

## Tarkovsky'nin "Ayna"sına Yansıyan Bellek: Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından "Ayna" Filminin Analizi

Mustafa Aslan<sup>1</sup>

Dilek Akıcı Tayanç<sup>2</sup>

### Öz

Sinema ve psikoloji; insana özgü olanı anlama ve anlamlandırmaya çalışan iki ayrı disiplindir. İnsana dair olanı anlamlandırma süreci sinemada, film ve belgesel olarak çıktıya dönüşürken; psikolojide kuramlar ve teoriler olarak kendisini göstermektedir. Diğer sanat alanları da aynı motivasyonla eserler ortaya koyarken sinemasal eserlerin kapsayıcılığı ve gücü her zaman daha fazla olmuştur. Çünkü sinema; ele aldığı bir konuyu bütünlüklü bir şekilde anlatıma dönüştürmekte ve kitlesine mesajı etkili bir şekilde iletmektedir. Sinema tarihi, psikoloji biliminin ortaya koyduğu pek çok olguyu, kavramı, durumu veya teoriyi etkileyici biçimde işleyen eserlerle doludur. Sinema-psikoloji ilişkisi çift yönlüdür; psikoloji de sinemayı; gerek bir kavramı veya olguyu ilgili bireylere örneklendirerek anlatabilmek için didaktik amaçla, gerek psikolojik bir takım problemlerin sağaltımı amacıyla psikoterapötik öge olarak, gerekse de belirli teorileri test etmek amacıyla düzenlenmiş deneysel çalışmalarda kendisi için bir araç olarak kullanmaktadır. İçerisinde sembolik anlatımın aksiyon anlatımından daha fazla olduğu filmlerde söz konusu çift taraflı ilişki net bir şekilde görülmektedir. Sinema tarihinde sembolik anlatımı en iyi kullanan yönetmenlerin başında Tarkovsky gelmektedir. Tarkovsky'nin özellikle erken dönem yapıtlarından olan "Ayna" filmi, yönetmenin diğer filmlerine göre çok daha fazla sembolik anlatım içermektedir. Çeşitli psikolojik ekoller ve kavramlar açısından ele alındığında "Ayna" zengin bir içerik sunmaktadır. Bu çalışmada ise Tarkovsky'nin "Ayna"sı psikolojideki bellek türleri, özellikleri ve süreçleri açısından doküman analizi yöntemiyle incelenmiş ve sekanslardaki ilgili örnekler ortaya konulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Sinema, Tarkovsky, Bellek, Bellek Süreçleri.

Atf: Aslan Mustafa, Tayanç Akıcı, Dilek. (2018). Tarkovsky'nin "Ayna"sına Yansıyan Bellek: Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından "Ayna" Filminin Analizi. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Aralık (30) s. 301-321

1 Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, maslan@adu.edu.tr

2 Öğr. Gör., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın M.Y.O., dtayanc@adu.edu.tr

## Memory Reflected on Tarkovsky's The Mirror: Analysis of The Mirror in terms of Memory Types, Features and Processes

### Abstract

Cinema and psychology are two disciplines which try to understand and make sense of what is human. While cinema, in the process of creating a meaning, emerges as a fiction and a documentary, psychology's output is the theories. While other artistic areas have created works with the same motivation, the coverage and power of cinematic works have always been more in amount. That is because cinema transforms its subject into a narrative, and sends its message effectively to the masses. The history of cinema is filled with works of art that express many phenomena, concepts, situations, or theories related to psychology. Relation between cinema and psychology is bi-directional; psychology uses cinema as an instrument for a didactic purpose in order to be able to explain a concept or phenomenon by exemplifying the individual concerned, as a psychotherapeutic element for the treatment of a number of psychological problems, but also as a tool for itself in empirical studies designed to test certain theories. This bilateral relationship is clearly seen in films, where the symbolic narrative is dominant. Tarkovsky is at the forefront of directors, who make the best use of symbolic narration in cinema history. Tarkovsky's *The Mirror* -one of his early works- contains symbolic narrative much more than the director's other films do. *The Mirror* offers a rich content when it is considered from the perspective of various psychological schools and concepts. In this paper, Tarkovsky's *The Mirror* was examined and analyzed in terms of memory types, characteristics and processes in psychology via document analysis research method, and related samples of the sequences were given.

**Keywords:** Cinema, Tarkovsky, Memory, Memory Processes.

## Giriş

**P**sikoloji bilimi ve sinema sanatı arasındaki ilişki karşılıklı bir önem taşımaktadır. İnsan psikolojisinin sınırlarını keşfeden ve insanları psikolojik açıdan etkileyen filmlerde sembolik anlatımların yoğunluğu göze çarpmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Tarkovsky sineması, hâkim olduğu sembolik anlatım sayesinde psikolojik çözümlenme açısından oldukça dikkat çekicidir. Sovyet sinemasının Einstein'dan sonra en çok bilinen yönetmeni olan Tarkovsky, şiirsel sinemanın en büyük temsilcisidir. Kamera kullanımından oyuncu yönetimine, film kurgusundan ritme kadar kendine özgü dili olan Tarkovsky, en önemli auteur yönetmenlerden biridir. Alanyazında daha çok yönetmenin sinema anlayışı, kurgu, ritim, zaman ve şiirsel anlatımı kurma biçimleri üzerine çalışmalar vardır. Tarkovsky ve sineması üzerine yapılan çalışmalar arasında, Tarkovsky sinemasını bellek ile ilişkilendiren araştırmaların yok denecek kadar az olduğu söylenebilir. Hemen her filminde kendi kişisel yaşam öyküsüne ve Sovyet Rusya'nın sosyolojik tarihine göndermeler yapan Tarkovsky, toplumsal bellek inşasında sinemanın etki ve gücünü ortaya koymaktadır. Özellikle yönetmenin hikâyesini, kendi yaşamından yola çıkarak kurguladığı *Ayna*, bellek ve sinema meselesini tartışmaya imkân vermektedir. Tarkovsky hem ülkemizde hem de uluslararası alanyazında filmleri üzerine en fazla çalışma yapılan yönetmenlerden biri olmasına rağmen, Tarkovsky'nin filmlerini ve özellikle *Ayna*'yı bellek ile ilişkilendiren yayınların sayısı azdır (Wright, 1996; Nelson, 2003; King, 2008; Minnis, 2008; Bergstrom, 2017). Konunun alanyazında az çalışılmış olması, *Ayna*'yı bellek üzerinden okumayı deneyen bu çalışmanın güçlü yönü iken; Tarkovsky gibi derinlikli bir yönetmeni ele alırken bir takım noktaların baştan eksik kalacağını bilmek araştırmacının sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

Andrei Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman* (1986: 65)'da belleği; insanı incinebilir kılan, acının öznesi haline getiren yönüyle tanımlamaktadır. Bu tanımda paradoksal bir gerçeklik söz konusudur. Bellekteki acı verici travmatik anıların belleği yeniden yapılandırıcı bir takım terapi teknikleriyle sağaltılabildiği bilinmektedir (Shapiro, 1989). Bu açıdan bakılınca bellek, kendisinde kendisini iyileştirici imkânların bulunduğu eşsiz bir ilişkili ağlar ve katmanlar bütünüdür. Tarkovsky'e göre görüntü sonsuza, mutlak olana doğru akmaktadır; insanın bilincinde sakladığı görüntüler de film kayıtları gibidir (Torun, 2014: 140); geçmişe bakıldığında parça parça anılar bir bütünlük ve anlam çerçevesinde geri çağırılır. Parçaların bütünlük oluşturacak şekilde birleştirilmesiyle de benlik anlam kazanır. Andrei Tarkovsky'nin<sup>3</sup> erken dönem sinemasının örneklerinden olan *Ayna* (1975), nostaljik duyguların ağır bastığı ve yönetmenin çocukluk çağına uzanan otobiyografik bir anlatımdır (Çolak, 2013: 58). *Ayna*'nın ana mekânı, orman içinde yönetmenin dedesine ait bir kulübedir. Yönetmenin çocukluğunun geçtiği bu

3 Andrei Tarkovsky, ünlü Rus şairi Arseny Tarkovsky'nin oğludur. 1932'de Sovyetler Birliği'nde dünyaya gelmiş ve 1986'da son filmi *Kurban*'in gösterime girmesinden birkaç ay sonra 54 yaşında vefat etmiştir (Totaro, 1992: 21). 1962-1986 yılları arasında Tarkovsky, her biri ile dünya sinemasında önemli yer bulan yedi film yönetmiştir. Yönetmenin en çok bilinen filmleri arasında; İvan'ın Çocukluğu, *Solaris* ve *Stalker* gibi edebiyat uyarlamaları dikkat çekerken; *Andrei Rublev*, *Ayna*, *Nostalghia* ve *Kurban* orijinal olay örgüsü üzerine kurulmuş diğer filmleridir (Yergebekov, 2003: 1). Sovyet sinemasının Einstein'dan sonra gelen en büyük yönetmeni ve Glasnost öncesi kuşağın en iyi yönetmeni olarak kabul edilen Andrei Tarkovsky, Mikhail Romm'un öğrencisi olarak Moskova Devlet Film Okulu VGİK'da eğitimini tamamladıktan sonra, şiirsel sineması ile dünyaca takdir edilen bir yönetmen olmuştur (Torun, 2014: 133).

kulübe, geçmişte bulunduğu aynı yere film çekimi için yeniden inşa edilmiştir. Filmde yönetmenin annesi ve eski eşi oyuncu olarak ve şair babası kendi seslendirdiği şiirleriyle yer almışlardır. Filmde anlatıcı ve ana karakter olarak yer alan Alexei karakteri, Tarkovsky'yi temsil etmektedir. Yönetmen bu filmle kendi varoluşsal hikâyesinde eksik olarak gördüğü kısımları tamamlamayı, çocukluğundaki kayıp ve belirsiz anılara yeniden tutunarak onları yeniden birbirleriyle ilişkilendirmeyi arzulamaktadır (King, 2008: 67). Bu arzusunu da büyük oranda gerçekleştirmiş görünmektedir; ancak Tarkovsky'e göre *Ayna*, yönetmenin kendisini anlatma çabasıyla yapılmamıştır, hiçbir zaman yönetmenin kendisine dair bir film de olmamıştır. Onun için *Ayna*, kendisinin en çok kıymet verdiği, sevdiği insanlara karşı yerine getirmeye çalıştığı "görev duygusu" ile örülmüş bir vefanın yansımasıdır (Tarkovsky, 1986: 155). Bu açıdan bakıldığında film, sadece bellek süreçleri açısından değil bağlanma süreçleri ve kuramları açısından da irdelenmelidir.

*Ayna*, sadece bellek ve süreçleri konusuna odaklanmış bir film değildir. O, ayrıca psikanalitik öğeler, özellikle de Lacan'ın bebeklik dönemi ayna evresi ve Jung'un arketipleri açısından incelenmek üzere zengin veriler sunmaktadır. Örneğin Lacan'ın teorisine göre bütünlük algısının ve benliğin gelişiminde çok önemli olan ayna evresi, sadece bebeklik döneminde yaşanmamaktadır. Ayna evresinin özellikleri, bir yapı olarak tüm yaşamımız boyunca bize hayal edebilme, metaforlarla düşünebilme ve retoriklerle, metonimilerle konuşabilme gücünü vermeye devam etmektedir (Lacan, 2001: 5-6).

Geçmiş, bugüne olduğu gibi eklenemez; geçmişin anımsanışında imajlara gereksinim duyulmaktadır. Yönetmenin anılarından ve rüyalarından gelen imajlarla, tarihsel olaylara ait haber/belgesel görüntülerin birbirine entegre edilmesi tesadüfi değildir (Çolak, 2013: 59). Bu yöntem geçmişin yeniden çözümlenmesi ve anlamlandırılmasına hizmet eder; ki böylesi bir süreç tüm insanların bireysel olarak mutlaka hayatları boyunca en az bir kez içinden geçtikleri bir çözümlenme ve yeniden anlamlandırma sürecidir. Bu sebeple, *Ayna* hem bir biyografik bir eser, hem de evrensel bir gerçeğe işaret eden; "insan"a dair, anonim bir eserdir. Filmi izledikten sonra Tarkovsky'e mektup gönderen izleyicinin; "nasıl olurda bu kadar benim hayatım olabilir" demesi gibi hemen hemen her izleyici filmin sonunda bunu demekten kendini alamaz (Tarkovsky, 1986: 12).

Tarkovsky, sanatı sonsuzluğun ve bütünlüğün yeniden hissedilmesi olarak tanımlamaktadır. Sonsuzluk hissi, eş zamanlı olarak bütünlük hissine kapı aralarken; "varoluşun fenamonal görüntüsünde ortaya çıkan olumsuzlukların da onarılabilmesini" (Tezcan, 2016: 316) mümkün kılmaktadır. Tıpkı belleğin anılar ve öğrenilenler arasında çeşitli bağlar kurarak bütünlüklü ve anlamlı bir yapıya ulaşmasında olduğu gibi. Birbirinden bağımsız olay ve olguları anlama ve algılamada geçmişte yaşananların, dolayısıyla belleğin hayati bir rolü varsa; "sonsuz ve boyutsuz" yapısı ile gerçeği (Tezcan, 2016: 323) aktarmada da sinemanın hayati bir rolü vardır.

Auteur bir yönetmen olarak Tarkovsky, filmleriyle içsel olanı belleğin zaman ve mekân

üzerinden yolculuğuyla bezeyerek sunmakta ve bunu yaparken içsel olan ile toplumsal belleği, düşsel olan ile gerçeği uyumlu ve anlamlı bir bütüne ulaştıracak şekilde buluşturmaktadır. O'nun uzun planları, her defasında izleyiciyi çatışmalı gibi görünen unsurların birlikte bütünlüğüne götürmektedir; ateş, yangın, su ve renk geçişleri gibi yönetmenin imzasını taşıyan öğeler izleyiciyi bütünlüğe götüren dönüşümlere hazırlamaktadır.

## 1. Sinema ve Bellek

Bellek, tüm sanat alanlarında biçim ve anlamın üretiminde belirleyici bir role sahiptir. Tüm sanat eserleri de toplumsal bellek için önemli birer tetikleyicidir (Kılınçarslan, 2007). Sinema filmlerinde bellek ve belleğe ilişkin çeşitli konularla alakalı pek çok sahne yer almaktadır. Sinema, doğal olarak hem toplumsal bellek hem de bireysel bellekle yakından ilişkilidir.

Toplumsal bellek tarih boyunca önce sözlü, daha sonra yazılı ve son olarak da görsel dokümanlara kayıtlanabilecek biçimlere evrilmiştir. Sinema da toplumsal belleğin görsel kayıtlarından biridir. On dokuzuncu yüzyılda icat edilen fotoğraf, gerçeğin belgesidir (Berger, 1988) ve belleğin görsel kaydedicisi olarak anıları değişmez görsel imajlara dönüştürür. Sinema ise belleği; değişen, dönüşen ve yeniden yapılanan dinamik haliyle yansıtır ki bu, kişisel belleğin bilişsel özelliklerinden biridir. Yirminci yüzyılda belleğin işleyişini film karelerinin çalışma prensibine benzeten Bergson da belleğin dinamik yapısına vurgu yapmıştır; O'na göre geçmiş ve şimdi bir bütünün parçalarıdır (Bergson'dan aktaran Kılınçarslan, 2007: 27-29). Bergson'un geçmiş, bugün ve geleceği birbirinin içinde gören zaman anlayışı, çağdaş anlatı sinemasını etkilemiştir. Sinema ile zamanda ileriye ve geriye gidebilen insan, sinemanın gücünün etkisi altındadır; çünkü sinema, bizi her an saran gerçekliğin maddesine hakiki bağlarla bağlamıştır (Tarkovsky, 1986: 66-67). Bergson'un fikirlerinden etkilenen Deleuze için modernizmin doğurduğu sinema, aynı zamanda modern toplumun kendi kendisini okumasını sağlayan bir araçtır (Sutton, 2009: 22). Deleuze'nin kristal imaj kavramı Tarkovsky'nin zaman- basınç kuramında ve *Ayna*'nın zaman ritim montajında çok önemlidir. Kristal zaman, sanal ve aktüel imajın bölünemez birliğidir ve biri şimdiye biri geleceğe olmak üzere iki ayrı yöne ayrılan çift yönlü bir aynadır (Kozin, 2009). Böylece *Ayna* ile farklı zamanlar ve rüya-gerçek gibi farklı boyutlar arasında bir bütünlük kurma mümkün kılınmaya çalışılmıştır.

1970'lerden itibaren kültür endüstrisinin televizyon ile işgal edildiği bir dönemin (Kılınçarslan, 2007: 36) içinde Tarkovsky, *Ayna*'yı üretmiştir. Tarihin mite dönüştüğü bu dönemde modernizm, gerçeği öldürmüştür; gerçeği yeniden keşfetme çabası ise nostaljinin kültürel ve sanatsal ürünlerde ön plana çıkarılmasına neden olmuştur (Kılınçarslan, 2007: 37-38). Modern insanın köklerinden koparıldığı, bağısızlaştığı bu dönemde *Ayna*'yı kişisel ve toplumsal köklerle, unutulmuş anılarla yeniden buluşma, bağ kurma ihtiyacının yansıması olarak görmek mümkündür.

Dünya Sinemasının ilk toplu gösterilen filmi olan Lumiere kardeşlerin *Bir Trenin*

*İstasyona Gelişi* filmi Tarkovsky'ye göre, zamanı dondurma ve istenilen sıklıkta yeniden yansıtma, yaşatma ve muhafaza etme imkânının doğuşunu ispatlamaktadır. O halde sinema; insan hafızasının depolama, geri çağırma, yeniden yapılandırma gibi bilişsel süreçlerinin taklitçisidir denilebilir. Belki de sinemanın etkisi ve gücünün ardında bu benzeşim yatmaktadır. Tıpkı hafızada depolanmış birbirinden kopuk gibi görünen anıların, bağlantılı bir bütünlük içinde anlamlı olabilecekleri gibi, *Ayna*'daki gerçek üstü öğeler de bağlamdan kopuk öğeler olarak değil, aksine gerçeği işaret eden ve gerçeikle bütünlük oluşturan öğeler olarak okunmalıdır.

## 2. Bellek; Türleri, Özellikleri, İşlev ve Süreçleri

Bilgiyi kaydetme, depolama ve geri getirme gibi bilişsel süreçleri içeren bellek; nöroloji, biyoloji, fizyoloji, genetik alanlarının ilgisini çektiği kadar psikiyatri, psikoloji ve sosyoloji biliminin ilgi alanına da girmektedir. Birey, kendisini ve kendisi dışındaki dünyayı bellek sayesinde algılamakta; duygu, düşünce ve davranışlarını da yine bellek sayesinde düzenlemektedir. Belleğin işlevlerinde yaşanacak bir problem; bireyin kimlik ve kendilik algısına, çevreyle uyumlu davranışlar geliştirmesine ve öğrenme yeteneğine zarar verecektir.

Günümüzde bellek üzerine yapılan çalışmaların daha çok bilişsel sinirbilim alanında yapıldığı görülmektedir (Cangöz, 2005: 59). Bu alanda ilk çalışan araştırmacı M. Marsel Mesulam *Davranışsal ve Kognitif Nörolojinin İlkeleri* (2004) adlı eserinde bellek ve duygulardan sorumlu beyin bölgesinin limbik sistem olduğunu söyler. Yaşamı idame ettirme ve türün devamından da sorumlu olan limbik sistem, bireyin beyni ve iç dünyası arasındaki teması kurmaktadır (Mesulam, 2004: 1-120). Bireyin tüm anılarını yeniden yapılandırma gibi bir özelliği de olan belleğin, dinamik bir yapısı vardır (Surprenant & Neath, 2005: 228).

Bilişsel çalışmalara bakıldığında birbirinden farklı pek çok bellek türü olduğu, bu bellek türlerinin temel olarak uzun süreli ve kısa süreli bellek çatısı altında gruplandırıldığı görülmektedir (Atkinson & Shiffrin, 1968). Kapasitesi sınırlı olan kısa süreli hafızada tutulan bilgiler, işlenerek kapasitesi sınırı belirsiz olan uzun süreli belleğe aktarılmaktadır.

Uzun süreli bellek, açık bellek ve örtük bellek olmak üzere iki alt başlıkta incelenmektedir. Açık bellek, olaylara ve durumlara dair bilinçli anılardan oluşmaktadır. Açık bellek (deklaratif bellek), deklare edilebilen veya tanımlanabilir bellektir. Açık bellek de kendi içinde, epizodik ve semantik bellek olmak üzere iki farklı bellek türüne ayrılır (Tulving, 1983). Örtük bellek ise deklare edilemeyen ve edinimi bilinçli bir biçimde hatırlanamayan anılardan oluşur. Örtük bellek, geçmişte koşullu öğrenme veya tekrarlar sonucu yerleşmiş bir takım bilgi ve becerileri içerir.

Örtük bellekte bulunan anılar bilinçli bir biçimde geri çağırılmaz veya fark edilemez (Baddaley ve ark., 2009: 10). Örneğin bisiklet sürme bir kere öğrenilir. İlk öğrenmeden sonra artık her seferinde bisikletin nasıl sürüleceği bilinçsizce, otomatik biçimde anımsanır. Ya da konuşulan dilin gramer bilgisini hatırlamak için her seferinde ayrı bir çabaya gerek yoktur.

Özellikle çocukluk çağında<sup>4</sup> edinilen ve artık otomatikleşen pek çok beceri veya bilgi örtük bellekle ilgilidir. Bunun dışında yetişkinlik yaşamında bile koşullanma ve tekrar yoluyla edinilen bilgi ve beceriler büyük oranda örtük öğrenmeye işaret etmektedir. Bir davranış örüntüsü bazen açık biçimde kontrollü öğrenme ile edinilirken, otomatikleştikçe örtük öğrenmeye dönüşmektedir (Eysenck & Keane, 2010: 273).

Anısal bellek olarak da tanımlanabilen epizodik belleğin ayırt edici temel karakteristiği, kişisel ve belirli geçmiş olaylara, durumlara dair deneyimlerden elde edilen verilerin uzgörlere<sup>5</sup> dönüşmesini sağlamasıdır. Tulving'e (2002: 5) göre eğer bir hatıra/anı zamanı ve mekanı ile canlandırılabiliriyorsa, bir çeşit zihinsel zaman yolculuğu yapar gibi anımsanıyorsa, söz konusu bu anı epizodik bellekle ilişkilidir. Conway (2001: 1383)'e göre epizodik bellekteki anılar, duyuşsal-algisal özelliğe sahiptir; epizodik bilgiye istemli ulaşımın devamlı oluşu, epizodik bellek ile otobiyografik bellek verilerinin bütünleştirilmesini sağlamaktadır (Conway, 2009: 2312). Epizodik bellek aynı zamanda deneyimlerden gelen semantik bilgileri de düzenlemede işlevsel rol üstlenmektedir (Eysenck & Keane, 2010: 255-256). Böylece yeni durumları geçmiş deneyimlere göre anlayabilme ve yeni duruma uygun hızlı tepkiler geliştirebilme yeteneği geliştirilir ki; bu yeti, kişinin kendilik bilgisinin inşasında önemlidir. Epizodik bellek gelecek algısıyla da ilintilidir. Geçmişe dair ne denli detaylı ve zengin anı mevcutsa; o denli zengin gelecek hayalleri kurulabilir. Yaşlılık döneminde epizodik bellek ve otobiyografik bellek ne denli iyileştirilebilirse kendilik algısı o denli sağaltılabilir. Geçmişin anılarını yer, zaman ve duygularıyla anımsayıp birbirleriyle ilişkilendirebilmek sağlıklı, bütünlüklü kendilik algısıyla ilintilidir (Conway & Pleydell-Pearce & Whitecross, 2001: 493).

Bellek ve gelecek ilişkisinde travmatik anıların da önemi büyüktür. Travma ve benzeri dramatik olaylar zaman zaman istemsiz biçimde keskin ve detaylı biçimde hatırlanır. Flashback denilen ani ve travmatik duygularla yüklü imge ve olay anımsayışları; kişinin içinde bulunduğu şimdiki zamanı değerlendirmesini, geleceğe dönük kurgu ve hayallerini ve benlik algısını olumsuz biçimde etkilemektedir (Karaoğlu, 2016: 41).

Conway ve Pleydell- Pearce (2000: 265), otobiyografik bellekle ilgili teorilerinde, "işleyen kendilik" tanımını kullanmışlardır. İşleyen kendilik, kişinin gelecekteki varlığını ve kendini gerçekleştirmek için kuracağı amaçları etkilemektedir; kişinin otobiyografik bellekteki anılarını etkileyip biçimlendirme gücüne sahiptir (Conway ve Pleydell- Pearce (2000: 282-283). Otobiyografik bellek, kişinin geçmiş deneyimlerine dair anıları içermektedir; ancak epizodik bellekten farklı olarak daha uzun bir süreyi (kişinin kimlik tanımı, hayatının tarifi ve yaşam amaçları gibi) kapsamaktadır. Otobiyografik bellekte hem epizodik (anısal), hem de semantik (anlamsal) geçmiş anılar söz konusudur. Bir otobiyografik anının içerisindeki anlamsal bileşenin oranı ne kadar fazlaysa o anı o kadar eskiye ait bir anıdır (Goldstein, 2013: 282).

4 Burada çocukluk çağı ile üç yaş sonrası kastedilmektedir; çünkü üç yaş öncesi anılar, beyinde hipokampal yapı henüz yeterince gelişmediği için depolanamamaktadır ve hatırlanamamaktadır; bu duruma bebeklik çağı amnezisi denmektedir.

5 Uzgörü: Gerçeği önceden görebilen, ileri görüşlü ([http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=UZG%C3%96R%C3%9CR](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=UZG%C3%96R%C3%9CR))

Semantik bellek, dünyaya dair genelleşmiş anlamsal kodlamalarımızı içermektedir. Nesnelere, varlıklara, durumlara dair kategorik zihinsel temsillerle biçimlenmektedir. Semantik bellekle edinilen kavramsal, semantik bilgi soyut bilgi olarak da tanımlanabilir (Eysenck & Keane, 2010: 255-256). Genel kültür, sosyal kurallar, kavramlar, genellemeler, olgular ve soyut muhakeme, semantik bellekle ilişkilidir.

İnsanlar kendi geçmişlerine dair iyi anıları, olumlu anıları daha çok geri çağırma, hatırlama eğilimindedirler. Anı tümseği denilen, yaşamda kendilik imgesinin geliştiği ve kimliği tanımlamada kritik değişimleri içeren olayların olduğu dönemler daha iyi anımsanmaktadır. Bilişsel hipoteze göre, hızlı değişim dönemlerini istikrarın izlemesi anıların güçlü biçimde kodlanmasına neden olmaktadır (Eysenck & Keane, 2010: 299-303).

Belleğin yeniden yapılandırılabilirliği; geleceği hayal edebilmeye (Eysenck & Keane, 2010: 263), bellekteki boşlukların doldurabilmesine, kötü anıların unutulabilmesine, karar verme süreçlerine, amaca uygun hareket edebilmeye ve belleğin kapasitesinin başka işlemler için de kullanılabilmesine de hizmet etmektedir (Goldstein, 2013: 384-386). Dolayısıyla belleğin seçici ve yapılandırmacı oluşu işlevseldir.

Toplumsal hafıza da benzer biçimde çalışmaktadır. Toplumsal geçmişe dair anılar seçici biçimde yeniden yapılandırılarak geri çağırılmaktadır (Goldstein, 2013: 368-369). Toplumsal bellek, ortak olaylara veya ortak geçmiş bilgisine şahitlik eden toplulukların söz konusu olay veya durumlara karşı toplu biçimde oluşturdukları anıları, tutumları içermektedir. Toplumsal bellek, geçmiş şimdi ve gelecek arasında bireyin bağ kurmasını ve varoluş amaçlarını belirlemesini, gelecek nesillere aktarmasını sağlar. Toplumsal belleğin oluşumunda çocukluk, aile bireyleriyle ilişkiler, komşuluklar, ortak yaşam alanları ve tarihsel-sosyal olaylar da önemlidir (Halbwachs, 1992: 38).

Toplumsal belleğe iletişimsel bellek ve kültürel bellek olmak üzere iki farklı inceleme noktasından bakılabilir. İletişimsel bellek, belli bir kuşağa özgü bellektir ve taşıyıcıları öldüğünde etkileri de ortadan kalkmaktadır. Kültürel bellek ise, izleri ve etkileri daha kalıcı olan ortak deneyimlere dayanır. Kültürel bellek, bir milletin veya topluluğun uzun vadede ürettiği kültürel öğelerle biçimlenir (Assman, 2001: 56-67). Belleğin kültürel biçimde aktarımı dışında son dönemde yapılan bazı deneysel sinirbilim çalışmaları da travmatik anıların kuşaktan kuşağa aktarılabilirliğini göstermektedir (Dias & Ressler, 2014; Leah Hourie-Ze'evi ve ark., 2016 ). Esasında aktarılan şeylerin anılar değil, anıların etkileri ve işleniş, kullanılış biçimleridir. Bu durum Tarkovsky'nin *Ayna* filminde bazı sahnelerde görülmektedir.

### 3. Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada, Andrei Tarkovsky'nin *Ayna* filmi, bilişsel psikolojinin alanı olan bellek türleri, özellikleri ve süreçleri açısından analiz edilmektedir. Betimsel yöntemle ele alınan bu çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi, nitel araştırma



yöntemlerinden biridir ve araştırılacak olgular hakkında bilgi içeren yazılı veya görsel materyallerin analizini içermektedir. Doküman, temel alınan kategoriye veya kuramlara göre analiz edilir (Şimşek & Yıldırım, 2016: 217-223). Nitel bir araştırma yöntemi olan doküman analizi yöntemi kesin yargılara varmayan esnek yapısı ile karmaşık konuların özetlenmesinde araştırmacıların sıklıkla tercih ettiği bir yöntemdir. Sineması ve anlatım dili kolay çözülemeyen Tarkovsky'nin filmografisindeki en derinlikli film olan *Ayna*'ya bellek perspektifinden bakmayı deneyen bu çalışmada; araştırmanın disiplinler arası yapısı da dikkate alınarak doküman analizi yöntemi tercih edilmiştir.

Bu çalışmanın ilk aşamasında bellek türleri, özellikleri ve süreçleri ile ilgili literatür taranmış ve Tarkovsky'nin *Ayna* filmi ile ilintilendirilip örneklendirilebilecek konular tespit edilmiştir. *Ayna* filmi orijinal dilinde Türkçe altyazılı olarak üç sefer izlenmiştir. İlk izlemede film konusu hakkında genel kanaat oluşturması için film baştan sona kesintisiz bir şekilde izlenmiştir. İkinci izlemede film, sekans ve sahnelerine ayrılmış, önemli sekans ve sahneler not edilerek, bellek türleri ile karşılaştırılması yapılmıştır. Bu izlemede sekanslar ve sahnelerin bellek türleri, özellikleri ve süreçleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Son izlemede ise; bellek türleri ile eşleşen sekans ve sahneler parçalara ayrılarak birden fazla izlenmiş, karakterlerin bellek örüntüleri tespit edilmiş ve planların analizine geçilmiştir. Film, belleğin türleri olan örtük bellek, açık bellek, epizodik bellek, semantik bellek, otobiyografik bellek, kültürel bellek ve belleğin özellikleri ve süreçleri olan yeniden yapılandırma, flashbackler, belleğin genetik aktarımı, anımsama, unutma gibi öğeler açısından kategorize edilerek analiz edilmiştir.

Doküman analizinin analiz birimleri ise yönetmenin filmde kullandığı sahneler, sekanslar ve bu sahne ve sekansların yapısı, kurgusal geçiş biçimleri, filmde kullanılan şiirler ve karakterler olarak belirlenmiştir. Çalışmada örnekleme alınan sahne ve sekanslar saniyeleriyle birlikte belirtilmiş, incelenen görüntüler literatür kısmında ele alınan bellek türleri, özellikleri ve süreçleri ile ilişkilendirilerek analize tabi tutulmuştur.

Soyut ve karmaşık bilgileri aktarmada zorluk çeken psikoloji, sinemanın anlatımdaki etkili gücü sayesinde bu zorluğu aşmaktadır. Film hem psikoloji hem de sinema üzerine çalışan araştırmacılar için somut örnekler sunmaktadır. Filme bellek perspektifinden bakabilmek, psikoloji ve bellek ilişkisini dayatırken, dayatılan psikolojik bakışın nasıl kavranacağı ve sahnelerle birlikte nasıl çözümleneceği sinema okumasını zorunlu kılmaktadır. Bu açıdan bellek türleri, özellikleri ve süreçleriyle ilgili somut örnekler sunan *Ayna* filmi, hem sinema hem de psikoloji üzerine çalışan araştırmacılar için faydalı bir materyale dönüşmektedir.

Sinema anlatısını kurarken birçok sanat türünden etkilenmiştir. Görsel ve estetik öğelerini resim ve fotoğraftan alan sinema, hikâye anlatma ve olay örgüsü gibi temel anlatı tekniklerini edebiyattan almıştır. Hikâyesini insanla ve insana anlatan sinema, psikoloji ile diyalektik bir ilişki içindedir. Öyküyü kurarken gerçekliğin dışında yeni bir zaman, mekân ve birçok karakter yaratan sinemanın; zaman, mekân ve karakter arasındaki çatışmayı kurarken yararlandığı önemli kaynaklardan birinin de psikoloji biliminin verileri olduğu gerçeği yadsınamaz. Bu açıdan bakıldığında çalışmanın

hem sinema hem de psikoloji üzerine çalışan araştırmacılara da faydalı olacağı düşünülmektedir.

#### 4. Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından “Ayna” Filminin Analizi

Tarkovsky'nin *Ayna*'sındaki on iki adet sekans içerisinde bellek türleri, özellikleri ve süreçleri açısından örneklendirilebilecek pek çok öge mevcuttur; bu öğelere tek tek bakılarak uygun ilişkilendirmeler yapılmıştır.

##### 4.1. Prolog (00:00 - 04:00)

Filmin jeneriğinden önceki giriş sahnesinde yönetmen konuşma bozukluğu (kekeme) olan karakterin, doktor tarafından hipnozla tedavi edilmesini anlatmaktadır. Dil, insanın kendini ifade etmesini, kelimeleri ilişkilendirip bütünlüklü bir yapı içinde aktarabilmesini sağlarken; konuşma bozukluğu ise bütünlüklü aktarımı sekteye uğratan ve dolayısıyla anlamı bölen bir problemdir. Filmin ilk sahnesinde, konuşmadaki bu parçalara ayrılmış, bütünlüğü bozulmuş yapıyı yeniden organize eden, kelimeleri anlamlı ve aktarılabilir bir bütünlüğe çeviren yani yeniden yapılandıran hipnotik yöntem; filmin ana vurgusuna açılan kapıdır. Dil becerisi, örtük öğrenme ve örtük bellek ile ilişkilidir. Örtük bellekteki bilgilerin geri çağırılması ve hatırlanması kendiliğinden gelişmektedir. Örtük öğrenme ile parça parça öğrenilen beceriler yine bilinçli olmayan biçimde birleştirilerek otomatik beceri ve davranışlarımıza dönüşmektedir. Filmin bu giriş sahnesinde, örtük öğrenme ögesi dil becerilerinin hipnotik yöntemle tekrar yeniden bütünlüştürülerek geri çağırılması oldukça ilginç bir örnektir. Bu sahnenin siyah beyaz televizyon ekranından verilmesi de televizyonun bilinci etkileyen hipnotik bir öge olarak sunulduğunu göstermektedir. Daha önce “Bellek ve Sinema” başlığı altında da belirtildiği gibi *Ayna*'nın ortaya konulduğu dönem, televizyonun popüler kültür yaratım kaynağına dönüştüğü bir dönemdir. Bu sahne aslında filmin sonraki sahnelerini ve belleğin çalışma prensiplerinden örtük öğrenme ile beceri edinimini ve dil-bellek ilişkisini özetler niteliğe sahiptir.

##### 4.2. Açılış, Yuva ve Yangın (04:00 - 14:03)

Sigara içerken kırlara bakan anne Maria'nın görüntüsüyle başlayan sekansta Alexei'nin çocukluğunun geçtiği kırsal alan ve kulübe çevresi görülmektedir. Alexei'nin babasıyla ilişkisinin kendi oğluyla ilişkisine nasıl yansıdığı ve bir babanın oğlunu terk edişinin bıraktığı travmatik etkiler, film boyunca melankolik bir anlatım havası içinde sunulmaktadır. Filmde ilk kez bu sahnede görülen siyah-beyaz görüntülerde rüzgârın çalılırları dalgalandırması, film içinde pek çok sahnede yeniden görülecek ve zamanlar arası geçişi temsil edecektir.

Filmde bu sahne ile birlikte örtük bellek anıları yerini açık bellek anılarına bırakır; olay, olayın geçtiği yer, zaman ve kişiler artık belirlidir. Açık belleğin bir çeşidi olan epizodik belleği tanımlarken kullanılan “zihinsel zaman yolculuğu” deyiimi bu sahnede örneklendirilmiştir. Bu sahnede yer, zaman ve anılara ilişkin duygulara net bir şekilde yer verilmiştir. Kadraja sinen biçim, akış; yani auteur bir yönetmen olan Tarkovsky'nin

zaman- basınç kuramı<sup>6</sup> ile şekillenen sahneler ve Arseny Tarkovsky'nin sahnelere eşlik eden şiirleri, yönetmenin anlamı güçlendirmek için sinemanın şiir gibi, Da Vinci'nin resimleri gibi diğer sanat dallarında verilmiş eserleri yansıtan estetik özelliklerini kullanmasına birer örnektir.

Tarkovsky epizodik bellek anılarına ulaşmak ve bu anılarla yeniden bağ kurmak için Maria karakterini kullanmaktadır. Filmde oğul Alexei ve anne Maria ilişkisi, Tarkovsky'nin annesiyle ve tüm sevdikleriyle ilişki kurma biçimini temsil etmektedir. Daha bütünlüklü ve daha somut veriler sunan otobiyografik bellek, sağlıklı bir benlik inşası için gereklidir. Filmde epizodik belleği yeniden keşfetmek isteyen yönetmen, otobiyografik belleğe ulaşma ve yeni bir benlik inşası amaçlamaktadır. Sahnenin başında uzaktan gelen yabancı adamın, doğanın *telaşsız, kaygısız, sakin* olduğuna yönelik vurgusu kişinin kendisini yeniden keşfetme sürecine bir gönderme olarak okunmaktadır. *Ayna*'da Alexei'nin anı tümseği, çocukluğunun geçtiği kulübe ve annesiyle ilişkisi etrafında şekillenmiştir; çünkü yaşamının en hızlı ve en kritik değişimlerinin yaşandığı, kişiliğini biçimlendiren anılar çocukluk dönemine aittir. Anı tümseği, bilişsel hipoteze uygun olarak her insanda aynı yaş döneminde yaşanan bir olgu olmayabilir (Eysenck & Keane, 2010: 299-303)

Filmde rüzgârın otları hareketlendirdiği geçiş sahneleri ve bu sahnelerin özellikle siyah beyaz verilmesi, örtük öğrenmenin bilinç içermeyen yönüne vurgu olarak okunabilir. Örtük öğrenmede öznenin kendini iradî olmayan biçimde koşullara uyumlu hale getirmesi ve koşullanması söz konusudur. Rüzgâr esintisinin otları bilinçsiz ve amaçsızca hareket ettirdiği, bu hareketler üzerinde otların herhangi bir iradesinin olmadığı, sahnenin bu şekliyle anılar arası geçişi temsil ettiği yorumu yapılabilir; bu sahnelerden sonra farklı zamanlar arası geçişi, "şimdi" ile "geçmiş"in bulunduğu anları, *Ayna*'da defalarca görürüz. Benzer biçimde belleğin de "şimdi" ve erken çocukluk anıları arasında bağ kurma anları çoğu kez bilinçdışı olarak otomatik biçimde gerçekleşmektedir (Baddaley ve ark., 2009).

Anılar arası geçişle ulaşılmak istenen ise şiirdeki gibi "*aynanın ötesindeki ülke*" yani gerçekte var olan tüm görüntüleri anlamlı bir bütünlük içerisinde tekrar bize geri veren, yansıtılışı ve bizim o yansımalar bütünü yeniden algılayıp anlamlandırmamızı sağlayan yapıdır. Babasının "*Her şey değişirdi. Leğen, sürahi gibi sıradan şeyler bile. Aramıza uzanırken, durmadan akan su.*" dizelerindeki gibi Tarkovsky, *Ayna*'da basit ve sıradan gibi görünen nesnelere bile sembolik biçimde kullanmış ve sonraki sekanslarda da her nesnenin bağlantılı olduğu anıları, durumları hem bireysel hem de toplumsal bellek açısından belgesel görüntülerle de desteklemeye çalışmıştır.

Babasının şiirleri ise epizodik veya haber/belgesel görüntülerle desteklenen toplumsal bellek öğelerine duygu derinliği kazandırmasını ve hatta sembolizmi semantik

6 1917'deki Rus devriminden sonra ortaya çıkan Sovyet sinema montajı, Eisenstein'in eseridir ve bu montaj biçiminde hareket ve mekân belirleyicidir. Tarkovsky ise Eisenstein'in klasik montajına karşı çıkarak zaman-ritim montajını geliştirmiştir. O'na göre, çekim içinde önemli olan içsel ritimdir; içsel ritmi yöneten ise zamandır. Planların içinde kendiliğinden oluşan zaman akışı, ritmi şekillendiren basıncı, baskıyı oluşturur (Torun, 2014: 133-136).

olarak açıklamasını sağlamıştır. Sofra, yağmur ve ateş öğeleri de *Ayna*'nın sonraki sekanslarında tekrarlanan öğelerdendir. Ateş, su (yağmur), toprak, hava (rüzgar) gibi doğa elementlerinin tekrarlı kullanımı, auteur yönetmen Tarkovsky'nin imzalarından biridir. *Ayna*'da bu elementlerin daha çok insansız, diyalogsuz sahnelerde yer almasını; elementlerin, doğanın birer parçası olarak birbirleriyle diyalog kurması biçiminde okuyabiliriz (Nelson, 2003: 234). Ateş, Tarkovsky'nin seyircide yepyeni duyular ve anlamlar oluşturabilmek amacıyla kullandığı etkin bir elementtir (Vardsveen, 2009). Su (yağmur) ise, Tarkovsky tarafından hareketi, değişim ve saflığı ifade etmek için kullanılmıştır (Green, 1993: 9). Yağmur ve ateş kişinin kendisi dışında gelişen ve iki farklı biçimde dönüştüren, değiştiren kuvvetler olarak dikkat çeker. Rüyalar ve flashbacklerle<sup>7</sup> geçmiş anıları parça parça anımsamak da böylesi bir güce sahiptir. Sinemada ise rüyaların da flashbacklerin de kullanımı dikkat çekicilik, etkileyicilik yaratmaktadır; bu öğeler sebebiyle seyircinin artan dikkati, değişecek sonraki sahneye seyirciyi hazırlamakta ve algılarını açmaktadır. Ayrıca *Ayna*'daki flashbacklerin rüyalar gibi pek çok simgesel öğe ile bezenmiş olduğu da dikkatlerden kaçmamaktadır.

### 4.3. Uyanış ve Fantazmagorik Anne İmajı ( 14:03 - 19:59)

Çocuk Alexei'nin rüyasında baskın karakter annedir. Su sızdıran kulübenin çürümesi ise yuvanın yıkılışına işaret etmektedir. Annenin penceredeki yansımasının birden yaşlı bir kadına, Maria'nın gelecekteki yaşlı haline dönüşmesi (Maria'nın yaşlı halini Tarkovsky'nin gerçek hayattaki annesi canlandırmaktadır) yönetmenin kullandığı zaman sıçramalarına bir örnektir.

Filmin genelinde çocuk Alexei'nin annesiyle neredeyse hiç diyalog kurmaması, Maria'nın duygularını yansıtmayan ve son derece mesafeli bir anne olduğunu anlatmaktadır. Çocukluk anıları travmatik olan insanların travma dışı epizodik bellek anıları görece silik, olumsuz duygularla yüklü (Sutin & Stockdale, 2011: 952-955) ve kopuk kopuktur. Epizodik bellek sağlıklı bir bütünlük içermediğinde şimdiki odaklanmada sorunlar yaşanmakta, gelecek algısı zedelenmekte ve olumlu kendilik algısı da tersine çevrilmektedir.

### 4.4. Şimdiki Zaman, Anne ve Oğulun Telefon Görüşmesi (20:00 - 22:19)

Yetişkin Alexei'nin yaşadığı evin odaları çok kötü durumdadır. Dairede neredeyse hiç eşya yoktur. Tüm evi Alexei'n hayatı, evdeki her bir odayı da Alexei'n hayatındaki bir anı/hatıra olarak görebiliriz (McFadden, 2012: 52). Evin yıkılmaktan kurtulması, yani Alexei'nin hayatının düzene girmesi, geçmişin yeniden doğru şekilde anımsanmasına bağlıdır.

Sahneye genel olarak bakıldığında şimdiki zamana odaklanmakta sorunlar yaşayan Alexei karakterinin zaman algısında bozulmalar olduğu anlaşılmaktadır. Karakterin

<sup>7</sup> Flashbackler, bilişsel psikolojide tanımlanan belleğin çalışma biçimlerinden biri olup, genellikle olumsuz duygulanıma neden olan çocukluk dönemi olaylarının ani biçimde görsel sahne olarak geri çağırılmasıdır. Flashbackler, kişinin benlik algısını olumsuz etkileyen yoğun duygulanımlara neden olmaktadır (Karaoğlu, 2016).

şimdiki zamana sağlıklı bir şekilde odaklanamaması, epizodik bellek anılarının kopuk ve belirsiz oluşundan kaynaklanmaktadır. Film boyunca anılarını yeniden keşfetme ve anlamlandırma çabası içerisinde olan Alexei'nin bu çabasının genellikle anne-oğul ilişkisinde düğümlendiği görülmektedir.

#### 4.5. Maria Matbaada Çalışırken (22:20 - 34:35)

Matbaadaki işleyiş dönemin Sovyetler Birliği Rusya'sındaki baskıcı ve hata kabul etmez rejime gönderme yapmaktadır. Özellikle tek bir motiften binlerce (tıpkıbasım) kopya alan matbaa gibi, rejim de toplumu tek tipleştirmek istemektedir.

Bu sahnede Alexei ve Maria ilişkisinde yönetmenin kendi geçmişi ile hesaplaşmasına tanık oluruz. Babanın evi terk etmesi, annenin oğluna mesafeli oluşu ve başka her şeyden çok kendi özgürlüğüne odaklanması filmde anne eleştirisini de beraberinde getirmektedir. Alexei'nin annesiyle ilişkisi, karşı cinsle daha sonra kurulacak yakın ilişkileri de şekillendirecektir. Yönetmen bunu filmde, Natalia ve Maria karakterlerinin diyaloglarındaki benzerlikler ve iki karakteri de aynı aktristin canlandırması ile anlatmak istemiştir. Sahnede Alexei ve oğlu İgnat'ın olayları algılama biçimleri bakımından birbirlerine olan benzerlikleri, belleğin genetik aktarımı, özellikle de travmatik anıların aktarımına ilişkin iyi bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Daha sonraki sahnelerde söz konusu bu iki karakterin yetiştirilme biçimlerinin ve anılarının da benzer olduğu görülecektir.

#### 4.6. Alexei'nin Eşi Natalia ile Tartışması (34:36 - 41:23)

Maria, Alexei'i bir zamanlar Alexei'nin annesinin suçlandığı şeyle, bencil olmakla suçlamaktadır. Seyirci, diyaloglarda ebeveynlerin çocuklarıyla kurduğu ilişki biçiminin eşlere ve bir sonraki nesle nasıl aktarıldığına şahit olmaktadır. Yönetmen sahnelerin arasında her biri toplumsal hafıza tarafından işlenmiş önemli olaylara ait haber görüntülerine yer vermiştir. İspanyol Sivil Savaşı'na ait olan bazı görüntülerde etrafta koşan askerler, çocuklarıyla eşleriyle kaçışan insanlar, uçaklardan atılan bombalar, karmaşa ve yıkım görülmektedir. Savaş ve göç gibi olaylar toplumsal hafızada derin izler bırakmakta ve çeşitli travmalara sebep olmaktadır. Filmel zamanda "şimdi"nin görüntüleri arasına ansızın giren ve seyirciyi rahatsız eden bu görüntüler, toplumsal belleği diri tutmak amacını taşımaktadır. Bu görüntüler sayesinde seyirci kolaylıkla geçmiş travmatik anılara, epizodik bellek veya toplumsal bellek yoluyla götürebilir. Zihinsel zaman yolculukları daha çok epizodik olduğundan duygu yükü ağır basan ve açık belleğin işleyişine uygun bir biçimde anıların birikmesi sağlanmaktadır; ancak toplumsal belleğin anılarına yolculuk sırasında bazen örtük öğrenmeye yakın biçimde, bazen de semantik öğrenmeye yakın biçimde bir süreç söz konusudur. Filmdeki haber/belgesel planların değişkenliği ve sahneler arasına yerleştirilme biçimleri söz konusu bu işleyişe iyi bir örnek niteliğindedir.

#### 4.7. Tarihi Sovyet Balon Uçuşlarına Dair Haber Görüntüleri (41:24 - 51:58)

Filmde verilen haber/belgesel görüntülerin toplumsal bellek anılarının oluşması yanında, bireyin geçmiş, şimdi ve gelecek arasında doğru bir bağ kurabilmesi ve varoluş amaçlarını belirlemesi amaçlanmaktadır. Görüntülerdeki toplumsal bellek öğeleri iletişimsel değil kültürel bellek öğeleridir çünkü etkileri sadece tek bir nesille sınırlı değildir. Savaşlar, göç ve sanayi devrimi gibi olayların gösterildiği sahneler kültürel belleğin evrensel belleğe evrilmesine dair örnekleri barındırmaktadır (Nelson, 2003: 227). Kültürel belleğin ürünleriyle İgnat'ı birleştirenin fantastik bir şair olması, karakterin aniden ortadan kaybolması kültürel bellekle kurulan bağların naifliğine vurgu yapmaktadır; çünkü kültürel bellek anıları, birey kültürün öğeleriyle ilişki kurduğu müddetçe canlı kalabilir.

Bireyin kültürel bellek anılarıyla anlamlı bir ilişki kurabilmesi ise ancak kendi epizodik belleğinin sağlıklı olmasıyla mümkündür. Filmde kapıya gelen anneannesini bile tanıyamayan İgnat için, şair figürü de uçucu bir figüre dönüşmektedir. Yine bu sahnede İgnat'ın "bu anı daha önce yaşamıştım" cümlesiyle yönetmen anılar ve zamanlar arası geçişkenliği vurgulamaktadır. Aslında yaşamın ilk yıllarından itibaren örtük öğrenme ile edindiklerimiz veya bebeklik çağı amnezisi ile unuttuklarımızdan kalan semantik bellek örüntüleri bizde mevcut olmasına rağmen kişi bu mevcudiyetin bilincinde değildir. İgnat'ı annesinin suçladığı gibi "hayal kurma" anıları, rüyalar veya dejavu benzeri deneyimler belki de bu mevcudiyetin ürünleri olarak görülebilir.

#### 4.8. Bütünlük ve Ayrışma, Savaş ve Barış (51:59 - 64.30)

Çocuk Alexei'nin savaş sırasında zorlu kış koşullarına rağmen eğitimini tamamladığının anlatıldığı görüntülerin ardından; İkinci Dünya Savaşı sırasında Sivash Gölü (Çürük Deniz)'nde Sovyet ordusu benzer zorluklar eşliğinde ilerlerken görülmektedir. Uçsuz bucaksız bataklıkta nereye gittiğini bilmeden yürüyen askerlerin yüzlerindeki umutsuzluk, çaresizlik ve acziyet oldukça belirgindir.

Karla kaplı geniş bir alanda kızaklarla kayan çocuklara yüksekçe bir tepeden bakan bir çocuğun görüntüsü, yaşlı Peter Breughel'in *Hunters in Snow* tablosuna benzemektedir. Tarkovsky, yaşlı Peter Breughel'in tablolarını Solaris adlı filminde de kullanmıştır. İki görüntüde de kuş bakışı ile görülen karla kaplı bir vadiye farklı yönlere doğru hareket eden insan figürleri görülmektedir. Farklı yönlere hareket eden insanlar, tabloda "ortak saflık"ı temsil ederken, *Ayna*'da "ortak dram"ı temsil etmektedir (Karavit, 2016). Yaşlı Breughel'in kendisi gibi oğulları ve torunları da ressamdır ve aynı isimle eserler vermişlerdir. Bu tablonun ve dolayısıyla bu ressamın seçimi *Ayna*'nın pek çok sahnesinde ifade edilmeye çalışılan kuşaklar arası geçişin de iyi bir sembolüdür. Tabloda zorlu koşullar altında yaşam mücadelesi veren sıradan insanların zorluklar karşısında yaşadığı melankolik durgunluk ilk etapta göze çarpar ki; bu zorlu koşullarda bitkin düşme, melankolik durgunluk hali filmde askerlerle ilgili haber/belgesel sahnelerinde ve çocuk Alexei'nin savaş eğitimi anılarında da karşımıza çıkmaktadır.

Karlı arazi üzerinde ağaçtan bir kuş uçarak çocuğun başına konar, çocuk bir müddet sonra kuşu eline alır. Bu esnada sahne değişir ve siyah beyaz haber/belgesel görüntüleri beyazperdeye yansır. Kültürel ve tarımsal reform için protesto gösterisi yapan Damansk Adası'ndaki Çinli göstericilerin protestosunu kontrol etmeye çalışan Rus askerlerinin ifadesiz yüzü ile sekans sonlanır.

#### 4.9. Savaştan Dönen Baba ve Geçmişle Yüzleşme (64:31 - 74:12)

Savaştan dönen Alexei'nin babası kulübenin yanında durur ve ormanda oynayan çocukları yanına çağırır. Babanın "Marina" diye seslenmesi, yönetmenin şair Marina Tsvetaeva'ya göndermesi olarak okunmaktadır (Nelson, 2003: 254). Anneleri duygudan yoksun ve biraz küskün bir yüz ifadesiyle babalarına sarılan çocukları izler. Bu esnada Da Vinci'nin Ginevra Benci portresi görülür. Portredeki kadının yüzü de Maria'nın yüz ifadesine birebir benzemektedir. Film boyunca çocuk Alexei'nin ebeveynleriyle yaşadığı tek yakınlık ve sıcaklık içeren sahne babasının Alexei'ye sarılması sahnesidir.

Natalia, annesi ile çocukluğundaki gibi bir ilişki kurmasının mümkün olmadığını Alexei'ye hatırlatarak "Senin yüzünden annenin hayatının mahvolduğunu düşünüyor ve suçluluk hissediyorsun ama bu konuda artık yapabileceğin bir şey yok" der. Daha önceki sahnelerde Alexei annesini suçlarken şimdi bu sahnede annesini suçlamaktan dolayı kendini suçlar. Bir zaman sonra Alexei kendini suçlamayı bırakarak Natalia'yı ve oğlunu küçümseyecek ve öz suçluluğunu başkasına yansıtacaktır. Alexei'nin içinde bulunduğu bu çıkmazdan kurtulmasının tek yolu, geçmiş travmatik anılarıyla yüzleşmesi, annesinin duygusal ihmali kabulüne ve onu affetmesidir.

#### 4.10. Çocukluk Dönemi Anıları ve Travma (74:13 - 78:49)

Çocukluk dönemi, her şeyin mümkün olduğuna inanılan, kendimizi sihirli güçlerle donanmış hissettiğimiz anlar bütünüdür. Bu sihirli hâkimiyet algısı büyüdükçe aşamalı biçimde bozulmalı ve gerçeğe yakın bir hal almalıdır. Algıdaki bu geçiş, ani ve keskin olursa çocuğun benlik imajında zedelenmeler meydana gelebilir. Ebeveynlerle yaşanan travmatik anlar çocuğun hâkimiyet algısını parçalamakta ve bu algının istenmeyen bir şekilde yıkılmasına sebep olmaktadır<sup>8</sup>. Filmde sofraya görüntüsünün bozulan bütünlüğü, yere devrilen eşyalar bu tehditleri temsil etmektedir; ki bu sahnelerde yine örtük ve semantik bellek örüntüleri hakimdir. Çocuk Alexei'n kulübeye zorlukla girmesi, geçmişin travmatik anılarının zor ulaşılır olmasını anlatmaktadır.

#### 4.11. Tedavi Mekânı Olarak Yuva (78:50- 97:12)

Alexei'nin çocukluğunun geçtiği kulübeye benzer bir kulübenin dışında bu kez; Moskova'dan kırsala gelmiş, kulübede yaşayan doktorun eşinden (doktorun eşini Tarkovsky'nin ikinci eşi canlandırmıştır) yardım isteyen İgnat ve Natalia durmaktadır.

<sup>8</sup> Geçmişte yaşanan travmalar, benlik algımızı değiştirebilmekte ve geleceğe dair beklentilerimizin umutsuzlukla biçimlenmesine neden olabilmektedir. Umut duygusu, kişinin benlik algısıyla yakından ilişkilidir ve travmatik geçmiş deneyimler nedeniyle yara alabilir; bu durum da psikolojik travma belirtileri ile birlikte depresyon belirtilerinin de ortaya çıkmasına neden olabilmektedir (Karaoğlu, 2016: 41).

Yönetmen, Alexei için güvenli parça bütünleştiricisi olan yuvayı bu kez kendinden sonraki nesil için de aynı işlevle göstermektedir ki, bu vurgu “asla çökmeyecek ev” dizeleriyle daha önce de yapılmıştır. Sahneler arasında duvardaki aynadaki yansımaya bakıp saçını düzeltten İgnat’ın görüntüsü ve daha önce ilk sekanslarda görülen masaya dökülmüş süt görüntüsünün benzeri ve köz olmuş ateşlerin içine atılmış bir ayna dikkat çekicidir. Görüntüye aynalı bir kapı gelir, bir kadın eli bu kapıyı aralar ve kapının ardından daha önce savaş eğitimi sekansında gösterilen kızıl saçlı kız gelir; kızın avuçlarında ateş vardır ki; bu sahne daha önceki sahnelerde çocuk Alexei’nin avuçları arasındaki ateş biçiminde verilmiştir. Filmin son sahnelerine doğru bu tarz sembolik sahnelerin arttığı görülmektedir.

Maria soğuk, duygusuz ve hatta sert bir ifadeye sahipken Natalia olumlu veya olumsuz duygularını ifade edebilen ve yüzüne yansıtılabilen bir karakterdir. Doktorun eşi hamile olduğu ve midesi bulandığı için horoz kesemediğini söyler ve Natalia’dan bu konuda yardım ister. Natalia yapamayacağını söyler, ancak sonunda Natalia beyaz bir horozu kulübenin içinde baltayla keser; kamera Natalia’nın sert ve şeytani gülümsemesine, bakışlarına odaklanır. Yönetmenin kadın kimliğini algılayışı bu sahnelerde bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Natalia, anne Maria’dan çok daha naif ve sevgi dolu olsa da sonunda içerisinde bir çeşit negatif kutup taşımaktadır (Nelson, 2003: 263). Alexei’nin şefkatli sevgi dolu tavrı ancak Natalia kendinde olamayacak kadar hasta olduğunda, pasif durumdayken mümkündür; bunu sonraki sahnelerden okuyabiliriz. Görüntü siyah beyaza, Alexei’nin Natalia ile belki de ilk tanıştıkları zamanlardaki görüntüsüne döner. Alexei hasta olan eşi yataktayken onun yanındadır ve karısının elini okşarken “merak etme iyileşeceksin” der. Görüntüler yavaş çekimde akmaktadır. Birden beyaz çarşaf lar içinde yatan Natalia’yı yatağının üzerinde havada asılı biçimde yatarken görürüz ve Natalia’nın bedeninin üzerinden beyaz bir güvercin uçar gider. Görüntü tekrar doktorun eşinin evine döner. Natalia hızla kulübeyi terk etmek üzere dışarı çıkar. Göl boyunca oğul İgnat çıplak ayaklarıyla yürürken tekrar Arseny Tarkovsky’den şiirler duyarız:

*insanın bedeni tıpkı yalnızlık gibi.  
kulakları ve gözleri kocaman bulutlar çizer.  
artsız arasız ruhumuz ve derinin üstünde.  
eldiven gibi giyilmiş yara yara üstüne,  
engellerin arasından gökyüzüne yükselir.  
buzdan iradenin ve kuş kanatlarının üstünde ve kendi ormanlarının canlı hapisanesinde*

Kamera daha önceki sahnelerde de yinelenen siyah beyaz çalılıkların rüzgârla savruluşunu gösterir ve tekrar şiir duyulur:

*parmaklarının arasından iştir yedi denizin kükreyen ve parıltılı boru sesini.  
ruhumuz bedensiz bir günahkar sanki ve sanki cevapsız bir bilmece...*

Kamera daha önceki rüya sahnesindeki bahçedeki sofraya ve sofa üzerinden rüzgâr nedeniyle düşen nesnelere odaklanır. Şiirler ve görüntüler bir araya getirildiğinde “kendi ormanlarının canlı hapisanesi”nden ancak tüm geçmiş, şimdi ve geleceğe birlikte “bedensiz”likle yani tek bir zamana ve duruma yapışık kalmaktan kurtularak ulaşılabileceği fikrine varılabilir.



Daha önceki siyah beyaz rüya sahnesinde çocuk Alexei'nin kulübenin kapısından içeri girişini tekrar görürüz. Kulübenin içi harap haldedir ve yıpranmış tüller rüzgârla savrulur. Tüllerin arasından bir ayna görünür ve kamera yavaşça bu aynaya yaklaşarak odaklanır. Aynada karanlıklar içinde çocuk Alexei'nin yansıması vardır. Kamera kulübenin içinde gezinir ve pencereden kırlarda oturan genç anne Maria, kızı ve evden onlara doğru gitmekte olan çocuk Alexei görülür. Sigara içerek uzaklara bakan genç anne, yüzünü çocuk Alexei'ye çevirdiğinde Maria'nın yaşlı haliyle gösterilmesi oldukça şaşırtıcıdır.

Son sahnelere doğru artık film boyunca vurgulanan yeniden yapılandırma hayata geçirilmeye çalışılmaktadır; geçmişteki ve şu andaki anne figürünü birleştirme bütünleştirme ve onunla barışma aşamasına doğru gidilmektedir.

#### 4.12. Şimdiki Zaman, Alexei'nin Hastalığı ( 97:13- 104:25)

Doktor, hasta yatağında yatan Alexei'nin hastalığın ölümcül olabileceğini, "*vicdanı ve anıları olan herkes gibi*" basit sebeplerle ölebileceğini iki gizemli kadına anlatmaya çalışmaktadır. Bu iki kadın, daha önce kendilerine gönderme yapılan iki şairdir; ölümcül hasta olan Alexei'nin yanında hayali şair arkadaşları dışında ailesinden kimse yoktur. Alexei'nin geçmiş yüzleşmesi içinde olduğu ve bu nedenle kendisini neredeyse ölecek kadar güçsüz ve yalnız hissettiği anlaşılmaktadır. Duvardaki aynaların çokluğu ise yüzleşilen alanların çokluğuna işaret etmektedir. Kendilik algısının öz suçlulukla şekillendiği gerçeği artık farkında olunan bir gerçekliğe dönüşmüştür. Alexei, yatağının üzerinde duran serçeyi (ki bu kuş, daha önce çocuk Alexei'nin başına konan serçedir) avucuna alır ve kuşu avucundan bırakır, kuş uçar gider.

Kuşun uçmasıyla birlikte geriye doğru zamansal bir sıçrama olur. Alexei'nin annesi ve babası kırların üzerinde uzanmış mutlu ve sevgi dolu bir şekilde sohbet etmektedirler. "Kız mı istersin erkek mi?" diye sorar Alexei'nin babası. Maria gülümser ve gözleri dolar. Artık anne figürüyle ilgili ilk ve en eski, sevgi dolu anıya erişilmiştir. Seyirciye hatırlatılan bu anı, bebeklik amnezisiyle unutulacak denli eski bir anı olmasına rağmen asıl anımsanan epizodik belleğin semantik anılarla ilgili olan kısmıdır; yani annenin çocuk Alexei'yi dünyaya getirecek olmasından dolayı duyduğu mutluluk... Olumlu benlik algısı, "ben annemin sevgisine ve dolayısıyla sevmeye layık biriyim" biçiminde yeşermeye başlamıştır. Dolayısıyla olumlu benlik algısını temsil eden kuş artık özgürlüğe salıverilmiştir. Yaşlı Maria yüzünde bir gülümseme ile hızla ormanın içinden çıkar, kendisini bekleyen çocuk Alexei ve kız kardeşinin elini tutarak dağılmış ve artık parçalanmış sofranın da yanından geçerek oradan hızla uzaklaşır. Artık yaşlı Maria, çocuk Alexei'ye sevgi ve ilgi göstermektedir; Alexei annesini yeniden keşfetmektedir. Artık eski yuvaya ihtiyaç yoktur, birlikte yeni bir yolculuğa güven içerisinde çıkarlar. Geçmiş geçmişte bırakıp geleceğe doğru yönelirler. Filmin sonunda artık epizodik bellek anıları anlamlı bütünlükle otobiyografik belleğe işlenmiş, otobiyografik bellekten de kendilikle, geçmişle ve hatta gelecekle ilgili olumlu algı, semantik belleğe yerleşmiş durumdadır.

## Sonuç

Bu çalışmada Andrei Tarkovsky'nin *Ayna* adlı filmi, bellek türleri, özellikleri ve süreçleri açısından analiz edilmiştir. *Ayna* filminin içeriğindeki sahneler ve kurgusal yapı, sekanslar halinde incelenip her bir sekanstaki örtük, açık, epizodik, otobiyografik, semantik ve kültürel bellek öğeleri ve örnekleri ayrı ayrı ele alınmıştır. Aynı zamanda belleğin yeniden yapılandırılması, travmatik anıların nesilden nesile geçişi gibi özellikleri ve depolama, anımsama, unutma gibi bellek süreçleri de sekanslar üzerinden örneklendirilmeye çalışılmıştır.

*Ayna*, Tarkovsky'nin şiirsel anlatım, flashbackler, ağır çekim rüya görüntüleri ve belgesel görüntülerle çektiği zaman-mekân kavramının silikleştiği, bir çeşit tüm zamanlılık içeren belleğin koridorlarına yolculuk filmidir. Bu bellek yolculuğu, başlangıçta kişisel bir yolculuk gibi görünebilir ancak her bireyin kendi çocukluğundan, geçmişinden izler taşıması, belleğin her insanda aynı biçimde gerçekleşen süreçlerini imajlar yoluyla temsil etmesi ve haber/belgesel görüntüleriyle kültürel ve kültürlerarası büyük değişimler karşısında insanın aciziyetine vurgu yapması nedeniyle bu film, insanın büyük yolculuğunun en yansıtıcı öykülerinden birini sunmaktadır. Nasıl ki Demans ve benzeri amneziyle ilgili hastalıklarda bir çeşit tedavi yöntemi olarak anımsama terapisiyle hastalara geçmiş, fotoğrafları gösterilerek anımsatılmaya çalışılıyorsa ve bu tedaviyle hastanın şimdiki benlik algısı sağlıklı hale getirilmeye çalışılıyorsa (Baddaley ve ark., 2009) *Ayna* ile yönetmenin yapmaya çalıştığı, kişisel ve kültürel amnezinin karşısına geçmişini getirme yoluyla “şimdi”nin sağaltımıdır. *Ayna* bize, kendi varlığımızı ve benliğimizi sağlıklı şekilde kabullenebilme ve sürdürebilmenin, bellek kaynaklarını ve süreçlerini doğru şekilde kullanmakla mümkün olabileceğini gösterir.

Filmde İkinci Dünya Savaşı öncesi, İkinci Dünya Savaşı sonrası ve 1975'deki “şimdiki zaman” olmak üzere üç farklı zaman periyodu mevcuttur ve bu periyotlar boyunca karakterler arası sürekli bir geçişlilik söz konusudur. Örneğin Aleksei'nin çocukluğuna ait hatıralarında ve rüyalarında görünen annesi Maria ile karısı Natalia'yı aynı aktrist oynamaktadır. Yine Aleksei'nin on iki yaşındaki çocukluğu ile Aleksei'nin çocuğu Ignat'ı aynı aktör oynar. Tarkovsky'nin flashbacklerle geçişli ve rüyalara bezeli çocukluk anılarına eşlik eden Sovyet ve dünya tarihinden haber/belgesel görüntüler ise babasının seslendirdiği kendi şiirleriyle birlikte sunulmuştur. Gerek iç içe örülü zaman periyotlarıyla ve geçişli karakterleriyle, gerekse “ev, yuva” vurgusu ile evrensel bir bütünlük, birlik duygusu filme hâkimdir (Torun, 2014: 138).

Tarkovsky'e göre insan, yaşadığımız çağda anlamın yitimi ile karşı karşıyadır (Tarkovsky, 2009: 145). Sinema hem toplum hem de birey için yitirilen anlamı yeniden inşa etme ve belleğin onarıma sürecinde önemli bir işlev görmektedir. Tarkovsky, *Ayna* (1975) filmini özellikle çocukluk dönemindeki anıların, rüya ve hayallerin bir birleşimi olarak tanımlamaktadır. Filmde insan, geçmişe ve geleceğe karşı kendi hayatını ortaya koyarak bir çeşit gelecek ve geçmişin birleştiricisi, bütünleştiricisi rolüyle yer almaktadır. Belleğin işlevleri, özellikleri ve bellek süreçlerinin açıkça görüldüğü filmde; anılara ve rüyalara yer verilerek hem karakterlerin bellekleri hem de toplumsal belleğin yeniden yapılandırılması gözlemlenmektedir.

*Ayna*'nın belirgin özelliklerinden biri de zamanı kurgulama biçimidir. Yönetmen *Ayna*'da zamanı yapı bozumuna uğratarak film içinde ileri ve geri sıçramaları sık kullanarak seyircinin şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zaman algısı ile de oynamaktadır (Torun, 2014). *Ayna*'daki zaman atlamaları ile yönetmen bir çeşit zamansızlık ya da sonsuzluk algısı yaratmaya çalışmakta (Tarkovsky, 1986); zaman, gerçeküstü ya da gerçeğin bütünleştirilmiş ve sonsuz ile çevrelenmiş hali ile sunulmaktadır. Zaman üzerine böylesi bir algıyı oluşturmak için karakterlerin, oyuncuların ve mekânların geçişliliği, rüyalar, ses ve efektler, belgesel dokümanlar ve Arseny Tarkovsky'nin şiirleri yönetmen tarafından usta bir biçimde kullanılmıştır.

*Ayna*, Tarkovsky'nin diğer filmleriyle beraber incelenip auteur yönetmenin stili daha detaylı biçimde işlenebilirse bellek ile ilgili yönetmenin duruşu ve vermek istediği mesaj farklı açılardan da değerlendirilebilir. *Ayna* filmi bağlanma süreçleri ve kuramları, psikoanalitik öğeler, Lacan'ın bebeklik dönemi ayna evresi ve Jung'un arketipleri, ayrıca da sinema teknikleri açısından da karşılaştırmalı bir şekilde ele alınırsa daha kapsayıcı bir çalışmaya ulaşılabilecektir. Literatürün böylesine kapsayıcı bir çalışmaya kesinlikle ihtiyacı olduğu değerlendirilmektedir.

## Kaynakça

- Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek, Çev.: Ayşe Tekin*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Atkinson R. C., Shiffrin R.M. (1968). Human Memory:A Proposed System and Its Control Processes. *Psychology Of Learning And Motivation*, s. 89-195.
- Baddaley, A., Eysenck, M. W., Anderson, M. C. (2009). *Memory*. Psychology Press, East Sussex.
- Berger, J. (1988). Çev.: Salman, Y., Gürsoy, M. *O Ana Adanmış*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Bergstrom, A. J. (2017). *In Search of Lost Selves: Memory and Subjectivity in Transnational Art Cinema*. Wilfrid Laurier Üniversitesi, İngilizce ve Film Çalışmaları Bölümü Doktora Tezi, Waterloo.
- Cangöz, B. (2005). Geçmişten Günümüze Belleği Açıklamaya Yönelik Yaklaşımlara Kısa Bir Bakış. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s. 51-62.
- Conway, M. A., Pleydell- Pearce, C. W. (2000). The construction of autobiographical memories in the self-memory system. *Psychol Review*, s. 261-88.
- Conway, M. A. (2001). Sensory-perceptual episodic memory and its context:autobiographical memory . *Phil. Trans. Royal Society Land B.* , s. 1375-1384.
- Conway, M. A., Pleydell- Pearce, C. W., Whitecross, S.E. (2001). Neuroanatomy of Autobiographical Memory: A Slow Cortical Potential Study of Autobiographical Memory Retrieval. *Journal of Memory and Language*, s.493-524.
- Conway, M. A. (2009). Episodic memories. *Neuropsychologia* , s. 2305-2313.
- Çolak, M. (2013). Modernity Crisis And Its Reflections In Tarkovsky's Nosthalgia and Mirror. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, s. 49-66.

- Goldstein, E. B. (2013). *Bilişsel Psikoloji*. Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Green, P. (1993). *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*. The Macmillan Press Ltd., London.
- Houri-Ze'evi, Korem, Sheftel, Faigenbloom, Toker, Dogan, Awad, Degani, Alon, Rechavi (2016). A Tunable Mechanism Determines the Duration of the Transgenerational Small RNA Inheritance in *C. elegans*. *Cel. Cell*, s. 88-99.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Lewis A. Coser (Ed.). The University of Chicago Press, London, s. 38.
- Karaoğlu, B. A. (2016). *Travma Sonrası Stress Bozukluğu ve Depresyon Arasındaki İlişkiye Ontolojik İyi Oluşun Aracılık Etkisi: Bir Yapısal Eşitlik Modellemesi Çalışması*. T.C. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Klinik Psikoloji Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Karavit, Ç. (2016). Kurban. Erişim tarihi: 17.12. 2018. Erişim adresi: <http://www.avrupasinemasi.com/2016/03/01/kurban/>
- Keane, M. T., Eysenck, M. T. (2010). *Cognitive Psychology: A Student's Handbook*. Psychology Press, Hove.
- Kılınçarslan, R. Ö. (2007). *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- King, P. (2008). Memory and Exile: Time and Place in Tarkovsky's *Mirror*. *Housing, Theory and Society*, s. 66-78.
- Kozin, A. (2009). The Appearing Memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on Crystal Image. *Memory Studies* s.103-117.
- Lacan, J. (2001). *The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience*, Çev.: Alan Sheridan. Routledge Classics, London.
- McFadden, D. (2012). Memory and Being: The Uncanny In The Films of Andrei Tarkovsky. *Germanic Slavic Studies In Review*, s. 43-54.
- Mesulam, M. (2004). *Davranışsal ve Kognitif Nörolojinin İlkeleri (Çev.: İ.H. Gürvit)*. Yelkovan. (Orijinal eser 2000). İstanbul.
- Minnis, S. (2008). Roughened Form of Time, Space, and Character in Andrei Tarkovsky's *Mirror*. *Quarterly Review of Film and Video*, s. 241-250.
- Şimşek, H., Yıldırım, A. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Nelson, T. A. (2003). *A Critical Theory of Rhythm and Temporality in Film: The Metamorphosis of Memory and History in Tarkovsky's Mirror (1975)*. Montreal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Doktora Tezi, Montreal.
- Ressler, K. J., Dias, B. G. (2014). Parental olfactory experience influences behavior and neural structure in subsequent generations. *Nature Neuroscience* , s. 89–96 .
- Shapiro, F. (1989). Efficacy of the Eye Movement Desensitization Procedure in The Treatment

- of Traumatic Memory . *Journal of Traumatic Stress*, s. 199-223.
- Surprenant, A. M., Neath I. (2005). Mechanisms of Memory. K. L. Goldstone içinde, *The Handbook of Cognition* (s. 221-238). Sage Publications, Londra.
- Sutin, A. R., Stockdale, G. D. (2011). Trait Dissociation and The Subjective Affective, Motivational and Phenomenological Experience of Self Defining Memories. *Journal Of Personality*, s. 939-969.
- Sutton, D. (2009). *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Tarkovsky, A. (1986). *Mühürlenmiş Zaman*. Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Tarkovsky, A. (2009). *Şiirsel Sinema, Çev.: Ebru Kılıç*. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Tezcan, V. (2016). Tarkovsky'de Sanat Yapıtı: Özdeğin Sınırlarını Zorlamak. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 311-327.
- Torun, A. (2014). Ayna'ya Yeniden Bakmak: Andrei Tarkovsky'nin Ayna (Zerkalo) Filmi ve Zaman-Basınç Kuramı. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*.
- Totaro, D. (1992). Time and Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky. *Canadian Journal of Film Studies*, 21-30.
- Tulving, E. (1983). *Elements of Episodic Memory*. Oxford Press, New York.
- Tulving, E. (2002). Elements of episodic memory from mind to brain. *Annual Review of Psychology* , s. 1 -25 .
- Vardsveen, T. (2009). Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema by Robert Bird. *Quarterly Review of Film and Video*. s. 434-438.
- Wright, A. (1996). A Wrinkle in Time: The Child, Memory and The Mirror. *Wide Angel*, s. 47-68.
- Yergebekov, M. (2003). *Tarkovski Sineması*. T.C. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Bölümü Yüksek Lisans Tez, Ankara.