

Andrey Tarkovski'nin Ayna Filminin Ontolojik Yöntemle Okuması

Zehra Bilgiç

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsüne İletişim ve Medya
Çalışmaları Yüksek Lisans Tezi olarak sunulmuştur.

Doğu Akdeniz Üniversitesi
Şubat 2023
Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü onayı

Prof. Dr. Ali Hakan Ulusoy
L.E.Ö.A. Enstitüsü Müdürü

Bu tezin İletişim ve Medya Çalışmaları Yüksek Lisans derecesinin gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarım.

Prof. Dr. Senih Çavuşoğlu
İletişim Fakültesi Dekanı

Bu tezi okuyup değerlendirdiğimizi, tezin nitelik bakımından İletişim ve Medya Çalışmaları Yüksek Lisans derecesinin gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarız.

Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu
Tez Danışmanı

Değerlendirme Komitesi

1. Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu

2. Prof. Dr. Tutku Akter Gökaşan

3. Doç. Dr. Bahire Efe Özad

ÖZ

Bu tez çalışması ile sinema sanatında, şiirsel dilin yaratıcısı kabul edilen Andrey Tarkovski'nin 1975 yılında gösterime giren, Ayna (Zerkalo) filmi incelenmektedir. Ayna filminde kendi hayatına dair rüyalarını, hayallerini ve anılarını izleyici ile buluşturan Tarkovski, çocukluğunu, yetişkinliğini, ailesiyle olan ilişkilerini, içinde bulunduğu dönemi sorgulayıp; hissettiklerini, düşüncelerini doğayla, mekanla, nesnelere anlatmaktadır. Araştırmada; Tarkovski'nin anılarında, düşsel imgelerin peşinde dolaşarak, filminde yarattığı kadrâjların ve kadrâjlarının içinde bulunan her öğenin, mekanların ve nesnelere, parça parça ele alınıp okuması yapılmaktadır. Ele alınan bu parçaların hafızasının ise, Tarkovski'nin deneyimlerinde nasıl vücut bulduğunu görebilmek, bu parçaların okumasını yapabilmek ve bütündeki anlama ulaşabilmek adına; Walter Benjamin'in Alegori'si ile Gaston Bachelard'ın eseri olan 'Mekanın Poetikası' (1996) araştırmanın kuramı olarak ele alınmaktadır. Yöntem olarak ise, bir sanat eserinin estetik ve sanatsal açıdan aktarımını ortaya çıkarmak için kullanılan, Nikolai Hartmann ve Roman Ingarden'in tabakalar teorileri baz alınarak, İsmail Tunalı tarafından geliştirilen, ontolojik tahlil metodu kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Andrey Tarkovski, Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Ayna, Alegori, Poetika, Mekanın Poetikası, Mekan ve Nesne, Hafıza, Sanat Ontolojisi, Ontolojik Tahlil Metodu

ABSTRACT

This thesis aimed to analyze the film *Mirror* (*Zerkalo*) released in 1975 and directed by Andrei Tarkovsky who is well known as the creator of poetic language in cinema. In the film *Mirror*, Tarkovsky reflects his dreams, imaginings, and memories of his own life along with the audience and interrogates his childhood, adulthood, and relationships with his family, and the era he is in; he displays his feelings and thoughts using nature, space, and objects. By pursuing imaginary visions, Tarkovsky produced the frames for his film, and each element, location, and item in those frames is handled and read piece by piece in this research. Walter Benjamin's *Allegory* and Gaston Bachelard's "Poetics of Space" (1996) are employed as the theoretical framework of this study in order to release how the memory of these pieces is embodied in Tarkovsky's experiences, to be able to read these pieces, and to reach the meaning on the whole. The ontological analysis method developed by Ismail Tunali that established on Nikolai Hartmann and Roman Ingarden's theories of layers are adopted to determine the aesthetic and creative transmission of a work of art.

Keywords: Andrey Tarkovsky, Walter Benjamin, Gaston Bachelard, *Mirror*, *Allegory*, *Poetics*, *Poetics of Space*, *Space and Object*, *Memory*, *Art Ontology*, *Ontological Analysis Method*

Hayatımın güçlü kadınlarına...

“Anneme ve Ablama”

TEŞEKKÜR

Her filmini, hayranlık duyarak izlediğim, felsefesini içselleştirdiğim Andrey Tarkovski, lisans döneminin başlarında tanıdığım ama her filminde her sahnesinde yeni bir şey keşfetmemle, bazen sadece tanıdığımı düşündüğüm; hayata bakışımı, düşüncelerimi şekillendiren, bir yönetmendir. Tarkovski'nin Ayna filmi ise en sevdiğim filmidir. Çünkü beni, Tarkovski'ye en çok yakınlaştıran, o'nun Ayna'sı olmuştur. Akademik hayatımı sinema üzerine şekillendirmeye çalışırken ise, beni en çok etkileyen yönetmeni ve filmini bu yolculuğa dahil etmem şevkimi arttırırken aynı zamanda daha güçlü hissetmemi sağladı. Bu nedenle ilk teşekkürümü Andrey Tarkovski'ye borçlu olduğumu düşünüyorum.

Eğitim hayatım boyunca ve tez sürecimin stresli zamanlarında; her anlamda destekçim olan, güçlü durmamı sağlayan ve bana inanmaktan hiç vazgeçmeyen, canım aileme, yorulduğum ve karamsar olduğum anlarda, bana sürekli bu tezin biteceğini hatırlatıp, fikirleri ve tavsiyeleriyle beni yönlendiren, başarılı bir akademisyen olacağına inancımın tam olduğu canım arkadaşım İbrahim Emre Sugel'e, motivasyon kaynağım olup, yardımlarını esirgemeyen canım arkadaşım Yasaman Matin'e, bana en çok inananlardan biri olarak, vermiş olduğu izinler ile tezime daha çok zaman ayırmamı sağlayan birim sorumlum Cemal Kılıç'a ve yokluğumda daha fazla çalışıp beni idare eden ofis arkadaşlarıma, tez çalışmam boyunca bana evinin kapılarını açıp, saatlerce zaman ayırarak, konu hakkındaki bilgileri ve fikirleri ile yolumu aydınlatan değerli hocam ve değerli sanatçı Ümit İnatçı'ya, bana olan inancı ve bilgisiyle desteklerini esirgemeyen, stresimi paylaşan, değerli danışmanım Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu'na ve bu zamana kadar bana emek veren tüm akademisyenlere teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
İTHAF	vii
TEŞEKKÜR	vi
ŞEKİL LİSTESİ	ix
GÖRSEL LİSTESİ	x
1 GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Konusu	4
1.2 Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi	5
1.3 Araştırmanın Amacı ve Soruları	7
1.4 Araştırmanın Sınırlılıkları	8
1.5 Araştırmanın Problemi ve Önemi	8
1.6 Araştırmanın Motivasyonu	9
2 LİTERATÜR TARAMASI	10
2.1 Alegori ve Fragmanlar	10
2.2 Mekanın Poetikası ve İmgeler	16
2.3 Andrey Tarkovski'nin 'Ayna' Filmi	21
3 YÖNTEM	24
3.1 Araştırmanın Yöntemi	24
3.1.1 Ontolojik Tahlil Metodu	28
3.2 Araştırmanın Konusu ve Örnekleme	31
4 ANALİZ VE BULGULAR	32
4.1 İnsan, Mekan ve Nesne İlişkisi	33

4.2 Yansımalar	43
4.3 Düşsel Kurgu.....	46
5 SONUÇ	52
5.1 Araştırma Sorularının Yanıtları.....	54
5.2 Öneriler	57
KAYNAKLAR	58

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Nicolai Hartmann'ın Varlık Alanları	27
Şekil 2: İsmail Tunalı'nın Geliştirdiği Ontolojik Tahlil Metodu	30

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Sekans (00:05:47-00:12:05).....	33
Görsel 2: Sekans (00:06:50-00:12:05).....	33
Görsel 3: Sekans (00:12:41-00:14:17).....	37
Görsel 4: Sekans (00:13:19-00:14:17).....	37
Görsel 5: Sekans (00:47:03-00:51:04).....	39
Görsel 6: Sekans (00:47:03-00:51:04).....	39
Görsel 7: Sekans.....	41
Görsel 8: Sekans.....	41
Görsel 9: Sekans.....	41
Görsel 10: Sekans.....	43
Görsel 11: Sekans.....	43
Görsel 12: Sekans.....	44
Görsel 13: Sekans.....	44
Görsel 14: Sekans.....	45
Görsel 15: Sekans.....	45
Görsel 16: Sekans.....	46
Görsel 17: Sekans.....	46
Görsel 18: Sekans.....	46
Görsel 19: Sekans.....	48
Görsel 20: Sekans.....	48
Görsel 21: Sekans.....	48
Görsel 22: Sekans.....	49
Görsel 23: Sekans.....	49

Görsel 24: Sekans.....	49
Görsel 25: Sekans (01:02:53-01:03:16).....	56
Görsel 26: Pieter Bruegel'in Karda Avcılar (1565).....	56

Bölüm 1

GİRİŞ

Bu araştırma ile sinema sanatında, şiirsel dilin yaratıcısı kabul edilen Andrey Tarkovski'nin, 1975 yılında gösterime giren Ayna filmi incelenecektir. Erdönmez'e (2014) göre "sinemada mistik bir şair" olarak görülen Tarkovski, Ayna filminde kendi hayatına dair rüyalarını, hayallerini ve anılarını izleyici ile buluşturmaktadır (Erdönmez, 2014). Çocukluğunu, yetişkinliğini, ailesiyle olan ilişkilerini, içinde bulunduğu dönemi sorgulayıp; hissettiklerini, düşüncelerini doğayla, mekanla, nesnelere anlatmaktadır. Kendi yaşam deneyimlerinden kesitlerle izleyici karşına çıkan ve bu kesitleri bir 'ayna' gibi izleyiciye sunan Tarkovski, olmayanı değil, hayattan olanı paylaşmaktadır (Mintaş, 2008). Bunu yaparken de filmde olan sahnelerin birçoğunda kullanılan çekim tekniklerinin, çoğu izleyici ve sinemacılar tarafından anlaşılması güç olduğu belirtilmektedir (Erdönmez, 2014). Tarkovski ise bu durumun "meslek sırrı" olduğunu belirterek, tekniği olmayan bu geçişleri 'anlaşılmaz, karmaşık, bilmece gibi' nitelendirmektedir (Erdönmez'den aktaran; Turan, 2017, s.39). Aslında bu durumun Tarkovski için bir felsefesi vardır. Filmin de yarattığı durağanlığı ve karmaşık görünen dönemler arası geçişleri onun için gerçek hayatı yansıtmaya şekli olduğunu belirtmektedir. Böylelikle insanın manevi yönünü ortaya çıkartarak, düşünmesini sağlamaktadır (Turan, 2017). Bunu yaparken de, filmlerinde, zamanın aktığı yerlere kendinden izler bırakır (Avcı & Çetin, 2022). Anıları, hayalleri, rüyaları işlerken; su, toprak, yağmur, ateş, rüzgar, kir gibi doğanın

parçası olan öğeleri aynı zamanda mekanı ve nesnelere, hikayesine hizmet eden sürreal karakterler olarak kullanmaktadır (Turan, 2017).

Filmde, ana mekan olarak kullanılan, gerçek hayatta Tarkovski'nin dedesine ait olan, ormanın içindeki kulübe evi, Ayna filminin çekimleri için aynı yere tekrardan inşa edilmiştir (Tarkovski, 2008). Bu durum Tarkovski'nin anılarında olan çocukluğunu, mekanla ve mekandakilerle yeniden inşa etmesinin önemini gösterir niteliktedir. Çünkü "geçmiş, bugüne olduğu gibi eklenemez; geçmişin anımsanışında imajlara gereksinim duyulmaktadır" (Aslan & Tayanç, 2018, s.304). Yani geçmişle bağımızı kuran hafıza, imgeler sayesinde anlamlandırılan, normlar üretebilen, bilgilerin ve deneyimlerin saklandığı bir mekanizmadır (Daş & Çetin, 2019). Tarkovski'nin rüyalarından ve anılarından gelen bu imgeler ile aynı zamanda o tarihlerdeki olaylara ait olan belgesel/haber görüntülerinin birbirlerine entegre edilmesi de tesadüf değildir. Bu metot geçmişin anlamlandırılması ve yeniden çözümlenebilmesine olanak sağlamaktadır (Aslan & Tayanç, 2018).

Bir anlatıyı çözümlenmeye çalışırken sadece mekanı değil, o mekanı oluşturan ve o mekana anlam katan ilişkileri de incelemek gerekir (Usta, 2020). Karakterlerin içinde bulunduğu mekan hakkında bilgi edindikçe, hem olayların ortaya çıktığı dış ortamlar üzerine hem de dış ortamlardaki eylemleri gözlemlenen karakterlerin içsel dünyaları üzerine, daha çok bilgi edinip, yorum yapmak mümkün olabilmektedir (Kıran ve Kıran, 2000). Çünkü hayal ve bilinç arasındaki bağ, mekan sayesinde kurulur (Gültekin, 2021). Mekan bize anlamı oluşturan parçaları düzenleyip, bilinç oluşturma aynı zamanda yorumlama olanağı sağlamaktadır (Gültekin, 2021). Bu sebeptendir ki, Gaston Bachelard'ın (1996) "güncelliği içinde ele alınan insanın yüreğinin, ruhunun,

varlığının doğrudan bir ürünü olarak bilinçte ortaya çıktığı anda incelenmesidir” diye tanımladığı, poetik hayal fenomeni yargısıyla; “yerler (mekanlar), şeyler, olaylar ve insanlar arasındaki ilişkileri inceleyerek, her birinin tek tek verdiği anlamlardan daha fazlasını bilmeye başlarız” (Bachelard’dan aktaran; Gültekin, 2021, s.1759). Bachelard’a (1996) göre, insan doğasının en güçlü özelliği, imgelemidir ve bu nedenle şiir sanatının çözümlemesinde yaklaşım olarak fenomenolojik bir tavır tercih etmektedir (Gültekin, 2021). Aynı yaklaşımla, Tarkovski’nin anılarında, yani Gaston Bachelard’ın (1996) değımiyle, “peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutan” (Bachelard, 1996, s.36) mekanın içinde, Walter Benjamin’in Flaneur’ü gibi, düşsel imgelerin peşinde dolaşılması hedeflenmektedir (Aytimur, 2019). Benjamin’e göre, düşsel imgelerin peşinde dolaşırken de, bütünde anlaşılmayanlar, parçalanıp fragmanlar halinde görülmektedir (Aytimur, 2019). Alegori de bunun gibi parçalanmış olan dünyanın ifadesi olup, o dünyanın nesnelere ise tekrardan yapılanmasına olanak sağlamaktadır (Aytimur, 2019). Bu sebeple, Tarkovski’nin Ayna filminde yarattığı kadrajların ve kadrajlarının içinde bulunan her ögenin, onun hikayesine hizmet eden, sinema dilindeki şiirselliğini oluşturan birer enstrüman olduğu düşünülerek, kullandığı mekanlar ve nesnelere parçalar halinde ele alınacaktır (Gianvito, 2009). Ele alınan bu parçaların okumasını yapabilmek, bütündeki anlama ulaşabilmek ve bu parçaların hafızasının ise Tarkovski’nin deneyimlerinde nasıl vücut bulduğunu görebilmek adına, Walter Benjamin’in (1993) Alegori’ si ile Gaston Bachelard’ın eseri olan Mekanın Poetikası (1996), araştırmanın kuramı olarak kullanılacaktır. Yöntem olarak da, bir sanat eserinin estetik ve sanatsal açıdan aktarımını ortaya çıkarmak için kullanılan, sanatçının sanat eserleri aracılığıyla sunduğu verili bilgiye ulaşmayı amaçlayan; Nikolai Hartmann (1942) ve Roman Ingarden’ın (1930) tabakalar teorileri baz alınarak, İsmail Tunalı’nın Sanat Ontolojisi

(2014) eserinde sunduğu, ontolojik tahlil metodu kullanılacaktır. Böylelikle sanat eserinin bir “bilgi nesnesi” (İnatçı, 2012, s.14) olarak ele alınıp farklı bir bakış açısıyla çözümlenmesi ve estetik nesne olarak kabul ettiğimiz filmde, nesneleştirilen ve tasarlanan düşüncelerin ortaya çıkması sağlanacaktır (Ulutaş, 2020).

1.1 Araştırmanın Konusu

Sinema ve şiir ilişkisi söz konusu olduğunda, sinema sanatıyla ilgili çoğu kişinin aklına şiirsel bir dil kullanarak sinema yaptığı söylenen Andrey Tarkovski gelmektedir (Erdönmez, 2014). Tarkovski, genel anlamda herhangi bir olay örgüsünü anlatmaktan ziyade, kendi yaşam deneyimlerine dayanarak, insanlığın açmazlarını, içinde buldukları durumu anlatmaktadır; bu bakımdan onun sineması tıpkı bir şiir gibi öznedir (Erdönmez, 2014). Çünkü imajlar her bir bellekte birbirinden farklıdır (Boz, 2019). Ama bu öznellikten, bir şiirde bir romanda yani edebiyatta olduğu kadar, sinemada da olduğundan bahsedememekteyiz (Savaş, 2014). Okur, bir şiiri, bir öyküyü veya bir romanı kendi öznel algısıyla, yani kendi yaşam deneyimleri doğrultusunda zihninde kurgulayıp, bunun sonucunda görmek istediği gibi eseri biçimlendirmektedir (Savaş, 2014). Mesela dünyada, Anna Karenina’yı okumuş olan okur sayısında Anna Karenina vardır diye belirtmek yanlış olmayacaktır (Dinç, 2015). Tarkovski bu durumdan “‘edebiyatın demokratikliği” diye bahsetmektedir (Gianvito, 2007, s.41). Fakat sinema adına, sinemanın doğası nedeniyle de bu kadar yoğun bir öznellikten bahsetmek doğru olmayacaktır. Sinemada izleyici, edebiyat okurunda olduğu gibi, imgeleri ve görüntüleri kendi yaşam deneyimlerine göre öznel algısından geçirerek, zihninde bir kurgu yapıp, anlam ilişkisi oluşturacaktır ama bu durum imgelem düzeyinde edebiyatta olduğu kadar özgür ve sınırsız olmayacaktır (Dinç, 2015). Çünkü izleyici, hem görüntülerin fazla dışına çıkamayacaktır hem de edebiyatın aksine sinema, yönetmenin deneyimini filmde yakalamasıyla

şekillenmektedir (Gianvito, 2007, s.41). Sinema ve şiir sanatlarında bazen rüya dilinin kullanılması da aralarında bir benzerlik durumu oluşturmaktadır. Rüya dilinde kullanılan nesnelere/imgeler gerçek hayatta olan karşılıklarından çok daha farklı biçimde karşımıza çıkabilir ve bilinçdışımız bu nesnelere/imgelere bir yönetmen gibi farklı işlevler yükleyebilmektedir (Dinç, 2015). Tarkovski'nin şiirsel dilini kullanarak kendi yaşam deneyimlerini, rüyalarını, anılarını anlattığı Ayna filminde de birçok imge ile karşılaşmaktadır. Bu kapsamda Tarkovski'nin Ayna filminde yer alan mekanların, nesnelere, imgelerin Tarkovski'nin deneyimleri doğrultusunda keşfedilip, görünür kılınması ve anlamlandırılması araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

1.2 Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi

Sanat eserlerinde, daima süregelen bir hakikat arayışı durumu söz konusudur (Çağmar, 2017). Lakin diğer şeylerde olan hakikat ile sanat eserlerinde aranan hakikat arasında farklar vardır. Bunun nedeni sanat eserlerinde olan hakikatin çok daha zengin ve bitmeyen bir hakikat sunmasıdır (Çağmar, 2017). Ortaya bir hakikat çıkarılması sürecinde ise elimizde olanlar, sanatçı ve sanatçının üretimi olan sanat eseridir. Peki bu durumda sanatçıya mı sanat eserine mi odaklanmamız gerekmektedir? Benjamin (1995) için hakikat, sanat eserini ortaya koyan sanatçının öznel deneyimlerinin eserdeki yansımaları ile ortaya çıkmaktadır. Bu durum karşısında, Özbek (2000) Benjamin'in bir dedektif gibi yaklaştığını ifade etmektedir. Örneğin; Benjamin (1995), Charles Baudelaire'nin şiirlerini incelerken, Baudelaire'in düş gücünü somutlaştıran kente ait fenomenlerin izini sürer ve bu nedenle şiirlerinde ya da şiirsel olan düzyazılarında olan maddi tortular ile, Paris'in günlük yaşamındaki toplumsal motiflerin peşine düşmektedir (Benjamin, 2021). Benjamin (1995) bunu, sanatçı ile kendini özleştirip, empati içine girerek aynı zamanda amacına yönelik sorular ile

varsayımlarının kör noktaları üzerine yoğunlaşıp, yaşantı(lar) birikimleri üzerinden anlamlandırılan alegorik bir okuma ile gerçekleştirmektedir (Özbek, 2000; Benjamin, 2021).

Benjamin (1998), sanat eserinin yorumlanması, anlamlandırılması üzerine alegori kavramından bahsederken; Alegori, “görünenin üzerinden görünmeyeni tasvir etmektir ve bir sanat eserini anlama biçimi ancak alegorik bir okuma ile mümkündür” diye açıklamaktadır (Geobels’den aktaran; Çağmar, 2000, s.605). Alegori parçalanmış olan dünyanın ifadesi olup, o dünyanın nesnelere ise tekrardan yapılanması olarak sağlamaktadır (Aytimur, 2019). Yani bütünde anlaşılmayanlar, parçalanıp fragmanlar halinde görülmektedir (Aytimur, 2019). Benjamin’e (1998) göre dünyanın fragmental yani parçalı bir şekilde anlaşılması zorunludur (Özbek, 2000). Çünkü, bu sayede görünmeyene kapı aralanarak, bizleri şaşırtan anlamlar ortaya çıkmaktadır. Yani bir sanat eseri ancak alegorik anlama yapılarak; hem kurgu ile tanımlanır hem de ben (ego) olanın dışı vurumu sağlanmaktadır (Çağmar, 2000). Bu sebeple, Tarkovski’nin Ayna filminde yarattığı kadrajların ve kadrajlarının içinde bulunan her öğenin, onun hikayesine hizmet eden, sinema dilindeki şiirselliğini oluşturan birer enstrüman olduğu düşünülerek, kullandığı mekanlar ve nesnelere parçalar halinde ele alınacaktır (Gianvito, 2009). Çünkü Tarkovski, çocukluğunu ve yetişkinliğini, rüyalarından ve anılarından gelen imgeler ile yani mekanla ve mekandakilerle yeniden inşa etmektedir.

Gaston Bachelard’a (1996) göre, insan doğasının en güçlü özelliği, imgelemidir bu nedenle şiir sanatının çözümlemesinde yaklaşım olarak fenomenolojik bir tavır tercih etmektedir (Gültekin, 2021). Fenomenolojik yaklaşımda mekan kavramı; bilişsel süreç, araç veya metotlar ile parçalanmanın ya da sınırlanmanın aksine bütüncül olarak

ele alınıp, mekanın anlam açısından kesin yanıtlardan uzak durularak, tecrübe yoluyla irdelenmektedir. Bachelard (1996), Mekanın Poetikası adlı eserinde de, mekanı şiirsel bir imgelem aracılığıyla anlamlandırmaktadır. Aynı eserde Bachelard (1996), mekanın, düş ile hafıza kavramlarıyla ele almak gerektiğini, böylelikle mekan aracılığıyla incelenen düş ile hafızanın, hatırları/anıları canlı tutacağını vurgulamaktadır (Dağ, 2019). Böylelikle, hayallerin çağrıştırdıkları anlamlar, mekanda yaşanmışlıklar ile ortaya çıkmakta ve bir yerin anlam ve öznelik kazanmasında; deneyimlerin, anıların ve düşlerin önemli bir rol oynadığını belirtmektedir (Dağ, 2019).

Tüm bunlara istinaden, araştırmada incelenecek olan Andrey Tarkovski'nin Ayna filminde, daha önceki aşamalarda da bahsedildiği gibi, kadrajların ve kadrajlarının içinde bulunan her ögenin, Tarkovski'nin hikayesine hizmet eden, sinema dilindeki şiirselliğini oluşturan birer enstrüman olduğu düşünülerek, kullandığı mekanlar ve nesnelere parçalar halinde ele alınacaktır (Gianvito, 2009). Daha sonra, Bachelard'ın (1996) mekana yaklaşımında benimsemiş olduğu fenomenolojik bakış açısıyla, Tarkovski'nin şiirsel bir dil kullanarak, deneyimlerini ve düşüncelerini, bizlere bir 'ayna' gibi yansıttığı sinemasında, ele alınan bu parçaların okumasını yapabilmek, bütündeki anlama ulaşabilmek ve bu parçaların hafızasının ise Tarkovski'nin deneyimlerinde nasıl vücut bulduğunu görebilmek adına, Walter Benjamin'in (1993) Alegori' si ile Gaston Bachelard'ın eseri olan Mekanın Poetikası (1996), araştırmanın kuramı olarak kullanılacaktır.

1.3 Araştırmanın Amacı ve Soruları

Bu araştırma ile hedeflenen; Tarkovski'yi ve Ayna'sını incelerken, dogmatik biçimde materyalist bir tavrıdansa, daha felsefik bir tavır ile tamamen fenomenolojik ve

ontolojik bir okuma yaparak, yani sanat eserinin doğasına yönelik bir yaklaşım benimseyerek, sanatçı ve sanat eseri, anlamlandırılmaya çalışılacaktır (Andrew, 2010).

Araştırma soruları ise şu şekildedir;

- Andrey Tarkovski'nin yaşamsal deneyim alanı düşünüldüğünde, bilişsel süreçlerine yansıyan imgeler nelerdir?
- Bu imgelerin anlamları nelerdir? Tüm bu imgeler ve anlamlar diyalogisinde öne çıkan unsurlar nelerdir?
- Bu iki sorunun yanıtları bağlamında, Tarkovski'nin Ayna adlı filminde, şiirselliğin kullanımına yönelik yansımalar nelerdir?

1.4 Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu tez çalışması ile Andrey Tarkovski'nin Ayna filmindeki, mekanın poetikası kuramında açıklanan öğeler (ev, köşeler, kapılar, çekmeceler ve dolaplar) çerçevesinde ele alınan metaforların olduğu; soyut ve metafizik imajlara dayanan, mekan, nesne ve görüngüler aracılığıyla sürreal imgelerin oluşturulduğu sahnelerin incelemesi yapılacaktır. Seçilen sahnelerdeki sürreal imgeler keşfedildikten sonra, Tarkovski'nin dünyasını, Ayna'sını aynı zamanda bizlere de tuttuğu kendi 'ayna'larımızı anlayabilmemiz adına, her biri, araştırmanın kuramı ve yöntemi çerçevesinde analiz edilecektir.

1.5 Araştırmanın Problemi ve Önemi

Araştırmanın sorunsalı; Türkçe literatürde, Tarkovski ve filmleri ile ilgili yapılan araştırmaların sayısal azlığı, kuramsal ve metodolojik anlamda benzer yöntemlere başvurulduğu görülmekte olup, disiplinler arası çalışmaların eksikliği dikkat çekmektedir. Araştırmada, disiplinler arası çalışılarak, kuramsal çerçeve kapsamında; genelde edebi metinleri ve mimari eserleri analiz ederken kullanılan, Fransız filozof

Gaston Bachelard'ın Mekanın Poetikası (1996) eserinin ve bunun yanı sıra avangart sanat eserlerinin analizinde kullanılan, Walter Benjamin'in (1993) Alegori kavramının bileşkesinin, Ayna filmi kapsamında kullanılması, araştırmanın önemini gösterir niteliktedir. Yöntem olarak da, şiir veya roman gibi edebi eserlerin incelenmesinde kullanılan ontolojik tahlil metodu, sinema sanatına uyarlanarak, analiz yapılmaya çalışılacaktır, ki bu da bir film yapıtının okunması ve incelenen sanat eserinin —Ayna filminin— onu var eden yaratıcısıyla birlikte ontolojik bir varlık olarak görünür kılınabilmesi açısından çalışmanın farkını ortaya koyacaktır.

1.6 Araştırmanın Motivasyonu

Bu araştırmada daha önceki çalışmalara da nispeten, araştırmanın kuramı ve yöntemi ile Andrey Tarkovski'ye bir adım daha —o'nu anlayabilme noktasında— yaklaşabilmek amaçlanmakta ve bu motivasyon ile çıkılan yolda ise Tarkovski'nin düşüncelerini, hislerini ve yaşam deneyimlerini şiirsel bir dil ile aktardığı Ayna'sı incelemeye tabi tutulmaktadır. Bu kapsamda Tarkovski'nin Ayna filminde kullanmış olduğu şiirsel dil ve o dili yaratan imajlar, Alegori ve Mekanın Poetikası kuramı ile ele alınıp; araştırmanın hedefi doğrultusunda, sanat eserinin analizi yapılırken ise Tarkovski'nin merkeze alınması hedeflendiğinden, ontolojik tahlil metodu kullanılmaktadır.

Bölüm 2

LİTERATÜR TARAMASI

Tez çalışmasının birinci bölümünde araştırma konusu doğrultusunda, araştırmanın genel hatları çizilmekte ve bu hatlardan bahsedilmektedir. Yani, Andrey Tarkovski'nin Ayna filmi incelenirken araştırma sorularının ne olacağı ve bu sorular doğrultusunda araştırmanın hangi hususlardan ele alınacağı, kuramsal çerçevenin ne olacağı ve hangi yöntemle irdeleneceği konusundan genel olarak bahsedilmektedir. Tez çalışmasının ikinci bölümünde yani literatür taraması kısmında ise ele alınan kuramsal çerçevenin başlıkları ve araştırmanın amacına hizmet eden kavramların, konu çerçevesi içerisinde derinlemesine bir tarama ile okuyucuya sunulması hedeflenmektedir.

2.1 Alegori ve Fragmanlar

Eleştirel Kuram adı ile bilinen Frankfurt Okulu hareketinin, estetik kuramcılarından biri olan, kültür tarihçisi, edebiyat eleştirmeni, Yahudi asıllı Alman filozof Walter Benjamin, görüşleri ile, Marksizm, sanat, kültür, tarih, felsefe, sosyoloji gibi birçok alana nüfuz edebilmeyi başaran düşünürlerdendir (Aslan, 2023). 1892 tarihinde Berlin'de doğan Benjamin, iki dünya savaşı arasında süren kısa yaşamında, ürettiği kavramlar ve analizleri ile yalnızca dönemine değil içinde bulunduğumuz yüzyıla da ışık tutmaktadır (Sevim, 2010). Ümer'e (2017) göre, Benjamin aykırıdır. Tarih kendi yolunda gidip, karşısına çıkanları tarih dışında tutup bir kenara atarken o bunu yapmamaktadır (Ümer 2017). Gözden çıkarılanların, bir köşeye atılanların, asıl etkili

olanın ilham verici parıltılar olduğunu düşünenlerdendir. Bu durumu Walter Benjamin Üzerine adlı eserinde, Theodor W. Adorno şu sözlerle ifade etmektedir;

Benjamin'in söylediklerinde ve yazdıklarında, düşünce, sanki masal ve çocuk kitaplarının vaatlerini —kaba bir olgunlukla reddetmek yerine— olduğu gibi alıyor ve böylece bu vaatlerin gerçekleşmesi anlaşılır oluyordu. Benjamin'in felsefi topografyasında vazgeçiş temelden reddedilir. Onunla ilgili bilgi edinen herkes, tıpkı kilitli kapıların çatlaklarından Noel ağacının ışığını gören bir çocuk gibi hissedirdi kendini. Ama bu ışık aynı zamanda aklın ışığı olarak gerçeğin güçsüz aksini değil, bizzat kendisini vaat ediyordu (Adorno'dan aktaran; Işıklar, 2016).

Walter Benjamin, büyük anlatıları olmayan, büyük kuramlar üretmeyen ama görünmeyenleri görüp, onları modernliğin düzenli olan evinin huzurunu bozmaya davet eden düşünürlerdendir (Ümer, 2017). Yalnız bunu yaparken ki tavrı ve yöntemi çok ayırt edicidir. Bunu yaparken geleceğe vahiyssel sözler iletilme derdinde olarak değil, bunu bir arkeolog edasıyla, bir arşivci, bir koleksiyoner gibi çalışarak yapmaktadır. Daha sonra elindeki parçaları (fragmanları) okuyabilme becerisi de, öngörülerde haklı çıkma, geleceğe ışık tutma noktasında önemli olmaktadır (Avcı, 2015). Bazı düşünürler tarafından, Benjamin'in geçmiş zamana olan ilgisi, yaşadığı zor dönemden kaynaklı bir kaçış durumu olması gibi ifade edilirken, Benjamin'in bu kaçışı, ağıt yakan tarzda yapmaması, asıl hedefinin, şimdiye sebep olanın ve onun potansiyelinin izini sürmek olduğunu göstermesi, durumun kişisel bir dram olmaktan çıkardığını gösterir niteliktedir. Ümer'e (2017) göre, "Benjamin, nostaljicidir" (Ümer, 2017, s.29). Özlem duyulan zaman(lar)ın idealize edilmesi Benjamin'in ilgisini çekmemektedir. Çünkü o'nun için idealize durum donuk haldeki bir fotoğraf imgesidir. Benjamin ise aksine hareketli olan kültürel varoluşu ele almaktadır (Ümer, 2017). Bu konudaki tavrı özne ve nesne ikililiğinin aralarında olan mesafenin ortaya çıkardığı krizler hakkındadır. Söz konusu olan mesafenin de hakikate dair olması nedeniyle derin yaralar meydana getirdiğini düşünmektedir (Ümer, 2017).

Benjamin'in düşüncelerini anlamaya çalışırken, sadece bir bakış açısına yönelip onun üzerinden bir tanımlama yapmak kolay olmayacaktır. Çünkü Benjamin, görüşlerini ifade ederken, kendi düşüncesine ters görünen düşünceleri de bir araya getirerek anlamda bir derinlik yaratmaktadır. Söz konusu olan bu durumda ilginç olan ise, farklı düşünceler birbirleriyle çelişir durumda gözükmemektedir (Aytimur, 2019). Benjamin'in Yahudi mistizmi ve Marksizm'in etkisinde tarihsel maddecilik gibi düşünce yapılarından etkilenmiş olması yani kendisinin de çok yönlü okuma pratiklerine sahip olması bu durumu körükler niteliktedir (Aytimur, 2019). Özbek (2015), Benjamin'in bu çok yönlü bakışına yönelik; Bakuninci ve Sorelci anarşist düşünce yapısından fenomenolojiye (görüngübilime); sürrealizmden (gerçeküstücülük) dadaya; Bertolt Brecht etkisindeki epik tiyatrodan ise Sovyet sinemasına ilerleyen bir çizgide olmasından bahsetmektedir (Özbek, 2015).

Bizzat Benjamin kendi düşüncesinden 'Janus-yüzlü' (tek başında iki yüzü olan Roma tanrısı) olarak söz eder, ancak onu yorumlayanların ve taraflarının bu yüzlerden sadece birine bakmayı tercih ettikleri, diğerini ise görmezden geldikleri ya da ihmal ettikleri görülür. Benjamin'in "yüzleri" tek ve aynı düşüncenin dışavurumlarıdır. Bu düşünce eşzamanlı olarak mesiyani ve seküler bir ifadeye sahiptir (Löwy'den aktaran; Aytimur, 2019).

Gürbilek (2012), Benjamin'in düşüncelerinde görülen zıt kutupların, birbirleriyle alışveriş içinde olduklarını, onun düşüncelerinde yer alan kaba düşüncelerin ince bir bakışa ve geçmişteki silik imgenin şimdiki zamanda devrimci bir düşünceye dönüşebilmesinin inancı olduğunu belirtmektedir (Gürbilek, 2012). Benjamin, zıt görüşleri bir araya getirirken aynı zamanda etkilendiği düşünceler arasında, tarihsel anlamda bütünlük kurma çabasında olmuştur. Melankolik ve aynı zamanda bir gezgin —flaneur— diyebileceğimiz tavır ile, ötekinde oluşan kendi varoluşuna yabancılaşandaki parçaların birer birer izini sürmektedir (Işıklar, 2016). Lüks veya

harabe, var olanın tarihsel süreçteki tanıklığı üzerine, uzun ve derin düşünce içine girmektedir. Parçalanmış olanların arasında bütüne ulaşma isteği, onun yıkıntıların içinde parlayanları bulma isteği ile örtüşmektedir (Işıklar, 2016). Benjamin deneyimlerin ve düşlerin toplayıcısıdır. Yani bir flaneur gibi deneyimlerin ve bu deneyimlerle oluşan yaşam öykülerinin izindedir. Bu toplayıcılık durumu ise daha öncede bahsettiğimiz gibi bir koleksiyoncunun, bir paçavracının misyonu gibidir. Benjamin'in bir sanat yapıtı hakkındaki düşünceleri ve bir sanat yapıtını incelerken ki yöntemi de bu bağlamdan yola çıkarak şekillenmektedir. Çünkü Benjamin için hakikat, sanat eserini ortaya koyan sanatçının öznel deneyimlerinin eserdeki yansımaları ile ortaya çıkmaktadır (Çağmar, 2017). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı (2021) adlı eserinde; her ne kadar, sanatın geleneksel olandan kopması üzerine, sanatın özünü —aurasını— kaybettiğini, biricikliğin yok olmasına neden olduğu düşüncesini vurgulasa da; aynı zamanda 'yeni' olana da sırt çevirmeyerek, fotoğraf ve sinemayı farklı yönlerden değerlendiren Benjamin, daha çok edebiyat alanında bahsi geçen yöntemin şekillenmesine sebep olmaktadır (Benjamin, 2021). Bir taraftan Alman romantizmi desteklerken, diğer taraftan modernist şekilde Fransız sembolizmde ki şiir ve avangart anlayışı olumlu olmuş olan Charles Baudelaire'nin şiirlerindeki alegorik metodu örnek göstermesi, Benjamin'in edebiyat alanında yarattığı sanatsal kutupların örneği niteliğindedir (Benjamin, 2021). O'nun için geleneksel anlatının yanı sıra, bir Flaneur edasıyla Paris sokaklarında gezen Baudelaire şiirlerinde olan sürrealist ve avangart tavrı konumlandırılmış ve ilgi çekici olmayı başarmıştır (Benjamin, 2021). Zaten ölümüne kadar, üzerine çalışmayı sürdürdüğü, tamamlanmamış olan Pasajlar çalışmasında da Benjamin'in yöntemi haline gelen bu alegorik okumayı görmekteyiz.

Benjamin, Pasajlar çalışmasında, belirli tipler yaratarak bu kavramlarla alegorik bir okuma yapmaktadır. Bellek, deneyim, hafıza gibi yan tanımlar ile desteklediği flaneur, koleksiyoncu, hikaye anlatıcısı gibi kavramlar, bahsedilen bu kavramlar arasındadır (Aytimur, 2019). Hikaye anlatıcısı, geçmişte olan, yaşınmış ve bitmiş olanı, kendi perspektifi doğrultusunda aktarımını sağlayan bir anlatıcıdır. Bu aktarım ise temelde iki prensibe dayanmaktadır (Aytimur, 2019). Bunların ilki, anlatıcı konumundakinin kendi deneyimi, diğeri ise toplumsal bellek (hatıra) aktarımıdır (Aytimur, 2019). Yani anlatılan yalın bir bilgi aktarımındansa bir tecrübeyi hikayesidir. Bu sebeple hikaye anlatıcısı, sanatçı tavrıyla anlatısını biçimlendirerek, onu sanat yapıtına dnüştmektedir. Flaneur kimsenin varlığından haberdar olmadığı, Paris sokaklarında dolaşarak, tarihsel kimliklerinden koparılan düşsel imgeleri kovalayan aynı zamanda ekonomik ve politik kimliği belirsiz olan bir gezgindir. Onun kimi zaman avare nosyonlu tavırları ise bilinsizliğinden değildir, yani o'nun için flaneur amaçsız bir kovalamanın izinde değildir (Benjamin, 2021). Aksine algılarının açıklığı ve derinlemesine düşünebilme yeteneği fazla dikkat çekmektedir. Kalabalık kitleler içinde gezen flaneur, fantazmagorik niteliğe sahip kentin sesine kulak vermektedir (Benjamin, 2021). Bu bahsedilen fantazmagoriler ise ona bazen bir iç mekan, bazen büyük mağazalar, bazen de pasajlar olarak görünmektedir (Benjamin, 2021). Baudelaire şiirlerindeki Paris de bir kent olmanın ötesinde kendisine yabancılaşmış olan bireyin alegorik bir simgesidir. Bu nedenledir ki, Baudelaire da, Benjamin için bir flaneurdr (Benjamin, 2021). Bu doğrultuda, alegorik okuma basamaklarında, deneyimlerin ve düşlerin toplayıcı olan Benjamin, geçmiş ile şimdinin ilişkilendirildiği bir düşüncenin ürünü olan diyalektik imgenin toplayıcısı olan bir koleksiyoncu —ya da paavracı— gibi hareket ederek, yaşam hikayelerinin peşinde olan flaneur ile bir amaç birliği içinde hareket etmektedir (Benjamin, 2021).

Mesihçi bir anlamda kurtuluşun da yolu, bu amaç sonunda keşfedilen imgelerin yani —paçavralar arasında— elde edilen parçaların parıltı anında yatmaktadır (Aytimur, 2019). Tüm bunlara istinaden Benjamin'in kavramları, aynı hedef doğrultusunda birbirlerini besleyen, iç içe geçmiş kavramlardır ve tüm bu kavramlar o'nun anlatım biçimini oluşturan alegorik bir okuma gerçekleştirmenin basamaklarını oluşturmaktadır.

Benjamin'in dışarıdan algılanan çelişkili gibi görünen üslubu yazım şeklinde de kendini göstermektedir. Daha öncede belirttiğimiz üzere, o, birçokları gibi büyük anlatımlar, bütünlüklü olan ifadeler yerine, parçalı anlatıların yani fragmanların peşindedir. Bu durumda, bir sanat eseri üzerine olan incelemelerinde, görünmeyeni anlayabilmek ve anlatabilmek adına bir dedektif tavrıyla, görünen üzerinden parçalı olan fragmanların izini sürüp, imgelerin alegorik okumasını yaparak bütüne ulaşmayı hedeflemektedir. Çünkü Benjamin için, bir sanat eseri ancak alegorik anlama yapılarak, hem kurgu ile tanımlanır hem de ben (ego) olanın dışı vurumu sağlanmaktadır (Çağmar, 2017). Dünyayı ve insanları anlayabilmek, daha sonra bu doğrultuda, ürünlerimiz olan sanat eserlerinde vücut bulanı görebilmek adına, fragmental yani parçalı (alegorik) bir okuma yapılması zorunludur. Bu zorunluluk içerisinde fragmanlar yani imajlar kendilerine içkin kodlarla, anlamlar ihtiva eden diyalojik ilişkiler üretmektedir. Bu kapsamda fragmanların kodlamaları Hall'ın (2019) kültürel çalışmalar alanında medya materyallerine yönelik geliştirmiş olduğu üç çeşit okuma ile, bireylerin yaşamsal deneyim alanlarıyla kurmuş oldukları anlamlar dizgesini görünür kılabılır. İmajlar üzerinde gerçekleştirilen kodlama ve kod açıklama işlemleri ise Hall'a göre hegemonik okuma, müzakereci okuma ve muhalif okuma olarak çeşitlenir (Karaduman & Aciyan, 2019). Sanat eserlerinin fragmanlarının da bu

bağlamda düşünülebilir olması post-modern anlamda metin kavramının, her şeyin kendisini okumaya açan imajlar olarak şekillendirmesiyle; Tarkovski'nin Ayna filminde kullanmış olduğu şiirsel dildeki imajların, dünyayla arasında kurmuş olduğu anlamsal bağlamın okuma çeşitlemelerine göndermeler içerdiği düşünülebilir. Bu okuma pratikleri, alegorik bir eserin, hem özerk hem de bütünü var eden fragmanlarının çözümlemesini içermektedir. Nitekim gizem içerisinde olan dünyanın yerleşik anlamlarına meydan okuyan alegori, bir bakıma, var olanı, görüleni yapı söküme uğratmaktadır (Çağmar, 2017). Yapı sökümlü ile de; görünür olan, görünmeyen anlamlara kapı aralamaktadır. Dolayısıyla bu durum Benjamin için, bir şeyin kullanımındaki anlamını günlük yaşamın kalıplaşmış anlamlarının dışına çıkararak, diyalektik imgenin arayışına düşürmektedir (Hansen 2008; Çağmar, 2017).

2.2 Mekânın Poetikası ve İmgeler

Yunanca ‘‘poiein’’ kelimesinden türetilen poetika; üretmek, yaratmak ve yapmak gibi manalarda kullanılmaktadır (Güler, 2015). Burada bahsi geçen üretme ve yaratma kelimelerinin kullanımı ise genel anlamda, sanatsal alanda bir üretimi ve yaratmayı karşılamaktadır. Bu kaniya varılmasının sebebi olarak; poetika kavramının tarihine bakıldığında ilk sanat alanında kullanılması ve aynı kökten türetilmiş olduğu poiema kelimesinin sanat eseri anlamını taşıması, poietes kelimesinin ise sanatçı anlamını taşımasını gösterebiliriz (Polat, 2018). Antik Yunan zamanında Homeros ile tanınmaya başlanan poetika, Platon'un Şölen'inde de karşımıza çıkmaktadır ama asıl Aristoteles'in aynı adıyla bilinen eseriyle felsefe tarihinde önemli bir kavram haline gelmektedir (Polat, 2018). Yani kullanım itibariyle Aristoteles döneminden öncesine dayanan bir kavram olmasına rağmen poetika, şüphesiz Aristoteles ile öne çıkmayı başarmaktadır (Polat, 2018). Platon'un Şölen'inde karşımıza çıkan poetika, sanatla alakalı tüm yaratmaları içine alan geniş anlama sahip bir kavram olarak görünmektedir

(Polat, 2018). Lakin günümüzde, Aristoteles'in Poetika eserinin giriş kısmında yer alan, şiir sanatı üzerine konuşmak istediği konusu dayanak gösterilerek poetika kavramı genel anlamda şiir sanatı incelemesinde kullanılan bir kavram olarak ele alınmaktadır (Polat, 2018). Aristoteles'in Poetika'sını dilimize tercüme eden İsmail Tunalı ise Sanat Ontolojisi (2014) adlı eserinde, poetika kavramından bahsederken günümüzdeki bu görüşlere karşın, poetikanın sadece şiir sanatına değil sanat fenomenine eğildiğini vurgulamaktadır (Tunalı, 2014). Necdet Sümer (1996) de Tunalı gibi poetikanın sanatın bütün alanlarına, bütün türlerine ilişkin bir yaratma etkinliğinin kavramı olduğunu ifade etmektedir (Sümer, 1996). Gerçek anlamda Aristoteles'in Poetika'sını incelerken de bu eserin sadece bir şiir kuramı üzerine değil, sanatın tüm alanlarına dair kapsayıcı diyebileceğimiz bir eser niteliğinde olduğunu görmekteyiz (Ülger, 2013). Aynı zamanda poetika, nesnesini bir sanat yapıtının veya şiirin kendisinde değil, tüm bu yapıtların karşımıza bir eser olarak çıkmasına sebep olan edebi söylemde, yani yapıtın ortaya çıkış sürecine içkin bir şekilde bulmaktadır (Ülger 2013). Bu bağlamda poetikanın, aslında bir sanat veya şiir kuramı ya da yöntemi olmaktan daha çok sanat felsefesi alanına ait bir tanım olduğu karşımıza çıkmaktadır. Fransızcada poetika kavramının "güzelliğin felsefesi" şeklinde anlamlandırılması ise, bu tanımın altını çizer nitelikte olduğu düşünülebilir (Polat, 2018, s.53).

Poetikanın birçok sanat alanını kapsayan bir kavram olarak kullanılması, fenomenolojik bir yaklaşımla, mekan tasvirlerinde de ele alınmasına neden olmuştur. Fenomenolojide, nesnenin varlığı öznenin varlığına bağlı ve bu nedenle nesnenin bilgisine ulaşabilmek için özneye ihtiyacımız vardır (Hançerlioğlu, 2000). Bu durumda özne ve nesne ilişkisi, birbirlerine karşı taraflar gibi görünse de, aslında özne ve nesne birbirine dönüşme potansiyeli ile var olmaktadır (Hançerlioğlu, 2000). Zaten

fenomenoloji, özellikle de sosyal bilimler alanında kullanılan matematiksel kesinlikleri olan pozitivist yaklaşımlara karşı çıkararak, daha açıklayıcı ve eleştirel bir yaklaşımı benimseyerek, mekan algısı durumunda da aynı düşünce sistemi ile hareket etmektedir (Özbek, 2015). Algı durumu, bilimsel yöntemler aracılığıyla görme merkezli olsa da mekan algısı insanda kokuların, dokuların, tatların, seslerin ve anıların kesişip, karşılaştığı katmanlı bir bütünlüğe sahiptir (Özbek 2015). Fenomenolojik yaklaşım da mekanın bu katmanlı bütünlüğünü, yine bütünlüğün içinde yer alan deneyim ve yaşam ile anlamlandırıp, tanımlamaya çalışan bir düşünce sistemini ifade etmektedir (Özbek 2015). Bu sayede mekan, yalnızca geometrik ölçülerle ifade edilen homojen bir alan olmanın ötesine geçerek, yaşam ve yaşantıyla anlaşılmalıdır. Fenomenolojik bakış açısının öncülerinden olan, Edmund Husserl (2003), insanın mekanı algılayışında rasyonel olan mutlaklık haricinde kişisel atfederek, mekanı bedensel deneyimle ilişkilendirmektedir (Husserl, 2003) Bu bağlamda da mekan, bir bilinç içeriği şeklinde fenomene dönüşmektedir (Özbek 2015). Husserl'in beden ve bilinç ile ilişkilendirerek anlamlandırdığı mekanı ise Martin Heidegger (1971), zaman kavramı ile temel alıp, varoluş ile açıklamaktadır (Özbek, 2015).

Bu bağlamda, fenomenolojik yaklaşımla incelenen mekanın, mekan algısının öznenin bağımsız ele alınmaması, bedensel deneyimle ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması gerektiğinin bilinciyle, geçmişle bağımızı kuran imajların oluşturduğu hafıza alanları olduğunu görmekteyiz. Nitekim Jan Assmann'a (2001) göre, hatırlama birtakım figürlerle gerçekleşir ve bunlara hatırlama figürleri denir (Assmann, 2001). Bu figürlerin içerisinde ise; nesnelere, medya materyalleri, ritüeller, resimler, fotoğraflar, metinler, hikayeler, kitaplar, ikonlar, törenler, mekanlar vb. yer almaktadır (Assmann, 2001; Nora, 2006). Bu bağlamda hafıza, hatırlama pratiğini yaşanmışlıkların nüfus

ettiği imajlar (imgeler) ve o imajlarla inşa edilen diyalektik ilişkilerle kurulu mekanlarla gerçekleştirmektedir. Bu pratiğin içerisinde yaşanmışlıklardan mütevellit fenomenolojik olarak öznenin varlığı da diyalektik ilişki içerisinde (Assmann, 2001; Bachelard, 1996; Nora, 2006). Fransız filozof ve yazar Gaston Bachelard (1996), insan doğasının en güçlü özelliğinin, imgelemin olduğu düşüncesiyle çıkmış olduğu yolda, şiir sanatının çözümlemesinde de yaklaşım olarak fenomenolojik bir tavır tercih ederek, mekan kavramını; bilişsel süreç, araç veya metotlar ile parçalanmanın ya da sınırlandırmanın aksine bütüncül olarak ele alıp, mekanı anlam açısından kesin yanıtlardan kaçınılarak deneyim yoluyla sorgulamaktadır (Özbek 2015). Fenomenolojik bir açıdan yaklaştığı, Mekanın Poetikası (1996) adlı eserinde, mekanı şiirsel bir imgelem aracılığıyla anlamlandırarak; mekanın, düş ile hafıza kavramlarıyla ele almak gerektiğini, bu şekilde mekan aracılığıyla incelenen düş ile hafızanın, hatıraları/anıları canlı tutacağını vurgulamaktadır (Ayan, 2019). Böylelikle, hayallerin çağrıştırdıkları anlamlar, mekanda yaşanmışlıklar ve imajlar ile ortaya çıkmakta ve bir yerin anlam ve öznellik kazanmasında; deneyimlerin, anıların ve düşlerin önemli bir rol oynadığını belirtmektedir (Dağ, 2019).

Bachelard (1996), bir imajı ya da görüntüyü incelerken onu görsel açıdan değil de yankı fenomeniyle çözümlemektedir (Özbek, 2015; Bachelard, 1996). Bu fenomen, fenomenolojinin nesne ve özne arasındaki ilişkilendirme durumunun bir ifadesidir (Özbek 2015). Yani yankılanma da, nesne ile özne arasındaki net ayrımları ortadan kaldırıp, aralarında olan ilişkiye, hareketlenmeye işaret etmektedir. Bachelard (1996), bu yankılanma sürecini şiirsel imgeleme, mekanı anlamlandıran bir araç olarak kullanmakta; beden ile hafıza üzerinden oluşturduğu ilişkileri semantik ve psikanalitik tarafları ile şiirsel bir şekilde ele almaktadır (Özbek 2015). İmgelem ile mekan arasındaki ilişki, iki yönlüdür; biz mekanın içerisinde olduğumuz ölçüde mekanda

bireye içkindir (Bachelard, 1996). Şiir, mekân açısından okurun içine nüfuz ederken mekan da direkt bir şekilde şiirsel imgenin konumu haline gelmektedir. İnsanlar mekanları şekillendirirken yine aynı durumda mekanlarda insanların anılarını, düşüncelerini ve duygularını şekillendirmektedir (Bachelard, 1996). Bachelard (1996), mekan ve şiirsel imgelem ilişkisini, —araştırmada ele alınacaklar doğrultusunda— sırasıyla; mahzenden tavan arasına ev, ev ve evren, çekmeceler, dolaplar ve kasalar, köşeler, dışarının ve içerinin diyalektiği başlıkları ile ele alıp, açıklamaktadır (Bachelard, 1996). Şiirsel düşlemenin çıkış noktası sevinç hali ile anlam atfı olarak korku içeren mekanları incelerken ev üzerinden çözümlenmektedir. İnsan için ilk yaşamsal deneyim alanı olan ev; insan düşüncelerinin ve duygularının birleştiği yerdir (Bachelard, 1996). Bachelard'ın (1996) incelediği alanlar evin bölümleri oldukları kadar da insan imajlarının alanlarıdır. Bu noktada korku alanı olarak, mahzen, tavan arası gibi alanlar ön görülmektedir. Ayrıca tavan arası unutulmuş nesnelere ile geçmiş imgeleri barındırmaktadır (Bachelard, 1996). Nesnelere evi (mekanı) olan çekmeceler, bilgilerin sınıflandırılması imgesine karşılık gelirken, dolaplar ve sandıklarla birlikte saklı olanın da estetiğini içermekte aynı zamanda şiirsel imgelerinde de bir mekan olan evi gizlemektedirler (Bachelard, 1996). Köşeler, bireylerin kendilerini dinledikleri, içlerine dönüp orada sıkıştıkları, sığınma imgesinin yankılandığı, yalnızlık mekanları olarak değerlendirilmektedir (Bachelard, 1996). Öte yandan dışarı ve içerinin ilişkisi düşünüldüğünde ise kapının içeriyle dışarıyı ayıran veya bağlayan bir mekan ögesi olmasındansa, bireyin iç dünyasının ve bilişsel süreçlerinin şekillenme metaforudur (Bachelard, 1996). Tüm eşik noktaları aslında insana arada kalma, başlangıç, bitiş veya karar verme imajlarını nitelendirir (Bachelard, 1996). Mamafih şiir ise, hayal gücünü, bilinç ve bilinçdışını; yazdıkça ve okudukça tekrardan yaşatmaktadır. İnsanın yaşadığı, korktuğu, üzüldüğü, sevdiği,

sevildiği, mutlu olduğu veya yalnız kaldığı ev, o insanın kurduğu sonsuz düşlerin evrenidir (Özbek, 2015).

Sanat filmlerinde de tıpkı şiirde bulunan imgelem gücüne değer sekanslar, eser yapıcısının bilinciyle bilinçdışı diyalektiğinde yaşanmışlıklardan yola çıkan düşlerin evrenine ışık tutabilmektedir ve o film bizatihi yaşayan bir öznedir (Baker, 2015). Burada peşine düşülen düş, gerçekliğin sınırsız yüzeylerinden sağaltılmış, eser yapıcısının ontolojik bağlamda kendisinin dışı vurumunu içeren ip uçlarıyla donatılmış bir sanat yapıtıdır (Bürger, 2019; Derrida, 2014; Baker, 2015).

2.3 Andrey Tarkovski'nin 'Ayna' Filmi

Andrey Arsenyeviç Tarkovski, Sovyet sinemasının en çok tanınan yönetmenlerinden olup, şiirsel sinemanın ise en önemli temsilcisidir (Aslan&Tayanç, 2018). Kamera kullanımı, oyuncu yönetimi, film kurgusu ve ritmine kadar, sanatsal olan ve aynı zamanda felsefi derinliğe dikkat eden kendine özgü bir anlatım dili ve tekniği ile Tarkovski; dünyadaki önemli auteur yönetmenlerdendir (Osmanoğlu, 2015). Tabi bu olgulara rağmen yani dünyada birçok izleyici ve eleştirmen tarafından bu sıfatlarla anılmasına rağmen, o'nun sinemasını anlayabilmek, Tarkovski'nin dünyasına girebilmek çok kolay bir meziyet değildir (Mintaş, 2008). Bunun için kuşkusuz ki Tarkovski'nin düşüncelerine hakim olmak ve anlamak gerekmektedir (Mintaş, 2008). Zaten kendisinin de "Benim filmlerim sadece benim hakkımdadır" diye filmlerinin öznel oluşunun altını çizmesi, o'nun sinemasını anlamanın yolunun Tarkovski'yi anlamaktan geçtiğini göstermektedir (Yergebekov, 2003, s.13). Velhasıl, Tarkovski'nin filmleri, kendisi ile içe içe geçmiş sarmal bir yapıya sahiptir. Bir yönetmeni filmlerini ele alarak belli ölçülerde tanıyabiliriz. Karşımızda Tarkovski gibi, tamamen öznel sanat icra eden bir yönetmen olduğunda, filmle bütünleşen,

özdeşleşen bir yönetmenin perdedeki izlerini fark edip, okumasını yapmak bilhassa mümkündür. Tarkovski'nin yaşam deneyimlerinden kesintileri izleyicilere bir 'ayna' gibi sunan Ayna'sı (Zerkalo) ise bu okuma için elverişli bir fırsattır.

Tarkovski, 1975 yılında gösterime giren Ayna filminde; geçmiş, anılar ve zaman konularını merkeze alarak, daha öncede değinildiği üzere yaşam deneyimlerini, şiirsel bir dille izleyiciye sunmaktadır (Osmanoğlu, 2015). Nostaljinin ağır bastığı; çocukluktan yetişkinlik dönemine kadar uzanan otobiyografik bir anlatım söz konusudur. Filmde belli bir olay örgüsü yok, filmi ayakta tutan tematik aks yönetmenin kendi içsel yolculuğunun tinsel güzergâhını oluşturmanın ta kendisi olmuş durumdadır. Ana karakter aynı zamanda anlatıcı olan, ölümün eşiğindeki Aleksei, hayatını parçalı bir bellek üzerinden gözden geçirip, hatırlamaktadır. Ancak gösterilen, kendi geçmişine bakışın ötesine geçen bir şeydir; Tarkovski izleyiciye hatalardan, seçimlerden ve değişikliklerden oluşan bir varoluş yolculuğu sunmaktadır (fenomenal ontoloji). Kendi varoluşsal hikayesinde olan eksikleri tamamlarken; çocukluğundaki belirsiz ve kayıp anılara tutunarak onları tekrardan birbirleri ile ilişkilendirmeyi arzulamaktadır (Aslan&Tayanç, 2018).

Zamanın aktığı yerlere kendinden izler bırakan Tarkovski, Ayna'da; anıları, hayalleri, rüyaları işlerken; mekanı ve nesnelere, hikayesine hizmet eden sürreal karakterler olarak kullanmaktadır (Turan, 2017). Bir yansıma tekrarı akışı içinde, arzuya yönelik tahayyül ve yaşam deneyimi olarak gerçeklik birbiri içine girerken mekânlar ve nesnelere kendi zamanlarının dışına taşarak ikircikli bir zamansal boyutu oluşturmaktadır: Aynada yansıyanın kendi zamanı ve aynanın bulunduğu mekânın kendi zamanı. Varlık olarak insanın vakalar silsilesi içinde görüngüsel (fenomenal) bir evrede kendini inşa etmesi mekân ve nesnelere bağımsız olarak yaşam bulamamakta

ve bu anlamda Tarkovski'nin Ayna filmindeki fenomenolojik ontolojiye ilişkin karakteri hemen ön plana çıkmaktadır. Mekân ve nesnel bellek ve zamana dayalı bir şuurulanmanın irasını kendi nesnel ve öznel ilişkisi üzerinden oluşturmaktadır. Onların anlattıkları ve dış ses olarak yönetmenin şiir (Arseni Tarkovski şiirleri) serpiştirmeleri aynı imgesel dilin parçasına dönüşmektedir.

Ayna'da anılarının yanı sıra, o dönemdeki tarihsel olayların belgesel/haber görüntüleri de vardır. Tarkovski'nin anılarından ve düşlerinden gelen imajlar ile belgesel/haber görüntülerini birbirine entegre etmesi, geçmişin anlamlandırılması ve yeniden çözümlenebilmesine olanak sağlamaktadır (Aslan & Tayanç, 2018). Çünkü, insanların hayatları boyunca bir defa da olsa böyle içinden geçtikleri yeniden anlamlandırma ve çözümlenme süreci olmuştur (Aslan & Tayanç, 2018). Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman (2008) adlı kitabında, bir izleyicisinin, Ayna hakkındaki mektubunu paylaşmaktadır;

Her şeyi; bana acı veren, eksikliğini duyduğum, özlemimi çektiğim her şeyi, beni bunaltan veya sevindiren, beni mahveden ya da bana yaşama gücü veren her şeyi filminizdeki bir aynadan izledim. Benim için ilk kez bir film gerçekliğin ta kendisi olmuştu (Tarkovski, 2008, giriş bölümü, s.15).

Bu bağlamda, Ayna, öznel bir yapıt olmasının dışında aynı zamanda, 'insan'a dair evrensel bir gerçekliğe işaret eden anonim bir sanat yapıtıdır. Yukarıdaki pasajda yer alan izleyici mektubu da, bu olguyu destekler niteliktedir.

Bölüm 3

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, araştırmanın konusu ve örnekleme başlıkları adı altında çalışmanın metodu açıklanmakta ve ontolojik tahlil metodu derinlemesine aktarılmaktadır. Açıklanan konu başlıkları ile çalışmada oluşturulan nitel desendeki metot detaylandırılarak, kategorilere bağlı imajlar üzerinde ontolojik analizin nasıl uygulanacağı detaylandırılmaktadır.

3.1 Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada nitel araştırma metodu kullanılmıştır. Nitel yöntemler, sayılı veriler üzerinden niceliksel ifadeler ile sonuca varmak yerine, daha çok karmaşık olan ilişkilerin özelleşebilen asıl odak alanlarının açılımına olanak tanımaktadır (Creswell, 2017; Sugel, 2021). Bu bağlamda nitel bir araştırmada laboratuvar gibi değişkenlerince belirlenen herhangi bir deneysellik yer almaz. Nitel çalışmalarda sosyal ve beşeri bilimlere dair; etnografi, anlatı araştırması, kuram oluşturma, durum ve fenomenoloji gibi çalışmalar görülmektedir (Creswell, 2017; Sugel, 2021). Bu çalışmalar ile elde edilen sonuçlar, veriler ise doküman analizi, mülakat ve gözlemlere dayanır (Creswell, 2017; Sugel, 2021).

Nitel araştırmaların ortaya çıkmasında olan temel paradigmatik dönüşüm aslında pozitivistliğe alternatif olmak adına gelişmiştir (Sugel, 2021). Çünkü pozitivistlik için, dünya genel anlamda “mekanik bir saat” olarak algılanır ve her olgu ölçülebilirdir (Sugel, 2021, s.55). Fakat “ölçülen şey, sosyal ve beşeri bilimlerde insandan katışıksız

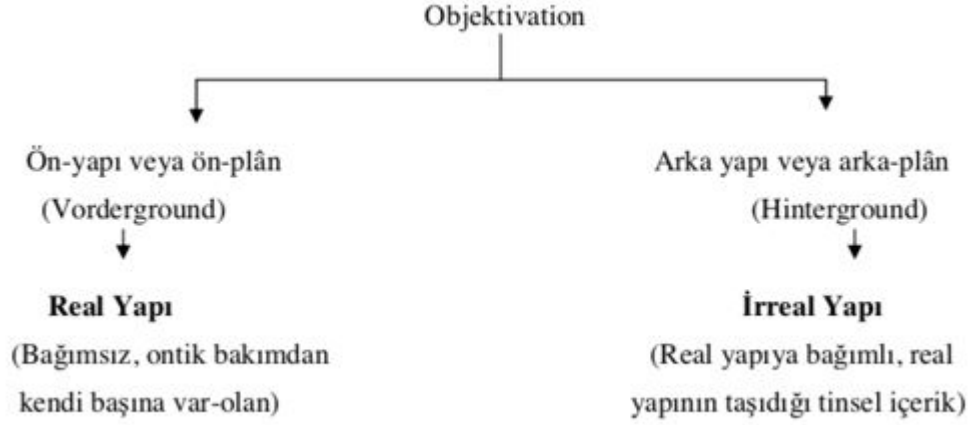
olabilir mi?’’ sorusu dikkate alınmalıdır (Sugel, 2021, s.55). Bu bağlamda olguyu insandan ayıran, sosyal ve beşeri alanı, matematiksel bakış açısıyla değerlendiren pozitivism, Frankfurt Okulu’nun olguları ele alırken indirgemeci olmakla, yüzeysel kalmakla ve toplumsal olan karmaşık ilişki örüntülerinin ortaya çıkarılmadığı görüşüyle eleştirilmektedir (Demir, 2009; Yanık, 2010; Sugel, 2021)

Öte yandan araştırma kapsamında sanat eserinin ontolojik varlığa dair tutumu ise sanat eserinin anlaşılması noktasında kendi varlık öznesine dönüşmesini sağlamaktadır (Baker, 2015). Ontoloji yunanca da varlık bilgisi anlamını taşıyan, varlık ve var-olan nedir soruları ile ilgilenen bir disiplindir (Sert & Küpeli, 2020). Sanat eserleri de varlıktır, var-olandır (Tunalı, 2014). Bu nedenle ne çeşit bir varlık olduğu, nasıl bir varlık olduğu soruları ontolojinin ilgilendiği bir konu olmaktadır (Tunalı, 2014). Lakin bir sanat eserinin ne türden ve nasıl bir varlık olduğu söz konusu olduğunda, yerini yeni diyebileceğimiz bir disipline, sanat ontolojisine bırakmaktadır (Sert & Küpeli, 2020). Yani bir sanat eserinin ontolojik açıdan incelenmesine, modern ontolojiye dahil olan sanat ontolojisi imkan sunmaktadır (Sert & Küpeli, 2020).

Ontolojinin kurucusu olan, aynı zamanda geliştiren, Nicolai Hartmann’ın (2010) felsefik bir yaklaşım ile varlık kategorileri, sivil ve tabakaları sorunsallaştırarak ilgilennemektedir (Tunalı, 2014). Modern ontoloji alanında varlık, piramidal bir yapıdan oluşan; organik tabaka, ruhi tabaka, maddi tabaka ve tinsel varlık tabaka diye adlandırılan dört tabakadan oluşmaktadır (Epözdemir, 2010). Sanat ontolojisinde sanatın bulunduğu yeri tanımlamak gerekirse, insanın yer aldığı tabaka olan, tinsel varlık tabakasında yer almaktadır (Epözdemir, 2010). Bir sanat eserinin de insan ürünü olmasından mütevellit, estetik nesnenin —sanat eserinin— olduğu daha doğrusu olabileceği alan olan tinsel varlık tabasında ele alınmaktadır (Epözdemir, 2010). Tinsel

varlık tabakası da kendi içinde üç katmandan oluşan piramidal bir yapıya sahiptir. Bu katmanlar ise, “kişisel tin” ve “nesnel tin” ile en üstte bulunan “nesneleşmiş tin” tabakasıdır (Sert & Küpeli, 2020, s.265). Sanat eseri yani estetik nesne, tinsel varlık tabakasının en üst katmanında bulunan nesneleşmiş tin tabakasında yer almaktadır (Sert & Küpeli, 2020).

Varlık katmanlarında, sanat eserlerinden —estetik nesnelere— ilk bahseden estetik bilimci olan Roman Ingarden (1930) ve Nicolai Hartmann’ın (1942) tabakalar teorileri ile derinlemesine bir inceleme ve görünmeyene ulaşma yolu izleyen kuramsal bir yöntem gelişmiştir (Bayram, 2003). Sanat yapıtları, fiziki dünyadaki doğal nesnelerin dışında olan farklı bir varoluşa sahiptir (Ulutaş, 2020). Bu varoluşu, Hartmann (2010), maddesel (real) ve tinsel (irreal) olarak iki tabakadan oluşan objektivasyon (objektivation) kavramını kullanarak açıklamaktadır (Ulutaş, 2020). Yani Hartmann (2010), sanatçının bir yansıması olarak ele alınan sanat eserini, real (ön-yapı) varlık alanı ve irreal (arka-yapı) varlık alanı olarak iki bölümde incelemektedir (Hartmann, 2010). Çünkü Hartmann’a (2010) göre sanat eseri, bu iki varlık alanlarının birbirleriyle olan etkileşimden meydana gelmektedir (Hartmann, 2010). Real varlık alanı, tinsel içeriğe sahip olan irreal alanın görüntüsünü vermektedir (Serdaroğlu, 2022).



Şekil 1: Nicolai Hartmann'ın Varlık Alanları (Hazer, 2014, s.2)

Bu durumda, sanat eserinde biçim ve içerik olarak birbirini etkileyen öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır (Serdaroğlu, 2022). Aynı zamanda sanat eserini —yapıtını— oluşturan bu iki tabakanın ortaya çıkardığı bütünü ise tasarlanmış olan bir “bilgi nesnesi” (İnatçı, 2012, s.14) olduğu belirtilmektedir (Ulutaş, 2020). Ümit İnatçı, Sanat ve Direniş (2012) kitabında şöyle ifade etmektedir;

Sanat yapmak bir cisimleştirme ve düşünüm sürecini içerir. Kendini belli ettiği tek şeyin, kendi bedeni olduğunu düşündüğümüz zaman, karşımızda bir gösterim olarak konumlanan yapıtın, kendini gösterenden bağımsız bir görülen olarak sunması, bir olay veya durum nesnesi olarak olarak görülmeyi talep ettiğindedir. Öte yandan yapıtı kavramak için bir bilinç eylemi gerekiyorsa, yapıtı aynı zamanda bir bilgi nesnesi olarak da yaklaşımdan başka çare yoktur. Çünkü olay ya da durum, bilgiye ve onu şekillenen dile tekabül ettiği sürece algılanabilir bir gerçekliğin statüsüne dönüşebilir (İnatçı, 2012, s.14)

Yukarıdaki pasajda da görüldüğü gibi bilgi nesnesi olarak kabul ettiğimiz sanat yapıtlarının real varlık alanının incelenmesinin sonucunda sanatçının apriori şeklinde sunduğu irreal varlık alanına ulaşılmaktadır (Ulutaş, 2019). Bu durum sanat yapıtlarının, ontolojik olarak, izleyene göre değişmeyeceğini, içeriğinin verili olduğunu göstermektedir (Ulutaş, 2019). Yani alımlayıcı/izleyici, bir sanat yapıtı karşısında, sanatçının verili içeriklerinden bağımsız bir şekilde duygulanma ve düşünme gibi eylemlerinde özgür olsa bile bir varlık olarak ele aldığımız sanat yapıtı

tasarlanmış veya yatılmış bir anlamlar dünyasına ve belirlenmiş duygulamlara sahiptir (Ulutaş, 2019).

Bu bağlamda, sanat eserinin estetik ve sanatsal açıdan aktarımını ortaya çıkarmak için kullanılan, sanatçının sanat eserleri aracılığıyla sunduğu verili bilgiye ulaşmayı amaçlayarak, sanat eserinin bir bilgi nesnesi olarak ele alınıp farklı bir bakış açısıyla çözümlenmesi ve sanat ontolojisinde estetik nesne olarak kabul ettiğimiz Andrey Tarkovski'nin Ayna filminde, Hartmann (1942) ve Ingarden'ın (1930) varlık tabakaları baz alınarak geliştirilen ontolojik tahlil metodu —ontolojik eser incelemesi— ile nesneleştirilen ve tasarlanan düşüncelerin ortaya çıkması sağlanacaktır (Ulutaş, 2020). Bu doğrultuda, filmde, ses öğeleri ve görüntüler ile yaratılan; karakter, olay ve eylem, mekan ve nesne, sanat eserinin real (ön-yapı) varlık alanında ele alınarak, Hartmann (1942) ve Ingarden'ın (1930) teorilerinden hareketle çeşitli varlık alanları ile çözümlene yöntemi sunan, İsmail Tunalı'nın şiir sanatında uyguladığı; kelimelerin —bu tez kapsamında imajların— anlam tabakası, nesne yada obje tabakası, karakter ve ruhi özellik tabakası ve son olarak alinyazı/kader tabakası ile sanat eserinin irreal (arka-yapı) varlık alanında çözümlenmesi sağlanacaktır (Hazer, 2014, s.4).

3.1.1 Ontolojik Tahlil Metodu

Yöntem kısmında da belirtildiği üzere bir sanat yapıtının çok anlamlı ve çok katlı yapısını anlamlandırmaya ve açıklamaya çalışan ontolojik tahlil —inceleme— metodu; edebi eserlerin ve daha farklı birçok sanat eserinin incelenmesinde araştırmacıya farklı bakış açıları sunmasına imkan vermektedir. İsmail Tunalı (2014), ontolojik inceleme yönteminin sanat yapıtının bütünlüğüne zarar vermeden uygulanabilecek aynı zamanda pratik olan bir çözümlene metodu olduğunun altını

çizmektedir (Tunalı, 2014). Ontolojik inceleme, sanat yapıtında var-olanların ne çeşit ve nasıl bir varlığı işaret ettiğini çözümlmeyi hedeflerken o sanat yapıtının varlığının diğer varlıklar ile arasındaki ilişkiyi ve ayrılığı anlamaya çalışır (Tunalı, 2014).

Sanat yapıtında olan varlık katmanları üzerine, çalışan Roman Ingarden (1930), bir edebiyat eserinin özüne uygun olan yapının, birden fazla heterojen tabakadan oluşan bir bütün(lük) olduğunu belirterek, bir sanat yapıtında olan tabakaları şöyle sınıflandırmaktadır; Kelime sesleri ile onlara dayanarak ortaya çıkan ve daha yüksek basamakta yer alan ses yapıları, farklı derecelerde olan anlam birlikleri tabakası, farklı şematik görüşler tabakası, tasvir edilen şeyleri (nesne, insan ve olaylar) ve onların alinyazılarının tabakası (Tunalı; Hazer, 2014, s.3) Nicolai Hartmann (1942)' da daha öncede belirtildiği üzere, sanat yapıtını öncelikle real ve irreal olmak üzere iki bölüme ayırmaktadır (Tunalı, 2014). Homojen olarak ele aldığımız real (ön) yapıda, sesler ve kelimeler gibi maddi olanı ele alırken irreal (arka) yapı maddi değildir (Tunalı, 2014). Heterojen olan irrel yapı başlıca olan dört tabakadan oluşur. Hazer (2014) bu tabakaları şöyle aktarıyor;

Birinci tabaka olarak belirtilen en ön tabaka resim ve plastik sanatlarda duyuların aracılık ettiği görülebilir olan tabakaya karşılık olan tabakadır. Bu tabaka edebiyatta, tiyatrodaki görünebilirliği, işitilebilirliği ifade eder. Daha çok tiyatroya özgü olan ikinci tabaka ise ön tabaka aracılığıyla görünebilir hale gelir. Hartmann'ın üçüncü tabaka olarak belirttiği tabaka ise insanın ahlaki özelliklerinin ortaya çıktığı bir irreal alandır. Dördüncü tabaka artık insanın ruhi içi ile değil de, onun hayatının bütünü ile ilgilidir (Tunalı'dan aktaran; Hazer, 2014, s.3)

İsmail Tunalı (2014) ise, Hartmann (1942) ve Ingarden'ın (1930) teorilerini baz alarak, bir edebiyat yapıtının yapısını, çeşitli varlık katmanlarına ayırarak inceleyen, ontolojik bir çözümlleme yöntemi sunmaktadır (Tunalı, 2014). Tunalı (2014)'nın şiir sanatında uyguladığı varlık tabakaları şu şekildedir; kelimelerin anlam tabakası, nesne yada obje

tabakası, karakter ve ruhi özellik tabakası ve son olarak alinyazı/kader tabakası (Hazer, 2014, s.4).

ŞİİRİN İÇ ve DIŞ YAPISI	
A.ÖNYAPI (Duyulur Yapı, Dış Yapı, Ses Tabakası, Maddî Tabaka, Görünür Yapı, Reel Varlık Alanı, Vonderground, Şekil Yapı, Biçimsel Tabaka) -Dış görünüm -Harfler, heceler, kelimeler -Ölçü, âhenk, -Redif, kâfiye -Mısra-beyit-bend yapısı -Şiirin varlığıyla duyulan, algılanan, görülen; yani, işitsel ve görsel anlamda şiirin maddî yapısına ait her şey.	B. ARKA YAPI İç Yapı, İrreal Varlık alanı, Soyut Yapı, Hintergrund, Muhte va. 1. Anlamsal (Semantik)Tabaka a. Kelime Semantiği (Cocnitiv) b. Cümle Semantiği (Sentaks) 2. Nesne (Obj) Tabakası Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimelerden (Temel obje ve yardımcı objeler...) oluşur. 3. Karakter Tabakası Şairin ruh dünyası, kişiliği, yetiştiği ortam, bakış açısı, psikolojik dünyasıyla ilgili bilgiler.. vs.'den oluşur. 4. Alinyazısı (Kader) Tabakası Üçüncü tabakadaki tespit ve değerlendirmelerin içinde bulunulan sosyal yapı ve bu yapının bütün insanlık açısından da değerlendirilmesi. Şiirden ilhamla varlık alemi ve bu alemin niteliğiyle ilgili değerlendirmeler...

Ontolojik tahlil metodunda sıklıkla kullanılan bu tablo Yavuz Bayram'ın çalışmasından alınmıştır. (bk. Bayram 2003: 12)

Şekil 2: Ontolojik Tahlil Metodu (Bayram'dan aktaran; Hazer, 2014, s.2)

Yukarıda belirtildiği ve tabloda da görüldüğü üzere, Tunalı (2014)'nın geliştirmiş olduğu ontolojik tahlil metodu, edebi bir eser olan şiir sanatına yönelik kurgulanmıştır. Lakin bu tez çalışmasında; varlık katmanlarına ayrılıp, incelenecek olan sanat eserinin —estetik objenin— film olması nedeniyle, bahsi geçen ontolojik tahlil metodu, bir film okumasının yapılabileceği şekilde uyarlanacaktır. Bu doğrultuda, real (ön-yapı) varlık alanında, filmde yer alan; ses öğeleri ve görüntüler ile yaratılan; karakter, olay

ve eylem, mekan ve nesne; irreal (arka-yapı) varlık alanında ise imajların anlam tabakası, nesne yada obje tabakası, karakter ve ruhi özellik tabakası ve son olarak alinyazı/kader tabakası şeklinde okuması yapılmaktadır (Hazer, 2014, s.4). Daha önce Türkçe literatürde; bu tez çalışmasında da kaynak olarak faydalanılan, birkaç makalede, film okuması üzerine, Hartmann'ın (1942) varlık tabakaları (real/irreal) üzerinden ontolojik yöntem kullanılmıştır. Lakin bunlar yukarıda tablosu olan, Tunalı'nın geliştirdiği varlık katmanları ile ele alınarak yapılan çalışmalar değildir.

3.2 Araştırmanın Konusu ve Örneklemi

Araştırmanın konusu, tezin birinci bölümünde de bahsedildiği üzere; sinema tarihinde adına sıkça rastladığımız, Rus yönetmen Andrey Tarkovski'nin şiirsel bir sinema dili kullanarak; kendi yaşam deneyimlerini, rüyalarını, anılarını aktarmaya çalıştığı, 1975 yapımı Ayna filminin incelenmesini; Tarkovski'nin filmde birer karaktermişçesine kullanmış olduğu; doğa, nesne ve mekan gibi sürreal imajların keşfedilip anlamlandırılmasını aynı zamanda o imajlar ile oluşturulan şiirsel dilin okumasını içermektedir. Bu doğrultuda araştırmanın amaçlı örnekleme, Tarkovski'nin Ayna filminde yer alan; mekanın poetikası kuramında açıklanan öğeler (ev, köşeler, kapılar, çekmeceler ve dolaplar) çerçevesinde metaforları içeren sekanslar ile soyut ve metafizik imajlara dayanan onirik sürrealist sekanslardan oluşmaktadır.

Bölüm 4

ANALİZ VE BULGULAR

Araştırmanın birinci ve ikinci bölümlerinde, çalışmanın genel çerçevesi açıklanıp, konu hakkında literatür taraması yapılmıştır. Üçüncü bölümde ise araştırmanın yönteminden bahsedilip, çalışmanın örnekleme olarak ele alınan filmin okumasının nasıl yapılacağı konusu aktarılmıştır. Bu bölümünde ise araştırma sınırlılıkları dahilinde ele alınan sekansların (fragmanların) kuramsal çerçeve nezdinde ontolojik tahlil metodunun uygulanmasıyla, yapılan analizleri ve ortaya çıkan bulguları yer almaktadır.

İnsan, mekan ve nesne ilişkisi, yansımalar ve düş kurgusu diye üç başlık altında incelenecek olan sekansların; ilk olarak, bazı görselleri ve dakika aralıkları verilmekte olup; varlık katmanlarına ayırıp sonrasında analizleri yapılmaktadır. Kadrajlarda belirlenen görsel alanın bir resim kompozisyonu ve görsel metin olarak izleyicinin zihninde çağrıştırdığı semantik katman ise hermenötik bir açılımla değerlendirilmiştir.

4.1 İnsan, Mekan ve Nesne İlişkisi



Görsel 1: Sekans (00:05:47 – 00:12:05) Görsel 2: Sekans (00:06:50 – 00:12:05)

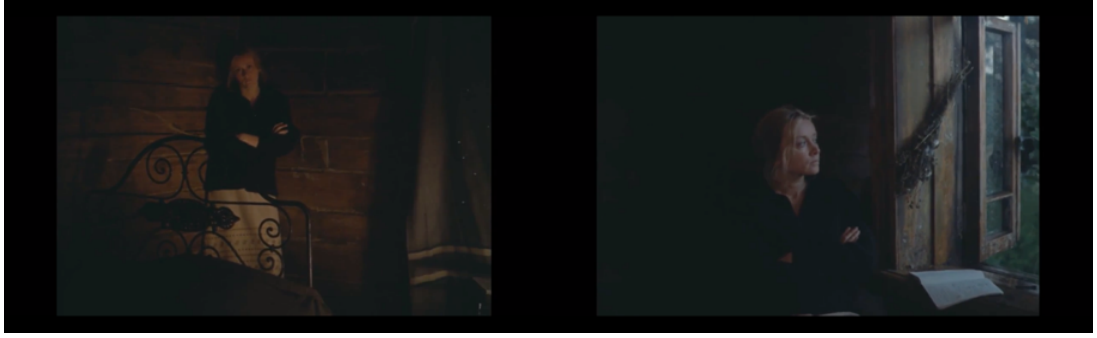
Yukarıda, bazı kareleri kullanılan, sekanslara ilişkin; görsel 1 ve görsel 2'nin (00:05:47 – 00:12:05) yer aldığı sekansta; insan, mekan ve nesne ilişkisine yönelik, ontolojik tahlil metoduna göre, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; kadın (Maria), çocuklar, adam (yabancı), çit/kırık çit, ev ve rüzgar.

Ön yapıdaki (real) unsurlar çerçevesinde ilgili sekansın arka yapısında (irreal) ise imajların anlam tabakasında rüzgar ve ev ele alınacaktır. Rüzgâr Yunan mitolojisindeki Hermes'e atfen eril bir unsurdur; habercidir. Yaklaşmakta olan bir erkeğin haberini vermektedir. Rüzgâr aynı zamanda bir gerilim anının habercisidir de. İmajlar katmanında rüzgâr (bedensiz ve dinamik) ve ev (hacimli ve statik) unsurlarıyla aktarılmaya çalışılan ikircikli imgelem ise şu şekildedir; Tarkovski doğanın birçok ögesini kullandığı gibi, rüzgarı da filmlerinde sıklıkla kullanmaktadır. Sahneye göre çeşitli anlamlar da taşıyabilen bir öge olan rüzgar, genel olarak filmde ve bu sekansta yabancı birinin bakışının, varlığının hissidir. Şöyle ki; sekansta çitin üstünde oturup uzaklara bakan Maria'nın yanına, doktor olduğunu söyleyen adam geldikten sonra, ortamda gergin bir havanın hakim olması ve adam giderken ise arada durup arkasına her baktığında eve doğru esen bir rüzgarın olması bu imajın böyle

anlamlandırılmasının önünü açmaktadır. Doğal çevre içinde esnek bitki örtüsü üzerinde kendini hissettiren rüzgâr içsel katılığa yönelik bir esnetme girişiminin metaforudur da. Diğer bir imaj olan ev ise, Maria ve çocuklarının dünyasıdır. Sekansta görülen çitlerle çevrili, doğayla iç içe olan ev mutlu veya mutsuz, Maria'nın anılarının biriktiği yaşamlarının korunaklı dünyalarıdır. Bachelard (1996) yaşamda, kazanılan şeyleri koruyan ev mekanının, kişilerin dünya köşesi ve ilk evreni olduğunu belirtmektedir (Bachelard, 1996, s.32,34). Tarkovski'nin, her zaman rüyalarında gördüğünü söylediği, çam ağaçlarıyla çevrili evlerinin; o'nda, her şeyin mümkün olabileceği zamanlara götürdüğü bilincini yaratıp, mutlu ettiğini ifade ederek, o'nun umut dolu ilk evreni olduğunu göstermektedir. Aristo'ya göre yaşamın ana ereği mutluluktur; kadın, mutluluğun inşa edileceği bir yuva olan evin eksik kalan tarafını (eşini) bütünü temsil eden evin içinde hayal etmektedir. Aynı sekans bağlamında; nesne (obje) tabakasında ele alınacak olan nesne ise; kadının üzerinde oturduğu kırılmaya müsait esnek çitin kendisidir. Çit içerisi ve dışarısı arasında bir ayraç gibi konumlanmıştır. Görsel 1 ve 2 de görebileceğiniz üzere anne karakterimiz Maria, realde evin ve bahçenin sınırlarını koruyan çitin üstünde oturmakta olup, uzakları seyretmektedir. Bulunduğu yer mevcudiyetin, uzaklar ise tahayyülün konumlandığı ontik mekânlardır. Ama bu görsellerde görünen nesnenin yani çitin arka (irreal) yapısında; kadın, kendi o andaki mevcudiyetine ilişkin mekân ve o mekânla ilişkisi olan ama orada bulunma durumunda olmayan eşiyile zihinsel bir bağ kurmaya çalışıyor. O esnek ve kırılğan çit kadının mental yaşam sınırını göstermektedir. Görsel 2 de, arkasına evini alan, korunaklı yaşam konumunda görülen kadın için çit ontik bir konumun sınıryken; görsel 1 de, uzakta olanla kurduğu ilişkinin perspektifinde ise temenni ve tahayyül vardır. Sekansın ilerleyen dakikalarında, adamın gelip, Maria ile yakınlaşmak için çite oturmasıyla yükü ağırlaşan çitin kırılması, bu tahayyül sınırının

hassaslığını ve ikinci bir kişiyi kaldıramayacağını göstermektedir. Yani Maria'nın, dünyasına, yaşamının sınırlarının içine, yeni birini dahil etmesi o'nun için mümkün değildir. Adamın çite oturmadan önce, sigarasını yakarken, Maria'nın arkasına dönüp hamakta uzanan çocuklarına, yani içinde olduğu yaşamına bakması da yeni ve başka olana hazır olmadığını gösterir niteliktedir. Sekansın karakter tabakasına gelecek olursak eğer; karakter tabakasında, yönetmenin yani Tarkovski'nin ruh hali, bakış açısı, kişiliği, psikolojik dünyası gibi unsurlarını sekansa nasıl yansıttığı veya bu doğrultularda o sekansı nasıl yarattığı üzerine ele alınacaktır. Aynı zamanda bu tabakanın bu şekilde ele alınması tüm sekanslar için geçerlidir. Yani sadece bu sekansa özel bir durum değildir. Karakter tabakası, tamamen sanat eserinin yaratıcısı konumunda olan yönetmenle alakalı bir tabakadır. Tarkovski'nin diğer tüm tabakalarda bahsettiğimiz imgelemler aracılığıyla anlatmak istedikleri ve karakterlerle kurmuş olduğu bağların bir alt yapısı vardır. Bu durum ise karakter tabakasında ortaya çıkarılmaktadır. Görsel 1 ve görsel 2'nin yer aldığı sekansta; daha önceki tabakalara da bakacak olursak eğer, Tarkovski'nin; üzgün, gergin, umutlu ama bir o kadar da umutsuz, yorgun ama bir o kadar da güçlü bir anne yansıttığını görmekteyiz. Tarkovski'nin çok küçük yaşta iken bile —belki şimdi daha iyi anlamlandırıyor olsa bile—, annesinin duygularını bu denli yoğun hissedip, eserinde de hissettirmesi, onun farkındalığı yüksek, duygusal ve annesine bağlı olduğunu göstermektedir. Babası tarafından terkedilmiş olması, o'nun bakış açısında, o durumdaki kişinin duygularını yaşayanın sadece annesinin değil aynı zamanda bir kadının duyguları olduğunun farkındadır. Yani bu sekansta —filmin genelinde de olduğu gibi—; sadece bir annenin dramını değil bir kadının dramı görülmektedir. Ancak filmin genelinde olan kişiler arası simbiyotik geçişkenliği göz önünde tutarsak anne ve kendi arasındaki duygudaşlık durumunun buradaki içbükey yansımasını görürüz. Bu durum, bir çocuğun —

Tarkovski'nin—; babasının yokluğunda kaybolmak yerine annesine tutunmasının etkisindedir. Sekansta, doktor olduğunu söyleyen adam, içinde bulunduğu dönemden bunalmış, hayatı ve insanları sorgulayan bir karakterdir. İçinde bulunduğu sisteme ve parçası olduğu tarihe ilişkin eleştirel düşüncelerini dile getiren, maneviyatımızın eksikliğinden bahseden, doğayla bizleri kıyaslayan bir karakterdir. Tarkovski'nin yarattığı bu karakter, onun düşüncelerini dile getiren bir taşımacı-aktarmacı figürdür aslında, bu sekansta Tarkovski maneviyata verdiği önemi ve insanların koşuşturmacayı bırakıp, doğanın sesine kulak vererek yaşanması gerektiği düşüncesini bu karakter üzerinden anlatmaktadır. Alınyazısı (kader) tabakasına gelecek olursak ise; bu tabakada bahsedilen karakter tabakasındaki değerlendirmeler ve tespitlerin içinde bulunan sosyal yapı ile bu yapının genel anlamda tüm insanlık çerçevesinde değerlendirilmesidir. Aynı zamanda ölüm gibi önüne geçilemeyecek olguların, savaş gibi değiştirilemeyecek gerçeklerin var olduğu ve bunların etkilerinin ele alındığı tabakadır. Bu sekansta, adam aracılığıyla da dile getirilen, bir savaş durumunun varlığı ve annesinin beklemekte olduğu babasının, savaşa katılması Tarkovski'nin engelleyemeyeceği, değiştiremeyeceği gerçeklerdir ve genel olarak filmin atmosferinde de savaşın izleri mevcuttur. Çünkü genel —toplumsal— olanla özelden (birey) arasında bir ilişki her zaman vardır.



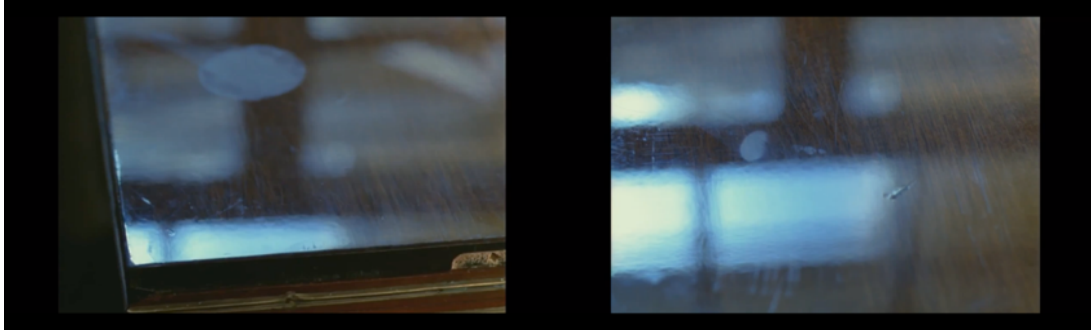
Görsel 3: Sekans (00:12:41 – 00:14:17) Görsel 4: Sekans (00:13:19 – 00:14:17)

Görsel 3 ve görsel 4'ün (00:13:19 – 00:14:17) yer aldığı sekansta, insan-mekan ilişkisine yönelik, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; kadın (Maria), köşeler, pencere, çekmece, yatak, masa, mum ışığı, yağmur.

Ön yapıdaki (real) unsurlar çerçevesinde ilgili sekansın arka yapısında (irreal) ise imajların anlam tabakasında köşeler, yağmur ve mum ışığı ele alınacaktır. Sekansta, kamera evin farklı köşelerinde konumlanan Maria'yı ve evin içinde/dışında yer alan nesnelere göstermektedir. İç ve dış mekânlar karşılaştırması insanın “içerisi” ve “dışarı” kavramları arasındaki tinsel bölünmeye işaret ediyor. İnsan kendi korunaklı doğasını içerden kapanabilen (dışarıyla ilişkisini keserek) mekânlarda inşa etmeye çalışırken aslında kendi varlığını dışarıdaki “kendinde doğa”dan soyutluyor. İç mekânlarda ise son çekilebileceğimiz alanlar mimari yapıların iç köşeleridir. İmaj olarak ele aldığımız köşeler ontolojik mekanın, ontolojik sınırlarına çekilme alanlarını göstermektedir. Gidebileceğin en son nokta olup, öteye gidememenin durumudur. Bachelard (1996) evin parçası olan köşeleri şu şekilde tarif etmektedir; “yaşanan köşe yaşamı yadsır, yaşamı kısıtlar, yaşamı gizler. Köşede, kendi kendimiz konuşmayız. Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda, anımsadığımız şey bir sessizlik, düşüncelerin sessizliğidir” (Bachelard, 1996, s.154,155). Bir diğer imajımız olan, filmin genelinde de sık sık rastlayacağımız yağmur ise bu sekansta, Maria'nın iç

dünyası ve gözyaşları ile ilintilidir. Maria'nın duygularının dışavurumu gibidir. Sekansta dikkat çeken diğer bir imaj ise mum ışığıdır. Evin içinde cılız bir ışığa sahip olan tek bir mum vardır. Hüzün ve kasvetin bastığı evi, aydınlatmada yetersiz olan bu ışık tıpkı evin içindeki yaşamın sönüklüğü gibidir. Aynı sekans bağlamında; nesne (obje) tabakasında ele alınacak nesnelere ise şunlardır; pencere, çekmece, yatak, mum. Sekansta, Maria'yı pencere kenarında, dışarıyı seyredirken görmekteyiz. Pencere, Maria için dışarıyla ve uzaklarda olanla kurduğu bağın bekleyiş noktalarından biridir. Bachelard (1996) ev ile pencereyi, beklemekte olan bir bireye benzetip, pencereyi ise "evin gözü" diye ifade etmektedir (Gültekin, 2021, s.1765). Yatak, mahremiyetini birlikte paylaştığı ve bu ortak yaşamda kendini güvende hissettiği bir mobilyadır; boş yatağın yanında durmak ve pencereden dışarıyı seyretmek arasındaki semantik bağ, kadının özlem ve bekleyiş arasındaki duygusal durumuyla ilgilidir. Sekansta, kamera gezinirken gösterilen bir diğer nesne olan çekmece ise sırların ve anların içinde biriktirildiği hafıza kutularıdır. Çekmece aynı zamanda askıya alınmış bir zamanın yeni yaşam belirtilerine yönelik bir beklentinin imgesidir de. Yaşanmışlıklar ve şimdiki zaman arasında bir bağ kurmanın ve belleğin zamana direnmesinin imgesidir çekmece. Gösterilen bir diğer nesne ise masadır. Evin içinde sandalyeleri az olan ya da hiç olmayan yalnız masalar veya dışarıya konumlandırılan masalara film boyunca sıkça rastlamaktayız. Masa, etrafında sosyalleşme imkânı bulduğumuz mobilyalardır. Mobilyalar da insanlar gibi bulunduğu mekânlarla diyalog halindedirler ve onların da bir hafızası vardır. Olayların ve akıp giden zamanın tanığıdır. Onların insansız kalmaları ve mekânlarda atıl kalmaları yaşamla ilgili bağın askıya alındığının göstergesine dönüşüyor. Bu sekansta dışarıda kalan bir masa olması; açıkta olan, korumasız kalan, tamamlanmayan bir aile gibidir. Tarkovski, eksiklikleri bu sekansta da olduğu gibi farklı bir mizansenle sunmaktadır. Bachelard (1996) dolapların,

çekmecelerin, masaların gizli olan ruhsal yaşamın asıl organları olduğunu belirterek, bu nesnelere olmaması durumunda iç dünyamızda içtenlik örneklerinden mahrum kalacağımızı belirtmektedir (Bachelard, 1996). Aynı zamanda karmaşık nesnelere ve nesne-özne'ler olduklarını; bizimle, bizim için, bizim gibi içtenliklere sahip olduklarını ifade etmektedir (Bachelard, 1996). Sekansın karakter tabakasına gelecek olursak ise; aslında seçilen sekansların tümünde; yönetmenin bakış açısını, kişiliğini, düşüncelerini ele aldığımız için bir önceki sekansta bahsettiğimiz durumlar genel anlamda tüm sekanslarda geçerlidir. Bu nedenle tekrara düşmemek adına, bu tabaka incelenirken, farklı bir durum olduğunda ele alınacak ya da kısa bir şekilde değinilecektir. İlgili sekansta karakter tabakasında, annesinin mutsuzluğunu yansıtan Tarkovski'nin hüznü hakimdir. Alinyazısı (kader) tabakasında ise, bitmeyecek bir yalnızlığın ve bekleyişin durumu söz konusu ve bu da Tarkovski'nin değiştiremeyeceği bir durum olup, çaresizlikle ilintilidir.



Görsel 5: Sekans (00:47:03 – 00:51:04) Görsel 6: Sekans (00:47:03 – 00:51:04)

Görsel 5 ve görsel 6'nın (00:47:03 – 00:51:04) yer aldığı sekansta; insan, mekan ve nesne ilişkisine yönelik, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; kadın, Ignat, kapı, çay bardağının masada bıraktığı iz (buğu).

İlgili sekansın arka (irreal) yapısında ise imajların anlam tabakasında, çay bardağının masada bıraktığı iz (buğu) ele alınacaktır. Sekansta, Ignat (Aleksi'nin oğlu) kapıyı

kapatmasının ardından odaya döndüğünde birkaç saniye önce boş olan oda da bir kadının köşede bulunan masada oturup çay içtiğini görmektedir. Daha sonra kadın, rafta bulunan kitabın, işaretli sayfasının altı çizili olan kısımlarını okumasını ister. Bu yazı, Puşkin'in 1836 tarihinde Çadayev'e yazmış olduğu mektuptur. Ignat okumaya başlar. Mektuptaki bu bölüm; kiliselerin bölünmesiyle, Rusya'nın Avrupa'dan ayrılması konusu üzerinedir. Mektup bittikten sonra kapı çalar ve Ignat kapıyı açtığında, yanlış yere geldiğini söyleyip giden, Aleksei'nin (Tarkovski'nin annesi) annesini görür. Daha sonra tekrar odaya döndüğünde ise kadının orda olmadığını fark eder. Kamera masanın üstünde oluşan buğuya yaklaşır ve buğu yavaş yavaş yok olur. O buğunun varlığı, az önce kadının orda olduğunun göstergesi niteliğindedir. Lakin daha sonra yok olması da, aslında bir düş müydü diye insanı çelişkiye düşürmektedir. Buradaki metaforik gönderme hayal ve gerçeklik, mevcudiyet/bulunma (presence) ve yokluk/bulunmama (absence) arasındaki ince sınırla ilgilidir. Bu fragmanın amacı mekanın hafızasında var olan bir olayı orada varmış gibi tahayyül ederek, hatırlama ve arzu arasında hissedilmeye başlayan temenniye belirgin kılmaktır. Nesnelere de bedenler gibi kullanımda oldukları sürece bir enerjiye sahiptirler. Entropi, süreç esnasındaki kaybolan enerjiyi temsil eder. Bir sistemdeki değişiklikleri ifade eder. Günlük kullanıma da uyarlanan bu kavram, dağınık olan bir mekân için de betimlenebilmektedir. Bardağın masadan kaldırıldıktan sonra içindeki sıcaklıktan (bir yaşam belirtisi olarak) kaynaklanan buğunun bir müddet sonra yok olması entropiyle ilgili bir metafordur. Enerji azaldıkça düzensizlik ve atıl olma durumu da kendini gösteriyor. Mekânda sahnelenen hayali olay ve mekânın – nesnelere cansızlığı yaşam belirtilerinin zayıfladığına işarettir. Tarkovski bu şekilde, düşünce gerçeklik arasında olan geçişken alanların sınırları ile oynamaktadır. Bunun yanı sıra, kadının odadan ayrılması ile buğunun yok olmaya başlaması, sıcak bir şeyin yerinden edildikten sonra

soğuması ve yok olması durumudur. Evden insan çıktığı zaman yaşam söner. Nesne (obje) tabakasında ise kapı ele alınacaktır. Tarkovski, filmin genelinde de bu sekansta da, kapı nesnesini çok fazla kullanmaktadır. Kapılar, başlangıç ve bitişlerin gerçekleştiği alanların girişi ya da çıkışıdır. Karakterleri sıkça köşelerde gördüğümüz gibi kapı eşiklerinde aynı sıklıkta görmekteyiz. Bu durum arada kalmışlığın, sınırlarda yaşamının göstergesi niteliğindedir. Aynı zamanda Ignat'ın kapıyı açtığı anda tanımadığı, onun da yanlış geldiğini söylediği büyükannesinin olduğu bölüm de geçmişe açılan bir kapı gibidir. Bachelard (1996), kapattığımız kapıların, açtığımız kapıların ya da tekrardan açmayı istediğimiz her kapının hikayesini yeniden anlatma durumumuzda tüm hayatımızı anlatmış olacağımızı belirtmektedir (Bachelard, 1996). Bu sekansın karakter tabakasında ise, Tarkovski'nin Puşkin'in mektubunu okutması onun içinde bulunduğu döneme yönelik bir eleştirisi, endişesi ve aynı zamanda geçmişin izlerini taşıyan mektuptaki düşüncelere olan katılımını gösterip, onun politik yönünü belirtir niteliktedir. Çünkü birey kendi tarihinden kopuk değildir. Alinyazısı (kader) tabakasında ise Tarkovski'nin iradesini aşan; ülkesinin dini ve siyasi çalkantıları durumudur.



Görsel 7: Sekans

Görsel 8: Sekans

Görsel 9: Sekans

Görsel 7 (01:41:25 – 01:42:46), görsel 8 ve görsel 9'un (01:44:50 – 01:46:06) yer aldığı sekanslarda, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; çocuklar, Maria (yaşlı ve genç hali), ev, beyaz çarşaf.

İlgili sekansların arka (irreal) yapısında ise imajların anlam tabakasında, ev imajı ele alınmaktadır. Görsel 7'nin yer aldığı ilk sekansta kamera hareketinin, ilk defa evden uzaklaştığı bir çekim planı görülmektedir. Evden uzaklaşıp Maria'nın, eşiyle kırların içinde uzanıp, doğacak çocuklarının cinsiyetinin konuşulduğu zamana gider. Bu sahneyi gördükten sonra evden uzaklaşma durumu anlamlandırılmaktadır. Tarkovski bu tür zamansal ve mekânsal sıçramalarla oynak zaman ve oynak mekân üzerinden hikâye örgüsünü bir yapı bozum sürecinin içine aktarır. Böylelikle izleyici arada kalan zaman ve olay örgüsünü kendine sunulan fragmanlarla yeniden inşa etme olanağı bulur. İlk sekans analizinden farklı olarak, ev; henüz yaşanmışlıkların, anıların gerçekleşmediği, gelecek yaşamın imgesini taşımaktadır. Nesne (obje) tabakasında ise, beyaz çarşaflar ele alınacaktır. Beyaz çarşafların görüldüğü sekansa genel olarak bakacak olursak eğer; görsel 8 ve görsel 9'un yer aldığı sahneye geçişin; Maria'nın kırlarda uzandığı sahnedeiken dönüp arkasına bakmasıyla başlar. Bu sekansta ilginç olan şey; aynı karakterin, aynı sekansta, hem yaşlı halini hem de genç halini görmekteyiz. Değişik zamanları aynı mekanda veren (kübik anlatım – zaman ve mekân uyumsuzluğu) Tarkovski, sürekli bir şeylerin iç içe girmesinden gelişen durumları ve o durumlardan ortaya çıkan anlamları aktarmaktadır. Maria'nın yaşlı halinin, çocuklarla bir araya gelip; önce elinde bulunan beyaz çarşafları, rastgele sermesi ve daha sonrasında çocukları alıp uzaklaşmasıyla devam etmektedir. Filmin genelde düş sahnelerinde gördüğümüz beyaz çarşaflar, bu sekansta da düşlerin imgesidir. Lakin farklı olarak; zar zor ayakta duran bir ahşap yapının üzerine, özensiz yerleştirilmiş olan beyaz çarşaflar her an yere düşebilecek durumdadırlar. Burada dağılmanın eşiğinde olan bir tutunma çabası söz konusudur. Çocuklarla bir araya gelen Maria; kırık, dökük olan düşlerini, yuva diyebileceği bir ev olmasa da, doğaya tutundurarak, çocuklarının anıları ile yaşamaktadır. Sekansın karakter tabakasında,

Tarkovski'nin annesine olan üzüntüsü ve acıma hissi hakimdir. Annesinin güçlü karakterinin yanı sıra, hep düşünceli, hüzünlü bir hayat geçirdiği düşüncesinin bir yansıması olmuştur. Alinyazısı (kader) tabakasında ise, annesinin mutsuzluğuna engel olamaması durumunun üzüntüsü söz konusudur.

4.2 Yansımalar



Görsel 10: Sekans (00:14:57 – 00:15:32) Görsel 11: Sekans (00:15:31 – 00:15:32)

Yukarıda, bazı kareleri kullanılan, sekanslara ilişkin; görsel 10 ve görsel 11'in (00:14:57 – 00:15:32) yer aldığı sekansta, yansımalara yönelik, ontolojik tahlil metoduna göre, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; Maria, çocuklar, ateş, yağmur ve ayna.

Ön (real) yapıdaki unsurlar çerçevesinde ilgili sekansın arka (irreal) yapısında yer alan; imajların anlam tabakasında, ateş ve yağmur ele alınacaktır. Bu sekans, Aleksei'nin annesi ile birlikte, komşularının yanan ambarını izlediği anıyı göstermektedir. Filmin ilerleyen dakikalarında Aleksei'nin annesiyle konuşurken aktardığı bilgiye göre; babasının onları terk ettiği günün içinde gerçekleşen bir olaydır. Filmin genelinde de olduğu gibi bu sekansta kullanılan ateş, insanın içinde yanan, söndürülmesi, dizginlenebilmesi zor olan acı veren duyguları imgelemektedir. Ateş geri dönüşü olmayan bir yok oluşun fiziki etkenidir. Yağmur ise ateşin gücüne karşı koyan,

temizlenme, arınma ve yeniden yaşama tutunmanın imgelemidir. Bir kaza sonucu veya bir karar sonucu insan eliyle ortaya çıkan yangın o ana kadar uzun sürede üretilmiş ne varsa küle çeviriyor. Müdahale etmenin imkânsız olduğu zaman seyirci kalmak kaderdir. Bir umudun doğması ve yeni bir yaşam inşa edebilmenin hayali yağmura, doğanın kanununa kalmıştır. Sekansın nesne (obje) tabasında, ayna ele alınacaktır. Kapı eşiğinde durup, komşularının evinde çıkan yangını izleyen çocukları aynadan izlemekteyiz. Daha sonra kameranın yavaşça sola doğru kaymasıyla farklı bir zamana (görsel 2'deki zamana) geçilmektedir. Burada ayna, birçok sekansta da olduğu gibi zaman geçişlerini sağlayan bir zaman tüneli görevi görmektedir. Karakter tabakasında ise, Tarkovski'nin ateşi kullanmasından da anlayacağımız üzere, dışarıya haykırması zor olan, içine atılan duyguları, harlanan alevlerle vermektedir. Babasının onları terk ettiği günün zorluğunu, yansıtma durumudur. Alinyazısı (kader) tabakasında ise, annesinin babasıyla olan ayrılığına engel olamaması durumu söz konusu konusudur. Zaten bu durumun sebep olduğu ruh halinin de, sekansa yansımaları imge yaratımında kendini göstermektedir.



Görsel 12: Sekans (00:34:55 – 00:37:01) Görsel 13: Sekans (00:36:41 – 00:37:01)



Görsel 14: Sekans (01:24:53 – 01:34:17) Görsel 15: Sekans (01:26:12 – 01:34:17)

Geriye kalan diğer dört sekans, farklı bir eylemin veya görsel çeşitliliğin olmaması durumundan dolayı aynı ontolojik düzlemde ele alınacaktır. Görsel 12 ve görsel 13 (00:34:55 – 00:37:01) ile görsel 14 ve görsel 15'in (01:24:53 – 01:34:17) yer aldığı sekansta, yansımalara yönelik, ontolojik tahlil metoduna göre, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; Natalie (Aleksi'nin eski eşi), Aleksi (çocukluğu), genç kız (Aleksi'nin aşık olduğu), ateş, cam ve sekanlarda ortak olan ayna.

Ön (real) yapıdaki unsurlar çerçevesinde ilgili sekansın arka (irreal) yapısında ise imajların anlam tabakasında, ateş ele alınacaktır. Görsel 14'ün yer aldığı sekansta, Aleksi, ayna da kendisine uzun uzun bakarken, ateşin içinde yanan bir aynayı ve sonrasında sevdiği genç kızın odasındaki aynaya (görsel 15) olan geçişi görmekteyiz. Ateşin başında oturan genç kızın, odasında bulunan başka bir adamın varlığı ise Aleksi'nin hüzünlü bakışlarının nedeni niteliğindedir. Tarkovski bu sekansta ateşi, daha önceki sekansta da olduğu gibi sadece içe atılan ve acı veren şeyler değil aynı zamanda bedenini sıcak kalmasını sağlayan bir şefkat kaynağı olarak da gösterir. Ateşle ilgili trajik deneyim bir başka mekanda bir başka işlevle bir başka anlama evrilebilir. Bu anlam ikircikliği (düalizm) Tarkovski'nin semantik düzlemde kullandığı metaforların mitolojik kaynaklarından nasıl bağımsızlaştığının bir örneğidir. Nesne (obje) tabakasında ise cam ve ayna ele alınacaktır. Ele alınan tüm sekanlarda ayna

hem bir zaman tüneli hem de zamanın dışladığı bir enstantanedir. Burada da ikircikli bir durum söz konusudur. Uzamsal olarak farklı bir mekanı, zamanın içine alsa da, şimdiki zamanında dışında bırakmaktadır. Çünkü kişi aynaya baktığında arkadaki mekanı da görmektedir. Ama aynı zamanda aynanın arkası da duvardır. Lakin Tarkovski sekanslarındaki aynalar ile ötesini görme imkanı tanımaktadır. Cam da bu sekansta ayna ile aynı görevi görmektedir. Tarkovski, bireyin, ötekinin içinde beni görme çabasını sadece ayna ile değil aynı zamanda cam, su gibi yansımaların olabileceği düzlemlerde de vermektedir. Cam saydamdır, görsel olarak geçirgen bir yüzeydir; bakıldığında öte tarafı ve üzerinde yansıyan arka tarafı da aynı anda görebilirsin. İkircikli bir yanıma söz konusudur. Bu nitelik kişilerin karakterleriyle ve zihinsel yapılarıyla ilgili bir göndermeyi içinde barındırır. Karakter tabakasında ise, Tarkovski; başka şeyleri, ötekiyi görmeye çalışırken aynı zamanda kendini de görme çabasının içinde bulunan karakterlerini, iç yolculuğa sürükleyip, maneviyata verdiği önemi göstermektedir. Alinyazısı (kader) tabakasında ise, sekansa, yaşanmışlıkları ile oluşan hayal kırıklıklarına engel olamaması durumunun hakim olması söz konusudur.

4.3 Düşsel Kurgu



Görsel 16: Sekans

Görsel 17: Sekans

Görsel 18: Sekans

Yukarıda, bazı kareleri kullanılan, sekanslara ilişkin; görsel 16, görsel 17 ve görsel 18'in (00:17:59 – 00:19:56) yer aldığı sekansta, düşsel kurguya yönelik, ontolojik tahlil

metoduna göre, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; Maria, su, yağmur, ateş, ayna, dolap, çekmece.

Ön (real) yapıdaki unsurlar çerçevesinde ilgili sekansın arka (irreal) yapısında ise imajların anlam tabakasında su, ateş yağmur ve rüzgar ele alınacaktır. Diğer sekanslarda da bahsedildiği üzere, ateş içe atılan acıyı imgelerken; su ve yağmur bu acıdan kurtulma ve arınma durumunu; rüzgar ise tahayyül edilenin varlığını ve gelmekte olan ve öngörülemezliği imgelemektedir. Nesne (obje) tabakasında ise, dolap, çekmece ve ayna ele alınacaktır. Sahnenin girişinde beyaz çarşaflar içerisinde uyuyan çocuk, bir anda siyah-beyaz bir düşün içine uyanmaktadır. Rüzgarın sesiyle uyanan çocuk, ayağa kalkıp ne olduğuna bakmak ister ve o sırada havada savrulan beyaz bir örtü ya da gömlek yere düşmektedir. Daha sonra, Maria ve Maria'nın saçlarını yıkayan eşi görülmektedir. Saçı yıkanan Maria'nın ayağa kalkması ve biranda yok olması durumunda, evin çöküşü başlamaktadır. İnsan, mekan ve nesne ilişkisi başlığı altında da değinildiği üzere insanın evden çıkmasıyla yaşam söner ve evin intiharı başlar. Burada yine yukarıda sözü edilen entropiye gönderme vardır. enerjinin azaldığı yerde dağınıklık ve kaos başlar. Bu bağlamda nesne olarak ele alınan çekmece, dolap ve ayna aynı mizansenin içinde, karakterin yani Maria'nın anılarını, sırlarını, vicdan yüklerini, gizemlerini, acılarını yansıtmaktadır. Filmin akışında özellikle birer nesne ontolojisi göstergesi sayılan bu eşyaların yok olması ve buna mukabil duvarların bir çürüme ve dökülme sürecine girmesi duygusal-içsel çöküşün sembolik anlatımıdır. Mekânın çürümesi ve çökmesi hızlandırılmış bir zaman akışı içinde temsil ediliyor. Çünkü nasıl olursa olsun, ev insanla yaşar. Bu sekansta olan karakter tabakasında ise Tarkovski, annesinin iç dünyasını yansıtırken, diğer taraftan da bundan etkilenmiş olan kendi dünyasını yansıtıyor. Yetişkin olmaması nedeniyle

karar vermekten uzak ancak trajediyi tüm derinlikleriyle yaşayan bir çocuktur. Yaşı gereği olaylara mesafeli gibi görünse de vicdan muhasebesi yapan ve nesiller arası buluşma ve uzlaşma noktasını temsil eden bir karakterdir. Alinyazısı (kader) tabakasında ise odaklanılan duygu birçok sekansta olduğu gibi babasının yokluğu ve annesinde yaratmış olduğu yıkıma yöneliktir. Annesinin sürekli bir yol ayrımının eşiğinde olması, kararsızlıkları ama bir o kadar da beklentilerinde olan ısrarı onun başa çıkması gereken duygusal sorunlardır.



Görsel 19: Sekans

Görsel 20: Sekans

Görsel 21: Sekans

Görsel 19 (01:18:14 – 01:20:30) ile görsel 20 ve görsel 21'ün (01:35:26 – 01:37:14) yer aldığı sekansta, düş kurgusuna yönelik, ontolojik tahlil metoduna göre, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; Maria, çocuk (aleksei), ev, rüzgar, horoz, masa, perdeler.

Ön (real) yapıdaki unsurlar çerçevesinde ilgili sekansın arka (irreal) yapısında ise; imajların anlam tabakasında, ev, rüzgar ve horoz ele alınacaktır. Çalılıarı sallayan bir rüzgar ile bahçeden eve doğru koşan bir çocuk (Aleksi) görmekteyiz. Ev korunaklı alan, sığınak olarak imgelemektedir. Eve yaklaşınca pencereyi kırıp kaçan horoz ise evden giden bir erkeğin (babasının) imgelemidir. Nesne (obje) tabakasında ele alınan masa ve perdeler için de şunları söyleyebiliriz. Çocuk eve koşarken, dışarıda konumlandırılan, üstündeki eşyaların rüzgarla savrulduğu bir yemek masası görmekteyiz. Bu korunaklı evin içinde olan dağılmayı, yalnızlığı gösterir niteliktedir. Beyaz uçan perdeler ise beyaz çarşaflar gibi gitme arzusuna yönelik yeni bir

yolculuğa çıkma ihtiyacını simgeler. Beyaz yazılmayı bekleyen yeni sayfa gibidir. Rüzgarın itmesi ve pardelerin savrulması gitmek ve kalmak arasındaki ikilemin habercisidir. Karakter tabakasında ise, bağlanma ve kopma arasında tereddüdün ve tedirginliğin gerilimini yaşayan bir kişilik vardır. Tarkovski onu çocukluğuna götüren düşsel bilinçaltı sağalmaları ile tereddüt ve tedirginlik arasında kalmış bir karaktere can verirken, annesi ve babasına yönelik de bir empati kanalı açmayı ihmal etmiyor. Alinyazısı (kader) tabakasında, Tarkovski'nin, büyüdükçe geçmişte bırakılan ama hiçbir zaman bir yere kaybolmayan çocukluk anılarıyla ilgili herhangi bir yargının beyhude olacağı konusunda ikna olmuş gibidir. Bu yüzden yaşadıklarını keşkeler üzerinden değil deneyimler üzerinden değerlendirmeye çalışır. Düşler ve hayaller gerçekliğin değişik bir akışa yönelmesi için değil bilmediği ve anlamaya çalıştığı şeyleri kurgulamak istediği içindir. Başa gelenin değişmesi mümkün değil, ancak onu iyi anlamak ve anlamlandırmak her şeye rağmen hayatta kalmanın tesellisidir.



Görsel 22: Sekans

Görsel 23: Sekans

Görsel 24: Sekans

Görsel 22, görsel 23 ve görsel 24'ün (01:32:54 – 01:34:17) yer aldığı sekansta, düş kurgusuna yönelik, ontolojik tahlil metoduna göre, ön yapıda öne çıkan unsurlar şunlardır; Maria, Aleksei'nin Babası, kuş, yatak, beyaz çarşaf.

Ön (real) yapıdaki unsurlar çerçevesinde ilgili sekansın arka (irreal) yapısında ise; imajların anlam tabakasında, kuş ele alınacaktır. Kuş bu sekansta, azize konumunda gösterilen Maria'nın özgürlüğüdür. Bu sekansta, zengin kadının evindeyken, bir horozun (eşinin sembolü) kafasını kestiği anda; kendi kafasını kaldırıp kameraya bakan hırslı bir Maria (görsel 22) ile bir sonraki karede Maria'nın bakışlarının sahibi olan eşinin bakışını (görsel 23) görmekteyiz. Tarkovski bu sekansta aynaların sadece filmin içinde olmadığını, izleyicilerinde birer ayna olduklarını hissettirmektedir. Çünkü burada yine ikircikli bir durum söz konusudur. Maria'nın bakışıyla, o an ayna konumdaki izleyicinin aracılığıyla kendine mi baktığı yoksa başka birine mi baktığı durumu söz konusudur. Lakin bir sonraki karede (görsel 22), Maria'nın eşine baktığını anlamaktayız. Daha sonra filmin en çarpıcı sahnelerinden biri olan, eşinin elini öpüp okşadığı Maria'nın, havada olduğu sekansı (görsel 24) görmekteyiz. Rönesans dönemindeki Hristiyan ikonografisine gönderme yaparak, annesini bir azize gibi yansıtan Tarkovski bu sekansta, Maria'yı (annesini) havada yüzen bir beden halinde göstermektedir. Mekânla maddi ilişkisini kesen ve trans halinde olan beden uykuda hafifleyen ve gerçeklikle ilişkisini koparan bedendir. Hareketin askıya alınması, beden uykusu ve ölüm arasında ikircikli bir pozisyonda durması yaşanmışlıklarla ilgili bir arınma (katharsis) ihtiyacının işaretini veriyor. Bu sahne Tarkovski'nin; annesini, yüklerinden kurtulup, kederinden arınıp, hafiflemiş halde görmek istediği bir konum olarak da değerlendirilebilir ya da ilk zamanlarda eşinin umut verdiği, her şeyin güzel olacağını düşündüğü Maria'nın adeta bir uyku dönemini yaşadığı zamanı da imgeleyebilir. Nesne (obje) tabakasında ele alınacak olan yatak ve beyaz çarşafların düşü imgelemesi de bu uyku durumunu destekler niteliktedir. Sekansın karakter tabakasında, Tarkovski'nin her iki durumda da annesini bir azize gibi görüp, ona olan sevgisini yansıtır niteliktedir. Alinyazısı (kader) tabakasında ise, annesinin hiçbir

zaman Tarkovski'nin yarattığı dünyadaki gibi yüklerinden arınıp, hafifleyemediği ya da bunların olduğu zamanlara şahit olmadığı gerçeği bulunmaktadır.

Bölüm 5

SONUÇ

Bu tez çalışması nezdinde, Andrey Tarkovski'nin bir hikaye anlatıcısı edasıyla kendi yaşam döngüsünde; geçmişte olanı, yaşanmış olanı —anılarını, rüyalarını, çocukluğunu, yetişkinliğini— şahsi deneyimleri ve toplumsal hafıza (savaş sahneleri) ile aktardığı, sanatçı tavrıyla da anlatısını biçimlendirdiği Ayna filminde, bir flaneur gibi deneyim ve düşsel imgelerin izi sürülmüştür. Doğayla, mekan ve mekandakilerle (nesnelere), deneyimlerindeki düşsel imgeleri yaratan Tarkovski, zihninde yer edinmiş olan hafıza mekanlarını Ayna filmi ile görünür kılmaktadır. Hikaye, genel olarak Tarkovski'nin çocukluğunun geçtiği evde ilerlemekte olup; annesini, babasını, aile ilişkilerini, aynı zamanda o dönemdeki tarihsel olayları (savaşları, baskıcı rejimleri) aktararak devam ettiği; doğa, mekan ve nesnelere ise hikayesinin birer karakterleri gibi kullandığı filminde, bütünde görüleni anlayabilmek adına parçacıklara odaklanılmıştır. Araştırmanın da kuramı olan Walter Benjamin'in alegorik okuması ile; bizi bütündeki anlama götüreceği olan, filmdeki parçacıklar, yani Tarkovski'nin düşüncelerini ve deneyimlerini yansıtan düşsel imgeler, fragmanlar olarak ele alınıp analizi yapılmıştır. Aynı zamanda filmdeki, şiirsel dilin oluşmasını sağlayan, soyut ve metafizik imajlara dayanan; mekan, nesne ve görüngüler aracılığıyla, fantastik boyutta olmayıp, onirik diyebileceğimiz sürreal imgelerin oluşturulduğu sekansların ve bazı metaforların okumasında; araştırmanın kuramında yer alan Gaston Bachelard'ın Mekanın Poetikasi (1996) adlı eserinden faydalanılmıştır. Bachelard (1996) mekan olgusu için şunları söylemektedir;

Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleri ile korur. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekanlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını durdurmak isteyen varlığın. Mekan, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekan bu işe yarar (Bachelard, 1996, s.36)

Yukardaki pasajda da görülebileceği üzere, mekanın ve mekandakilerin (nesnelerin), sadece bir mekan veya madde olmadıkları, insan yaşamıyla şekillenen, yaşayan adeta birer özneye dönüştükleri, anıları, zamanı tutan birer hafıza alanlarıdır. Tarkovski'nin zamanın akışıyla oynadığı, geçmişin peşine düştüğü bu hafıza alanlarında; araştırmanın sınırlılıkları doğrultusunda seçilen sürreal imgelerin ve Mekanın Poetikası'nda (1996) yer alan bazı başlıklar çerçevesinde, ele alınan metaforların keşfedilip, okumasının yapılması ile şiirselliğin filmdeki yansımaları da ortaya çıkarılmıştır. Bir sanat yapıtı olarak ele alınan Ayna filminin, tüm bu çerçevede analizinin yapılması için ise, İsmail Tunali'nin Sanat Ontolojisi (2014) eserinde yer alan, şiir sanatının okumasında kullanılması için geliştirmiş olduğu ontolojik tahlil metodu kullanılmıştır. Böylelikle araştırma çerçevesinde seçilen imajların yer aldığı, Ayna filmindeki sekansların, birer fragman olarak ele alınıp, ontolojik tahlil metodundaki tabakalar doğrultusunda varlık katmanlarına ayrılmıştır. Bu katmanlar ile sekansların okuması yapılıp; hem sanatçının —Tarkovski'nin— hem sanat yapıtının —Ayna'nın— anlamlandırılması sağlanmıştır. Nitekim tez kapsamında Roland Barthes'ın (2013) yazarın ölümü adlı teorik yaklaşımının, araştırmanın dışında bırakılması ise bu noktaya ilintilidir. Zira bu noktada, eserin okumasında, az evvel de bahsedildiği üzere Tarkovski'nin,ontos (varlık) olarak ele alınması ve çalışmanın fenomenolojik art alanının yaşamsal deneyimleri merkeze alıyor olması, eser yapıcısının denklemin dışında tutulmaması gerekliliği üzerinden şekillenmiştir (Barthes, 2013).

Bu kapsamda, Tarkovski'nin Ayna filminde; o'nun yaşam döngüsü içerisindeki bilişsel süreçlerinin yansımalarına yönelik filmde yer alan mekanların, nesnelerin, imgelerin Tarkovski'nin deneyimleri doğrultusunda keşfedilip, görünür kılınması araştırmanın konusunu oluşturmakta olup, şiirsel dilin analizi bağlamında ise araştırmanın giriş bölümünde de belirtilen, aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır.

- Andrey Tarkovski'nin yaşamsal deneyim alanı düşünüldüğünde, bilişsel süreçlerine yansıyan imgeler nelerdir?
- Bu imgelerin anlamları nelerdir? Tüm bu imgeler ve anlamlar diyalogisinde öne çıkan unsurlar nelerdir?
- Bu iki sorunun yanıtları bağlamında, Tarkovski'nin Ayna adlı filminde, şiirselliğin kullanımına yönelik yansımalar nelerdir?

5.1 Araştırma Sorularının Yanıtları

İlk iki sorunun yanıtı olarak analiz bölümünde, Tarkovski'nin yaşamsal deneyim alanı düşünülerek bilişsel süreçlerine yansıyan imgelerin izi sürülmüştür. Bu imgeler; ateş, su, yağmur, rüzgar, ev, köşeler, çekmeceler, dolaplar, masa, perdeler, beyaz çarşaflar, mum ışığı/ışık ve aynalar öne çıkan imajlar olarak görülmektedir. Bu bağlamda doğa olaylarından; ateş insanın içinde sıkışıp kalan duygularının dışavurumu olarak yansıtılmaktadır. Yağmur ise, temizlenme ve arınmayı imgelemektedir. Rüzgar, yabancı birinin varlığını ve izlenilme hissini nitelemektedir. Ev ise yaşam sınırını, korunaklı alanı ve bireyin dünyasını göstermektedir. Köşeler, bireyin iç dünyasına çekilip, sığınma imgesini ifade etmektedir. Dolaplar ve çekmeceler, bireyin sınırlarına ait dünyasının imgelemi olup, bilinçdışına açılan öğelerdir. Masa ise aile olgusunun

temsildir. Perdeler ve beyaz çarşaf, düşün ve saflığın imgeleridir. Mum ışığı ve ışık öğeleri ise, hafızanın ve yaşamın varlığının imajlarıdır. Filmde en sık görülen imaj olan Aynalar da aktarılmak istenilen, zamansal döngüler ve bireyin kendini görme çabasıdır.

Tüm bu yanıtlar bağlamında ise, üçüncü soruya istinaden; Tarkovski'nin Ayna adlı filminde, şiirselliğin kullanımına yönelik yansımalar ise şu şekildedir:

Ayna filminde sekanslarla ele alınan; insan, mekan ve nesne ilişkisinde, birbirini besleyen, iç içe geçen, şiirsel bir ahenk söz konusudur. Bu ilişkileri anlayabilmek adına ise; Benjamin'in bir sanat eserini anlayabilmek için en iyi yöntemin alegorik bir okuma yapmak olduğu olgusundan, yola çıkarak; Ayna filminin sekanslarındaki ahengin büyüünden kopup, bütünde takılı kalmak yerine, o büyüü oluşturan parçalara inmek gerektiğini anlayıp, sekanslarda bulunan ve hikayeye katkı sağlayan öğelerin varlık katmanlarına ayırıp, okuması yapılmıştır. Aynı zamanda insanla kurduğu ilişkiyle var olan mekanı, Bachelard'ın mekana atfettiği şiirsellik ile okumak, Tarkovski'nin yarattığı şiirsel dünyanın anlaşılmasında da destekleyici niteliktedir. Tarkovski, bu şiirsel dünyayı yarattığı sekanslarında özellikle mekânsal alanları göstererek, ikircikli bir durum yaratmaktadır. İlki, kameranın o alanlarda gezerek izleyicinin bakışlarını yönetmeye çalışmasıyla, onları, okumasını istediği şeylere yönlendirmesi; ikincisi ise, o mekanı nasıl hatırladığı durumu olup, hafızasındaki mekanı oluşturmaya çalışmasıdır. Öte yandan, insanların mekanla ve nesnelere olan ilişkisi, o gündelik yaşam tarihini, o gündelik yaşam tarihi içerisindeki davranışları, düşünce biçimlerini, yaşam biçimlerini içermekte ve sekansta görülen karakterler, kişiler; nesnelere ve mekanlar ilişkisi üzerinden kurduğu görülmektedir. Esasen

Tarkovski bir yaşam biçimi sunmakta ve yaşam biçimi olarak sunduğu mekan ile nesnelere de nüanslarla, şiirsel bir dil yaratımında kullanmaktadır. Kameranın boş mekanda gezmesi, temas olmadığı halde mekanda hareket eden nesnelere olması; insan yaşanmışlığının, insan hafızasının orda olduğunu göstermesinin yanı sıra, şiirselliği de oluşturmaktadır. Filmin bazı sekanslarında; gaz lambasının yanıp sönmeye, hafıza durumunu, hatırlama çabasını imgelerken; boş mekandan çıkan kameranın gösterdiği, yere düşen gaz lambası ise yine o mekanda bulunan hafızanın canlı olduğunu imgelemidir. Lakin hafızanın etkisiyle bir süre hayatta kalan, mekan ve nesnelere, insanın terk etmesi ile işlevini yitirmeye, doğaya karışmaya, şekil değiştirmeye mahkumdur. Çünkü mekanların ve nesnelere önemi insanla olan ilişkisinde yatmaktadır. Bunların yanı sıra, çoğu sekansının, resimler ile olan ilişkisi de; örneğin, bir sekansında (görsel 25) Pieter Bruegel'in Karda Avcılar (1565) eserine gönderme yapması, yine filmdeki şiirselliği oluşturan unsurlardandır.



Görsel 25: Sekans (01:02:53 01:03:16)

Görsel 26: Karda Avcılar (1565) Tablosu

5.2 Öneriler

Bu tez kapsamında görüldüğü üzere daha önce şiire uyarlanan ontolojik tahlil metodunun Baker'e (2015) göre bizzat kendisinin ontolojik bir özne olmasından kaynaklı filme uyarlanması ve fenomenolojik bağlamda onların yaratıcılarının yaşamsal deneyim alanlarıyla okunması derinlemesine analiz için elverişli bir okuma alanı açmaktadır. Bu bağlamda sanat yapıtları olan filmlerin bu metotla irdelenmesi Eco'nun (2016) örnek okur yaklaşımına olanak tanınmasından kaynaklı önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Andrew, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları, çev. *Zahit Atam, İstanbul, Doruk.*
- Aslan, C. E. (2023). Walter Benjamin'in Çalışmalarında İletişimin ve Tarihin Kurucusu Olarak Dil. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (9).
- Aslan, M. & Tayanç, D. A. (2018). Tarkovsky'nin "Ayna" sına Yansıyan Bellek: Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından "Ayna" Filminin Analizi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (30), 301-321.
- Assmann, J. (2001). Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. çev. *Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları.*
- Avcı, A. (2015). Ünsal Oskay'ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları. *Marmara İletişim Dergisi*, (23-ÜNSAL OSKAY), 13-36.
- Avcı, İ. B. & Çetin, D. (2022). Andrey Tarkovsky Sinemasında Zaman-İmgesi: Ayna. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (37), 319-335.
- Ayan, E. (2019). Gaston Bachelard'ın Mekan Algısı Ekseninde Pınar Kür'ün Öykülerinde Çocukluk Dünyası Üzerine Bir İnceleme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 11(22), 111-126.
- Aytimur, R. G. (2019). Theodor Adorno ve Walter Benjamin'de Sanat Eserinin Doğası.

Bachelard, G. (1996). Mekânın Poetikası, (Çev. Aykut Derman). Kesit Yay., İstanbul.

Baker, U. (2015), Sanat ve Arzu, İstanbul: İletişim Yayınları

Barthes, R. (2013). Yazarın Ölümü. *Dilin Çalışma Sesi (iç)*. Çev. Ayşe Ece vd. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bayram, Y. (2003). Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama. *Yom Sanat*, 12, 12-15.

Benjamin, W. (2021). Pasajlar. *Yapı Kredi Yayınları*, 17. Baskı, İstanbul.

Boz, M. (2019). Anımsama, Unutuş ve Bellek: Andrey Tarkovsky'nin Nostalghia'sı Üzerine Bir İnceleme. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 263-289.

Bürger, P. (2019), Avangard Kuramı, Özbek E. ve Öztürk Ş. (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları

Creswell, J. W. (2017), Araştırma Deseni, Demir, S. B. (Çev.), Ankara: Eğiten Kitap

Çağmar, M. Ş. (2017). Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger ve Walter Benjamin. *Şarkiyat*, 9(2), 599-611.

Dağ, N. (2019). Mekânın Poetikası Olarak Safiye Erol'un Romanlarında İstanbul ve Edirne. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 96-105.

- Daş, S. Ö., & Çetin, S. (2019). Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde Zaman ve Mekân Algısı. *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(2), 167-181.
- Demir, A. (2009), Sosyal Bilimlere Eleştirel Bir Bakış: Frankfurt Okulu ve Pozitivizm Eleştirisi, *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, (1), 59-73
- Derrida, J. (2014), Gramatoloji, Birkan, İ. (Çev.), *Ankara: BilgeSu Yayıncılık*
- Dinç, D. G. (2015). Sinema ve Şiir. *Eleştirel Pedagoji*, 38.
- Eco, U. (2016). Yorum ve Aşırı Yorum, çev. *Kemal Atakay*, 2.
- Epözdemir, M. Ş. (2010). Ontolojik Bir Değer Olarak Plastik Dilde Ontolojik Anlam Çözümlemesi (Yayımlanmamış sanatta yeterlik eseri çalışması raporu), *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara*.
- Erdönmez, I. Ç. (2014). Sinemada mistik bir şair: Andrey Tarkovski (1. bs.). *İstanbul: Doğu Kitabevi*.
- Güler, A. (2015). Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Poetika.
- Gültekin, M. (2021). Gaston Bachelard'ın Mekanın Poetikasi Bağlamında Sabri Esat Siyavuşgil'in Yolculuk Şiirinin Analizi. *Atlas Journal*, 7(40), 1759-1767.
- Gürbilek, N. (2012), W. Benjamin'in "Son Bakışta Aşk" kitabının sunuş bölümü, *İstanbul: Metis yayınları*.

Hançerlioğlu, O. (2000). Düşünce Tarihi. *İstanbul: Remzi Kitapevi*.

Hartmann, N. (2010). Ontolojinin Işığında Bilgi, Çev. Harun Tepe, *Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu*.

Hazer, G. (2014). Ontolojik Tahlil Metoduyla Ahmet Muhip Dıranas'ın "Yaşarken" Şiirinin İncelemesi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (41), 1-13.

Husserl, E. (2003). Fenomenoloji Üzerine Beş Ders. (H. Tepe, Çev.) *Ankara: Bilgesu Yayıncılık*.

Işıklar, G. (2016). Paris Pasajlarında bir "Flaneur" Walter Benjamin Sanat Yapıtı-Aura ve Lüks İmgesi.

İnatçı, Ü. (2012). Sanat ve Direniş. *Söylem Matbaacılık, Leşkoşa*.

Karaduman, S., & Acıyan, E. P. (2019). Netflix'in İlk Türk Dizisi "Hakan Muhafız" Üzerine Bir Alımlama Analizi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (32), 669-687.

Kıran Z. & Kıran A.E. (2000). Yazınsal Okuma Süreçleri. *Seçkin Yayınevi, Ankara*.

Mintaş, E. (2008). Bir Anlatım Dili Olarak Varoluşçuluk ve Tarkovsky Sineması "Kuyu" (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).

Nora, P. (2006), Hafıza Mekanları, Özcan, M. (Çev.), *Ankara: Dost Kitabevi Yayınları*

- Osmanoğlu, Ö. (2015). Andrei Tarkovsky'nin Şiirsel Ayna'sı. Fəlsəfə və Sosial-Siyasi Elmlər No 1.
- Özbek, D. A. (2015). Şiirsel İmgelem Olarak Mekâmı Düşlemek: Gaston Bachelard'ın Mekân Düşüncəsi.
- Özbek, M. (2000). Walter Benjamin Okumak-I. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 55(03).
- Özsoy, M. (2017). Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski-John Gianvito. *SineFilozofi*, 2(3), 171-173.
- Polat, A. E. (2018). Aristoteles' in Poetika'sının Sanat ve Etik İlişkisi Açısından İncelenmesi (Master's thesis, Bursa Uludağ Üniversitesi).
- Savaş, H. (2014). Şiir-Sinema İlişkisi. (Doctoral dissertation, Anadolu University (Turkey)).
- Serdaroğlu, F. (2022). Etik ve Estetik Değerler Bağlamında Sanatın İşlevi ve Sinema. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 221-248.
- Sert, H. B. & Küpeli, A. E. (2020). Vincent Van Gogh'un Patates Yiyenler Adlı Tablosunun Ontolojik Çözümlemesi Öz. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 8, Sayı: 105, Haziran 2020, s. 263-276.

- Sevim, B. A. (2010). Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "aura", "yk anlatıcısı" ve "flneur". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11), 509-516.
- Sugel, E. İ. (2021). Sokak Sanatının Kullanımı ve Kamusal Alanın Dönüşümü: Lefkoşa Suriçi rneği. Yüksek Lisans Tezi, Doğu Akdeniz Üniversitesi.
- Sümer, N. (1996). Şiir ve Şiir Kuramı stne Söylemler. *İstanbul: Düzlem Yayınları*
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman (Çev. Füsun Ant). *İstanbul: Agora Kitaplığı*.
- Tunalı, İ. (2014). Sanat ontolojisi (3. Baskı), *İnkılap Yayıncılık, İstanbul*.
- Turan, C. (2017). Andrey Tarkovski'nin Ayna Filminde Oyunculuk. (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Turgut, B. H. (2022). "Walter Benjamin zerine" Kelimelerin Kifayetsizliğinde Bir Filozof ya da Adorno'nun Benjamin'i. *4. BOYUT Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, (20), 153-165.
- Ulutaş, S. (2019). Postmodern Etki Ve Sinemada Belirsizliğin Varoluşu: Lost Highway Filmi İncelemesi. *OPUS International Journal of Society Researches*, 14(20), 1975-2011.

Ulutaş, S. (2019). Sinema Filmlerinde Estetik Özneyi Yabancılaşmaya Yabancılaştırmak: Night Crawler Filminde Yabancılaştırma Etkisi. *Selçuk İletişim*, 12(2), 1012-1043.

Ulutaş, S. (2020). Sinema Filmlerinde Estetik Haz, Bellek ve Özneleştirme İlişkisi: “Brand New Testament” Filminin Ontolojik Analizi. *SineFilozofi*, 5(9), 463-480.

Usta, G. (2020). Mekân ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açıdan İrdelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 10(1), 25-30.

Ülger, E. H. (2013). Aristoteles’ te Poetikanın Doğası ve Sınırları. *Dört Öge Dergisi*, (4).

Ümer, E. (2017). Walter Benjamin’de Tipler, İmge ve Deneyim. *SineFilozofi*, 2(4), 25-55.

Yanık, A. (2010), Akademik Görüş: Pozitivist Modern Bilimsel Yaklaşımın Eleştirisi, *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*, 7 (3), 79-82

Yergebekov, M. (2003). Tarkovski Sineması. *T.C. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Bölümü Yüksek Lisans Tez, Ankara.*