T. C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANDREY TARKOVSKİ'NİN FİLMLERİNDE MODERNİTE ELEŞTİRİSİ

OZAN TAYFUR

2501171464

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. MUHARREM HAFIZ

İSTANBUL-2023

ÖZ

ANDREY TARKOVSKİ'NİN FİLMLERİNDE

MODERNİTE ELEŞTİRİSİ

OZAN TAYFUR

Genel anlamda toplumsal değerler sistemi ve organizasyonu olan modernite tüm dünyanın içerisinde bulunduğu geniş bir kavramdır. Rasyonel bilimi öncü olarak alan modernite, geçmişten ve doğadan aldığı insanın bağımsızlığını ilan ettiğini iddia eder. Gelenekle ilgili her şeyden bağlarını koparmış olan modernite, bağımsızlığını ilan ettiği modern insana akıl ve bilim dışında seçenek aramayı yasaklamıştır. Modernite düşünün kusursuzluk hedefi vardır. Bu yüzden kusursuzu teoride kuran modernite daha sonra bu anlayışı herkese dayatmak için çalışmaya başlamıştır. Sınırların çizildiği, herkese durması gereken yerin gösterildiği bu sistemde otorite en önemli paya sahiptir. Otoritenin kontrolündeki her şey ve herkes sınırların, kentlerin, fabrikaların, saatlerin içerisine hapsedilmiştir. Rasyonalite çıkışıyla düz bir çizgi üzerinde tek bir doğruyu savunan modernite, kâğıt üzerinde inşa ettiği ütopyada geçmişin ve geleneğin tanrısını öldürdüğünü iddia etmiştir. Bu yönüyle modernite ikiyüzlü bir madalyon gibidir. Bir yüzünde geleneğin tanrısını öldürmüş aydın ve çağdaş dünya varken, diğer yüzünde nesneler ve şekillerle yeni bir tanrı olarak yaşamaya devam etmiştir. Ancak moderniteye bu anlamıyla karşı olan insanlar da vardır. Bunlardan biri de Andrey Tarkovski'dir. Bu çalışmada Andrey Tarkovski'nin filmlerinde modernite eleştirisi konusu ele alınmıştır. Bu amaçla yapılmış olan çalışmada Tarkovski'nin filmleri tanıtılmış, akabinde eserleri ve bütüncül olarak sinema anlayışı üzerinden bir modernite eleştirisi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Andrey Tarkovski, modernite, film, eleştiri.

ABSTRACT

THE CRITIQUE OF MODERNITY
IN THE FILMS OF ANDREI TARKOVSKY

OZAN TAYFUR

Modernity as a system and organization of social values in general is a broad concept in which the whole world is involved. Modernity, which takes rational science as its pioneer, claims to declare the independence of man from the past and nature. Having severed its ties with everything related to tradition, modernity has forbidden the modern man, whose independence it has declared, to seek options other than reason and science. For this reason, modernity, which establishes the perfect in theory, has then started working to impose it on everyone in existence. Authority has the most important share in this system where borders are drawn and everyone is shown where they should stand. Everything and everyone under the control of authority is imprisoned within borders, cities, factories, clocks. Modernity, which defended a single truth on a straight line with its logical rationality, claimed to have killed the deity of the past and tradition in the utopia it built on paper. With all these exits, modernity is like a double-faced medallion. On one side is the enlightened, modern world that has killed the deity of tradition, while on the other side, science with its objects and shapes has continued to live as a new divinity. But there are also people who are against modernity in this sense. One of these people is Andrei Tarkovsky. In the study conducted for this purpose, Tarkovsky's films were introduced, and then a critique of modernity was examined through his works and a holistic understanding of cinema.

Keywords: Andrei Tarkovsky, modernity, film, criticism.

ÖNSÖZ

Sinemada bazı yönetmenlerin isimleri, kendilerini de aşan bir etkiye sahip olmuştur. Ortaya koydukları sanatsal ürünler, bugün dünyada milyonlarca insan tarafından beğeniyle izlenen, etkilenilen, üzerine felsefi, tarihsel, sosyolojik, psikolojik araştırmalar yapılan sanatsal ikonlar haline gelmiştir. Andrey Tarkovski de yaşadığı dönemde ülkesi Sovyet Rusya'dan görmediği ilgiyi Avrupa'dan görmüştür.

Kutsallığı bozulmuş ve insanlığın katı aklın tahakkümüne maruz bırakıldığı modern dünyada Tarkovski, filmlerinde inancın ve kutsallığın insan yaşamındaki önemine işaret etmiş ve kurtuluş yollarını kendi tarzında izleyicisiyle paylaşmıştır. Bu çalışmada Andrey Tarkovski'nin filmlerinde modernite eleştirisi incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın gerçekleştirilmesinde başından sonuna kadar sonsuz desteği ve sabrıyla bana danışmanlık yapan başta sayın hocam Doç. Dr. Muharrem Hafız'a teşekkür ederim. Ayrıca ufuk açıcı değerlendirmeleri ve eleştirileriyle çalışmama katkı sunan Prof. Dr. Ahmet Erhan Şekerci ve Dr. Öğr. Üyesi Milad Salmani'ye ve elbette bu zorlu süreçte bana destek olup tahammül gösteren sevgili eşime teşekkürlerimi sunarım.

Ozan Tayfur

İstanbul-2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ……..ii
ABSTRACT iii
ÖNSÖZ.....v
ŞEKİLLER LİSTESİ..... viii
KISALTMALAR LİSTESİ ix
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİTENİN TEMEL KARAKTERİSTİĞİ

1.1. MODERNİTE KAVRAMI 8
1.2. MODERNİTE SÜRECİ.....11
1.2.1. Endüstri Devrimi ve Kapitalizm 11
1.2.2. Modernite ve Aydınlanma.....15

İKİNCİ BÖLÜM

TARKOVSKİ'NİN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

2.1. TARKOVSKİ'NİN HAYATI 20
2.2. TARKOVSKİ'NİN SANAT ANLAYIŞI.....25
2.3. SİNEMA KURAMI……...27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANDREY TARKOVSKİ'NİN FİLMLERİ VE

MODERNİTE ELEŞTİRİSİ

3.1. ANDREY TARKOVSKİ FİLMLERİ 39
3.1.1. Ivan'ın Çocukluğu (Ivanovo Detstvo) 39
3.1.2. Andrey Rublev (Andrei Rubiyov) 41

3.1.3. Solaris (Solyaris) 45
3.1.4. Ayna (Zerkalo) 48
3.1.5. İz Sürücü (Stalker) 51
3.1.6. Nostalji (Nostalghia) 53
3.1.7. Zamanda Yolculuk (Tempo Di Viaggio-Voyage in Time) 57
3.1.8. Kurban (Offret) 59
3.2. TARKOVSKİ'NİN FİLMLERİNDE MODERNİTE ELEŞTİRİSİ 62
SONUÇ 73
KAYNAKÇA 76

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936 14
Şekil 2: Ivan'ın Çocukluğu Filminin Orijinal Afişi 40
Şekil 3: Andrey Rublev Filminin Orijinal Afişi.....42
Şekil 4: Solaris Filminin Orijinal Afişi.....46
Şekil 5: Ayna Filminin Afişi.....49
Şekil 6: İz Sürücü Filminin Afişi 51
Şekil 7: Nostalji Filminin Afişi.....54
Şekil 8: Zamanda Yolculuk Filminin Afişi.....58
Şekil 9: Kurban Filminin Afişi.....60
Şekil 10: Nostalji Filminde Domenico'nun Kendini Yaktığı Sahne.....72

KISALTMALAR LİSTESİ

akt. : aktaran

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğerleri

VGİK : Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü

yy. : yüzyıl

GİRİŞ

Tüm dünyaya yayılan toplumsal değerler sistemi olarak aklın öncülüğündeki modernitede, doğa ve geçmişin cenazesi kaldırılmış rasyonel bilim ve tekniğin yönettiği bir ütopya kurulmuştur. Güvensizliğin kol gezdiği bu dünyada güçlü olanın ayakta kalışına ek olarak yeni özellikler eklenmiştir. Doğal seçilimde doğa koşullarına uymayan organizmanın yok olduğu gibi modernitenin şartlarında da hızlı değişime, tuzaklara, hızlı üretime ve tüketime uymayan yok olmaktadır. Risklerle çevrili modern bireyler bunlarla baş etmeyi öğrenirken, görünmez sınırların içinde tuzaklarla dolu güvensiz bir ömür geçirmektedirler. Bunca yükle beraber post-modern bireyin korku ve kaygılardan kurtulmak için farklı olanın coşkusuna kapılmasıyla her şey daha da karmaşık hale gelmiştir. Modernitenin yükünden kurtulduğunu sanan post-modernin sınırsız özgürlük hayali tüketim özgürlüğüyle çakışınca, coşkuyla karşılanan farklılık bu tüketim pazarının içine konulmuştur. Post-modernite bireyciliğinin 'Her koyun kendi bacağından asılır' hikâyesi koyunun alanından çıkan bütünü etkileyen bir hikâyeye dönerken, yine doğru çıkış yolu bulunamamıştır. Kâğıt üzerindeki hesaplarla kurulmuş bu ütopya pratikte karşılaştığı çoğu sorunu görmezden gelse de bunlar onun mükemmel sisteminin su almasının en büyük nedenleri olmaya devam edecektir.

Genel anlamda refahı ve zenginliği vaat etmekten çekinmeyen modern dünya alma-verme dengesini kuramamıştır. Bugünkü dünyada birçok insan yoksulluk çekerken, yoksulluk çekmeyenlerin birçoğu da yoksulluk çekme ihtimaliyle korku içindedir. İnsanlar işsizlik tehlikesiyle karşı karşıyayken, büyük şirketler de her an paralarını kaybetme korkusuyla yaşarlar. Günümüz dünyasında aylaklık çalışmanın bir erdem ve zorunluluk olduğu inancına saplatılmış işçinin sırtındaki kesimin ödülü olmuştur. Çok düşük ücretlerle sürekli çalışan bir kesimin karşısında, neredeyse hiç

çalışmayan ve çalışan kitlenin sırtından geçinen küçük ama herkesten çok paya sahip olmuş bir kesim konumlanmıştır. Vaat edilen sistemin iyi olan tarafından muaf edilen kesim ise sınıflaştırılan toplumun en alt sınıfına mahkûm edilmiştir.

On sekizinci yüzyıl ise Aydınlanma yüzyılı olmuştur. Aydınlanma, özel bir düşünme biçimi bir "proje" sunmuştur. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bilimi, evrensel ahlakı, hukuku ve özerk sanatı kendi iç mantıklarına göre geliştirmeye yönelik entelektüel çabalarından oluşur (Karakurt, 2021: 902). İnsanlığı tüm dinlerden, batıl inançlardan, keyfi güç kullanımından ve insan doğasının karanlık yanından kurtarmaktır. Tüm bu faktörler kesin, somut ve evrensel ve ebedi olmalıdır. Dolayısıyla insanlık ancak böyle bir proje ile geliştirilebilir.

İnsanlığa, ilerlemeye, doğaya, üretkenliğe ve malzemeye olan inancına yaptığı sonsuz yüklemelerle Marksizm, Aydınlanma ruhunu yansıtan modern yaklaşımlarından biri olarak kabul edilebilir. Öte yandan ekonomi alanında üretim sistemini değiştirmek, üretime ruhunu veren temeli; Aydınlanmayı değiştirmek anlamına gelmemektedir. Horkheimer ve Adorno'nun (2002) öne sürdüğü gibi, Aydınlanmanın ardındaki rasyonalite, üretimdeki her eylemde yatmaktadır. Her eylem akılcılık tarafından önceden belirlenmiş ve yapılandırılmıştır, Aydınlanma ruhu, sadece üretim sürecinde değil, sosyo-kültürel olgularda da buna göre şekillenir. Böylece Aydınlanma araçlarının pratikte kullanıldığı her yer, modernitenin rasyonalitesidir.

Modernitenin etkili projelerinden biri olan reel sosyalizm, Sovyetler Birliği'ndeki ilk yıllarında bu yönde bazı 'inanılmaz projeler' geliştirmiştir. Asıl amaç Batı'yı yakalayıp geçmekti.

Bu projeler, nihayetinde, rakip kapitalist Batı'da olduğu gibi, oldukça parçalanmış ve kırılmış bir toplumsal yaşam üretmiştir. Ancak ortak deneyim modernite tarafından üretilmiştir: 'Şok deneyimi'. Şok yaşantı, modern bireyin kimlik bütünlüğünü bozmuş ve içsel yaşamının biricikliğini çökertmiştir. Bu anlamda sadece coğrafyalar farklıdır, ancak modern üretimin ve üretkenliğin rasyonalitesini şekillendiren yöntemler kalır. Jameson (1998: 58) "öznenin yabancılaşması, öznenin parçalanmasıyla yer değiştirir" diye yazar. Sonunda Rusya'da bu bağlamda gördüğümüz şey, Batı'da özellikle 1960'lardan beri yaşanan ve tartışılan temel sorunların yalnızca Rus varyantları olmuştur.

Öte yandan Ekim devriminin gerçekleşmediğini söylemek doğru olmaz. Ekim Devrimi devrimci idealleri taşıyan bir ruh taşıyordu. Batı'daki çağdaş kültür ve toplum ile siyasi ve ideolojik sistemler hakkındaki ilerici güçler ve eleştirel entelektüel bakış açıları (en iyi örneklerden biri 1930'lar ve 1940'lardaki Frankfurt Okulu düşünürleri olabilir) bu ruhtan ilham almışlar ve muhafazakar politikalara ve bakış açılarına direnmişler, onu da Batı'da kullanmışlardır. Ancak bu devrim ateşi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra azalmış ve Stalinist politikalarla birlikte sönmüştür. Devrimci idealler, Stalinist diktatörlük tarafından yok edilmiş ve bu çöküşün ardından gelen, Volkov'un çalışmasında işaret ettiği gibi, Sovyet kültürü ve aydınları üzerindeki baskı ve teröre neden olmuştur. Bununla birlikte İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kapitalist batı dünyasının da dönüştüğü gibi sadece Sovyetler Birliği'nin değiştiğini düşünmek de mantıklı değildir. Modernitenin krizi aslında bu değişimde kristalleşmiştir. Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları insanoğlunun doğasına hakimiyetini kaydetmiş ve bu feci ustalık izolasyon, yabancılaşma, umutsuzluk ve bireysel alanda içsel dünyanın çöküşüyle tamamlanmıştır. Bu köklü

değişimin ardından sanat ve edebiyatın umutsuz bir tavır takındığını ve bu gelişmeyle eleştirinin radikalleştiğini burada vurgulamak gerekir.

Toplumun kapalılığının ortaya çıkmasıyla birlikte insanın tek boyutlu hale geldiğini öne süren meşhur tezlerden bazılarının bu dönemde geliştirilmiş olması tesadüf değildir. Modernitenin sonuçları İkinci Dünya'dan sonra belirginleşmiştir. Savaş ve krizi her alanda görünür hale gelmiştir. Sanat, edebiyat ve teori, bu krizi fiilen temsil eden belirli noktalara odaklanmaya başlamıştır. Bu alanlar, tarihin içinde bulunduğumuz zaman diliminde neyin değişmediğinin, neyin değişmekte olduğunun turnusol testidir. Dolayısıyla Michelangelo Antonioni'nin ünlü üçlemesi (Macera, Gece, Tutulma) kapitalist bir toplumda modern bireylerin krizini bu yönüyle anlatmaktadır.

Benzer şekilde, Bergman'ın en iyi filmleri de 1960'ların sonunda ve 1970'lerde çekilmiştir. O yıllarda, Orr'un (2011: 18-19) işaret ettiği gibi, ironik bir şekilde, komünist ülkelerin tanınmış yönetmenleri aynı temalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Batı'nın 1960'ların sonu ve 1970'lerdeki ruh hali Antonioni'nin filmlerine, Godard'ın Alphaville (1965), Weekend (1967) ve Resnais'in Hiroshima Mon Amour (1959) filmlerine yansıdıysa da, doğunun kasvetli ruh halleri farklı bir coğrafyada Tarkovsky'nin, Kieslowski'nin ve Klimov'un filmlerinde ortaya çıkmıştır (Orr, 2011: 38-39, 42). Bu yönetmenler hikayelerinde, doğu tipi modern komünist düzende şekillenen karakterlerinde modernite krizini gözler önüne sermişlerdir. Elbette kameralarını doğrudan bu noktaya odaklamamışlar, daha çok karakterleri, hikayeleri ve film estetikleriyle bunu dolaylı olarak ortaya koymuşlardır.

1970'lerin yeni nesil Sovyet sinemacılarının Batı'dan etkilenmeleri yaşam biçimlerinde, filmlerinde ve yazılarında görülebilir. Batı kültürü ve yaşam tarzı, özellikle Scnittke, Klimov, Brodsky ve Tarkovsky'de bu nesil Rus entelektüelleri

tarafından yansıtılmıştır. Ancak Brodsky ve Tarkovsky, Sovyetler Birliği'nde öne sürüldüğü gibi, dönemin Rus aydınları arasında Batı'dan en çok 'enfekte' olanlardı (Volkov, 2008: 230). Bu entelektüeller "zarif Batılı giysiler giymeyi (paraları olmasa da) ve modaya uygun kafelerde oturmayı, kokteyllerini yudumlamayı ve başta caz olmak üzere batı müziği dinlemeyi seviyorlardı" (Volkov, 2008: 230). Tarkovsky bu etkileri sadece filmlerinde değil, Sculpting adlı kitabında da ortaya koymaktadır.

Bu kitaptaki sanat, sinema ve edebiyat üzerine tezlerinin birçoğunun Marcel Proust, Robert Bresson ve Luis Bunuel'in etkisi altında yazılmış olması dikkat çekicidir. Ancak Tarkovsky, öncelikle "saf" bir Batılı yazar veya yönetmen değildi. Batılı biçimleri kasıtlı olarak Doğu anlayışıyla, bazen de mistisizmle sentezlemiştir. Bu nedenle kitapta Proust'tan bahsederken Dostoyevski ve Gogol'e de atıfta bulunur. Benzer şekilde, modern hayattan bir problem üzerine kamerasını çevirdiğinde mistik sesler, örneğin tar sesi kullanır ve bunları bir Bach aşkıyla karıştırır. Yani Tarkovsky'nin eserlerinde Doğu, Rus Doğusu ve Batı iç içe geçmiştir. Bu sanatsal yönelim, anlamını Rus Devrimi'nin değişen çehresinde yansıtmıştır.

Bu noktada Rus modernitesini Avrupa modernitesinden ayırmak doğru değildir. Aksine, Epstein'ın işaret ettiği gibi, Rus toplumu devrim öncesi dönemde bile Avrupa modernliği altında şekillenmiştir. Marksizmi, postmodernizmin filozofu Lyotard'ın (1984: 36) ileri sürdüğü gibi, modernizmin 'büyük anlatılarından' biri olan doruklarından biri olarak kabul edersek, Ekim Devrimi ondan ayrılamaz: "Oldukça ütopik bir vizyonun ifadeleri olarak, Bolşevik hareketi ve Ekim devrimi de modernist olgular olarak görülebilir" (Epstein, 2013). Kapitalist Batı'ya bir tepki ve alternatif olarak ortaya çıkan devrimin özünde modernist olduğunu vurgulamak gerekir.

Ancak modernitenin bu anlayışına karşı gelen yazarlar, müzisyenler, ressamlar, fotoğraf sanatçıları, aktörler ve sinema sanatçıları gibi kesimler eserleriyle

karşı gelmeye çalışmışlardır. Andrev Tarkovski de bu sanatçılardan biridir. Yönettiği filmlerde modernitenin karşısında durmaya çalışmıştır.

Tarkovsky'nin filmlerinin aldığı övgülere rağmen, özellikle Batı'daki pek çok film akademisyeni, Tarkovsky'nin sinemasına entelektüel bir çerçeve içinde nasıl yaklaşılacağını bilmek konusunda kendilerini çelişkili bulmuşlardır. Tarkovsky'nin özellikle sonraki filmleri, genellikle kasıtlı olarak muğlak, zor, şaşırtıcı, ezoterik ve hatta modern öncesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ozu Yasujiro, Robert Bresson, Jacques Tati ve Sergei Eisenstein'ın tanımlanabilir biçimde modernist eserlerinde çok belirgin olan matematiksel kesinlik ve formun geometrisine dair çok az dışsal işaret sergiliyor gibi görünüyorlar. Bu daha önceki film yapımcılarının çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, Tarkovsky'nin filmleri gevşek ve izlenimci görünebilir, herhangi bir sistematik kurala veya yol gösterici biçimsel ilkeye açık bir şekilde başvurmadan sezgisel olarak inşa edilmiş olabilir. Hatta bazı akademisyenler, Tarkovsky'nin filmlerinin entelektüel kavrayışı tamamen atladığını öne sürmüşlerdir. Örneğin David S. Miall, filmlerin "insanın önemini hissedebildiği ama açıklayamadığı sahneler" sunduğunu savunurken, Sovyet eleştirmeni Maya Turovskaya, Tarkovski'nin "mesajını doğrudan [beynin] sağ yarıküresine göndermeye çalıştığını, böylece daha sonra kurulan, şimdi baskın olan sol yarıkürenin kontrolünden kaçmak" olarak nitelemiştir.

Tarkovsky'nin filmleriyle ilgili eleştirel tartışmalarda ortaya çıkan önemli sorunlardan biri, birçok yorumcunun yönetmenin sanatsal tutkularının yüksek ciddiyetine karşı hissettiği sürekli rahatsızlıktır. Diğer film yapımcılarının (Federico Fellini, Jean Luc Godard ve Raúl Ruiz gibi) estetik oyunculuğu ve ideolojik ironisinin tam tersine Tarkovsky, sert bir şekilde ve özür dilemeden izleyicilerinden

filmleriyle sanki deneyimliyormuş gibi ölçülü bir şekilde ilgilenmelerini beklemektedir.

Bu çalışmada Tarkovski'nin sinemalarında modernitenin eleştirisi incelenmeye çalışılmıştır. Literatür incelendiğinde Tarkovski ile ilgili olarak biri doktora tezi, altısı yüksek lisans tezi olarak toplam yedi çalışmanın yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalar İslam tasavvufu, sanatta biçim ve gerçeklik, anlatı ve görüntü estetiği, hakikat sorunu, oyunculuk, sanatsal gerçeklik ve zaman konuları açısından yapılmıştır. Ancak yapılan çalışmalar arasında Tarkovski'nin sinemalarında modernite incelemesi bulunmamaktadır. Çalışmanın bu alandaki bir açığı bir nebze de olsa kapatabileceği düşünülmektedir.

Bu amaçla çalışma üç bölüm olarak planlanmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde modernite kavramı üzerinde durulmuştur. Bu bölümde modernite kavramı detaylıca ele alınmaya çalışılmış, modernite sürecine endüstri devrimi ve kapitalizm, modernite ve aydınlanma başlıkları altında değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Tarkovski'nin hayatına, eserlerine, sanat ve sanatçı anlayışı ile sinema kuramına yer verilmiştir.

Son bölümde ise Tarkovski'nin filmleri kısaca anlatılmış, afiş ve künyeleri sunulmuştur. Son olarak ise Tarkovski'nin filmlerinde modernite eleştirisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİTENİN TEMEL KARAKTERİSTİĞİ

1.1.MODERNİTE KAVRAMI

"Modernite" ya da "modernlik", geleneksel dünyanın çözülmesiyle ortaya çıkan bir durumdur (Köksal, 2011: 68; Altun, 2021). Geleneksel dünya, gelenekselin kelime anlamından yola çıkılırsa bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışların yönlendirdiği bir dünyadır. Geleneksel en genel anlamda eskiye ait olan şeylerin yaşanan çağa aktarılması ve sürdürülmesidir. Geleneksel, yapısı gereği çağdaş olanın varlık alanını daraltmaktadır. Avrupa'da modernite geleneksel dünyanın çözülmeye başladığı Rönesans ile başlar. Rönesans ile birlikte geleneksel dünyadaki özne ve nesne bütünlüğü ortadan kalkacak, özne ile nesnenin arasına mesafe girecektir. Bu da modernleşmeye doğru atılan ilk adımdır. Bu yönüyle XIX. yüzyılın ünlü düşünürü Hegel "modernite" kavramını düşüncenin bağımsızlaşması ve teolojiyle bağlarını koparması özelliğiyle açıklar. Kişinin bir yurttaş ya da bir burjuva olarak rolünü kavraması başkalarını ortak düzende politik eşitleri olarak görmesi de Hegel'in tanımlamaları arasındadır (Cevizci, 2011: 305).

"Modernizm", sonundaki "izm" ekinin gösterdiği üzere bir doktrindir. Bu terim öncelikle mimarlık ya da şehircilik bağlamında XX. yüzyılda ortaya çıkar. Le Corbusier ve Loos'un "modernist" projelerinden bahsedilebilir. "Modernlik" geleneksel sonrasıdır ama bir norm sistemi taşımaz. "Modernizm"in gelişi ile rasyonel düşüncenin yeni normları ortaya çıkar (Köksal, 2011). "Modernizm" geleneksel olana karşıt bir seçenek olarak geçer, hatta geleneksel olanın yanı başında

ya da karşısında yer alarak değil, özellikle gelenekselin yerine inşa edilerek varlığını sürdürmeyi amaçlar (Okyay, 1998: 18).

"Modernleşme" ise geleneksel olandan moderne doğru değişimi ifade eder. Tanyeli-Tekeli, Üç Kuşak Cumhuriyet Sergisi'nin Cumhuriyet Sergisi son sözü olarak "Asri, modern, çağdaş sahnesi bir yönelimin adlar ve anlamlar değiştirerek sürdüğünü gösteriyor" demektedir (Tanyeli-Tekeli, 1998: 155). Tekeli İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve öncesinde Türkiye'de "asrî" sözcüğünün kullanıldığına dikkati çeker. İkinci Dünya Savaşı sonrası bu sözcüğün yerini "modern" almaya başlamıştır. Tekeli, Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin kent planlama tarihi kitabında (2009: 6) XIX. yy. ortalarından 1923'te Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen süreyi "utangaç modernite", Cumhuriyet'in ilanından II. Dünya Savaşı sonrasında çok partili rejime geçişe kadarki dönemi "köktenci modernite" olarak adlandırmıştır. Tekeli, modernite projesini dört temel boyut üzerinde geliştirir. Birincisi ekonomik boyuttur. Burada kapitalist ilişkiler içinde, fosil yakıtlara dayanarak sanayileşmiş, ürünlerin metalaştığı, emeğin ücretlendirildiği, liberalist mülkiyet anlayışının kurumsallaştığı bir toplum söz konusudur. İkinci boyutta, bilim, sanat, ahlak ve hukuk alanları evrensellik kazanmıştır. Üçüncü boyutta geleneksel toplum bağlarından kurtulmuş ve kendi aklıyla kendini yönlendirebilen bireyin doğuşu gerçekleşir. Modernite projesinin dördüncü boyutu ise gelişen kurumsal yapıdır. Kendi yaptıkları üzerine düşünen ve onları geliştirmeye çalışan toplum yeni bir örgütlenme biçimi ortaya koymuştur (Tekeli, 2009: 46).

Özetle modernite; kapitalist ekonominin geliştiği, ulus devletin oluştuğu, özel ve kamusal alanın ayrıştığı, pozitivist bir bilim anlayışının doğduğu, bireyin isteklerinin toplumsal iyinin meşru kaynağı haline geldiği ve yurttaşlık bilincine sahip bireyin ortaya çıktığı bir süreç olarak değerlendirilmektedir (Tekeli 2009: 115-

116). Bu sebeple moderniteyi tarihsel ve kentsel yapıları tahrip eden bir toplumsal işleyiş yaratmaktadır. Öte yandan modernitenin yıkıcılığı tarihteki diğer yıkıcılıklardan farklıdır. "Tarih içindeki diğer yıkıcı süreçler, kendi içlerinde bir koruma ideolojisi ve pratiği yaratamamışlardır. Çünkü modernitenin aklı kendisi üstünde düşünen bir akıldır" (Tekeli, 2009: 116).

Taylor "Modernliğin Sıkıntıları" (1995) adlı eserinde moderniteye dair kaygıların çözümlemesini yapmıştır. Bu eleştiriler üç grupta sınıflandırılır:

i. Bireycilik: Modern uygarlığın gelişimiyle beraber gitgide artan bir ölçüde bireycilik, insan hayatında daha görünür bir hal almıştır. Bu durum, moderniteyle gelmiş olan büyük kazanımlardan biriyken, aynı zamanda modernitenin eleştiriye tabi tutulabilir bir yanıdır.

ii. Araçsal aklın öncelik kazanması: Taylor, araçsal akılla belli bir amaca ulaşmak için araçların en ekonomik olarak nasıl kullanılacağını hesaplarken başvurulan akılcılık türünü kastettiğini belirtmektedir. Burada başarının ölçütü azami verimlilik, en iyi birim maliyettir. Korkulan şeyse hayatlarımızı başlı başına yönlendirmesi beklenen bağımsız amaçların, faydayı maksimize etme isteğinin gölgesinde kalmasıdır. Buna örnek olarak Taylor, gelirin eşit olmayan dağılımını haklı göstermek amacıyla ekonomik büyüme gerekçesinin kullanılış biçimi, doğal çevre ihtiyaçlarına duyarsızlaşmayı, insan hayatına dolar cinsinden paha biçen karmaşık hesaplamalarıyla fayda-maliyet çözümlemelerinin hakim oluşunu gösterir.

iii. Özgürlük yitimi: Taylor'a göre, teknolojik-endüstriyel toplumun kurumları ve yapıları insanların seçeneklerini ciddi biçimde sınırlamaktadır (Taylor'dan akt. Önder Erol, 2016: 60).

1.2. MODERNİTE SÜRECİ

1.2.1. Endüstri Devrimi ve Kapitalizm

18. yy. sonları, Batı Avrupa'da feodalizmin tasfiye edildiği, ticari ve endüstriyel kapitalizmin kurulduğu, yeni bir toplum ve üretim biçiminin oluştuğu dönem olmuştur. İlk olarak İngiltere'de buharlı makinenin icadıyla başlayan makineleşme ve sonrasında seri üretim süreçlerine geçilmesiyle Endüstri Devrimi başlamıştır (Tuna vd., 2011:24).

Avrupa'da başlayan Endüstri devrimi her coğrafyada farklı yaşansa da dünya toplumlarının genelini küresel olarak etkilemiştir. Endüstri Devrimi sermaye birikimini artırarak yeni bir üretim-tüketim döngüsü kurmuş ve geliştirmiştir. Endüstri devrimi yeni icatları da beraberinde getirmiştir. Dünya genelinde sosyal, ekonomik, siyasal ve teknolojik alanlarda köklü değişimler olmuş ve akabinde yeni toplumsal sınıflar oluşmuştur. Bu değişimler Anadolu Üniversitesi'nin Genel Uygarlık Tarihi kitabında maddeler halinde aşağıdaki gibi sıralanmıştır (Anadolu Üniversitesi, 2019: 199);

- Tarım tekniklerindeki makineleşme sebebiyle işsiz kalan ve toprağı olmayan nüfus kırsaldan kentlere göç etmiştir.
- Kentlere yapılan göçler sonrası yeni meslek alanları ve toplumsal sınıflar ortaya çıkmıştır. Bunlar işçi ve burjuva gibi sınıflardır.
- Üretim-tüketim döngüsünün sağlanması için üretimi hızlandıracak yeni arayışlar sonucunda fabrikalaşma başlamıştır.
- Sermayeye bağlı üretim süreci daha yoğun ve daha yaygın kullanılmaya başlanmıştır.

- İnsan emeği ile yapılan işlerin makineler tarafından yapılmaya başlanmasıyla işsizlik sorunu ortaya çıkmıştır.
- Buharlı makineler ile çalışan araçların üretilmesiyle hızlı taşımacılık başlamış, ticaret yolları genişlemiş ve hız kazanmıştır.
- Hammadde gereksinimlerinden dolayı endüstrileşememiş ülkeler üzerinde sömürgeleşme başlamıştır.

Endüstri Devrimi öncesinde ekonomi ve yaşam, insan ve hayvan gücüyle yapılan tarıma ve el becerilerine dayalıyken, makineleşmeyle birlikte çok daha hızlı ve yüksek miktarlarda kitlesel üretimler başlamıştır.

Endüstri devrimi zamanla tüketici toplum modelini yaratmıştır. Endüstrileşmiş Avrupa ülkeleri endüstrileşmemiş ülkeler üzerinden getirdikleri hammaddeyi işleyip tekrar o ülkelere satarak kapital birikim sağlamışlardır. Bilinen adıyla kapitalizmin temelleri bu şekilde atılmıştır (Çimen, 2012:46).

Endüstrinin yaygınlaşması ve teknolojinin gelişmesi toplumsal hayatta büyük ve kalıcı değişiklikler meydana getirmiştir. Ortaya çıkan hızlı ulaşım ve haberleşme araçlarıyla toplum ve birey etkileşiminin çok daha yoğunlaştığı söylenebilir. Değişen dinamiklerle toplumun üretim ve tüketim alışkanlıkları da kalıcı olarak değişerek, ekonomide yeni pazarlama ve satış kavramlarını geliştirmiştir.

Endüstriyel Devrimin ardından, endüstriyel anlamda kapitalist bir düzen oluşmaya başlamıştır. Bu yeni düzen içerisinde kentler, fabrikalar, yeni üretim araçlarının gelişmesi sonrasında oluşan kamusal alanın yapısı ve gündelik hayatın pratiklerinde değişim ve dönüşüm meydana getirmiştir (Antmen, 2009: 18). Gündelik hayatın pratiklerinin değişmesiyle birey zamanla kendi özünden uzaklaşmış ve

kendine yabancılaşmıştır. Kendine yabancılaşma kavramını İsmail Tunalı Marx'dan iktibasla şöyle açıklamaktadır:

> "Marx'a göre insan bir iş ve eylem varlığıdır. İş ve eylem her şeyden önce ekonomik bir etkinliktir. İş yapan eylemde bulunan kişi bu etkinliğini ürün olarak dışlaştırır. Ürün, insan etkinliğinin dışlaşması anlamına gelir. Eğer bu dışlaşma özel mülkiyete dayalı bir düzen içerisinde meydana geliyorsa, o zaman da kendi etkinliğinde kendini dışlaştırmış olan insan kendisine ters düşerek yabancılaşır. Böylelikle kendine yabancılaşan insan etkinliği, kapital bir biçim alarak insanın özüne aykırı bir kapitalist gücün büyümesine sebep olur. Bu nedenle insan, işçi, emekçi, ne kadar çok üretirse o oranda yoksullaşır ve kendi özüne yabancılaştıkça kapital güç büyüyecektir" (Tunalı, 2012:68).

Üretime dayalı sanayi; bireyler arasındaki dayanışma ve dostluk gibi kavramları aşındırmış, bunun yerine egemen olma, rekabet etme ve sömürü ilişkilerini besleyen "her bir bireyi diğerinin karşısına koyan" benmerkezci bir anlayışla yeni bir toplumsal düzen oluşturmaya başlamıştır (Talu, 2010:144).

Endüstrileşmenin bir sonucu olarak kent nüfuslarında hızlı bir artış meydana gelmiştir. Bu süreçte fabrikalarda ve sanayi tesislerindeki çalışma koşulları, üretimi hızlandırmaya ve bu nüfus yoğunluğundan daha fazla verim elde etmeye yönelik olarak düzenlenmeye başlandı. Bu durum, zamanla toplumda yeni bir insan tipi oluşturmuştur. Bunlar, kalabalıklar içinde yalnızlaşmış ve bir anlamda "makineleşmiş" bireylerdi. Frederick Winslow Taylor tarafından 1900'lü yıllarda kitlesel üretim verimliliğini artırmak için tasarlanan ve temel amacı belirsizliği yok etmek olan "Taylorcu Bilimsel Yöntem" çalışanların alışkanlıklarını kökten değiştirmişti.

Bu yöntemin amacı; bireyi çok daha verimli hale getirmek, hata ve yorum yapmayan, adeta bir "nesne eleman" haline getirmekti. Aklın önderliğinde gelişen endüstri devrimi ve makineleşmeyle modernist üretim bandı olan "Fordizm"; sanayi kapitalizminin bir diğer önemli unsuruydu. Fordizm, Taylorcu bilimsel yöntemlerden yola çıkılarak oluşturulan 20. yüzyılın en önemli üretim modellerinden biri olarak görülebilir.

Fordizm Amerikalı otomobil üreticisi Henry Ford tarafından geliştirilen, iş organizasyonlarıyla, üretimi artırmak ve standartlaştırmak için yapılan sanayi örgütlenmesi ve faaliyet tarzıdır (Cevizci, 1999: 357). Fordizm ve kitlesel üretim ile insan; hız ve zaman girdabına sıkışmış, emeğine yabancılaşmış ve makine karşısında kendi vasıflarından, kişiliklerinden soyutlanarak nesnelleşmiştir.

1930'lu yıllarda dönemin çalışma koşullarını, çalışanın kendi emeğine yabancılaşmasını, makineleşmesini, bireyin adeta makine dişlisine dönüşmesini ve modern kapitalist düzeni mizahi bir şekilde yererek anlatan, Charlie Chaplin'in oynadığı "Modern Zamanlar" filmi moderniteye yönelik bir eleştiridir.



Şekil 1: Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936

1.2.2.Modernite ve Aydınlanma

Aydınlanma düşüncesi modernitenin düşünsel arka planında yer almaktadır. Aklı referans alan ve toplum ilişkilerinde akıl referanslı yaklaşımlarından dolayı modernite "Akıl Çağı" olarak tanımlanır. İnsanlığın tüm ihtiyaç ve beklentilerini karşılamaya muktedir olan akıl, toplumsal alanı düzenlemekte her zaman önemli rol üstlenmiştir (Türköne, 2006:487).

Cevizci, Aydınlanmayı, Avrupa'da 17. yy.'ın ikinci yarısıyla 19. yy.'ın ilk çeyreğini kapsayan; filozofların, insan yaşamında aklı, mutlak yönetici ve yol gösterici yapma, insan zihni ile bireyin bilincini ve bilginin ışığı ile aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel bir dönem olarak tanımlamıştır. Düşünce özgürlüğü, dinî eleştiri, aklın ve bilimin değerine duyulan inancı temsil eden aydınlanma; hümanizm, akılcılık, deizm, ilerlemecilik ve evrenselcilik gibi kavramlara sahip kültürel bir harekettir (Cevizci, 1999:88). Şekerci'ye göre aydınlanma yeknesak bir felsefe olmaktan ziyade, belli ilkeler ve düşünceler çerçevesinde teşekkül etmiş, toplumsal bir dönüşüm ve oluşum hareketidir. Çünkü modernite ile evrilmiş akılcılık bilimin gerçekleriyle örtüşmeyi gerektirmektedir (2015:14).

Tüm insanlarda bir yargılama ve ayırt etme gücü olarak akıl, modern düşüncenin başlangıcı sayılmıştır. Kant, aklı, özgür bir biçimde yargılama gücü olarak tanımlamıştır. Aydınlanmayı ise, "insanın kendisinin yarattığı ergin olmama durumundan çıkmasıdır" ifadesiyle açıklamıştır (Kant, 1983). Bu tanımlara göre aydınlanma, aklın insan tarafından kullanımına ilişkin vesayetin ortadan kalkmasına yönelik cesur bir yaklaşım olarak kabul edilebilir.

Modernite, insanoğlunun kendi geleceğini yönetme becerisini aklını kullanarak sürdürebileceği iddiasındadır. "Aydınlanma çağı, bilim aracılığıyla insanların her sorunu çözebileceklerini temel alan bir kültür anlamına gelmektedir. Gerçekten de aydınlanma düşüncesi adeta insanlara yeryüzünde cenneti kurma vaadinde bulunmaktadır" (Şaylan, 2020:58). Böylece, demokrasi, adalet, özgürlük, savaş ve barış gibi insana özgü hayati meselelerin çözüme kavuşturulmasında akıl, temel bir araç olarak görülmektedir.

Max Weber'in formüle ettiği ve tarihsel dönemi ifade eden bir kavram olan modernite, feodalite veya Orta Çağ dönemleri sonrası aklın başat alındığı tarihsel dönemi ifade etmektedir. Bu bağlamda, Aydınlanma Çağı ve onun özellikle akıl ve bilimi kullanarak sürekli ileriye doğru gitmesi, bir başka deyişle "ilerici tarih anlayışı" modernitenin itici gücüdür. "Tarihin ileri öncülü" insanoğlunun, aklını ve bilimi kullanarak, evrene ve doğaya egemen olmak ve nihayetinde evrenin bir parçası olan toplumu da rasyonel bir şekilde düzenlemeyi öngörmektedir (Şaylan, 2020:35).

Aydınlanma fikrinde gelenekler ve din gibi değerlerin toplumun özgürleşmesinin önünde engel olduğu ve bu geleneklerden kurtulmanın yolunun aklın egemen olduğu akılcı bir düzenin tesisiyle mümkün olabileceği savunulduğundan kilisenin toplum üzerindeki etkisi zayıflamıştır. Kural koyucu "Tanrı" kavramı yerini "birey" olgusuna bırakmıştır. 19. yüzyıl sonrasında, sürekli devam eden endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, bireyin bilgiye ve akla olan inancını artırmıştır. Bu konuda Hilav Aydınlanmayı şöyle açıklamıştır:

> "İnsan aklına karşı sınırsız bir güvene, her şeyin akıl süzgecinden geçirilerek eleştirilmesine, tartılıp biçilmesine dayanan bu düşünce sistemi, toplumsal yaşama, devlete, ahlaka, dine ve insan aklını sınırlayarak boyunduruk altına almak isteyen her türlü otoriteye karşı

şiddetli bir mücadeleye girilmesinin yolunu açmıştır" (Doğan, 1975:92).

Habermas, Aydınlanma filozoflarınca formüle edilen modernlik projesi için, evrensel ahlak ve yasaların nesnel bilimi kendi iç mantığı çerçevesinde süzerek sanatın özerkliğine katkılar yaptığını belirtmektedir (Lyotard ve Habermas, 1994:37). Yani, Aydınlanma insanları dogmatik düşüncelerle köleleştirmek yerine, akıl, bilim ve sanat ile özgürleştirmeyi esas alan bir fikirdir.

Aydınlanma ayrıca doğal dünyayı esas alması ve bilimsel dünya görüşü nedeniyle ciddi eleştirilere uğramıştır. Romantikler, Aydınlanma aklının ruhsuz olduğunu düşünürlerken, daha tutucu gelenekten olanlar onu radikal görmüşlerdir. Bu bağlamda, Aydınlanmaya, geleneksel ahlaka ve dinin hakikatlerine karşı düşmanca tavır sergilediği düşünüldüğü için tutucu gelenekten gelenler aydınlanmaya karşı çıkmıştır. Aydınlanmanın temel ilkeleri olan hümanizm, iyimserlik, insanın sınırsızca olgunlaşabileceğine duyulan inanç, ilerleme, akılcılık ve evrenselcilik, yaşanan toplumsal ve ekonomik koşullara bağlı olarak önemli ölçüde erozyona uğramış ve bu durum "aydınlanmanın çöküşü" olarak tanımlanmıştır (Cevizci, 1999:88-90).

Aydınlanma hareketi, 18. yüzyıl boyunca neredeyse bütün Avrupa ülkelerine sıçramış, ancak her ülkenin kendine özgü, değişik tarihsel koşullarına uygun olarak, çeşitli gelişim tarzları göstermiş ve değişik anlamlar kazanmıştır. Yükselen burjuvazinin, kendi ulusal devletinin oluşturduğu bütünlük içinde gelişerek, toplumsal taleplerini en kesim biçimde ortaya koyduğu İngiltere ve Fransa, aydınlanma hareketinin en mükemmel şekline sahip olmuşlardır. Hareket, en köklü ve en karakteristik görünümüne ise Fransa'da ulaşmıştır. Alman burjuvazisinin geç kalmış gelişimi ve küçük devlet mutlakiyetçiliğinin artan etkisi nedeniyle, Alman aydınlanma hareketi, Batı Avrupa aydınlanma hareketinin boyutlarına erişmemiştir.

Rusya'daki aydınlanma hareketinin en belirgin özelliği ise onun halktan kopuk olmayışı ve Rus feodalizmine çarlığa karşı devrimci bir tavır sürdürmüş olmasıdır. Gösterdiği değişik biçimlerin çok çeşitliliğine rağmen, aydınlanma hareketinin her biçiminde görülen ortak bir eğilimi vardır. Feodalizmin egemen politik, sosyal-ekonomik, felsefi, estetik ve dinbilimsel görüşleriyle ve henüz süregiden politik kurumlarıyla mücadele etmek bunlar arasındadır. Nitekim Aydınlanma hareketi, bilginin yaygınlaşmasına, düşüncenin toplumsal ilişkilerin değişimine ayak uydurmasına ve akla uygun bir devlet ve toplum düzeninin kurulmasına çalışıyordu. Üstelik din, doğa anlayışı, devlet düzeni, her şey kıyasıya bir eleştiriye hedef oluyordu. Her şey, aklın yargıç sandalyesi önünde, ya kendi varlığını haklı çıkarmak ya da haklılık iddiasından vazgeçmek zorundaydı. Burjuvazi, politik düzeyde ayrıcalıklı duruma geçip, proletarya ile burjuvazi arasındaki sınıf çelişkisi ortaya çıkınca, aydınlanma hareketinin de sonu geldi. Burjuvazi, aydınlanma hareketinin ilerici bilgilerine ve hedeflerine sırt çevirdi ve gitgide hem teorik hem de pratik alanda toplumsal ilerlemeyi engelleyen bir tavır takınmaya başladı. Aydınlanma hareketinin ilerleyici yanları ve gelenekleri proletarya tarafından devralınarak Marksçılık-Leninçilik içinde geliştirilmiştir (Buhr ve Kosing, 1999:35-36).

Bilim ve teknoloji alanındaki sınırsız gelişmeler aynı zamanda 19. yüzyıl Avrupa kentlerinde banliyöleri oluşturmuştur. Bunun neticesinde, aklı temel alan, kendine güvenen, dışa dönük insan tipi yerine, daha çok duyguları tarafından yönlendirilen, yoksul ve tedirgin, yabancılaşmış ve geleceğinden kaygı duyan içe dönük bireyler ortaya çıkmıştır.

Bu noktada Kartezyen düalizme de değinmek gerekebilir. Düalist yaklaşım, "bilinçli zekânın özsel doğasının fiziksel olmayan bir şeye; fizik, nörofizyoloji ve bilgisayar bilimi gibi bilimlerin kavrayış alanının ebediyen ötesinde kalacak bir şeye

bağlı olduğu" fikridir (Churchland, 2012: 12). Düalizm aslında bir anlamda zihin felsefesinin başlangıcıdır.

Kartezyen düalizmde kişi bölünemez ve materyal olmayan ruh ile bir ve aynı şeydir. Ruh, yer kaplamaz ve mekânsal bir varlığı yoktur; bedense maddi ve bölünebilir olması ile mekânda yer kaplar. Ruhun bölünemezliği, onun ölümsüzlüğüne delil olarak dile getirilir. Descartes'a göre ruh, "düşünen şey"dir. Meditasyonlarda "düşünen şey" ile ne kastettiğini şöyle dile getirir:

"Düşünme ruhun bir diğer niteliğidir ve burada ben bana en çok ait olan şeyi keşfediyorum. Bu tek başına benden ayrılamaz. Ben-Ben varım: bu kesindir; fakat ne sıklıkla? Düşündüğüm sıklıkla; eğer düşünmeyi durdurursam, var olmamı da durdurmam mümkündür. Şimdi ben zorunlu olarak doğru olmayan hiçbir şeyi kabul etmiyorum: Bu yüzden ben, kesin bir deyişle, sadece düşünen şeyim." (Descartes, 1986: 88).

İKİNCİ BÖLÜM

TARKOVSKİ'NİN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

2.1.TARKOVSKİ'NİN HAYATI

Entelektüel bir ailede dünyaya gelen Andrey Tarkovski, 4 Nisan 1932'de günümüzde Beyaz Rusya sınırlarında bulunan Ivanovo Oblast'ın Zavrazhye kasabasında doğmuştur (Ahmedî, 2016:291). Babası Arseniy Aleksandroviç Tarkovski Sovyet edebiyatının seçkin şairlerindendi. Annesi Maria Ivanovna Vişnekova da şair ve yazardı. Tarkovski sanatçı olmasındaki en büyük payın annesine ait olduğunu söylemiştir. Yakınlarının ifadelerine göre annesi, güçlü ve otoriter bir kadındır. Çocukluğu Stalin diktatörlüğünün olduğu yıllarda geçen Tarkovski, oldukça yaralı bir çocukluk geçirmiştir. Tarkovski 4 yaşındayken anne ve babası boşanmıştır. Tarkovski, çiftin ilk çocuklarıdır, daha sonra Marina adında bir de kız kardeşi olmuştur. Üç yaşındayken babasının evi terk etmesi onda hayatı boyunca derin izler bırakmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Tarkovski şunları söylemiştir:

> "Babamın bizimle alakası yoktu. Ben üç yaşındayken bizi bırakıp gitti. Hayatın maddi zorluklarını yaşayarak büyüdük. Bugün bile annemin onca maddi sıkıntıya nasıl göğüs gerdiğini sorarım kendime. Hala bu konudaki bazı şeyleri tasavvur etmekte zorlanıyorum. O yüzden de baba mirasından veya baba ocağından söz etmek en azından benim yapabileceğim bir şey değildir" (Ahmedî, 2016: 292-293).

Bu olay bütün yapıtlarını anlamak bakımından oldukça önemlidir. Bu durum, otobiyografik bir film olan *Ayna*'da tüm gerçekliğiyle gözler önüne serilmiştir. Çocukluk anılarının en belirgin olanları savaşa giden babasını beklemek üzerine

odaklıdır. Savaş bittiğinde ise babası eve dönmemiştir. Tarkovski o yılları şöyle betimliyor:

> "Çok zor yıllardı. Her zaman babamın yokluğunu hissettim. Babam bizi bıraktığı zaman üç yaşındaydım. Hayat her anlamda olağanüstü zordu. Buna rağmen bu hayat bana çok şey verdi. Bu hayatta sahip olduğum en iyi şey film yönetmeni olmamdı. Bütün bunları anneme borçluyum" (Aslanyürek, 2012:140).

Öte yandan yönetmen, ergenlik çağında babasının sanatçı kişiliğinden de oldukça etkilenmiştir. Onun şiirlerine büyük ilgi duymuş, kitaplar üzerine tartışmalar yapmış, müzik seçiminden fazlasıyla etkilenmiştir. Savaş yıllarında annesi ve kız kardeşiyle köye yerleşmiştir. Doğayla olan ilişkisinin temelleri hayatının bu döneminde atılmıştır. Bunu şu sözlerle ifade eder: "Babam cepheye gitmişti, annem bizleri de alarak köye yerleşti. Tarlada, ormanda gezinmek annem için nispeten zoraki bir durum, ben ve kız kardeşim içinse dünyanın en zevkli anları sayılırdı. Annem doğanın bir parçasıydı bizler için" (Ahmedî, 2016: 292). Tarkovski, doğaya âşık olduğunu söylerken, doğa olaylarının da hayatımızın hakikatlerinin bir parçası olduğu görüşündedir. Filmlerinde de sıklıkla bunu ifade etmiştir. Sinemada, doğanın kusursuz bir sevgiyle gösterilmesi gerektiği düşünür. Su, rüzgâr, ateş ve toprak öğeler filmlerinde ilk plandan itibaren seyirciye seyrettirilir. Yeryüzü yani toprak ve gökyüzü her filminde yer alır. Çağdaş Rus düşünürü Nikolay Berdyayev'in şu ifadelerinden de bunu anlamak mümkündür: "Toprağa tapınmak kadîm bir Rus geleneğidir. Ruslar toprağı varlıklarının kökeni ve yegâne savunucusu bilirler. Bu konunun odak noktası ise annelik duygusudur" (Ahmedî, 2016: 263). Tarkovski'nin her filminde suyun farklı anlamları vardır. Kimi zaman mutluluğa işaret ettiği gibi, bazen huzursuzluğu da ifade etmiştir. Gaston Bachelard'a göre Tarkovski filmlerinde

su, hayatın başlangıcını ve bitişini ifade eder. Ateş ise iyi ve kötü tüm değerleri saran element olarak görülür.

Ailesiyle birlikte 1943'de Moskova'ya döner ve gecekondu semtlerinden birinde bir ev kiralar. Yönetmenin sinema okulundaki bitirme tezi olan *Silindir ve Keman* filmi, bu semte ait bir filmdir. Küçük yaşlardan itibaren resim ve müzik eğitimine başlayan Tarkovski, müziği, sanatın en yüksek formu olarak değerlendirmiştir. Resim ve müzik eğitimini yarım bırakan Tarkovski müzik eğitimini yarım bırakmasını hayatının en büyük yanlışlarından olarak değerlendirir. Klasik müzik seven Tarkovski için Bach ise ayrı bir öneme sahiptir. Babasının olduğu gibi Tarkovski'nin de Doğu dilleri ve kültürüne ilgisi vardı. 1951'de Moskova Yabancı Diller Fakültesi'nde Arap Dili ve Edebiyatı okumaya karar verir. Ancak okuldaki bir spor müsabakasında sakatlanması üzerine bölümü bırakarak Jeoloji bölümüne geçer. Jeoloji ekibiyle birlikte Sibirya'ya gider ve bir yıl orada kolektör olarak çalışır. Sibirya'da geçirdiği yılların izleri filmlerinde de görülmektedir (Ahmedî, 2016: 294).

1954'de VGİK (Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü) Sovyet Sinema Okulu'na yazılır. Başvuran 500 kişi içinde seçilen 15 kişiden biridir. Ünlü yönetmen Mikhail Romm ile çalışmaya başlar. Formalistlere yakın duran, gelenek karşıtı Romm ahlâkî ve manevi yönden Tarkovski'yi çok etkilemiştir. Romm, Eisenstein'ın öğrencisidir ve yönetmenliğin eğitimle olamayacağını, bireysel ve özgün bir dil geliştirebilmekle mümkün olduğunu düşünür. Tarkovski bu anlamda özgüveni hakkında Romm'a çok şey borçlu olduğunu ifade etmiştir. Kendisinin yönetmenlik hakkındaki görüşleri, Romm'un görüşleriyle benzerdir. O, bu görüşlerini şu sözlerle açıklar:

> "Kendi deneyimlerime dayanarak şunu söyleyebilirim ki, sinema okullarında okumak bir insanı sanatçı yapmaz. Bir sanat eseri yaratmak için profesyonel eğitim almak veya farklı yöntemler öğrenmek yeterli değildir. 'Doğru yazabilmek için gramer kurallarını unutmak gerekir.' sözü bence çok yerinde bir sözdür." (Ahmedî, 2016: 296).

Okulda Hemingway'in *Katiller* adlı hikâyesini filme aktaran Tarkovski, Romm tarafından çok beğenilmiştir. *Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak* isimli film de yönetmenin bir diğer öğrencilik dönemi filmidir.

1957'de sınıf arkadaşı Irma Raush'la evlenir. Bu evlilikten Arseny adında bir oğlu dünyaya gelir. 1962'de eşini ve oğlunu terk ederek evden ayrılır. Bitirme tezi olan *Silindir ve Keman*, 1961'de New York Öğrenci Filmleri Festivali'nde birincilik ödülü kazanır. Bundan tam bir yıl sonra ilk uzun metrajlı filmi *Ivan'ın Çocukluğu*'nu çeker. Film, o yıl Venedik'te Altın Aslan ödülünü kazanır. Tarkovski'nin Batı'da ünlü bir yönetmen olarak tanınması bu filmle olmuştur. Kendisi de, "İlk kez bu filmle yönetmen olduğumu anladım" demiştir.

Ivan'ın Çocukluğu'ndan dört yıl sonra *Andrey Rublev*'i çeker. Film, yurtsever olmadığı ve mistik olduğu gerekçeleriyle beş yıl yasaklı kalarak, ancak 1971'de gösterime girer. Bu film Tarkovski'nin *opus magnumu*dur (Cündioğlu, 2013:46). Filmle ilgili olarak hiçbir gazetede ilan olmamasından ve şehrin hiçbir yerinde afiş olmamasına rağmen biletler karaborsaya düşmüştür (Tarkovski, 2017: 51). Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne lâyık görülen film, bir başyapıt olarak değerlendirilir. 1971'de *Solaris*'le birlikte Sovyet diktatörlüğüne karşı çektiği *Ayna* otobiyografik bir film olmuştur. Filmi izleyen Leningradlı bir işçinin filmle ilgili yorumu onu çok mutlu etmiştir. Seyircinin yorumu şöyledir: "Sizin *Ayna* filminiz hakkında hiçbir şey yazacak durumda değilim. Ben o filmi yazamam ama onu

yaşadığımı söyleyebilirim." Ancak *Ayna* filmi için her seyircinin fikri de aynı değildir. Beğendiğini ifade edenlerin yanında beğenmediklerini ifade eden mektuplar da alır. Kalinin'den bir izleyicinin film hakkında yazdıkları şöyledir:

> "Yarım saat önce *Ayna*'yı seyrettim. Pes doğrusu, rejisör yoldaş! Filminizi kendiniz seyrettiniz mi? Normal bir film gibi görebilmek imkânsız bence bu filmi. Size sanat yolunuzda üstün başarılar dilerim, ama böyle filmlerle değil!" (Tarkovski, 2017: x).

Ayna, elitist ve halk karşıtı bir film olarak yasaklanmış ve ancak banliyölerdeki küçük sinemalarda gösterimine izin verilmiştir. Film 1978'de Paris'te, ardından birkaç ay sonra Londra'da gösterime girmiştir. Filme gösterilen yoğun ilgi, Sovyetler'in de bakışını değiştirerek filmin birçok salonda gösterime girmesini sağlamıştır.

Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde çektiği ve 1979 yılında tamamlanan son filmi *Stalker* olmuştur. Tarkovski'nin geç dönemi olarak adlandırılan bu dönem, İtalya'da çektiği *Nostalgia* ve *Offret* adlı filmleriyle tamamlanmıştır. Çekimler boyunca İtalya'da kalan Tarkovski, sadece eşini yanına getirebilirken, oğlu Andreyusha'ya izin verilmez. Oğlunu ancak 19 Ocak 1986'da Paris'e getirebilir. *Offret* isimli filmi Cannes Film Festivali'nde Büyük Ödül ve Jüri Özel Ödülü'nü alır. Bu süreçte akciğer kanseriyle savaşan Tarkovski, 29 Aralık 1986'da 54 yaşında Paris'te ölür. Ölümünden sonra 1990'da kendisinin de tahmin ettiği gibi Sovyetler Birliği'nin en yüksek nişanı olan Lenin Ödülü'ne lâyık görülerek bir nevi iâde-i itibar yapılır.

2.2. TARKOVSKİ'NİN SANAT ANLAYIŞI

Tarkovski'nin sanat anlayışındaki güzellik kavramı İslâm sanat anlayışına benzer özelliktedir. Ona göre güzellik, iyilik ve manevi saflıktır. "Sanatın amacı insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır. Böyle bir sanat eseriyle karşılaştığında izleyici derin bir sarsıntı yaşar, âdeta temizlenir." (Tarkovski, 2008: 32-33). Tarkovski'ye göre sanat bir eğitim biçimi değil, manevi bir deneyimdir. Onun filmleri, insana varoluşunun anlam ve amacını sorgulatır. Ancak bunu düşündürerek değil, *katarsis*le, zihin dışı bir etki yaratarak gerçekleştirir. Ruh, zihin dışı bir etkiyle dönüşür. Tarkovski, sanat eserini "hakikatin hiyeroglifi" olarak tanımlar. Sanatçıyı bir çeşit yoldaş olarak gören yönetmen, muhatabını kendi kişisel yolculuğuna ortak eder. "Sanatçı yüksek bir düşünceye hizmet eden, kendisine neredeyse bir mucize sonucu bahşedilmiş sayabileceğimiz yeteneğinin bedelini ödemek zorunda olan bir hizmetkârdır" (Tarkovski, 2008: 28-29). Hakikate ulaşma azmi sanatçının en önemli özelliğidir. Ona göre sanatçı konuyu aramaz. Konu içindedir. Kendi içsel yolculuğunda olgunlaşır ve taşar. "Yaratıcılık sanatçı için mümkün olan yegâne var oluş biçimidir" (Tarkovski, 2008: 32). Bu anlamda yönetmenin, İslâm sanatındaki sanat ve sanatçı anlayışlarıyla örtüşür nitelikte bir sanat ve sanatçı anlayışı vardır. Ananda Coomarasawamy "Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım" (1995) adlı eserinde Tarkovski'nin sanat anlayışında olduğu gibi İslâm sanatı sanat için değil, insanın manevi arayışı yani Tanrı deneyimi için olduğunu ifade etmektedir. Tarkovski sanatın insana ilâhî kudretle ilişki kurdurması gerektiğini savunur. Tarkovski için sanat bir yakarış ve duadır. "Tanrısız sanata inanmıyorum" diyen Tarkovski için sanat ideale duyulan özlemdir. Sanat ilâhî kudretle bir bağlantı tesis etmelidir. Yönetmen bu görüşünü şu cümlelerle dile getiriyor:

> "Sanata muazzam bir görev düştüğüne inanıyorum. Bu görev maneviyatın diriltilmesi görevidir. Bence insan özü itibariyle manevi bir varlıktır ve hayatının anlamı da bu maneviyatı geliştirmekte yatar. Bunu yapmazsa toplum çöker. Sanat, manevi bir varlık olduğunu, sonunda geri döneceği sonsuz derecede büyük bir ruhun bir parçası olduğunu insana hatırlatmak için hazır bulunmalıdır" (Tarkovski, 2009: xv).

Tarkovski, sanatı bireyin varoluş yolculuğu olarak görür ancak bunu vaaz ederek de yapmaz. Çünkü sanatın amacını düşünce iletimi değil, manevi bir deneyimdir. "Sanatın amacı daha çok insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır" (Tarkovski, 2008: 32). Sanat bu amacı *katharsis*'le gerçekleştirerek, insanı zihin dışı bir etkiyle dönüştürür. Sanat böylece bir tür arınma sağlayarak ruhu iyiyi algılamaya hazırlar. Tarkovski'nin hakikate ulaşmak olarak gördüğü sanat anlayışındaki güzellik kavramı da hakikatin kendisidir. Onun sanat anlayışındaki bu perspektif de bir tür modernite eleştirisi olarak değerlendirilebilir.

Tarkovski ayrıca sanatı diyalektik bir anlayış içinde ele alır. "Sanatsal görüntü daima, birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğü geçiren bir göstergedir. Canlıdan söz etmek isteyen sanatçı ölüden bahseder, sonsuz hakkında konuşabilmek için, sınırlı olanı sunar" (Nuyan, 2016: 67). Ona göre sanat görüntüyle, sözcüklerle tanımlanamayan sonsuzu denenebilir hale getirir. Sanatsal kavrayış kendini bir vahiy gibi sunar. Keşif ve sezgi asıl olandır. Bu yönüyle sanat, sanatçının sezgileri aracılığıyla ortaya çıkar. Tarkovski hayatın anlamını aramak yerine kendini onaylatmak derdinde olan modern sanatı ise bu açıdan sorgular.

Tarkovski'ye göre sanatçı kendi içimize ayna tutar. Ruhsal bir varlık olduğunu unutan insana sanatçı bu gerçeği tekrar hatırlatır. Bu anlamda sanatçı, bir çeşit

kurtarıcı, mutlak hakikati arayan kişidir. Ona göre sanatçının yaratıcı iradesini belirleyen de budur. Sanatçı için yaratıcılık bir varoluş biçimidir. Kendi manevi yolculuğunun zorunlu bir sonucu ve ifadesidir. Tarkovski güzelin kendisini gerçeğin peşinden koşmayanlardan gizleyeceğini söyler. Nitekim "Ruhsal varlık olarak kendi bilincine varmaya çalışan sanatçı bu çağrıya kulak tıkayamaz. Bu yüzden o konuyu aramaz. Konu, onun içinde bir tohum gibi olgunlaşır ve şekillendirilmeyi bekler" (Tarkovski, 2008: 32).

"Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran şey, onun tek üstünlüğü, görüntülerle düşünebilmesi ve kendisini izleyenlerden farklı olarak dünya görüşünü bu görüntülerin yardımıyla düzenleyebilmesidir" (Nuyan, 2016: 73). Dolayısıyla Tarkovski'ye göre eserde diyalektik düşünce olmalıdır. "Çünkü onun belirleyicisi, içerdiği çelişkilerin dengesinde ve uyumunda gizlidir" (Nuyan, 2016: 77). Ayrıca sanatın güzelliği parçaların dengesinden doğar. Böylece izleyici filmlerde umutsuzluk içinde umut, kötülük içinde iyilik görür. Zira ruhsal bir varlık olan insanın içinde bütün duygular, zıtlarıyla birlikte vardır. İnsan bu zıtlıklarından yola çıkarak kendi özünü ve hakikatini keşfeder. Böylece izleyicide bir arınma duygusu oluşur.

2. 3. SİNEMA KURAMI

Tarkovski, sinemayı, 20. yüzyılın sonlarında insanlığın içinde bulunduğu durum sonucu zorunlu olarak ortaya çıkmış bir sanat biçimi olarak görür. Bu bakış açısıyla sinema, standartlaştırılan bireyselliklerin ciddi bir tehlike oluşturmaya başladığı bir zamanda adeta bir kurtarıcı olarak ortaya çıkar. Tarkovski'ye göre insanlar yitirilmiş zaman için sinemaya giderler. Ona göre insanlar yaşam deneyimi arayışları için film izleyerek manevi bir boşluğu doldurma ihtiyacındadırlar.

Tarkovski ayrıca şiirsel mantığa imkân yaratması bakımından da sinemayı vazgeçilmez bulur. "Şiirsel mantık, hem düşünce geliştirmenin yasalarına hem de genel olarak yaşamın yasalarına klasik dramatürjinin mantığından çok daha yakındır" (Nuyan, 2016: 81). Çünkü Tarkovski açıklamanın peşinde değildir. Böylece o, hayatın ve insanın hakikatini kendi manevi yolculuğundan yola çıkarak anlamanın peşindedir. Bundan ötürü onun filmlerindeki bölümler mantıksal olarak değil, içsel olarak birbirine bağlıdır. İlk bakışta birbirleriyle ilgisiz gibi görülmesinin nedeni budur. Öte yandan tasavvufta da hakikatle ontolojik ilişki kurma biçimi şiirsel olmuştur. Şiir bu açıdan aşkın olanla bağ kurabilmenin en kâmil yolu olarak görülür. Bundan ötürü de "Şiir, zamanı ve mekânı aşma imkânlarına sahip yegâne ifade, varoluş ve tecrübe biçimi" (Gülşen, 2014: 23) olarak kabul edilir.

Sinema benzer biçimde şiirsele ulaştırabilecek bir form olarak ortaya çıkmıştır. Tarkovski, bu noktada kendisini, anlatı bakımından mantıksal bağlantılar içermeyen şiirsel sinema akımının içinde görür. Böyle bir anlatı ona göre hayatın zenginliğini, çok anlamlılığını ve karmaşıklığını görüntüyle ifade eder. Dolayısıyla onun sineması açıklamak değil, seyirciyi duygularının ötesine götürmek içindir. Bu nedenle sinemanın en temel öğesi gözlemdir. Filmsel görüntüler bu gözlemlerden oluşur. Bu hususta Tarkovski sinemanın en önemli gücünün zaman olduğunu düşünür. Öyleyse yaşayan gerçekliği yansıtarak hayata sadık kalmak sinemanın en önemli koşuludur. Yönetmen de kendi manevi deneyimlerinden hareketle filme kendince anlamlar yüklememeli, Zen şairleri gibi yorumu saf dışı bırakmalıdır.

Tarkovski'nin de etkilendiği Japon şiir sanatı Haiku, bir anlamda Tasavvuf Edebiyatı'nın karşılığı gibidir. Bu şiirler Yunus Emre'nin şiirleriyle ciddi benzerlikler gösterir. Ancak bu şekilde çekilen film zihinsel değil de sezgisel olarak anlaşılabilecektir. Bu perspektif ise onun şiirsel sinema anlayışını yansıtır. Öte

yandan Tarkovski, şiirsel sinemayı doğrudan şiirsel bağlantılarla da özdeşleştirmez. Ona göre şiirsel filmler, hayatın olgusal somutluğundan uzaklaşarak kendine özgü bir bütünselliğe ulaşan filmlerdir. Böylece yönetmenin deneyiminin aktarılması halinde izleyici kendisiyle özdeşleştirebilir. Şiirsel sinemayla ilgili olarak Tarkovski şunları aktarır:

> "Sinemada benim gözümü kamaştıran, başımı döndüren şey, şiirsel bağlantılar ve şiir mantığıdır. Sanatların en hakikisi ve şiirseli olan sinemanın sahip olduğu imkânlara en denk düşeni oymuş gibi gelir bana" (2017:7).

> "Çekimlerin birbirine şiirsel bir yolla bağlanması, olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi canlandırır, konudan yola çıkarak ulaşılmış hazır birtakım çıkarsamalara ve yazarın katı talimatlarına dayanmadığından, onu hayatı tanıma etkinliğinin katılımcısı yapar."

Tarkovski yönetmenleri de iki gruba ayırır. "Birinci grup, içinde yaşadığı dünyayı taklit ederek onu yeniden yaratma yolunu tercih eder. İkinci grup ise kendi özel dünyasını yaratma yolunda gayret gösterir. İşte bu gruba ben sinemanın şairleri diyorum" (Ahmedî, 2016: 86). Sinema anlayışı hayatın kendisini olduğu gibi yansıtmasıdır. Ayrıca onun filmlerinde hayata dair güzellikler ahlâkî güzellik anlamındadır.

Tarkovski, filmlerinde az sözcük kullanmayı tercih etmiştir. Filmler ağırlıklı olarak sessizdir. Yönetmen, sözcüklerle yapılacak olanı, ışıkla yapmak istediğini söyler. Bu da sinemasının bir dil değil, dil ötesi olduğunun bir göstergesidir.

İdeale duyulan özlem Tarkovski'nin tüm filmlerinde gözlemlenir. Filmlerinin amacı varoluşa dair açıklama yapmadan izleyiciyi bu soruyla yüzleştirmek olmuştur. Tarkovski'nin bütün filmlerindeki en temel metafizik öğenin köklere dönme isteği olduğu görülmektedir. Tasavvuftaki gibi aslından koparılmış, aslını arayan, başka bir ifadeyle evini arayan insanın arayışıdır. Ev bir bakıma huzur ve güven demektir. Bu da ruhani bir yolculuğu ifade eder. Kendinde gizli olan hakikatleri keşfetmektir. Mevlânâ'nın *Mesnevîsi*'nde geçen insanın koparıldığı ev Allah'tır. İnsan ait olduğu manayı arar. Bu da Allah tarafından insana verilen Allah'a ait isimdir. Bu isim ya da isimler onun hakikatidir. İnsanın bu isme ulaşması özüne dönmesidir. Mutasavvıflar bu hakikati dairesel bir hareket olarak ifade ederler. Bu yolculuk başladığı yerde bitmektedir. Dünyaya gelen insan için bu düşüş ve Allah'tan kopuştur. İnsan ister iradî, isterse tabiî ölümle tekrar manevi olarak yükseliş kavsine geçer ve nihayetinde başladığı yere aslına Allah'a ulaşır. Bunun için en önemli araç nefstir. Nefs tekâmül etmek suretiyle ruha dönüşür. Bu kendine dönüş, mistik ekollerde ve gelenekte de vardır.

Tarkovski, geleneğe dayanmayan sanatın ciddi bir yaratım ortaya koyamayacağı düşüncesiyle böyle bir sinema anlayışını deneysel bulur. Deneysel sinema ile de sonuç alınamaz. O, sinemasında "Neden yaşıyoruz? Hayatın anlamı nedir?" benzeri sorularının cevaplarını aramıştır. Tarkovski'nin belirttiği gibi her film, onun kendi içsel seyrini anlatan varoluş yolculuğu olmuştur. Bunlar arasında *Ayna* otobiyografik bir film iken, *Nostalgia* bir Rus göçmeni anlatır. Ayrıca Tarkovski'nin İtalya'da bulunduğu yıllara da gönderme yapar. *Kurban*'da Alexander ve Tarkovski arasında benzerlikler kurulmuştur. Yönetmen de Alexander gibi yalnız ve hastadır. Alexander ise Tarkovski gibi insanlığın kurtuluşu ile ilgilenmiştir. O, gerek sinemada gerekse gerçek hayatta, kurtuluşun önce insanın kendisinden

başlaması gerektiğini düşünür. Bu anlayışın tasavvufla ortak bir anlayış olduğunu görürüz. Kendini bilen ve kendi hakikatine ulaşmış insan, özellikle hakka'l-yakîn mertebesine ulaşmış olan, hali ile insanlara bir şeyler anlatabilen insandır. Onun filmlerindeki manevi yoğunluk kendi cümleleriyle şu şekilde okuyucusuna aktarılır:

> "İnsanlar başkalarını kurtarmayı düşünüyorlar. Ama başkalarını kurtarması için önce kendisini kurtarması lazım. Manevi güce sahip olmak önemli. Bu olmazsa eğer, yardım olarak istenen şey dayatmaya, şiddete dönüşür. Herkes kendini kurtarabilseydi eğer, başkalarını kurtarmaya gerek kalmazdı. Tavsiyede bulunmayı, öğretmeyi seviyoruz, öte yandan bizimle ilgili olduğu sürece, en ağır günahları görmezden geliyoruz." (Tarkovski, 2009: 107).

Tarkovski, *Kurban*'da hakikatli bir yaşamın nasıl kendini kurban etmeyi gerektirdiğini anlatmaya çalışmıştır. *Stalker*'da da hayatı diyalektik bir süreç olarak algıladığı görülür. *Solaris*'te de benzer şekilde insanlar kaybolur ve çıkış yolu ararlar. Bu filmde, bizzat kişinin kendi deneyime dayanmayıp, daima bir başkası ya da başkaları tarafından dikte edilen bilgi ve anlamın insana yolunu nasıl kaybettirdiği hususu izleyiciyle paylaşılır. Böylece yönetmen, hem bu filminde hem de diğer birçok filminde manevi değerlerin inşası üzerinde durur. Çünkü Tarkovski, maneviyatın bozulduğu modern bir çağda yaşadığımızı düşünmektedir.

Tarkovski'nin, Ortodoks mistisizmine ilgi duymakla beraber filmlerinin tam olarak Ortodoks öğretilere dayandığı da söylenemez. Onun gözünde dünya; savaş, yalnızlık ve şiddetin hüküm sürdüğü bir dünyadır. Özellikle *Nostalgia* ve *Kurban*'da tanıklık ettiğimiz böyle bir dünyadır. Bu açıdan *Nostalgia*'da, Domenico'nun, Marcus Aurelius heykelinin üzerinde yaptığı konuşmada dünyanın bu korkunç durumunun sebepleri sorgulanır. Domenico "insan ve doğa bu kadar kirlenmeden önce

neredeydi?" diye sorar. Dinleyenlere de "Size bu bunalımdan kurtulmanın yolunu göstereceğim" diyerek kendini yakar. Filmdeki en etkileyici sahnelerden biri de Domenico'nun evinin duvarında "1+1=1" yazdığını gördüğümüz sahnedir: "Bir damla bir damla daha iki damla etmez; daha büyük bir damla eder." Bu söz Domenico'nun, filmin bir diğer karakteri olan Gorçakov'a yaptığı açıklamadır. Domenico'nun bu sözleri hiç kuşkusuz modern bilincin her şeyi mantıksal ve matematiksel olarak açıklama gayretinin beyhudeliği olarak anlaşılabilir. *Kurban*'da da benzer bir sorgulamaya şahit oluruz. Önce bu karanlık dünyadan kurtulmak gereklidir. Yönetmen, bununla ilgili olarak "*Kurban*'da insanın ruhuyla olan ilişkisinin kaynağı kuruduğu takdirde yapacağı tek şeyin hayatla olan bağını koparması olduğunu göstermek istedim" (Ahmedî, 2016: 228) açıklamasını yapmıştır.

Her iki filmde de yenilenme, inanca ve insanın kendini feda etmesine bağlanmıştır. İnsan, manevi hayata tekrar dönebilmek için, kendisine dayatılan tüketim çılgınlığından ve teknolojiyle kuşatılmışlıktan kurtulmaya çalışmalıdır. Tarkovski, *Andrei Rublev* ile ilgili yaptığı açıklamada filmini iyilik ve bağlılığın ontolojik kurtuluşu olarak tanımlamıştır:

> "Sanata muazzam bir görev düştüğüne inanıyorum. Bu görev maneviyatın diriltilmesi görevidir. Bence insan manevi bir varlıktır ve hayatının anlamı da bu maneviyatı geliştirmekte yatar. Bunu yapmazsa toplum çöker. Sanat, manevi bir varlık olduğunu, sonunda geri döneceği sonsuz derecede büyük bir ruhun bir parçası olduğunu insana hatırlatmak için hazır bulunmalıdır" (Tarkovski, 2009:15).

Ayna ve *Ivan'ın Çocukluğu*'nda çocukluğa yani masumiyete, *Nostalgia*'da vatana, *Solaris*'de yeryüzüne dönme çabasını görürüz. Her bir filminde Tarkovski, hayatı diyalektik bir süreç olarak algılar ve izleyiciye yansıtır. Yönetmen, *Ivan'ın*

Çocukluğu'nda, çocukluk temasını savaşla en fazla çelişen hal olduğu için seçtiğini söyler. *Stalker*'da da bu özellik belirgin olarak gözlemlenir. Bu yönüyle Tarkovski karakterlerinin çoğu hayatı bir çocuk gibi algılar. Örneğin Domenico düşünmeden davranan savunmasız bir çocuk gibidir. Dünyayı nasıl kurtaracağını bildiğini zanneder. Bunun nedenini Tarkovski şöyle açıklar:

> "[Onlar] güçlerini kalplerinden gelen imandan alırlar. Başkaları karşısında sorumluluk hissi taşırlar. Bu tür kişiler büyüklerin güdülerine sahiptirler; ancak genel algılama açısından ve davranışlarından ötürü şahsi ve gerçekçi olmayan bir konumdadırlar" (Ahmedî, 2016: 274).

Yaratılış itibariyle özüne yakın olan çocukluk evresinde her çocuğun iyiliğe inancı büyüktür. Çocuklar, kalpleriyle ve sezgileriyle hayata bakarlar. Bu da onları hakikat bilgisine bir yetişkinden daha fazla yaklaştırır. Filmlerinin kalbe hitap etmesini amaçlayan Tarkovski'nin bu nedenle çocuklara ve çocukluğa önem verdiği görülür. Nitekim Tarkovski filmlerini çocukların en iyi sinema eleştirmenlerinden daha iyi anladığını ifade etmiştir. *Ivan*'da Domenico'nun çocuğu, *Stalker*'ın küçük kızı, *Kurban*'daki küçük çocuk, *Rublev*'deki Boris gibi hemen her filminde çocuklar yer alır. Böylelikle çocuklar umudun, iyiliğin ve masumiyetin ifadesi olarak yansıtılır. *Stalker*'ın son sahneleri ise küçük kızın fiziksel bir güç kullanmadan masadaki bardakları hareket ettirmesiyle biter. Tarkovski bu sahneleri umudun ifadesi ve gücü olarak yorumlar. Çocukluğu yalnızlık ve güçsüzlüğün ifadesi olarak da kullanmıştır. Öte yandan yönetmen, güçsüzlük ve zayıflığı, manevi anlamda bir güç olarak da görür. Sertlik ve gücü ölümün arkadaşları, esneklik ve zayıflığı ise varoluşun tazeliğinin ifadeleri olarak benimser. Buradaki ölüm sadece fiziksel bir ölüm değildir. Varoluşuna dair bir farkındalık taşımayan, bir anlamda yaşayan ölüdür. Buna sahte bir varlık algısı da diyebiliriz. Esnek ve zayıf olanın gücü manevi bir

güçtür. Kendi tanrısal özüyle ilişki kurabilmiş olanın, aslında mutlak kudret sahibi olandan aldığı güç olarak tanımlanabilir. *Stalker*'daki hasta kızın sahneleri bu bağlamda da düşünülebilir. Tarkovski bu sahneler için benzer bir yorum yapmıştır. Kızdaki bu gizemli gücü maneviyatımızdan gelen, henüz keşfedemediğimiz yeni güçlerin yorumu olarak değerlendirmek mümkündür.

Umut kavramı da yine inançla ilişkilendirilmiştir. Tarkovski'ye *Stalker*'ın umutsuzluk aşıladığı söylendiğinde ise o, aksine filminde izleyiciyle umudu paylaşmaya çalıştığını, eğer umutsuzluk varsa bir eserin asla bir sanat eseri olamayacağını ifade etmiştir. Umut, tasavvufta olduğu gibi Allah ile ilişki kurmanın bir yoludur. Tarkovski'nin yapmaya çalıştığı da budur. İnsanların umuda ihtiyacı tasavvuftaki anlamıyla bir çeşit cennet ihtiyacıdır. Umut, "Size kendi ruhumdan üfledim" (Hicr 15/29) âyetinin işaret ettiği gibi, insanın kendi ruhuyla yani Allah ile irtibat kurmasının yoludur. Her şeyin özü ve hakikati olanla irtibat, yani cennetin kendisidir. Bu bakış açısından onun filmlerinde yansıttığı umut arayışlarını da yine insanın özlem duyduğu köklerine dönüşle ilişkilendirebiliriz. Benzer şekilde Eflatun da "Hakikat hatırlamaktır" der. Tasavvuftaki benzer görüşte olduğu gibi, insana yeni bir şey öğretilemez. Yalnızca kendisinde bulunan hakikatin hatırlatılmasıyla birlikte bu hakikat ortaya çıkmaktadır.

Sovyet yazarlar Tarkovski'nin filmlerinden "tamamen karamsarlığa götüren filmler" olarak bahsetmişlerdir. Oysa yönetmenin umutsuzluğun nedenleri üzerinden umudu anlatmaya çalıştığını görüyoruz. Bu durum onun sinemasının diyalektik bir karakter taşımasından ileri gelir. Karanlığı aktarırken bunu aydınlığa vurgu yapmak için kullanır. İzleyici kötülük içinde iyiliği hisseder. *Rublev*'in, dünyanın sanat yoluyla kurtulacağına dair umudunu görürüz. Yine *Rublev*'de Boris'in kendi eserlerini yaratmak istemesi umudun ifadesi olmuştur.

Tarkovski, *Nostalgia* filmini de umut ve gurbetin filmi olarak tanımlar. Filmde, çocuk sahibi olmak isteyen kadınların dua ederken umutlarına şahit oluruz. *Solaris*'te ise uçmak yine umudun ifadesi olmuştur. Tarkovski dinsel gerçeğin anlamının umutta yattığını savunur. Bu bağlamda *Stalker*'da İncil'den alıntılar buluruz. Ancak yönetmen, inançları ayırmadan tüm insanlık âlemine hitap etmeye çalışmıştır: "İnanç insanı kurtarabilecek tek şeydi, benim en derin inancım bu" (Tarkovski, 2009: 232-233).

Hakikat, umut, inanç, ahlâk, çocukluk, doğa, aşk, anne ve ev vb. temalar, onun, filmlerinde üzerinde durduğu en önemli kavramlardır. Sanatı, "mutlak hakikati aramak" olarak tanımlayan Tarkovski'ye göre "Din ve sanat bir metal paranın iki yüzü gibidir" (Ahmedî, 2016: 207). Nitekim ilâhî kudretle bağlantı kurması gereken sanat, ancak sanatçının çilesinden ve ahlâkî tekâmülünden doğabilir. Ahlâkî tekâmül tasavvufta olduğu gibi kişinin özüne dönmekle ilişkilidir. Bu dönüş yolculuğunda acı, insanı temizleyip dönüştürerek ahlâkî tekâmülün gerçekleşmesine katkıda bulunmaktadır. Bu amaçla Tarkovski, sinemasında, seyirciye bedel ödetmeden onları kendi acılarına, manevi yolculuğuna ortak etmek suretiyle tekâmülüne eşlik etmeye çalışmıştır.

Onun filmlerinde karakterler de daima hakikat arayışı içinde olup yaşamın gerçek anlamını sorgulama peşindedirler. Kendi ifadesiyle, "aramak, bulmaktan daha güzeldir." *Stalker*'da umudu ve inancı arayan yönetmen, *Nostalgia*'da Domenico aracılığıyla hakikatin peşindedir. *Andrey Rublev*'de Tanrı, iman ve bunlarla ilişkili olarak da güzellik film boyunca sorgulanmıştır. *Ayna*'da Arseny, *Solaris*'te Chris de kendilerini ve hakikati arar. Ayrıca *Solaris*'te yansıtıldığı gibi iman olmadan ahlâk da yoktur. Böylece ahlâk arayışının içinde aslında iman arayışını görürüz. Tarkovski'nin karakterleri, onun ifadesiyle iz sürerler. Onun temel arayışı hakikate ulaşma isteği

olmuştur. Buradan hareketle o, sanatın kendisini, mutlak hakikatin bir ifadesi olan dua ve yakarış olarak görür. Hakikat arayışıyla bağlantılı olarak güzellik ve ahlâk birbiriyle irtibatlıdır. Dolayısıyla onun filmlerinde manevi bir güzellik ve ahlâk anlayışı gözler önüne serilir. Bu anlayış modern dönemde olmadığı şekliyle iyiliği de içerir.

Tarkovski ayrıca hakikati, zaman, sonsuzluk ve ân arasındaki bağlar üzerinden ortaya koyar. Tanrı'nın her ân bir yaratışta olduğu hakikatine göre hayatın her ânı birbirinden farklıdır. Tecelli her ân değişir. Tarkovski de bu ân'ı yakalamaya çalışır gibidir. Hasta, yoksul ve çocuk vb. eksik ve zayıf görünenler bundan ötürü onun için güzeldir. Üstelik Tarkovski filmlerinin tamamında daha önce de ifade ettiğimiz gibi hava, su, toprak ve ateş olmak üzere dört unsur yer alır. Bu unsurlar onun filmlerini, akışın ve değişimin ifadesi olarak hayatın kendisine dönüştürürler. *Ayna*'da doktorun, anneye, "Bitkilerin de duyulara sahip olduğunu, etraflarında olup biteni fark ettiklerini ve her şeyi gördüklerini düşündün mü hiç?" diye sorması da bu nedenledir. Bu ifadeleri yönetmenin doğaya beslediği büyük sevgi üzerinden anlayabiliriz. Ancak doğa, onun filmlerinde başka anlamları da ifade etmek için kullanılmıştır. Özellikle toprağın onda ayrı bir önemi olduğunu röportajlarında beyan etmiştir. Toprağı sürekli ürün vermesi sebebiyle de değerli bulur. "Ona göre yönetmenlik de olayları ekmeye benzer" (Ahmedî, 2016: 262).

Rus geleneklerinde toprak ve tanrı arasında güçlü bir bağ vardır. Berdyayev bu durumu şöyle açıklamıştır: "Toprağa tapınmak kadîm bir Rus geleneğidir. Ruslar toprağı varlıklarının kökeni ve yegâne savunucusu bilirler. Bu konunun odak noktası ise annelik duygusudur" (Ahmedî, 2016: 263).

Toprağın annelikle ilişkilendirilmesini de Tarkovski'nin önem verdiği diğer kavramlar olan sevgiye, aidiyete ve merhamete göndermeler üzerinden ele alabiliriz.

Toprak, bir anne gibi doğurgandır. Sürekli ürün verir. Nasıl bir muameleye maruz kalırsa kalsın, toprak gibi anne de bir şefkat, merhamet ve alçakgönüllülük timsalidir. Bu manada Tanrı, anne ve toprak, benzer manaların farklı ifadeleri gibi düşünülebilir. Bundan ötürü "Doğanın gerçek güçlerine olan inançsızlığımız tüm felaketlerimizin kaynağıdır" (Ahmedî, 2016: 261).

Yönetmenin filmlerinde su da çok önemli bir yer işgal eder. Su, yağmur veya gözyaşı gibi kullanımlarla onun filmlerinde yer alır. Ona göre su, hayatın ve zamanın akışının göstergesi gibidir. Su ve rüzgâr böylece sinemada hayatın kendisini yansıtır. Yönetmen, bir röportajında, değişim ve geçişleri hiç zorlanmadan su ile gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Üstelik yönetmenin, filmleri arasında suyu en belirgin biçimde *Nostalgia*'da kullandığını görürüz. Bütün hatıralar su ile gösterilir. Temiz ve kirli sular farklı anlamları ifade eder. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi onun filmlerinde de temiz su yaşamı, canlılığı ve mutluluğu yansıtırken; kirli su bozulmuşluğu ve yozlaşmayı temsil eder. Öte yandan ateş her ne kadar kontrol edilemez olduğundan dönüşü olmayanın ifadesi olarak düşünülmeye müsait olsa da, Tarkovski'de daha ziyade canlılığın ifadesi olarak karşımıza çıkar. Nitekim ateş, bir yandan yok ederken, bir yandan arındırır. Örneğin, Domenico'yu yok eden ateş, Gorçakov için kurtuluş olur. Benzer şekilde tasavvuf düşüncesinde de İbnü'l-Arabî bu dört unsurun feleklerin hareketleri sonucunnda ortaya çıktığını belirterek, ateşin en üst mertebede bulunduğunu belirtir (Ahmedî, 2016). Âdem'in çamurunda bulunan su ise hepsinden daha etkili olduğunu ve unsurlara kendi özelliklerini verenin Tanrı olduğunu belirtir.

Tarkovski'nin tüm filmlerinde anne, ev ve aile bağlarının önemli yer tuttuğu görülür. Bunlar bir anlamda geleneğe, köklere ve toprağa olan bağlılığın ifadesidir. Sözgelimi Ivan'ın annesinin onun hayata tutunma sebebi olduğunu görürüz. Annesini

kaybedince hayatın anlamını da kaybetmiştir. *Stalker*'da yine üç kişilik bir aile izliyoruz. Burada Tarkovski ev ve anneyi bir olarak algılamıştır. Ev huzur, güven ve sığınaktır. *Ayna*'da görülen ev ise doğayla dost gibidir. *Stalker*'da da aradığı evin varlığında aidiyet hissettiği mana olduğunu görüyoruz. Öte yandan *Nostalgia*'da Domenico'nun evi bir harabe gibidir. Âdeta yoktur. Ne dış dünyaya ne de manevi bir dünyaya aittir. Bu anlamda madde ile mana arasındaki olması gereken denge arayışının onun tüm filmlerinde görüldüğünü söylemek mümkündür.

Aşk da Tarkovski'nin sıkça değindiği öğelerden biridir. *Rublev*'de, "Sevgi ve muhabbetten yoksun olursam tam bir hiçim. Sevgi şefkattir, rikkattir asla yok olmaz" şeklindeki İncil âyetleri okunur. *Solaris*'te de aşk kurtuluş ve özgürlük olarak yansıtılır. Nitekim "İnsanın insana olan aşkı, umuttan nasibini alamamış bir dünya hakkındaki tüm soyut düşünceleri inkâr eden bir mucizedir" (Ahmedî, 2016: 240).

Günümüzde sinema, metafizik anlamda ahlâktan ve hakikatten uzaktır. Bugün sinemanın hakikat sineması olma yolunda bir potansiyeli varsa, bunda Tarkovski'nin çok büyük payı vardır. Hakikatin sinemasının peşinden giden yönetmenlere bu güveni kazandıran Tarkovski olmuştur, denilebilir. O, kendi geleneğinden beslenerek tüm dünyaya hitap edecek ortak bir hakikatin dilini oluşturmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANDREY TARKOVSKİ'NİN FİLMLERİ VE MODERNİTE ELEŞTİRİSİ

3.1.ANDREY TARKOVSKİ FİLMLERİ

Çalışma kapsamında Tarkovski'nin filmlerinden *Ivan'ın Çocukluğu*, *Andrey Rublev*, *Solaris*, *Ayna*, *İz Sürücü*, *Nostalji*, *Zamanda Yolculuk* ve *Kurban* filmleri incelenmiştir.

3.1.1.Ivan'ın Çocukluğu (Ivanovo Detstvo)

Ivan'ın Çocukluğu adlı film (1962) Tarkovski'nin ilk uzun metrajlı çalışmasıdır. Film, Vladimir Bogomolov'un 1957 yılında yazmış olduğu kısa öykü Ivan'dan uyarlanmıştır. Filmin orijinal afişi ve kısa künyesi aşağıda verilmiştir.



Şekil 2: Ivan'ın Çocukluğu Filminin Orijinal Afişi

Filmin Kısa Künyesi

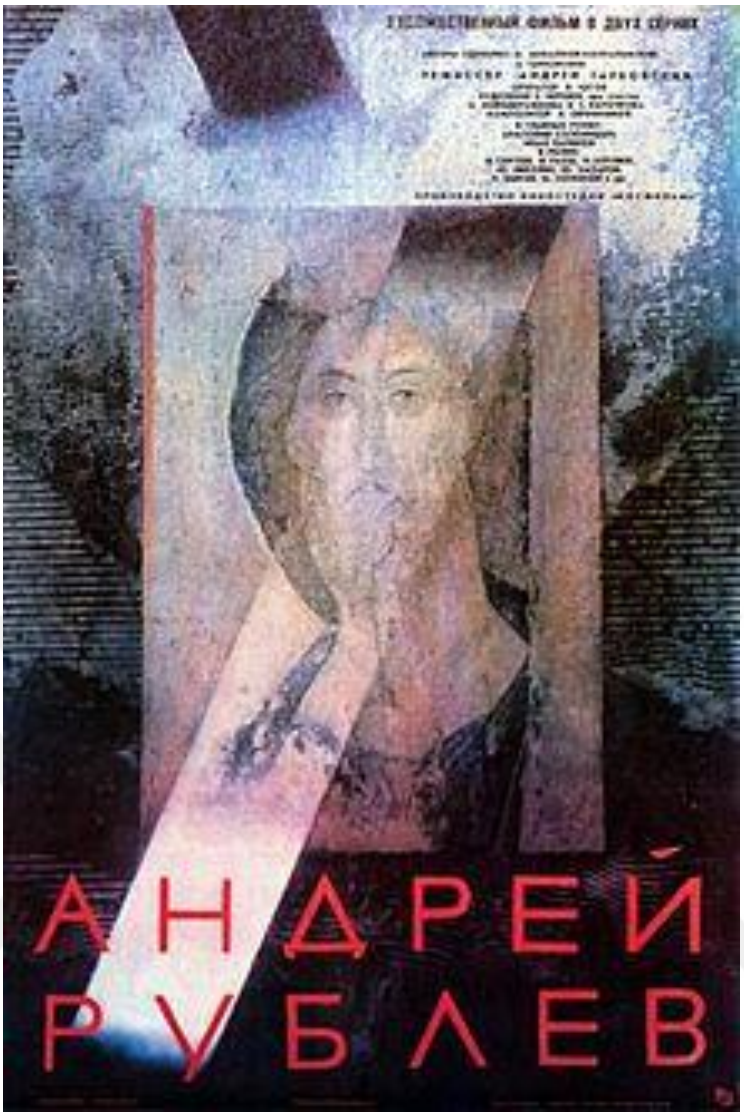
Yönetmen	Andrey Tarkovski
Senarist	Andrei Tarkovsky Vladimir Bogomolov Andrei Konchalovsky Mikhail Papava
Oyuncular	Nikolai Burlyayev Valentin Zubkov Yevgeni Zharikov Dmitri Milyutenko Valentina Malyavina Stepan Krylov Nikolai Grinko

	Irma Raush Andrei Konchalovsky Vladimir Marenkov Ivan Savkin Vera Miturich
Müzik	Vyacheslav Ovchinnikov
Süre	91 dakika
Dil	Rusça
Tarih	1962

Filmin Konusu: Andrey Tarkovski'nin ilk filmi, savaşın ve intikamın konu alındığı dokunaklı ve güçlü bir hikâyedir. Naziler tarafından öldürülen ailesinin intikamını almaya karar veren İvan (12 yaşında), Rus partizan birliğine izci olarak katılır ve düşman saflarının arkasına fark edilmeden gizlice sızabilme becerisiyle vazgeçilmez biri olur. Fakat ona verilen görevler gittikçe tehlikeli olmaya başlayınca cephe hattından alınmasına karar verilir. İvan kabul etmez, itiraz eder, direnir ve son kez bir göreve çıkmasına izin vermelerini üstlerinden ister ve sonunda ikna eder. Film izleyicilere, bir çocuğun savaştan harap olmuş gençliğinin yaraları ve gölgeleri arasında şiirsel bir yolculuk yaşatmaktadır. Dünya Savaşı'nın travmatik gerçekleri ile çatışma başlamadan önceki aile hayatının sakin anları arasında gidip gelen Tarkovsky'nin bu filmi, savaşın çocuklar üzerindeki etkisinin en sarsıcı ve unutulmaz tasvirlerinden biridir.

3.1.2.Andrey Rublev (Andrei Rubiyov)

Andrey Rublev, Tarkovski'nin 1966 tarihinde yaptığı filmdir. Film, ünlü ikona ressamı Andrey Rublev'in hayatından esinlenerek Ortaçağ Rusya'sının gerçekçi tasvirlerini sunmaktadır. Filmin orijinal afişi ve kısa künyesi aşağıda verilmiştir.



Şekil 3: Andrey Rublev Filminin Orijinal Afişi

Filmin Kısa Künyesi

Yönetmen	Andrey Tarkovski
Yapımcı	Tamara Ogorodnikova
Senarist	Andrey Konçalovski Andrey Tarkovski
Oyuncular	Anatoliy Solonitsyn İvan Lapikov Nikolay Burlyayev Rolan Bykov Bolot Beyşenaliyev Nikolay Grinko Nikolay Sergeyev

	Irma Raush
Müzik	Vyacheslav Ovchinnikov
Süre	183 dakika
Dil	Rusça, Tatarca, İtalyanca
Tarih	1966

Filmin Konusu: Tarkovski'nin *Andrey Rublev* filmi Orta Çağ Rusya'sında geçmektedir. Filmde Andrey Rublev'in hayatının bir kısmı anlatılmaktadır. Bunun yanında dönemin siyasal, sosyal ve kültürel olayları filmin ana temalarındandır. İstila altındaki Rusya aynı zamanda kendi içinde yaşadığı taht kavgalarında Rublev'in yaşadığı manevi yolculuk bazı eleştirmenlerden tam not almıştır. Adaletsizliğin, yoksulluğun, sefilliğin, köle olmanın yükseliş gösterdiği dönemde Rublev, sanatı ile köprü vazifesi kurmaya çalışmaktadır. Bunun yanında bir keşiş olan Rublev'in yolculuğu sırasında sıklıkla karşılaştığı şeyler onun derin acılar yaşamasına neden olmaktadır. Rublev'in köprü arzusu bölgedeki insanlarca hoş görülmez. Filmin ana konusu Rublev'in beraberindeki iki keşişin yolculuğuyla başlar. Uzun zaman boyunca aynı eğitimleri almış olan bu üç keşiş farklı karakterleri sembolize eder. Daha sonra gerçek dünya ile yüzleşmek amacıyla manastırdan ayrılırlar. Rublev'e bir iş teklifi yapılır. Rublev de kendisine yapılan bu teklifi kabul ederek bir ustalık işine başlar. Arkadaşları ile beraber buradaki işlerini bitirerek bir katedralde çalışmaya başlarlar. Bu sırada ayin yapan bir grup ile karşılaşır ve darp edilmeye başlar. Yaşadığı darptan kurtulur ve mahcup bir şekilde arkadaşlarının yanına döner. Daniil adlı yeni bir işçi ekibe katılır ve kendilerinden bir kıyamet tasviri yapmaları istenir fakat Rublev bu isteği geri çevirerek reddeder. Bu arada aralarında taht kavgasına girişen prenslerden biri Tatarlı yağmacılar ile işbirliği içine girer. Bu anlaşmanın sonucunda kentte büyük

bir yıkım yaşanmaya başlar. Rublev arkadaşlarıyla birlikte katedrale sığınır. Katedralde bulunan altınları yağmalamak için Tatarlılar içeri girerek bir kadına tecavüz etme girişiminde bulunurlar. Bu esnada Rublev kadını kurtarmak için yağmacılardan birini balta ile öldürmek mecburiyetinde kalır. Bu olayın ardından Rublev kendisinin ne kadar masum olduğunu sorgulamaya başlar. Daha sonra kurtardığı sessiz bir kızla beraber yetiştiği manastıra döner. Filmin son kısmında Boriska karakteri katılır. Boriska çatışmada ölen bir ustanın oğludur. Prens, kendisinden bir çan yapmasını ister. Rublev, Boriska'nın hayata tutunuşundan ve azminden son derece etkilenir ve onunla beraber çalışmaya başlar ve öncesinde bırakma kararı verdiği sanata geri döner. Rublev'in eserlerinin detayları gösterilerek film sonlanır.

Andrey Tarkovsky'nin ünlü bir ikon ressamının hayatının izini süren ikinci uzun metrajlı filmi, ortaçağ Rusya'sının kasvetli dünyasını canlı bir şekilde çağrıştırıyor. Bu rüya gibi ve son derece dokunaklı film, Andrei Rublev'i şiirsel olarak birbirine bağlı bir dizi sahneden geçerken izliyor. Tamamlanmamış bir kilisenin içine kar düşüyor, meşaleyle aydınlatılan bir ayin sırasında çıplak paganlar çalılıklardan akıyor. Devasa bir çanın önünde yaratıcı ve dini bütünlüğünü korumak için güçlü bir şekilde mücadele eden bir adam ortaya çıkıyor. Burada, yönetmenin tercih ettiği 183 dakikalık kurguda ve başlangıçta Sovyet yetkilileri tarafından gizlenmiş olan versiyonda yer alan başyapıt *Andrei Rublev*, Tarkovsky'nin en saygı duyulan filmlerinden biridir; sanat, inanç ve dayanıklılık üzerine çarpıcı bir meditasyondur.

Filmin etkili repliklerinden bir kısa bölüm şu şekildedir;

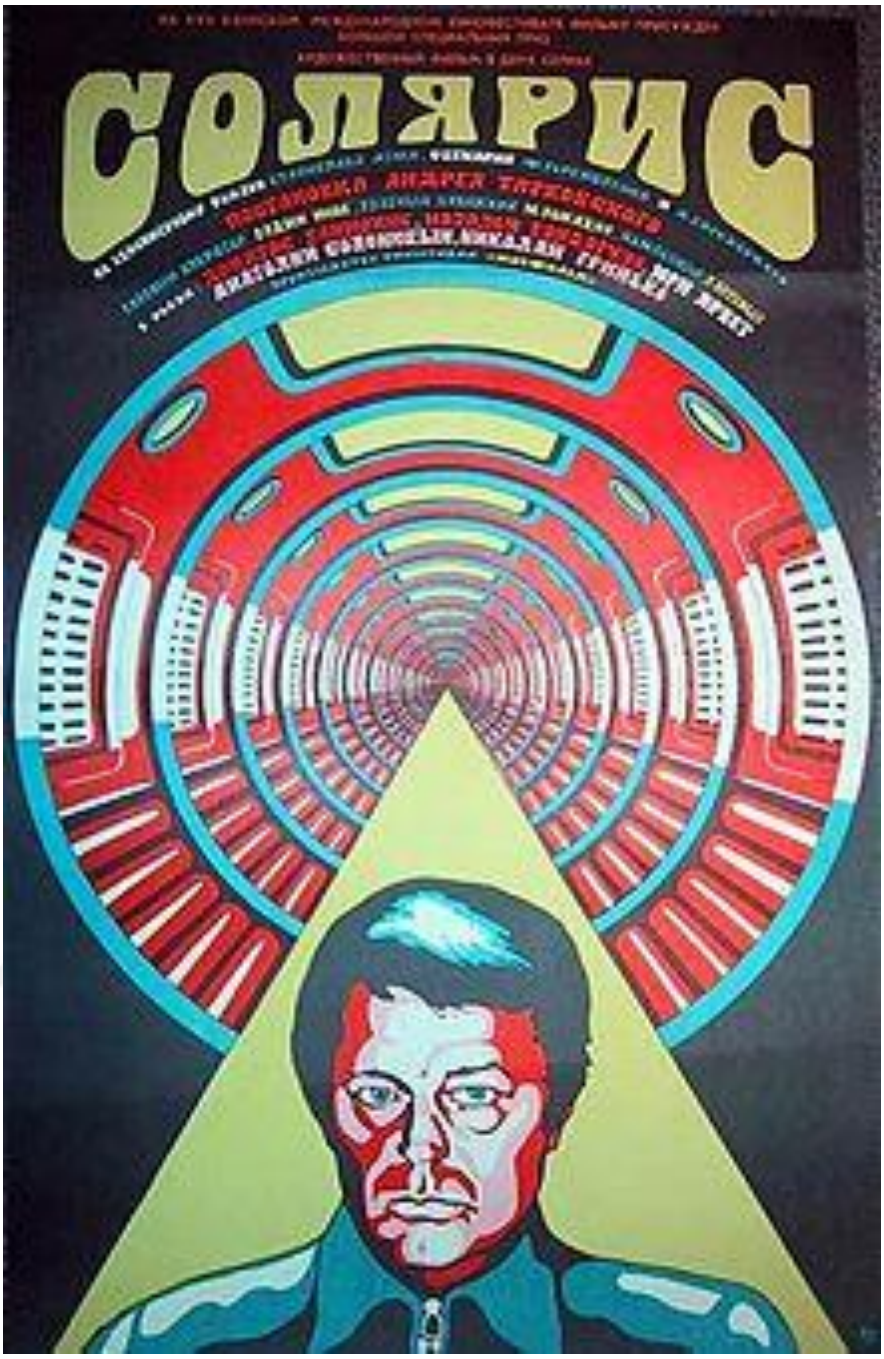
"Bilgeliğin arttığı yerde keder de artar ve bilgisini arttıran, derdini de arttırır."

“Bugün överler; yarın, önceki gün övdüklerini istismar ederler. Ve ondan sonra seni, beni, her şeyi unutacaklar! Her şey kibir! Her şey boş! İnsanlık zaten aptallığa ve alçaklığa teslim edildi ve şimdi sadece kendini tekrarlıyor.”

“Eğer İsa tekrar dünyaya dönseydi, onu yeniden çarmıha gererlerdi”.

3.1.3.Solaris (Solyaris)

Solaris isimli film 1972 yılında çekilmiş olan Sovyet sanat filmidir. Stanisław Lem’in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Duygusal krizler nedeni ile başarısızlığa uğrayan bir uzay deneyi konu edilmiştir. Filmin orijinal afişi ve kısa künyesi aşağıda verilmiştir.



Şekil 4: Solaris Filminin Orijinal Afişi

Filmin Kısa Künyesi

Yönetmen	Andrey Tarkovski
Yapımcı	Viacheslav Tarasov
Senarist	Fridrikh Gorenshtein Andrey Tarkovski
Oyuncular	Natalya Bondarchuk Donatas Banionis Jüri Järvet Vladislav Dvorzhetsky Nikolai Grinko Anatoly Solonitsyn
Müzik	Eduard Artemyev
Süre	165 dakika
Dil	Rusça
Tarih	1972

Filmin Konusu: Kendisi yaşayan dev bir akıl olan sular ile kaplı Solaris gezegeni, dünyadan gelen insanların bilinçlerinde ve bilinçaltlarında oyunlar oynayarak hafızalarındaki olayları maddeleştirmektedir. Bu garip gezegeni araştırmak için kurulmuş üsse, açıklanamaz bir şekilde ölen meslektaşının yerini almak için gönderilen filmin kahramanı, gezegenin esrarına kapılırken, kendi geçmişinin hayaletleri ile yüzleşmek zorunda kalır.

Solaris gezegeni, dünya gezegeninin dönüşmekte olduğu donmuş dünyadır. Her şeye içkin insanlık dışı bir kozmik bilinç olarak insan zekâsının ötesinde geliştiği ölçüde gezegen daha zeki bir dünyadır. Solaris'te yaşam, sırlarını keşfetmeleri için oraya gönderilen insanların hafıza parçalarıyla canlandırılan bir donmuşluk halinde ölümsüzleştirilmiştir.

Yazılmamış olan gelecek, bilim kurguda kolayca parlak, iyimser ve olasılık açısından zengin olarak hayal edilir. *Solaris* buna iki şekilde burun kıvırır. İlk olarak, filmin izleyicilerine sunduğu gelecek sıradan bir hayal kırıklığıdır.

İkincisi, filmdeki teknoloji, iyi bir önlem olarak toz serpilmiş bir hurda yığını yama işi gibi görünüyor. *Solaris'te* fütüristik olarak geçen şey, o kadar cesaret kırıcı bir endüstriyel karmaşadır ki, kozmos açısından daha az gelişmiş olsa da kıyaslandığında şimdiki zamanımız tercih edilir gelmektedir.

Filmin önemli repliklerinden biri şu şekildedir;

– Bilgi ancak ahlaki değerlere dayandıkça geçerlidir.

+ Bilimi ahlaki ya da ahlak dışı hale getiren tek etmen insandır. Hiroşima'yı hatırla.

"Utanç, insanlığı kurtaracak olan duygu."

3.1.4.Ayna (Zerkalo)

Çalışmada incelenen diğer bir film 1975 yapımı olan Tarkovski'nin *Ayna* adlı filmidir. Film II. Dünya Savaşı öncesinde, ormanın içinde bir kulübede geçmektedir. Tarkovski'nin hayatına odaklanılan filmde, yönetmenin annesi, babası, eski karısı, kendi hayatı ve ebeveynlerinin kuşakları arasında bir yolculuğa çıkılıyor. Filmin afişi ve kısa künyesi aşağıda verilmiştir.



Şekil 5: Ayna Filminin Afişi

Filmin Kısa Künyesi

Yönetmen	Andrey Tarkovski
Yapımcı	Erik Waisberg
Senarist	Aleksandr Misharin Andrei Tarkovsky
Oyuncular	Margarita Terekhova Ignat Daniltsev Larisa Tarkovskaya Alla Demidova Anatoli Solonitsyn Tamara Ogorodnikova
Müzik	Eduard Artemyev
Süre	106 dakika
Dil	Rusça
Tarih	1975

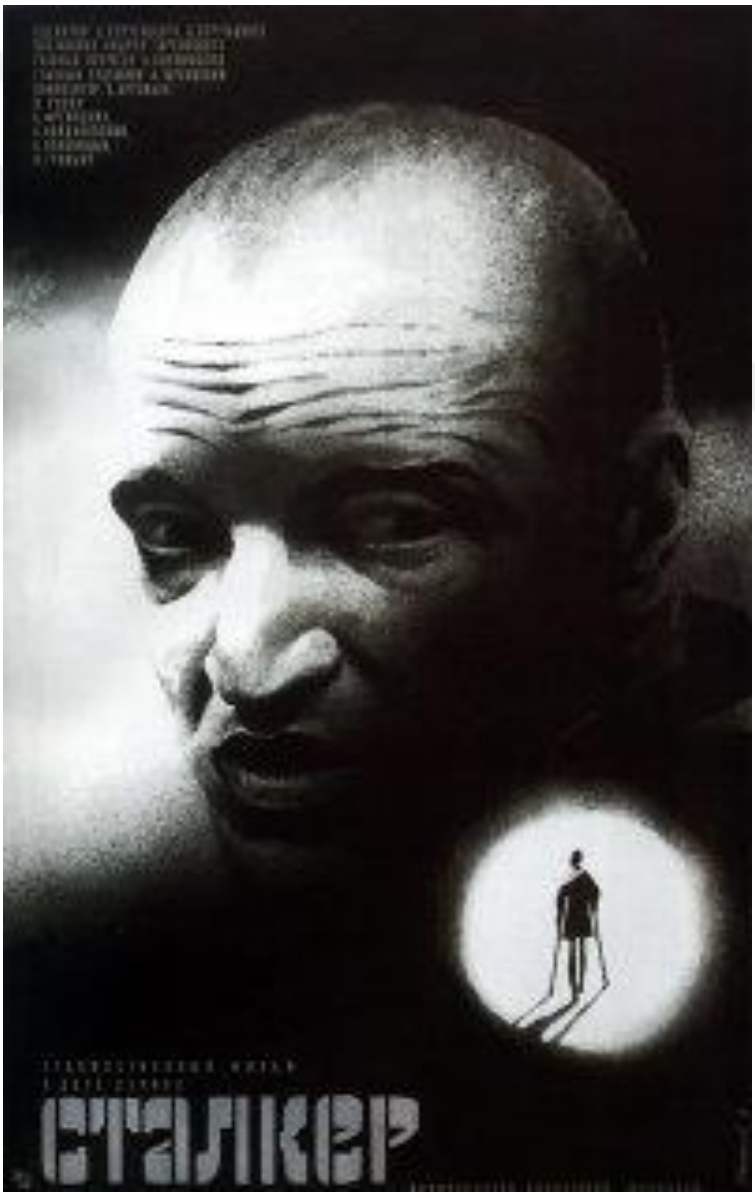
Filmin Konusu: *Ayna* filminin belirgin bir konusu yoktur. Bunun yerine güncel sahnelerin çocukluk anıları ve güncel olaylarla ritmik olarak bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Filmde ara ara çeşitli yerlerinde Tarkovski'nin babasının şiirleri okunur. Düşsel görsellerin kabaca akışı, edebiyattaki bilinç akışı tekniğiyle karşılaşır. Yani düşsel olaylar bir taraftan filmde akarken bir taraftan da iç diyaloglar sürer (Turan, 2017: 59). Tarkovski'nin çocukluk anılarının çerçevesinde gerçekleşen anlatımda, rüya ve gerçek üstünün aktarımındaki mistisizmle seslerin ve efektlerin kullanımının, yönetmenin film dili bakımından önemi dikkate değerdir (Torun, 2014: 132).

Filmin rüya mantığı, sürdürülen mahremiyet ve gizem duygusu, elbette doğanın duyarlı olduğu, insan çabasının dışında ve ötesinde iletişim kurduğu sezgisini yeniden öne sürüyor. Su, toprak, rüzgar ve ateş, bilinçli düşünceyi yansıtan

ve aşan temel bir çerçeve sağlar. Ve tarih zamanın, hafızanın ve hayal gücünün birleştiği akışın kaçınılmaz bir parçasıdır ve buna en uygun tepki, filmin sonunda çocuğun kutlamadan önce birdenbire bağırması olabilir. Huzursuz kamera, gökyüzünün son ışığını alarak, kararan ağaçların arasında süzülür.

3.1.5. İz Sürücü (Stalker)

Stalker (1979) uzak bir gelecekte ismi olmayan bir ülkeye düşen göktaşının yaşamı yok etmesiyle ilgilidir. Filmin afişi ve kısa künyesi aşağıda verilmiştir.



Şekil 6: İz Sürücü Filminin Afişi

Filmin Kısa Künyesi

Yönetmen	Andrey Tarkovski
Senarist	Arkadi Strugatsky Boris Strugatsky
Oyuncular	Alexander Kaidanovsky Anatoli Solonitsyn Nikolai Grinko
Süre	163 dakika
Dil	Rusça
Tarih	1979

Filmin Konusu: Bir tür kıyamet sonrası gelecekte, ismi olmayan bir ülkede geçmektedir. Dev bir meteorun düştüğü açıklaması güç olaylara neden olur. Meteor Zone adı verilen bir alanda etkili olmaktadır. Bu bölgenin ortasında bulunan bir odada insanlığın en büyük tutkularını gerçek yapacağı söylenen bir güç vardır. Dikenli tellerle ve askerlerle korunan Zone'a yalnızca zihinsel güçleri ve yeterli cesaretli olan Stalker'lar girebilmektedir ve eşlik ettikleri insanları odadaki güçle yüzleşmeye götürmektedirler. Kahraman da böyle bir Stalker'dır. Karısının itiraz etmesine rağmen bir bilim adamı bir de yazar yanına alarak hayatının yolculuğuna çıkar.

Stalker hem kasvetli, hem büyülü hem de son derece etkileyici bir filmdir. Kıyamet sonrası bir çorak arazide geçen film, bir profesör ve bir yazarı belirsiz ve eski bir felaketten yasak bir bölge olan Zone'a götüren kiralık bir rehberin (Stalker'ın) hikayesini anlatıyor. Sonunda, kişinin en derin arzularını içerdiği söylenen odaya giden yolu bulurlar. Film, din ve çağdaş siyasi kaygılar üzerine bir

yansıma olmanın yanı sıra, Ukrayna'nın Pripyat çevresinde bir dışlama bölgesinin oluşmasına yol açan 1986 Çernobil nükleer felaketini tahmin ediyor gibi görünüyor.

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında şunları belirtiyor: "*Stalker*'da dünyamızın umutsuzluğu üzerine yapılan kuru akıl yürütmelere karşı başarıyla direnecek olan mucizenin insan sevgisi olduğunu açık ve kesin bir biçimde dile getiriyorum. Ancak ne yazık ki biz, sevgiyi de unuttuk."

Filmden birkaç replik şöyle aktarılabilir:

"Kendilerine inanmalarına izin ver!"

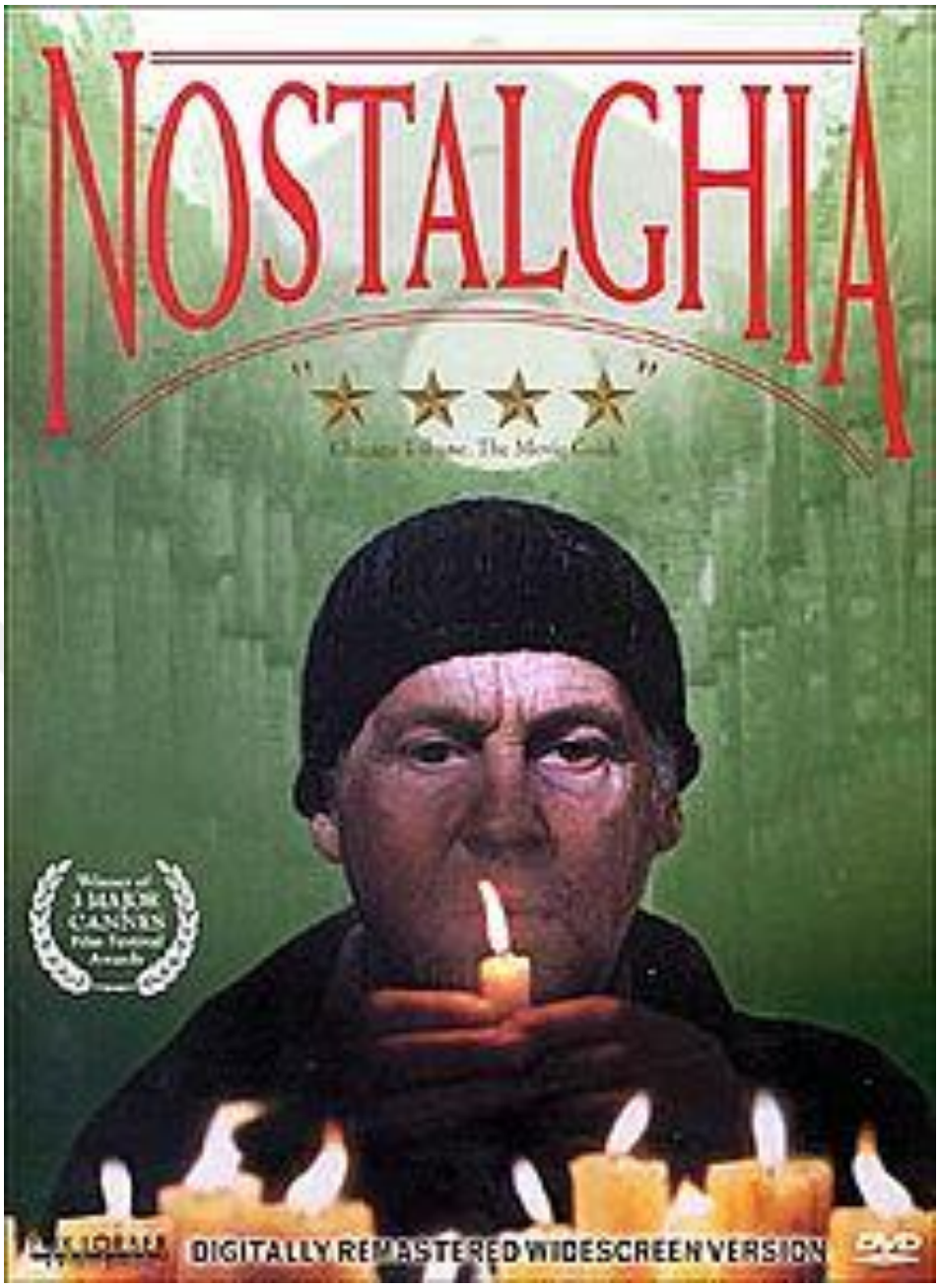
"İzin ver ki çocuklar gibi çaresiz olsunlar!"

"Güçsüzlük muhteşem bir şeydir çünkü ve güç hiçbir şey!"

"Kötü olan şey, korkmaları değil, inanmamaları. Artık dünyada inanca yer olmaması."

3.1.6.Nostalji (Nostalghia)

Nostalji filmi Tarkovski'nin yönettiği 1983 yapımı İtalya'da çektiği ilk filmdir. Film, ünlü bir şair olan Adrei'in, müzisyen Sosnovsky'nin hayatını araştırmak için İtalya'ya gelmesini ve onun hatıralarını konu almaktadır. Filmin afişi ve kısa künyesi aşağıda verilmiştir.



Şekil 7: Nostalji Filminin Afişi

Filmin Kısa Künyesi

Yönetmen	Andrey Tarkovski
Senarist	Tonino Guerra Andrei Tarkovsky
Oyuncular	Oleg Yankovsky Erland Josephson Domiziana Giordano
Süre	125 dakika
Dil	Rusça/İtalyanca
Tarih	1983

Filmin Konusu: Film sisli bir jenerikle başlar. Ekranda ilerleyen bir çocuk, birkaç kadın ve çeşitli hayvanlar görünür. Fondaki müzik bir Çin ezgisidir. Tapınağa ulaşıncaya kadar çekilen tüm sahneler, siyah-beyaz ve sisliyken tapınak içerisindeki sahneler renkli çekilmiştir. Bir sonraki sahnede Gorchakov uzun uzun kameraya bakar. Kameraya baktığı bu görüntüler de siyah beyazdır. Gorchakov ve Eugenia bir otelde beklerken, Eugenia başka bir dilden çevrilmiş bir şiir okur. Gorchakov, bunun üzerine tüm sanatlar gibi şiir sanatının da çevirisinin yapılamayacağını ve insanların diğer insanları tanıyabilmesinin yegane yolunun, devletlerarasındaki sınırların kaldırılması gerektiğini anlatır. Daha sonra Gorchakov'un eşinin siyah beyaz görüntüsü araya girer. Bir sonraki sahnede Eugenia ona güneyde yaşayan bir hizmetçinin, memleketine duyduğu özlemden dolayı hizmetçisi olduğu efendisinin evini yaktığını anlatır. Tekrar araya siyah beyaz görüntüler girer. Gorchakov rüyasında Eugenia ve eşini bir arada görür, bu sahnede siyah beyazdır. Ardından Eugenia, kaplıcada yüzenlere Gorchakov'un Rus bir şair olduğunu ve Sosnovsky

adında Rus bir bestecinin hayatını araştırdığını anlatır. Kaplıcada yüzenler ayrıca etrafta dolaşan Domenico'nun hakkında konuşmaya başlar ve onun ailesini yedi yıl eve kilitleyerek, kıyametin gelmesini bekleyen bir deli olduğunu söylerler. Eugenia, Gorchakov'a herkesin Domenico'nun deli olduğunu düşündüğünü söyler; onun son takıntısı yanan bir mumu söndürmeden kaplıcanın havuzunun sonuna kadar taşımaktır. Bir başka sahnedeyse Gorchakov ve Eugenia, Domenico'yu ziyaret eder. Domenico başta Gorchakov'u viraneye benzeyen evine kabul etmeye isteksizdir. Fakat sonrasında Gorchakov'u evine almayı kabullenir. Ona o zamanlar yalnızca ailesini korumak istediğini fakat şimdi tüm dünyanın kurtarılması gerektiğini söyler. Gorchakov'a bir mum verir ve ona elindeki mumu kaplıcanın havuzunun sonuna kadar söndürmeden taşıma görevi verir. Domenico büyük bir şey yapmayı planladıklarıyla ilgili bir imada bulunur. Film, Domenico'nun ailesini kurtaran yetkililerin görüldüğü bir sekans ile devam eder. Domenico oğlunu kovalar. Oğlu ona bakar ve "Baba, dünyanın sonu bu mu?" diye bir soru sorar. Bir diğer sahnede Eugenia yatağında saçlarını kuruturken görülür. Gorchakov'un onunla ilgilenmemesinin neticesinde aralarında tartışma çıkar. Ardından Gorchakov'un Rusya'daki evinin görüntüleri ekrana yansıtılır. Daha sonra Gorchakov, su basmış virane bir kilisede güçlükle yürür ve kilisede ortaya çıkan küçük bir kızla kameranın objektifine bakarak konuşur. Ardından Gorchakov kaplıcanın havuzuna varır, havuzun suyunun boşaltılmış olduğunu görür. O sırada bir kadın kaplıca havuzunu temizlemekle meşguldür. Gorchakov bir hap yutar. Bu sırada Domenico'nun konuşması zirveye ulaşır.

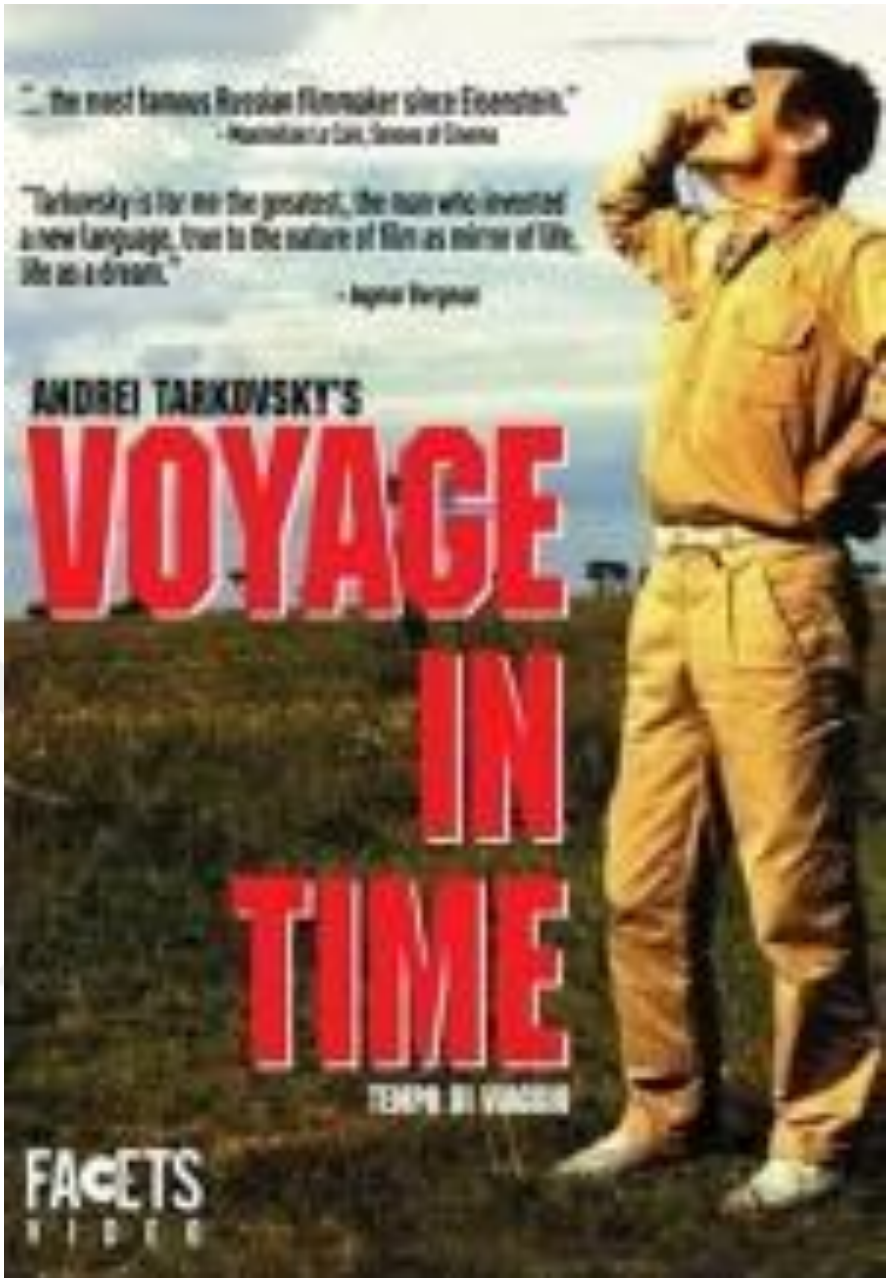
Modern hayatın çıkmazının en net şekilde eleştirildiği filmdir Nostalghia. Domenico, meydanda toplanmış dinleyicilere modern bunalımın kökeni ve herşeye yeniden başlamanın önemli olduğuna dair bir konuşma yapar. Bu konuşmasında

Domenico'nun en etkileyici sözü şu olabilir: "Fazla büyük usta kalmadı, zamanımızın gerçek kötülüğü budur; kalbin yolu gölgelerle kaplanmış. Yararsız görünen şeylere kulak vermeliyiz. Ruhun köşelerini esnetmeliyiz. Sözüm ona sağlıklıları hastalarla karıştırmalıyız". Siz sağlıklı olanlar! Sağlığınız ne anlama gelir? "Dünyayı yıkıntının eşiğine getirenler, sözüm ona sağlıklı olanlardır." Domenico avcuna bir damla su döker sonra bir damla daha ve sonra Gorçakov'a döner, "Bak, bu bir damla su bu da bir damla. Sonuç ne? Yine bir damla" der. Ayrıca evinin duvarına 1+1=1 yazmıştır. Deli filmin sonunda ruhsuz ve fersiz dinleyiciler arasında, heykelin hemen önünde, göz göre göre kendisini yakar. Delinin bu yakarışı moderniteye ve modern insanın tüm umarsızlığına karşı sinema tarihinin belki de en etkileyici tiradıdır.

Bu yönüyle *Nostalji*'de Andrey Tarkovski'nin anlatıyı reddetmesi ve uzun, yavaş kullanımı onu Sovyet gerçekçiliğinden ve postmodern kültürden ayırıyor. Çarpıcı görselleri, güzelliğin yeni bir tedavisini sağlar ve mekansal-zamansal korelasyonlar yaratır (Burns, 2011:104).

3.1.7. Zamanda Yolculuk (Tempo Di Viaggio-Voyage in Time)

Bu film Tarkovski'nin 1983 yılında gösterime giren bir filmidir. Tarkovski'nin bu belgesel filminde ünlü İtalyan senarist Tonino Guerra ile beraber, çekmeyi planladığı *Nostalgia* filmi için İtalya'daki gözlemleri anlatılmaktadır. Bu seyahatte Tarkovski, filmdeki ana karakter olan 18. yy. şairi gibi davranır. Filmin afişi ve kısa künyesi aşağıda verilmiştir.



Şekil 8: Zamanda Yolculuk Filminin Afişi

Filmin Kısa Künyesi

Yönetmen	Tonino Guerra Andrey Tarkovski
Senarist	Tonino Guerra

	Andrei Tarkovsky
Oyuncular	Tonino Guerra Andrey Tarkovski Lora Jabloskina
Süre	63 dakika
Dil	Rusça/İtalyanca
Tarih	1983

3.1.8.Kurban (Offret)

Tarkovski'nin son filmi *Kurban*'dır (*Offret*). Filmde Alexander ateist bir oyuncu, yazar ve düşünürdür. Genç karısı da kendisi gibi bir oyuncudur. Bir kız ve Küçük Adam diye seslendiği bir oğulları ile şehirden uzak sakin bir hayat sürmektedirler. Filmin afişi ve kısa künyesi aşağıda verilmiştir.



Şekil 9: Kurban Filminin Afişi

Filmin Kısa Künyesi

Yönetmen	Andrey Tarkovski
Senarist	Andrey Tarkovski
Oyuncular	Erland Josephson
Süre	148 dakika
Yapımı	Fransa, İsveç, İngiltere
Tarih	1986

Filmin Konusu: Gazeteci, filozof ve aktör Alexander'ın doğum günü, ailenin buluşmasına vesile olur. Gününü küçük oğluna maneviyat ve modern yaşamla ilgili konuşmalar yaparak geçiren adam, akşam saatlerinde nükleer savaşın başlaması ile ciddi bir hesaplaşma içerisine girer. Film dünyanın sayılı yönetmenlerinden birisinin imzasını taşıyan bir başyapıt niteliği taşımaktadır.

Kurban filminde geçen önemli bir replik şu şekildedir;

"İnsan hep başkalarına karşı savundu kendini. Başka insanlara, doğaya karşı. Durmadan doğaya karşı güç kullandı. Sonuç: Güce, şiddete, korkuya ve bağımlılığa dayanan bir uygarlıktan başka bir şey değil. "Teknik İlerleme" dediğimiz şeyin bize getirdiği tek şey konfor oldu. Bir tür hayat standardı. Ve bir de gücü korumak için gereken şiddet araçları. Vahşiler gibiyiz! Mikroskobu, cop gibi kullanıyoruz. Hayır, yanlış. Vahşiler maneviyata daha çok önem veriyor! Önemli bilimsel bir buluş mu yaptık onu hemen kötülüğe alet ederiz. Hayat standardına gelince, bir zamanlar bilge bir kişi gerekli olmayan şey günahtır demişti. Ve eğer bu doğruysa uygarlığımız baştan aşağıya günah üzerine kurulmuş demektir. Korkunç bir uyumsuzluk edindik. Maddi ve manevi gelişmemiz arasında bir dengesizlik söz konusu".

3.2. TARKOVSKİ'NİN FİLMLERİNDE MODERNİTE ELEŞTİRİSİ

Filmleri üzerinden Andrey Tarkovski'nin modernite eleştirisine geçmeden önce, onun modern/rasyonel düşünce karşıtlığı bağlamında sarf ettiği şu sözlerini hatırlamakta fayda var: "Bugün artık herkes görüyor ki, insanlık maddi refaha erişmekle, manevi bir mükemmelleşme sürecinde senkronik bir gelişme gösteremedi. Biz galiba ulaştığımız maddi refahtan, kendi esenliğimiz uğruna yararlanma konusunda uğursuz bir yeteneğe sahibiz… Tüm insanlığı yok edebilecek bir uygarlık yarattık... Böylesi bir küresel felaket karşısında, insanın kişisel sorumluluğu sorunu ile manevi bir özveriye hazır olup olmadığı sorununun hemen çözmemiz gereken acil sorunlar olarak görmemiz gerektiğini düşünüyorum; yoksa hayatımızda maneviyata ilişkin hiçbir sorunun anlamı kalmayacak" (Tarkovski, 2017: 241). "İnsanoğlunun ulaştığı gelişmişlik düzeyi içinde geldiği nokta olanaksız gözüken pek çok yaratıyı oluştururken, bu yaratıların sağladığı ilerlemelerin ortaya koyduğu sonuç, olanaksızlıktan olanağa çevrilen temel maddeyi zedeleyen paradoksu da içinde taşımaktadır. Bu paradoksal durum maddi şekilde gelişen ve insanın doğaya hükümranlığını ilan eden " teknik" olurken, orada ilerlemenin insan aklından geçen içeriğindeki var oluş sorunsalının göz ardı edilmesiyle, yaratıyı sağlayan temel maddeciğin özüne dair ruhsal enerjinin yok olması, varoluşsal parçanın kaybedilmesine, tekniğin hedefini şaşmasına yol açacaktır. Maddi ilerlemenin kimseye mutluluk vermediğini herkes apaçık görüyor, yine de deliler gibi bu konudaki kazanımlarımızı daha da ileriye götürmek için çabalayıp duruyoruz. Sonuçta gele gele, *Stalker*'de de denildiği gibi bugünün gelecekle karıştığı bir noktaya geldik; yakın geleceğimizin önüne geçilemez felaketlerinin öncüllerinin taşıyan bir bugünü yaşıyoruz; karşı karşıya olduğumuz felaketin hepimiz farkındayız,

ama karşısında dikilip onu durduramıyoruz... Sonuçta insanın yapıp eyledikleri ile yazgısı arasındaki ilişki bozuldu" (Tarkovski, 2016: 242).

Stalker (İz Sürücü) filmiyle Tarkovski teknik, teknoloji ve bilimi yaratan insanoğlunun, yaratım kelimesinin anlam karışıklığında kastını aşmasıyla geldiği noktada bilim ile maneviyat iklimlerinin bilim kurgusal olarak izini sürmeye çalışır. Sinemasının gerçekliğin şiirsel atlasında Tarkovski, insanın mutluluğunu hedefleyen teknik ilerleme ve gelişmelerin, ona bu mutluluğu getirmediğini, ödünsüz ve sert bir modernliğin beraberinde kuru, donuk, rutin, sıkıcı, renklerini kaybetmiş yaşamsallığının ardındaki sisli "İz Sürücüsü" olmaya soyunmaktadır. Dünyanın büyülü *aura*sının kaybedildiği, olgularla yasakların ardına doğallığın saklandığı, geniş yeşil alanların tozlu dumanlı kimyasallara bulandığı, siyah beyaz karartılar ardına saklı gergin ve yasakçı manzaraların eşliğinde insanın kendi duygularını dahi sakladığı ve çıkış yolunu bulmak için "İz Sürücüler" aradığı bir ortamın ortasındaki arayışın izi sürülmektedir filmimizde.

İnsanoğlu; kendi yazgısında geçirdiği güzel günlerinin ardından geleceğinin korkularıyla karıştırdığı "şimdi"nin esiri olarak post-apokaliptik bir umutsuzluğun sezgisinde, kaybettiği hakikatin peşine düşecektir. *Stalker* bu bağlamda ekolojik felaketlerin habercisi modernitenin düalist sıkışmışlığında insanın adeta kendi eliyle yarattığı cehenneminden çıkmak istercesine içsel seslerinin gizini duyacak güzel mavi gökyüzü altında yemyeşil düzlüklere ve en derin duygularının sesiyle onu buluşturacak bir alana, "bölge"ye ya da yeryüzündeki cennetine gidecek yolun izlerine ulaştırmaya çalışır.

Film Tarkovski sinemasallığının bir izdüşümü, metaforik bir yansıma olarak gezegenin karamsar distopik "alan"ından, hakikatin ayak izlerini taşıyan, orada en gizli hayallerin bile gerçekleştirilebildiği "bölge"ye doğru bir yolculuğun "İz

Sürümü" olarak bir yolculuk şeklinde kurgulanıyor. Gerçeğe giden yolların izlerinde usta yönetmen bir "stalker" (iz Sürücü) olarak "bölge"nin karakterine uygun, mistik duyguları olan, metafizik olanı sezen, gören ve his iletişimi güçlü, inançlı bir karakteri seçecektir. İz sürücü adeta bir ermiş gibi kendini bu işe adamış ve bölgeyi seven, hisseden, defalarca gitmekten büyük keyif alan bir ulak gibi yol göstericidir.

İz sürücü ruhsal dünyası materyalist âlemin kuşatıcı maddiliğinin çok uzağında, tevekkül eden, aradığını hakikatin sesi olarak arayan bir tiplemedir. İz sürücü tarafından rehberlik edilen iki yolcudan birisi alkolik bir yazar ve diğeriyse fizik profesörüdür. Modernitenin temsilcisi yazar ile aklın ve rasyonalitenin temsilcisi pozitivist düşünür, dünyayı salt akıl, duyu ve düşünceyle kavramayı dayatan ve insan yaşamının manevi boyutunu yadsıyan karakterlerdir. Materyalist dünyanın yarıştırıcı, kuşkucu, sıkıcı ve baskılayıcı cenderesinden kaçarak, bilinçaltı derinliklerinde yatan özlemlerini gerçekleştirmek isteyen ve bunun için de "bölge"ye kaçak yolardan girmeye çalışan söz konusu bu modernite esirleriyle temsil edilen bilim ve teknik adeta cisimleşip dile gelecektir. Nesnel düşüncenin tutsakları olan bu iki insan duyulur evrene dair bilgiyi gözlem ve deneyle ele geçirmek istediklerinde sonsuzluğu fark eder ve kaybolmanın eşiğinde hayatın anlamının sonsuzluğun öteki yakasında durduğunu sezer. Öte yakaya geçmenin sırrının nesnel deneylerle hipotez kurma alanlarının dışında oluşu, anlam deryasının sularında yüzmek için onları başka bir "alan"a (*zone*) "bölge"ye geçmeye sevk eder. İzini sürecekleri bu alanın izlerini de onlara İz sürücü gösterir. Bir anlamda modernitenin iki temsilcisi olan yazar ve profesörü bu bölgeye taşıyarak onlara rehberlik eden İz Sürücü, onları bilim ve tekniğin kartezyen sınırlılığından, manevi bir titreyişle varoluş ürpertisinin salınımlı sonsuzluklarına geçişi, yani bilgiye karşı ya da yanı sıra bilgeliği vaat eder.

İz sürücü ayrıca materyalist dünyanın sağladığı şan ve şöhrete; insanların duygularını köreltip aklın hükümranlığında birer ömür harcayan o insanların tüm bilimsel paradigmalarına; tekniğe, teknolojiye, bütün okuyup-yazdıklarına karşı, onlardan anlamın gizini keşfetmelerini ister. Gelişmiş steril hayatları onlara mutluluk getirmemiştir. Her şey karadır. Çevre ve çevredeki insan felaketleri de en az ruhlarının sızısı kadar gerçek ve sancılıdır. Hiçbir dilekleri, erekleri yok gibidir. Geçmişleri tanımsız, yarınları umutsuzdur. Gelecek ile bugünleri karışmaya başlamış, felaket tamtamlarına dönüşen rüyalarında gördükleri kara senaryoların ışığı kalmamıştır.

Umutlarını yeşertecek ve ruhlarının en derinliklerinde bir yaşam enerjisine ihtiyaçları vardır. Esrik o duyguyla ayrılan sınırlarında sıkışmış gibidirler. Sanki eksiktir, kayıptır da saklı bir parçacığın izini aramak için yola çıkışlarıyla sınırları aşabileceklerdir.

Filmin karakterleri kayıp bir atlasın ve anlam patikalarının peşine düşerek iz sürücüyü takip ederler. Metafiziğin aşkın sularında insan olmanın suretini onlara göstermeye çalışan "İz Sürücü"nün simgelediği manevi duyu alanlarının macerası, hikâyenin içsel yapısının şiirsel gerçekçi gösterimiyle aynı zamanda büyük yönetmen Tarkovski'nin kendi izlerini de süreceği bir anlam felsefesinin ipuçlarını açığa çıkaracaktır. Böylece gelişmiş tekniğin getiremediği esenlikle kaybolan yolda ve insanoğlunun kendini yok edecek bir uygarlık tasavvuru altında varoluş sorunsalı usta yönetmenin filmlerindeki temel anlam arayışı olarak karşımıza çıkar.

Ünlü yönetmenin filmografisinde anlam arayışının izlerini teşkil eden sanatsal bakışı; olağandışı ve esrarengiz bir dille yazılmış görsel bir şiir evreni olarak ortaya bilimkurgu yapı inşası çıkarmıştır. Bu inşanın ortaya çıkaracağı evrense özü itibariyle insanın gerçeklikle ve varoluş sorunsallarıyla ilişkisini anlaşılır hale getirir. Aşkın bir

hikâyenin tekinsiz ama derinlikli sahneleriyle şiirleşen bu filmde seyirci sıradan ve tanıdık hissiyatından sıyrılarak başka bir dünyanın varlığını hisseder. Sahnenin imge dünyası böylece seyirciyi sahne dışının anlam dünyasına taşır. Nitekim Tarkovski sinemasında tek tek her sahneye işlenmiş zaman ile sağlanan şiirsel akışta imge dünyası sınırsızlaştırılır. Kahramanların sınırları aşındırılır. Sınırlar arasında iz sürülen yollarda maddeci hazların yarattığı boşluklardan geçilir. Maddi dünyanın içrek zamanı, hakikat ve anlam dünyasının dışsal zamanına dönüşürken seyirci, zamanın akışı içinde girdiği bu yolculukta manevi bir anlam dünyasının izleriyle karşılaşmaya başlayacaktır.

Her filminde bu izleri başka şekillerde zamansallaştıran Tarkovski'yle, her filminde ayrı bir şekilde bu serüveni yaşayan kahramanları gibi seyircisi de usta yönetmenin iz sürücülüğünde zamanın ve hakikatin peşine düşer. "Seyircinin bir sahnede gördüğü şeylerin yalnızca buradaki görsel tasvirle sınırlı kalmadığını ve sahne dışına da taşarak sonsuzca genişleyen bir şeyi, hayatın kendisini ima ve ihsas ettiğini olanca açıklığıyla algılayabilmesi, sahnede akan zamanın hissedilebilir hale geldiğini gösterir. Tıpkı, daha önce de sözünü ettiğimiz, imgenin sınırsızlığı gibi. Bir film her zaman gerçekte olduğundan daha fazla bir şeydir... Filmdeki anlam da, düşünce de, her zaman yönetmenin bilinçli olarak ona yüklediklerinden daha fazladır. Tıpkı bitip tükenmez bir hareket ve değişim içinde olan hayat gibi, onun herkese her farklı anı kendince yorumlama ve hissetme imkânı sunması gibi, gerçek bir film de zamanı film şeridi üzerinde kusursuz biçimde sabitleyerek kendi sınırları dışına akar ve zaman içinde yaşar, zaman da onun içinde yaşıyorsa eğer. Sinemanın özgünlüğü burada, bu ikili süreçtedir" (Tarkovski, 2016: 121).

Tarkovski sinemasına yakından bakıldığında, imge dünyasının sınırsızlığı içinde birbirine benzeyen aşkın, dışsal ve kuşatıcı mekânsal varoluşlar olduğu

gözlenmektedir. Örneğin *Solaris*'te okyanus metaforu tıpkı *Stalker* filmindeki "bölge" alanı gibi tuhaf, tekinsiz, kapsayıcı ve kuşatıcı yönüyle seyirciye yansıtılır. Yönetmenin gerçek amacını yansıtan bu dışsal yaratımlar diğer filmlerinde de başlı başına olmasa bile farklı imgeselliklerle sunulur. Böylece yönetmenin hemen hemen tüm filmlerinde izleyici, nesneleştirilmiş örgülerde sürülmesi gerekli izler gibi birer *stalker* (iz sürücü) olmaya sevk edilir. Sıradan mekânların sınırları kaldırılır, muğlak ara kesitler gösterilir ve sıradan olayların sıradan olmayan gerekçeleri imgelerin sınırsız dolayımlarında görsel ve işitsel şiirlerle seyirciye sunulur. Seyirci sıradan olmayan bir filmle yüz yüze bırakılarak onun bakışı zamansal akışın ötesine çevrilir. Böylelikle yönetmen izleyicinin gördüklerinin buradakiyle sınırlı olmadığını, sahnenin dışına taşarak sonsuzca genişleyen bir şeylerin bulunduğunu ona sezdirir. İnsanoğlunun temel kaygıları, onun esenliğini sürekli tehdit eden teknoloji, manevi duyguları yıkan bilim, artan çevre felaketleri, nükleer silahlar, gelecek kaygıları, kaybedilen ahlak ve vicdan duyguları gibi konular büyük yönetmenin alışılagelmişin dışında ve esrarengiz sanatsal dünyasının izleri olarak açığa çıkar.

Tarkovski'nin filmlerinde yansıttığı manevi durumlar modern dünyada insanların ihtiyaç duyduğu mana arayışlarının dışavurumlarıdır. Yönetmen, tarihi gerçeklikleri de imgesel olarak filmlerine dâhil eder ve sanat duygusunu sadece görsel olarak değil aynı zamanda edebiyat, resim ve heykellerle de ifade eder. Böylece o her filminde, filmin tematik ayak izleri ve ana fikrinin imgesel açılımları içinde tarihsel ve sanatsal boyut olarak resimler, ikonalar, şiirler, söylenceler ve filmler kullanır. *İvan'ın Çocukluğu*'nda Albrecht Dürer'in Apocalpse'ine, *Andrey Rublev*'de Rublev'in ikonalarına, *Solaris*'te Bruegel'in resimlerine, *Nostalgia*'da Piero della Francesca'nın Madonna'sına, *Kurban* filminde ise Leonardo da Vinci'nin resimleri ve ikonalarına yer vermiştir. Yine usta yönetmen *Ayna* filminde de yer yer

tarihi nitelikli belgesellerle savaş dönemi dünyanın sinemalarında gösterilen haftanın haberlerini filmin kurgusuna dâhil ederek yaşadığı çağın tarihsel gerçeklerini imge dünyasının sınırsızlığıyla birleştirmeyi bilmiştir. Tarkovski ayrıca kendini hiç yadırgatmayan bir doğallıkla, Sovyet ordularının Kırım'daki Sivaş Gölü'nün sığ sularından geçiş sahnelerini *Ayna* filminin göbeğine yerleştirmiştir.

Tarkovski bu görüntülerin filminde yer almasının nedenlerini şöyle açıklıyor: "Tarihsel ilerleme denen şeyin hangi acılara mal olduğunu gösteren görüntülerdi bunlar. Sayısız kurban. Ve geçip onların üzerine kurulan tarihsel ilerleme! Çekilen bu acıların anlamsız olduğuna bir an için bile inanmak mümkün değildi; ölümsüzlüktü dile getirilen bu malzeme de. Belgesele inanılmayacak bir duygusal güç katan estetik değer bizi çok şaşırtmıştı. Film üzerinde öylesine yalın ve kusursuz biçimde sabitlenen gerçeklik, gerçekliğe benzer olmaktan çıkmış ve bir anda kahramanlığın imgesi oluvermişti ve bu kahramanlığın bedeli, karşılığı inanılmaz ağır olan tarihsel bir dönüşümün imgesi halini almıştı." (Tarkovski, 2016:134) Böylece yönetmenin sinemasallığında temel saikin sadece filmin sunum içeriğinde yer alan görsellik ve hikâye olmadığı görülür. Böylece onun filmlerinde yüksek bir sanat duygusunun eşlik ettiği ve temel insanî sorunların derinlemesine sezdirildiği bir anlam dünyası bulunur. Felsefi olarak yüzyıllardır sorgulanan soru ve sorunlar onun filminde görünür hale gelir. Böylece bir filmin gerçekte olduğundan daha fazla bir şey olduğu anlaşılır. Tarkovski'nin filmleri tarihe ve evrensele bağlanmış bir uzamda zamanı film üzerine kusursuz bir şekilde "mühürleyerek" kendi sınırları dışına taşır ve bu deneyimi özgün bir sinema dili aracılığıyla insanlığa armağan eder.

Tarkovski felakete sürüklenen insanlığın kurtuluşu için çözüm olanakları sunar. Bu yolda edebiyat, şiir, resim ve belgesel gibi sanatları zengin bir içerikle filmlerinde birleştirerek modernitenin yalnızlaşan ve yabancılaşan insanını kendi

manevi "alan/bölge"sine yönlendirerek çözüm arar. Post-apokaliptik bir evrene doğru giden *Stalker* filmi düzleminde kurtuluş bu bölgededir. Oraya ulaşanlar, ruhlarının derinliklerindeki tüm gizli isteklerini gerçekleştirebileceklerdir. Belki de kıyamet sonrası felaketlerinde, çevrenin ve yaşamın sürdürülmesi umudu böyle sağlanacaktır. Modernitenin katılığıyla insana kapatılan bu alan Tarkovski'nin filmleriyle yine insana açılır.

Gelişmişliğe karşın esenliğini feda eden seyirciyi Tarkovski, modern teknoloji ve bilimle gelinen noktada ortaya çıkan felaket senaryolarına karşın manevi bir iklim arayışıyla bölge adlı alana bir İz Sürücü olarak sokmuştur. Hiç kuşkusuz Andrey Tarkovski *İz Sürücü* filmi ve kendi sanatsallığında sinemanın, tarihin ve insanlık adına varoluş kaygılarının iz sürücüsü olarak en başta yer alır. Böylece yönetmen ayrımlar ve sömürgeciliğin hüküm sürdüğü bir dünyada İz Sürücüsü olarak varlığını hissettirir.

Tarkovski'nin filmine *İz Sürücü* adını vermesinin ardındaki varsıl yaratı, sanatının da büyüklüğünü göstermektedir. Zira yarınlarımızı tehdit eden çevre felaketleri, dünya savaşları, yıkımlar, ekolojik tehlike senaryolarını düşündükçe, geçmişin apokaliptik gelecek senaryolarını, nükleer, ekolojik felaket ve savaş çığırtkanlığını bugün de yaşadığımız bir vakıadır.

Tarkovski'nin modernite eleştirisi yaptığı bir diğer film ise *Ayna*'dır. Aşkın duyguların peşinde usta yönetmen anlam kalıpları yaratmaktan çok seyircisine tinsel olarak yaklaşma çabası içerisindedir. Çünkü insan eli ile üretilen şeyler aşkın olana dair bilgi veremez yalnızca onu hissettirebilir. Sözcükler ile dile dökemediklerini, seyircisiyle duygular üzerinden ilişki kurma yoluyla aktaran Tarkovski, aşkın sinemanın ne demek olduğunu tanımlayan bir film ortaya çıkarır. *Ayna* böylece yalnızca hissederek algılanabilecekleri imge ve sesle somutlaştırır.

Tarkovski, aklındaki anılar, düşünceler ve rüyalardan yola çıkarak kurduğu anlatıyı muhteşem bir ses ve kurgu orkestrasyonu ile yönetir. Kamerayı bazen kendi zihninde dolaşan bir hayalet gibi konumlandırırken, bazen de etrafı merakla izleyen bir göze dönüştürür. Bu yolda kimi zaman çocukluk anıları ile karşılaşır, kimi zaman da kendi sesiyle seyirciye hikâyesini anlatır. Tarkovski kendini hiçbir zaman göstermese de hissiyle, sesiyle, bazen de nefesi ile anlatının merkezindedir.

Yönetmenin kendi içine dönme ya da içindekini dışa dökme faaliyeti aslında geçmişi ve geleceği, burayı ve başka yerleri aynı potada eritip anlayabilme için verdiği mücadelenin bir yansımasıdır. Tarkovski kendisini kavgaların, savaşların, yıkımların, katliamların, atom soykırımların ve bombasının yarattığı o tarifi mümkün olmayan acıların yükünü taşıyan biri olarak konumlandırmıştır. Tarkovski, kendi kişisel dünyasından yola çıkarak insanlar ve doğayla hemhâl olmaya çalıştığı bir sinemasal evren kurmuştur. Anı, rüya ve hayallerin imgelerde ve seslerde vücut bulduğu bu anlatı, bir anda belgesel görüntülerin araya girmesi ile sekteye uğrar. *Ayna* filmi seyircilere 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan büyük felaketlerden çarpıcı anları gösterir.

Tarkovski kendisini yakın geçmişin bütün ağırlığını sırtlamaya kalkacak kadar büyük, evrenin sonsuzluğu karşısındaysa küçük olduğunu hissetmektedir. Rasyonel akılla kurulmuş, yıkım üretiminden başka bir şey yapmamış modernitenin yarattığı cehennemle seyircileri yüzleştiren Tarkovski, varoluşun gizemlerini çözdüğü iddiasında bulunan modern akla karşı durarak, varoluşun gizemlerini artırmaya çalışmıştır. Klasik anlatının nedenselliğe dayalı, rasyonel yapısı bir tarafa bırakılmıştır. Antik öğretilerden Hıristiyan mitolojisine kadar uzanan, besinini Aydınlanma öncesi felsefeden alan, insanı tekrar doğaya çağıran Romantik resmin bakışından etkilenen alternatif bir sinemasal evren kurmuştur.

Tarkovski'nin annesine yazdığı bir aşk mektubu olarak da nitelendirebileceğimiz *Ayna*'da annesinin ilk görüldüğü sahne, Meryem'in tasvir edildiği ikonalara benzemektedir. Orman içerisindeki bir evin bahçesinde, çitlerin üzerine oturmuş bir kadın kocasını beklemektedir. Film süresince zaman zaman dış ses olarak duyulan baba savaşmaya gitmiştir. Tarkovski'nin kendi babasının sesinden okuduğu şiirler, kadının yalnız görüntüsüne eşlik etmektedir. Sesi ile anlatının üzerinde tahakküm kuran ve asla görünmeyen baba, Tanrı figürüymüş gibi konumlandırılmıştır. Baba her anıldığında, çalıların üzerinden hafif bir rüzgâr esmektedir. Fakat baba (Tanrı) bu evden (dünyadan) ayrılmıştır. Baba (Tanrı) bizi bu dünyada (evde) unutup gitmiş ve bu kadar acıyla, katliamla, ölümle bizi yalnız bırakmıştır.

Tarkovski'nin öteki filmlerindeki gibi *Ayna*'nın mizansenleri de Antik Çağ elementleri ile örülmüştür. Doğanın henüz baskı altına alınmadığı tarih öncesi dönemlere ait bu elementler, basit ilkel bir yaşam algısına yapılan bir çağrı aracı gibidir. Rüzgâr yitirilenleri, özlenenleri hissettiren bir imgeyken; toprak yaşamı, su ise akıp giden zamanı, ateş yıkımı anlatan metaforlardır.

"Filmleri, yıldızları ve denizi seyrettiğimiz gibi, bir manzarayı hayran hayran seyrettiğimiz gibi seyretmemiz gerekir. Burada matematiksel bir mantığa yer yoktur çünkü matematiksel mantık insanın ne olduğunu veya hayatın anlamının ne olduğunu açıklayamaz" (Şensöz, 2019) diyen Tarkovski, bilhassa resim sanatından çok etkilenmiştir. Matematiksel mantığa yer olmadığını *Nostalji* filminde 1+1=1 olduğunu ifade ettiği sahnede ortaya koymuştur. Bir çeşit otoportre olarak görülebilecek *Ayna*'da Tarkovski, zamanı mühürler, tıpkı portrelerde sonsuza kadar yaşayanlar gibi kendisini sonsuz kılar.



Şekil 10: Nostalji Filminde Domenico'nun Kendini Yaktığı Sahne

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* eserinde şöyle demektedir: "Sanatın hiç tartışılmayacak işlevlerinden biri, bilgilenme düşüncesidir, bir sarsıntı, bir *katharsis* şekline bürünen etkidir. Havva'nın, bilgi ağacından elmayı koparıp yemesiyle birlikte insanoğlu da sonsuz bir gerçek arayışına mahkûm edildi." Bu ifadeler onun bilgeliğiyle modern paradigmadan ayrıldığı bir nokta olarak görülebilir.

Tarkovski, *Ayna* filminin sonunda alternatif bir cennet kurar. Annesinin gençliği ve yaşlılığını, kendi çocukluğu ve yetişkinliğini, kardeşini ve babasını bir araya getirdiği bu cennette, bize tıpkı *İz Sürücü*'de olduğu gibi toprağın, çamurun içerisine batmış bazı nesneler gösterir. Bunlar medeniyetin artıklarını simgelemektedir. Nesnelerin tamamı toprak altına itilmiştir. Kültürden arınmış, doğanın içerisinde, saf bir an yakalanmıştır. Kamera, ormanın karanlığına doğru çekilirken, adeta bizim de kendi içimize doğru çekilmemizi ister.

SONUÇ

Tarkovski Rus sinemasıyla birlikte, dünya sinemasına da yeni bir boyut kazandırmıştır. Sinema aşka, ahlaka ve gerçeğe dair bir yapıya onun sayesinde sahip olmuştur. Tarkovski tarihi köklerinden, resminden, edebiyatından ve müziğinden ilham alarak tüm dünyanın dilini konuşabilecek, evrensel bir gerçeğin ortak görsel lisanını konuşabilecek bir tecrübeye her sanatçının yapamayacağı şekilde cesurca girişmiştir. Bu nedenle şayet bugün sinemada aşk-hakikat-sanat bağlamında bir faydaya, bir hakikate ve elbette ki hayatımızın huzur iklimine kavuşması ve güzelleşmesi için sinema dünyasında bir umuda sahipsek, Tarkovski'nin bu konuda göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir payı vardır. Aksi durumda sinemanın günümüzde geldiği nokta dikkate alındığında, fizik ötesi anlamıyla gerçeklikten ve ahlaktan gün geçtikçe uzaklaşıldığı görülmektedir. İşte tam bu nedenle Tarkovski gençlere ve sinemaya inanmış yönetmenlere saygın bir dik duruş ve güven kazandırmaktadır.

Rasyonel bilimi öncü olarak kabul eden modernite, geçmişten ve doğadan kopardığı insanın bağımsızlığını onun elinden alarak kendi özerkliğini ilan eder. Gelenekle ilgili her şeyden bağlarını koparmış olan modernite, böylece modern insana akıl ve bilim dışında seçenek aramayı da yasaklamıştır.

Matematik ve mantığa dayalı modernitenin hedefi kusursuzluktur. Bu yüzden kusursuzu teoride kuran modernite bunu daha sonra herkese dayatmak için çabalar. Sınırların çizildiği ve herkesin yerinin tayin edildiği bu sistemde otorite en önemli paya sahiptir. Otoritenin kontrolündeki her şey ve herkes sınırların, kentlerin, fabrikaların ve saatlerin içerisine hapsedilmiştir. Devleti, okulu, iş yeri ile tebaasını

kontrolünde tutan bu otorite, kurumlarıyla elinin altındaki modern insanı sınıflandırmaktadır. Herkesin aynı şeyleri yaptığı sistemli bir döngünün içindeki modern insanın arasında doğanın ve geçmişin izlerini taşıyan insanlar da yer almaktadır. Bu doğal olan; ama modernitenin normal kabul etmediği insanlar çatlak olan veya açık alan deliklerden sızan hatalı parçalar olarak kabul edilir. Modernite projesinin kâbusa dönüşmemesi için bu çatlaklar akıl hastanelerinde, hapishanelerde veya bakım evlerinde uzmanlar eşliğinde tedaviye alınır.

Kusursuz modernite düşünün parçası olan insanların da kusursuz olması istenmektedir. Modern insan kusursuzluğun baskısıyla doğal olmayan her şeyin karşısına konulmuştur. Her zaman bir sonraki adımının hesabını yapmak zorunda olan modern insan, altından kalkamadığı her adım için yol gösterecek uzmanlara ihtiyaç duymuştur. Modernitenin yarattığı bu uzmanlar nasıl beslenmesi gerektiğinden, beden ölçülerini belirlemeye, ikili ilişkiler için oluşturulmuş davranış kalıplarından neyin düşünülüp neyin görmezden gelineceğine kadar her şeyin cevaplarını taşıdığını iddia etmiştir. Sorumluluktan kurtulma hevesiyle bu iddiaya bağlanan modern bireyler bu kez yaratılan sistemdeki uzmanlarla beraber bu sorumluluğun altında kalmıştır.

Modern bireylerin içinde bulunduğu bu çıkmazı en iyi anlatan olayların başında modern deniz tarihinin büyük felaketlerinden biri olan Estonya Feribotu'nun batışı gelmektedir. Modern insanın ruhunun ve geçmişinin yok edildiğini görmezden gelip modernitenin kusursuz ütopyasına inandığı gibi modern geminin mühendislik ve uzmanlığına sarsılmaz bir şekilde inanmış olan yolcular da kendi sonlarını izlerken bilimin tanrılığına iman etmişlerdir. Modern insan var olanlar arasında kendisinin en güçlü olduğuna inanarak sonunu getirmiştir; çünkü teknikleri ve uzmanlarıyla gururlanan modern dünya, unuttuğu insan doğasının modern birey üzerindeki felaketlerini hesaplamamıştır.

Yaşanan birçok felakete rağmen bilimsel ve teknik gelişmeleriyle beraber artan konfor modern bireyin, geçmişi unutmasını kolaylaştırmıştır. Konforlu hayatın gönül rahatlığıyla geçmişe sırt çeviren modern dünya kısa sürede bunun bedelini de görmeye ve yaşamaya başlar. Modernite her zaman daha çok konfor, daha çok para karşılığında daha çok risk ve daha az güvenlik getirmiştir. Tabii ki modernitenin, konforu da, sınıfsal yapının olduğu dünyada nüfusun küçük bir parçasını oluşturan, zengin ve ayrıcalıklı sınıf için geçerli olmaktadır. Modernitenin getirdiği riskler ve güvensizlik ise daha çok toplumun düşük ve orta sınıfları için genelde yok edici olmuştur.

Risk ve tekinsizliğinin yanında hızlı yaşam ve değişimle hareketli bir yapısı olan modernite, durağan geleneksel yapıdan ayrılmaktadır. Tarkovski bu iki yapı arasındaki belirgin farkları seyircilerine aktarabilen başarılı bir yönetmen olarak *Stalker* ve *Ayna* filminde modernite eleştirisini aktarabilen az sayıda yönetmenden biridir.

KAYNAKÇA

Ahmedî, B., 2016	**Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması**, çev: Faysal Soysal ve Veysel Başçı, İstanbul: Küre Yayınları.
Altun, F., 2021	"Modernite ve Modernizm: Batı-İçi Bir Tartışma", **İbn Haldun Çalışmaları Dergisi**, 6(2), 95-120.
Anadolu Üniversitesi, 2019	**Genel Uygarlık Tarihi**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
Antmen, A., 2009	**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımları**, İstanbul: Sel Yayıncılık.
Aslanyürek, S., 2012	**Tarkovski'den Sinema Dersleri**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Buhr, M. ve Kosing, A., 1999	**Bilimsel Felsefe Sözlüğü**, çev. V. Bildik, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
Burns, C. L., 2011	"Tarkovsky's Nostalghia: Refusing Modernity: Re-Envisioning Beauty", **Cinema Journal**, 50(2), 104-122.
Cevizci, A., 1999	**Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları.
2011	"Modernlik", **Felsefe Sözlüğü**, s. 305, İstanbul: Say Yayınları.
Churchland, P., 2012	**Madde ve Bilinç: Zihin Felsefesine Güncel Bir Bakış**, çev. Ekrem Berkay Ersöz, İstanbul: Alfa Yayınları.
Coomarasawamy, A. K., 1995	**Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, çev. Nejat Özdemiroğlu, İstanbul: İnsan Yayınevi.
Cündioğlu, D., 2013	**Sinema ve Felsefe**, İstanbul: Kapı Yayınları.
Çimen, A., 2012	**Tarihi Değiştiren Olaylar**, İstanbul: Timaş Yayınları.
Descartes, R., 1986	**Mediations**, London: Everyman Classics.

Doğan, M. H., 1975	**Estetik**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
Epstein, M., 2013	"The Origins and the Meaning of Russian", from http://www.ucis.pitt.edu/nceeer/1993-807-21-2-Epstein.pdf, (E.T. 11.04.2022).
Gülşen, E., 2011	**Sinemanın Hakikati**, İstanbul: İnsan Yay.
Horkheimer, M., Adrono T.W., 2002	**Dialectic of Enlightenment,** California: Stanford University Press.
Jameson, F., 1998	**The Cultural Turn**, London: Verso.
Karakurt, H. A., 2021	"Modernite Sürecinde Seramik Formlar ile Biçimsel Bağlamda Benzerlik Gösteren Mimari Yapılar Ve Dış Cephe Seramik Kaplamalar", **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication,** 11/3, 898-921.
Kant, I., 1984	"Aydınlanma Nedir" (1784), **Immanuel Kant: Seçilmiş Yazılar**, Çev: Nejat Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitapevi.
Köksal, A., 2011	"Bu Mekân Artık Bu Yer Değil", **İsimsiz** (12. İstanbul Bienali) Kataloğu, 68-78.
Lyotard, J.F., 1984	**The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**, Manchester: Manchester University Press.
Lyotard, J. F., ve Habermas, J. F., 1994	**Postmodernizm**, İstanbul: Kıyı Yayınevi.
Nuyan, E., 2016	**Sinema Felsefesine Giriş**, İstanbul: Sentez Yay.
Okyay, İ., 1998	"İstanbul Tarihine Mecbur", **Mimarlık**, 281,18, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayını.
Orr, J., 2011	**Cinema and Modernity**. Cambridge: Polity Press.
Önder Erol, P., 2016	"Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu", **Sosyoloji Dergisi**, 33: 49-66.

Şaylan, G., 2020	**Postmodernizm**, Ankara: İmge Kitabevi.
Şekerci, A. E., 2015	**Aydınlanma ve Din: İngiliz Aydınlanma Geleneğinde Din Algısı**, İstanbul: İnsan Yayınları.
Şaylan, G., 2020	**Postmodernizm**, Ankara: İmge Kitabevi.
Şensöz, A. D., 2019	Ayna: Tarkovski Kendine Bakarken, https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/ayna-tarkovski-kendine-bakarken/, (E. T. 22.05.2022).
Talu, N., 2010	"Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Birey", ***METU JFA Dergisi***, Sayı 1, Ankara.
Tanyeli, U., ve Tekeli, İ., 1998	**Üç Kuşak Cumhuriyet Sergisi**, İstanbul: Tarih Vakfı.
Tarkovski, A., 2008	**Mühürlenmiş Zaman**, çev. F. Ant, İstanbul: Agora Kitaplığı.
2009	**Şiirsel Sinema**, çev. Ebru Kılıç, Der. Johns Gianvito, İstanbul: Agora Kitaplığı.
2017	**Mühürlenmiş Zaman**, çev: Mazlum Beyhan, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Tekeli, İ., 2009	"Modernite Projesi İçinde Yapıların ve Kentsel Dokuların Korunması Sorunsalı", **Kültür Politikaları ve İnsan Hakları Bağlamında Doğal ve Tarihi Çevreyi Korumak**, 116, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Torun, A., 2014	Ayna'ya Yeniden Bakmak: Andrei Tarkovsky'nin Ayna (Zerkalo) Filmi ve Zaman-Basınç Kuramı, **Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, 2(4), 132-149.
Tuna, M.; Şen, H., ve Durdu, Z., 2011	**Modern Toplumun İnşası**. Ankara: Detay Yayıncılık.
Tunalı, İ., 2012	**Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı**, İstanbul: Yem Yayınları.

Turan, C., 2017	Andrey Tarkovski'nin "Ayna" Filminde Oyunculuk, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
Türköne, M., 2006	**Siyaset**, Ankara: Lotus Yayınları.
Volkov, S., 2008	**The Magical Chorus: A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn**, New York: Vintage.