

TARKOVSKY'DE SANAT YAPITI: ÖZDEĞİN SINIRLARINI SONSUZA ZORLAMAK

Vedat TEZCAN*

ÖZET

İnsan söz konusu olduğunda sanatsal yeti, kendimizi ifade biçimlerimizin en yüce formlarından birisi olarak karşımıza çıkar. Mağara resimlerinden, Dadacı esrimeye tüm boyutlarıyla sanatsal ifade, kültürel gelişimimizi büyük oranda belirler. Endüstri devrimi çağının imkanlarıyla keşfedilen 'Sinemasal Görüntü', bugün bu yapılandırmanın neredeyse lokomotif gücünü temsil etmektedir. Çalışmada, Tarkovsky'nin estetiğin kadim sorularına yaptığı değerlendirmeleri esas alarak, sinema sanatına kazandırmayı düşündüğü alt yapıyı incelemeye çalıştık. Özellikle kendi çağına uzanan sanatsal nesne ve sanat'ın anlam'la ilişkisini, onun düşünce evreninden değerlendirdik. 'Sinemasal Görüntü'nün, modern insanın özdeksel trajedisine nasıl bir metafizik imkan sunduğu ise çalışmanın temel motivasyonu oldu.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Görüntü, İdea, Ahlak

THE WORK OF ART AT TARKOVSKY: ENFORCING FOREVER OF THE BOUNDARIES OF THE SUBSTANCE

ABSTRACT

When human being is at stake, we encounter artistic ability as one of the highest forms of expressing ourselves. Artistic expression, with all its dimensions from cave pictures to Dadaistic rapture, determines substantially our cultural development. Today cinematic vision, which is explored by the possibilities of industrial revolution era, represents almost the locomotive power of such configuration. In this paper, we tried to examine the infrastructure understanding of Tarkovsky to be brought for the art of cinema by handling his evaluations on the archaic problems of aesthetic. The artistic object and the relation between meaning and art that stretch out to his own era are evaluated within his own thoughts. It is also the focus motivation of this study to investigate that what kind of metaphysical possibility could provide the cinematic vision for the materialistic tragedy of modern human being.

Key Words: Cinema, Image, Idea, Moral

* Yrd. Doç. Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Din Felsefesi Anabilim Dalı, vedattezcanx@gmail.com

GİRİŞ

18 yy'da Endüstri Devrimi'nin tetiklediği yeni ekonomik ilişkilerle, Avrupa kent hayatının tinsel bileşenleri köklü değişikliklere uğrar. Kırsaldan kente göç eden yeni insan tipi, bir yandan eski alışkanlıklarını yoğun iş ilişkilerine uyarlamaya çalışırken, bir yandan da kentin geleneklerini etkiler. Öyle ki sanayinin insanoğlunun hayatına girmesiyle ortaya çıkan yeni sosyokültürel yapı, bugün adına küreselleşme dediğimiz olguyu ortaya çıkaracak ekonomik kültürel zemini yaratacaktır.

Tarkovsky, ait olduğu makine çağının sosyopolitik çalkantıları içinde kendisine sanatsal bir misyon arar. Fabrika toplumunda fark ettiği manevi duygu yitimi, insanı kullandığı makineye daha çok benzetmekte, düşünsel, dinsel, estetik duygular her geçen gün zayıflamaktadır. On binlerce yıllık kültürel birikimin, Yeni Çağ'ın makine dişlileri arasında yok olduğunu görmek, yönetmeni derinden etkiler. Tarkovsky, bu kaybın kaygısını sanatçı misyonu üzerine yazdığı tüm fikri alt yapıda okuyucuya hissettirecektir. Onun 'Sinemasal görüntü'de aradığı ahlaki tinsellik, etrafını çevreleyen mekanik yaşamdan bir tür kaçış arayışıdır.

Şimdi Tarkovsky'nin bahsi geçen sanatsal motivasyonun analizine geçerek, 'sinemasal görüntü'de yaratmaya çalıştığı özdek-metafizik ilişkisini inceleyebiliriz. İnsan yüceliğini ifade etmeye yetenekli bir görüntü için aradığı metafizik ontolojinin çerçevesi, onun estetikle kastettiğini anlamamızda belirleyici olacaktır. O; sanat, moral, din ve diğer tüm tinsel içeriği kullandığı bu metafizik ontolojide, insanlık için bir mutluluk kaynağı arayacaktır. Tarkovsky için çoğu zaman sorumluluk ve umut kavramlarıyla ifade edilmeye çalışılan bu mutluluk, sinemada ifade imkanı bulduğunda, sinema misyonunu yerine getirmiş olur.

1. TARKOVSKY'DE SANAT KAVRAMI VE İNSAN-SANAT İLİŞKİSİ

Rus yönetmen Andrei Tarkovsky'nin (1932-1986) kendisini içinde bulunduğu Yeni Çağ; doğa, insan, Tanrı, bilim, estetik ve moral gibi merkezi kavramların yeniden değerlendirildiği çağlardan birisidir. Sanatçı duyarlılığıyla kendisini kuşatan çağın sorunlarına yoğunlaşan Tarkovsky, yazılı ve görsel eserleriyle bu değerlendirmelere katılmaktan çekinmez. Değişen insan-insan, insan-doğa, insan-Tanrı ilişkilerinin metafiziksel zemini olan 'anlam' sorunu, onun vizöründe yeniden kurgulanacaktır. Ona göre yaşadığı çağda insan, anlamın yitimi¹ ve bu yitimin neden olduğu 'epistemolojik yerinden edilmişliğin' kaotik buhranıyla karşı karşıyadır.

1 Andrey Tarkovsky, Şiirsel Sinema, Çev.: Ebru Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009, s.145.

Benzer problemlerle farklı açılardan ilgilenen Woody Allen (1935-) başyapıtı “Annie Hall”de Diane Keaton’a “*güzelliğin çağımızın çok dışında kaldığı*”²nı söyler. Pek çok eserde Allen’in kendi sinemasal tarzına uygun olarak ele alınan problem, Tarkovsky sinemasında çağın tüm sorunlarının kaynağında duran temel metafizik bir sapmayla ilişkilendirilir. O, sorunu şu sorularla formüle eder: Çağımızda sanatın gizemini yitirdiğini söyleyebilir miyiz? Sanatın varlığının ontolojik gerekçesi nedir? Sanat bir insan için ne anlam ifade eder ve insanın sanata ihtiyacı olduğunu varsayarsak bu ne türden bir ihtiyaçtır?³

Öncelikle şunu söylemeliyiz; Tarkovsky güzellik ve sanat sorunsalını estetiğin klasik sorularıyla ifade ettiğinde, tarihsel sorunları yinelemek istiyor değildir. Tarihi seyir esnasında ortaya çıkan sosyolojik ve kuramsal değişiklikler zaten bu türden yinelemelere de izin vermezler. Geçmiş dönemlerde eğitilmiş ve aristokrat sınıfların ilgilendiği bu sorunlar, sanayi sonrası toplumlarda sanat yapıtlarına kolay ulaşılabilmenin sağladığı imkanlarla, daha geniş bir popülasyonun tartışmasına açılır. Bu nedenle Tarkovsky’ye göre güzellik ve sanatsal olan üzerine düşünme, sadece sanatçıları ya da sanattan anlayan eğitilmiş bir insan grubunu ilgilendiren bir durum olarak nitelendirilemez. Tersine, sanatsal nesnenin yeni dönemde kazandığı tüketilebilir olma niteliği 20. yy’da sanat-kitle ilişkisinin özünü belirlediğinden, bu tür sorunlar her insan için ilgi çekici olmuştur.

Sanat-insan ilişkisindeki bu yeni etkileşim biçimiyle, sanat yapıtının bir niteliği olarak düşünölmeye başlanan ‘*tüketilebilir*’ özelliği, Tarkovsky tarafından tartışmaya açılır.⁴ İnsanlığa kazandırılacak yeni bir yapıtın yaratılma nedeninin tüketim ilişkisiyle açıklanması, onun için hazmedilebilir değildir. Sanatın amacının niteliğiyle doğrudan ilişkili olan sorun, sanat kavramının iç bileşenlerinin doğru anlaşılmasını gerektiren bir niteliğe sahip olmalıdır. Aksi halde sanatsal nesnenin anlam ve mahiyeti onu çevreleyen tarihsel koşullarla belirlenir ki, bu da yapıtı tamamen özdeğin sınırlarına hapsedmek olacaktır.

Tarkovsky, yapıtın bahsi geçen ‘*tüketilebilir*’lik niteliğini kritize edebilmek için daha temel bir kavrama yönelir. O, ekonomik kavramların sanatsal düşünüşe hakim olmaya başladığı zamanlarda, sanatsal olanı ‘amaç/erek’ kavramıyla ilişkisi içinde düşünerek tartışmanın bağlamını genişletir. Onun sanatında ‘amaç’ kavramı, varoluş üzerine anlamlı bir şekilde konuşabilmenin ontolojik ön koşuludur. Dolayısıyla her sanatsal düşünüş ve pratik amaç kavramına, ‘kavramın temel nitelikleri’ni çerçeveleyebilecek bir izah getirebilmelidir.

2 Allen Woody (Yön.), Annie Hall, Rollins-Joffe Productions (Yap.), USA, 1977.

3 Tarkovsky, Mühürleşmiş Zaman, Çev.: Füsün Ant, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s.25.

4 Tarkovsky, Şiirsel Sinema, s.116.

Bir insanın sanatçı, bir yapıtın sanat yapıtı olabilmesinin imkanını belirleyecek ‘amaç’ kavramının niteliği, Tarkovsky tarafından Adem-Havva metaforu üzerinden ele alınır. Adem ve Havva’nın Tanrısal istencin aksine yasaklanmış bir nesneyle geçtikleri negatif temas, insanoğlu için varoluşun özüne yayılmış ilahi amacın kavranabilmesinin imkanını açmıştır. Bir yasağın ihlalinin neticesi olan bu durum, paradoksal bir şekilde var olma nedenimizin anlaşılmasının da ön koşulu olmuştur. Tarkovsky’nin “ulvi bir bilgisizlik”⁵ten bilincin trajik yollarına doğru ilerleme dediği bu süreç, insansal varoluşumuzun ahlaki gelişiminin de başlangıcıdır.

Tarkovsky Adem-Havva metaforunu insanın bilme yeteneğinin ortaya çıkmasının anlatımı için kullandıktan sonra, bilgi problemiyle ilgili olarak dinsel anlatım biçimlerinden referans kullanma ihtiyacı duymaz. Onun için yasak meyve metaforunun bizatihi kendisi, yaratılış sürecindeki moral dinamikleri anlamada yeterli yorumbilimsel içeriğe sahiptir. O, eksene aldığı bu metaforla teo-ontolojik bir sistem kurmaya çalışır.

‘Ulvi bilgisizlik’ten kurtularak varoluşun amacını bilebilme imkanını elde eden insan, amacın yapısal gerçekliğine uyumlu hareket ettiğinde anlamlı yaşama da ulaşabilecektir. Tarkovsky’e göre bu durum, yaşamın ulvi bilgisizlik halindeki sonsuz dinginliğinin aksine, trajediye dönüşmesinin de açıklamasıdır.⁶ Bilgisizlikten bilgiye geçiş sürecindeki teo-ontolojik paradoks, dünyasal yaşamın kaynağı olarak varoluşsal her momentte tözsel olarak içerilir. Yani çelişki, paradoks, diyalektik süreç, sürecin ‘anlam’ının kökenselel trajedikliğinin de gerekçesinin zeminidir. Tarkovsky’e göre her ilişki biçiminde varlığını hissettiren ideal ve reel olan gerilimi, bu tür bir teo-ontolojik paradoksun insansal durumdaki karşılığıdır.

Tarkovsky, varoluşun yapısal niteliğindeki trajedik zorunlulukla ilgili her hangi bir felsefi sisteme atıf yapmasa da onun duygu dünyasında Yunan düşüncesinin izlerini görebiliriz. Delfoi tapınağındaki tanrısal konukların tinsel karşıtlıkları, onun insan-dünya ilişkisinin gerilimi için kullandığı anlatımın geri planını belirler. Tapınak; adil, kibir ve aşırılıktan uzak Apollon’un ve Kaos Tanrısı Dionisos’un koruması altındadır. Nietzsche’nin keşfine kadar düşünce dünyasının ilgisine kapalı kalmış bu durum, Yunan aklının varlık tasavvurunu anlamada son derece dikkat çekici bir öneme sahiptir.⁷ İki zıt Tanrı’nın Delfoi gibi merkezi bir mabette oranın tüm tinsel dünyasını belirleyebilecek şekilde konumlandırılmaları, Yunan kültürünün zıt kavramları mezcetmedeki yeteneğini göstermektedir.

5 Andrey Tarkovsky, Mühürleşmiş Zaman, s.27.

6 Tarkovsky, a.g.e., s.44-45.

7 Umberto Eco, Güzellliđin Tarihi, Çev.: Akkoyunlu C. A., Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2006, s.55.

Tarkovsky'nin ideal ve fenomenal dünya arasında gördüğü varoluşsal gerilim,⁸ Appolon Dionisos zıtlığının uyum ve güzele evrilebilme olanağının ontolojik zeminini hazırlar. Herakleitos'un da belirttiği gibi Yunan metafiziğinin merkezi kavramı olan logos, karşıt kuvvetlerin birbirlerinin varlık sebebi olmasının tözsel nedenidir. Aynı zamanda bu neden, onların ontolojik birliklerinin de ifadesi anlamına gelecektir. Dolayısıyla logos, karşıt kuvvetlerin uyumlu birlikleri olarak, her zaman gerilim içerisindeki bir uyumun anlatımıyla karşımıza çıkar. Platon'da idea ve tekil gerçeklik⁹, Aristoteles'te madde-form arasındaki etkileşime geçebilme yeteneği, tümüyle bu kurgul ontolojinin ifadeleridir.¹⁰ Tarkovsky'nin bilimsel bir dil kullanmadan sezgisel bir görüşle anlatım vermeye çalıştığı bu durum, onu klasik Yunan düşüncesine geri döndürür. Onun "*ideale duyulan özlem*"¹¹ ifadesiyle formüle etmeye çalıştığı; varoluşun yönüne dair bu ereksel durum, insanın kendi sınırlılığının ötesine geçebilme yeteneğiyle doğrudan ilişkilidir. Sonsuzu duyumsayabilme, sezebilme ve bilme yeteneğiyle insan, kendi türsel farkını yaratır.¹² Antik Yunan'dan bu yana geliştirilmeye çalışılan idealar problemi, insanın saydığımız bu yeteneklerini kullanarak ideal boyutsuzluk alanlarıyla temasının serüvenini verecektir.

Tarkovsky, bir sanatçı olarak idea ve realite arasındaki ilişki biçiminin rasyonel niteliğiyle ilgilenmez. Ona göre, varlığı sezilenen böylesi bir gerilimde sanatçıya düşen görev felsefi ve mantıksal çözümlenmeler değil, sanatın var olanla temasa geçmede kullandığı içsel yeteneklerin, sanatçı tarafından harekete geçirilmesidir.¹³ Sonlu ve sonsuz arasındaki etkileşim imkanı, sanatçıyı özgür bırakan, ona özdeksel olanı tinselle evirebilme imkanı veren ontik gerçekliğin kendisidir. Tarkovsky, herhangi bir bilimsel tanıtlama ihtiyacına gitmeden öne sürdüğü böylesi bir ilişki biçimini, insanda var olduğunu kabul ettiği bir öz'ün neticesi olarak düşünür.

Yönetmenin 'Adrei Rublow' (1969) filminde kullandığı "*insana insan olduğunu daha fazla hatırlatmalıyız*"¹⁴ sözü, yukarıda bahsetmeye çalıştığımız insansal öze dair bir göndermeyi içerir. Bu sonsuz öz, ideal ve fenomenal olan arasında sıkışıp kalmış insanı, mutlak gerçeğe doğru yönlendirerek yaşadığı trajik gerilimden kurtarabilecek yetidir. İnsan çoğu zaman dışsal etkilerin yoğun kuşatması altında bu yeteneğinin farkına bile varamaz. Özellikle Endüstri Çağı olarak Tarkovsky'nin çağı, belki de bu anlamda dünyasal yaşamın en talihsiz dönemlerinden birini temsil eder.

8 Andrey Tarkovsky, Şiirsel Sinema, s.119.

9 Frederick Copleston, A History of Philosophy, Volume 1, Doubleday, New York, 1993, s.165

10 Frederick Copleston, a.g.e., s.297-298.

11 Tarkovsky, Mühürlenmiş Zaman, s.170.

12 Georg.W.F.Hegel, Mantık Bilim (Büyük), Çev.: A.Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2008, s.581-582.

13 Tarkovsky, Şiirsel Sinema, s.171-172.

14 Andrey Tarkovsky (Yön.), Andrei Rublev, Mosfilm (Yap.), SSCB, 1966.

Tarkovsky'e göre insanın sezineyleme yeteneğiyle fark ettiği sonsuzluk hissi, varoluşun fenomenal görüntüsünde ortaya çıkan olumsuzlukların da onarılabilmesinin olanağıdır. Yönü daha yüksek bir tamlığa doğru devinmek olan onarım, bu tür bir sonsuzluk hissini doğrudan gerektirmektedir. Yönetmenin varoluşun anlamı dediği bu yüksek tamlık ölçüsü¹⁵, sanat vasıtasıyla fenomenal olan eksiklikleri ideal güzelliğe doğru evirir. Bu, aynı zamanda özdeksel limitlerle çevrelenmiş dünyasal süreçteki kusurların, estetik yeteneğin sonsuz sezinleme gücü sayesinde değiştirilebileceğinin de ifadesidir.

Geldiğimiz bu aşamada sorulması gereken soru, yönetmenin varoluşun anlamına dair geliştirmiş olduğu teorik düzeydeki bu argümanların, kendi sanat yapma biçimi olan sinemaya etkisinin nasıl olduğudur. O kendi sinema dilinde, gerilim dediği, insan ve ideal olan arasındaki dramatik gerçekliğe ne gibi bir çözüm üretmektedir? Yukarıda kısaca değindiğimiz, sanatçının sanat yapma motivasyonunu belirleyen arka plan burada nasıl bir rol oynamalıdır? Bu soruları Tarkovsky'nin düşünce dünyasından değerlendirmeye çalışalım.

2.SANATSAL ANLAM'IN YARATILMASINDA DİNSEL SORUMLULUK

Tarkovsky, geleneksel bir ön kabule referansla temellendirdiği insan ve hayatın anlamı ile ilgili durumu, her hangi bir din ya da felsefi bir ekolün öğretileriyle sınırlandırmaz.¹⁶ O, neredeyse insanlığa dair söylenmiş elindeki tüm materyali sanatsal bir ifade biçimine çevirmek için çabalayacaktır. Tarihin her döneminde görünen insansal acının sürekliliği, hayatı tek bir dini ya da düşünsel perspektiften açıklayabilmemizi engellemektedir. Bugüne kadar ne dinsel ne de felsefi herhangi bir düşünüş biçimi, acının ortadan kalktığı bir ideal duruma insanlığı evirememiştir. Hayatın değişmez bileşenlerinden biri olarak acı, yeryüzünde görüldüğümüz ilk günden bugüne bizimle var olmuş, sıkıntılara neden olduğu kadar gelişmemizi de tetiklemiştir.

Yönetmen ideal ve gerçeklik arasındaki var olan bu paradoksun, insan için huzur verici duruma nasıl çevrilebileceğini başyapıtlarından 'Andrey Rublov'da gösterecektir. Dinsel göstergeleri kullanarak insan psikolojisinin moral alanla ilgili en temel sorunlarıyla ilgilenen yapıt, inanç, gerçek, mutluluk gibi kavramlar etrafında yapılır. Film, öncelikle kilisenin birbirlerinden yalıtılmış iki dünya öğretisinin, insan için anlamlı olanı üretebilmedeki yetersizliğini göstermeye odaklanır. Yalıtılmışlığın neticesi olarak psikososyal içine kapanmanın ortaya çıkardığı etkileşimsizlik, kozal bir

15 Tarkovsky, a.g.e., s.117-118.

16 Tarkovsky, a.g.e., s.223.

sistemde olanaksızdır. Bu ontolojik olanaksızlığa kendi içine kapanmayla cevap veren her varoluş ögesi, yokluğa kendisini açık hale getirecektir.¹⁷ Tarkovsky tarafından kavranmış olan bu yapısal gerçeklik, bir din adamı olan Rublov üzerinden Ortodoks teolojinin ahlaksal kabul sistemini sorgulanmada kullanılır.

Kilisenin bir din adamının yaşam biçimi için zorunlu gördüğü ahlak kurallarıyla eğitilen Rublov, dışsal realite alanında yaşadığı bazı temaslarla irkilir.¹⁸ Rublov'un insani acıyı tüm çıplaklığıyla görmesine vesile olan bu temalar, inancın yaşamdan kopukluğunu duyarlı bir sanatçıya hissettirebilecek güçtedir. Rublov'un edindiği deneyimlerden sonra ulaştığı bu sorgulama biçimi, Tarkovsky tarafından sanatçının idea ve realite arasındaki uyumu kurmaya duyarlı hassasiyetiyle ilişkilendirilecektir.

Tarkovsky'nin Rublov örneğiyle ortaya çıkarmaya çalıştığı ideal anlamdaki sanatsal güzellik, 'güzel'in 'gerçek' kavramını içkin olarak kapsamıyla ilgilidir. Sanatsal güzel, gerçeklik kavramının kendisiyle zorunlu bir ilişki içerisindedir.¹⁹ Buna göre güzel, zorunlu olarak gerçektir ve her gerçeklik kendisini ideal güzel'e doğru açındırmalıdır. Öyle ki; gerçeği görmezden gelmek ya da ideale verilmiş tasarımsal bir imajla, güzel'i yadsımak sanatın da ontolojik imkanını yok edecektir.

Tarkovsky'e göre Rublov örneğinde sembolize edildiği şekliyle sanatçının nesnel misyonu, sanatsal eylemi dinsel kılan bir yükümlülüktür. Sanatsal eylemi öznel tutum ve beklentilerinin dışındaki daha yüksek bir gerçeklik için harekete geçiren sanatçı, altına girdiği bu manevi sorumluluğun farkındalığıyla yüce bir amaca hizmet eder. Bu misyon, sanatçının tinsel yeteneğini mevcut realitenin zayıf biçimlerinden, sonsuzun yüksek idealitesine doğru kışkırtacaktır. Acı olan odur ki, manevi misyonu kendi sanatı için tözsel bir zemin yapmayan sanatçı adayları, maddi gerçeklikleri betimlemenin ötesine geçemeyeceklerdir.²⁰

Elbette burada yer verdiğimiz şekliyle Tarkovsky'nin izah etmeye çalıştığı dinselik, başta da belirttiğimiz gibi geleneksel bir dindarlığı imlemez. Daha çok insan tinselliğinin ifadesi olan bu durum, ruhsal ve manevi duyumsama biçimlerinin bir tür dışavurumudur. Burada yönetmenimiz için önemli olan daha çok, sanatçının ideal olanla temasının zorunluluğunu ifade edecek arka planı bulmak gibidir. Örneğin, din dilinin temel kavramlarından birisi olan 'umut' bu açıdan önemlidir. Umut, varoluşumuzun özdeksel doğa karşısındaki zayıflığının ideale doğru tamamlanmasında, sonlunun sonsuzla

17 Alfred.N Whitehead, , Process and Reality, An Essay in Cosmology, The Macmillan Company, New York, 1967, s.81.

18 Andrey Tarkovsky , Andrei Rublev, 1966.

19 Platon, Eflatun II, "Büyük Hippias", Çev.: Oya Özay, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1975, s.430; Frederick Copleston, a.g.e., s.254.

20 Andrey Tarkovsky, a.g.e, s.18.

olan temasının imkanı için zorunlu bir niteliktir. Sahip olduğu 'umut' düşüncesiyle yüksek anlamlar dünyasını insan için mümkün kılan dinsel inanç,²¹ insanın içine düştüğü nihilist anlam yitiminin de tek çaresiymiş gibi görünür. "Koca bir evreni içinde taşıyan insan"²² çoğunlukla bu gerçekliğin bilincinden uzaklaşsa da, sahip olduğu sonsuz özle her zaman umuda açık bir varlık perspektifi sergiler.

Yönetmene göre, insanda var olan böylesi bir potansiyeli harekete geçirmek, sanatçının fenomenal tekilliklerin arkasındaki gerçeklikle geçtiği sezgisel temas neticesinde mümkün olabilir. Şeylerin fenomenal görünüşlerinin ardındaki kelimeler ötesi bir boyutta duran sanatçı, sıradan anlatım biçimlerindeki alışkanlıkların da dışındadır artık. Bu boyutta kazandığı anlam itibarıyla sanat, kişisel zevklerin zamansal tatmini olmaktan çıkıp, daha niteliksel bir değişime uğrar. Tarkovsky için bu, sanatın dinsel niteliğidir.

Filmlerinde geçen bazı sahnelerin ne anlama geldiği ile ilgili sorular karşısında Tarkovsky'nin yaşadığı duygu durumu, yukarıda betimlemeye çalıştığımız; sanatçının sonsuzluk boyutundaki sezgisel temasını ifadede son derece dikkate değerdir. O, bu tür sorular karşısındaki şaşkınlığını şu şekilde dile getirir: *Çalışmalarım hakkında o kadar derin düşünmüyorum, sembollerimin neyi temsil edebileceğini bilmiyorum. Benim için önemli olan bu sembollerin insanlarda birtakım hisler uyandırması, herhangi bir his, içinizde vereceğiniz karşılık ne olursa olsun, o karşılığa dayanan herhangi bir his.*"²³ Görüldüğü gibi, sanatçının tümeller alanındaki sezgisel temasının neticesi olan bir sanat yapıtı, bütünlüğünü oluşturan daha alt bileşenlerine bölünebilme şansına sahip değildir. Sanatsal ahengin eserin alt bileşenlerinde kuşatılamaması, bütündeki uyumun, alt bileşenlere uygulanacak düşünsel çözümlenmelerle anlaşılabilmesi yanılığının da önüne geçer.

Tarkovsky'e göre, burada sanatçıyı dinsel sorumluluk alanı içerisine alan nitelik, onun sonsuzlukla kurduğu teması, kendi tinselliğinde özdeksel biçime çevirebilme yeteneğiyle ilgilidir.²⁴ Düşünceyle biçimin organik birliğe ulaştığı bu aşama, yapıtı gerçek sanat yapıtı kılmakla beraber, sanatçının dinsel sorumluluğu için de gerekli olan tatmini sağlar. Ne var ki sanatçıyı kendi öznelliğinin üzerindeki daha evrensel bir gerçekliğe bağlayan bu sorumluluk, onun aynı zamanda sonsuzla temasını sınırlayan paradoksal bir niteliğe de sahiptir. Çünkü yönetmene göre; hayat her ne kadar sanatçının öznel algısında yeniden yaratılır ve yeni bir perspektif kazanırsa da bu başıboş bir keyfilik anlamına gelmez.²⁵ Varoluşsal anlamın, yapıtın sanatsal niteliği için çizmiş

21 Tarkovsky, Mühürlenmiş Zaman, s.32.

22 Tarkovsky, a.g.e, s.181.

23 Tarkovsky, Şiirsel Sinema, s.88.

24 Andrey Tarkovsky, Mühürlenmiş Zaman, s.151.

25 Tarkovsky, a.g.e, s.15.

olduğu zorunlu çerçeveyi görmüştük. Yine bu anlam sorununun bileşeni konumundaki etik ve düşünsel belirlenimler, sanatçının keyfi serbestliğinin sınırlarını daraltan belirlenimlerdir. Onu öznel subjektiflikten korur ve daha evrensel bir aşkınsala zorlar.

Savaşlar ve katliamlarla yüzlerce yıllık erdemlerin yok edildiği, adaletsizlik ve yolsuzluğun toplumun tüm hücrelerine sızdığı, inanç ve güzellikle ilişkili tüm kavramların esrarını kaybettiği bir çağda Rublov, işte böylesi bir transandantal umudu sanatlaştırır. O, realitenin karanlığa bürünmüş özdeksel dünya algısını, yapıtlarıyla yüksek bir ahlaki ideale doğru kısırtarak, insana yeniden varoluşun anlamlılığını gösterir. Sanatçı duyarlılığında yeniden kazandırılan bu ideal anlam, insani umudun anlatımı olarak başyapıtın da dinselliği olacaktır.

3. İDEA Ve FENOMENAL GERÇEKLİK ARASINDA SİNEMA

Sanat ve sanatçının niteliği üzerine geliştirdiği kuramsal düşünceleri inceledikten sonra, bu düşüncelerin Tarkovsky'nin sinemasında kazandığı anlam ve biçimi görmeye geçebiliriz. Diğer sanat dalları arasında sinema, ortaya çıktığı dönemin teknik bir ürünü olması, insanın sorunlarını yüksek bir dille ifade edebilmesi gibi temel nedenlerle sanatseverlerin ilgisini çekmede çok başarılı oldu. Az sayıda çekilen sessiz filmlere her geçen gün artan izleyici yoğunluğu, bu ilginin büyüklüğünün başlıca göstergelerindedir. İzleyicisini büyüleyen perdedeki 'devinimli resimlerle'²⁶, geleneksel sanatlardan farklı olduğunu ortaya koyan sinema, kentli insanın yaşam alışkanlıklarının içine çok hızlı katılmıştır.

Birbirinin ardı sıra devam eden iki büyük savaşa rağmen insanoğlu, sanatla olan ilgisini her koşul altında kesintisiz sürdürdü. Hız ve değişim açısından çağlar içinde bekli de en yüksek hareketliliğe sahip olan 20. yy., aynı hareketliliği sanatsal alanda da gösterdi.²⁷ İnsanoğlu resim, müzik, edebiyat, heykel gibi geleneksel sanatları bir yandan sorgulayıp olumlu ve olumsuz yönde etkilerken, bir yanda da yeni sanat yapma biçimlerini toplumsal sürecine kazandırdı.²⁸ Tarkovsky'nin sinemaya atfettiği önemi kavrayabilmek için sinemanın ortaya çıktığı bu toplumsal süreci sürekli akılda tutmak gerekir. Çünkü ona göre diğer sanat dalları arasındaki ayırt edici vasfıyla sinema, dönemin rastlantısal bir ürünü değil, aksine insanın acısını, neşesini, trajedisini, dramını, oluşun hızla akıp giden ırmağında kaybolmaktan kurtarabilecek yegâne sanat dalıdır. Zaman'la kurduğu ilişki biçiminin çok yönlülüğüyle sinema, modern insan için sadece bir eğlence aracı değil, onu

26 Nihat Özön, Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, Hil Yayın, İstanbul, 1985, s.16.

27 Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.18.

28 Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2014, s.58.

çağının fenomenal sıkışmışlığından da çıkarabilecek bir enstrüman olduğunu imlemiştir.²⁹

Sinema, sanat sahnesinde görüldüğünde ilk olarak, perdeye yansıyan imajın gerçekle olan bağlantısının yoğunluğuyla dikkatleri çekti. Perdedeki imajın duygusal iletisinin dolaysız sunumu, izleyicinin iletiye gerçek hayatta verdiği tepkinin aynısını verebilme imkanı sağlıyordu. Perdede üzerine doğru gelmekte olan trene karşı gerçekte yaşayacağı korkunun benzer tepkisini veren izleyici, sanat eseriyle bu şekildeki bir temasın ilk deneyimini yaşadı.³⁰ Sinema salonlarında kitleleri bir duygudan başka bir duyguya taşıyarak sanatseverler üzerindeki gücünü sürekli arttıran sinema, aynı zamanda sanat eleştirmenleri tarafından gerçek olan hayatı yansıtmadaki bu yeteneği yüzünden yerildi.³¹ Sanat ve gerçeklik ilişkisi üzerindeki olumsuz tartışma içeriğinin sinemaya uyarlanması olan bu yergi, bugün de geçerliliğini koruyan bir eleştiri biçimi olarak modern sinema tartışmaları arasında yaşamaya devam etmektedir.

Tarkovsky, sinemanın sanatsal niteliği ile ilgili bu tartışma ortamına, sanat için kullandığı temel kavramsal çerçeveyi sinemasında uygulayarak katılır. Dolayısıyla sanatsal düşünüşünün tüm izlerini sinemasının altyapısında görmek mümkündür. Eserlerini idealist sanat yapıtlarının arasına katan bu altyapı, aynı zamanda sinemanın fenomenal gerçekliği aşan, evrensel idealiteye öykünebileceğini de gösteren zemin olacaktır. Bu yönüyle perdedeki görüntü ve gerçek hayat arasındaki ilişkinin mahiyeti, Tarkovsky'de fenomenal ve ideal arasındaki temasın mahiyeti belirlenmeden anlaşılabilir. Varoluşun bütününde gözetilen ilahi amacın görülmesiyle açık hale gelebilecek olan bu mahiyet, perdede kendisine anlatım bulduğunda, sinema gerçek hayatı anlatabilmeyi başarır.³²

Tarkovsky'e göre ana akım sinema, kazanç ağırlıklı bakış açısıyla bugün gerçeklik kavramına çok fazla ticari bir anlam yüklemekte, izleyicisine yaşanan hayatı olduğu şekliyle doğrudan sunmaktadır.³³ Bunu yapabilmek için başvurduğu çok karakterli filmler, olayların nasıl ve hangi koşullarda gerçekleştiği, bağlantıların hangi izler üzerinden kurulduğunu gösteren anlatımlarla doludur. Olayların gerçek hayatta oluş biçimini direkt alıntılamanın bu anlatım biçimi, sinemaya ayrı bir sanat dalı olabilmesi için gerekli kuramsal geri planı vermez.³⁴ Sinemaya ayırt edici bir vasıf arayan Tarkovsky,

29 Andrey Tarkovsky, *Şiirsel Sinema*, s.116.

30 Andre Bazin, *What is Cinema*, Vol. I, University Of California Press, London, 1958-1965, s.45.

31 Rudolf Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*, Çev.: Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, Ankara, 2002, s.9.

32 Andrey Tarkovsky, *Time Within Time The Diaries 1970-1986*, Faber and Faber, London, 1994, s.355.

33 Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, s.12.; Moldiyar Yergebekov, *Tarkovski Sineması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003, s.73.

34 Tarkovsky, *Şiirsel Sinema*, s.xiii.

bulunacak bu vasfın daha önce başka bir sanat dalında kullanılmamış bir nitelik olmasında ısrarcıdır.

Film şeridine hayatın kopyalanması fikri, gündelik olguların film saatinin sınırlı sürecine sıkıştırılması için sayısız teknikle birleştirilince, ortaya çıkan ürün, sıradan sinema izleyicisi için çok cazip hale gelmişti. Kendi yaşam deneyimlerini ve olası durumları perdede gören izleyici, belirli bir zaman aralığında kent hayatının gündelik sıkıcılığından kurtulmuş, kısa süreli de olsa rahatlama imkanı bulmuştu. Sinemayı sanat olmanın eşliğinden geri döndürebilecek olan bu film yapma biçimi, Tarkovsky tarafından hiçbir şekilde önemsenmedi. Sığ gerçeğin perdede dolaysız yansıtılmasının sanatla ilişkilendirilmeye değer hiçbir tarafı yoktu. Ona göre yoğun bir düşünsel çabayı gerektirmeyen bu biçime, estetik bir anlam yüklemeye çalışmak nafil bir çabaydı.³⁵

İnsanları sinema izlemeye iten güdüyü kolaycı bir neden sonuç ilişkisiyle çözümlenmek, gerçekliğin son derece kompleks olduğu bir varoluş durumunda, her zaman zayıf kalır. Ulaşılabilen yakın neden her ne olursa olsun, nedensel bağıntı bir diğer bağıntıyla ilişkiye geçecek, kişisel mizaç ve bakış açılarının sonsuz genişliğinde bu durum, her zaman yeni bir açıklamaya ihtiyaç duyacaktır. Tarkovsky, bu pozitif karmaşada sinemanın çekiciliği ile ilgili indirgemeci bir tutum takınmaktansa, sorunu tüm açıklamalarla temelde ilişkisi olan bir zemine çeker: İnsan dünyalıdır ve dolayısıyla ait olduğu yeri sahiplenmek ister.³⁶ Bu temel içgüdü, sinemanın varlığının ontolojik nedenidir ve insansal varoluşa bu kadar hızlı entegre olmasının sebebidir.

İnsan dünya ilişkisinde zaman kavramının niteliği, dünyalı olmanın ne demek olduğunu ifade etmede son derece önemlidir. Zamanda bir varlık olmasıyla insan; geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sürecin yapılandırıcı, asli bir unsuru olarak var olur. Dolayısıyla zamanın bu üç bileşeni arasında bir tercih yaparak, her hangi birisinden kendini yalıtması söz konusu değildir. İşte en ilkel biçimiyle sinemanın insan için önemi, zamansal bu üç momentin, perdedeki film için zorunlu bir bileşen olmasıyla ilgilidir. Karanlık salonda iki saat boyunca perdeye yansıtılmış imajı izleyen insan, ister gün içi sorunlarını bir an için unutmak, ister çok daha yüksek bir anlamın izini sürmek için orada olsun, perdedeki imaj ile kendisinin ortak bağı olan zamansal zorunlulukta filmle ilk teması kurar.³⁷

Zamanın sinema için bu özsel yapısı, Tarkovsky'nin sanatın temel belirlenimi olarak şart koştuğu 'anlam' ve 'amaç' sorunu için de tamamlayıcı niteliktedir. Bireyin yeryüzündeki varoluşsal amacını keşfi ve bu keşfe uyumlu etik gayreti, transandantal haliyle zamana koşulludur. Dolayısıyla

35 Tarkovsky, *Time Within Time The Diaries 1970-1986*, s.367.

36 Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, s.27.

37 Andrey Tarkovsky, a.g.e, s.50.

Tarkovsky’de manevi bir potansiyelin edimselleşebilmesinin ortamı olan zaman, anlamsız ve kuru bir tarih olmanın ötesinde; yeryüzünde bireysel ahlakın gelişip açılmasını sağlayan metafiziksel de bir niteliğe sahiptir.³⁸ Sebep sonuç bağıntıları ile açılarak, insansal deneyim alanının gelişip derinleşmesine olanak sağlayan zaman, sinema söz konusu olduğunda sanatsal anlatım biçimini yepyeni bir forma evirir.

Tüm bilfiil şeylerle birlikte zamansal ‘oluş’un içinde devinen insan, kendisini diğerlerinden ayıran boyutsuz bir hafıza yapısına sahiptir. Zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek anlarının her birinde metafiziksel olarak devinebilmemizi sağlayan bu yeti, bizi fenomenal zaman-mekân tarihselliğine mahkûmiyetten kurtarır. Tarkovsky’e göre etik sorumluluğun ontolojik kökenini oluşturan bu durum, aynı zamanda sinematografiyi zamanı donmuş bir biçim olmaktan çıkararak, perdede psikolojik derinliği yakalayabilecek bir güce ulaştırır. İnsan nasıl hafızası sayesinde zamansal anlar üzerinde düşünüp vicdan mahkemesinde etik sorumluluklarını gözden geçirebiliyorsa, sinematografi de aynı yetiyle psikolojik dehlizlerde açılabilir.

Tarkovsky, sinemanın zaman kavramıyla doğrudan ilişkisi üzerinden, idea-realite arasında kurulması zorunlu ilişkinin önemini gösterdikten sonra, sinemasal görüntünün niteliğini tartışacaktır. İnsan tinselliğinde yorumlanan gerçek’in görüntüsü, onun sanatsal ifadenin niteliği hakkında izah etmek istedikleri için son derece belirleyicidir. Hem kuramsal düşüncelerinde hem de yapıtlarında gördüğümüz bu arayış, çalışmamızın bundan sonraki kısmında ele alacağımız konu olacaktır.

4.SİNEMASAL GÖRÜNTÜNÜN AHLAKSAL DİNAMIĞI

İnsanoğlundaki ‘Gerçek’i bilmeye güdülü transandantal yapı, tinin tarihsel süreçte gelişme ve açınımının nedenidir.³⁹ Doyurulamayan bilme arzusunun her yeni gizemle tetiklenen keşfetme iştahı, mağara ve uzay arasındaki yüz bin yıllık hikayemizi yaratmıştır. An itibariyle kendisinde en ufak bir tatmin emaresi görülmeyen bu arzu, hala tüm iştahıyla bilinmeyenlerin üstüne gitmekte, gerçeği aramaktadır. Tarkovsky sineması böyle merkezi bir temada, tüm karakteristik niteliklerini kilitler. Filmlerin senaryo, kurgu, oyunculuk, montaj vb. yapısını belirleyen “gerçek nedir?” sorusu, tahrir edici gizemiyle yönetmenimizi kendi üstüne çeker.

Tarkovsky’i sinema yapmaya güdüleyen motivasyon kaynağı hiç tartışmasız, ‘sinema insanın gerçeğe yakınlaşmasında bir araç olabilir mi?’⁴⁰ sorusudur. O, mesleki kariyeri boyunca aynı soruya verdiği özde aynı fakat

38 Tarkovsky, a.g.e, s.44.

39 Hegel G.W.F., Tarihte Akıl, Çev.: Sözer Öney, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s.56.

40 Andrey Tarkovsky, a.g.e., s.69.

biçimde farklı yanıtlarla konunun tüketilemeyecek niteliğini göstermek ister gibidir. Soruda da görüldüğü gibi yönetmen için konu, gerçeğin bilinmesi değildir. Çünkü sonsuz ve boyutsuz niteliğiyle gerçek, özdeksel sınırlılıkta kendini belirleyecek ifade biçimini hiçbir zaman tam olarak bulamaz. Özdeksel anın fenomenal göreliliği ile ilgi olan bu ontolojik paradoks, düşünceyi sonsuza teşvik eden ayartıcılığın da en önemli sebebidir. Sonsuzu bilme isteğiyle, sınırlı tarihselliğinin arasında sıkışan insan, 'var olmakta olma'nın trajik izini takip etmeye devam eder. İnsanı hem doğa, hem de doğanın ötesi yapan bu yeti, ait olduğumuz transandantal düzlemin yapısal özelliğinin bir neticesidir.

Tarkovsky, gerçeğin sonsuzluğunun bu ele geçirilemez niteliğini, sinemasal görüntünün özgü marifetiyle anlamaya çalışır. O, görüntü ve gerçeklik arasındaki ilişkinin, 'görünüş' kavramı üzerinden kurulması gerektiğinin farkındadır. Kanaatimizce onun sinemasındaki kritik eşik tam da bu noktada belirir. Öyle ki, arı duru bir realitenin takibinde ya da saf bir idealitenin peşindeki haliyle görüntü, her iki halde de yetersizdir. Çünkü her iki durumda da yönetmenin gerçeklik karşısındaki kişisel varlığı buharlaşacaktır: Tarihsel gerçeklik ya da pür idealite karşısında kendi tarihsel gerçekliğini yitiren yönetmen. Her ikisi de ideal ve tarihsel an arasındaki ontik bağı yadsıdıkları için gerçeği ifadede kusurludur. Gerçeğin yapısal özüne uygun olmak zorunda olan görüntü, bu yönüyle ne tamamen yönetmenin bir görüşü ne de ondan bağımsız kamusal bir realitenin yansımasıdır. Görüntünün, yönetmenin tinselliği aracılığıyla yeniden yaratılan varoluşu, ideal ve reel an arasındaki ilişkiyi transandantal ereklerle uyumlu kıldığında ancak bu kusurları aşabilir. Tarkovsky'nin 'görünüşte gerçeklik'⁴¹ dediği film görüntüsü, kastedilen bu sinemasal ontolojinin temel karakterini verir.

Tarkovsky'nin sinemasal görüntünün karakteri olarak düşündüğü 'görünüşte gerçeklik'in ne olduğunu daha net anlamak için bazı anahtar kavramlara ihtiyaç vardır. Felsefe tarihinin kadim problemlerinden öz-görünüş düalitesiyle ilgili içerik, Tarkovsky'nin kastını yorumlayabilmemizde bizlere önemli bir geri plan sağlayacaktır. Aynı zamanda onun kuramındaki eksiklikleri de gösterecek olan bu içerik, sanat ve felsefe arasındaki ilişkinin doğrudanlığını göstermede de son derece önemlidir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Tarkovsky, sinema kuramını herhangi bir dinsel veya felsefi açıklama biçimiyle özdeşleştirmez. Bu tavrıyla o, indirgemeciliğin sınırlayıcı etkisinden kurtulurken, seçtiği yöntemin sanatsal bakış açısını esneten enerjisinden de sonuna kadar faydalanır. Fakat durum buyken, hem ortalama izleyici hem de entelektüel sınıflardan gelen; Tarkovsky filmlerinin izlenim zorluğu hakkındaki eleştiriler, bizi çelişkiye düşürmektedir. Beklenen, yönetmenin bakış açısındaki bu esnekliğin

41 Andrey Tarkovsky, a.g.e., s.73.

izleyiciyi daha çok tatmin etmesiye, durum tam tersi olmuştur. Perdeye yansıyan ‘görünüşte gerçeklik’, izleyici ile arasında kurması gereken doğal bağı kuramamış, izleyici yapıtları anlamak için her zaman desteğe ihtiyaç duymuştur. Bu durumda izleyicinin yapıtın kendisinden çok, yönetmenin yapıtla ne yapmak istediğini anlamaya dair tavrını eleştirmek insafsızlık olacaktır. Yapıtlarda çok açık biçimde görülen; yönetmenin gerçeklik tasarımının egemenliği, izleyiciyi yönetmene mahkûm etmektedir. Auteur sinemasının en büyük paradokslarından birisi olan bu bağıllık ilişkisi, Tarkovsky sineması için de geçerlidir.

Tarkovsky, sinemasal görüntüyü ‘görünüşte gerçeklik’ diye kavramsallaştırdığında ana amacı olan gerçek’e yaklaşmanın sınırlarının da farkındaydı. Yapıtın biçimsel niteliğinin özdekselliğiyle ilgili sınırlar, gerçeğin tüketilemez sonsuzluk karakterinin önündeki bariyerler olarak yönetmeni zorlar. O, diğer Auteur yönetmenlerinden farklı olarak, ideal güzel ve gerçeklik kavramlarını sanatında aramaya çalışırken, görünüş ve gerçek arasındaki bağıntıyı çözmesi gerektiğinin farkındadır. Ontolojik iki kategori olarak görünüş ve gerçeklik, ayrımları tek bir özdeşliğe indirgenemeyecek niteliklerdir. Gerçeğin özsüz bir izlenim olarak yadsındığı pür görünüş, kendi başına Tarkovsky için kabul edilebilir değildir.⁴² Tanrısal gerçekliğin onun dünyasındaki merkezi önemini hatırladığımızda, bunun gerekçesini daha rahat anlayabiliriz. Dolayısıyla, dönemindeki çoğu Auteur sinemacıdan farklı olarak Tarkovsky, gerçeği kişisel tasarımlara indirgemenin hiçbir zaman heveslisi olmamıştır. Ona göre gerçek, kendisinin de içinde bulunduğu, fakat aynı zamanda tüm var olanlar alanını da aşan bir aşkınsallık olarak vardır. Bu ontolojik zorunluluk, bizi ideal ve gerçek arasındaki ilişkiyi anlamaya teşvik eden varoluşsal temel paradokstur.

Varoluşun aşkınsal bu yönü, insan gerçeğinin görüntüsünün, sinema dilinde ortaya çıkarılıp çıkarılamayacağını problem haline getiren yöndür. Eğer sinema hayatın çok katmanlı ve tekrarlanamaz varoluşunu anlamada insana olanaklar sunacaksa, önce bu problemle uğraşması gerekecektir. Tarkovsky’nin görüntü için geliştirdiği ‘görünüşte gerçeklik’ kavramsallaştırmasının nirengi noktası da burasıdır.

Öncelikle, hayatın transandantal özünün varlığına dair Tarkovsky’nin ön kabulü, sinemasal görüntüyü izlenimin ötesine taşır. Postmodern teoriye göre bilfiil durumların rastlantısal ya da yakın sebeplere bağlı ilişkilerinin neticesindeki yatay varoluş; uzak, gönderensiz izlenimlerin bir toplamıdır.⁴³ Tarkovsky’nin ‘durağan kaynak’ dediği fenomenal izlenimin transandantal bağıntıları, bu yatay varoluş biçimlerinde kabul edilmez. İzlenim, şeyler arası dışsal temas ilişkilerinin yansıması olarak var ve yok olur. Burada sürecin

42 Tarkovsky, Şiirsel Sinema, s.97.

43 Tristan Tzara, “Dada Manifestosu”, Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş, Çev.: Kaya Özsezgin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.121.

hareketini sağlayan kaynak, sürecin fenomenal izlenimlerinin arkasındaki transandantal enerji ya da olanak değil, rastlantısal ya da yakın nedensellik temaslarıdır. Ereksiz, anlamsız, transandantal gerçeklikten kopuk bu yatay izlenimler,⁴⁴ kendilerinin dışındaki bir güzelliğin varlığını yadsıyarak tüm gerçekliği bir 'metne' indirgerler. Tarkovsky'nin sinemasal görüntüyü yeniden inşa etmek isterken yapmak istediği şey, görüntüyü böylesi bir fenomenolojik indirgemenin dışına çekebilmektir.

Tarkovsky'ye göre görüntünün fenomenolojik sınırların boğuntusundan kurtulabilmesi, sanatın ahlakla olan ontolojik bağının anlaşılmalı olmasıyla mümkündür.⁴⁵ O, buradaki kastını anlatabilmek için ahlak alanının kavramlarından 'sadakat'⁴⁶ kavramını kullanmaktan çekinmez. Bu nokta onun, özdeksel ve metafizik arasındaki ilişkiyi anlamaya çalıştığı noktalardan birisidir. Yukarıda farklı içeriklerle kurulmaya çalışılan bu bağ, yönetmenin görüntü kavramı üzerindeki spesifik düşüncesinde daha belirgin hale gelecektir.

'Görünüşte gerçekliğin' asıl olana sadakati, Tarkovsky için aslın ne olduğunu bilmekle mümkündür. Ona göre fenomenlerin ahlaksal gerçeklikler alanıyla bağıntısını anladığımızda, sanatın ahlak alanıyla bağıntısının zorunluluğuna da ulaşmış oluruz. Ekonomik, reel ya da pragmatik özneliğin ötesindeki bir nesneliliği imleyen hayat-ahlak ilişkisi, yönetmenin sinemasal görüntüde keşfetmeye çalıştığı gerçekliktir. Tekil öznenin merkezde olduğu öznel ahlak-hayat ilişkisinde ahlak, hayatın kendi iç yapısından türemez. Öznel tasarımın egemenliğindeki hayatta ahlak, bu tasarıma bağlı edilgen bir enstrümandır. Bu haliyle özneye göre şekil ve mahiyet değiştiren pasif ahlak, görünüşünü belirleyen tarihsel süreçle eş zamanlı olarak değişip dönüşmeye devam eder. Tarkovsky'nin teolojik karakterli transandantal ahlak anlayışının tümüyle dışındaki bu tür bir postmodern ahlak, yakalamaya çalıştığı 'hayattan bile zengin' sinemasal görüntüyü yaratmaya yeteneksizdir.

Görüntüde keşfetmeye çalıştığı görünüşte gerçeklik ile sinema, özgürleşme imkanı arayan insanlara yeni yaşam olanakları sunacaktır. Ahlaksal bir kriter olarak sadakatin, gerçeklik ve görüntü arasındaki ekseni belirlediği bu kuramında yaşam, sonsuz olanaklarıyla özdeği kışkırtır. Kendisini ortaya çıkaran sonsuz nedensellik bağıyla anlık gerçek, içinde görünüş kazandığı tüm kozal bağıntıları yeniden düzenler. Geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği bu yeni düzlemde; fiziksel ve metafiziksel, sonlu ve sonsuz, birbirlerini yaratan ontolojik unsurlar olarak görünürler.⁴⁷ Tarkovsky için ahlaksal alan; sonlu-sonsuz, fizik ve metafizik arasındaki bu ilişkide ara geçiş kategorisi olarak düşünülecektir. Özdeksel tabanlı sinemasal görüntü,

44 Lyotart F.J., Postmodern Durum, Çev.: Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 1997, s.32.

45 Andrey Tarkovsky, Mühürlenmiş Zaman, s.100.

46 Tarkovsky, a.g.e., s.91.

47 Whitehead A.N, Adventures of Ideas, Macmillan Company, New York, 1969, s.251.

sanatın ahlakla olan bu ontolojik bağ olanağıyla sonsuza açılarak, insan için yeni özgürlük imkanları arayacaktır. *“Bu koşullar altında benim için sanatın görevi, insandaki fikri-tinsel imkanları, mutlak özgürlük düşüncesini ifade etmektir... Sanat ideale vücut vererek etik ve özdekçi öğeler arasındaki dengeye örnek oluşturmuştur.”*⁴⁸

SONUÇ

Her belirli varlık durumu gibi sinema da kendisini ortaya çıkaran kozal bağlntıların neticesidir. Şayet endüstri devrimini var eden arka plan farklı yönde gelişmiş olsaydı, sinemanın varlığı ya da niteliği hakkında bugün farklı düşünenecektik. Bizi sinemanın zamanımızdaki anlamı üzerinde düşünmeye sevk eden bu gerçeklik, bir şeyi daha önemli kılar: Sinemanın gerçekliği, diğer tüm varlık durumlarında olduğu gibi bilfiil ortaya çıkma sürecinin iç ve dış tüm koşullarıyla bağlıdır. Dolayısıyla var olanlar hakkında konuşmanın ontolojik ilkeleri, sinema için de doğrudan geçerli olacaktır.

Tarkovsky sinemasıyla karşılaştığımızda bizi etkisi altına alan ilk his, sezilenmekte olan fizik ötesi bir yüceliğin, sinema perdesinde aranışıdır. Çoğu zaman Tarkovsky tarafından eşsiz sanatsal görsellere dönüştürülebilen bu arayış, yer yer yüceliğin gücü karşısındaki çaresizliğini de itiraf etmek zorunda kalır. Yine de ülkesindeki politik atmosferin tüm metafizik içeriği yadsıdığı bir dönemde onun bu çabası, elbette ayrı bir önemdedir. Varoluşsal sorunlara özdeğin sınırları içerisinde çare arayan dönemin sanat ve düşünce adamlarının aksine o, sinemasal görüntüyü metafiziğe zorlayarak yeni bir sanatsal düşünüşün imkanını sunar.

Tarkovsky için insanın kozmik varlığı, özdeksel realitenin mekanik varoluşuna indirgenemeyecek kadar yücedir. Sanatsal yetilerle sezilen hayatın yoğun anlamı, duygu ve düşüncemizi fiziksel realitenin ötesindeki bir gerçekliğe doğru kışkırtır. Ona göre sinemasal görüntünün yakalamak zorunda olduğu tinsel dışavurum, her şeyden önce bunu fark etmek zorundadır. Aksi halde mekanik fiziğin özdeksel sınırlarında, bir tür yinelemeye dönüşecek olan sanatsal görüntü, yüceliğin ifadesinde yetersiz kalacaktır.

Tarkovsky, insanın kozmik yüceliğini sanatsal anlatıma dönüştürmek için düşünce ve dinler tarihinin birikimini kullanmaktan çekinmez. Tersine sanat kuramının ontolojik alt yapısını din, felsefe ve ahlak alanını tinsel birikimini kullanarak yapılandırır. Sanatçının dinsel misyonunun sanat metafiziği için önemi, sinemasal görüntünün ‘sadakat’ ilkesiyle aradığı gerçek, dinsel ‘umut’un ahlaksal gelişimdeki yeri ve dünyasal tehdide karşı kişiye verdiği dayanma gücü, sadece sinema ve bahsi geçen disiplinler arasında kurulacak bağların neticesinde anlaşılabilir. Sonlu ve sonsuzluğun

48 Andrey Tarkovsky, a.g.e., s.197.

ontolojik teması, sanatçının tinsel evreninde ahlak ve sanatın prensiplerine bağlı kalarak yorumlanabilirse, Tarkovsky'nin görünüşte geçeklik dediği sinemasal görüntü ortaya çıkabilecektir. Varoluşun metafiziksel anlamının sanatsal olarak özdeğe aktarılabilmesinin yolu olan bu prensipler, Tarkovsky'nin sinemada yaptığı kuramsal keşifler olarak sanat ve düşünce dünyasının kültür evrenine katılmıştır.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- ARNHEİM, Rudolf, Sanat Olarak Sinema, Çev.: Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, Ankara, 2002.
- BAZİN, Andre, What is Cinema, Vol. I, University of California Press, London, 1958-1965.
- BOZKURT, Nihat, Sanat ve Estetik Kuramları, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2014.
- COPLESTON, Frederic, A History of Philosophy, Vol. I, Doubleday, New York, 1993.
- ECO, Umberto, Güzelliğin Tarihi, Çev.: Akkoyunlu C.A., Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2006.
- HEGEL, Georg. W.F., Tarihte Akıl, Çev.: Sözer Önay, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995.
- Mantık Bilim (Büyük), Çev.: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2008.
- LYOTART, F.J., Postmodern Durum, Çev.: Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 1997.
- ÖZÖN, Nihat, Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, Hil Yayın, İstanbul, 1985.
- PLATON, Eflatun II, "Büyük Hippias", Çev.: Oya Özay, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1975.
- TARKOVSKY, Andrey, Time Within Time The Diaries 1970-1986, Faber and Faber, London, 1994.
- , Şiirsel Sinema, Çev.: Ebru Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009.
- , Mühürlenmiş Zaman, Çev.: Füsun Ant, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.

TZARA, Tristian, Dada Manifestosu, Der. Ali Artun, Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş, Çev.: Kaya Özsezgin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

YERGEBEKOV, Meldiyev, Tarkovski Sineması, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2003.

WHITEHEAD, Alfred North, Process and Reality, An Essay in Cosmology, The Macmillan Company, New York, 1967.

-----, Adventures of Ideas, Macmillan Company, New York, 1969.

Filmler

Allen, Woody (Yön.), Annie Hall, Rollins-Joffe Productions (Yap.), USA, 1977.

Tarkovsky, Andrey (Yön.), Andrei Rublev, Mosfilm (Yap.), SSCB, 1966.