

Tarkovsky Sinemasında Sanat ve Maneviyat İlişkisi: Andrei Rublev Üzerine Bir İnceleme

ÖMER OSMANOĞLU

Öz

Sanat ile maneviyat arasında felsefi, psikolojik, sosyolojik ve etik bakımdan çok sıkı bir ilişki mevcuttur. Bu ilişki edebiyat, tiyatro ve felsefe alanlarında olduğu gibi sinemada da ele alınan konulardan biridir. Andrei Tarkovsky sanat ile maneviyat arasında ayrılmaz bağlar olduğunu düşünen ve filmlerinde bu ilişkiyi kendine mahsus bir anlatım dili ve yöntemle kurmayı başarmış önemli bir yönetmendir. Tarkovsky, 1966'da çektiği Andrei Rublev adlı filmde, Orta Çağ'da yaşamış ünlü bir ressamın hayatına odaklanarak bu ilişkiyi ele almaktadır. Umutsuzluk, adaletsizlik ve yoksulluğun yaygınlaştığı bir dönemde yaşayan Rublev, sanatıyla inancın saflığını vurgulamaya ve yüksek bir ahlak ideali ortaya koymaya çabalamıştır. Bu çalışmada Andrei Rublev sinemasal dramaturji yöntemi aracılığıyla felsefi, psikolojik ve sosyolojik açılardan analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tarkovsky, Sanat, Maneviyat, Din, Merhamet

Relationship Between Art and Spirituality in Tarkovsky's Cinema: A Review on Andrei Rublev

ÖMER OSMANOĞLU

Abstract

There is a very close relationship between art and spirituality in terms of philosophical, psychological, sociological and ethical aspects. This relationship is one of the topics discussed in the cinema as well as in the fields of literature, theater and philosophy. Andrei Tarkovsky is an important director who thought that there was an inseparable link between art and spirituality; and he succeeded to build this relationship through his own language and method. In Andrei Rublev (1966), Tarkovsky discussed this relationship through the life of a famous painter who lived in the Middle Ages. Living in a period of despair, injustice, and poverty, Rublev struggled to emphasize the purity of his art and faith and to create a high moral ideal. In this study, Andrei Rublev analyzed philosophical, psychological and sociological aspects through the method of cinematographic dramaturgy.

Keywords: Tarkovsky, Art, Spirituality, Religion, Compassion

Giriş

Sanat ve maneviyat arasında felsefi, psikolojik, sosyolojik ve etik bakımdan çok sıkı bir ilişki mevcuttur. Sanat da tıpkı felsefe, bilim ve dinde olduğu gibi insanın anlam arayışının bir yolu ya da tezahürüdür. Sinemada, sanat ile maneviyat arasındaki ilişkiyi ele alan yönetmenlerden birisi olan Andrei Tarkovsky, sanatın en önemli görevinin maneviyatın diriltilmesi olduğunu düşünmektedir. Bu düşünceden hareketle Tarkovsky, sanat ile maneviyat arasındaki ilişkiyi felsefi derinliği bulunan ve kendine mahsus bir anlatıma sahip olan filmler yaparak kurmaya çalışmıştır. *Yol Silindiri ve Keman* (1962) adlı filmiyle sinemaya adım atan ve ardından İvan'ın Çocukluğu (1962) ile adını daha geniş çevrelerde duyuran Tarkovsky *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *Ayna* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) ve *Kurban* (1986) adlı filmlere imza atmıştır.

Tarkovsky, sanatın amacını kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak ve dünyadaki varoluş nedenlerini göstermek ve hatta belki de açıklamaya bile gerek duymaksızın insanları 'gerçek'le karşı karşıya getirmek olduğuna inanır. Sanat Tarkovsky için, deyim yerindeyse, 'hakikat arayışı'nın özel bir yolu olarak işlev görür. Yönetmene göre hakikat, öznel deneyimler sonucunda elde edilebilir. Çünkü sanatsal kavrayış ve keşif sayesinde, her defasında dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsü elde edilebilir. Buradaki amaç, güzellik-çirkinlik, insancılık-acımasızlık ya da sonluluk-sınırsızlık gibi konular aracılığıyla mutlak hakikate ulaşma çabasıyla ilgilidir. Sanatı da mutlak hakikate giden yolda bir bilgi edinme süreci olarak gören Tarkovsky'nin,¹ sinema aracılığıyla yapmaya çalıştığı şeyi, evrensel mutlak hakikati kendine mahsus bir yöntem ve anlayışla ortaya koymak olarak yorumlamak mümkündür.

Tarkovsky'nin, sanata yüklediği görev 'manevî hayatı canlandırma' görevidir.² Çünkü ona göre "insan, özü itibarıyla manevî bir varlıktır ve hayatının anlamı bu maneviyatı geliştirmesinde yatar."³ Bu düşüncelere koşut bir biçimde Tarkovsky, sinemayı düşünce aktarımından ziyade, manevî bir iletişim aracı olarak görür; yani bir film, insanın düşünsel yapısını etkilemekten çok onun maneviyatını etkilemelidir. Hayatı seven bir sanatçı kendisini hayatı tanımak, değiştirmek ve daha iyi olması için katkıda bulunmak zorunda hissedecektir. Tarkovsky'ye göre bu durum, etik idealleri ifade etme çabasının bir gereğidir ve sanatı etik olanla birlikte düşünmek gerekir. Hatta başyapıtlar etik idealleri ifade etme çabasından doğar. Tarkovsky'nin çektiği filmlerin etik ve manevî anlamlar içermesi bu yüzdendir. Tarkovsky için bir sanat eserinde dünya görüşü, etik ve düşünsel amaçlar belir-

1 Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsün Ant, (3. baskı), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s. 27-28.

2 Andrey Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (V. Lşimov & R. Shejko Röportajı, 1984), (Der. John Gianvito), Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009, s. 179-180.

3 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (J. Haberman & Gideon Bachmann'ın Röportajı, 1983), s. 119.

leyici olmalıdır. Sanatçının eseri, daima insanlığın mükemmelliğe ulaşması adına gösterilen zihinsel bir çabanın neticesi olmalıdır.⁴ Diğer yandan, sanat eserleri umut ve inanç da taşımalıdır. Sanat eserlerindeki umutsuzluk ise bir tür *katharsis* yaşatmalıdır. Sanat eseri bir trajedi olabilir ama trajedi umut kırıcı değildir. Öykü bir yıkım hikâyesi olsa da izleyicide bir umut hissi bırakmalıdır. Çünkü Tarkovsky'ye göre trajedi, insanı arındırır.⁵

Tarkovsky'ye göre sanat; umudu, inancı, aşkı ve güzelliği güçlendirir. Sanat insanlığın manevî bakımdan boğulmasını engelleyecek bir içgüdüdür ve sanatçı da insanlığın manevî içgüdüsünün temsilcisidir. Tarkovsky sanatın bir aydınlanma olduğunu, hayatın asıl anlamı olan sevgiyi ve fedakârlığı yansıttığını düşünür.⁶ Tarkovsky'nin, bu düşüncelerini en iyi biçimde yansıttığı filmi, *Andrei Rublev*'dir. Tarkovsky, 1966'da çektiği bu filmde, on beşinci yüzyılda yaşamış olan ünlü ressam Andrei Rublev'in hayatına odaklanarak sanat ile maneviyat arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Rublev'in yaşadığı dönemde Rus toplumu Tatar saldırıları ve yağmaları altında zulüm ve işkence görmektedir. Yabancıların istilası nedeniyle siyasi parçalanmanın yaşandığı, toplumda umutsuzluğun hâkim olduğu, adaletsizlik ve yoksulluğun yaygınlaştığı bir dönemde yaşayan Rublev, ortaya koyduğu sanat eserlerinde inancın saflığını vurgulamaya ve yüksek bir ahlak ideali ortaya koymaya çabalamıştır.

Bu çalışmada, Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'de ortaya koyduğu çerçeve esas alınarak onun sanat ile maneviyat arasında kurmuş olduğu ilişkinin felsefi, psikolojik ve sosyolojik muhtevası analiz edilmektedir. Tarkovsky'nin diğer filmlerine de yeri geldikçe atıflar yapılmakta fakat çalışmanın sınırlılığını *Andrei Rublev* filmi oluşturmaktadır. Buradan hareketle, Tarkovsky'nin sanat felsefesine dair görüşleri onun inanç ve maneviyat alanındaki fikirleriyle irtibatlı bir biçimde ele alınmaktadır. Çalışmada esas alınan film, dramaturjik yöntem kullanılarak incelenmektedir. Dramaturjik yöntemde hikâye örgüsü ve olay akışı, ana karakterlerin tahlili ve filmde ortaya konan düşüncelerin kritik edilmesi esastır. Bu yöntem aracılığıyla Tarkovsky'nin sanat ile maneviyat arasında kurduğu ilişkinin ortaya konması amaçlanmıştır.

Sinemasal dramaturji yöntemi sanat, tarih, sosyoloji, felsefe ve psikoloji disiplinlerinden beslenen bir yöntemdir. Bu yöntem, klasik anlamda Aristoteles tarafından *Poetika*'da ortaya konmuş ve daha sonra Lessing tarafından modern döneme uyarlanmıştır. Yöntem yirminci yüzyılda Brahm, Stanislavski, Dançenko ve Brecht tarafından sistemleştirilmiştir. Aristoteles'in *Poetika*'da tragedya üzerine

4 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 15.

5 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Aldo Tassone'nin Röportajı, 1980), s. 73-74.

6 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 198.

geliştirdiği dramaturjik yöntem, bir tragedya da bulunması gereken nitelikler üzerine yoğunlaşır. Tragedya bir eylemin, bir olaylar silsilesinin taklididir. Ana fikir ve karakterler bakımından belli özellikler içeren, belli uzunluktaki bir eylemler dizisinin belli rolleri oynayan kişilerce temsil edilmesidir. Ana tema ve karakterler bir tragedyanın temel unsurlarıdır. Trajik olaylar dizisinde karakterler, ana fikir çerçevesinde mutluluğa ulaşırlar ya da ulaşamazlar. Aristoteles'e göre bir tragedyanın temel unsurları şunlardır: Öykü (*mythos*), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Tragedyanın temel unsurları olan öykü, karakter ve düşünceler taklit nesnelere, dil ve müzik taklit araçlarını, dekorasyon ise taklit tarzını oluşturur.⁷ Aristoteles'e göre sanatın özü ve işlevi taklit (*mimesis*) ve *katharsis* (arınma, saflaşma) olgularından ibarettir. Sanat taklitle başlar; bir taklit ürünü olan sanat eserlerinden hoşlanır ya da haz duyarız. Diğer yandan, tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek, '*katharsis*' yaşatmaktır.⁸ Korku ve acıma olayların örgüsünden kendiliğinden doğar. İzleyici eser aracılığıyla insanlık acısının bilincine varır ve coşkulu bir arınma yaşar. *Katharsis*, insanın parçalanmış bütünlüğünün yeniden kurulmasını ve etik bir arınma gerçekleştirmesini sağlar. Sahnelenen bir oyun, izlediğimiz bir film ya da edebî bir eserde iyi karakterlerin düştüğü kötü durumlara şahit oluruz. Kader, rastlantı ya da hatalı hükümlerin neticesinde iyi insanların başına gelen kötü olayları görür ve bunlar üzerinde düşünürüz. Eserdeki karakterlerle özdeşlik kurarak kendimizi muhasebe eder, ahlaki bakımdan iyileşme ve arınma yaşarız. Sanatın görevi, insanda sadece estetik bir haz uyandırmak değil, etik bir haz da doğurmaktır. Böylece sanat bizi iyileştirir ve hayat karşısında güç verir. Sanat eserlerinin Aristoteles'in vurguladığı mimetik ve kathartik boyutları, Tarkovsky filmlerini analiz etmek bakımından elverişli imkânlar sağlamaktadır.

Aristoteles'in iyi bir tragedya için belirlediği bu ölçütler daha da geliştirilerek günümüze dek sanat eserlerinin kritiğinde, tiyatrodaki ve estetik disiplininde kendisine yer bulmuştur. Sinemasal dramaturji yöntemi sinema filmlerinin kritiğinde de kullanılır. Bu yöntem temel olarak ideolojik ve estetik yaklaşımı ortaya çıkarmaya yönelik bir yöntemdir ve felsefi bir birikim gerektirmektedir. Felsefi genelleştirmeler içeren, farklı sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bu yöntemde, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması ve yeniden yapılandırılması önem taşımaktadır.⁹

Tarkovsky sinemasına dair Türkiye'de yapılan araştırma ve yayınlara bakıldığında, bunların sayıca çok az olduğu görülmektedir. Bu konuda başvurulan en sıh-

7 Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987, s. 23-25, 1450a-1450b.

8 Aristoteles, *Poetika*, s. 22, 1449b.

9 Bkz. Mustafa Sözen, "Sinemasal Dramaturji ve Örnek Bir Çözümleme", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, Mayıs-Haziran-2013, Sayı: 11, ss. 100-119.

hatli kaynak, yönetmenin kendisi tarafından kaleme alınmış olan *Mühürlenmiş Zaman* (2008) adlı kitaptır. Tarkovsky bu kitapta sinemaya bakış açısını ve filmleri hakkındaki düşüncelerini paylaşmaktadır. Tarkovsky ile yapılmış röportajların bir derlemesi olan *Şiirsel Sinema* (2009) adlı kitap, Tarkovsky sinemasını anlamak bakımından önem arz eder. Tarkovsky'nin günlüklerinden oluşan *Zaman Zaman İçinde* (1994) adlı kitap da bu kapsamda değerlendirilebilir. Tarkovsky hakkında Türkçe yazılmış kitaplar bir elin parmaklarını geçmiyor. Semir Aslanyürek'in *Tarkovski'den Sinema Dersleri - Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair* (2012) adlı kitabı, sanatçının hayatına ve eserlerine genel bir bakış sağlıyor. Işıl Çobanlı Erdönmez'in *Sinemada Mistik Bir Şair: Andrei Tarkovski* (2014) adlı kitabı yine Tarkovsky'nin yaşamını, Sovyet sineması ve dünya sinemasındaki yerini ve filmlerini anlatıyor. Tarkovsky hakkında yazılmış çeviri kitapları ise yine oldukça sınırlıdır. Bâbek Ahmedî'nin *Kayıp Umudun İzinde - Andrei Tarkovski Sineması* (2016) adlı kitabı, yönetmenin sanata ve sinemaya bakışını, Rus sinemasının genel karakterini, yönetmenin etkilendiği ve etkilediği isimleri, filmlerindeki estetik ve metafizik unsurları ele alan kapsamlı bir çalışmadır. Slavoj Žižek *Tarkovski* (2014) adlı kitabında yönetmenin önemli filmlerini Lacancı psikanalizle analiz ediyor. Kitapta Freud ve Marksist teori bağlamında da Tarkovsky filmleri inceleniyor. Thorsten Botz-Bornstein'in *Filmler ve Rüyalar* adlı kitabındaki on bölümden dördü Tarkovsky sinemasına ayrılmıştır. Bu bölümlerde yönetmenin filmleri rüya mantığı, gizemcilik, biçimcilik ve maneviyat açısından incelenmiştir.

Tarkovsky hakkında yapılan akademik çalışmalar da nicelik bakımından çok yeterlidir. Moldiyar Yergebekov'un (2003) "Tarkovski Sineması" başlıklı yüksek lisans tezi yönetmenin filmlerindeki motifleri ve karakterleri, çalışma yöntemlerini ve sinemasal üslubunu ele almak bakımından dikkat çekicidir. Elif Nuyan'ın "Sinema Felsefesine Giriş" (2013) başlığıyla kitaplaştırılan doktora tezi ise iki yönetmenin sinema kuramını, sanata ve sanatın amacına bakış açılarını karşılaştırmaktadır. Sadık Battal'ın (1997) "Tarkovski sineması: Etik ve estetik açıdan bir inceleme", Eylem Şevik'in (2013) "Tarkovski sinemasında zaman" ve Erol Mintaş'ın (2008) "Bir anlatım dili olarak varoluşçuluk ve Tarkovsky sineması" başlıklı yüksek lisans tezleri ise bu alanda yapılmış diğer akademik çalışmalardır.

Tarkovsky Batı literatüründe kendisine hatırı sayılır bir yer bulmuştur. Bu çalışmalar arasında ilk akla gelen Robert Bird'ün *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema* (2008) adlı kitabıdır. Kitapta Tarkovsky'nin eserleri ve dünya sinemasındaki geniş kapsamlı etkisi incelenmektedir. Yönetmenin orijinal tekniğini ve hassasiyetlerini ele alan kitap, Tarkovsky filmlerini su, ateş, toprak ve havadan oluşan dört element çerçevesinde kategorilere ayırarak yeni bir okuma biçimi sunuyor. Kitapta ayrıca Tarkovsky'nin senarist, film kuramcısı ve film yapımcısı kişiliğine vurgu ya-

pılıyor. Jeremy Mark Robinson'un *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky* (2006) adlı kitabı, Tarkovsky filmlerindeki temaları kutsallık fikri çerçevesinde incelerken, Nariman Skakov *The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space And Time* (2012) adlı kitabında filmleri zaman ve mekân bağlamında ele almaktadır. Sean Martin'in Türkçeye de çevrilen *Andrei Tarkovsky* (2005) kitabı ise yönetmenin filmlerini kronolojik bir tarzda tanıtmaktadır.

Andrei Rublev'in Genel Çerçevesi

Bazı sanat eleştirmenleri ve yönetmenler tarafından tüm zamanların en önemli filmlerinden biri olarak kabul edilen¹⁰ ve Tarkovsky'nin 1966'da ikinci filmi olarak çektiği *Andrei Rublev* (Andrey Rublyov), diğer adıyla *Andrei'ye Göre Tutku* adlı film, on beşinci yüzyılın büyük Rus ikon ressamı Andrei Rublev'in yaşamındaki belli bir dönemi anlatmaktadır. Filmde, dönemin Rusya'sı siyasal, sosyal ve kültürel bir çerçevede, ana dekor olarak tasarlanmıştır. Filmde Andrei Rublev'in yaşam öyküsü, Orta Çağ Rusya'sının gerçekçi bir portresine yaslanarak tasvir edilmektedir.

Andrei Rublev genellikle din, sanat, politika ve tarih hakkında bir film olarak kabul edilir ve bu konular çerçevesinde sanatçının rolünü araştırır. Dinî, psikolojik ve felsefi temalarla derinleştirilmiş olan film, epik bir anlatıma sahiptir. Tam anlamıyla sanatsal otobiyografi ya da tarihsel tür kategorisine girmeyen film, genel anlamda bir sanatçı ve mümin olarak Andrei Rublev'in yaşadığı manevî ve düşünsel krizlere, vahşete ve kaosa verdiği tepkilere odaklanmıştır. Arka planda ise Tatar istilasına uğramış Rusya'nın perişan durumu ve birbirine rakip Rus prenslerinin kanlı mücadelesi yer almaktadır. Tarkovsky bir röportajında bu filmi, "insanlığın kardeşliğini hissettirebildiğini göstermek için" yaptığını anlatır.¹¹ Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'deki amacı, iktidar ilişkilerini, ekonomik sömürüyü veya din istismarını anlatarak Rublev'in neden çile çektiğini ortaya koymak değildir. Mesele, tarihsel bir dönemin tüm ayrıntılarıyla incelenmesi de değildir.¹² Dolayısıyla film, tarihsel belgelere dayanarak yapılan bir dönem filmi olmanın ötesinde antropolojik bir filmidir.¹³ Bu fikri Tarkovsky şu şekilde teyit eder: "Amacım tarihî bir film yapmak değil, eserleri zaman içinde muazzam önem kazanmış bir ressamın yeteneğini açığa çıkarmak."¹⁴

10 Ingmar Bergman "Film belge olduğu zamanın dışında bir düştür. Bundan dolayı Tarkovski sinema yönetmenlerinin en büyüğüdür" demiştir. (Ingmar Bergman, *Büyülü Fener*, Çev. Gökçin Taşkın, İstanbul: Afa Yayınları, 1990, s. 83.) Ingmar Bergman'ın birçok filminde rol almış olan İsveçli oyuncu Bibi Andersson'un Tarkovsky'ye aktardığına göre Bergman, Rublev'i gördüğü en güzel film olarak nitelendirmiştir. (Andrey Tarkovski, *Zaman Zaman İçinde – Günlükler (1970-1986)*, Çev. Seda Kervanoğlu, İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s. 98).

11 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Patrick Bureau'nun Röportajı, 1962, s. 5.)

12 Bâbek Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde - Andrey Tarkovski Sineması*, Çev. Faysal Soysal & Veysel Başçı, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s. 28.

13 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 59.

14 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Patrick Bureau'nun Röportajı, 1962, s. 5.)

Filmde insanın yalnızlığı, yeryüzünün şiddeti, sanatçının arayışı ve maneviyyatın kurtarıcılığı işlenirken Rublev'in acısı bir bakıma günümüz insanın da acısı hâline dönüştürülmektedir. Andrei Rublev "hayata umutsuzluğun hâkim olduğu, insanların yabancı boyunduruğu altında ezildiği, adaletsizlik ve yoksulluktan kıvrandığı bir dönemde, sanatında geleceğe dair bir umut, bir inanç ifade etmiş, yüksek bir ahlaki ideal yaratmıştır." Andrei Rublev'in tüm hayatını adadığı "soylu huzuru, ebediliği ve ruhun uyumunu arama fikri"nden fazlasıyla etkilenen Tarkovsky bu filmi yapmaya karar vermiştir. Ona göre Andrei Rublev "dünyanın her şeyi kucaklayan uyumunu, ruhun sükûnetini ifade etmeye çalışmıştır."¹⁵

Rublev, bir keşiş olmasına rağmen manastırın dışına çıkınca hayatın sert ve rahatsız edici gerçekleriyle karşılaşır. Dışarıdaki dünya adaletsiz ve acımasız bir dünyadır. Her tarafta zulüm, haksızlık, tecavüz, korku ve ölüm vardır. Yerel idareciler yıkıcı bir taht mücadelesi vermekte, şehirler yağmalanmakta ve insanlar katledilmektedir. Diğer yandan, sosyal ve siyasal kaos, dinin sert yorumlarının yaygınlık kazanmasına neden olmaktadır. İnsanlar cehennemle korkutulmakta, farklı inançlara sahip olan veya inançlarını farklı bir biçimde yaşamaya çalışan insanlara tahammül gösterilmemektedir. Tüm bu olumsuz gelişmeler Rublev'in hayata bakışını, insanlığa dair düşüncelerini, maneviyyatını ve icra ettiği sanatı korkunç ve baştan çıkarıcı saldırılara maruz bırakmaktadır. Film bu çerçevede Rublev'in sorgulamalarını, arayışlarını, tepkilerini ve verdiği cevapları anlatmaktadır.

Andrei Rublev tarihsel bakımdan belirsiz bir figürdür ve neredeyse unutulmaya yüz tutmuşken Tarkovsky tarafından yeniden canlandırılmıştır. Yirminci yüzyıla kadar Rus kültüründe mitik bir varlığa sahip olan ve sadece 'Trinity' ikonunun yaratıcısı olarak kabul edilen Andrei Rublev 1960'larda tekrar keşfedilmiş ve Tarkovsky'ye onun hayatına dair bir film yapma konusunda ilham kaynağı olmuştur. Gerçekte Andrei Rublev'in hayatıyla ilgili çok az bilgi mevcuttur. Andrei Rublev'in 1360 ile 1370 yılları arasında doğduğu ve 1427 ile 1430 yılları arasında öldüğü tahmin edilmektedir. 1400 yılına kadar Moskova'daki Kurtarıcı Andronikov Manastırı'nda keşiş olduğu ve keşiş olarak geçirdiği süre boyunca, Zvenigorod'daki Dormition Katedrali'nin süslenmesine yardım ettiği tahmin edilmektedir. Adı ilk kez, Yunanlı Theophanes ve Gorodetsli Prokhor ile birlikte, 1405'te, Moskova'daki Annunciation Katedrali'nin boyanması işinde tarihî kayıtlarda yer alır. Rublev ve Daniil Chyorny'nin, 1408'de Vladimir'deki Assumption Katedrali'nde birlikte çalıştığı bilinmektedir (Tarkovsky *Andrei Rublev*'de bunu bir bölüm olarak kullanır). Rublev ve Daniil 1422'de Troisse Sergiev Manastırı'ndaki Trinity Kilisesi'nde de birlikte çalışmıştır. Hayatının son 20 yılını, her ne kadar Holy Trinity Manastırı'na bir noktada en ünlü eseri olan 'The Old Testament Trinity'yi boyamak için geri

¹⁵ Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Ekran Röportajı, 1965), s. 18.

döndüyse de Andronikov Manastırı'nda geçirmiştir.¹⁶ Rublev'in Venedik'e seyahat ettiği ve hayatının sonlarında görme yetisini kaybettiği de rivayet edilir. Bazı eserlerin ona ait olduğu, bazılarının ise yarım kaldığı diğer rivayetler arasındadır. Tarkovsky, Rublev'in hayatına dair bu dağınık malzemeden yola çıkarak filmi yaratmayı başarabilmiştir. Burada önemli olan, Rublev'in yaşadığı çağın yeniden canlandırılması ve günümüzdeki temel ve ahlaki sorunların yeni bir dille filme aktarılmış olmasıdır.¹⁷ Andrei Rublev'in resim tarzı hassas, sevecen ve tam bir hoşnutluğun hâkim olduğu bir ruh hâlini yansıtmaktadır. Rublev'in 'Holy Trinity' ikonu, ressama kesinlikle atfedilen az sayıdaki eserden biridir.¹⁸ İlginç bir ayrıntı olarak, Andrei Rublev'in, tesadüfen, 1988 yılında Rus Ortodoks Kilisesi tarafından aziz ilan edildiğini de belirtmek gerekir.¹⁹

Andrei Rublev'in sanatı, Rus Rönesansı'nın zirve noktasını temsil eder. Rublev, Rus kültür tarihinin önde gelen kişiliklerinden biridir. Tarkovsky filmde Andrei Rublev'i tarihsel bir sanatçı figürü olarak tasarlamış ve Ortodoks Hristiyanlığı Rusya'nın tarihsel kimliği olarak betimlemiştir. Tarkovsky, Rus tarihinde iç savaşın ve Tatar saldırılarının yaşandığı çalkantılı ve kanlı bir dönemi bir sanatçının hayatı üzerinden anlatmayı özellikle tercih etmiştir. Çünkü "doğal duyarlılığının sonucu olarak bir ressam, kendi çağını başkalarından çok daha derinlikli biçimde kavrayabilir ve daha eksiksiz biçimde yeniden üretebilir."²⁰ Tarkovsky'ye göre sanatçı, daima toplumunun vicdanıdır. Üstelik Rublev, "dünyayı acı verici bir keskinlikle gören, karşılaştığı her şeye olağanüstü duyarlılıkla tepki veren bir sanatçı"dır.²¹ Bu çerçevede filmin "sanatçı olmanın zorluğuna odaklandığını" söylemek de mümkündür. "Sanatçı, yalnızca insanın çevresiyle ilişkilerinde değil, aynı zamanda kendi kendisini arayışında" da zorluklarla mücadele etmektedir.²²

Tarkovsky filmi anlatırken, Rublev'in başlangıçta, "hayatın korkunç gerçekliğiyle sanatsal yaratıcılığının uyumlu ideali" arasında bir tezat gördüğünü belirtir. Filmde, Rublev'i suskunluk yemini etmeye götüren şey, bu uzlaşmaz çelişkiyi görmesidir. Fakat Tarkovsky'ye göre, bir sanatçının, içinde yaşadığı çağda ahlaki ideallerini dile getirebilmesi için öncelikle kendi çağının vahşetine ve zulmüne korkmadan bakabilmeyi öğrenmesi ve onları bizzat kendi içinde yaşaması gerekmektedir. İçinde yaşadığı çağın ruhsuzluğu, sanatçıdan belli bir tinsellik talep eder. Sanatçı eğer bunu başaramazsa, mutlak gerçeğin peşine düşmezse ve bunun yerine değersizliği tercih ederse, parlamasıyla sönmeye bir olur ve yitip gider.²³

16 Sean Martin, *Andrei Tarkovsky*, Vermont: Pocket Essentials, 2005, s. 86.

17 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 27.

18 Jeremy Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2006, s. 337.

19 Nariman Skakov, *The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space And Time* (KINO - The Russian Cinema), New York: I. B. Tauris, 2012, s. 41.

20 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Gideon Bachmann'ın Röportajı, 1962), s. 10.

21 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Ekran Röportajı, 1965), s. 15.

22 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Michel Ciment, Luda Schnitzer, Jean Schnitzer'in Röportajı, 1969), s. 25.

23 Tarkovski, *Mühürleşmiş Zaman*, s. 151.

Tarkovsky *Andrei Rublev*'i çekme fikrini anlatırken, filmin birbiriyle doğrudan mantıksal bağlantısı olmayan bölümlerden oluşacağını, bölümler arasındaki iç bağlantılar aracılığıyla ana fikirlerin inşa edileceğini söyler. Filmdeki bölümleri kronolojik bir şekilde sıralar ve her bölümde Rublev'in sanatının ve kişiliğinin gelişimini yansıtır. Film, bölümler arasında "bir tür izlenim akışı yaratarak izleyicinin parçalar arasında gezinip bir bütüne varmasını sağlamayı" amaçlamıştır. Tarkovsky filmde geleneksel dramaturjiden ve onun mantıksal ve biçimsel şematizminden mümkün olduğunca kaçınmaya çalışmış, bunun yerine şiirsel mantığı kullanmıştır. Bu metodu, hayatın zenginliğini ve karmaşıklığını tam anlamıyla ifade etmek için tercih ettiğini söyler.²⁴ Onun amacı "özgün ve bireysel bir zaman akışı yaratmak, düşlere dalmış, ağır aksak ritimlerden taşan, coşan, hareket ritimlerine kadar uzanan içimdeki bütün özgün zaman duygumu yansıtmaktır."²⁵

Andrei Rublev'in estetik stratejisi, ikon ressamlarının hayatı nasıl yaşadığına dair tutarlı bir öykü belirlemeye ve sunmaya yönelik bir teşebbüs değildir. Aksine, öykünün mekânsal koordinatlarını tanımlamaya, maddî ve manevî varoluş koşullarını tasavvur etmeye çalışmaktadır. Tarkovsky'nin temel amacı, filmi oluşturan öyküleri geleneksel bir kronolojik çizgiyle birbirine bağlamak değil, her biri kendi planı ve teması olan bölümleri şiirsel mantığa göre birbiriyle ilişkilendirmektir. Bu bölümler doğalarındaki iç çatışma yoluyla, senaryo dizilerinin şiirsel mantığına göre birbirleriyle etkileşim hâlinde gelişirler: Bu, yaşamın ve sanatsal yaratıcılığın çelişkilerinin ve karmaşıklığının bir tür görsel tezahürüdür.²⁶

Film, Andrei Rublev'in hayatında, 1400-1424 yılları arasındaki gelişmeleri, iki ana epizod altında sekiz bölüm hâlinde anlatır. Ana öyküden bağımsız gibi görünen ancak merkezdeki temalara uygun olarak tasarlanmış bir 'prologue'u (ön söz) ve bir de 'epilogue'u (son söz) bulunmaktadır. *Andrei Rublev*'de Tarkovsky'nin yağmurlu, kirli, çamurlu, karlı, şiddetli, acımasız ve bazen tuhaf bir post-Orta Çağ dünyası yarattığı görülmektedir: Batı Orta Çağ'ının kötü kokusu, vahşet, insanların bozulması, sefalet ve yoksulluk, tecavüz, anlamsız kitlesel katliam, putperest orjileri ve hem geçici hem de "manevî" güçlerin merhametine terk edilmiş olan insanlar filmin tarihsel atmosferini resmeden ana unsurlardır.²⁷

Filmin Hikâye Örgüsü ve Olay Akışı

Filmin 'prologue'nda Yefim adlı birinin aceleci ve gergin bir biçimde bir uçan balona binmek için hazırlık yaptığı görülmektedir. Yefim balonu uçurmayı başarır; balon insanların, nehrin üstünden uçar, fakat bir süre sonra tekrar yere düşer.

24 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Gideon Bachmann'ın Röportajı, 1962), s. 11.

25 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 109.

26 Skakov, *The Cinema of Tarkovsky*, s. 40.

27 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 346.

Arzulanan fiziksel yükselme, Yefim'in yurttaşları tarafından küfür olarak kabul edilir ve bu deneyimi engellemek için onu kovalarlar. Köylü mucit, ona yardım eden arkadaşları kalabalığa kurban gitse de kovalamacadan kaçmayı başarır. Rus Orta Çağ'ında bir mucidin uçmak için Çan Kulesi'ni kullanması dikkat çekicidir. Çan Kulesi'nin pratik işlevi göksel kahramanları anmayla ilgili dinî toplantıları duyurmaktır. Ama dinî mabedin bu işlevi, insanın uçabilme ve karasal alanı yenme kabiliyetini ilan etmesi için Yefim tarafından bir platform olarak kullanıldığı için zayıflatılmıştır. Orta Çağ'da bir insanın Kilise'nin hilafına göğe yükselmeyi başarması anlamlıdır. Yefim'in durumu, sert zulümlerden kaçmaya çalışan ve manevî alan hakkında güçlü bir vizyona sahip olan Andrei Rublev'in kaderini de öngörür niteliktedir.²⁸ Tarkovsky uçma ve havaya yükselme temalarını diğer filmlerinde sıklıkla kullanılır. *Ayna*, *Solaris*, *Nostalghia* ve *Kurban*'daki havaya yükselme sahneleri cinsel sevgi, zevk ve hüzün için bir metafor olarak kullanılırken *Ivan*'ın Çocukluğu'nda kayıp mutluluğun sembolü olarak havaya uçma hayal edilir. *Andrei Rublev* ve *Ayna*'daki balon uçuşları ise sırasıyla sanatsal gayret ve ulusal mücadele fikriyle bağlantılıdır.²⁹ Diğer yandan, Tarkovsky'nin kullandığı göğe yükselme ya da havalanma sahnelerini Žižek, geleneksel olarak algılandığı şekliyle 'tinsel olana bir yükselme', yerçekiminden kurtulma, maddî olanla bağları kesme veya 'serbestçe dalgalanma' olarak değil, maddî olanın yani toprağın, suyun, ateşin veya havanın ya da daha genel bir biçimde söyleyecek olursak doğanın içindeki tinselliğe yönelme, "toprağın sessiz kalp atışlarına kulak verme" olarak yorumlar.³⁰ Açılış sahnesine dönecek olursak, *Andrei Rublev*'deki Yefim, zor şartlara rağmen insanların ideallerine ulaşabileceğini temsil etmektedir. Bu başlangıç sekansı, bir bakıma, filmin ayırt edici özelliklerini ifşa etmektedir: Orta Çağ'ın gizemli ortamı, toprak ve su dolu manzaralar, hâkim din anlayışıyla sıra dışı bir girişim olan balonla uçma edimi arasındaki tezat, hayalperestle ayaktakımının karşıtlığı ve coşku ile orkunun sınırları.³¹

'Soytari' başlıklı ilk bölüm 1400 yılını anlatır. Kirill, Daniil ve Rublev ikon boyacılığı yapan üç keşiştir. Filmin ana öyküsü bu üç keşişin yolculuğuyla başlar. Keşişler, sanatsal kimlikleri ve kişilikleri bağlamında üç farklı yaratıcı karakteri temsil ederler. Her üçü de uzun yıllar aynı manastırda yaşamış ve birlikte eğitim almışlardır. Daha sonra manastırı terk ederek gerçek dünyaya yüzleşmenin eşliğine gelmişlerdir. İlk bölümde, Rublev ve arkadaşları fırtına dinene kadar ahşap bir kulübeye sığınır. Kulübedeki soytari müstehcen bir şarkı söylemekte, hoplayıp zıplayarak deli gibi dans etmekte, seyirciler de ona gülmektedir. Prens'in adamları kulübeye gelir ve eğlenceye son verirler. Bu ilk bölüm, Rublev'in dünyevi ortam ve günahla karşılaş-

28 Skakov, *The Cinema of Tarkovsky*, s. 38-39.

29 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 39-40.

30 Slavoj Žižek, *Tarkovski (İçsel Uzamdan Gelen Şey)*, Çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2014, s. 105.

31 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 345.

ması bakımından önemlidir. Başlangıç bölümünde Yefim'in yasaklamaya rağmen uçmaya çalışması günah addedilirken, bu bölümde soytarı ve onu izleyenlerin müstehcenlik, eğlence, müzik ve danstan oluşan eğlencesi bir günahdır. Soytarının şarkısındaki şehvet, köylülerin fakirliği ve Prens'in adamlarının uyguladığı şiddet Rublev'in yaşadığı ortamı ve çevresel koşulları ortaya koymaktadır. Diğer yandan, Tarkovsky'nin çoğu filminde bulunan 'kutsal aptal' figürü, Rus dinî kültürünün tanıdık bir yönü olup yüzyıllar öncesine dayanır. 'Kutsal aptal' (*yurodivy*) yetenekli bir kişidir ve resmî yetkililer tarafından adaletsizlik ve kötülük hakkında eleştirel olmasına bir dereceye kadar müsamaha gösterilir. Tarkovsky'nin filmlerinde 'yurodivy' kişiliği, *Nostalghia*'daki Domenico, *Kurban*'da Otto ve *Stalker*'daki iz sürücü gibi figürlerde kolaylıkla fark edilebilir.³²

1405-1406 yıllarındaki gelişmelerin anlatıldığı 'Yunan Theophanes' başlıklı ikinci bölümde, filme dönemin ünlü ve usta ressamı Theophanes de katılır. Theophanes, karşısındaki Kirill'i Andrei Rublev zanneder, çünkü onun şöhretini önceden duymuştur. Kirill, onun da yetenekli olduğunu ama yaptıklarında eksik bir şeyler bulunduğunu söyleyerek Rublev'i Theophanes'e kötüler, çünkü onu kıskanmaktadır. Theophanes yaptığı işten yorulduğunu ve bu işi usta birine devretmek istediğini söyler ve Kirill'i Moskova'daki Annunciation Kilisesi'ni boyamaya davet eder. Kirill ise bu teklifin manastırda yapılmasını şart koşar. Amacı diğerlerinin yanında üstünlük taslamaktır. Ancak, Moskova'ya davet edilen Rublev olur. Rublev bu teklifi kabul eder ve yardımcıları Foma, Aleksei ve Piotr'u da yanına alarak Moskova'ya gider. Bu bölümde Theophanes'in yardımcılarının işlerle ilgilenmek yerine dışarıda yapılan infazı izlemeye gitmeleri dikkat çekicidir. Hatta dışarıdan gelen sesler Theophanes'in dikkatini çeker ve rejimin uyguladığı şiddetin sona ermesi gerektiği hakkında konuşur. Bu sahne Rublev'in yaşadığı dönemin vahşetini anlamak bakımından önem taşımaktadır.

'Andrei'ye Göre Tutku' adlı üçüncü bölümde 1406 yılı anlatılır. Rublev ve asistanları Theophanes'in yanına gelip çalışmaya başlar. Bu bölümde, kalfa Foma'nın yalanları ve dağınık yaşamı hakkında Rublev'in şikâyetleri dikkat çekicidir. Etkileyici doğa sahneleriyle öne çıkan bölümde Tarkovsky'nin, Rublev'i doğal dünyayla derin bir şekilde özdeşleştirdiği görülür. Doğa, Tanrı ile kurulan ilişkide mistik olduğu kadar anlamlı bir müştereklik temasını gündeme getirir. Rus halkının kaderi, yaşam ve inanç konusunda Theophanes ile Rublev arasındaki görüş ayrılıkları bu bölüme damgasını vurur. İki sanatçı tartışırken, arka planda İsa'nın çarmıha gerilmesi on altıncı yüzyıl ressamı Pieter Brueghel'in tablolarını anımsatır bir biçimde yeniden sahnelenmektedir. İki sanatçının tartışmasında, Theophanes Hristiyan döngüsüne odaklanırken, Rublev insan hakkında olumlu konuşmaktadır. 'Çarmi-

32 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 346.

ha gerilme' sahnesi esnasında Rublev, Rus halkının Tatar idaresi altında yaşadığı acıları dile getirirken, İsa'nın hayatının Tanrı ve insanlık arasında bir barış yapmak anlamını taşıdığını ileri sürer. 'Andrei Rublev'e Göre Tutku' bir anlamda 'Rusya'ya Özgü Tutku' anlamını taşımaktadır. Bu bölüm, İncil anlatılarına ve Rönesans tablolarına dayanılarak yapılan tasvirleri içerir. Ayrıca, Meryem Ana ve Çarınhtaki Mesih kesintileri Pasolini'nin *The Gospel According to Matthew* adlı filmini de hatırlatmaktadır.³³

'Şölen' başlıklı dördüncü bölümde 1408 yılının yaz mevsiminde geçen olaylar anlatılır. Rublev ve ekibi Theophanes'le işlerini bitirdikten sonra Assumption Katedrali'nde çalışmaya başlarlar. Bu sırada Rublev bir pagan ayininde dans edip eğlenen, cadılık ve büyücülük yaptığı sanılan insanlarla karşılaşır. Pagan ayininde bazı erkekler Rublev'i yakalayıp kulübeye sürüklerler. Çarınha gerilme referansı ile alay edercesine Rublev'in kollarını Mesih gibi kaldırarak bağlarlar. Rublev'in, kendisini öpen ve daha sonraki karşılaşmada gülümseyen kadına karşı söyledikleri, günah ve cinselliğe karşı savaşan Hristiyan temalarını hatırlatmaktadır. Rublev'in bu olaydan sonra arkadaşlarının yanına mahcup bir şekilde dönmesi ve sonraki suskunluğu dikkat çekicidir.

Beşinci bölümün adı 'Kıyamet'tir ve 1408 yılının yaz mevsiminde geçen olaylar anlatılır. Rublev'i ve ekibe yeni katılan Daniil yeni bir iş için çalışmaktadır ama Rublev'in kafası karışık olduğu için işi ağırdan almaktadır. Rublev mütereddittir, çünkü mabedin kubbesine 'Kıyamet' tasvirini yapmaları istenmiş ama o bunu yapmayı reddetmiştir.

Filmin ikinci epizodu altıncı bölümle başlar ve 'Yağma' başlığını taşır. Bu bölüm Vladimir kentinin 1408'de yağmalanmasını anlatır. Taht kavgası içindeki yerel prensler Tatar yağmacılarla iş birliği hâlinindedir. Başpiskopos'un büyük prensle küçük prensle dayanışma içinde olmaları için kilisede Tanrı huzurunda yemin ettirmesine rağmen küçük prensin gözü tahtta. Tatar beyi ile küçük prens Vladimir kentini yağma için anlaşır ve kente girerler. Kenti yağmalarlar, kan döküp zulmederler. Evleri yakarlar, kadınlara tecavüz ederler, hayvanları öldürürler. Rublev ve arkadaşları katedrale sığınır. Tatarlar ve yerli iş birlikçi Ruslar, katedralin kapısını kırıp içeri girerler. Amaçları katedralde bulunan altınları almaktır. O sırada katedrale sığınan insanlar dua etmektedir. Katedralin içine giren askerler orada da insanları öldürürler. Bu sırada Rublev, sağır/dilsiz bir kızı tecavüzden kurtarmak isterken yağmacı bir askeri baltayla öldürmek zorunda kalır. Bu, Rublev'in dışarıda işlemeye başladığı günahlara daha büyüğünün eklenmiş olması anlamına gelmekte ve masumiyet kavramını sorgulatmaktadır.

33 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 351.

'Sessizlik' başlığını taşıyan yedinci bölümde 1412'de Rublev'in yetiştiği manastıra, yanındaki sağır/dilsiz kızla geri dönmesi ve sonrasındaki gelişmeler anlatılır. Rublev, bir insanı öldürmek zorunda kaldığı için pişmanlık duymaktadır. Yaşadığı olaylar onu sarsar ve ikon boyamayı bırakmaya karar verir. Rublev manastırdaki günlerini sessizlik içinde geçirir. Yoksulluk ve sefaletin kol gezdiği bu ortamda Kirill de pişman bir şekilde manastıra geri dönmüştür.

Filmin sekizinci bölümü 'Çan' başlığını taşır ve 1423-1424 yıllarını anlatır. Filme, Boriska adında yeni bir karakter daha eklenmiştir. Boriska çatışmada ölmüş olan usta bir dökümcünün hayatta kalan oğludur ve prensin istediği çanı yapmak için büyük bir çabayla çalışır. Boriska'nın azminden ve saf yaratıcılığından çok etkilenen Rublev, Boriska ile birlikte çalışmaya karar verir tekrar sanatına döner. Önsöz'deki Yefim ile son bölümdeki Boriska inanca, azme ve zorluklar karşısında mücadele edip limitleri aşmaya gönderme yapmaktadır. Bu bölümler "yaratmanın, insanın bütün varlığını sunmasını gerektirmesi" anlamında cesaret etmenin sembolüdür. İnsan "ister, henüz mümkün değilken uçmayı istesin, ister nasıl yapılacağını öğrenmeden bir çan döksün ya da bir ikona yapsın, bütün bu eylemler, eserinin bedeli olarak insanın ölmesini, çalışmasının içinde erimesini, kendisini tamamen vermesini gerektirir."³⁴

Filmin sonundaki epilogue bölümü, filmin renkli olan tek bölümüdür. Bu bölümde Andrei Rublev'in çalışmalarından kesitler ve detaylar gösterilir.

Andrei Rublev'deki Sanatçı ve Mümin Karakterler

Tarkovsky'nin filmleri, kendisinin de tanımladığı üzere, içe dönük ve dışsal anlamda özgür olmayan ama 'içsel özgürlüğe' sahip karakterlere yoğunlaşmıştır. Tarkovsky'nin ana karakterlerinin içsel gücü dışarıdan bakıldığında zayıflık olarak görülebilir. Bu içsel güç, insan özgürlüğüne dair Tarkovsky'nin verdiği mesajla ilgilidir. Onun acıyı ön plana çıkarması, kitle karşısında bireysel olanı sorgulaması, kendini gerçekleştirmenin önemine vurgu yapması ve bireysellik ile iktidar arasındaki ilişkileri tasvir etmesi bu mesajla yakından ilgilidir.³⁵ Tarkovskyan anti-kahraman varoluşçu ızdırap durumu yaşamaktadır; karakterin kendisi dindar, teorik, şiirsel, müzikal bir dünyaya mahkûmdur ya da böyle bir dünyaya doğar. Böylece Tarkovskyan kahramanlar kutsal, ilahî ve şiirsel olanı tekrar kurmaya çalışırlar.

Andrei Rublev'in ana karakteri olan Rublev sessiz, inançlı, merhametli, sabırlı, gözlemci, insanların iyiliğini düşünen ve insanlara korku yerine ilham aşılama önemseyen hümanist bir karakterdir. Rublev, yıllarca manastırda dinî eğitim al-

34 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Michel Ciment, Luda Schnitzer, Jean Schnitzer'in Röportajı, 1969), s. 32.

35 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 366.

miş ve sanatta da başarıya ulaşmış bir ressamdır. Fakat zaman geçtikçe manastırdaki hayatı ve aldığı eğitim ile dışarıdaki hayat arasında bir uçurum olduğunu fark eder. Çünkü onun inancı, yalnızca entelektüel düzeydedir ve henüz sınanmamıştır. Manastırda ona öğretilmiş olan şey idealler ve iyi niyetli öğretilerdir. Manastırın dışına çıktığında ilme, irfana sahiptir ama bunları nasıl kullanacağını bilmemektedir. Andrei Rublev kendine ve sanatına doğal bir yetenekle vâkıftır. Fakat dış dünyada, maddî âlemde adaletsizlik, zulüm ve baskı egemendir. Buna rağmen Rublev, doğadaki ve insanların dünyasındaki maneviyatı bulmaya kendisini adanmıştır. Rublev, zamanla hem yetiştiği ortamda hem de toplumda maneviyat bakımından bir yozlaşma olduğunu fark eder. Sanatındaki başarısı şöhretinin yayılmasına neden olur ve teklifler alır. Manastırın dışına çıktığında ise politika ve dinin bozuk temsilleriyle acı bir şekilde yüzleşmek durumunda kalır. Rublev, çağdaşı olan ünlü sanatçı Theophanes'e nazaran insan, sanat ve inanç konularında daha iyimserdir ve sonuçlardan ziyade sebepler üzerinde yoğunlaşmaya çalışır.

Kirill ise Rublev ve Daniil ile birlikte filmin bir diğer esas karakteridir. Kirill ressamlığın temel gereklerinden yoksun, yeteneksiz, kıskanç, kendini beğenmiş, yalancı ve iftiracı bir karakterdir. Yıllarını manastırda geçirmiş ve sanatla ilgilenmiştir. Fakat emeklerinin karşılığını alamadığını düşünmektedir. Özellikle kendisi kadar hırslı olmadığı hâlde Rublev'i ve onun elde ettiği başarıyı kıskanmaktadır. Dostunu çekiştirmekten çekinmez ve onun dedikodusunu yapar. Mesela, Theophanes'in Rublev'in ününü duymuş olması ve onunla çalışmak istemesi Kirill'i kıskandırır ve ona Rublev'in kendisi kadar etkileyici bir sanatçı olmadığını söyler. Rublev'in de yetenekli olduğunu ama yaptıklarında hep eksik bir şeyler bulunduğunu vurgulayarak Theophanes'in kararını değiştirmeye çalışır. Kirill amacına ulaşmak için erdemsiz davranmaktan çekinmeyen birisidir. Sürekli kendini ispatlama derindedir. Örneğin, Kirill'in Theophanes'in manastıra bizzat gelip diğer rahiplerin önünde, özellikle Rublev'in önünde kendisine birlikte çalışma teklifinde bulunmasını istemesi ihtiraslarının esiri olduğunun en çarpıcı örneğidir. Aslında Kirill'in doğal bir sanat yeteneği yoktur, bunun da farkındadır ve bu durum onu daha da kızdırmaktadır. Onun tek istediği meşhur olmaktır. Theophanes'in, Moskova'daki Annunciation Katedrali'ni birlikte boyamayı kendisine değil de Rublev'e teklif etmek üzere haberci göndermesi ve Rublev'in manastırdan ayrılacağını kesinleşmesi üzerine yaptığı davranışlar onun kişiliğinin ne kadar bozuk olduğunu göstermektedir. Rublev'in gideceği sabah Kirill, kıskançlık ve öfke nöbeti geçirerek Rublev'i kardeşlerinin menfaatlerini, imandan daha önemli saymakla suçlar. Manastıra kapandıklarını, Tanrı'ya iman ederek ve çalışarak ibadet ettiklerini ama sonrasında manastırın âdeta pazar yerine döndüğünü, dinin ve sanatın ticarete alet edildiğini haykırır. Bu çılgınlık anında Kiril, yıllarca çalışıp çabaladığını ama isteklerine ulaşamadığını itiraf eder. Aslında yönelttiği bütün bu cürümleri işle-

yen bizzat kendisidir. Fakat hırsından ötürü böyle davranmıştır. İnanç ya da sanat, hırslarının esiri olmaktan onu kurtaramamıştır. Fakat yıllar sonra Kirill'in manastıra pişmanlık içinde geri döndüğü ve kendisini Rublev'e affettirmek istediği görülür. Geçmişte yaptığı şeylerin hata olduğunu, kendisinin yeteneksiz olduğunu ve onu çok kıskandığını anlatır.

Daniil, Rublev'in en yakın dostu ve dert ortağıdır. Yıllarca manastırda birlikte kalmışlardır. Daniil iyi niyetli, içine kapanık, yetenekli ama fazla yaratıcı olmayan birisidir. Sanatında ustadır ve Rublev'in gelişiminde onun da katkısı vardır. Fakat Daniil de sadece Rublev'e teklif gelmesinden ve Rublev'in kendisine danışmadan bu teklifi kabul etmesinden rahatsız olmuştur. Manastırdan ayrılmadan önce Rublev onun da kendisiyle birlikte gelmesini rica eder, fakat Daniil kıskançlık duyduğu için gelmek istemez. Fakat daha sonra şeytanın aklını çeldiğini ve aslında arkadaşının aldığı tekliften onur duyduğunu söyler. Filmin ilerleyen bölümlerinde katedral boyama işlerinde Rublev ile Daniil'in birlikte çalıştıkları görülür. Bu durum dostluklarının devam ettiğini göstermektedir.

Theophanes ise Rublev'in çağdaşı olan büyük bir sanatçıdır. Eserleri, etrafındaki dünyanın aynadaki yansımasıdır; o dünyanın çok kötü bir biçimde yaratıldığını, insanın hain ve zalim olduğunu, sırf değersiz, yoldan çıkmış ve suçlu olduğu için ölümünden sonra bile cezalandırılmayı hak ettiğini düşünmektedir, ki bu da o dönemin atmosferi akla getirildiğinde normal bir tepkidir. Theophanes sanat ve insanlar hakkında hayal kırıklığı yaşamaktadır ve yaşamı biraz da alaycı bir biçimde âdeta bir angarya gibi görmektedir. Theophanes ile Rublev arasında yaşam, inanç ve sanat konusunda karşıtlıklar bulunmaktadır. Theophanes, Rublev'den farklı düşünmektedir çünkü şan-şöhret sahibi bir ressamdır, bir keşiş değildir. O, genel anlamda daha şüphecidir ve bir yabancı gibi davranmaktadır; Bizans'tan gelmiş daha deneyimli bir gezgindir çünkü. Theophanes halkı cahil bulmakta ve aşağılamaktadır. Yaşamın bir döngü olduğunu, kötülüğün ve kötülerin hep var olduğunu düşünmektedir. İnsanlık hakkında ve inançlar konusunda ümitsizdir, insanların genel itibarıyla kötü olduğunu düşünmektedir. Din adamı sınıfının ise halkın duygularını inanç yoluyla istismar ettiğini savunmaktadır. Theophanes yorgun bir sanatçıdır, yakında öleceğini düşünmektedir ve sanatını akıllı bir yardımcıya öğreterek miras bırakmak istemektedir. Birçok öğrencisi ve asistanı olmasına rağmen onlardan umutlu değildir ve kendisiyle çalışabilecek yetenekli bir sanatçı aramaktadır. Öğrenci ve asistanları sanatlarını geliştirmek, kitap okumak yerine, şehrin yöneticisinin Tatarlar tarafından asılacağı törenle daha fazla ilgilenmektedir.

Filmin yan karakterlerinden olan Foma, Rublev'in ekibine dâhil ettiği kalfalardan birisidir. Foma kaygısız ve pratik fikirli, ticari sanatçı tipini temsil etmektedir. Foma bir sanatçı olarak yeteneğe sahiptir, fakat eserlerin daha derin anlamlarıyla il-

gilenmek yerine, işin pratik yönlerine daha fazla ilgi duymaktadır. Fakat Rublev ile birlikte çalışmak başlangıçta ona yetmektedir. Foma tembelliği seven, işini savsaklayan, duruma göre hareket eden, içten pazarlıklı birisidir. Mesela, Rublev katedralin kubbesine Kıyamet tasviri yapmaktan ve inancı bir korku unsuru olarak sanatında kullanmaktan imtina ederken, Foma ve onun gibiler bunu yapmaya ve meşhur olmaya dünden razıdır. Çünkü Foma için maneviyat veya sanattan önce güç ve para gelmektedir. Dolayısıyla Foma'nın sanatla kurduğu ilişki yapay bir ilişkidir. O, sanata insan ruhunu incelten bir etkinlik olarak bakmanın çok uzağında-dır.

Boriska sadece içgüdülerinin rehberliğinde çeşitli riskli kararlar alarak sanat icra eden genç sanatçı kuşağı temsil etmektedir. O usta bir zanaatkârın geride kalan tek oğludur. Babasının ölmeden önce döküm işinin sırrını kendisine öğrettiğini iddia etmektedir. Fakat aslında hiçbir şey bilmemektedir. Buna rağmen cesaret gösterir ve zahmetli uğraşlar sonucunda üstlendiği görevi başarıyla yerine getirir. Boriska, Rus halkının yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen ortaya koyduğu yaratıcı hevesi de temsil etmektedir. Boriska, yeni bir başlangıçtır ve yol almakta olan genç bir sanatçıdır. Genç sanatçı çan yapmanın simyasal sırrını gerçekten bilmemekte, sezgilerini ve inancını kullanmaktadır. Boriska, kendine güvenen ve bilinçaltının gücüyle çalışan bir mümin-sanatçıdır.

Filmin ana karakteri olan Rublev'in sanatı kutsal kabul ettiği, hatta din kadar kutsal kabul ettiği görülmektedir. Sanatın da din kadar güçlü olan esrarlı bir anlamı vardır. *Andrei Rublev*'de kutsallık, delilik ve yaratıcılık arasında sürekli bağlantılar mevcuttur. Özellikle, Rublev ve çan dökümcü Boriska figürleri aynı kişinin farklı yüzleri gibidir. Sanatsal yaratıcılık, inanç ve bağlılık bu iki karakterin temel özelliğidir. Diğer yandan, Rublev ve iki arkadaşı Daniil ve Kirill üçlü bir yapıyı temsil etmektedir. Benzer bir durum *Stalker*'da 'bölge'ye yapılan yolculukta ve *Solaris*'teki uzay istasyonunda da tekrarlanmaktadır. *Andrei Rublev*'deki sanatçılar, farklı sanatçı tiplerini ve sanatçının toplumla olan ilişkisi irdelemeye imkân sağlar. Rublev, Daniel ve Kirill, Theophanes, baloncu Yefim, soyтары ve Boriska'nın her biri yaratıcılığa ve topluma farklı yaklaşımlar getirmektedir. Yefim, Tanrı'ya doğru yükselmeye çalışırken her şeyi riske atmaktadır. Ama o, korkusunu yenmeye çalışırken diğer yandan onu durdurmayı deneyenlerin bağınazlığı ve batıl inançlarını da aşmaya çalışır. Soyтары, halkın adamıdır ve sıradan insanlarla doğrudan bağlantı kurabilen bir sanatçıdır.³⁶ Yunanlı Theophanes, sanatın manevî statükoyu korumak için var olduğunu ve sanatsal ilhamın dünyayı daha iyi bir yer hâline getirmekle bir ilgisi olmadığını düşünmektedir.³⁷ Daniil, sosyal eğilimlerin takipçisi olan konformist sanatçıyı; Kirill yeteneksiz, gururlu ve kıskanç sanatçıyı temsil etmektedir. Boriska, eğitimsiz gençliği simgelerken, ilahî görünen bir seziyle sanatını icra et-

36 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 87.

37 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 88.

mektedir. Rublev gibi Boriska da kendine güvenden kendinden şüpheye, inançtan hayal kırıklığına, coşkunluktan umutsuzluğa kadar farklı yönlerde değişim göstermektedir. Rublev, Tarkovskyan sanatçının bir versiyonudur: İnsancıl, mütevazi, bazen kafası karışık, bazen zor, bazen çok pasif fakat temel olarak inanca sahip. Filmde sanatçının toplumla ve siyasi otoriteyle mücadele etmesinin en sıkıntılı tasvirlerinden biri de taş ustalarının prensin fermaniyle gözlerinin kör edilmesidir. Onların 'suçu' ustalarından bağımsızlıklarını savunmalarıdır. Böyle bir sahnenin hapsedilen, susturulan ve sürgün edilen sanatçı ve yazarları olan bir toplumda (yani yirminci yüzyılın ortasındaki Sovyetler Birliği'nde) kişisel yankıları olabilir.³⁸

Sanat ile Maneviyat Arasındaki İlişki

Tarkovsky kendisiyle yapılan bir röportajda sanat ile maneviyat arasındaki ilişkiye dair şunları söyler: "Yaradan'dan bağımsız bir sanata asla inanmadım. Tanrısız bir sanata inanmıyorum. Sanatın anlamı yakarmadır. Bu benim yakarışım. Eğer bu dua, bu yakarış, benim filmlerim insanları Tanrı'ya yöneltebilirse ne mutlu bana. Yaşamım esas anlamını bulacak: Hizmet etmek. Ama bunu asla başkalarına empoze etmeye kalkışmayacağım. Hizmet etmek fethetmek demek değildir." Sanat, Tarkovsky için "bir yakarıştır." Ona göre "insan sanat aracılığı ile umudunu dile getirir. Bu umudu dile getirmeyen, manevî temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla ilgisi yoktur, bunlar ancak parlak birer entelektüel analiz olabilirler... Sanat bir yakarma, bir dua biçimidir ve insan yalnızca duasıyla yaşar... Bir ikonun önünde çöktüğünüz zaman Tanrı'ya aşkınızı söylemek için tam yerinde kelimeler bulursunuz, ama bu kelimeler gizli, gizemli kalır. Aynı şekilde bir sanatçı, öyküsünü, karakterlerini bulduğu zaman dua-eserini yapar, yaratımında Tanrı'yla hemfikir olur ve tam yerinde sözcükleri bulur. İşte burada sanat bir hediye şeklini alır. Sanat yalnızca bir hediye olduğu zaman hizmet edebilir."³⁹ *Mühürlenmiş Zaman*'da ise yönetmen şunları kaydeder: "Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranmamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur."⁴⁰ Bu boyutların anlaşılması için din ve sanat kadar felsefe de merkezî bir işlev görmektedir. Çünkü Tarkovsky'ye göre dünya, üç kaide üzerinde durur: Din, felsefe ve sanat. Bu kaideler sembolik bakımdan sonsuzluk düşüncesini gösteren disiplinler olarak insan tarafından geliştirilmiştir. Her üç alan da ulaşılmaz, aşkın veya ilahî olanı insanın kendisi için kavranabilir olan sembollerle ortaya koymaya çalışmaktadır. İnsanlığın keşfettiği en geniş kapsamlı şey budur.⁴¹

38 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 366-367.

39 Laurence Cosse, "Les mardis du cinema", France Culture, 7 Ocak 1986, Fransızcadan çeviren: Güven Güner, İstanbul: Eylül 1993. (<http://www.thymos.com.tr/Tarkovsk.html>)

40 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 88.

41 Tarkovski, *Zaman Zaman İçinde*, s. 17.

Bu fikirlerin bir yansıması olarak Tarkovsky *Andrei Rublev*'i, manevî ve mistik muh-tevaya sahip bir film olarak tasarlamıştır. Bâbek Ahmedî'nin de belirttiği üzere, filmin merkezinde bireysel özgürlük arayışının toplumsal boyutu ve özellikle de din ana tema olarak bulunmaktadır.⁴² Tarkovski'nin maneviyat eğilimi modern-olmayan, dinsel bir tutumdan kaynaklanır. Gizemci bir üslup barındıran bu eğilim, hakikati ve karmaşık insan hayatını kucaklayabilmek için yüzeysel temaş model-lerini alt etmeye çalışan manevî bir akıl yürütme tarzına sahiptir. Tarkovsky'nin basit ve doğal imajlardan türettiği bu gizemci gösterme tarzı "daha yüksek bir akılsallığa" hizmet etmektedir.⁴³ Bu akılsallık Tanrı'nın varlığı ve sıfatları, insanın Tanrı'yla ilişkisi ve Tanrı-doğa ilişkisi, manevî aydınlanma gibi temaları kucaklar.

Dinî temaları sinemada ele almak, soyutlamalarla uğraşmayı gerektirmektedir ve soyut kavramları filme almak oldukça zordur. Dinin manevî ve sembolik boyutları soyutlamanın yanında bunların maddî dünyayla ilişkilendirilmesini de gerektirir. Bu nedenle metaforlar, alegoriler, benzetmeler dinî içerikli filmlerde sıklıkla kullanılır. Diğer yandan, bu temaların gündelik yaşamla da ilişkilendirmesi gerekmektedir. Maneviyat ile gündelik yaşamdaki somut durumların karşılaşmasını, ortaya çıkan uyumu ya da zıtlığı göstermek, dinî filmlerin bir diğer zorluğunu oluşturur. İnançlı olmak ile doğru yaşamak, inanca bireyin zulüm ve adaletsizlik karşısındaki tavrı ve günah veya şehvet olgularıyla ilişkisi bu zorluğun yaşandığı belli başlı durumlardır. Tarkovsky'nin gösterdiği dünya, günlük ve ilahî hayatın dokusuyla bir araya getirilmiş bir dünyadır.⁴⁴

Dinî içerikli filmlerin başarısı bu zorlukların üstesinden gelmelerine bağlıdır. Bu nedenle, soyut âlemi anlatmak veya analiz etmektense onu resmetmek daha etkili bir yol olarak görünmektedir. Bu yönüyle sinema, resim sanatına daha fazla yaklaşır. Çünkü soyut olanı göstermek ilahî varlığın içsel ve dışsal tezahürlerini görselleştirmek anlamına gelir. İlahî olan esas itibarıyla insanda ve doğada teza-hür eder. İnsan Tanrı'yla birebir görüşemez, ona doğrudan sormaz, sorularının cevabın doğrudan Tanrı'da bulamaz. Tanrı'ya doğrudan sormak veya onu resmet-mek mümkün olmadığına göre dinî filmler insandan ve doğadan başlamak duru-mundadır. Tarkovsky'nin bariz bir biçimde ulaşmaya çalıştığı amaç budur. Tarko-vsky insana ve doğaya ilişkin 'basit', şiirsel ve 'rüyamsı' imajların bileşkesinden aşkın olanı türetmeye çalışır; hatta onun filmlerine anlam sağlayan bu gizemli basitliktir. Tarkovsky imajların bir aradalığından veya toplamından çarpıcı bir bi-çimde estetik bir zirve yaratır. Aslen imajlarla çalışan bir sanatçı açısından ortaya çıkan ürün büyüleyicidir. Şiirsel imajlardan türetilen sanatsal ifadeler âdeta "içsel

42 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 127.

43 Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalar (Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai)*, Çev. Cem Soy-demir, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 134.

44 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 91.

bir zorunluluktan, bir bütün olarak maddede meydana gelen organik bir süreçten kaynaklanmak” tadır. Bu organik bütünü biçimlendiren ise onların ‘içsel dinamiği’, ‘içsel zorunluluğu’dur. Tarkovsky yorumlayan aklın süzgecinden geçmeksizin iletilelen ve ‘simgesel-olmayan imajlar’a dayalı bir imajlar estetiği oluşturmuştur. Onun imajları, ilahî olanı akla başvurmadan, doğrudan doğruya sunmaktadır; zira doğa da böyledir, doğa dolaysız sanattır. Tarkovsky böylece maddî olanın ‘manevî’ bir biçimde görünebilirliğini sağlamıştır. Düşünmeye değil, görmeye dayalı bu ‘basit temaşa’, manevî bir alıcıyı gerektirir. Çünkü Tarkovsky’nin inşa ettiği şey ‘ifade’ değil, kusursuzca gözlemlenmeyi bekleyen imajlar bütünüdür.⁴⁵

Dinî filmlerin temel zeminini kişilerin inançları, duyguları, davranışları ve doğanın düzeni oluşturur. Bu nedenle çoğu dinî film insanların ruhsal olarak davranma ve hissetme biçimiyle ilgilidir. İlişki tarzı dinde olduğu gibi sanatta da durum, rol, konu ve nesne kadar önemlidir. İyi bir dinî film, her iki tarafın, yani arayan ile Aranan’ın, mümin ile Tanrı’nın, seven ile Sevilen’in doğası kadar bunların tanrısallıkla olan ilişkisini de tasvir etmeye çalışır. Kişi, Tanrı’ya sorgulayamaz, fakat benliğini ve Tanrı ile olan ilişkisini soruşturabilir.⁴⁶ Tarkovsky’nin de belirttiği gibi “ardında yatanı kavramayacak durumda olan insan için bilinmeyen Tanrı’dır. Ahlaki anlamda Tanrı sevgidir.”⁴⁷

Dinî-mistik filmler, son noktalardan ziyade başlangıçlar ve süreçler üzerine yoğunlaşır. Bu nedenle, dinî filmler ‘varlığın’ yanında ‘oluş’un da farkında olmalıdır. Bu çerçevede aşkın olan, ‘şimdinin akışı’ içinde kendine yer bulmaya çalışır. Dinî-mistik filmler zamanın, olayların ve hareketlerin akışını yansıttığı ölçüde başarılıdır.⁴⁸ *Andrei Rublev*, zamansız (kutsal) olanla zamana bağlı (profan) olanın kesişmesini etkili bir biçimde sağlaması bakımından da başarılı bir filmidir. Çünkü mistik sinemayı üretmenin bir yolu da “zamansız anları” yaratmaktır. Mistisizmin en önemli niteliklerinden biri, zamansızlığa erişim ve zamansızlık duygusunu önerme yeteneğidir.⁴⁹ Bunu daha iyi anlamak için Deleuze’ün hareket-imege ve zaman-imege arasında yapmış olduğu ayrımı bakmak gerekmektedir.

Deleuze *Sinema* adlı kitabının ilk cildinde ‘hareket-imege’, ikinci cildinde ise ‘zaman-imege’ olgularını tartışır. Bu iki farklı bakış açısı imge ve göstergelerin nasıl bir düşünce yarattığına dair bir tartışmayı içerir. Hareket-imege düşünceyi, imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verir. Hareket-imege anlayışında, imge hareketlidir. Sinema filmi yapmak bu hareket-imegeleri art arda getirerek dıştaki gerçekliğe dair rasyonel bir dizi oluşturmaktır. Hareket-imegede aralık ile bütünü orantılana-

45 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 77; Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalar*, s. 137 ve 146.

46 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 77 ve 82.

47 Tarkovski, *Zaman Zaman İçinde*, s. 16.

48 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 81.

49 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 82.

bilmesi esastır. Zaman-imege ise, zamanı düşünceye bağlar ve böylece zaman düşüncenin bir biçimi hâline dönüşür. Zaman-imegede zaman harekete tâbi değildir ve algı maddî olandan tamamen özgürleşmiştir. Hareket-imegede düşüncenin dış dünyanın gerçekliğiyle kurduğu rasyonel ilişki zaman-imegede yerini imgeler (ya da imajlar) arasındaki rasyonel olmayan bağlantılara bırakır. Bu rasyonel olmayan bağlantılar akıl yürütmeyele çıkarılır. Dolayısıyla zaman-imege, düşüncede düşünülmeyle engel olanın aşılması ve düşüncede düşünülmenin elde edilmesidir. Zaman-imege tarzındaki düşünme aracılığıyla, hâlihazırda var olmayan düşüncenin düşünülmesine, tezahür etmesine izin verilmiş olur. Zaman-imegede imgenin harekete tâbi olmasını engelleyecek görsel ve sessel göstergelerin duyuusal-hareket ettirici bağlantıları aşılır ve bunun yerine zamanın doğrudan temsili olan görsel ve sessel göstergeler hâkim kılınır. Buna göre, zaman-imegede hareket, dış dünyadaki rasyonel dizilime göre değil, salt zihinsel uzamlara göre anlamlandırılır. Zaman-imegede mevcut an, geçmiş ve gelecek birbirinden ayırt edilebilecek bağımsız bütünler olarak ele alınmaz; zaman lineer değil, heterojendir. Geçmiş, şimdiki zamanda kurulmaktadır ve şimdiki zaman ile gelecek arasındaki keskin ayırım ortadan kaldırılmıştır. Şimdiki zaman, geçmişin muhafaza edildiği ve geleceği içinde taşıyan zamandır.⁵⁰

Deleuze'ün hareket-imege ve zaman-imege ayrımı açısından bakıldığında Tarkovsky'nin film yapma tarzının "zaman-imege" anlayışına daha yakın olduğu görülmektedir. Tarkovsky filmlerinde dünyadaki varoluşun zamanı ne gösterici alanın simgesel zamanı ne de filmi izleyenlerin gerçekliğinin zamanıdır. Bu zaman, âdetta bir 'ara mekân'dır; görüntülerin ve nesnelere maddiyatının ötesinde, 'tinsel somutlaşma'nın hayal (veya rüya) alanında yer almaktadır.⁵¹ Tarkovsky'ye göre zaman, arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan yok olmaz; ona göre insan için zaman, öznel ve manevî bir kategoridir. Şimdiki zaman, inançlı birinin ruhuna, zaman içinde kazanılmış deneyimler olarak yerleşmektedir.⁵² *Andrei Rublev*'de karakterlerin ve olayların yer aldığı zamanın derinleştirilip büyütülmesi ve filmin atmosferine dâhil olan nesnel unsurlara ilişkin deneyimin genişletilmesi bu anlayışın izini taşımaktadır. Böylece sonlu zaman ve sınırlı mekânın içinde sonsuz maneviyatın hissedilmesi sağlanmaktadır.

Dinî içerikli bir film esas itibarıyla ruhsal-manevî bir hikâyeyi merkeze alır. Semboller, motifler ve atmosferler bu bakımdan dinî filmler için etkileyici araçlardır. Bu araçlar, yönetmen tarafından manevî durumları iletmek için kullanılır. Tarko-

50 Ebru Belgin Yetişkin, "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 40 (2011), ss. 123-141. Ayrıca bkz. Gilles Deleuze, *Sinema 1 - Hareket-İmege*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2004; Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, London: Continuum, 1983.

51 Žižek, *Tarkovski*, s. 104.

52 Tarkovski, *Mühürleşmiş Zaman*, s. 45.

vsky, manen duyarlı bir insanın sanat eseri karşısında algıladıklarıyla dinî bir deneyim arasında paralellikler bulunduğunu düşünmektedir. Ona göre sanat, her şeyden evvel insan ruhuna seslenir ve insanın manevî yapısını şekillendirir.⁵³ Bu düşünceden hareketle, *Andrei Rublev*'deki ana karakter, semboller ve motifler dünyasında ve oluşturulan atmosferde belli bir zamanda, belli durumlar içinde tepkiler ortaya koymaktadır. Böylece hem manevî âlem hem de bu âlemin maddî âlemlerle ilişkisi kurulmuş olur. Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'de izlediği yol budur. Yönetmen filmin her bir bölümünde sahnelerin zamanla, yavaş yavaş açılmasına izin verir. Ayrıca, diğer filmlerinde olduğu gibi belli sembolleri seçerek bu sembolleri "kutsal bir sıçrama tahtası" olarak kullanır. Bu semboller, renkler, şekiller, atmosfer ve müzik zamanı, hareketleri ve anlamları harekete geçirir.⁵⁴

"Dinî bir deneyim" olarak sanat fikri, bazen fazla rahatça ileri sürülen bir fikir olarak eleştirilebilir. Fakat Tarkovsky bu ideali ucuzlaştırmadan veya metaforları aşırı bir biçimde kutsamadan ama edebî gerçekliği içinde ele alma çabası içindedir. Tarkovsky'ye göre ideal olan, ulaşılmaz olandır; ama ideal olanın anlaşılması insan aklının mükemmelliğinden kaynaklanır. Diğer yandan, ideali elle tutulabilir veya ulaşılabılır bir şey olarak tasavvur etmemek gerekir, çünkü bu yaklaşım sağduyuyu zedeler.⁵⁵ Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'de bu dengeyi başarıyla kurduğu görülmektedir. Maneviyat da tıpkı sanat gibi ilham, keşif ve sezgiye dayanır. Maneviyat ve sanat bu çerçevede, insanın hakikat arayışındaki sığınakları ya da dayanakları olarak sunulmaktadır. İnançta olduğu gibi sanatta da ihtiraslar, günahlar, yılgınlık veya pişmanlıklar bulunur. İnançın farklı formları olduğu gibi sanatın da farklı formları vardır. İnsanların Tanrı anlayışı, inanç seviyesi, Tanrı'ya duydukları sevgi ya da korkunun derecesi farklı olabilir. Tıpkı farklı kapasite ve yeteneğe sahip olan sanatçıların sanattan anladığı, sanata kattığı veya eksilttiği şeylerin farklı olabileceği gibi.

Andrei Rublev hem dinî inancın hem de sanatın bir baskı, rekabet, sömürü ve ihtiras aracı olarak görülmemesini dengeli bir biçimde anlatmayı başarmış bir filmidir. Dinin ve sanatın ideal ya da bozuk görünüşleri Orta Çağ'da nasıl farklı biçimlerde tezahür ediyorsa dinin ve sanatın günümüzdeki görünüşleri de benzer durum sergilemektedir. İnsanlar Orta Çağ'da da din adına sömürüyorlar, din yolunda oldukları hâlde insanları aldatıyorlardı. Günümüzde de bunun örneklerine rastlamak mümkündür. Bu durum filmde, İncil'den pasajlar aktarılmak suretiyle şu şekilde anlatılır:

Yazılmış ki: Ve İsa Tanrı'nın tapınağına gitti ve tapınağın içinde, satılmış ve alınmış her şeyi dışarı attı... sarrafların masalarını devirdi ve güvercin satanların sandal-

53 Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 31.

54 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 78.

55 Tarkovsky, *Zaman Zaman İçinde*, s. 17.

yelerini. Ve onlara dedi ki: “Benim evim Dua Evi fakat siz onu hırsızların mağarasına döndürdünüz.”

Rublev, inançlı bir sanatçıdır. Manastırda aldığı din ve sanat eğitimine bağlı olarak iyi niyetini korumaktadır. Sürekli kötülüklerin hatırlatılmasını ve gündemde tutulmasını doğru bulmaz; çünkü kötülükler hatırlandıkça insan hiçbir zaman Tanrı katında mutlu olamaz. Bu düşünceyle, vaktini insanların arasında bir umut kırıntısı, sevgi kırıntısı, inanç kırıntısı aramakla geçirir. Gerçeklikle arasındaki bağı kendi çatışması üzerinden, doğrudan bir biçimde değil, imalı bir tarzda kurar ve bunu dolaylı yolla ifade eder; Tarkovsky’ye göre onun dehası tam da burada yatmaktadır. Denebilir ki Rublev’in acısı bir bakıma Tarkovsky’nin acısıdır.⁵⁶ Fakat Rublev’in ömür boyu katlandığı sıkıntılar beyhude değildir, çünkü bu sıkıntılar onun sanatını derinden etkilemiştir.⁵⁷

Genç bir sanatçı olarak Rublev, Theophanes gibi büyük bir sanatçının pesimist tutumuyla onun sanatını bağdaştırmakta güçlük çeker. Theophanes yılların getirdiği hayal kırıklığıyla halkın cahil olduğunu düşünmekte ve onları aşağılamaktadır. Theophanes’e göre İsa, tapınaklarda toplayıp eğittiği insanlar tarafından öldürülmüştür. İnsanlar hep birlikte toplanıp onu çarmıha germiştir. Havarileri de aralarındaki en iyi insanlar olsa bile İsa’ya ihanet edip onu satmış ve daha sonra kaçmışlardır. Pişman olduklarında ise artık iş işten geçmiştir. Theophanes İsa’nın zamanında yaşayan din adamlarının eğitilmiş hile ve yalan ustaları olduğunu, gücü elde etmek ve insanların cahilliğinden faydalanmak için çalıştıklarını düşünmektedir. Theophanes yaşamın bir döngü olduğunu, kötülüğün ve kötülerin hep olduğunu savunur. Ona göre İsa yeniden hayata gelse, insanların onu tekrar çarmıha germekten çekinmeyecektir:

“Bugün saygı duyulan, yarın suçlanacaktır. Seni, beni, her şeyi unutacaklar. Her şey kibir, her şey kül. En kötüler şimdiden unutuldu. İnsanlık zaten aptallığa ve alçaklığa teslim edildi ve şimdi her şey sadece kendini tekrar ediyor. Her şey başladığı yere geri döner, kendini tekrar edip durur. Eğer İsa dünyaya dönseydi, onu yeniden çarmıha gererlerdi.” (Bu bölüm, Dostoyevski’nin ünlü romanı *Karamazov Kardeşler*’deki ‘Büyük Engizisyoncu’ bölümünü hatırlatmaktadır).

Theophanes’in aksine Rublev, Hristiyan inancı doğrultusunda İsa’nın Tanrı ile insanı barıştırmak için doğduğuna ve aynı nedenle çarmıha gerildiğine inanmaktadır. Onun çarmıhta ölmesi, önceden belirlenmiş bir olgudur. İsa’nın çarmıha gerilerek ölmesi Tanrı’nın bir isteğidir. Rublev, Theophanes’e nazaran iyimserdir ve insanın yaptığı kötülüklerden ya da günahlardan pişman olması için hiçbir zaman geç olmadığını düşünmektedir. Ona göre elbette insanlar şeytani şeyler yaparlar. Fakat bu, onların hepsini birden suçlamak için yeterli gerekçe değildir.

⁵⁶ Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 136.

⁵⁷ Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 161.

Böyle yapmak hem ağır bir davranış olur hem de günaha girer. Rublev insanlara, insan olduklarının daha sık hatırlatılması gerektiğini; Rus halkının aynı kandan, aynı memleketten geldiğini ve dayanışma içinde olması gerektiğini düşünür. Kötülüğün her zaman, her yerde olduğunu, kendi menfaatleri için insanları satan kötülere her çağda rastlanabileceğini, Rus halkının başına sürekli talihsizlikler geldiğini, Tatarlar tarafından sürekli zulme ve adaletsizliğe uğradıklarını, açlığın ve hastalıkların kol gezdiğini ama halkın çalışmaktan vazgeçmediğini, inançlarını koruduğunu, kederlenmediklerini, sessizce sabrettiklerini, sadece Tanrı'ya dua edip ondan güç istediklerini, insanın yorgun ve umutsuz olduğunda dahi umutlu olması gerektiğini vurgular.

Rublev, farklı inançlara mensup insanlara da saygı duyar ve onları anlamaya çalışır. Mesela, pagan ayinine katılan putperestlere bile bildiği gerçekleri anlatmak için gayret gösterir. Paganlar ise keşişler tarafından zorla dine davet edildiklerini ve korku içinde yaşamak istemediklerini söylerler. Askerler geceleyin eğlenerek ayin yapan insanları “Tanrı'ya inanmayan lanet putperestler” diyerek yakalamak için baskın yapar. Farklı yaşamlar süren insanlara hoşgörülle yaklaşılmamaktadır. Yine filmin başında insanları ahlaksız hikâyeler anlatarak eğlendiren soytarının başına gelenler de bunun bir başka örneğidir. Soytarının şu sözü bu çerçevede dikkat çekicidir: “Tanrı rahipleri, şeytan ise soytarları gönderir.” Askerler soytarının gösterisine müdahale ederler ve onu bayılıp enstrümanını kırarlar. Bu durum Kilise'nin ve idarecilerin tahammülsüzlüğünü göstermektedir. Gerçekte kendileri günahkâr olanların başka insanları Tanrı adına suçlaması, kendilerini Tanrı'nın yerine koyup onları günahkâr ilan etmesi filmde şu sözlerle eleştirilir:

“Sizler düşüncesiz günahkârlarsınız yine de onu yargılıyorsunuz... Yargılıyorsunuz fakat Tanrı sizinle birlikte değil... Yüreğinin yollarında yürü, gözlerin yardımıyla... Ama bil ki tüm bunların sonunda seni yargılayacak olan Tanrı'dır...”

Sanat, Tarkovsky'ye göre manevî bir deneyim talep eder. Sanat sonsuzluğun, idealin ve maneviyat özleminin duyulduğu yerde ortaya çıkar ve gelişir. Sanatçı, kendisine mucizevi bir biçimde bahşedilmiş olan yeteneğin bedelini insanlığa hizmet ederek ödeyen kişidir.⁵⁸ Tarkovsky'nin bu idealini filmde yansıtan Rublev, insanların dinle korkutulmasına şiddetle karşı çıkmakta ve sanatı bu uğurda kullanmaktan imtina etmektedir. Mesela, filmde kendisinden bir katedralin kubbesine ‘Kıyamet’ tasviri yapması istenmiştir ve kubbenin sağında zift içinde kaynayan günahkârlar tasvir edilecektir. Gözlerinden ve burnundan duman çıkan büyük bir İblis olacaktır bu tasvirde. Rublev bu tür işleri boyayamayacağını, bu tasvirlerden iğrendiğini söyler. Çünkü o insanları dinle korkutmak istemez. Rublev, insanları korkutmak yerine merhamet etmek gerektiğini, imanın asıl özünün merhamet olduğunu savunmaktadır. Rublev'in arayışının hedefi sevgiyi ve merhameti bulmak-

58 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 28-29.

tır. Bâbek Ahmedî'nin de vurguladığı üzere, o bu umutla acı çekmiş ve kiliseleri süsleyen ikonalar aracılığıyla umudunu tüm insanlık için yeniden resmetmiştir:⁵⁹

Ve şimdi ibadet, iman, umut ve merhamet... Ama en önemlisi merhamet. İnsanların ve meleklerin dilinden konuşsam ve merhametten uzak olsam konuşmam bir bandoya veya zilin çalmasına benzer. Bana kehanet hediye edilmiş olsa ve tüm gizemleri ve bilgiyi anlasam ve dağları hareket ettirebilecek imanım olsa da ve merhametsizsem, o zaman ben bir hiçim. Tüm mallarımı fakirleri doyurmak için heba etsem ve bedenimi yanması için versem, eğer merhametsizsem bu bana hiçbir şey kazandırmaz. Merhamet uzun süre acı çeker ve naziktir; merhamet kiskanmaz, merhamet kendiyile övünmez, şişinmez, kendisine yakışksız davranmaz, kendisini aramaz, kolayca kıskırtılmaz, kötü düşünmez, günahla neşelenmez ama gerçekle neşelenir; her şeye göğüs gerer, her şeye inanır, her şey için umutludur, her şeye dayanır. Merhamet hiç kaybetmez... (İncil: 1. Korintliler: 1-9).

Bu ve benzeri İncil metinleri (*Eski Ahit: Vaiz, Yeşaya/İşaya; Yeni Ahit: İlk Korintliler ve Matta İncili*) filmde bolca kullanılmaktadır. Bu kutsal metinler filme bir alan ve imge çeşitliliği ve zenginliği sağlamaktadır. Filmde Hristiyan realitenin tasvirlerine olabildiğince özen gösterildiğini söylemek mümkündür. Tarihsel gerçekler, tasvirler ve İncil'den alıntılar Rublev'in vizyonunu güçlendirmekte ve ona ilham vermektedir. Bunlar ayrıca, filmin anlatı kalıbını ve söylemsel temaları yansıtmakta, anlatım devamlılığına katkı sunmakta ve ortaya konan dünya görüşünü anlamak bakımından kilit rol oynamaktadır.⁶⁰

Filmde Tarkovsky'nin Kilise'nin geleneksel din anlayışını paylaşmadığı çok açıktır. Aynı zamanda, dini istismar ederek halkta korku yaratmaya çalışan yönetici prenslerin tutumları da eleştiriye konu olacak türdendir. Filmde din adına yapılan istismarlar, çarمیha germe sahnesinde yoksul insanların dinle korkutulması, başını örtmeyen kadının günahkâr ilan edilmesi, bir mabedin kubbesine yaptırılmak istenen "kıyamet" tasviri, farklı inanç mensuplarına karşı hoşgörüsüzlük, halk tipi hiciv yapan soytarıya müsamaha edilmemesi Andrei Rublev'in merhamet, umut, birlik, kardeşlik, uyum ve sükûn olarak gördüğü din anlayışıyla bağdaşmamaktadır. Bu çerçevede Tarkovsky sanatçıyı dinsel misyon sahibi bir karakter olarak öne çıkarır. Sanat hem bizatihi manevî bir eylemdir hem de toplumsal sorumluluk bağlamında yüce ideallere götüren kutsal bir araçtır. Yaşamda derin acılar da olsa mutlak hakikati aramak sanatçının esas sorumluluğudur. Sanatçının gayreti, dünyevi ama özellikle uhrevi kurtuluşu beraberinde getirebilme potansiyelini içerir.⁶¹

Filmde Rublev'in, yaşadığı birçok acı verici olay karşısında kendisini ve inançlarını sorgulamaya başlaması dikkat çekicidir. Mesela, başını örtmeyen kadının günah-

59 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 8.

60 Skakov, *The Cinema of Tarkovsky*, s. 40-41.

61 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 207.

kâr ilan edilmesine ve dışlanmasına karşı çıkar. Başını örtmek istemeyen bir kadının zorlanmaması ve tövbe etmek konusunda rahat bırakılması gerektiğini savunur. İncil'deki konuyla ilgili bölümleri kendi içinde muhakeme eder. Filmin başka bir bölümünde ise, Tatar baskını sonucunda yangın yerine dönmüş katedralin ve yanmış cesetlerin ortasında kaldığında derin bir sarsıntı yaşar. İnançlarına, sanatına ve vatanına dair düşüncelerini sorgulamaya başlar. İnsanlar için hayatı boyunca çalışmış, iyi niyet beslemiş ama yaşanan bunca vahşete akıl erdirememiştir. Rublev manastırdaki korunaklı dünyasından çıkıp maddî dünyada günahlarla kirlenmeye başladığını hissetmiştir.

Yaşadığı ve şahit olduğu acılar sonucunda Rublev kendisinin ya da içinde bulunduğu toplumun işlediği günahlara karşılık bir kefaret olsun diye Tanrı'ya sessizlik yemini ederek susmaya karar verir. Bu eylem bir kaçış, kendini ve masumiyetini koruma, inzivaya çekilme olarak yorumlanabileceği gibi fedakârlık olarak da yorumlanabilir. Fedakârlık adalet, duygudaşlık, insaf ve sevgi kavramlarıyla ilgilidir. Fedakârlık bir amaç ve ideal uğruna gerçekleştirilmesi arzulanan herhangi bir şey için kendi çıkarlarından vazgeçmedir. Fedakârlık aynı zamanda dinen övülen bir vasıftır. Tarkovsky filmlerinde ana karakterlerin kendilerini yüce ideallere fedakârca adadıkları ve kendilerini kurban ettikleri görülmektedir. İvan'ın *Çocukluğu*, *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban* filmlerinde bu durum açıkça görülebilir. Andrei Rublev inançlarına ve maneviyatına uygun bir biçimde kendisini ve sanatını yüce olana adanmış ve bu uğurda fedakârlık yapmış bir karakterdir. Žižek'in de belirttiği üzere Tarkovsky'nin kahramanları fedakârlığı "ucuz bir dinsel tutuculuğun üstüne çıkararak" ve bu eylemi acıklı ve ciddi büyüklüğünden arındırarak yaparlar.⁶² Tarkovsky'nin sözünü ettiği fedakârlık, zorlamayla değil ancak gönüllü, kendiliğinden ve doğal olarak yapılan bir hizmet şeklinde gerçekleşebilir.⁶³ Tarkovsky'nin filmleri, anlamı yaşatmak ve fedakârlık edimiyle yeni bir tinsellik oluşturmak biçiminde yorumlanabilir.⁶⁴ Bu çerçevede, imkânsız olsa da uçmaya çalışan Yefim, tekniğini bilmeden çan dökmeye çalışan Boris ve kendine mahsus bir yöntemle ikon boyayan Rublev sanatsal yaratışın bedelini ödeyen karakterlerdir. Çünkü bu yaratış bütünüyle sahici bir fedakârlık gerektirir.⁶⁵

Filmin sonunda Rublev insanın masumiyetine inanan, adaletin varlığından kuşku duyan ve dünyanın sanat yoluyla kurtulacağına dair umudunu koruyan bir karaktere dönüşür. İnzivaya çekilip sessizliği tercih ettiğinde bile geleceğe dair umudu içinde canlı tutmaktadır.⁶⁶ Rublev'in suskunluğu ve meditasyonları, sanatçının toplumdaki rolüne; sanatçının devlet, politika, din, Tanrı, cinsellik, saflık, görme,

62 Žižek, *Tarkovski*, s. 85.

63 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 194.

64 Žižek, *Tarkovski*, s. 115.

65 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 207.

66 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 232.

acı çekme ve yaşama bakışına ilişkindir. Dolayısıyla filmin bölümleri bir yandan ideolojik, ahlaki, sanatsal ve biyografik bir noktayı gösterirken, diğer yandan Tarkovsky'nin sanat ve maneviyat hakkındaki konumunun ve ikisi arasındaki ilişkinin bir ifadesini oluşturmaktadır.⁶⁷

Rublev'i inzivaya ve suskunluğa iten bir başka sebep, içinde yaşadığı çağda "insanlara söyleyecek başka bir şeyinin kalmadığını" düşünmesidir. Tarkovsky'nin konuşma ve sessizlik temalarını başka filmlerinde de ama farklı bağlamlarda kullandığı görülmektedir. Andrei Rublev'in yaptığı gibi *Kurban*'daki Alexander da farklı nedenlerle sessizlik yemini etmiştir. Rublev'in sessizliği hem kendi günahlarına hem de dünyanın geneline karşı bir protesto niteliği taşıırken Alexander'ın sessizliği Tanrı ile olan pazarlığının bir parçası ve bir iman eylemidir. *Stalker*'ın küçük kızı, *Andrey Rublev*'deki dilsiz genç kız, *Solaris*'te Hurry, *Ayna*'nın belli bir bölümünde Ignat ve *Kurban*'daki küçük adam da sessizdir. *Ayna*'nın başındaki 'kekeme', *Kurban*'daki 'küçük adam' ve Andrei Rublev'in tekrar konuşmaya başlaması ve anlatım becerisine kavuşması umudun bir işareti olarak yorumlanabilir.⁶⁸

Sonuç

Sanatı hakikat arayışının özel bir yolu olarak gören Tarkovsky sanatın görevinin manevî hayatı canlandırmak olması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre, özü itibarıyla manevî bir varlık olarak insan, maneviyatını geliştirdiği takdirde hayatın anlamını bulacaktır. Tarkovsky'nin bu destansı filmi, bir sanatçı ve bir mümin olarak Andrei Rublev'in yaşadığı manevî ve düşünsel krizlere, vahşete ve kaosa verdiği cevaplara ve ortaya koyduğu tavra odaklanmıştır. Sanatçı, yaşadığı dönemin bütün olumsuz şartlarına rağmen erdemli bir hayat sürmenin yollarını aramakta ve sanatını icra etmeye çalışmaktadır. Gerçek bir sanatçı duyarlılığına sahip olan Rublev, ülkesine ve halkına derin bir sevgi duymakta; baskı ve işkence altındaki insanlara umut, kardeşlik ve merhamet aşılama gayret etmektedir. Çünkü doğru inanç ve saf sanat insanları hırslarının esiri olmaktan kurtaracak ve onları hakikat yoluna sevk edecektir.

Sanat ile maneviyat arasında derin bir ilişki olduğunu düşünen Tarkovsky manevî temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla bir ilgisinin olamayacağını düşünmektedir. Manevî ve mistik bir muhtevaya sahip olan *Andrei Rublev* insan-Tanrı ilişkisini ve insan-doğa-Tanrı ilişkisini başarıyla kurmuş bir film olmanın yanı sıra sanatçının manevî görevini ortaya koymak bakımından da Tarkovsky'nin sinematografisinde önemli bir yerde durmaktadır. Bu filmde dinin sembolik boyutlarını maddî dünyayla ve gündelik hayatla ilişkilendiren yönetmen, inançlı olmakla her şeye rağmen doğru yaşamak arasında isabetli bir irtibat kurmaya çalışmaktadır. Film aynı

67 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 364-65.

68 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 35.

zamanda, inançlı bir sanatçının zulüm karşısındaki tavrını ve masumiyetinin günah karşısındaki durumunu ele alıp irdelemektedir. Andrei Rublev'in manastırdan ayrıldıktan sonraki seyahati ve yaşadıkları teoriden pratiğe doğru olan bireysel değişim sürecinin, ilahî olanla temasın, dünya acısının ve bireysel aydınlanmanın bir hikâyesidir.

Tarkovsky, sanatçıları, kriz dönemlerinde yaşasalar da, insanlığın kendini ifade ettiği ve sonunda insanlığı kurtaracak olan hayati kanallar olarak görür. Sanatçı, başkalarına hizmet etmek için ahlaki yükümlülüklerle sahip olmalı ve daha iyi bir dünya için rol oynamalıdır. Bu çerçevede Andrei Rublev, inançlarını kendi yüceliği için bir sıçrama olarak görmüş, sanatı da bu amaç uğruna icra etmeye çalışmıştır. O gerçek hayatın acımasızlığına teslim olmak ve sadece mesleki başarının peşinden koşmak yerine özüne bağlı kalmayı tercih etmiştir. Ne olursa olsun ayartmalara teslim olmadan ve dünyadaki sorunları aşılmaz birer engel olarak görmeden kendi kabuğuna çekilmiştir. Fakat sonunda, uzun bir süre sessiz kaldıktan sonra umudunu tekrar yeşertmiş ve sanatına kaldığı yerden devam etmiştir.

Kaynakça

- Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- Ahmedî, Bâbek, *Kayıp Umudun İzinde - Andrey Tarkovski Sineması*, Çev. Faysel Soysal & Veysel Başçı, İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Botz-Bornstein, Thorsten, *Filmler ve Rüyalar (Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick Ve Wong Kar-Wai)*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Cosse, Laurence, "Les mardis du cinema", *France Culture*, 7 Ocak 1986, Fransızcadan çeviren: Güven Güner, İstanbul: Eylül 1993. (<http://www.thymos.com.tr/Tarkovsk.html>)
- Martin, Sean, *Andrei Tarkovsky*, Vermont: Pocket Essentials, 2005.
- Robinson, Jeremy Mark, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2006.
- Skakov, Nariman, *The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space And Time (KINO - The Russian Cinema)*, New York: I. B. Tauris, 2012.
- Şiirsel Sinema, (Der. John Gianvito), Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009.
- Zaman Zaman İçinde – Günlükler (1970-1986)*, Çev. Seda Kervanoğlu, İstanbul: Afa Yayınları, 1994.
- Tarkovski, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsün Ant, (3. baskı), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Žižek, Slavoj, *Tarkovski (İçsel Uzamdan Gelen Şey)*, Çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2014.
- Yetişkin, Ebru Belgin, "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 40, 2011, ss.123-141.