

SİNEMA VE RESİM SANATININ KESİŞEN NOKTASI: ANDREİ TARKOVSKI***THE INTERSECTION POINT OF CINEMA AND PAINTING ART: ANDREY TARKOVSKY** **Günay Bakırcılar******Öz**

Bu makale, sinema sanatı ve resim sanatının kesişen noktası olarak “Andrei Tarkovski” filmleri üzerinden görsel çözümleme yapmayı amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında, Tarkovski sinemasının resim sanatı ile bağı incelenmiş, Leonardo Da Vinci, Albrecht Dürer, Andrei Rublev, Pieter Bruegel, Rembrandt, Jan Van Eyck, Casper David Friedrich gibi sanatçıların eserleriyle Tarkovski’nin film kareleri arasında eser çözümlemesi yapılmıştır. Eser çözümlemesinde “göstergebilim yöntemleri” kullanılmış, Tarkovski’nin sanatsal üretiminde beslendiği Aristoteles, Deleuze, Dostoyevski gibi düşünürlerin görüşlerine başvurulmuştur. Araştırmada “dokuman analizi” yöntemi kullanılmış, konu ile ilişkili basılı ve dijital ortamlarda yer alan kaynaklar kullanılmıştır. Güncel sanatçı ve yönetmenlerin, eserlerinde Tarkovskivari motiflere rastlanılmıştır. Sanatçı ve yönetmenler arasında; Sarkis Zabunyan, Terence Malik, Alejandro Gonzalez Inarritu, Nuri Bilge Ceylan ve Murat Düzgünoğlu yer alıp film sahneleri arasında benzerlikler görsellerle desteklenmiştir. Son olarak Tarkovski’nin hayatına yer verilmiştir. Araştırmanın sonucunda; Andrei Tarkovski’nin eserlerinin, dünyasının günümüz sanat anlayışında halen var olması farklı sanatsal alanlarda yeniden üretilmesi, yorumlanması makaleye yeni bir bakış açısı getirebileceği yönündedir.

Anahtar Kelimeler: Andrei Tarkovski, Sinema Sanatı, Resim Sanatı, Sanatlararası Yaklaşım.

Abstract

This article conducts a visual analysis of Andrei Tarkovsky's films, exploring the intersection of cinema and painting. It examines Tarkovsky's cinematic connection with painting and compares his film frames to works by artists such as Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, and Rembrandt. Semiotic methods are used for this analysis, along with insights from thinkers like Aristotle, Deleuze, and Dostoyevsky, who influenced Tarkovsky. Document analysis was used, utilizing both printed and digital sources. The study identifies Tarkovsky-like motifs in the works of contemporary artists and directors, including Sarkis Zabunyan, Terence Malick, Alejandro González Iñárritu, Nuri Bilge Ceylan, and Murat Düzgünoğlu, with visual comparisons provided. The research also covers Tarkovsky's life, highlighting how his work and artistic vision continue to resonate in today's art world, suggesting that reinterpretation across various artistic fields offer new perspectives.

Keywords: Andrei Tarkovsky, Cinema Art, Pictorial Art, Interartistic Approach.

Araştırma Makalesi / Research Article

Başvuru tarihi / Received: 09 Eylül 2024- Kabul tarihi / Accepted: 25 Aralık 2024

*“Kurgusal Zaman Bağlamında Andrei Tarkovski Film Resimlemeleri” adlı devam eden sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

**Sanatta Yeterlik öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim, gunaybakircilar.art@gmail.com, Ankara/TÜRKİYE.

1. Giriş

Sinema ve resim arasındaki ilişkilerin doğasına ait genel belirlemeler yapmak gerekirse Elie Faure, sinemanın yazgısının resme bağlı olduğundan söz eder. 1895 yılında sinemanın icat edildiği, ilk resimlerin ise 40000 yıl önceye dayandığı bilinmektedir. Dolayısıyla önce resmin var olduğu, sonra sinemanın icat edildiği söylenebilir. Bu bağlamda sinema sanatı, resim sanatını hep kendisi için esinleyici bir uğraş olarak kabullenmiştir (Aktulum, 2018:112).

Resim sanatının sinema sanatı ile ilişkisini “büyülenme” olarak ifade eden Luc Vancheri *Cinema et Peinture* adlı yapıtında resmin biçim ve içerik düzleminde sinemayla olan alışverişlerini ele almaktadır. Şöyle ki; sinema resmin görünümünü yinelenmekten, dönüştürmekten, bağlamını değiştirmekten, yeniden düzenlemekten geri durmamıştır. Sinema ve resim, film ve tablo arasında kurulan sanatlararası ilişkilere göre yan yana gelerek resim sanatının içerisinde yer alır. Açık ya da kapalı bir biçimde yinelenen, kimi zaman yalın bir motif, kimi zaman bir sanatçının yaşamı, kimi zaman resimsel biçimler olarak izleyiciye sunulmaktadır (Aktulum, 2018:113).

Resim ve sinemanın birbiri ile bağını David Hockney *Resmin Tarihi* adlı kitabında şu şekilde dile getirmiştir; “kameraların soyutlamayı bilmesi gerekir” film yönetmenlerinin de öyle.” (Hockney ve Gayford, 2017:324) cümlesi ile filmin bir tür resim olduğunu iddia eder (Hockney ve Gayford, 2017:324-327). Dolayısıyla sinema gerçeğin imgeleşme alanı olarak kabul edilebilir.

Sinemada resme yapılan göndermeler birçok yönetmen tarafından estetik bir seçim olarak benimsenmiştir. Fakat yönetmen Andrei Tarkovski, estetik bir seçimin yanı sıra filmlerinde resmin varlığını her zaman hissetmiştir. Tarkovski resmin motifleri, öyküleri ve içeriğini sinemaya aktarmış, sinema sanatına yeni anlam etkileri yaratmıştır. Andrei Tarkovski’nin filmleri; yeri geldiğinde şair olan babasının şiirlerine yer vermesiyle, sevdiği ressamın eserlerini film sahnesine işlemesiyle veya edebiyat alanında kendine yakın gördüğü yazarlar ile iş birliğinde olmasıyla sanatlararası incelenmesi gereken bir yönetmen olduğu düşünülmektedir.

“Sinema ve Resim Sanatının Kesişim Noktası: Andrei Tarkovski” adlı makalede sinema sanatında hafızalara kazınmış bir duayen olarak bilinen Andrei Tarkovski’nin filmlerinde ilham kaynağı olan resim sanatının önemi üzerinde durulmuştur. Tarkovski sineması disiplinlerarası

yaklaşım açısından bakıldığında edebiyat, sahne sanatları, psikoloji, felsefe gibi birçok alan çerçevesinde incelendiği gözlemlenmektedir. Bu makalenin diğer makalelerden ayrılan noktası yani çalışmanın kapsamı, Tarkovski sinemasını güzel sanatlar eğitimi alan bir gözün penceresinden resim sanatı ve sinema sanatının etkileşimini sahneler üzerinden ayrıntılı incelemektir. Aynı zamanda resim sanatında yer alan eserlerin film karesine aktarılması veya birebir eserin sahneye uyarlanması sayesinde Andrei Tarkovski filmleri olağanüstü yapıtlar haline dönüşmüş ve kendisi halen feyz alınan bir kişiliğe bürünmüştür. Dolayısıyla çalışmanın amacı, Tarkovski'nin çarpıcı sinemasının ardındaki resim sanatına olan bağlılığını okuyucuya aktarmaktır.

Makalede ilk olarak Tarkovski'nin hayatı, sanat anlayışı ve üretim süreci sonrasında Andrei Tarkovski'nin ilham kaynağı olan resim sanatının önemi üzerinde durulmuş, film kareleri ile resim sanatında önde gelen sanatçıların eserleri arasındaki benzerlik görseller ile desteklenmiştir. Günümüzde Tarkovski izleri birçok yönetmenin filminde, güncel sanatçıların yapıtlarında açıkça var olmayı sürdürmektedir.

2. Andrei Tarkovski Kimdir?

Andrei Arsenyeviç Tarkovski 4 Nisan 1932'de Beyaz Rusya sınırları içerisinde yer alan, Volga nehri kıyısında bulunan Zavrzhe köyünde dünyaya gelmiştir. Tarkovski'nin babası Arseni Aleksandroviç Tarkovski (1907-1989) edebiyat tercümeleri yaparak hayatını kazanan ve yıllar sonra oğlunun filmlerinde şiirlerine yer vermesiyle popülerliğe de kavuşacak olan Ukrayna kökenli bir şairdir. Rus yönetmenin annesi Maria Ivanova Vişnyakova (1907-1979) Moskova Edebiyat Enstitüsü mezunu bir edebiyatçıdır (Kurtyılmaz, 2023:38). Tarkovski'nin filmlerindeki şiirselliğin nedeninin edebiyat kökenli bir aileden geldiği için olduğu böylece anlaşılmaktadır.

Tarkovski'nin yaşamının en önemli dönemi olarak gördüğü ve karakteriyle sanatını kesin biçimde etkilendiğine inandığı çocukluk yıllarının mutlu geçtiği söylenemez. Tarkovski, parçalanmış bir ailede büyümeye çalışırken, bir yandan 2. Dünya Savaşı'nın etkilerini oldukça derinden hissetmiştir. Yönetmenin zorluklara göğüs germeye çalıştığı yıllarda savaşın bir an önce bitmesi ve savaşa giden babasının eve dönmesi için dua ederek geçirdiği bilinmektedir. Savaşa giden babası Arseni Tarkovski tek bacak ve madalyon ile yurduna dönmüştür ancak ruh olarak ne

baba ne de eş olarak eve dönmemiştir. Bu durumdan oldukça etkilenen Tarkovski travmasını ileride filmlerine konu olarak yansıtacaktır. Tarkovski kız kardeşi ile büyükannesinin yanında kırsal ev içinde büyüdüğü için anaerkil bir tavır içinde çocukluğunu geçirmiştir. Tarkovski'nin yaşamını biçimlendiren bu dönemde anne modeli ve özlem duyulan baba modeli birbirine karışmış böylece çatışmalar çocukluk döneminde başlamıştır (Kutay, 2004:22-23).

Kırsalda geçen çocukluğundan kalan hatıralar, doğa sevgisi hatta yaşadığı evin bulunduğu coğrafi özellikleri dahi, yıllar sonra yönetmenin sinema diline yansıyacaktır. Rus yönetmen çocukluğundan gençliğine uzanan 7 yıl boyunca müzik dersleri aldığı gibi 1905 Sanat Akademisi'nde 3 yıl resim dersi almıştır (Kurtyılmaz, 2023:43). 1964 yılında Tarkovski VGIK (Rusya Federasyonu Devlet Gerasimov Sinematografi Enstitüsü) sınavlarına girmiş ve yönetmen Mikhail İlyiç Romm'un öğrencisi olmaya hak kazanmış, röportajlarında Romm hakkında; "Bana nasıl kendim olacağımı öğretti, ona çok şey borçluyum" (Kurtyılmaz, 2023:47) ifadesini kullanmıştır.

Tarkovski Doğu ile Batı arasında ve siyasi çağlar arasındaki zamansal bir kavşakta filmlerini üretmiştir. İlk çıkışı *Ivan'ın Çocukluğu* adlı film, 1962 yılında, ideolojik çözülme döneminin sonunda gösterime girmiştir. 1969 yılında ikinci filmi *Andrey Rublev* için çekim hazırlıklarına başladığında Kruşçev dönemi sona ermiş, Brejnev dönemiyle birlikte yenilikçi faaliyetler durma noktasına gelmiş ve sansür dönemi başlamıştır. Sanatçının 1972 yılında çektiği *Solaris* adlı filmi Cannes'da Jüri Özel Ödülü'ne layık görülmüştür. 1975 yılında *Ayna* filmi ve 1979 yılında *Stalker* filmini yoğun sansür döneminde çekmiştir. Sanatçı 1983 yılında *Nostalghia* filmini İtalya'da sürgün olduğu dönemde çekmiş, 1986 yılında İsveç'te oğluna adadığı son filmi *Kurban* filmi gösterime girmiştir. Paris'te 1986 yılında sürgünde iken ölen sanatçı, hayatı boyunca yedi uzun metrajlı film yazıp yönetmiştir. 1990 yılında ölümünden sonra Sovyetler Birliği'nin sanat ve bilim dalındaki en yüksek ödülü olan Lenin Ödülü ile ödüllendirilmiştir (Metahaven, 2018:43-44).

3. Tarkovski Filmlerindeki İlham Kaynağı: Resim Sanatı

Hugo Münsterberg, sinemayı diğer sanat dallarından ayırarak, "resim göze, müzik kulağa, sinema ise zihne hitap eden bir sanattır" (Münsterberg'den akt. Yılmaz, 2022:97) şeklinde tanımlar. Ancak günümüzde sanatlar arasında belirgin sınırlar koymak mümkün değildir. Sinema,

kendi için yaratılmamış imgeleri alır ve dönüştürür (Yılmaz, 2022:97). Tarkovski'nin ifadesine göre, sinema "tüm sanatların toplamıdır." (Tarkovski, 2008:83). Sinema, sadece resim veya tiyatro değildir; bunların hepsini bir araya getirerek, önce onları yersiz ve yurtsuzlaştırır ardından yeniden yerli ve yurtlu hale dönüştürür (Tarkovski, 2008:83).

Tarkovski sinemasında her film karesi resimler, ikonlar ve gravürler aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır. Hareket, devinim, aksiyon devam ederken çerçevede giderek büyüyen bir resim meydana gelir. Diyalog kesintiye uğramaz ve karakterler arasındaki konuşmaları duymaya devam ederiz. Konuşulan konu, çerçevedeki resimle ilgili olabileceği gibi, başka bir şey de olabilir. Fakat bu aşamada düşüncenin yönü değişir ve bir kırılma yaşanır. Hem diyalogları duymak hem de Tarkovski'nin sunduğu resmi görmek motor bağları devre dışı bırakmaktadır (Deleuze, 2021:109).

Deleuze'un ifadesiyle; Tarkovski, sinemanın yavaşlaması gerektiğini savunmaktadır ve yönetmenin filmlerinde görülen resimler aynı zamanda bir hareketi yavaşlatma veya hareketi durdurma arzusuna bağlı olarak değerlendirilebilir. Hareket, resimle birlikte durduğunda ya da yavaşladığında, "bir motor durumun saf optik bir duruma dönüşmesi" (Deleuze, 2021:109 - 128) gerçekleşmektedir.

Ivan'ın Çocukluğu, Tarkovski'nin sinema kariyerindeki ilk uzun metrajlı filmidir. 1962 yılı yapımı olan film, 2. Dünya Savaşı'nda ailesini kaybeden Ivan'ın yaşam öyküsünü ele almaktadır. Bir çocuğun savaştan zarar görmüş gençliğinin parçaları ve gölgeleri arasında bir yolculuk olarak görülebilir. Tarkovski filmi genel olarak; "Savaşa karşı duyduğum tüm nefreti aktarmak istiyordum. Çocukluk temasını tercih ettim, çünkü çocukluk savaşla en çelişen haldir. Film, belirli bir plan üzerine değil, savaşla çocuğun duyguları arasındaki karşıtlığa dayanıyor" (Tarkovski, 2007:2) ifadesi ile özetlemiştir. Çocuğun kitaba baktığı film sahnesinde (Görsel 1b) Albrecht Dürer'in *Mahşerin Dört Atlısı* ahşap baskı gravürü görülmektedir. Dürer, eserinde İncil'de sözü edilen kıyamette ortaya çıkacak *Mahşerin Dört Atlısını* betimlemiştir. Filmde ana karakter olan Ivan kitabı kurcaladığı sahnede: "Ressam Alman mı?" sorusu, Rusların Nazilere karşı savaştığı bir dönemde, aslında "Ressam Nazi mi?" sorusunu da barındırmaktadır. Bu sahnede zihinlere savaş ve sanat üzerine duygu ve düşünceler akın eder ve sahnede beliren Albrecht Dürer'in *Mahşerin*

Dört Atlısı eseri filmde yaşanacak olan sahnelerin ve Tarkovski'nin yaşamının özetidir. Savaş, açlık, kıtlık ve ölümü betimleyen eser ile film doğrudan benzerlik taşımaktadır.



Görsel 1a. Albrecht Dürer, *Mağşerin Dört Atlısı*, 1497-98, Ahşap Baskı Gravür. Karlsruhe Staatliche Kunsthalle Müzesi. Almanya.



Görsel 1b. Andrei Tarkovski, *Ivan'ın Çocukluğu*, 1962, Film Karesi.

Tarkovski'nin Anderi Rublev'in *Teslis* adlı eserini (Görsel 2a) Moskova'da Tretjakov galerisinde gördüğü ve çok etkilendiği bilinmektedir. Bunun üzerine Tarkovski filmin adını oluşturan sanatçı Andrei Rublev'in hayatını beyaz perdeye taşımak istemiştir. *Andrei Rublev* adlı film, 1966 yılında gösterime girmiştir. Konusu açısından bakıldığında; 15. yüzyılda yaşamış olan Rus ikona ressamı Andrey Rublev'in yaşadığı dönemin zorlukları karşısında sanat ile hayata nasıl tutunduğunu betimlemiştir. Tarkovski amacının tarihi bir film yapmak olmadığını, eserlerinin zaman içinde önem kazanmış bir ressamın yeteneğini ortaya çıkarmak olduğunu belirtmiş ve şu ifadeleri eklemiştir; "Filmde zaman ile sanatçı arasındaki ilişkileri, bir insanın nasıl olurda Teslis fikriyle hareket edip hepimize insanlığın kardeşliğini hissettirebildiğini göstermek için zamanın geçişini dokunarak hissedebilir kılmaya çalıştım" (Gianvito, 2007:14).



Görsel 2a. Andrei Rublev, *Teslis*, 11425-77, Fresk. Tretyakov Galerisi. Moskova.



Görsel 2b. Andrei Tarkovski, *Andrei Rublev*, 1966, Film karesi.

Rublev'in yazgısı ile Tarkovski'nin yazgısı, anlatmak istediklerini anlatamamak ve anlatmak istemediklerini anlatmak zorunda bırakılmak şeklinde özetlenebilecek bir düzlemde örtüşmektedir (Kutay, 2004:199). Final sahnesi filmin tek renkli sahnesi olarak bilinmektedir. Tarkovski'nin son sahnede Andrei Rublev'in *Teslis* eserini (Görsel 2b) yakın planda izleyiciye sunarak renklerin çarpıcı dokusu ile tarihin içinde geziniyormuş hissini verdiği söylenebilir. Andrei Tarkovski'nin geçmişi günümüze bağlama yöntemi ile bellek kavramını eser ve film arasında yeniden oluşturduğu yorumlanabilir.

Andrei Tarkovski 1972 yılında, Sovyetler Birliğinde çok sevilen yazar Stanis Law Lem'in *Solaris* adlı romanını yeniden yorumlayarak film yapmaya karar vermiştir. *Solaris* romanda biri kırmızı diğeri mavi iki güneşin çevresinde dönen bir gezegenin adı olarak bilinmektedir. Latince kökenli *solaris* kelimesi İngilizce *solar*, yani güneşle ilgili veya güneşe ait anlamındadır. Filmin genel olarak konusu; bir bilince sahip olan *Solaris* gezegeninin dünyada yaşayan insanların zihinlerini okuması olarak özetlenebilir. *Solaris* gezegeninin en büyük gücü, karakterlerin bilinçaltına girerek anılarını, korkularını ortaya çıkararak somutlaştırmasıdır.



Görsel 3a. Rembrandt, *Savurgan Oğlun Dönüşü*, 1699, **Görsel 3b.** Andrei Tarkovski, *Solaris*, 1972, Film Karesi. Tuval üzeri Yağlı Boya. Hermitage Museum. St. Petersburg.

Geçmiş, şimdi ve gelecek kavramlarının iç içe geçtiği *Solaris* adlı filmde Tarkovski kendi hayatından kesitlere yer vermiş ve bu sahneleri resim sanatı ile içselleştirmiştir. Yönetmen filmin son sahnesinde yer verdiği baba ve oğul arasındaki bağı, kendi babası ile bağdaştırdığı görülmektedir. Tarkovski'nin babasız bir çocukluk geçirdiği bilinmektedir. Andrei Tarkovski'nin babasından hem nefret etmesi hem de onun şiirlerine filmlerinde yer vererek hayranlığını dile getirmesi Freud'un "Oidipus Kompleksi" ya da "Oidipus Karmaşası"nı hatırlatmaktadır. Freud, kişilik gelişimin 3-5 yaş dönemini fallik dönem olarak tanımlamaktadır. Bu dönemde erkek

çocuğun babasına duyduğu nefret ve hayranlık karmaşasının bu sendromu yaşamasına neden olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla *Solaris* adlı filmde Rembrandt'ın *Savurgan Oğlun Dönüşü* adlı tablosundan (Görsel 3a) yararlanarak odipal göndermelerin varlığından söz edilebilir. *Solaris* adlı film karesinde (Görsel 3b) baba ve oğul'un bulunduğu mekân, bir evin kapısının önü olarak kurgulanmıştır. Ev, pencere, kapı, eşik imgelerini sıkça izleyici ile buluşturması Tarkovski'nin Rusya'daki evine, ailesine olan özlemini aktarmaktadır.

Baba ve oğul imgesi Ruslaşmış bir imge olarak bilinmektedir. Sanatçılar, yazarlar bu iki kavrama eserlerinde yer vermişlerdir. Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olan Dostoyevski baba eksikliğinden kaynaklanan bilinçaltını romanlarında betimlemesiyle bilinmektedir. Tarkovski de babası ile ilgili yazılarında Dostoyevski'ye duyduğu hayranlığı da eklemiştir. Ulus Baker *Beyin Ekran* adlı kitabında Dostoyevski ve Tarkovski arasındaki bağı şu şekilde ifade etmiştir:

Edebiyatın en yüksek noktasında yer alan Dostoyevski ve sinemada en yüksek filmleri yapan Tarkovski arasındaki bağ; acı, hayal kırıklığı, devrim ve savaş olarak sayılabilir. Daha önemlisi aynı kültüre bağlı olan iki kişinin baba eksiliği onları bağlayan diğer yönlerden biridir. Tarkovski'nin Dostoyevski'yi bir yakını gibi gördüğü bilinmektedir. Tarkovski üretim süreci boyunca Dostoyevski'nin bir romanını beyaz perdeye aktarmak istemiş fakat cesaret edemediğini yazılarında ifade etmiştir. Yönetmen her ne kadar Dostoyevski romanını filme uyarlamasa da izleyici odaklı bakıldığında Tarkovski Dostoyevski'yi filmlerinde tamtamına işlemiştir. Dostoyevski "her şeyi yazabilir" Tarkovski "her şeyi gösterebilir". "Ve işte Dostoyevski edebiyatta, Tarkovski sinemada bunu en yetkin şekilde başarmış olanlardır (Baker, 2017:114).



Görsel 4a. Pieter Brueghel, *Karda Avcılar*, 1565, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

Viyana Sanat Tarihi Müzesi. Viyana.



Görsel 4b. Andrey Tarkovski, *Solaris*, 1972, Film Karesi.

Tarkovski 1972 yılı yapımı *Solaris* adlı filminde Brueghel eserlerini (Görsel 4a) sahnenin arka planında kullanmayı tercih etmiştir. Tarkovski, Brueghel resimlerini bilinçli ve kasıtlı olarak film sahnesinde işlediğini ifade etmektedir. Böylece yönetmen, Brueghel'in resimlerini film

sahnesine ekleyerek Brueghel'e olan hayranlığını ve saygısını dile getirmiştir (Guerra, 1979:66). Tarkovski'nin Brueghel'e olan bağlılığı *Solaris* filminin yanı sıra 1975 yılı yapımı *Ayna* adlı filminde tekrar belirgin hale gelmiştir. Andrei Tarkovski'nin *Ayna* filminde Brueghel'in *Karda Avcılar* resmini (Görsel 5b) birebir kar sahnesinde işlediği görülmektedir.



Görsel 5a. Pieter Brueghel, *Karda Avcılar*, 1565, Tuval Üzeri Yağlı Boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi. Viyana.



Görsel 5b. Andrei Tarkovski, *Ayna*, 1975, Film Karesi.

Tarkovski film sahnelerinde yararlandığı Albrecht Dürer, Andrei Rublev, Rembrandt ve Brueghel'in eserlerinden sonra *Ayna* filminde Leonardo da Vinci eserlerindeki imgeden bahsederken insanı iki yönden sarstığını vurgulamaktadır: Bunlardan ilki; ele aldığı konuya dışarıdan son derece sakin bir şekilde bakabilme yeteneğidir. Diğeri ise; bununla aynı anda eserine ikili bir bakışla tam ters yönden yaklaşabilmesidir. Tarkovski, Leonardo da Vinci'nin *Ginevra de' Benci Portresi* adlı eseri film karesinde devreye giren kadın imgesi üzerine "kadının insanı hem çeker hem de iter ifadesi" ile açıklanamaz bir güzelliği olduğunu betimlerken şeytani bir iticiliği olduğunu da vurgulamaktadır. *Ayna* filminde bu tabloda önümüzden akıp giden anlarda sonsuzun boyutunu yakalamak için yararlandığını belirtmektedir (Tarkovski, 2008:107-108).



Görsel 6a. Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci Portresi*, 1475, Tuval Üzeri Yağlıboya. National Gallery of Art. Washington.



Görsel 6b. Andrei Tarkovski, *Ayna*, 1975, Film Karesi.

Sonsuzun boyutunu yakalamak için kadın imgesine ihtiyaç duyan Tarkovski'nin *Ayna* filminde betimlediği kadın figürü, (Görsel 6b) Ginevra de' Benci portresi ve kendi annesi arasında benzerlikler söz konusudur. Film tümüyle Tarkovski'nin annesi ile ilişkisi ve çocukluk anıları üzerine kurulmuştur. Baba kavramı, önemli sahnelerde Arseni Tarkovski'nin şiirlerine yer verilmesi üzerine kurgulanmıştır. *Solaris* filminde Rembrandt'ın *Savurgan Oğlun Dönüşü* adlı tablosu ile film sahnesi arasında odipal göndermelerden yaralanan Tarkovski, *Ayna* filminde de anne modeli üzerinden Freud'un bu kez kız çocuklarının yaşadığı kompleks olarak bilinen "Elektra Kompleksi" kavramından yararlanmıştır. Dolayısıyla Tarkovski'nin oldukça sancılı bir çocukluk dönemi geçirdiği söylenebilir.

Andrei Tarkovski'nin *Solaris* filmi gibi *Stalker* filmini de bir romandan etkilenecek çekime hazırladığı bilinmektedir. 1979 yılında yayınlanan *Stalker* filminin çıkış noktası Arkady ve Boris Strugatsky kardeşlerin yazdığı *Uzayda Piknik* adlı romanıdır. Filmde diyaloglar bilim adamı, profesör ve iz sürücü arasında geçer. Tarkovski genel olarak filmlerinde üçleme halinde senaryoyu düzenler ve diyaloglar üç kişi arasında geçer. Roman ve filmi kült hale getiren şey, insan doğasının en derinlerdeki dilekleri gerçekleştiriyor olmasıdır. Diğer filmlerinde yer verdiği resamlara ek olarak *Stalker* filminde sanatçı Jan Van Eyck'in *Ghent-Altar* eserinin (Görsel 7a) kopyasını sahneye eklediği görülmektedir. *Stalker* film karesinde (Görsel 7b) görülen rüya sahnesinde suyun içinden süzülen imge üst çekimle kayarken fonda İncil'den kesitlere yer verilmiştir.



Görsel 7a. Jan Van Eyck, *Gent Altar*, 1432, Panel
Üzerine Yağlı Boya.
St Bavo's Cathedral, Ghent, Belgium.



Görsel 7b. Andrey Tarkovski, *Stalker*, 1979, Film Karesi.

Gaston Bachelard, aynalar ve suyun bir tür “rüya aletleri” olduğunu ileri sürmektedir. Yüzümüzün aynadaki ya da su yüzeyindeki yansımaları gerçek gibi algılansa da bir yandan yadırgatıcı bir his uyandırmaktadır. Dolayısıyla, Tarkovski’nin gerçekliği rüyaya dönüştürmek amacıyla suyu kullanması, “rüya zamanı” kavramıyla ilişkilidir (Bornstein, 2017:30-31). Tarkovski hem *Solaris* filminde hem *Stalker* filminde kullandığı görsel zekâsı ile kendi dönemi için öncü olarak bilinmektedir. Andrei Tarkovski Batıdaki tüm sanat dünyasında ve yönetmenler üzerinde oldukça sarsıcı etkiler bırakmıştır.

Tarkovski 1982’de bir dönüm noktasından geçmiştir. Sansür yüzünden kendi ülkesinde çalışamıyor olması ve ailesinden uzak kalması Tarkovski’yi derinden etkilemiştir. 1982-1983 yılları arasında İtalya’da sürgün dönemi başlamış ve *Nostalghia* filmini burada çekmiştir. Dolayısıyla *Nostalghia* filmi Tarkovski için çok önemli bir noktada yer almaktadır. “Nostalji” kavramının kelime kökenine bakıldığında Yunanca kökenli olup *geliş* ve *acı* sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Aynı zamanda geçmişe duyulan özlem olarak da tanımlanabilir. Filmde Rusya ve İtalya arasında gidip gelen manzaralar izleyiciye eşsiz bir görsel şölen sunmaktadır. Sanatçının kendi memleketine olan özlemi, sevgisi, saygısı ve bir daha orada yaşayamayacak olma trajedisi, köksüz ve yerinden edilmiş olması bütün milletlerin, kuşakların paylaştığı bir sorun gibi görünse de Rus kültüründe ağırlığı olan bir mesele olarak bilinmektedir.



Görsele 8a. Casper David Friedrich, *Eldena*, 1824-25, Tuval Üzerine Yağlı Boya. National Gallery. London.



Görsele 8b. Andrey Tarkovski, *Nostalghia*, 1983, Film Karesi.

Ev imgesi *Ayna* ve *Solaris* filminden sonra *Nostalghia* filminde de baskın bir şekilde yer edinirken Ressam Casper David Friedrich’in *Eldena* eserinden (Görsele 8a) ilhamla *Nostalghia* adlı eserinde (Görsele 8b) görüldüğü gibi büyük bir katedralin ortasına Rusya’daki evine benzer maket

ev ekleyerek film sahnesini zenginleştirmiştir. Oldukça dramatik görünen sahne, Tarkovski'nin memleketine olan özlemini filmin sonunda eklediği "Annemin anısına adanmıştır" yazısı ile seyircinin kalbine işlediği bilinmektedir.



Görsele 9a. Leonardo da Vinci, *Magi'nin Hayranlığı*, 1481, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Uffizi Galerisi. Floransa.



Görsele 9b. Andrey Tarkovski, *Kurban*, 1986, Film Karesi.

1986 yılında yayınlanan *Kurban* adlı film, Tarkovski'nin son filmi aynı zamanda oğluna adadığı film olarak bilinmektedir. Tarkovski'nin *Kurban* adlı filmini son sözlerini söylemek istemişçesine araç olarak kullandığı öngörülebilir (Batur, 2007:135). Filmin giriş sahnesi Leonardo da Vinci'nin *Magi'nin Hayranlığı* adlı eseri (Görsele 9a) ile başlar. 27 saniye süren sahnede kamera, *Magi'nin Hayranlığı* eseri üzerinde hareket ederken ağaç imgesine odaklanır ve sahne sona erer. Hemen ardından eserde görülen ağaç imgesi *Kurban* film sahnesinde (Görsele 9b) kuru bir ağaç olarak karşımıza çıkar. Böylece Tarkovski'nin son sözü olarak bilinen *Kurban* filmindeki ağaç imgesi, kurgusal anlamda oldukça etkileyici bir imgeye dönüşmektedir. Yönetmenin doğum, ölüm gibi kavramları ağaç imgesi ile harmanlayarak izleyiciye sunması, Hristiyanlık dinine ait bir metafor olarak bilinen *Hayat Ağacı* ile bağdaştırılabilir.

4. Tarkovski Sineması

Sinema tarihinde önemli bir konuma sahip olan ve aynı zamanda bir sinema/sanat teorisyeni olarak değerlendirilen Andrei Tarkovski'ye göre sinema, "yeni bir sanat fenomeni olarak seyirciyi etkilemiş ve insan dünyasında vazgeçilemez bir sanatsal etkinlik halini almıştır" (Tarkovski, 1992:11). Sinema alanında üretim yapan kişilerinden / sinema yönetmenlerinden sinema kavramını yalnızca bir gösteri niteliğinde değil, sanat alanı olarak kendini ifade edebilmesi adına sinemanın işlevi, amaçları ve olanakları üzerine fikirler yaratması beklenmektedir. Bu

beklentiyi oldukça yerinde karşılayan Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında bahsettiği gibi sanat ve etik arasındaki ilişkiyi Aristoteles'in fikirleri ışığında kurmuş sanatçılar arasında yer almaktadır. Dolayısıyla Tarkovski'nin sinema sanatının temelinde Aristoteles'in felsefesine dair izler oldukça belirgindir. Aristoteles'in her insan etkinliğinin bir amacı olduğuna dair ilkesini kendi faaliyetiyle bağdaştıran Tarkovski'ye göre; sinema sanatının hedeflerinin belirlenmesi de önemli yer teşkil etmektedir (Tarkovski, 1992:11).

Tarkovski, ideale duyulan hasretten doğan sanattan bahsederken aslında sanatın dünyadaki pislikten kaçınmamak olduğunu da vurgulamaktadır. Tarkovski'nin sanatsal imgeleri yaratma sürecinde; canlılardan bahsederken ölümlerden yararlanması, sonsuz üzerine düşüncelerini aktarırken sınırlı olanı da es geçmemesi bu kavramların zıtlığından birliğin var olduğunu vurgular niteliktedir. Aristoteles gibi Tarkovski de sanatı bilgi türü olarak görür fakat içsel deneyimlerle ulaşılabilecek bir bilgi olduğunu belirtmektedir. Belirtilen içsel deneyim Aristoteles'in "katharsis" kavramını hatırlatmaktadır. Katharsis sözcüğü Aristoteles'in *Poetika* adlı kitabında yer verdiği kavramlardan biridir. Kökeni Yunanca olarak bilinen katharsis sözcüğü *arınma* olarak tanımlanmaktadır. İçsel duyguların ve dürtülerin arınma vesilesiyle ortaya çıkmasından dolayı felsefe, psikoloji ve sanat alanında oldukça sık kullanılan bir kavram olarak yerini almaktadır (Tarkovski, 2008:30-32).

Yaşadığı dönemin zorlukları karşısında oldukça mücadele eden Tarkovski, insanlığın geleceğine karşı karamsar bir tutum taşıyan sanatçılar arasında yer almaktadır. Dönemin karamsarlığı karşısında ümidini yitirmeyen sanatçı, aksine üretmeye devam ederek sanatsal amacını ortaya koymuştur. Genellikle film sahnelerinde mutlaka iyi durumları yansıtırken bir yandan Aristotelesçi yaklaşımla kötü durumları da izleyiciye aktarmak istemiştir. Böylece izleyiciye kathartik etkiyi uyandırmayı başarmıştır. Bu bakış açısına onun şu ifadelerinden ulaşmak mümkündür: "Bir eser ile onu izleyenler arasında yani yapıt ve izleyici arasında oluşan özel biyo-enerji sayesinde insan ruhunun iyi ve güzel yanları ortaya çıkar. Dolayısıyla izleyici eseri anlamaya ve içselleştirmeye başlar böylesine özel anlarda kendimizi tanır ve keşfetmeye başlarız" (Tarkovski, 2008:38). Böylece Tarkovski, sanatının temellerini yaşadığı bölge açısından Rus

kültürü ve felsefesine, insan ruhunun derinliklerine ulaşma arzusuna bağladığı düşünülebilir (Yergebekov, 2003:16).

Her bir sanat dalı ruhsal ihtiyaçların sonucu olarak doğar ve çağının gereksinimlerinin irdelenmesinde ve tanımlanmasında çok büyük rol oynar. Tarkovski' ye göre sinema sanatı; diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında sanatın sağlayabileceği nitelikte bilgiyi en üst düzeyde insanlara sunma potansiyeline sahip olan sanat olarak ifade eder. Sanatçıya göre; her sanat dalı içsel dünyamızın ortaya çıkışında önemli bir etkidir fakat sinema hayatın bir parçasını, insanlığın gerçeğini doğrudan izleyiciye aktarabildiği için her zaman diğer sanat dallarından çok daha büyük bir etkiye sahiptir (Tarkovski, 2008:77-78).

1979 yılında Letonya'nın başkenti Riga'da SSR adlı programa katılan Tarkovski röportajında; "Bir sanatçının eserlerinde içselliği görebilmek için onun çocukluk anılarına bakın" ifadesini kullanmış ve böylece sanatçının içsel yolculuğuna dikkat çekmiştir ([http 1](http://1)).

Tarkovski filmlerinde edindiği konular açısından bakıldığında din, inanç, arınma, anılar, yüzleşme, maddi ve manevi dünya arasındaki çatışmalar üzerinden tanımlanabilir. Filmlerinde özellikle insanın maneviyatı üzerine sorgulamaların yolu genelde kaosa çıkar ve Tarkovski için bu kaosun altında yatan sebeplerin günümüz toplumunun temel derdini oluşturduğu düşünülmektedir (Ertürk, 1987:27). İsmail Ertürk'ün Tarkovski filmlerine getirdiği bu bakış açısına ek olarak, Gilles Deleuze da "sinemanın bu denli ruhsal yaşama olan bağlılığının varoluşsal problemlerle ilgili olduğunu" dile getirmektedir (Deleuze, 2009:294).

Tarkovski'nin sinemanın doğuşuna örnek olarak gösterdiği film, Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler tarafından 1895 yılında gerçekleştirilen *Tren Geliyor* filmidir. 15 karenin bir araya getirilmesiyle toplam 55 saniye süren *Tren Geliyor* adlı film, trenin kameraya yaklaşmasıyla seyircilerin oturdukları koltuklardan fırlayıp kaçışmaya başlaması ile son bulmuştur. Tarkovski' ye göre; bu an, sinemanın doğduğu ana işaret eder ve şu sözleri ile bu anı tanımlar; "O an yeni bir estetik ilkesi doğuyordu. Bu ilke sayesinde sinema zamanı ilk kez doğrudan mühürlemenin yolunu buldu; ayrıca istediği kadar ekranda zamanı yeniden üretme, onu yineleme, ona dönme imkânı kazandı" (Tarkovski, 2008:55). Sinemanın bir sanat olarak temel düşünce yapısı, yönelimi, tüm

olgusal biçimleri ve belirtileriyle zihne nakşedilmiş, yani mühürlenmiş zaman olarak var olduğu görülmektedir.

Andrei Tarkovski sinemasının şiirsel çerçevede şekillendiğini söylemek mümkündür. Sinema on dokuzuncu yüzyılın sonu yirminci yüzyılın başında ortaya çıkmış son derece sıkıştırılmış bir zaman diliminde dünyada var olmuştur. Sanatçı, sinemanın ortaya çıkışını bu sıkışmışlık sorununa şiirsel bir anlam kazandırdığını ifade eder. Dolayısıyla Tarkovski, sinemanın iliklerine kadar zamanın mührünü işleyen tek sanat olarak var olduğunu savunmaktadır (İşimov, Shecjko, 2009:167). Şiire yapılan vurgu ile zaman kavramı arasındaki bağın, Tarkovski sinemasının temellerinin zaman kavramı üzerinde yükselmesinden dolayı olduğu söylenebilir. Gözleme çok büyük önem atfeden Tarkovski'nin anlatmak istediğini kendisinden izler bırakarak anı yaşamayı tercih ettiği gözlemlenebilir. Tarkovski'nin sinematografik tarzını tanımlamada kullanılan "yavaş sinema" ifadesi; filmlerinin uzun çekimler ve derin düşünceler üzerine odaklanma gibi özellikleriyle bilinmektedir. Bu özellikler izleyicide derin düşünme ve duygusal yankı uyandırma amacı gütmektedir.

Tarkovski'nin yapıtlarındaki özgün biçim ve dikkate değer düşünsel yoğunluk sebebiyle Rus yönetmene "sinemanın şairi" unvanı verilmiştir. Andrey Tarkovski'nin, unvanı hak edecek şekilde, alışlageldik dramaturgi kalıplarını yıktığı; ticari sinemadan aşına olduğumuz aksiyon devamlılığına, zamansal sürekliliğe ve olaylar arasındaki nedensellik ilişkisine yaslanan klasik anlatı formuyla bağdaşmayan şiirsel üslubuyla öne çıktığı bir gerçektir (Kurtyılmaz, 2023:18). Tarkovski'nin "Sinemada beni çeken, alışılmış şiirsel bağlantılar, şiirselliğin mantığıdır" (Tarkovski, 2008:6) ifadesinden de anlaşılacağı üzere şiirsel üslubu bilinçli bir şekilde filmlerine aktarmıştır.

Tarkovski filmlerinin çoğu Devlet Komitesi Goskino'nun himayesi altında çekildiği ve Sovyetler Birliğinin Moskova merkezli en önemli stüdyosu olan Mosfilm tarafından yönetildiği biliniyordu. Mosfilm' in ekipmanın sınırlı olduğu gerçeği Tarkovski'nin *Stalker* filmindeki bilim kurgu sahnelerinden kesmesiyle anlaşılabilir (Metahaven, 2018:43-44). Tek kamera ile çekimin bazı sancılı süreçleri de yaşanmıştır. Diyalog sırasında aktörlerin çekimleri tek bir kompozisyona sığdırılmış ve filmdeki etkiyi arttırmak adına sınırlı araçları kullandıklarından dolayı birlik duygusunu sürdürme çabaları takdire yakışır görülmektedir. Tasarlanmış görüntüler, kendi

kendine yeten görsel dünyalar, çok uzun sürelerde ortaya çıkmıştır. Tarkovski bu süreçte izleme çekimleri ve alan derinliğini kullanma yöntemini uygularken Japon film yapımcısı Kenji Mizoguchi filmlerinden etkilenmiş ve yararlanmıştır (Guerra, 1979:66).

Andrei Tarkovski'nin tek bir kamera kullanılarak çektiği filmlerinin olağanüstü başarısını oğlu Andrevich şu şekilde ifade etmiştir: "Babam, yaratıcı ve izleyicinin ruhsal olarak bir bütün haline gelme biçiminde, gücü doğrudan etkisinde yatan sanatsal imgeler yarattı" (Metahaven, 2018:45). Tarkovski'nin söylediği gibi "bir görüntü, bir fikir değildir, ama bir damla su içinde bütün bir dünyayı yansıtabilirsiniz" (Metahaven, 2018:45-46). Tarkovski'nin ifadesi üzerine, tek kameranın sınırlamasının filmlerdeki görsel dünyayı inşa etmeye nasıl yardımcı olduğunu özetler niteliktedir.

Andrei Tarkovski'nin sinema tarihinde en ilham verici yönetmen olması ve filmlerine imzasını atmış olduğu hususunda izleyiciler kadar değerli yönetmenler de bu durumu ifade etmişlerdir.

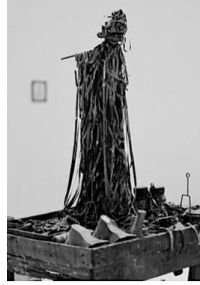
İsveç'li yönetmen Ingmar Bergman, *Büyülü Fener* adlı kitabında hayranlık duyduğu Tarkovski hakkında şu sözleri ifade etmektedir: "Film bir belge olduğu zaman, bir rüyadır. Bu yüzden Tarkovski yönetmenlerin en büyüğüdür. O açıklama yapmak yerine rüyalar odasında rahatça dolaşıp durur. Ben tüm hayatım boyunca, onun son derece rahat şekilde gezinebildiği odaların kapılarını çalıp durdum ama sadece birkaç kez içeri sürünmeyi başarabildim" (Bergman, 2007:73).

Akira Kurosawa, 1987 yılında verdiği röportajda "Tarkovski'nin olağanüstü duyarlılığını hem bunaltıcı hem hayret verici bulduğunu ifade ederken neredeyse patolojik bir yoğunluğa ulaştığını, hayatta olan film yönetmenleri arasında eşi benzeri olmadığını" dile getirmiştir (http 2).

Fransız gazetesi Liberation'un düzenlediği uluslararası bir ankette yönetmen Sergey Paradjanov'a "Neden film yapıyorsunuz?" sorusu sorulmuş; Paradjanov'un tek cevabı, "Tarkovski'nin kabrini kutsamak için" şeklindedir (Gianvito, 2007:3). Amerikalı deneysel film yönetmeni Stan Brakhage "Tarkovski'nin yaşayan en büyük hikayeci film yönetmeni" olduğunu savunmuş ve bu açıklamayı biraz açmıştır:

Yirminci yüzyılda sinemanın önündeki en büyük işler için sayılan maddelerin en az birinin olması gerekir. Birincisi; destan oluşturmak, yani dünyadaki kabilelerin masallarını anlatmaktır. İkincisi; bu masalları kişiselleştirmektir, çünkü ancak kişisel hayatlarımızın gariplikleri içinde gerçeğe ulaşmak gibi bir şansımız olur. Üçüncüsü ise; hayalini yapmak, yani bilinçdışının sınırlarını aydınlatmak. Tarkovski'nin tüm filmlerinde bu üç unsur mevcuttur, benim bildiğim tek yönetmen Andrei Tarkovski' dir (Brakhage, 1983:11-12).

Bergman, Kurosawa, Paradjanov, Soderbergh, Brakhage gibi film yönetmenlerinin Tarkovski'ye duyduğu hayranlığı ifade ettikleri gibi günümüzde eser üretmeye devam eden birçok sanatçı ve film yönetmeni eserlerinde Tarkovski'ye olan saygılarını sanat aracılığı ile iletmektedir.



Görsel 10. Sarkis Zabunyan, *Çaylak Sokak*, 1989, Enstalasyon.
Georges Pompidou Kültür Merkezi. Paris.

1986 yılında Sarkis Zabunyan'ın İstanbul Maçka Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği *Çaylak Sokak* isimli sergisinde (Görsel 10) amcası Simon'a ait kundura tezgâhı görülmektedir. Andrey Tarkovski'nin 1984 yapımı *Nostalghia* adlı filminden alınan bantlar ile yapılan enstalasyon, adeta bir orkestrayı yöneten heykeli çağrıştırmaktadır. Sarkis'in film bantları doğrudan anı ve belleklerin taşıyıcısı olarak görülmektedir. Elvan Zabunyan (2005:78)'a göre; "banda kaydedilen şey, kayıt esnasında gerçek olarak kabul edilir, ancak kullanılan malzeme bir dış bellek olarak, bağlandığı eserin belleğiyle ve kat ettiği yolun belleğiyle yüklenir. Böylece belleğin hem iç bellek hem de dış bellek olmasına neden olur. Bu bağlamda bir kayıt süreci vardır bir de kaydedilen şeyin okunma süreci mevcuttur" şeklinde ifade eder.

Sarkis'in yanı sıra Rus yönetmenin ölümünden sonra ona saygılarını filmlerinde yer vererek izleyiciye sunan bir dizi yönetmen de vardır. Rus belgesel yapımcısı Misha Petrik "yönetmen Alejandro Gonzalez Inarritu'nun *Diriliş* filminde (Görsel 11a) havaya yükselme sahnesini Tarkovski'nin *Ayna* film sahnesinin (Görsel 11b) doğrudan uyarladığını" ifade eder.

Inarritu'nun *Diriliş* filminde *Ayna* filminin yanı sıra Tarkovski'nin *Nostalghia* ve *Stalker* gibi başyapıtlarından etkilenecek yedi farklı sahneye yer verdiği bilinmektedir.



Görsel 11a. Alejandro Gonzalez Inarritu, *Diriliş*, 2016, Film Karesi.



Görsel 11b. Andrei Tarkovski, *Ayna*, 1975, Film Karesi.

Yönetmen Terence Malick'in *Hayat Ağacı* filmi hakkında düşüncelerini belirten film teorisyeni Steven Sharivo "filmin iyileştirici bir yönü olduğunu ve Tarkovski'nin *Ayna* filminin yeniden yapımı olarak gördüğünü" (Metahaven, 2018:40-41) belirtmektedir.

Alejandro Gonzalez Inarritu ve Terence Malick'in yanı sıra Türk yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 yılı yapımı (Görsel 12a) *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filminde Tarkovski'nin *Stalker* filminin (Görsel 12b) son sahnesinden etkilenmiş ve filminde Tarkovski'yi hatırlatacak imgeleri işlemiştir. Nuri Bilge Ceylan Tarkovski'ye olan öykünmesini sadece *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde değil *Ahlat Ağacı*, *Kış Uykusu* ve *Üç Maymun* adlı filmlerinde de Tarkovski'nin çekim planlarından oldukça etkilenmiştir ve bunu söylemlerinde açıkça dile getirdiği söylenebilir.



Görsel 12a. Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, 2011, Film karesi.



Görsel 12b. Andrey Tarkovski, *Stalker*, 1979, Film karesi.

Tarkovski'nin Türk Sinemasına etkisinin günümüzde önemli bir noktaya ulaştığı öngörülebilir. 2015 yılında gösterime giren Murat Düzgünoğlu'nun *Neden Tarkovski Olamıyorum?* adlı filmi birçok ödülle onurlandırılmış, oldukça özgün bir film olarak tarihe geçmiştir. Tarkovski, Türk halkı tarafından yalnızca sevilen bir yönetmen olarak kalmayıp sinema sanatında başlı başına bir referans noktası haline gelmiştir (Kurtyılmaz, 2023:11).

5. Sonuç

Sinemanın şairi, sinema/sanat teorisyeni olarak tanımlanan, edebiyat kökenli aileden gelen Andrei Tarkovski, sinema tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Sanatçının filmleri içsel zaman bağlamında değerlendirilmiştir. Dolayısıyla Tarkovski filmleri felsefi sorgulamalar içeren, insanın varoluş amacını düşündüren bir serüven olarak bilinmektedir. Tarkovski, filmlerini kendine tuttuğu ayna gibi görmektedir. Filmlerinde ve yazılarında kendi anılarına, korkularına ve sevinçlerine sık sık yer verirken bu durumu, resim sanatının verdiği güç ile dâhiyane biçimde sergilemeyi başarmıştır. İşte bu noktada Tarkovski diğer yönetmenlerden ayrılır. Filmlerinin bu denli sanatsal biçimde görülmesinin nedeni de budur. Tarkovski resim sanatından beslenmesinin yanı sıra şair olan babası Arseni Tarkovski'nin şiirlerini, Bach'a tutkusunu filmlerine ekleyerek sanatlararası bir tutum sergilemiştir.

Filmlerini oldukça zor şartlar altında üreten sanatçı memleketinden sürgün edilmesine rağmen filmlerini çekmeyi başarabilmiştir. Tarkovski yaşamı boyunca yedi film çekmiştir ve bu filmlerin çarpıcı noktası “tek kamera” ile çekilmiş olmasıdır. Tek kamera ile sahnelerin şiirselliği ve görsel şöleni ruhun derinliklerine kadar işleyebilmesi sanatçının saygı duyulması gereken bir yönetmen olduğunu göstermektedir. Günümüzde bu saygıyı bir şekilde eserlerinde, filmlerinde veya söylemlerinde dile getiren güncel sanatçılar vardır; bunlardan birkaçı: Kavramsal sanatçı ve ressam Sarkis Zabunyan, yönetmen ve senarist Terence Malik, yönetmen Alejandro Gonzalez Inarritu, Türk yönetmenlerden Nuri Bilge Ceylan ve Murat Düzgünoğlu sayılabilir.

Filmlerinden ilki 1962 yılında *Ivan'ın Çocukluğu* savaş ve çocuk kavramları arasındaki zıtlığı aktarmış, 1966 yılında ressam Andrei Rublev'in hayatını konu edinen aynı zaman filmin adını oluşturan *Andrei Rublev* filmini çekmiştir. Filmde ressamın eserlerini ön planda tutan sahnelerde sanatçı ve zaman arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. 1972 yılında *Solaris* adlı filmi, 1975 yılında kendi otobiyografisi olan *Ayna* filmini çekmiştir. 1979 yılında *Stalker* ve 1983 yılında sürgünde bulunduğu dönem *Nostalghia* filmini çekerek memlekete olan özlemini beyaz perdeye taşımıştır. Son olarak oğluna adadığı 1986 yılı yapımı *Kurban* adlı filmini izleyiciye sunmuştur.

Sanatı gündelik hayatın içine taşımak, izleyicilerde konu ile ilgilenme ihtiyacı sunmaktadır (Bazin, 2013:159). Tarkovski'nin sinema dili Bazin'in tanımlamasında bahsedilen sanatı gündelik hayatın içine yerleştirmesi ile izleyiciyi sanatlararası yolculuğa çıkarır. Böylece sahnede yer alan sanatçıların eserleri ile film arasında bağ kurulur; her resim ve her sahne izleyicinin zihnine aktarılan birer imgeye dönüşür.

Ivan'ın Çocukluğu adlı filmde Albrecht Dürer'in *Mahşerin Dört Atlısı* adlı eserini sahnede kullanmış, diyalog ve eser arasında köprü kurmuştur. *Andrei Rublev* adlı filmde konusu gereği Andrei Rublev'in freskleri sahnelere eklenmiş, sanatçı ve eser arasında sorgulamalara yer vermiştir. *Solaris* adlı filmde Rembrandt'ın *Savurgan Oğlun Dönüşü* adlı eserini filmin son sahnesinde kurgusal anlamda birebir işlemiştir. Kendi yaşamından yola çıkarak çektiği filmi *Ayna* da Pieter Brueghel'in *Karda Avcılar* adlı eserinden etkilenecek film sahnesine aktarmıştır. *Stalker* filminde suyun ardında beliren Jan Van Eyck'ın *Gent Altar* adlı panonun bir bölümünü sergilerken jenerikte felsefi sorgulamalar içeren diyaloglarla sahneyi zenginleştirmiştir. *Ayna* filminde olduğu gibi *Stalker* filminde de mekân estetiğini oluşturmak adına Casper David Friedrich'in *Eldena* adlı tablosundan yararlandığı görülmektedir. Son olarak *Kurban* filminde de Leonardo da Vinci'nin *Magi'nin Hayranlığı* adlı eserine filmin ilk saniyelerinde yer vermiş ve sahnede geçen ağaç imgesi ile ölüm ve yaşam arasında geçen süreci izleyiciyle buluşturmuştur. Filmlerinde yer verdiği eserlerin üzerinde çekim planlarını yavaşlatarak anı mühürlemek istediği gözlemlenebilir.

Bu makale sonuç olarak; Resim sanatı ve Sinema sanatının kesişen noktası bağlamında yönetmen Andrei Tarkovski'nin sinemasını ele almıştır. Hareketli imge olan sinema ile hareketsiz imge olan resmin birleşmesinden doğan görsel şölen, Rus yönetmen Andrei Tarkovski filmleri ile gönüllerde yer etmiştir. Günümüz sanatında oldukça popüler hale gelen sanatlararası yaklaşıma Andrei Tarkovski filmleri örnek olarak sunulmuş, iki güçlü sanat alanının birleşiminden ortaya çıkan sonucun sarsıcı ve dirençli olduğu kanısına varılmıştır. Dolayısıyla bu makale ile Andrei Tarkovski sanatta direnişin simgesi haline gelmiştir. Sanatın sınırlarını zorlamak, sanatın geleceğini şekillendirmek Tarkovski'nin mirasının sadece geçmişte değil gelecekte de yaşamaya devam edeceğine işaret etmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, E. (2007). *Enis Batur'dan Sinema Yazıları*, İstanbul: Es yayınları.
- Bergman, I. (2007). *Büyülü Fener*, çev. Gökçe Taşkın, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.
- Bornstein, B. (2017). *Filmler ve Rüyalar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.
- Brakhage, S. (1983). *In Rolling Stock, 1980-1990. Telluride Gold: Brakhage Meets Tarkovsky*, Canadian: Wilfrid Laurier University Press.
- Deleuze, G. (2009). *İki Delilik Rejimi*, çev. M. Ender Keskin, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Felsefe nedir ?*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ertürk, İ. (1987). *Andrey Tarkovski – Sinemada Bir Mistik, ...Ve Sinema*. İstanbul: Hile Yayıncılık.
- Gianvito, J. (2007). *Şiirsel Sinema*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.
- Guerra, T. (1979). *Stalker: Mutluluk Kaçakçısı Şiirsel Sinema*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hockney, D., Gayford, M. (2017). *Mağaradan Bilgisayar Ekranına Resmin Tarihi*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İşimov, S. (2009). *Yirminci Yüzyıl ve Sanatçı, Şiirsel Sinema*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kurtyılmaz, D. (2023). *Tarkovski Kitabı Bir Auteur'ün Yaşamı, Sanatı ve Filmleri*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Kutay, U. (2004). *Andrein Bakışı*, İstanbul: Es yayınları.
- Metahaven. (2018). *Digital Tarkovsky*, Moscow: Steralka Basın Yayıncılık.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Fisun Ant, İstanbul: Afa Yayıncılık.

Tarkovski, A. (2007). *Şiirsel Sinema Andrey Tarkovski*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yergebekov, M. (2003). *Tarkovski Sineması*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon- Sinema Anabilim Dalı.

Yılmaz, A. (2022). *“Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim: Deleuze ve Artaud’nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz”*, Ankara: Sinefilozofi Dergisi, Sayı 4, s.97.

Zabunyan, E. (2005). *Aydınlanma, Bellek ve Sonsuz – Sarkis Külliyyatı Üzerine*. Birinci Basım, İstanbul: Norgunk Yayınları.

İnternet Kaynakları

http 1. Sinema Çevirileri 1: Tarkovski / Çocukluk Anıları ve Sinema.

1:34.<https://www.youtube.com/watch?v=O6zztROev4k> Erişim Tarihi: 9 Eylül 2024.

http 2. Kurosawa: “Tarkovsky Was a Real Poet”.

http://nostalghia.com/TheTopics/Kurosawa_on_AT_obit.html, Erişim Tarihi: 9 Eylül 2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1a. Albrecht Dürer, Mahşerin Dört Atlısı, 1497-98, Ahşap baskı gravür. Karlsruhe Staatliche Kunsthalle Müzesi: Almanya.

<https://artsandculture.google.com/entity/albrecht-d%C3%BCrer/m0z6n?hl=tr>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 1b. Andrei Tarkovski, Ivan’ın Çocukluğu, 1962, Film karesi.

<https://mubi.com/tr/tr/films/ivans-childhood>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 2a. Andrei Rublev, Teslis, 11425-77, Fresk. Tretyakov Galerisi. Moskova.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg/1028px-Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 2b. Andrei Tarkovski, Andrei Rublev, 1966, Film karesi.

<https://www.youtube.com/watch?v=je75FDjcUP4>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 3a. Rembrandt, Savurgan Oğlun Dönüşü, 1699, Tuval üzeri yağlı boya. Hermitage Museum.

St.Petersburg,https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/93/Rembrandt_Harmensz_van_Rijn_-_Return_of_the_Prodigal_Son_-_Google_Art_Project.jpg/918px

Rembrandt_Harmensz_van_Rijn_-_Return_of_the_Prodigal_Son_-_Google_Art_Project.jpg

Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 3b. Andrey Tarkovski, Solaris, 1972, Film karesi, <https://mubi.com/tr/tr/films/solaris>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 4a. Pieter Brueghel, Karda Avcılar, 1565, Tuval üzeri yağlı boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi.

Viyana, https://tr.wikipedia.org/wiki/Karda_Avc%C4%B1lar#/media/Dosya:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._106b.jpg, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 4b. Andrey Tarkovski, Solaris, 1972, Film karesi, , <https://mubi.com/tr/tr/films/solaris>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 5a. Pieter Brueghel, Karda Avcılar, 1565, Tuval üzeri yağlı boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi. Viyana, https://tr.wikipedia.org/wiki/Karda_Avc%C4%B1lar#/media/Dosya:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._106b.jpg, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 5b. Andrey Tarkovski, Ayna, 1975, Film karesi, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-mirror> Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 6a. Leonardo da Vinci, Ginevra de' Benci Portresi, 1475, Tuval üzeri yağlıboya. National Gallery of Art. Washington, <https://artsandculture.google.com/asset/ginevra-de-benci-obverse/9QEdQ-BD4WEqPQ?hl=tr>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 6b. Andrey Tarkovski, Ayna, 1975, Film karesi, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-mirror> Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 7a. Jan Van Eyck, Gent Alter, 1432, Panel üzerine yağlı boya, St Bavo's Cathedral, Ghent, Belgium, <https://smarthistory.org/van-eyck-the-ghent-altarpiece-2/>, Erişim tarihi: 20.05.2024.

Görsel 7b. Andrey Tarkovski, Stalker, 1979, Film karesi, <https://mubi.com/tr/tr/films/stalker>, Erişim tarihi: 20.05.2024.

Görsel 8a. Casper David Friedrich, Eldena, 1824-25, Tuval üzerine yağlı boya, National Gallery. London. <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/eldena>, Erişim tarihi: 20.05.2024.

Görsel 8b. Andrey Tarkovski, Nostalghia, 1983, Film karesi. <https://mubi.com/tr/tr/films/nostalghia>, Erişim tarihi: 20.05.2024.

Görsel 9a. Leonarda da Vinci, Magi'nin Hayranlığı, 1481, Tuval üzerine yağlı boya. Uffizi Galerisi. Floransa,[https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Leonardo\)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Leonardo)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg), Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 9b. Andrey Tarkovski, Kurban, 1986, Film karesi, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-sacrifice>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 10. Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, 1989, Enstalasyon. Georges Pompidou Kültür Merkezi. Paris,<https://artsandculture.google.com/asset/GQHb3mgvorEdeQ?childAssetId=ZAFDmmnuHNx7qA&hl=tr>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 11a. Alejandro Gonzalez Inarritu, Diriliş, 2016, Film karesi. <https://tvplus.com.tr/film-izle/dirilis--164789652> Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 11b. Andrei Tarkovski, Ayna, 1975, Film karesi. <https://mubi.com/tr/tr/films/the-mirror>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 12a. Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011, Film karesi. <https://mubi.com/tr/tr/films/once-upon-a-time-in-anatolia>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Görsel 12b. Andrey Tarkovski, Stalker, 1979, Film karesi. <https://mubi.com/tr/tr/films/stalker>, Erişim tarihi: 09.09.2024.