi iç dünyalarında derin bir arayış içindedirler. Yine Tarkovski'nin *Andrey Rublev (1966)* filmindeki Rublev karakteri, bu çileci sanatçı figürünün en belirgin örneklerinden biridir. Rublev, dönemin çalkantılı siyasi ve sosyal ortamında, inançlarını ve sanatını korumak için büyük bir mücadele verir. Onun bu mücadelesi, Tarkovski'nin son derece kendine özgü sanatsal ve kişisel mücadelelerinin de bir yansımasıdır. Andrei Tarkovski'ye göre sinematografik figür, yaşamın kendisinin bir figürüdür ve gerçekliğin başka bir boyutunu oluşturur. Sanatsal bir temsil olmasının ötesinde figür, yaşamın gerçeğini yakalar ve onu benzersiz kılan şeyleri ortaya çıkarır. Tarkovski, figürün anlamının, figürün kendisinden ayrı olarak açıklanamayacağını ve bu nedenle de formüle edilemez olduğunu savunmaktadır.

Yönetmenin figür anlayışı, sanat eserlerinin anlamının ilk bakışta basit gibi görünen derinlikte yattığı fikrine dayanmaktadır. Ona göre figür ne bir yapı ne de bir semboldür. Japon haiku'larında olduğu gibi (sözcüklerin) figürlerin nihai anlamlarını yitirdikleri ve kendilerinden başka bir şeyi ifade etmedikleri şiirsel yapıyı ortaya çıkaran yüce duyguyu ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Felsefi bir arka plan olarak Tarkovski'nin entelektüel düşünce dünyası da sinemasında önemli bir yer tutar. Tarkovsky'nin zaman anlayışı, Nietzsche'nin "ebedi dönüş" kavramıyla ilişkilendirilebilir. "Ebedi dönüş", fikri temel olarak zamanın döngüsel bir şekilde tekrar ettiği ve her olayın sonsuz sayıda tekrarlandığı fikrini ifade etmektedir. Tarkovski de filmlerinde, zamanı doğrusal bir akış olarak değil, döngüsel ve tekrarlayan bir süreç olarak görür. Bu anlayış, onun filmlerinde sıklıkla kullandığı rüya sekansları, flashbackler ve uzun planlarla da desteklenir. Tarkovski'nin zaman algısı, içsel dünyaya ait ölçülemez bir birimdir. Tarkovski, filmlerinde bu içsel zaman deneyimini yansıtmak için sinematografik anlatım tekniklerini, felsefi kavramlarla ustaca birleştirir. Örneğin, *Stalker* filminde, karakterlerin "Bölge"ye yaptıkları yolculuk, gerçek zamanın dışına çıkarak, kendi dinamiği olan, içsel zamanlarına doğru bir yolculuğa dönüşür. Bu yolculuk sırasında, karakterlerin geçmişleri, anıları ve gelecekleriyle ilgili düşünceleri, zamanın akışını bozan bir şekilde birbirine karışır. Kurtyılmaz'ın kitabı, Tarkovski'nin sinemasını sadece felsefi arka planıyla değil diğer sanatçılarla karşılaştırarak da incelemektedir. Örneğin, Tarkovski'nin Ingmar Bergman, Robert Bresson ve Akira Kurosawa gibi yönetmenlerle olan benzerlikleri ve farklılıkları da kitapta ele alınan konular arasındadır.

Kitabın son bölümü, Tarkovski'nin yedi uzun metrajlı filminin analizine ayrılmıştır. Kurtyılmaz, her bir filmi ayrıntılı bir şekilde inceleyerek, filmlerdeki sembolizmi, metaforları ve felsefi göndermeleri (önceki bölümlerle) eş okumayla açığa çıkarmaya çalışır. Örneğin, "İvan'ın Çocukluğu" filminde savaşın çocuk psikolojisi üzerindeki etkileri, *Andrey Rublev* filminde ise sanatçının yaratma sürecindeki çilesi ve manevi arayışı konu edilir. *Solaris* filmi, insanın kendi iç dünyasıyla ve bilinçaltıyla olan karmaşık ilişkisini sorgularken, *Ayna* filmi, Tarkovski'nin kendi hayatından izler taşıyan tamamen otobiyografik bir anlatı sunar. Anlatıcı, yönetmenin kendisidir, geçmiş ve şimdi arasında gidip gelirken, izleyici de onun zihinsel dünyasında iz bırakan anlara tanık olur. Yanmış duvarlar, evin içinde yağın yağmur ve parçalanmış tavan gibi imgeler, iç dünyasındaki karmaşanın ve kaygının muazzam bir yansımasıdır. *Stalker* filmi, inanç, umut ve anlam arayışını metaforik bir şekilde ele alırken, *Nostalghia* filmi, sürgünlük ve yurtsuzluk temasını işler. Son olarak, "Kurban" filmi, insanın fedakârlık ve kendini adama gücü üzerine derin bir düşünce deneyi sunar.

Tarkovski'nin sinema ve kendi düşünce dünyası arasında kurduğu temel unsurlardan biri, hiç şüphesiz, imge ve gerçeklik arasındaki ilişkidir. Tarkovski, sinemanın gerçekliği yansıtmaya gücüne inanırken, aynı zamanda imgelerin gerçekliği aşma potansiyelini de vurgular. Ona göre, filmsel imge, gerçekliğin bir yansıması olmanın ötesinde, kendi içinde bir gerçeklik taşır ve izleyiciyi bu yeni gerçeklikle yüzleşmeye davet eder. Tarkovski'nin bu yaklaşımı, sinemanın sadece dış dünyayı taklit etmekle kalmayıp, aynı zamanda iç içe geçmiş birçok duyguyu,



rüyaları ve anları da yansıtabileceği fikrine dayanır. Bu bağlamda, Tarkovski'nin sineması, gerçeklik ve hayal arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyiciyi farklı bir sinema deneyimine sürükler.

Tarkovski'nin imge anlayışında yine döngüsel ve katmanlı bir yapıyla karşılaşırız. Bu anlayış, Nietzsche'nin orijinal düşüncesinden farklılaşmaktadır. Nietzsche için "ebedi dönüş", bireyin kendi kaderini kabul etmesi ve yaşamın anlamını bu döngüsel süreç içinde bulması anlamına gelirken, Tarkovsky bu kavramı daha çok insanın varoluşsal sorunlarını ve manevi arayışını imgeler yoluyla anlatmak için kullanır. İnsan, doğanın bir parçası olmakla birlikte, aynı zamanda doğanın güçleri karşısında çaresizdir. Bu çaresizlik, insanı kendi varoluşunu ve maneviyatını sorgulamaya iter. Bu noktada Tarkovski'nin Batı düşüncesine olan ilgisi de göz ardı edilemez. Immanuel Kant'ın ahlak felsefesi, Tarkovski'nin filmlerindeki karakterlerin ahlaki ikilemelerini ve seçimlerini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu düşünürlerin yanı sıra, Tarkovski imgelem olarak Doğu felsefesinden de etkilenmiştir. Özellikle Zen Budizm'i ve Taoizm'in doğaya ve insanın evrendeki yerine dair düşünceleri, Tarkovski'nin filmlerindeki doğa tasvirlerini ve insanın doğayla olan ilişkisini anlatan imajları anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Tarkovski'nin filmlerindeki karakterler, genellikle manevi bir arayış içinde olan ve hayatın anlamını sorgulayan bireylerdir. Bu karakterler, modern dünyanın materyalist değerlerine karşı çıkarak, daha derin bir anlam ve amaç arayışına girerler. Tarkovski'nin sineması, bu arayışın zorluğunu ve çileli doğasını vurgularken, aynı zamanda insanın manevi potansiyelini ve umudunu anlatmaya çalışır. Tarkovski sineması, sembolizm ve şiirselliği iç içe kullanmak adına sıklıkla dini semboller, doğa imgeleri ve metaforlar tarafından kuşatılır. Bu semboller ve imgeler, izleyiciyi kendi anlamlarını bulma filminden farklı anlamlar ve yorumlar çıkarmaya teşvik eder. Tarkovski'nin sinemasında hiçbir şey görüldüğü gibi olmadığı için her detayın altında daha derin bir anlam gizlenmektedir. Bu anlamı keşfetmek ise izleyicinin kendi kişisel deneyimine ve yorumuna bağlıdır. Tarkovski'nin sinemasındaki şiirsellik, sadece görsel öğelerle veya görsel malzemeyle sınırlı değildir. Yönetmen, diyalogları, müzikleri ve ses efektlerini de ortak bir zeminde buluşturmaya çalışır. Bu şiirsellik, Tarkovski filmlerine özgün bir atmosfer ve seyirciye özgü kişisel derinlik kazandırmaktadır. Tarkovski'nin izleyici beklentisi; filmlerini izlerken, sadece bir hikâye takip etmekle kalmamaları, filmi izlerken aynı zamanda bir şiirin içinde kaybolur gibi farklı duygusal deneyimler yaşamalarıdır.

Sonuç olarak, Tarkovski'nin filmleri, birçok yönden anlaşılmaz görülse de içinde barındırdığı gizem ve derinlik, onun büyük bir sanatçı olduğunu kanıtlamaktadır. Biyografisi göz önüne alındığında yönetmenin sinemasını oluşturan temel unsurların, çocukluğunun ve yaşamının anlaşılma istenmesinde yatmaktadır. Ne gariptir ki halen filmleri en anlaşılmaz görülen yönetmenlerden birisidir. Deniz Kurtyılmaz'ın çalışmasının gerek Tarkovski'nin hayatı ve sanatı gerekse sinema ve estetik alanındaki tartışmalar açısından ufuk açıcı olduğu görülmektedir. Yazarın, Tarkovski filmlerinin analizine dair ortaya koyduğu derinlikli bakış açısı ve yorumları, bu büyük sinemacının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacak büyük bir eser

niteliğindedir. Bu yönüyle kitap, Tarkovski'nin ölümünden yıllar sonra onun sinemasal hayalini gerçekleştirmeye devam eden bir kaynak olma özelliği taşımaktadır.

#### KAYNAKÇA

Bird, R. (2004). Andrei Rublev (BFI Film Classics). British Film Institute.

Botz-Bornstein, T. (2007). Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai. Lexington Books.

Gianvito, J. (Ed.). (2006). Andrei Tarkovsky: Interviews (Conversations With Filmmakers Series). University Press of Mississippi.

Kurtyılmaz, D. (2023). Tarkovski Kitabı: Bir Auteur'ün Yaşamı, Sanatı ve Filmleri. Agora Kitaplığı.

Le Fanu, M. (1987). The Cinema of Andrei Tarkovsky. British Film Institute.

Martin, S. (2005). Andrei Tarkovsky. Pocket Essentials.



TİRAD

Tirebolu İletişim Fakültesi  
Akademik Dergisi