



T.C.
KONYA TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

OFFRET (KURBAN, TARKOVSKY, 1986)
FİLMİNDE MİMARİ MEKÂN VE İŞLEVİNİN
ANALİZİ

Abdul Majeed SIDDIQI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimarlık Anabilim Dalı

Ağustos-2021
KONYA
Her Hakkı Saklıdır

TEZ KABUL VE ONAYI

Abdul Majeed Siddiqi tarafından hazırlanan “Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) Filminde Mimari Mekân ve İşlevinin Analizi” adlı tez çalışması **16/07/2021** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından **oy birliği / oy çokluğuyla** ile Konya Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan

Prof. Dr. Ahmet ALKAN

Danışman

Prof. Dr. Havva ALKAN BALA

Üye

Doç. Dr. Onur ERMAN

İmza

.....

.....

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Prof. Dr. Saadettin Erhan KESEN
Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all material and results that are not original to this work.

Abdul Majeed SIDDIQI

Tarih: 16.08.2021

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OFFRET (KURBAN, TARKOVSKY, 1986) FİLMİNDE MİMARİ MEKÂN VE İŞLEVİNİN ANALİZİ

Abdul Majeed SIDDIQI

**Konya Teknik Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı**

Danışman: Prof. Dr. Havva ALKAN BALA

2021, 145 Sayfa

Jüri

Prof. Dr. Havva ALKAN BALA

Prof. Dr. Ahmet ALKAN

Doç. Dr. Onur Erman

Bu çalışma, sinema ve mimarlık arakesitinde Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmini araçsallaştırarak mimari mekân kavramı ve mekânın işlev üzerinedir. Mimarlık ve sinema etkileşiminde mimari mekân üzerine temellenen bu çalışma amaç veya araç olarak her iki alanda da ‘mekânı’ irdeleyen materyaller ve ürünler (film, mimari yapı vs.) üzerinden ortaya konmuştur. Mimarlıkta ve sinemada mekân olgusunu genel olarak incelemenin dışında, bu olguyu özgün sinema anlayışının bir temsilcisi olarak tanımlanabilecek yönetmen olan Tarkovsky’nin Offret filmi tartışmayı bir örnekte yoğunlaştırmak için seçilmiştir. Araştırma, Offret filminin baştan sona kadar belli aralıklarda, mekânın kullanımının ve değişiminin gözleneceği kareler alınarak, üzerinde ‘insan-mekân ilişkisi’ ve film boyunca hikâye doğrultusunda mekânın nasıl değişime uğradığının analiziyle sunulmuştur. Araştırmada mekânın fiziki boyutu incelenirken, temelinde olan neden ve gerektiğinde bir mekânın iki kez inşa edilmesinin yanı sıra, mekânın iki farklı şekilde tasarımı (Gerçek alan ve Set) da Tarkovsky’nin sinema ve mekân ilişkisine ne denli önem verdiğini de gözler önüne sermiştir.

Anahtar Kelimeler: Mimari mekân, sinematik mekân, Tarkovskyian.

ABSTRACT

MS THESIS

ANALYSIS OF ARCHITECTURAL SPACE AND FUNCTION IN OFFRET (THE SACRIFICE, TARKOVSKY, 1986) FILM

Abdul Majeed SIDDIQI

**Konya Technical University
Institute of Graduate Studies
Department of Architecture**

Advisor: Prof. Dr. Havva ALKAN BALA

2021, 145 Pages

Jury

**Prof. Dr. Havva ALKAN BALA
Prof. Dr. Ahmet ALKAN
Doç. Dr. Onur Erman**

This study is on architectural space and the concept of its function through analysing the film Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) at the intersection of cinema and architecture. This architectural space study, which is based on the interaction of architecture and cinema; examines 'space' both as a purpose or tool laid out through materials and products such as film, architectural structure, etc. Apart from examining the phenomenon of space in architecture and cinema, Andrei Tarkovsky's film Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986), which can be defined as a representative of this phenomenon in original cinema, was chosen to concentrate the discussion on an example. The research is presented with the analysis of the 'human-space relationship' on the film Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) from the beginning to the end at certain intervals, on which the use and change of space will be observed, and how the space undergoes changes in line with the story throughout the film. While examining the physical dimension of the space in the research, the reason behind it and the fact that a space was built twice, when necessary, as well as the design of the space in two different ways (Real space and Set) also revealed how much importance Tarkovsky attaches to his interest in cinema and space.

Keywords: Architectural space, cinematic space, Tarkovskyan.

ÖNSÖZ

Değerli danışman hocam Prof. Dr. Havva Alkan BALA'ya, sevgili annem ve babam başta olmak üzere aileme teşekkürlerimi sunarım.

“Deneyimlediğim üç farklı kıtadaki mekânların beni ikna edemediğini anladım. Mekân, kilden yapılmış, içinde farklı kokular ve anılarla dolu olan doğduğum tek odalık evimdir. Mekân somut olduğu kadar soyut boyutuyla da anlam kazanıyor.”

Abdul Majeed SIDDIQI
KONYA-2021



İÇİNDEKİLER

TEZ BİLDİRİMİ	vi
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
TABLO LİSTESİ.....	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Önemi	2
1.2. Çalışmanın Amacı.....	2
1.3. Çalışmanın Kapsamı	3
2. KAYNAK ARAŞTIRMASI	6
3. MATERYAL VE YÖNTEM.....	8
4. MİMARLIK VE SİNEMA İLİŞKİSİ	9
4.1. Mimarlık ve Sinema Arakesitinde Mekân	11
4.2. Mimari Mekânın Sinematik Kurgusunda Etki ve Biçimleri	15
4.2.1. Mevcut mekânın aynı biçimde kullanımı	16
4.2.2. Mevcut mekânın yeniden biçimlenmesi	16
4.2.3. Gerçek mekânın tasarımı	17
4.2.4. Sanal mekânın kurgulanışı.....	18
4.2.5. Mekânın ve kentsel mekânın bizzat kendisinin aktörleşmesi	19
4.3. Sinematik Mekânın Mimari Mekân Kavrayışına Etkileri.....	20
5. OFFRET (KURBAN, TARKOVSKY, 1986) FİLMİNDE MİMARİ MEKÂN VE İŞLEVİNİN ANALİZİ	24
5.1. Andrei Tarkovsky'nin Biyografisi ve Filmleri	24
5.2. Andrei Tarkovsky Sineması ve Varoluşçuluk Kavramı	28
5.3. Andrei Tarkovsky Sinemasında Temalar	40
5.3.1. İnsan.....	41
5.3.2. Kurban	41
5.3.3. İnanç.....	43
5.3.4. Ev	44
5.3.5. Ses.....	45
5.3.6. Su ve zaman	46
5.3.7. Ateş	48
5.3.8. Detay.....	48
5.4. Andrei Tarkovsky Sinemasında Mekân.....	51

5.4.1. Ev-yuva	56
5.4.2. Kutsal mekân	57
5.4.3. Doğa	61
5.5.1. Mekânın fiziksel boyutları ve göstergeleri	72
5.5.1.1. Malzeme	76
5.5.1.2. Mekânın fiziksel boyutları	78
5.5.2. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmde mekân tasarım süreci	80
5.6.2.1. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmde iç mekân	90
5.5.2.1.1. Alexander'ın çalışma odası	92
5.5.2.1.2. Oturma Odası	96
5.5.2.2 Dış Mekân	106
5.5. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) Filminde Mimari Mekân	65
5.6. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) Filminde Mimari Mekânın İşlevsel Özellikleri	121
6. ARAŞTIRMA SONUÇLARI	127
KAYNAKÇA	131

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Sinema ve mimarlık arakesitinde mekân.....	2
Şekil 2. Andrei Tarkovsky, Nostalghia-1983	16
Şekil 3. Andrei Tarkovsky, soldan; (1) Stalker-1979 izcinin evi, (2) Andrei Rublev – 1966	17
Şekil 4. Andrei Tarkovsky, Offret-1986.....	18
Şekil 5. Denis Villeneuve, Blade Runner 2049 – 2017	19
Şekil 5. Mon Oncle- 1958.....	20
Şekil 7. Andrei Tarkovsky – 1932-1986.	24
Şekil 8. Andrei Tarkovsky'nin öğrencilik filmleri. (1) The killers-1958, (2) There Will Be No Leave Today-1959, (3) The Steamroller and the Violin-1960	26
Şekil 9. Andrei Tarkovsky yedi uzun metrajlı filmleri. 1962-1986	28
Şekil 10. Üç Kralın Tapınışı, Leonardo Da Vinci- 1481. 2) Kurban filmin ilk sahnesi. 3) Kurban filmin son sahnesi	30
Şekil 11. Offret (Kurban, Trakovsky, 1986) filmin sahne arkasından bir kare.	36
Şekil 12. Nostalghia- 1983	42
Şekil 13. Offret 1986 film, Alexander ve Otto konuşma sahnesi	43
Şekil 14. Nostalghia 1983 film son sahnesi.....	45
Şekil 15. Solaris – 1972.....	47
Şekil 16. Ayna- 1975	48
Şekil 17. Stalker – 1979, detaylar	49
Şekil 18. Nostalghia – 1983, 1+1=1 detay. Offret – 1986, Ev modeli	50
Şekil 19. Andrei Tarkovsky'nin Aralık 1986 tarihli günlüğünden bir taslak; çizimin üstünde Rusça olarak "asla sahip olamayacağım evim" yazısıdır.	52
Şekil 20. Andrei Tarkovsky Ayna- 1975 filminden bir kare	53
Şekil 21. Andrei Tarkovsky Offret - 1986 filminden bir kare.....	54
Şekil 22. Üstten; (1) Offret filminde; Ev, (2) Nostalghia filmde; Katedral, (3) Ayna filmde; eve bakan doğa sonsuzluğu	55
Şekil 23. Offret (Kurban – 1986) film için tasarlanan ev	57
Şekil 24. San Pietro'nun aksonometrik ve kripti gösteren kesit.	59
Şekil 25. Andrei Tarkovsky, Nostalghia-1983 filminin San Pietro'nun kriptinin şekil ve kamera pozisyonlarını gösteren planı.	59
Şekil 26. Andrei Rublev- 1966	60
Şekil 27. Kurban Film için inşa edilen ev ve film içinde kullanılan evin maketi.	65
Şekil 28. Offret – 1986, doğa ve ev	72
Şekil 29. Anna Asp'ın ev modeli-1	73
Şekil 30. Gotland adası, yakın çevre, orman, yollar ve yer.	74
Şekil 31. Aziz Nikolai kilise harabesi, Visby (daha önceki bir yapının kalıntıları üzerine 13. yüzyılda inşa edilmiştir), şimdi bir kültür ve sanat merkezine dönüştürülmüştür. ...	75
Şekil 32. Andrei Tarkovsky, Offret-1986.....	76
Şekil 33. Offret-1986 film için Anna Asp'ın tasarladığı ev inşa aşamasında	78
Şekil 34. Anna Asp – Offret (Kurban) film Ev tasarımcı, en iyi prodüksiyon tasarımcı Oscar ödülü- 1984.....	80
Şekil 35. Anna Asp ada boşluğunda araziye ve yapı yerleşme sınırlarını analiz ederken	82
Şekil 36. Offret (Kurban-1986) filmden salonun iki farklı görüntüsü- İç mekân	83
Şekil 37. Offret (Kurban-1986) film için tasarım sürecinde Tarkovsky ve Anna Asp evin çizimlerinde konuşurken	84

Şekil 38. Offret (Kurban-1986) film çekimi – solda esnek ikincil mekân – sağda çekimi yapılacak küçük adamın odası- iç mekân	85
Şekil 39. Solda Offret (Kurban-1986) filmde Alexander'ın çalışma odası, iç mekân	86
Şekil 40. Üstten; (1) Alan, (2) evin inşa süreci, (3) çekim sırasında evin son durumu..	89
Şekil 41. Tarkovsky (Yönetmen), Anna Asp (Set tasarımcı) ve Sven Nykvist (Görüntü yönetmeni)	91
Şekil 42. Tarkovsky Alexander'ın çalışma odası için yaptığı eskizi, iç mekân.	93
Şekil 43. Offret (Kurban-1986) filmde Alexander'ın çalışma odası, iç mekân	93
Şekil 44. Alexander çalışma odasında Tanrı ile konuşurken. İç mekânın metaforik olarak Kutsal mekâna değişimi	95
Şekil 45. Tarkovsky ve Anna Asp iç mekânda mesafe ve hareket üzerine alan çalışma halinde, iç mekân	97
Şekil 46. Tarkovsky'nin oturma odası için yaptığı eskizi, iç mekân.	98
Şekil 47. Offret (Kurban-1986) filmde Oturma odası, iç mekân.	99
Şekil 48. Offret (Kurban-1986) filmde oturma odası düzeni, oyuncular ve set alanın ortasında – iç mekân	100
Şekil 49. Offret (Kurban-1986) filmde faciadan sonra insanların mekânda farklı konumları. Üstten; (1) Alexander ve Otto şarap içerken, (2) Hizmetçi ve Doktor Adelaideyi sakinleştirirken. İç mekân	102
Şekil 50. Anna Asp, model çalışma halinde	103
Şekil 51. 80'lerin ortalarında Tarkovsky'nin günlüğünde elle çizilmiş eskiz.	106
Şekil 52. Offret (Kurban-1986) film için tasarlanan gerçek ev, modeli ve Tarkovsky sahne için modelin etrafına su birikintileri oluşturuyor. Dış mekân.	107
Şekil 53. Offret (Kurban-1986) film için yer ve yakın çevre çalışma ve düzenlemeler- Dış mekân	109
Şekil 54. Tarkovsky, eşi Larissa ailesi ve arkadaşlarıyla. Myasnoy Bor, Novgorod'daki evi. Dış mekân.	111
Şekil 55. Myasnoy'deki evin yeniden inşası için Tarkovsky'nin eskizler (1970-1972)	112
Şekil 56. Myasnoy'deki ev inşası bitikten sonra – 1981.	112
Şekil 57. İtalya, Roccalbegna'daki müstakbel ev için Andrei Tarkovsky'nin çizim dizisi (1982-1986)	113
Şekil 58. Offret (Kurban) film için Anna Asp'ın tasarladığı evin görünüşü.	115
Şekil 59. Masoyney ev, (Offret-1986 filmin iç mekân benzerlikler.)	123
Şekil 60. Offret – 1986	124
Şekil 61. Tarkovsky'nin Moskova'dan 70 km uzaklıktaki kır evi.	124
Şekil 62. Andrei Tarkovsky babasıyla, çocukluğu	126
Şekil 63. Tarkovsky Offret – 1986 filmin bitiminde evin bir resmiyle birlikte	129
Şekil 64. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde mekânın var olma, yaşam ve yok oluş süreci	130

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Mimarlık ve sinema etkileşiminden yola çıkarak aşağıdaki tablo çıkarılmıştır	9
Tablo 2. Sinemanın diğer alanlarla etkileşiminden yola çıkarak aşağıdaki tablo çıkarılmıştır.....	13
Tablo 3. Andrei Tarkovsky filmleri	33
Tablo 4. Andrei Tarkovsky filmlerinde ana karakterlerin içsel değişim ve dönüşüm ...	39
Tablo 5. Andrei Tarkovsky sinemasında üç mekânın hakimiyeti ve kullanım yerleri ..	62
Tablo 6. Andrei Tarkovsky sinemasında ev ve filmlerinde yeri.....	64
Tablo 7. Offret (Kurban-1986) filmde üç mekânın hakimiyeti.....	70
Tablo 8. Offret (Kurban-1986) filmde evin yeri ve değerlendirmesi.....	70
Tablo 9. Offret (Kurban) filmde mekânın bileşenleri. Tablo bu bileşenlerin kullanımı I'den en düşük oranı V'e kadar en yüksek oran olarak göstermektedir	79
Tablo 10. Offret (Kurban-1986) filmde mekânın biçimleri ve kullanımı.....	87
Tablo 11. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmde tasarım süreçleriyle ilgili aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır	90
Tablo 12. Bu çalışma doğrultusunda iç mekânlar ile ilgili aşağıdaki tablo elde edilmiştir	104
Tablo 13. A. Tarkovsky'nin içinde yaşadığı evleri gösteren tablo	116
Tablo 14. A. Tarkovsky sinemasında ev ve mekânların özelliklerini gösteren tablo ..	118
Tablo 15. Bu çalışma doğrultusunda dış mekânlarla ilgili aşağıdaki tablo elde edilmiştir	119

1. GİRİŞ

“...Ne de olsa, doğduğunuz ve yıllarca görmediğiniz evi hatırlama biçiminiz ve uzun süre devam etmemiş bir evin ardından evin gerçek görünümü arasında çok büyük bir fark var. Genellikle hafızanın şiiri, kökeni ile yüzleşerek imha edilir...”¹

Yaşamın içinde var olan mimarlık sanatı, tarihsel süreçte şehir planlama, mühendislik, bilişim, felsefe, arkeoloji, teknoloji, politika ve hukuk gibi pek çok alanla etkileşim halinde olmuştur. Mimarlık disiplini doğasında var olan sunum gereği görsel iletişim biçimleriyle kaçınılmaz bir ilişki içerisinde. Modern dünyanın yeni sanatı olarak beliren ve hızla gelişen sinema sanatı da mimarlığın etkileşim halinde olduğu sanat dallarından biridir. Mimarlık ile sinema arasındaki ilişki konuyla ilgilenenlere göre farklı biçimlerde sınıflandırılabilir. Bu çalışmanın ele alınışıyla, sinema açısından ilişkisi iki ana kategoride toplanabilir. Bunlar mimari gerçekliği yorumlayan filmler ile kısmen veya tamamen mevcut olmayan yepyeni mimariler yaratan filmlerdir. Bu çalışma sinema ve mimarlık arakesitinde yönetmen Andrei Tarkovsky sinemasındaki mekân ve mekân işlevinin *Offret (Kurban)* isimli filmi özelinde irdelenmesidir.

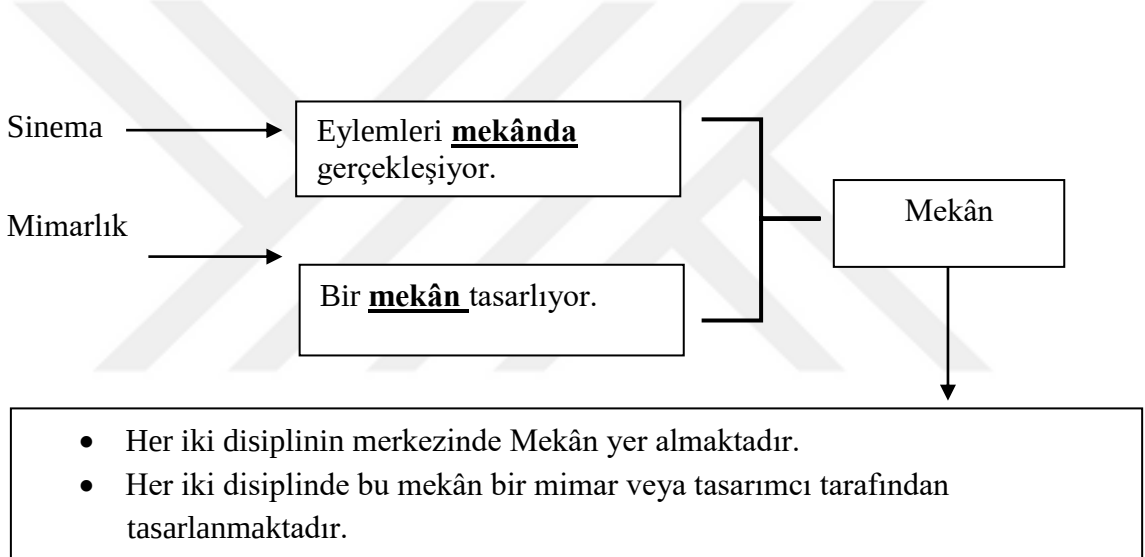
Sinemanın en temel bileşenlerinden biri olan mekân; ekonomi, politika, kültür ve ideoloji ile belirlenir ve biçimlenir. Bu nedenle mekânız bir sinema filmi düşünmek imkânsızdır. Filmler mutlaka bir “yer” de geçmek durumundadır ve bu “yer” ile kurulan ilişki, bu “yer” e atfedilen anlam ile bütün filmler belirli bir mekân kurar. Filmde (Kurban, Tarkovsky, 1986) yönetmenlik, sinematik kavramlar yanında mimarinin? ve mimari kavramların açık bir şekilde yer aldığını görebiliriz. Dolayısıyla sinema ve mekân ilişkisi, sinema ve mekânın üretimi ilişkisi bu çalışmanın temel izleği olmuş ve Tarkovsky filmleri örneğinde mekânın kuruluşunu ve yaratıcı üretimini filmsel dil içinde analiz etmeye çalışmıştır.

¹ Andrei Tarkovsky, 1932-1986

1.1. Çalışmanın Önemi

Bu çalışmanın önemi, yönetmenin (Kurban, Tarkovsky, 1986) film için tasarlamak istediği mimari mekân ve bu mekânın bir tasarımcı tarafından belli analizler, fikirler, eskizler ve yönetmenle birebir bir ihtiyaç programının oluşturulması süreciyle mimari mekânı merkeze alması bakımından önemlidir.

Çalışmanın önemi, genel olarak sinemada, özel olarak da Tarkovsky sinemasında mekân ve mekânın üretilmesine yönelik bir bakış geliştirmesi ile sadece mekânla ya da sinemayla ilgili olmayıp aynı zamanda sinema-mimarlık arakesitinde “mekân” ortak temasında birleştirmeyi amaçlamış sinemasal bir çalışma olmasına dayandırılabilir? Böylece bu çalışma, odağını sinema ve mimarlığın birleştiği bir mekânsal düzenleme olarak filmlere yöneltmektedir.



Şekil 1. Sinema ve mimarlık arakesitinde mekân

Seçilen film her ne kadar bir yönetmenin hayal ve ustalık ürünüyse, hikâyenin ve sahnelerin yer aldığı mekân film için üretilmiştir. Filme özel tasarlanan ve inşa edilen mekânlar, mimari tasarım sürecini ve bir mimari sanat eserini ortaya koyma aşamalarını da içermektedir.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, birbiriyle oldukça bağlantılı olan sinema ve mimarlığın birbirlerine olan etkileri yorumlanmış ve mimarlığın sinemadaki yansıması ele alınmıştır. Bu iki disiplin arasındaki bağ, büyük etkileşimleri dolayısıyla özellikle son yıllarda sıkça incelenen bir konu olmuştur. Sinema alanında işlenen ‘mekân’ kavramı,

birçok mimar için araştırma konusu olmuş ve çeşitli çalışmalar sonucu farklı şekillerde yorumlanmıştır.

Çalışmanın amacı, mimari unsurlar üzerinden iki ayrı sanat dalı olan sinema ve mimarlık arasındaki ilişkiyi incelemek; ortak paydalarını bulmak ve Tarkovsky filmlerinden yola çıkarak mimarlığın sinema üzerindeki etkisini yorumlamaktır.

Çalışmada Tarkovsky sinemasının öngördüğü mekân tiplerinin insan üzerinde sosyal, kültürel, kişisel, doğal ve yapay etkileri incelenmeyi çalışmıştır. Bu etkilerden yola çıkarak mimari normlar, Tarkovsky sinemasında kullanılan mekânın niteliği, hikâyenin geçtiği zaman, sosyal ve psikolojik durum vb. birçok konu ele alınarak yorumlanmıştır. Filmde yer alan mekânlar aracılığıyla izleyicilere yüklenen bu unsurlar, sinema ile mimarlık arasındaki ilişkiyi güçlendirmiş ve karşılıklı bir biçimde birbirlerini geliştirmelerine yol açmıştır.

Mekân tasarımı için çeşitli imkânlar olabildiği gibi, bunların sinemada kullanımı çok fazla bilinmemektedir. Sinemada bazen gerçek fiziksel mekânlar kullanılırken, bazen de “setler” oluşturulur. Fakat her iki durumda da filmde kullanılan mekân, izleyiciye filmin geçtiği döneme ilişkin mimari ve kültürel ipuçları vermektedir. Bu şekilde sinemanın, mimari tarafından zenginleştiği gözlenmiştir.

Tarkovsky sinemasında bazen gerçek mekânların kullanıldığı, bazen de tüm setin baştan oluşturulduğu görülmektedir. Yönetmen ve tasarımcılar iş birliği içinde filme uygun bir set seçiminde bulunmuş, bu doğrultuda uygun bir set için tasarım ve mekân seçilmiştir. Tarkovsky mekânı sürece katan yönetmen anlayışı ile mimari tasarım ile sinematografik dili başarılı bir şekilde kaynaştırmıştır. Bu kapsamda yönetmen, izleyiciye aktarılmak istenen duyguya göre bir mekân seçiminde bulunmalı ve o mekâna uygun şekilde filmin kurgusunu yaparak sahneleri çekmelidir.

1.3. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışmada, Sovyet sineması konusunda eşsiz bir tarza sahip olan yönetmen Tarkovsky'ye ait Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde, sinema ve mimarlık arasındaki etkileşim irdelenmiştir. Tezde mimari mekân, sinemada mimari mekân, sinema ve mimarlık arakesitinde mekân ve Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde mekânın farklı süreçlerini okuma ve analiz etmeyi amaçlamıştır. Bu çalışmada, gerçek mekânların ve sinema için özel olarak tasarlanan kurgu mekânların sinemada anlatımı

yani sinematik mekânlar incelenmiştir. Sinemanın ortaya çıkışından günümüze, sinema-mekân ilişkisi, sinemanın mekânı nasıl etkilediği, mekânın sinemada nasıl yer aldığı, mekânda değişen yaşayış ve modernleşen mimarı araştırılmıştır. Özetle sinema, mekân kavramı üzerinden ele alınmıştır.

Yönetmene ait yedi uzun metrajlı film bulunmaktadır. Bu tez, Tarkovsky sineması üzerine değildir. Çalışma, Tarkovsky ve filmlerinin mekân kullanımını anlamaya yönelik bir irdeleme olup özel olarak *Offret (Kurban)* filmi seçilmiştir. Tarkovsky sinemasında mekân, doğa, kent, terk edilmiş mekânlar, pastoral ve set mekânları kendine has tarzıyla kullanıldığı için seçilmiştir. Tarkovsky *Offret (Kurban)* filmi için bir mekân tasarımcısı ile ortak çalışmayı karar verdikten sonra bu mekânın tüm tasarım sürecini baştan sona kadar bir film hikâyesi için yapılmış olduğunu göz önünde bulundurarak, tez ana çalışma haline getirilmiştir. Tez kapsamında sinematik kavramların mekân üzerine etkileri konusuna değinilmemiştir.

Filmden alınan karelerin çerçeve içi anlatım yolu ile mekân kullanım biçimleri görsel iletişim aracı olarak yansıtılmış ve analiz edilmiştir. Mekânsal ilişkiler bağlamında yapılan filmsel mekânın mimari analizi, somut mimari öğeler ve anlamı pekiştiren mekânsal kullanımları ve kavramları üzerinden incelenerek içindeki mimari ilişkiler belirlenmiştir.

Araştırma üç ana aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada; Tarkovsky ve film ile ilgili araştırma yapılarak, materyaller ve veri temini sağlanmıştır. Bu aşamada film ile ilgili görüntü, resim, belgesel ve yazı olarak veri toplanmıştır. Film izlenimden sonra, film ile ilgili yönetmenin sinematik belgesel, sahne arkası çekimlerinin ve yazılarının okuması yapılmıştır.

İkinci aşamada; film için tasarlanan mekân ve tasarım süreci üzerine bilgi ve veri temin edilmiştir. Tasarımın ihtiyacı ve amacı üzerine yönetmenin fikirleri ve eskizler analiz edildikten sonra yönetmen ve tasarımcının tasarım süreci üzerine karşılıklı konuşmaları deşifre edilmiştir. Tasarımcı Anna Asp'ın arazi seçimi, mekân tasarımına yaklaşımı, malzeme, tasarım ile ilgili model ve çalışmalardan yollara çıkarak tasarımcının yer, mekân, iç mekân ve dış mekân üzerine yaklaşımı incelenmiştir.

Üçüncü aşamada filmden elde edilen görseller mekânın bileşenleri bağlamında parçalara ayrılarak; sınır, ışık, doku, süreklilik, ölçek, doluluk-boşluk, perspektif, kompozisyon ve malzeme kullanımı yoğunluk açısından irdelenerek tablo haline getirilmiştir. Bu bileşenler göz önünde bulundurularak filmde; iç mekân, dış mekân, mekân-insan ilişkisi ve mekân işlevinin analizi için farklı kareler alınmıştır.. Bu tablo

yönetmenin eskizleri, bu eskizlerin filmde geçen kareler ve bunların sinema ve mimarlık üzerinde yorumlarını kapsar nitelikte olup film hakkında genel analiz verisi olarak çalışılmıştır.



2. KAYNAK ARAŞTIRMASI

Sinema ve mimarlık üzerinde yazılan doktora, lisansüstü tezler ve bu iki disiplin üzerine yazılmış belli kitaplar başta olmak üzere Tarkovsky sinemasında mekân ve mimari mekânı analiz eden tezler ve makaleler kaynak araştırmanın ilk adımını oluşturmaktadır.

Tarkovsky'nin kendi hayatı ve yaptığı sinema ile ilgili yazılmış olan ve gelecek nesillere bırakılmış önemli eserleri arasındayer alan "*Mühürlenmiş zaman, 2017. Şiirsel sinema, 2009. Zaman zaman içinde, 2011.*" yanında Pallasma'nın "*Tenin Gözleri & Mimarlık ve Duyular, 2020. The Architecture of Image: Existential Space in Cinema, 2007.*" Robert'ın "*Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema, 2008.*" Zizek'in "*Tarkovsky ve içsel uzamdan gelen şey, 2017.*" gibi kitapların bilgi ışığında Tarkovsky sineması ve onun sinemasında kullanılan mimari mekâna özgü bilgiler ve belgeler elde edilmiştir.

Kaynak araştırma sürecinde konu ile ilgili doktora tezleri "*Moving Images of HOME: Tracing an Architectural Phenomenography through the Films of Ingmar Bergman and Andrei Tarkovsky, 2016. Transformation of meaning of architectural space in cinema: the cases of "gattaca" and "truman show", 2005. Deleuze and Tarkovsky: the Time Image and Post War Soviet Cinema History, 2015.*" ve lisansüstü tezler "*Cinema and the Architectural Promenade, 2011. Bir Anlatım Dili Olarak Varoluşçuluk ve Tarkovsky Sineması, 2008. A Historical Analysis of the Films of Andrei Tarkovsky in Relation to the Post-Thaw Soviet Moment, 2017. What is the Zone and Are We in It? Visions of the Anthropocene in Andrei Tarkovsky's Stalker, 2015. The Poetic Image: An Exploration of Memory and Making in Architecture and Film, 2005. Tarkovsky'nin "Offret" Filminde Etik Bir Yaklaşım Olarak Hakikat Sorunu, 2018.*" araştırmanın genel oluşum ve ilerleme noktasında yararlanılan kaynaklar olmuştur.

İkinci adımda ise sinema ve mimarlık etkileşimini ve tarihsel sürecini anlatan belgeseller, kurulmuş olan web siteleri ve Tarkovsky'nin 1962-1986 yılları arasında çektiği yedi uzun metrajlı filmi ve sineması genel bir bakışta analiz edilmiştir. Bu aşamada Tarkovsky sineması üzerinde kurulan web sitesi "*Nostalghia.com*" tezin araştırma süreci boyunca ziyaret edilmiş olup, bu siteden yazı, görüntü, resim, eskiz ve gerekli bağlantılar elde edilmiştir. Aynı zamanda Tarkovsky'nin yedi uzun metrajlı filminin analizleri, okumaları ve araştırmacının sinema alanında almış olduğu eğitimden yararlanarak devreye soktuğu tecrübeleri ve sezgileri altında uzman görüşleri ortaya

konulmuştur. Literatürde bu yedi film üzerinde birçok kaynak bulunmaktadır. Sözü edilen bu kaynaklardan “*The Sacrifice. Andrey Tarkovsky’s Gift of Death, 2018. Modalities Of The Long Take In The Era Of Late Socialism: Miklós Jancsó, Sergei Parajanov, Andrei Tarkovsky, 2014. The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time, onspaces and time, 2012. The Artist’s Passion According to Andrei: Paintings in the Films of Andrei Tarkovsky, 2014. Time Sickness In Andrei Tarkovsky’s The Sacrifice, 2009.*” incelenerek Tarkovsky sineması hakkında genel bilgi ve Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmi için ihtiyaç doğrultusunda bilgi ve veri alınmıştır.

Üçüncü adımda çalışma alanının odak noktası olan Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmi için Tarkovsky’nin verdiği seminerler, yazılar-günlük, filmin kendisi, sahne arkası görüntüleri, film için tasarlanan mekânın tasarımcısı Anna Asp’ın tasarım sürecini anlatan belgesel ve görüntü yönetmen Sven Nykvist’in hatıra yazıları oluşturmaktadır. Tarkovsky’nin hayatı boyunca verdiği seminerler, katıldığı sempozyumlar ve medya (televizyon)’da yaptığı konuşmalar bunun yanında Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmi için set tasarımcısı Anna Asp ve görüntü yönetmen Sven Nykvist tarafından hazırlanan mekân tasarımı ile ilgili çekilmiş belgeseli “*Bygga Bilder / On the scenography of Tarkovsky’s Sacrifice (1990) Kerstin Eriksdotter, 2015.*”², araştırmada Tarkovsky sinemasında mekân tasarımı, tasarım süreci ve sinemada mekân analizi konularında yol gösterici olmuştur. Tarkovsky’nin günlük defteri, eskizleri, mektuplar ve Tarkovsky’nin özel fotoğraf koleksiyonu, müzede sergilenen fotoğrafları, Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) film için set tasarımcı Anna Asp’ın model çalışmaları ve fotoğrafları araştırmada göz önünde bulundurulmuştur.

Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) Tarkovsky’nin çektiği son uzun metrajlı felsefi-dram filmidir. Varoluşu, maddesellik, maneviyat ve insan haklarının statü ve ahlaki meselelerine eleştirel bir yaklaşımı ve bir kişinin bir şeyi yapmasını veya yapmamasını engelleyen-özgürleştiren sosyal ve spritüel sınırları vardır. Filmin seçiminde, yönetmenin film yapımına yaklaşımının ideolojik tavırları ve nostaljik bir dünyayı betimlemedeki mimari mekânlar dikkate alınmıştır.

² Url.2

3. MATERYAL VE YÖNTEM

Bu tezdeki materyaller Tarkovsky'nin *Offret* (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde bir fikir ve anlayış olarak değerlendirilen sinema filminin bizzat kendisi ve bu filme konu olan mimari mekân ve yapılı çevredir. Seçilen filmde yer alan mimari mekânlar ve yapılı çevre, yakın zamanda mimarlığın gündeminde olan set tasarım veya mekân tasarımının örneğidir. Mimarlar tarafından ortaya atılan mimari mekânların birincil anlamları; yönetmenlerin filmlerde türetilen veya icat ettiği anlamlarla karşılaştırılmıştır. İki disiplinin mekân üzerine birincil vizyonları hem mimari mekân hem de sinematik mekân karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Tezin dördüncü bölümünde; film yapımında sinematik enstrümanlar, film anlatımındaki temel kavramlar aracılığıyla, sinema mimarlık ilişkisi ele alınmış ve bunlara göre analizler yapılmıştır.

Bu tezde yöntem oluşturulurken kullanılan ana materyaller sinemanın ve mimarlığın bileşenleridir. Bu bileşenler her biri Tarkovsky'nin *Offret* filmi tasarlanmış ve set olarak kullanılmış evdir. Tarkovsky sineması ve seçilen örnek film (Kurban, Tarkovsky, 1986)'de uzman sezgileri (tablolarda uzman görüşü olarak ifade edilmiş) kullanılarak görüntü ve mimarlığın araştırmalarında olan eskiz ve mekân okumalar yapılarak tablolar oluşturulmuştur. Aynı zamanda bu tabloları desteklemek için filmin belli aralıklarda kareler alınıp eskizler ve mimari yorumlamalarla birlikte karşılıklı olarak incelenmiştir.

Sonuç olarak mimari mekânın film için hangi özelliklere sahip olduğu ve ne tür tasarım süreçlerini takip ettiği, filmde mekân-insan ilişkisi, tasarımcı ve film yönetmeninin yazılı ve sözlü bilgileri incelenerek *Offret* (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde mekân işlevinin analiz çalışması yapılmıştır.

4. MİMARLIK VE SİNEMA İLİŞKİSİ

“...Dünyadaki birçok mimarlık okulunda en güncel ilgi alanı sinemadır. Filmler, daha incelikli ve duyarlı bir mimariyi keşfetmek amacıyla incelenir. Ayrıca, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Coop Himmelb(l)au ve Jean Nouvel gibi günümüz mimari avangardının en saygın temsilcilerinden bazıları, mimariye yaklaşımlarının oluşumunda sinemanın önemini kabul ettiler...”³

Pallasmaa (2007)’e göre, sinema ve mimarlık, yalnızca zamansal ve mekânsal yapısı nedeniyle değil, temellerinde hem mimarın hem de sinemanın yaşam alanını ifade etmesinden dolayı etkileşim halinde olan iki sanattır. Bu iki sanat formu, kapsamlı yaşam imgeleri yaratılmasına aracılık eder. Yapıların, şehirlerin kültür imgelerini ve belirli bir yaşam tarzını yaratması ve koruması gibi, sinema da hem yapımının hem de betimlediği dönemin kültürel arkeolojisini aydınlatıyor. Her iki sanat biçimi de varoluşsal mekânın boyutlarını ve özünü tanımlar; ikisi de yaşam durumlarının deneyimsel sahnelerini yaratır. Bu iki önemli disiplinin etkileşimi üzerine yapılmış araştırmalar, genellikle iki kategoride sunulmaktadır. Bu etkileşimin ilki, filmlerde mimarlığın ve mimari çevrenin ele alınma biçimi; ikincisi ise mimarlığa sinema yönünden bakarak, mimarlığın ve inşa edilmiş çevrenin gelişim ve değişiminde filmlerin olabilecek etkilerine dair olan kavrayıştır.

Tablo 1. Mimarlık ve sinema etkileşimi

Mimarlık ve Sinema Etkileşimi	
I. Filmlerde mimarlığın ve mimari çevrenin ele alınma biçimi. - Beş farklı biçimde ele alınabilir.	II. Mimarlığın ve inşa edilmiş çevrenin gelişim ve değişimine filmlerin katkısı. - Beş farklı biçimde ele alınabilir
1. Mevcut mekânın aynen kullanımı	1. Ütopik ve Distopik mimarinin üretimi
2. Mevcut mekânın yeniden kurgulanışı	2. Gelecek mimarisinin biçimlenmesi
3. Gerçek mekânın tasarımı	3. Mekânın farklı açılardan okunması
4. Sanal mekânın kurgusu	4. Mekânın belgelenmesi
5. Mekânın ve kentsel mekânın bizzat kendisinin aktörleşmesi.	5. Mekânın sinematografik yöntemle üretilmesi

³ Juhani Pallasmaa, **The Architecture of Image: Existential Space in Cinema**, 2007, s.13

“Görsel bir anlatım sanatı olan mimarlık ile yine görsellikle kendini ifade eden sinema sanatı birçok yönden paralellik gösterir. Sinema ve mimarlık ilişkisinin temeli insana ve hayallere dayanır. Her ikisi de kurguların görsel anlatımıdır. Mimarlık ve sinema tasarımı insan zihninde başlar, kurgulanır, kâğıda geçirilir ve hayat bulur. Sinema ve mimarlık ekip çalışması ister, yapım aşamasından önce planlama ve hazırlık süresi gerektirir ve küçük parçalar bir araya gelerek anlamlı bir bütüne ulaşır. Sinema tıpkı mimarlık gibi teknoloji, donatı, insan kaynağı, üretim süreci, ekonomi, sermaye ve zamana karşı yarışa dayalı yoğun bir emeğin ürünüdür. Bütün sanatların ekonomik ürünler verdiği bir boyutu bulunur.”⁴

Bala (2020)’ye göre, sinema ve mimarlığın kullandıkları ortak terminoloji ve yöntemsel benzerlikler, ortaya çıkarılan ürünlerde, iki sanatın birbiriyle etkileşime girmesini sağlayıp, çıplak gözle algılayamayacağımız kamera açıları ile sunar. Sinema ve mimarinin etkileşimi, sinemasal ifadenin içsel mimarisi ve mimari deneyimin sinematik özü çok yönlüdür. Her ikisi de bir grup uzman, asistan ve ekip arkadaşlarının yardımıyla ortaya çıkan sanat biçimleridir. Her iki sanatın seçkin eserleri olup ve bu eserleri piyasada büyük sermayeler ile hayata geçirilir ve çok sayıda çalışana ihtiyaç duyulur (Bala, 2020). Kolektif çabanın ürünleri olarak kaçınılmaz doğalarına bakılmaksızın hem film hem de mimari, auteurün, bireysel sanatsal yaratıcının sanatlarıdır.

“...İki sanat formunun ilişkileri farklı bakış açısından incelenebilir: Berlin filminde’de Walter Ruttmann, Metropolis’te Fritz Lang veya Blade Runner’da Ridley Scott gibi farklı yönetmenlerin bir şehri nasıl tasvir ettiği, Alman Ekspresyonist filmlerinde olduğu gibi, fantezi mimarisinin gerçeklik ve rüya arasında asılı durduğu binalar veya odalar nasıl sunulur? Sinemanın iki boyutlu imgesinin üç boyutlu ve çok duyuşal dünyayı nasıl temsil ettiği ya da ayrı deneyimsel parçaların montajının, insan algısal mekanizmalarının özelliklerinden ve eksikliklerinden yararlanarak nasıl sürekli ve gerçek bir dünya izlenimi yarattıkları olabilir.”⁵

Bu iki disiplin karşılıklı etkileşimin yanı sıra, birbirine ilham kaynağı da olmuştur. Her iki disipline ait olan özel teknik ve tasarım yöntemleri kullanmaları

⁴ Havva Alkan Bala, **Mimarlık öğrencisi misin?**, 2020, s.100

⁵ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.14

yönüyle birbirlerinden beslenirler. Beşışık (2013)'e göre, sinema ve mimarlık; yaşanan/mimari mekânı ana konu olarak seçer fakat bu mekânların deneyim süreçleri/biçimleri farklı olduğundan, sinema mimari mekân hakkında belirgin ipucular verirken mimarlık ise kendi estetik yönünü sinemaya aktardığını söylemektedir. Sinema mimarlığı araç/amaç olarak kullanırken, mimarlık sinemayı insan bilincinin derinliklerine ulaşmak için bir projektör olarak kullanır.

Sonuç olarak sinema, mimarlık ve tasarım sürecinde olduğu gibi kullandığı ortak araçlarla insanların kavrama biçimini geliştirdiği için her iki disiplinin mekân algılama konusunda yeni bakış açıları kazandırdığını söyleyebiliriz. Sinema artık insanların toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi günlük yaşam olaylarını kaydetme ve gösterebilme özellikleri ile her türlü görseli iletme ve aktarma aracı haline gelmiştir. Sinema farklı görsel anlatım biçimleriyle insanların mekân ve yeni dünya ile iletişim konusunda da farklılık getirmiştir. Bu özelliklerle sinema, 20. yy 'da dünyaya gelmiş bir insanın 19. yy insanının yaşam tarzı, kültürü, ekonomi ve yapısal tercihleri gibi konuları kolaylıkla inceleyebilmesine ve günlük hayatın farklı kesimlerinde değişik yaşamlarını analiz edebilmesine olanak sağlamaktadır. Sinema fotoğraf gibi insan, yaşam, kültür ve mekân içerikli görsel kayıtlar ve anılardır (Bala, 2020). Sinemanın hareketli imgeleri ve bu görüntülerin algılanma biçimi 20.yy. insanının kavrama ve algılama biçimini değiştirmede disiplinler arası önemli bir yer almaktadır. Sinema farklı görsel anlatım biçimleriyle insanların mekân ve yeni dünya ile iletişimi konusuna da farklılık getirmiştir.

4.1. Mimarlık ve Sinema Arakesitinde Mekân

“Her iki sanat dalının kesişim kümesinde mekân vardır. Mimarlık hemen hemen her filmin gizli ögesidir. Sinema mekân deneyimlerini artıran bir sanattır. Mekân; sinema için senaryo, müzik, ışık ve aktör gibi kaçınılmaz elemanlardan biridir. Sinema, mimarlığın sınırlarından bağımsız olarak yaratabildiği mekânlar nedeniyle mimarların yaratıcılıklarını on plana çıkartan ve daha özgür tasarımlar ortaya koymalarına olanak

*sağlayan bir yapıdadır. Filmler, mimarlığın üretilmemiş mekânlarının temsil ortamıdır.”*⁶

Pallasmaa (2007), mekânı zihinde inşa eden, zihin-mekânlar yaratan, böylece insan zihninin, düşüncesinin ve duygularının süreksiz mimarisinin özünü yansıtan sinema yöntemleriyle ilgilenir. O’na göre binaların ve şehirlerin ruhsal görevi dünyada varoluşumuzu inşa etmek, benlik ve dünya deneyimleri arasındaki yüzeyi belirginleştirmektir ve yönetmenler de ekrana yansıttıkları imgelerle tam olarak aynı şeyi yapmaktadır. Mimarlık ve sinema deneyimi arasındaki fark ise; sinemanın sadece imgelerle sınırlı olup, mimarlık ise hem görsel hem de fiziksel olarak sınırsız olmasıdır. Sinemada süreç içinde gerçekleşmiş eylemlerle belirlenen mekân sayesinde mekânın mimari kavrayışı deneyimlenirken, mimarlığı mekânsal olarak kavramak için mekân içinde beden hareket etmesi gerekmektedir (Beşışık, 2013).

*“Filmler, mimarlığın üretilmemiş mekânların temsil ortamıdır...Mekâna özgü sinemaya odaklanabilmek mimarlar için önemli bir hedeftir. Sinemanın mimarlara sunduğu ortam, yaratılan mekânların ve bu mekânlara ilişkin getirilen yaşam önerilerinin tartışılabileceği bir platform olarak görülmelidir. Ayrıca uygun olduğunda sinemada gerçekleştirilen denemeler gerçek hayata aktarılabilmektedir. Mekân sinemada bir araçken, mimaride sinemasal mekânı yaratmak önemlidir.”*⁷

Sinema, mekân tasarımcısı için bir test sahasıdır. Bazı film türlerinde var olmayan mekânların tasarlandığını görmekteyiz. Mekân imgelerden ve bu imgeler sinema yolu ile ekrana yansımış ve duygulanım imgelerini oluşturmuştur. Bu yüzden mekân sinemanın her yerindedir. Mekân; sinemayı ortaya çıkarmış, sinema ise mekânı ve kent yaşantısını etkilemiştir. Sinematografin kaydettiği ilk görüntüler kaynağını kentsel mekânlardan almıştır. Sinemanın ilk dönemlerinde yollar, sokaklar, caddeler, parklar, restoranlar, barlar, kafeler gibi mekânları ve sinemada mekânların önemli göstergeleri olmuştur (Bayrakçı, 2014).

Her iki sanat dalının kesişim noktasında ise mekân deneyimi vardır. Mimarlıkta mekân deneyimi gerçek anlamda, sinemada ise yapay olarak yapılmaktadır. Sinema eserleri mimari ortamlarda çekilerken mimarlar da kentler, binalar ve mekânları üretmeyi sürdürürler. Mimarlık; toplumun ekonomi düzeyine, sosyal ve teknolojik

⁶ Havva Alkan Bala, a.g.e., 2020, s.100

⁷ Havva Alkan Bala, a.g.e., 2020, s.101

olanaklarına, kültürel yapısına ve değer yargılarına doğrudan bağlı bir disiplindir. Mimarlık sadece bir mekân üretme biçimi değil aynı zamanda toplumun düşünce ve kimlik üretme biçimidir. Toplumsal gelişmelerin odak noktası olan kenti biçimlendiren ve ürettiği mekânlar ile birey ve toplum arasındaki ilişkileri kuran mimarlık, insanı anlamak için sinemadan bir veri kaynağı olarak faydalanmaktadır. Endüstri Devrimi'nden sonra teknolojinin ve sanayileşmenin yaşamın en derin noktalarına yayılmasıyla beraber bu ilişkiler egemenlik kazanmıştır.

Pallasmaa 'ya göre;

“...Deneyimlenen mekân rüya ve bilinçsizlik yapısını andırır, fiziksel mekânın ve zamanın sınırlarını özgürce organize etmiştir. Deneyimlenen mekân her zaman dışsal mekân ile içsel ruhsal mekânın, gerçekliğin ve ruhsal projeksiyonun bir kombinasyonudur. Deneyimlenen mekân tecrübe edilirken, hafıza ve rüya, korku ve arzu, değer ve anlam; gerçek algı ile kaynaşır. Deneyimlenen mekân öznenin kesişen yaşam durumlarıyla ayrılmaz bir biçimde bütünleşmiş olan mekândır.”⁸

Sinema ile mimarlık arasındaki bu önemli ilişkinin, yalnızca estetik bakış açısı ve set tasarımları ile değil, filmlerin mimari eleştiriye faydaları ve tarihi çevreyi de farklı bir bakış açısıyla göstermesi özelliğinin; film söylemlerinin tarih, sosyoloji gibi alanlarda geçerlilik kazanması ile ilgili olduğu söylenebilir. Teknolojinin gelişmesiyle insanlığın kazandığı yeni icatlar olan televizyon, bilgisayar, cep telefonu... vs. sayesinde, görsel kültür ürünleri de uluslararası arenada hızlıca yaygınlaşmış, toplulukları yaşama şekillerinden dünyayı anlamlandırma biçimlerine kadar etkilemeyi başarmıştır.

Tablo 2. Sinemanın diğer alanlarla etkileşimini

Sinemanın diğer alanlarla Etkileşimi		
Tarih	Sosyoloji	Teknoloji
Geçmişten günümüze yaşadığımız mekânları, dönemin mimari akımları ve biçimleri ile ilgili kapsamlı bilgiler aktarmaktadır.	Dönemin insan kültürü, kentin ekonomi, siyasi ve sosyolojik düzey ve sınırlar hakkında görsel aktarımlarıyla bilgiyi iletmektedir.	Zaman içerisinde insanın yeni teknolojinin ve sanayileşmenin getirdiği değişimlerle beraber mekânsal değişimleri göstermektedir.

⁸ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.18

Lumiere kardeşlerin ilk filmi, 1895 yılında Paris'teki ilk sinematograf gösterisinde mekân ana elemanı olarak paydos saatinde fabrikadan çıkan işçileri gösteriyordu. Yani filmde bir mekân vardı. Hatta trenlerden birinin istasyona girişi öyle bir açıdan çekilmiş ki, seyirciler tren üzerlerine geliyor diye bir anlığına yerlerinden irkilmişlerdi. Lumiere kardeşlerin sahneleri? mekân gösterimi konusunda başlangıç adıımıdır. Yani sinemanın ortaya çıkışında konu zaten mekânın kendisidir. Daha sonra halkın yoğun ilgisiyle sinemada hikâyeye anlatmaya yönelim başladı. Bu kez mekânlar hikayelerin anlatımında önemli bir aracı haline geldi. Dolayısıyla mekân ister amaç olsun ister araç olsun sinemadan ayrılamayacak bir parçadır. Bu iki disiplin arasındaki ilişki, kullandıkları ortak elemanlar ve yapım sürecindeki benzerlikler yönünden incelenebilir. Fakat mimarlık ve sinema arasındaki en güçlü ilişki mekân üzerinden tartışılır. Filmlerde mekânın aktarılma konusunda yönetmenlerin çok önemli bir algılama ve kavrama hayal gücü kullanmaları gerektiğini söyleyebiliriz.

“...Binalar ve kentler, kültürün ve belirli bir yaşam biçiminin görüntü arkeolojisini ortaya çıkarmaktadır. Sinema yaşamla yeni ve özgürleştirici bir ilişki kurmanın bireysel yolu olup, kentsoyludur. Kent ve sinema arasındaki etkileşim sinema açısından gayet okunaklı olup, metropolün caddelerinde, apartmanların cephelerinde karşılığını sinema ile bir başka şekilde ifade etmiştir...Kentleşmenin mekânsal karşılığı ancak sinema tarafından layık olduğu gibi ritmiyle, hareketin örgütlenmesiyle, zamanın akışıyla belgelenmektedir Metropol modernliğin kendi tarihini yarattığı saklayabilme kapasitesi bulunmaktadır.”⁹

Sinemada mekândan bağımsız bir hikâyeye aktarılamaz ancak mekân yaratmak sinemanın amaçları içinde değildir. Olayların anlamlandırılmasında içinde bulunulan mekânların etkileri çok büyüktür. Kullanılan mekânlar, o film için tasarlanabilir veya var olan mekânlar kullanılabilir. Gerçekte var olan mekânların kullanılması sinema tarihinin her döneminde çoğunlukla karşımıza çıkmaktadır. Bu mekânlar, inandırıcılığı arttırıp, kişilerin filmdeki karakterler ile ilişki kurmalarını kolaylaştırır. Gerçekte var olan mekânlar, filmde gerçek yapılış ve kullanım amaçlarına yönelik

⁹ Havva Alkan Bala, a.g.e., 2020, s.101

kullanılabilirliklerinin dışında yönetmenin amacına uygun olarak farklı işlevlerde de gösterilebilir.

4.2. Mimari Mekânın Sinematik Kurgusunda Etki ve Biçimleri

‘‘Hem mimarlık hem de sinema yaşanan mekânı açıklar. Bu iki sanat dalı, hayatın kapsamlı imgelerini yaratır ve onlara aracılık eder. Sinema, yapıldığı zamanın ve resmettiği dönemin kültürel arkeolojisini yansıtır. Her iki sanat dalı da var olan mekânın özünü ve boyutlarını tanımlar; her ikisi de yaşam durumlarının deneysel sahnelerini yaratır.’’¹⁰

Mimari görüntüleri içermeyen filmler neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu ifade, binaların filmde gerçekten gösterilip gösterilmediğine bakılmaksızın geçerlidir. Çünkü halihazırda bir görüntünün çerçevelenmesi, ölçek veya aydınlatmanın tanımı, ayrı bir yerin kurulmasını ifade eder. Pallasmaa (2007); yaşayan alan tek tip, değersiz bir uzay olmadığını öne sürer. Bir ve aynı olay veya bir cinayet, bir yatak odasında, banyoda, kütüphanede, asansörde veya çardakta gerçekleşmesine bağlı olarak tamamen farklı bir hikâyedir. Bir olay, özel anlamını günün saati, aydınlatma, hava durumu ve ses görünümüyle kazanır. Ayrıca, her yerin olayla birleşen kendi tarihi ve sembolik çağrışımları vardır. Dolayısıyla sinematik bir olayın sunumu, mekân, yer ve zaman mimarisinden tamamen ayrılmazdır ve bir film yönetmeni, çoğu zaman bilmeden de olsa mimari mekânı yaratmak zorundadır.

Her iki disiplinin çalışma konusu olan mekânın, sinema başlangıcından beri günümüze kadar her yönetmenin farklı stil ve sinema dili olduğu halde onları tek noktada birleştirecek konusu olduğunu da söyleyebiliriz. Mimarlık, sinemanın ayrılmaz parçası olup her zaman onun etrafında şekil alıp gelişmektedir. Sinema hikayesini gerçekleştirmek için her zaman bir mekâna ihtiyaç duyduğu için, mimarlığın sinemada nasıl kurgulanacağı sorusu hep ortaya çıkarmıştır.

¹⁰ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.13

4.2.1. Mevcut mekânın aynı biçimde kullanımı

Mekân değiştirilmeden barındırdığı yaşam hikayesi oyuncular tarafından canlandırılabilir, aynı mekânda farklı hikayeler anlatabilir veya mekân bütünüyle değiştirilerek farklı bir mekân etkisi için filmin içeriğine uygun olarak düzenlenebilir. Bu tür filmlerin mimarlık adına bir belgesel niteliği taşıdığı da söylenebilir. Filmde yer alan mekânlar kentin mimarisi hakkında bilgiler vermekte ve bu durumun tartışılabilirliğine olanak sağlamakta; bir yandan da gelecek için belge niteliği taşımaktadırlar. Bu şekilde oluşturulmuş bir film gelecekte, dönemin ekonomisini, kültürünü ve siyasi bilgilerini aktarmaktadır.



Şekil 2. Andrei Tarkovsky, Nostalghia-1983

4.2.2. Mevcut mekânın yeniden biçimlenmesi

Özellikle tarihi filmler veya belli bir dönemde geçmiş olan filmlerin hikayesi için mevcut mekânların yeniden düzenlendiğini ve kullanıldığını görmekteyiz. Mevcut mekânın yeniden biçimlenmesi??, terk edilmiş olan ve zamanının ölçütlerine göre düzenlenmiş mekânların yeniden kimliklerini kazanmalarını ve amacına uygun kullanımını sağlayan bir mekân düzenleme türüdür. Bu tür filmler sinemada mevcut yapıların kimliklerini bir araç olarak kullanır ve izleyicilere yapıları gerçek yapılaş

amaçları ve kullanım şartlarında deneyimleme fırsatı sunar. Tarkovsky sinemasında iz sürücünün evi ve Andrei Rublev filminde seçilen kiliseler bunun için iyi birer örnektir.



Şekil 3. Andrei Tarkovsky, soldan; (1) Stalker-1979 izcinin evi, (2) Andrei Rublev – 1966 DİĞER ŞEKİLLER?

4.2.3. Gerçek mekânın tasarımı

Bu tür mekânlar genelde yönetmenin ve hikâyenin soyut boyutunu mekânla bağdaştırarak bir tasarımcı tarafından tasarlanan mekânlardır. Bu mekân film içerisinde belli karakterlerin ve anlam olarak da bu karakterlerin mutlaka bir bağı olacaktır. Genelde böyle mekânlar set olarak tasarlanır ve film bitiminden sonra kullanılmaz hale gelir. Ancak Tarkovsky gibi yönetmenler set yanında bir arazide gerçek bir mekân tasarlama sürecine de yönelebilir. Ancak bu süreçte ortaya koyulup kurgulanan mekân da dönemin mimari tarz, kültür ve akımı hakkında bilgi vermektedir.



Şekil 4. Andrei Tarkovsky, Offret-1986

4.2.4. Sanal mekânın kurgulayışı

Özellikle bilim kurgu sineması ütopik ve hayali mekânların oluşmasına genellikle sanal ortamda yol açmıştır. Bu tür mekânlar özel filmler için yönetmen ve tasarımcı tarafından hayal ürünü olarak üretilmektedir. Sanal mekânlar kişinin mekânla karşılıklı ilişki kurarak içerisinde üç boyutlu deneyim yaşayabileceği ortamdır. Ütopik şehirler, mekânlar, geleceğin şehirlerini tasvir eden kurgular, zamanla ilişkilendirilerek kurgu içerisinde, mantıksal bir düzleme oturtulmaktadırlar. Bu mekânlar bazen gelecek mimari hakkında bilgi verirken bazen ise tamamen bir hayal ürünü olup havada duran bir mekân olarak karşımıza çıkabilir. Bu mekânlar genelde geleceği odak noktasını alarak insanlar tarafından dünyada daha deneyimlenmemiş ve gözle görülmemiş ütopik mekânların tasarımı olarak ortaya çıkıyor.



Şekil 5. Denis Villeneuve, Blade Runner 2049 – 2017

4.2.5. Mekânın ve kentsel mekânın bizzat kendisinin aktörleşmesi

Mekânın aktifleşmesi ise filmde ana konunun mekân olup oyuncuların bu mekânla ilişkisini konu edinmektedir. Bu tür filmler genellikle keskin bir yapılaşma ve sanayileşme döneminde görülmektedir. 1950 yıllarından sona batı dünyasının modern hayata yönelişi, insanları geleneksel mimariden uzaklaştırıp dikey ve akıllı mekânlara sevgisi ve bu mekânları insanlar üzerindeki etkilerini bir temsili mekân üzerinde konu ediyor. “Amcam” filmi bunun için en ideal örnektir. Filmde bir insanın yeni mimari ve mekânın kullanımı süreci hakkında yaşadığı komik anları ve zorlandığı anları görerek biz de yaşıyoruz. Bunun yanı sıra iki farklı mekânın karşılıklı olarak kültür ve insan statüsü üzerine olan etkileri de görülüyor. Mekân bu filmlerde arzulanan, nefret edilen ve eleştirilen bir öge olarak karşımıza çıkıyor.



Şekil 6. Mon Oncle- 1958

4.3. Sinematik Mekânın Mimari Mekân Kavrayışına Etkileri

Filmler, binaları ve kent-leri yeniden keşfetmek isteyen mimarlar için bir rehberdir. Sinema gerek günümüzde gerek geçmiş veya gelecek mimarisi hakkında çok geniş bir alanda bilgi vermektedir. Gitmediğiniz bir yapının veya kentin hakkında filmlerde farklı görüntülere bakarak binaların, sokakların ve meydanların insan ile ilişkisi, fonksiyonları ve özelliklerini kolaylıkla öğrenebilir ve analiz edebilirsiniz. Savaş sonucunda mimarisini tamamen kaybetmiş bir kentin, o dönemde çekilen filmlerdeki görüntüleri yapılaşma ve kentleşme dokularını belge şeklinde günümüze aktarmaktadır. Aynı biçimde gelecek için fütüristtik yapılaşma ve mimari ipuçlarını da bilim kurgu filmlerinde görebiliriz. Bilim kurgu sineması ütöpk ve hayali mekânların genellikle sanal ortamda tasarımına yol açmıştır. Bu tür mekânlar özel filmler için yönetmen ve tasarımcı tarafından hayal ürünü olarak üretilmektedir. Sinema aynı zamanda bundan sonraki dönemin mimarisine biçimi kazandırabilir, *Metropolis-1927* filminde gördüğümüz yüksek binalar, keskin yapılaşma ve büyük sanayi fabrikalarının bugün birçok kentte hem varlığını hem de sosyolojik etkilerini görüyoruz. Sinemanın

hiç deneyimleyemediğimiz mekânı bize ulaşmadığımız açılardan tecrübe etme veya analiz etme şansı da sağlamaktadır. *Barselona, Barselona-2008* filmi izlediğinizde Gaudi'nin mekânlarını bakamadığımız açılardan deneyimleme olanağı sağlamaktadır. Sinema her şeyden önce tarih boyunca bir belgeleme aracı da olduğu için bize bir mekânın yıkılışından sonra bile somut ve kesin bir görüntü bilgi aktarmaktadır, *Muhsin bey-1987* filmi Beyoğlu'nun yapılaşma, mekân tipleri ve kültürün günümüze değişimi arasındaki çarpıcı bir belgeleme filmi olduğunu düşünebiliriz.

Sinemada üretilen sanatsal kurgu; rasyonel ya da irrasyonel olsa bile mekânsal öğeler özneyi çevrelemektedir. Pallasmaa (2007)'nin da belirttiği gibi, her filmin mimari görüntü içerdiği söylenebilir. Bunun için yapıların gösterilmesi şart değildir; çünkü zaten her görüntüde bir mekân etkisi bulunur. Her olay yaşandığı mekâna göre farklı anlamlar içermektedir. Bir sahnenin yatak odasında, banyoda, asansörde ya da kütüphanede olması farklı etkiler ve izlenimler yaratır. Her olay kendi özel anlamını, yaşandığı günün zamanına, yerine, havaya, ortamdaki seslere göre içinde barındırır. (Beşışık, 2013)

Her olay örgüsü yaşandığı günün zamansal, atmosferik ve mekânsal özellikleri ile kendi özel anlamını oluşturmaktadır. Aynı zamanda her mekân tarihin zamansal etkileri ve olaylarla ilişkisinin sonucu olan sembolik bağlantıları içinde taşımaktadır. Sinemasal bir olayın sunumu bu nedenle; mimari mekândan, yerden ve zamandan ayrılamaz. Pallasmaa (2007), her yönetmenin film hikayesine özgün bir mekân yaratmak zorunda olduğunu ve bunun bazen hiç deneyimlenmemiş bir mekân olabildiğini vurgular; ayrıca bunu yaparken yönetmenin, mimarlığın profesyonel disiplininin bağımsız olduğunu ve bu durumun sinema mimarisini asıl önemli kılan durum olduğunu söylemektedir.

Filmde mimari mekânlar; mekânı deneyimleyen kullanıcılar, çevre, ait olduğu zaman dilimi ve olaylar bir bütün olarak temsil edilir. Mekânın deneyim biçimi sinemada gerçekleşme süreci ise literatürde yapılan araştırmalara göre; *“Film; farklı deneyimlerin üst üste çakıştırılması yoluyla elde edilen teknolojik, çerçevelenmiş mekân görüntülerinin sınırlarını aşmak için bir imkân önerirken görünmez ve keşfedilmemiş*

olan mekânın deneyim yönü, karşılığını izdüşümsel sanatlarda (projective arts) olarak tanımlanmaktadır.”¹¹

*Pallasmaa (2007) ise, imge aktarımı ve deneyim sürecine, mimariyi üreten mimarların, yarattıkları imgeleri aktarımı yönünden bakarak; mimarlıkta bile maddesel olan binanın yalnızca deneyimi aktarmakta bir aracı olduğunu, onun aracılığıyla ruhsal bir imgenin, mimarının tecrübeye dayanan alanından, gözlemcinin ruhsal dünyasına aktarıldığını öne sürmektedir. O’na göre mimarlığın imgeleri, maddede ölümsüzleştirilirken, sinematik imgeler yalnızca ekrana yansıtılan, belirgin bir anlamı olmayan ilüzyonlardır. “Her iki sanat formu da insan etkileşimlerinin, yaşam durumlarının çerçevelerini ve dünyayı anlamının ufuklarını tanımlamaktadır.”*¹²

Sinema, zaman ve mekân boyutlarında var olan yaşama ait deneyimdir. Zaman ve hareket kavramlarını iç içe geçmiş biçimde ele alan sinema için mekân, iki temel unsurdan biridir. Sinemada aktarılan kurgusal olaylar için mekânsal öğelere ihtiyaç vardır. Sinema perdesinin bir anlatı alanı olduğu düşüncesinden yola çıkıldığında mekânsız hiçbir olay örgüsü olamayacağı düşüncesi ve mekânın kaçınılmaz boyutu ile karşılaşmaktadır. Sonuçta; sinema, sadece algı imgeleri (objektif ve maddesel) olsa da; sinema zaman ve mekân algısıyla oynayarak imgelere dönüştürür ve farklı bir gerçeklik boyutunda imgeleri yeniden üretir.

Sinema, seyirciye deneyimlenmemiş mekânların analiz etme fırsatı sağlar, böylece mimarlar için gerçek hayatlarında bakamadığı mekanları sinematik görsellerden deneme ve okuma olanakları sağlıyor. Kutucu (2005), sinema ve mimarlık ilişkisi imgeleri ve biçimleri ile sosyal hayatımızı etkilediğini öne sürüyor. Örneğin hiç Paris’e gitmemiş biri bile bir filmde Eiffel Kulesi’ni, Şanzelizeyi ya da bir ucundaki Zafer Takını gördüğünde burasının Paris olduğunu bilir. Çünkü daha önce sinema perdesinde gösterilen bu imgesel öğeler (kentsel dokular, mekânsal dönüm noktalar vs.) hafızalarımızda yer etmiştir. Böylelikle hiç görmediğimiz ya da deneyimlemediğimiz kentler, mekânlar ile ilgili görsel anılarımız oluştuğu savı üretilebilir.

“Sinema perdesinde aktarılan olay örgüsünün meydana geldiği mekân tekdüze, ya da değersiz değildir. Basit deneyimsel pratikler bile (öpüşme sahnesi vb.) olayın geçtiği mekânın sahip olduğu özellikler neticesinde farklı hikayelere dönüşebilmektedir.

¹¹ Aktaran: Gökçe Beşışık, 2013, s.12

¹² Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.17

Sahne de aktarılan olay örgüsü, kendine özgü anlamını günün hangi saatinde meydana geldiğine, aydınlatmaya, hava durumuna, ses ve manzaraya göre alabilmektedir. Bunlara ek olarak her mekânın olay örgüsü ile birleşen sembolik veya tarihi çağrışımları bulunmaktadır. Aktarılan bilgilere göre sinematik bir olayın sinema perdesine sunumunun mekânın, yerin ve zamanın mimarisinden ayrılması mümkün olmadığı düşünülmekte ve ayrıca film yönetmeni farkında olarak ya da olmayarak mimariyi oluşturmaktadır. Sinemadaki mimariyi bu kadar incelikli ve açıklayıcı kılan da kesinlikle bu masumiyet ve mimarinin mesleki disiplininin bağımsızlığıdır. ”¹³

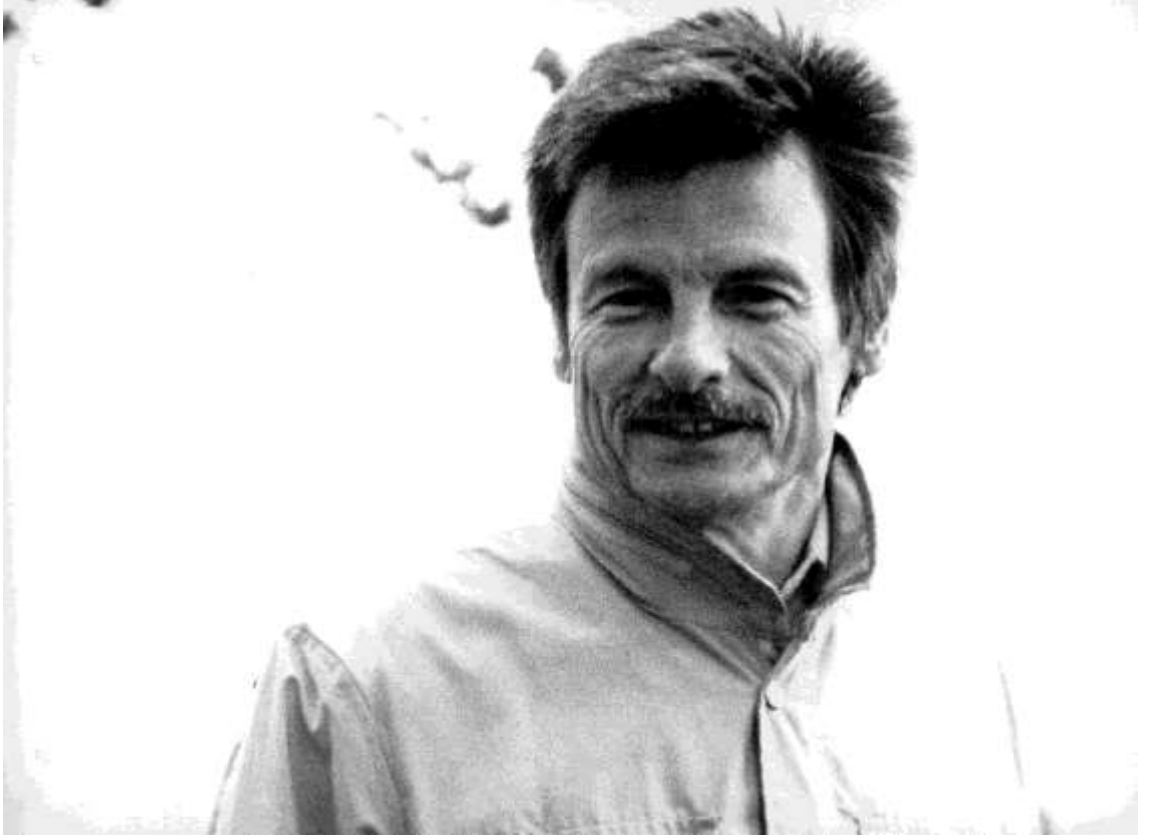
Ünver (2018)’e göre, sinemada mekân; mimari teknik özelliklerinden ziyade içerdiği imgeler ve bu imgelere verdiğimiz yanıtla var olur. Alanın seçimi ve kullanımı, duygusal imgeler açısından çok önemlidir (imgelere cevabımız). Farklı yerlerde aynı kurguya sahip sahnelerin üretimi farklı duyguların kazanılmasına neden olur. Sinemada mekân yaratmanın birçok yöntemi vardır; mevcut yapıyı kullanmak, inşa edilen mekânın bir modelini oluşturmak, farklı yerlerde iç mekanları yeniden yaratmak, teknolojik yeniliklerden yararlanarak birçok olasılık ile sanal alanlar üretmek gibi. Mekânın verdiği duygu, mekânın üretim yönteminden bağımsızdır. Mekân sinema için önemli bir değere sahiptir; seyirci için başka hiçbir şeyle yaratılamayacak bir duygu yaratır. İnsanlar zamanlarının çoğunu her gün mimari mekanlar, kentsel alanlarda geçirirler; başka bir deyişle, farkında olmasalar da sürekli olarak mimari alanlarda yaşarlar. Yaşadığımız yerlerin insanların yaşam tarzlarını ve davranışlarını etkilediği açıktır.

¹³ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.20-21

5. OFFRET (KURBAN, TARKOVSKY, 1986) FİLMİNDE MİMARİ MEKÂN VE İŞLEVİNİN ANALİZİ

5.1. Andrei Tarkovsky Biyografisi ve Filmleri

04 Nisan 1932'de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde doğmuştur. Sergei Eisenstein'den sonra adı en çok duyulan Sovyet sinemacılarından biri olan Andrei Tarkovsky (Ünlü şair Arseniy Tarkovsky'nin oğlu), VGIK Sovyet Film Okulu'na girmeden önce müzik ve Arapça eğitimi aldı. VGIK'te saygın yönetmen Mikhail Romm'un öğrencisi oldu.



Şekil 7. Andrei Tarkovsky – 1932-1986.¹⁴

Babası 1930'ların sonlarında ailesini terk etmesine rağmen, küçük oğlu üzerindeki şiirsel etkisi Tarkovsky'nin kariyeri boyunca kaldı. Ayrıca, yayıncılıkta çalışan annesi Maria'dan da derinden etkilendi. Annesini geriye dönük olarak, sonunda

¹⁴ Url.3

dönüştüğü sanatsal film yapımcısına gelişmesinin ana nedeni olarak tanımlardı. Hatta yarı otobiyografik filmi *Ayna*'daki Maria karakterini hikâyenin merkezi bir parçası haline getirecek kadar ileri gitti. Bununla birlikte, her iki ebeveyninin sanatsal eğilimlerinin nihai film yapımı kariyeri üzerindeki büyük etkisine rağmen, Tarkovsky genellikle bir çocuk olarak isyan edecek, çalışmalarını tamamlamaktan daha sık hayal kurmayı tercih edecek ve sadece okuyarak sakinleştirilebilecektir. İsyankâr, hayal kırıklığına uğramış çocukluğu ve edebiyata olan yakınlığı, sanatsal bir tema olarak hayallere olan ilginin gelişmesine yol açtı. Arapça öğrenmek için kısa bir süre Oryantal Diller Okulu'na kaydolduktan ve doğal çevreye ilgisinin derinleştiği 1950'lerin başlarında Sibirya'ya bir yıl süren jeoloji araştırmalarına katıldıktan sonra Devlet Sinematografi Enstitüsü'ne girdi.

Devlet Sinematografi Enstitüsü'nde, Tarkovsky sadece Sovyet film tarihinin önemli figürlerini değil, aynı zamanda Sovyetler Birliği dışından önemli film yapımcılarını da inceledi. Orson Welles, John Ford ve Jean Renoir gibi yönetmenlerle ilgili çalışmaları onu değişken filmlerle tanıştırdı. Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Neorealizmi, Japon yeni sineması ve diğer çeşitli “yeni dalgalar” gibi yeni sinema hareketleri, Tarkovsky'nin film dilini oluşturmada önemli roller oynadı. İsveç'ten Ingmar Bergman, Fransa'dan Robert Bresson, İtalya'dan Federico Fellini ve İtalya'dan Michelangelo Antonioni ve Japonya'dan Akira Kurosawa, Tarkovsky'nin yaklaşımını çeşitli şekillerde etkiledi. KAYNAK verilmesi uygun olur.

Devlet Sinematografi Enstitüsü'nde öğrenci olarak tamamlanan Tarkovsky'nin ilk üç filmi, sanatçısını geliştiren bir sanatçıya kısa bir bakış sunmuştur. İlk filmi *The Killers*, aynı adlı bir Ernest Hemingway kısa öyküsünün bir uyarlamasıydı. Sınırlı bir bütçe ve düşük ekipman arzı nedeniyle, filmi diğer iki öğrenci ile iş birliği olarak yaptı. Stilistik olarak, film Noir unsurlarını içeriyordu; bu Tarkovsky'nin yabancı sinemaya artan ilgisini örneklendirdi. Bir sonraki filmi *There Will Be No Leave Today*, askerlerinin muzaffer görüntüleri nedeniyle filmlerinden herhangi birini en stilist olarak sosyalist gerçekçiliğe getirdi. Bununla birlikte, tamamen sahne kullanan aktörlerden oluşan bir oyuncuya sahip olmak yerine gerçek askerlerin ve ordu malzemelerinin kullanılması nedeniyle İtalyan Neorealizminin etkisini de gösterdi.

Diploma filmi için Tarkovsky, 1961'de piyasaya sürülen *The Steamroller and the Violin*'i yaptı. Kısa film ilk solo projesiydi. İlk iki öğrenci filminin aksine, rüyalarının kullanımı da dahil olmak üzere sonunda çalışmalarına hükmedecek görsel öğeler içeriyordu. Gelecek filmlerinde sıkça kullanacağı su, ayna, kuş ve yansıtıcı

ışıklar gibi görüntüler burada belirgin bir şekilde yer alıyor. Bir başka yaygın Tarkovsky ögesi, *Ivanin çocukluğu* ve *Ayna*'da tekrar ortaya çıkacak çocuk kahramanının kullanılmasıdır. Filmin önemli bir yönü sanatsal bireysellik, sanatçının toplumdan ayrılması ve sanatın insanlar üzerindeki içsel gücüdür. Filmde Sasha'nın (çocuk kemancı) karakteri Sergei'yi (buharlı silindir) müzikal yetenekleriyle büyülüyor. Tarkovsky, sanatçı olarak görüşüne paralel olarak sanat yapmaya devam etti ve kariyeri boyunca sanatı bir tema olarak kullandı.



Şekil 8. Andrei Tarkovsky öğrencilik filmleri. (1) The killers-1958, (2) There Will Be No Leave Today-1959, (3) The Steamroller and the Violin-1960

Tarkovsky uluslararası sinema arenasında, ilk uzun metrajlı yapımı olan *İvan'ın Çocukluğu*- 1962 ile dikkatleri üzerine çekti ve Venedik Film Festivali'nde büyük ödül kazandı. İkinci Dünya Savaşı yıllarında on iki yaşında bir casusun hikâyesini anlatan bu ödüllü film, ikinci yapımı için otoritelerde büyük bir beklenti oluşturdu. Eğitimine özen gösterdi ve yaşamlarında maddi rahatlık olmamasına rağmen, müzikal ve görsel sanatlara ilgi duymaları için gittikçe daha fazla ilgi göstermeye çalıştı.

İkinci filmi *Andrey Rublev* – 1969, 1971'e kadar Sovyet yetkililerce yasaklanmış olarak kaldı. Cannes Film Festivali dahilinde, ödül almaması için kasıtlı olarak festivalin son günü sabah saat 4:00'de gösterilmesine rağmen bir ödül kazanmayı başardı. 1972'de ünlü bilim kurgu yazarı *Stanislav Lem*'in aynı adlı romanından uyarlanan *Solaris*, *Stanley Kubrick*'in *2001: A Space Odyssey* filmine Sovyetlerin cevabı olarak görüldü ancak Tarkovsky bunu hiçbir zaman kabul etmedi. *Solaris* gezegeninin yörüngesindeki bir uzay istasyonunda yaşanan doğaüstü olayların ve insanların hayalleri

ve vicdan muhasebeleri üzerine derin bir gerilim-bilim kurgu filmi olan *Solaris*, diğer yapıtlarına göre daha rahat bir şekilde seyirciyle buluştu ancak 1975'te çektiği *Ayna* ile tekrar resmi engellere takıldı. Tarkovsky'nin kendi çocukluğundan kalma bazı anıları ile, kırklı yaşların sonundaki bir adamın çocukluğu, annesi ve savaş ile ilgili anılarında Sovyet halkına farklı bir bakış açısı sunan bu film yine pek çok resmi otorite tarafından yasaklanması gereken bir film olarak görüldü.

Bir sonraki film *Stalker*- 1979, ilk versiyonun bir laboratuvar kazası ile yok olmasından sonra, çok düşük bir bütçe ile yeniden çekilmek zorunda kaldı. Tarkovsky sinemasının belirgin özelliklerinden olan ağır ve uzun planların, özenli kompozisyonların, derin anlamlar içeren diyalogların en güzel şekilde kullanıldığı bu filmi takip eden ve resmi makamların izni ile İtalya'da çekilen *Nostalghia* – 1983 Andrei Tarkovsky'nin özlemini dışa vurduğu ve sürgünde çevirdiği ilk filmidir. Son filmi *Offret* (*Kurban*- 1986)'in çekimlerini İsveç'te, Ingmar Bergman'ın ekibi ile tamamladı. Aynı sene Cannes Film Festivali'nde tam dört ödül alarak festivale damgasını vurdu. 28 Aralık 1986 tarihinde, Paris'te akciğer kanseri sebebiyle hayata veda etti. 1990'da "sinema sanatına olağanüstü katkısı, evrensel insani değerleri ve hümanist düşünceleri olumlayan yenilikçi filmleri" nedeniyle Tarkovsky 'ye Lenin Ödülü verildi.¹⁵

¹⁵ Url.1



Şekil 9. Andrei Tarkovsky yedi uzun metrajlı filmleri. 1962-1986

5.2. Andrei Tarkovsky Sineması ve Varoluşçuluk Kavramı

“Ölçüsüz, taşkın bir film midir Kurban? Tarkovskyde alıştığımız altın dengeden ara sıra uzaklaşan bir yanı var: Bazen simgelerde, bazen de söz zincirinde. Hemen hemen hep yoğunlaşmalarda. Kurban, sonuç olarak, atmosferde oksijen oranının artışı.”¹⁶

Varoluşçu sinemanın en tanınmış yönetmenlerinden birisi olan Tarkovsky’nin son filmi olan Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) isminden de anlaşılabilceği üzere, Kierkegaard’ın “*Korku ve Titreme*” eserinde bahsedilen İbrahim’in oğlunu kurban etme öyküsünü andırır. Başrol Alexander’in öyküsü, Kierkegaardian “etik-iman çatışması”nın etrafında kurgulanmıştır. Film, tüm diğer Tarkovsky yapıtları gibi izleyiciye geniş bir sorgu alanı bırakır.

Canver, (2017)’e göre Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986); İbrahim’in, Kierkegaard’ın, Tarkovsky’nin ve Alexander’in bir düşüdü. Çünkü kurban kavramı inanç, etik, gerçek, ruhsal yaşamın etkinliğini sürdürmesi ve dünyadan bilinçle istenmiş

¹⁶ Enis Batur, **Enis Batur'dan Sinema Yazıları**, 2007, s.11

anlık bir vazgeçişdir. Kurban filmi bu nedenle, insan için fedakârlık ve vazgeçişin, tarihi köklere dayanan güncel hikâyesidir.¹⁷

Kurban fikri ve pratiği din, ahlak ve siyasette derin bir rol oynar. Moshe Halbertal¹⁸ kurbanın anlamını ve sonuçlarını “*On Sacrifice*” isimli kitabında, bir teklif olarak kurban teorisi geliştirerek ve kurban, ritüel, şiddet ve aşk arasındaki ilişkiyi inceleyerek ortaya koyar. Moshe’e göre “*Kurban ayrıca, özverinin etik yaşam içindeki yerine, asil ve yıkıcı bir siyasi ideal olarak karmaşık rolüne de kapsamaktadır.*” Halbertal, dini alanda kurbanın hiyerarşik bir ilişki bağlamında verilen bir armağan, bir hediye olduğunu ileri sürer. Kurbanın aynı zamanda gerçek bir minnettarlık ve sevgi ifadesi ile bir değişim aracı arasında parçalanmış belirsiz bir jest olduğunu belirtir.

Halbertal, (2012)’e göre kurban fikri, etik ve siyaset alanlarında bir bireyin daha kutsal değerler ve vaatler uğruna kendi çıkarını feda ettiği kendini aşma fikrine bağlıdır. Fedakârlık büyük bir potansiyel ahlaki değeri olsa da, en acımasız eylemleri haklı çıkarmak için de kullanılabilir. Tarkovsky’nin Kurban filmi, Adrian Martin’in belirttiği gibi “*sanatçının son çalışmasını kendi ‘ zevkine ’ dönüştürme, aynı zamanda bir önceki her şeyin toplamı ve biçimlendirme ustalığıdır.*”¹⁹

Kurban kavramı Tarkovsky’nin son iki filminde metaforik ve soyut ritüellerle zaman ve mekân içerisinde gösterilmektedir. Bu sunuşu başroldeki karakter her biri simgesel bir havuzda veya hem yanan bir evle gerçekleştirmektedir. Batur (2000)’e göre: “*Sinema tarihinin en dramatik sahnelerinden birinde Tarkovsky, Nostalghia’nın kahramanına, elinde yanan bir mum, havuzu kat ettirir. Mum söndükçe yeniden, gerekirse sonsuza dek tekrarlanacak bir özel törendeymişçesine başlayan bu yolculuk belki de Kurban’ın ta kendisidir.*”²⁰

Kurban filmi Leonardo Da Vinci’nin “Üç Kralın Tapınışı” tablosuyla başlıyor. Üç kral yeni doğmuş İsa’ya tapınmak ve ona hediyeler vermek için kutsal topaklara gelirler ve filmin tüm manevi anlamı bu resimden gelişecektir. İlk olarak kamera tablonun, krallardan birinin Meryem’in kucağındaki çocuk İsa’ya değerli bir hediye sunduğu kısma odaklanıyor. Filme geçiş ise tablonun ortasındaki ağaçtan Alexander ve oğlunun ağaç dikme sahnesine geçiş ile sağlanır. Film aynı ağacın görüntüsü ile

¹⁷ Murat Canver, **Kierkegaardçı Bir Gözle Tarkovsky’nin Düşü- Kurban (Offret, 1986)**, 2017

¹⁸ Moshe Halbertal, **On Sacrifice**, 2012

¹⁹ Aktaran: Moldiyar Yergebekov, a.g.e., 2003, s.35

²⁰ Enis Batur, a.g.e., 2007, s.11

sonlanmaktadır. Tarkovsky için ağaç bir inancın sembolüdür, metafiziksel olarak film sahnelerinde bunu ekrana yansıtır. Kurban’da Tarkovsky, insanın ve dünyanın kurtuluşunun tek yolunun inanç ve fedakarlıktan geçtiğini göstermeye çalışıyor. Tablonun filmdeki son görüntüsünde Alexander’ın Tanrı’ya olan sözünü etkin bir şekilde yerine getirerek evini ateşe verme kararına işaret ediyor: Alexander kendini kurbana hazırlarken, önünde durduğu gardırobun aynalı kapısı açılıyor ve yansımasında resmin kenarını yakalıyor.

“Leonardo Da Vinci’nin tabloları her zaman iki özelliğiyle insanı etkiler: sanatçının bir nesneyi dışardan, son derece sakin bakışla ele alma gibi şaşılacak yeteneğiyle-ki aynı bakış Johann Sebastian Bach’da ve Leo Tolstoy’da da vardır- ama aynı zamanda bu tablolara son derece zıt duygular içinde yaklaşılabilmesiyle.”²¹



Şekil 10. Üç kralın tapınışı, Leonardo Da Vinci- 1481. 2) Kurban filmin ilk sahnesi. 3) Kurban filmin son sahnesi

Kendine has bir sinema tarzı olan Tarkovsky sinema tarihinde “sinemanın büyük şairi ve kutsal sinemacı” olarak bilinmesine rağmen sanatı ve düşünceleri kendine özgü bir kitle ve seyirci tarafından gözlemlenmektedir. Tarkovsky’yi ve onun sanatsal alanını anlamak için ilk önce kendisinin düşünce dünyasına girmek

²¹ Andrei Tarkovsky, **Mühürlenmiş zaman**, 2017 s.94

gerekmektedir. “Benim filmlerim tamamen benim hakkımdadır”²² diyen yönetmen bizi kendi kişisel hayatını yorumlamaya yönlendirmektedir. Tarkovsky’nin filmlerini anlamak için yalnızca filmlerini izlemek yeterli değildir. Yönetmen, seyircinin olayları ve eylemleri yorumlaması için geniş bir alan bırakıyor. Seyircinin araştırıp bulmasını, keşfetmesini, rahatsız olup yorulmasını, bu düşünsel yolculukta yönetmenle birlikte aynı yolda yer almasını istiyor.

Yergebekov (2003)’e göre, Andrei Tarkovsky’nin sanatsal dünyası, gizemli ve alışıl gelmişin dışında bir akışa sahiptir. Filmlerinde yarattığı karakterlerin insanlar üzerindeki etkisinin anlatılması oldukça zordur, bu onun sanat eserlerine ait sıra dışı bir özelliğidir. Tarkovsky, filmlerinde felsefi, ahlak ve inanç ile ilgili sorular ortaya atarak, onların yanıtlarını aramaktadır. Tarkovsky, sinemasının doğrultusunda insan kaderini ve dünyayı, erdeme götürecek yolların arayışını anlatan bir dil olarak öne sürüyor. Filmlerinde adeta tanrıyı bu şekilde tapınabilir bir olgu olarak ortaya koymaktadır.

Tarkovsky’nin karakterleri, bir yanlarıyla varoluşçuluğun içinde kendilerini gerçekleştirmeye çalışırken, öte yandan yönetmeninde kendi hayatında yaşadığı ve deneyimlediği ıstıraba benzer bir ıstırap içindedirler (Mintaş, 2008). Tarkovsky hayatında yaşamış olduğu bu ıstırapları karakterlerine de yükleyerek arayışlarını ararken, filmlerindeki giden yollarını kendi durduğu yerden seyircisine göstermiş bulunmaktadır.

Tarkovsky, insanların içsel manevi doğalarını keşfederek, yalnızca Sovyet normlarını reddetmekle kalmayıp, sanatsal değerinde de eşsiz bir film stili yarattı. Bu nedenle, dünya çapında birçok film yapımcısını etkileyen yönetmen hem Sovyet hem de uluslararası film tarihinde ilham veren biri olarak kabul edilir. Tarkovsky’nin çalışmaları derin bir kişisel maneviyat duygusu ortaya koymaktadır. Filmlerinde sık sık dikkat çeken dini ve manevi temaları ve imgeleri kullanması, Sovyetler Birliği’nin dini politikaları ile çelişmektedir. Bununla birlikte, bu temalar filmlerinin yıkıcı olduğunu düşündürse de politik sonuçlarıyla daha az ilgilenmektedir. Maneviyatı insanları hümanist anlamda keşfetmek için bir araç olarak kullanmak aksine, Tarkovsky bir bireyin kişisel mücadelelerini sanatsal olarak ele alınabilecek en önemli çatışma olarak görmektedir:

²² Aktaran: Moldiyar Yergebekov, a.g.e., 2003, s.6

‘‘Bir  lke diğeriyle savaşıyor, bir grup füze gelişimine karşı savaşıyor, başka bir grup ise başka bir şeyle savaşıyor ve bu yüzden hepimiz bir şeyle savaşıyoruz, kendimizle kavga etmek yerine. Ben de kendimin en korkunç düşmanım ve kendime kuşatıp kuşatmayacağımı soruyorum. Hayatımın anlamı bu. ’’²³

Tarkovsky filmlerinde; *Eva’nın çocukluktan Kurban’a olan yolculuğuna* bakıldığında, birbirine kökten bağlı olan bir hikâyenin ve ufak değişikliklerle ete kemiğ  bürünen karakterlerin anlatıldığı görülmektedir. Tarkovsky sinematografisinde, filmlerin tek bir filmmiş gibi süreklilik göstermesi, birbirine eklemlenmesi ve konularını yaşamdan alması fazlasıyla dikkat çeker. Temel karakterleri içinde; kasabanın sıradan sıkıcı yaşamından kaçıp, büyük şehirde yaşamak isteyen bir kasabalı, idealleri uğruna yaşamayı tercih eden bir baba, film yapmak isteyen bir yönetmen ve kendine kurduğu tek kişilik hayatta çevresinde kimseyi istemeyen yalnız bir fotoğrafçı vardır. Tarkovsky filmlerinde en temel meseleler; ‘‘Ev, Kutsal Mekân, Doğa’’ ve ‘‘ ocukluk, aidiyet, varoluş’’ meseleleri olarak göze çarpılmaktadır. Tarkovsky filmlerinde anlamca ortaya konulan ana yönelim; ‘‘Ev ve Mekân’’ Tarkovsky için aidiyetin temel kavram olduğunu ifade etmektedir.²⁴

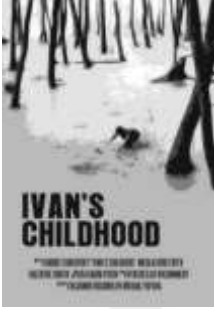
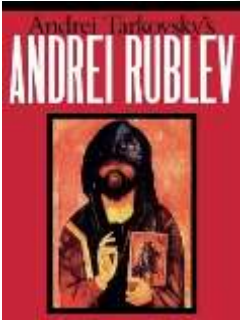
Tarkovsky’nin yapmak istediği, kendi içinde cevap aradığı, aslında tüm insanlığın en temel sorunlarını doğru anlamak, doğru soruları sormak ve onlara yanıt bulmaktı. Bu nedenle hayat görüşünü, kişisel tecrübelerini, kabuslarını ve düşlerini çok geniş bir perspektiften her algıya farklı biçimlerde hitap eder şekilde ele alan Tarkovsky, kağıt üzerinde birbirlerinden büsbütün farklı; ancak sorgu yöntemleri ve sinematografik ilerleyişleri nedeniyle biçem olarak neredeyse aynı eserlerin ‘ ilozof’ yönetmenidir. Bu yönü onun sinema tarihinde yeni bir çağın başlangıcı olarak nitelendirilmesinin başlıca sebebidir. Çoğu insan göz ardı etse de her insanın iç dünyasında gizli, varoluşun temelini anlamlandırma ve sorgulama dürtüsünü kişisel filmleriyle, her bünyede farklı şekillerde ‘kişiselleştirilebilmesi’, sinema sanatının o ana kadar zannedildiğinden çok daha güçlü olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır. Tarkovsky, film yönetmenliği yaptığı yirmi beş yılda (1962-1986), yedi film  eker. Bunlar arasında * van’ın  ocukluğu*, *Solaris*, *Stalker* gibi edebi eserlerden uyarılma olanlar olmakla birlikte orijinal olay örgüsü üzerine kurulmuş *Andrei Rublev*, *Ayna*, *Nostalghia*, *Kurban*

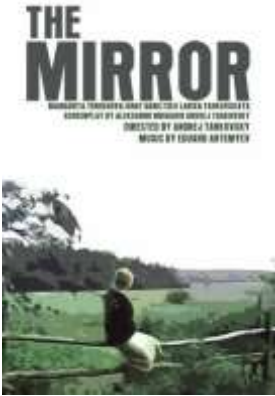
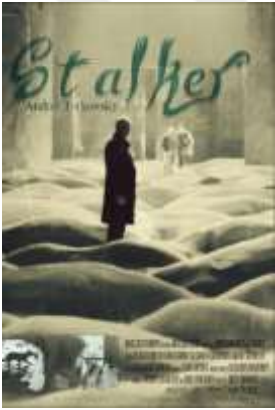
²³ John Gianvito, **Andrei Tarkovsky: Interviews**, 2006

²⁴ John Gianvito, **Andrei Tarkovsky: Interviews**, 2006

gibi filmler de vardır. *Nostalghia* ve *Kurban* filmleri İtalya ve İsveç'te çekilmiş olup günlük hayatın ve arayışın ana konularını baz almaktadır.

Tablo 3. Andrei Tarkovsky filmleri

Film adı	Yıl	İlham kaynağı	Tür- Konu	Karakterler
İvan'ın Çocukluğu 	6 Nisan 1962	<i>İvan</i> Yazar: Vladimir Bogomolov	Savaş, Dram	Nikolai Burlyayev Valentin Zubkov Evgeny Zharikov Stepan Krylov Nikolai Grinko
Andrei Rublev 	16 Aralık 1966	<i>Andrei Rublev</i> 1360 – 1427 Ortodoks fresk ve ikonlarıyla ortaçağ Rusya'sının büyük ressamı.	Tarih, Biyografi	Anatoly Solonitsyn Ivan Lapikov Nikolai Grinko Nikolai Sergeyev Nikolai Burlyayev Irma Raush
Solaris 	13 Mayıs 1972	<i>Solaris</i> Yazar: Stanisław Lem	Bilim kurgu, Sanatsal	Natalya Bondarchuk Donatas Banionis Jüri Järvet Vladislav Dvorzhetsky Nikolai Grinko Anatoly Solonitsyn

Ayna 	7 Mart 1975	Orijinal olay örüntüsü, Tarihsel, Şiir	Tarih, Biyografi	Margarita Terekhova Ignat Daniltsev Larisa Tarkovskaya Alla Demidova Anatoli Solonitsyn Tamara Ogorodnikova
Stalker 	25 Mayıs 1979	<i>Roadside Picnic</i> Yazar: Boris ve Arkady Strugatsky	Bilim kurgu, Sanatsal	Alexander Kaidanovsky Anatoly Solonitsyn Nikolai Grinko Alisa Freindlich
Nostalgia 	2 Haziran 1983	Orijinal olay örüntüsü	Dram, Biyografi, Sanatsal	Oleg Yankovsky Erland Josephson Domiziana Giordano

Kurban	9 Mayıs 1986	Orijinal olay örüntüsü Güncel	Dram, Sanatsal	Erland Josephson Susan Fleetwood Allan Edwall Guðrún S. Gísladóttir Sven Wollter Valérie Mairese Filippa Franzen Tommy Kjellqvist
--------	-----------------	----------------------------------	-------------------	--

Tarkovsky kurban filmini çekerken kanser hastalığı tespit edilir ve yakında öleceğini düşünerek sevgili oğluna bir kurban ve vasiyet olarak filmi onun adına adar. Böylece son filmi ile geriye bir armağan bırakır.

“...Kurban, bir vasiyet, Kafka'nın "Babaya Mektub"unun her anlamda tersine: "Oğula Mektup". Umutsuz, sinsî, kekre, inanış ile isyan arasında bölünmüş bir adamdan miras. Işık çoğaltınca köreltir çünkü...”²⁵

²⁵ Enis Batur, a.g.e., 2007, s.11



Şekil 11. Offret (Kurban, Trakovsky, 1986) filmin sahne arkasından bir kare.²⁶

Film; gazetecilik, eleştirmenlik ve estetik üzerine öğretim görevlisi olarak çalışan ana karakter Alexander'in (Erland Josephson) doğum günüyle açılıyor. Eşi Adelaide (Susan Fleetwood), üvey kızı Marta (Filippa Franzén) ve bir boğaz ameliyatı nedeniyle geçici olarak sessiz kalan küçük oğlu "Küçük Adam" ile güzel bir evde yaşıyor. Film; Alexander ve Küçük Adam, Alexander'in postacı arkadaşı Otto'nun doğum günü kartı teslim etmesiyle deniz kenarına bir ağaç dikerken açılmaktadır.

Otto, Alexander'in Tanrı ile ilişkisi hakkında sorusuna "bir ilişki olmadığını" söyler. "İnsan hep bir bekleyiştir". Bu bekleyişteki amaç nedir? İnsan neden boş ve bir şey yapmadan duramıyor? Akli ve düşünceleri hep onu rahatsız etmektedir... Daha sonra Otto, Nietzsche'den konu açmaktadır ve Zerdüş ile cüce arasındaki noktaya değinmektedir. Otto ayrıldıktan sonra, Küçük Adam'ın ameliyatını gerçekleştiren tıp doktoru ve yakın bir aile dostu olan Victor ve eşi Adelaide olay yerine gelir ve

²⁶ Url.3

Alexander ve Küçük Adam'ı Victor'un arabasıyla eve götürmeyi teklif eder. Ancak Alexander geride kalmayı ve oğluyla konuşmayı tercih eder.

Alexander monoloğunda önce kendisinin ve Adelaide'nin bu sevimli evi deniz kenarında tesadüfen nasıl bulduklarını, eve ve çevresine nasıl âşık olduklarını, sonra modern insanın durumuna karşı acı bir tirada girdiğini anlatır.

Ailesi, Victor ve Otto herkes kutlama için Alexander'in evinde toplanırlar. Hizmetçi Maria ayrılırken, hemşire-hizmetçi Julia akşam yemeğine yardım etmek için kalır. Herkes Maria'nın tuhaf görünüşleri ve davranışları hakkında yorum yapar. Otto da tam o sırada paranormal fenomenler öğrencisi olduğunu, "açıklanamaz ama gerçek olayların" bir koleksiyoncusu olduğunu söyleyip bir anne ve oğulun gizemli bir hikayesini anlatmaya başlar. Akşam yemeği hazır olduğunda, alçaktan uçan jet uçakların gürültüsü onları rahatsız ediyor ve kısa bir süre sonra, Alexander içeri girerken, bir haber programı, topyekûn savaş ve muhtemelen nükleer soykırım gibi görünen şeyin başlangıcını duyurur. Karısı tam bir sinir krizi geçirir. Umutsuzluğa kapılan Alexander, Tanrı'ya sevdiği her şeyi; ailesi, evi ve hatta Küçük Adam'ı bile feda etmeye yemin eder.

Otto, Alexander'e evden kaçıp Maria ile, ki bir cadı olduğunu düşünmektedir, yatmasını tavsiye eder ve böylece her şeyin düzeleceğini söyler. Alexander, Victor'un tıbbi çantasından bir tabanca alır, odasına bir not bırakır, evden kaçır ve bisikletiyle Maria'nın kaldığı yere gider. Maria onu dinleyince şaşkına döner. Alexander'in silahı kafasına koyup "*Bizi öldürme Maria*" dediği noktada jet uçaklarının gürlemeleri geri döner. Maria onu sakinleştirir, dinler ve ikisini yatağının üzerinde havada yüzerken birleştiğini görürüz, ancak Alexander'in tepkisi belirsizdir.

Ertesi sabah Alexander kendi yatağında uyandığında her şeyin normale döndüğünü görmektedir. İşte o zaman, sevdiği ve sahip olduğu her şeyi bırakmaya koyulur. Aile üyelerini ve arkadaşlarını yürüyüşe çıkmaları için kandırır ve onlar iyice uzaktayken evini ateşe verir. Ailesi yangını görünce geri koşarken, Alexander yangını kendisinin çıkardığını itiraf eder, şaşkınlık ve öfkeyle koşturur. O sabaha kadar görünmeyen Maria, yangın sahnesinde belirir. Alexander ona yaklaşmaya çalışır, ancak başkaları tarafından kısıtlanır. Açıklama yapılmadan, bölgede bir ambulans belirir ve iki sağlık görevlisi, kontrolünü kaybetmiş görünen Alexander'i alır ve onunla yola çıkar. Bu aşamada ev tamamen yanıp yok olmuştur ve ailesi evin önünde yıkılıp üzüntü içinde kalırlar.

Maria bisikletle uzaklaşmaya başlar, ancak Küçük Adam'ın bir gün önce Alexander'le ettikleri ağacı suladığını gözlemlemek için yarı yolda durur. Maria sahneden ayrılırken, ağacın dibinde yatan "dilsiz" Küçük Adam, İncil'den alıntı yapan tek cümlesini konuşur: "Başlangıçta Söz vardı. Neden böyle baba?" der ve film biter. Tarkovsky ölümünden kısa bir süre önce Kurban filmin nasıl anlaşılması gerektiğine dair şunları söylüyor:

“Çok küçüktüm, bir keresinde babama sordum: “Tanrı var mı? Evet mi? Hayır mı?” Bana çok akıllıca bir cevap vermişti: “İnanmayana göre hayır, inanana göre evet!” Bu sorun çok önemlidir. Bununla bağlantılı olarak, filmi farklı biçimlerde yorumlamanın da mümkün olduğunu söylemek istiyorum. Örneğin, doğaüstü fenomenlerle ilgili olanlar, filmin anlamını postacı ile cadı arasındaki ilişkide arayacaklardır, onlara göre bu iki karakter ana eylemi ortaya çıkarır. İnananlar, Alexander'ın Tanrı'ya ettiği duaya daha duyarlı kesilecektir, onlara göre bütün film bunun etrafında gelişir. Son olarak, hiçbir şeye inanmayan üçüncü bir grup seyirci de Alexander'ın biraz hasta olduğunu, savaş ve korku yüzünden psikolojik dengesinin bozulduğunu düşünecektir.”²⁷

Yergebekov, (2003)'e göre, Tarkovsky'nin ana karakterlerinin kendine özgü Tanrısal bir görevleri bulunmaktadır. Tarkovsky'nin oyuncularının, Tanrı'nın onlara yüklemiş olduğu görevleri aslında kendi arayışlarıdır ve bu arayışı sonuçlandırmak için her türlü zorluğa göğüs germeleri ve fedakârlık yapmaları beklenmektedir. Bölgeye giden Stalker, Profesör ve Yazar'a inanmaya çağırırken kendi arayışını da yaşamaktadır. Tanrı ile bir anlaşmaya varabilmeyi amaçlayan Alexander'ın sözleri dikkatimizi çekmektedir.²⁸

²⁷ Andrei Tarkovsky, **Şiirsel Sinema**, 2009, s.223

²⁸ Offret film, 01:10:00

- Tanrım!
- Bu korkunç zamanda bizi esirge.
- Çocuklarımın ölmelerine izin verme.
- Dostlarımı...karımı...Victor'u...
- Seni sevenleri ve sana inananları...
- Kör oldukları için sana inanamayanları da esirge.
- Seni bir an bile düşünmeyenleri de.
- Çünkü onlar acının ne olduğunu hiçbir zaman bilmediler.
- Bu saatte, bütün umutlarını, bütün hayatlarını, bütün geleceklerini...kaybettiler.
- Sana teslim olma fırsatını kaçırdılar.
- Yürekləri korkuyla dolu olanlar...sonlarının yaklaştığını hissedenler...kendileri için değil, sevdikleri için korkanlar...

Tablo 4. Andrei Tarkovsky filmlerinde ana karakterlerinde içsel değişim ve dönüşüm

Film	İvan'ın çocukluğu	Karakter	İvan
İlahi Görev: İvan on iki yaşında olmasına rağmen ülkesinin bekası için elinden geleni yapan biri değildir. Her şeyi elinden alınmış bir çocuktur sadece. İvan'ın kumsalda gördüğü ağaç yaşam ağacıdır ve hayat yeni başlıyor demektir.			
Film	Andrei Rublev	Karakter	Andrei
İlahi Görev: Rublev karakteri, yaşadığı dönemin 'umut, birliktelik, sevgi ve kardeşlik' kavramlarını göstermek adına yaratılmış bir karakter olarak görülebilir.			
Film	Solaris	Karakter	Kris ve Gibaryan
İlahi Görev: Solaris, düşüncenin doğrudan cisimleşmesini sağlayan bir gerçekliğin temsilidir. Bu öyle bir temsil ki simgesel mesafe yok olmuştur ve düşünce artık direkt olarak gerçeklik içinde görünür hale gelmiştir. ²⁹			
Film	Ayna	Karakter	Afanasev
İlahi Görev: Bir çocuğun baba arayış bir eşin iyi bir koca sevgisi bir babanın uygun bir aile ve ev arayışı ve genel olarak bir ailenin huzur dolu bir toplum ve ülkede özgürce yaşama arayışdır.			
Film	Stalker	Karakter	İz sürücü, Profesör ve Yazar
İlahi Görev: Stalker, Tarkovsky'nin diğer filmlerinin de önemli temalarından biri olan inanç üzerinedir. Buradaki inanç kavramı, orada aradıklarını bulacaklarına inanarak odaya doğru yolculuğa çıkan kişilerin inancıdır aslında. Aynı zamanda Stalker'ın temelinde bilgi ve kişilik kavramlarının sorgulanması da yatar.			
Film	Nostalghia	Karakter	Domeniko ve Gorçakov
İlahi Görev: "Nostalji, dünya karşısındaki o güçsüzlük, insanın kendi maneviyatını başka insanlara aktaramamasının acısıdır" ³⁰			
Film	Kurban	Karakter	Alexander ve küçük adam

²⁹ Slavoj Zize, Tarkovsky, 2014

³⁰ Babek Ahmedi, **Kayıp Umudun İzinde- Andrey Tarkovski Sineması**, 2016, s.108

İlahi Görev: Tarkovsky, Alexander'in yaptığı evini yakma eylemini, "normal insan davranışının sınırlarını aşmak" olarak nitelendirir.

5.3. Andrei Tarkovsky Sinemasında Temalar

"Kierkegaard'ın Korku ve Titreme 'si, baştan uca kurbanı, kurban edeni, kurban edilişi, dahası kurban çağrısını kuşatır. İbrahim'in İshak'ı alıp dağın doruğuna yöneldiği üç günlük yolculuk bütün olası soruları boyun eğiş ve diklenişleri, çılgılığı ve sonsuz sessizliği barındırır. Kierkegaard, İbrahim'e imgelemin delidolu çağrışımlarının değil düşüncenin doğurduğu korkuların eşlik ettiğini yazar; tırmanırken, Nostalghia'nın kendi kendini kurban edeni seyreden kahramanından Kurban'ın kendi kendini kurban olmaya aday seçen kahramanına geçerken, Tarkovsky insanlık tarihinin en kavurucu kararlarından birine yaklaşır. Filmin temel sorusu ve sorunudur bu: Kurban mı seçildim, kurban olmayı mı seçtim?"³¹

Tarkovsky'nin sinemasında varoluşçuluğun temalarından bahsettiği söylenebilir. Mintaş (2008)'e göre yönetmen Rus varoluşçuların eserlerinden etkilendiği ve Tarkovsky'nin, Hristiyan varoluşçuların, özellikle Kierkegaard'ın felsefesindeki temalara yakın temaları seçtiği de açık bir şekilde filmlerinde görülmektedir. *Nostalghia*, *Andrei Rublev*, *Kurban* ve *Stalker* gibi filmlerinde Kierkegaard'ın ele aldığı birçok varoluşsal konuyu ele almıştır. Tarkovsky sineması; müzik, şiir, lirizm, din ve medeniyet, kültür ve inançla yan yanadır. Rus ressamı Andrei Rublev'in kaderi hakkındaki düşünceler, kaybolmuş çocukluk, günah çıkartma, vaaz, kurban, bütün bunlar filmlerinde geliş güzel bir düzen içine konulmaktadır. (Yergebekov, 2003).

Musiyenko³² bu konuda Tarkovsky'nin varoluşçuluk ile ilişkisi üzerine şu sözleri söylemektedir: *"Tarkovsky'nin sanatsal yolunun müjdecisi Sartre'ın varoluşçuluğu değil, Kierkegaard ve Dostoyevski'ye çok yakın olup filmleriyle romanları arasındaki yakınlığını gördüğümüz Dostoyevski'dir..."*. Musiyenko'ya göre, *"Dostoyevski ile Tarkovsky'nin felsefede buluştuğu nokta varoluşçuluktur."*. Aynı zamanda Dostoyevski Tarkovsky için vazgeçilmez bir hocadır. Tarkovsky onun

³¹ Enis Batur, a.g.e., 2007, s.11

³² Aktaran: Moldiyar Yergebekov, a.g.e., 2003, s.20

yazılarından esinlenip hikayelerinde bir dostoyevskyvari imge ve görüntüleri yaratmaktadır. Tarkovsky, Dostoyevski'nin aksine sinematik dili ile insanları kendileri ile buluşturup sorgulamaya itmektedir.

5.3.1. İnsan

*“Demek ki velayet. Elveriş. Kime? Henüz kirlenmemiş insana. Postacıların Nietzsche okuduğu, piyaniste ateş edilen, şairin dilinin kesildiği bir çağda yeryüzünün tek temiz kalmış yanına. Şair mi? Tarkovsky'nin babası- yıllar yılı susmuş, susturulmuş.”*³³

Tarkovsky'nin insanları gizem ve arayışın kurbanlarıdır. Her yedi filmde karakterleri bir nevi yolculuğa çıkıp ve arayışları peşinde olanlardır. İyilik, kötülük ve insan ruhu ikilemi konusunu merkeze alan Tarkovsky, insan ruhuna giden yolu aramakta ve mantıksal hesaptan yoksun olan Rus kültürünün ve Rus felsefesinin en iyi mirasçısı olarak karşımıza çıkmaktadır (Yergebekov, 2003).

Tarkovsky'nin insanları genelde yalnızdır. Tarkovsky yalnızlık temasını son filmi Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986)'da daha ayrıntılı olarak incelemektedir. Filmin kahramanı Alexander, İsveç'te çekilen uzak bir manzarada sanatın teorik yönlerine odaklanmaya karar veren bir sanatçıdır. Tarkovsky, *“İsveç'te çalışmak için sabırsızlanıyorum çünkü inanılmaz derecede güzel bir yer buldum. Tam bir boşluk izlenimi veriyor.”*³⁴. Bu ıssız konumu kullanarak, Tarkovsky sanatçıyı *Nostalghia*'daki Domenico gibi dışlanmış bir karakter olarak başarıyla tasvir edebilir. Alexander'in bir teorisyen olması, aynı zamanda Tarkovsky'yi filmlerindeki yalnızlık temasına bağlar.

5.3.2. Kurban

Tarkovsky hayatının son yıllarında kurban geleneğini takip ederek insanlık, inanç ve ahlak kavramlarını irdelediği filmini oğluna adamıştır. 19.yy'ın sanayileşme ve modernleşmenin getirdiği köklü değişimler geleceğe dair umudu yok etmektedir. Tarkovsky'ye göre inancın gerçek anlamı umutta yatmaktadır³⁵. Gelecek nesile bir

³³ Enis Batur, a.g.e., 2007, s.11

³⁴ John Gianvito, **Andrei Tarkovsky: Interviews**, 2006, s.160

³⁵ Andrei Tarkovsky, **Mühürlenmiş zaman**, 2017 s.32

nasihat, onlardan bir beklenti ve umut içeren filminin de birçok dinsel metaforlarla³⁶ örülü olması hiç de tesadüf değildir (Canver, 2017).

*“Babalar ve Oğullar. Ruslaşmış bir imge. Kurban, ne yazık ki, on dokuzuncu yüzyıl Rus Edebiyatının gevezeliğini sürdürüyor: Nostalghia'da sessizliğe, boşluklara, uzun ve gergin bekleyişlere tanınan hak son filminden esirgenmiş. Kolay mı: Önsözlerde dokunulup geçilen her şey sonsözde birikir. Bir daha söz alamayacağını bilen kişi her şeyi söylemeye davranabilir.”*³⁷

Kahramanımız, insanlığı yıkıma götüreceğine inandığı dünyanın moral bozukluğuna tamamen takıntılıdır Alexander, Otto (postacı) ile kendini özdeşleştirir ve kendisi tüm insan temaslarından uzaklaşmasına rağmen, dünyayı kurtarmak veya her şeyin eskisine dönmesi için kurban yoluna çıkar. Hem yalnızlık hem de kopukluk yaşamaktadır; biri özlemin yarattığı dışsallıkla, diğeri ahlaki rahatsızlığıyla izole edilir.



Şekil 12. Nostalghia- 1983 Kurban olgusu

³⁶ ('Kurban olmak' için Maria'nın evine gittiğinde kadrajdan geçen koyunlar...Maria yani Meryem'in İsa'nın annesi Meryem'e atıfla film boyunca koruyucu, kollayıcı bir 'anne' görüntüsü çizmesi...Üç Kralın Tapınışı tablosunun üzerinden İsa'ya dolayısıyla Tanrı'ya sunulan hediye vurgusu...Sık sık Japon neyinin kullanılışı, diriltilmeye çalışılan ağacın Japon ağacı oluşu, evi yakmaya hazırlanırken Kimono giyişi Tarkovsky'nin hayranı olduğu uzak doğunun maneviyatına olan vurgu...), Murat Canver, a.g.m., 2017

³⁷ Enis Batur, a.g.e., 2007, s.11

5.3.3. İnanç

Tarkovsky'nin geleceğe yönelik tutumu, filmleri boyunca kendini gösteriyor. Alexander karakteri nükleer savaş tehdidinden manevi bir kurtarıcı olarak tasvir edilmiştir. Bu durum, Tarkovsky'nin nükleer savaş ve kıyamet felaketleri hakkındaki görüşlerini keşfetmesine izin vermiştir.

“Manevi olarak insan bombalarından kurtulmaya hazır değildir. Yeterince olgun değil. İnsanlık tarihi incelemeye ihtiyaç duyar. Tarihten öğrendiğimiz bir şey varsa, bize hiçbir şey öğretmediğidir. Bu çok karamsar bir sonuçtur.”³⁸

Kurban filminin başında Alexander, Tanrı ile herhangi bir ilişkisi³⁹ olmadığını söyler. Ancak filmin akışında facianın haberini alınca Tanrıya yönelen ve yakarıшта bulunan tek kişi de Alexander'dır. Tarkovsky insanın içsel kurtuluşunun inançta olduğunu öne sürerken filmdeki karakterleri de bu dönüşleri yansıtmaktadır.



Şekil 13. Offret 1986 film, Alexander ve Otto konuşma sahnesi

³⁸ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky: Interviews*, 2006, s.177

³⁹ Offret film, 00:09:30

- Söylesene, Tanrı ile ilişkin nasıl?
- Maalesef bir ilişkim yok.

5.3.4. Ev

Alevler içinde yok olan ev Tarkovsky'nin sinematik kavramlarından biridir. Bu evler Tarkovsky için önem taşıyan geçmişteki kendi evidir ve onun için anı olarak kalmıştır. Yergebekov (2003)'e göre *Nostalghia* ve *Kurban* filmlerinde evin yakılması ile Tarkovsky geçmişten kurtulma metaforunu sinemasında bize aktarmaktadır. Paul Coates'in⁴⁰ de ifade ettiği gibi “*Kurban filminin kapanış sahnesi Nostalghia filmindeki karanlıktan kurtulma anı*” olarak anlaşılabilir. Tarkovsky'nin hayatında ev temanın çok önemli yeri olduğunu biliyoruz ancak vatanından ayrıldığında bu kavram onun için takıntı haline gelmiştir. Bu sebeple evi adeta bir sembol şeklinde kullanmaktadır.

Mecazi olarak *Ayna*'da temsil edilen Andrei Tarkovsky evi, film boyunca nostaljik bir yolculuğun sembolü haline geliyor ve Dünya'daki yalnız insan yaşamının görüntülerini hatırlatıyor. Ahşap evin rüya gibi görüntüsü, Tarkovsky'nin yurtdışında yaptığı iki filmde biri olan *Nostalji* filminde de merkezi bir imge haline geliyor.

Nostalghia'da baş karakter Gorchakov sürekli olarak Rus evinin hayalini kuruyor. Sadece rüyalarında gerçekten arzuladığı şeyin yuva olduğu açıktır. Tarkovsky, siyah beyaz renk tonu ve ağır çekim kullanarak Gorchakov'un hayallerini ve İtalya'daki gerçekliğini birbirinden farklılaştırıyor. Öz baba evi, ebedi olarak kaybolmasına rağmen sonu olmayan ve paha biçilmez manevi bir değer olarak zihninde kalmıştır. Tarkovsky'nin “bölgesi” olarak baba evi hem orada hem burada olup, ev maddi ve manevi dünyanın arasındadır (Yergebekov, 2003).

Sonunda Gorchakov'un nihayet evine nasıl döndüğünü görüyoruz. Ona çok yakın ve bir an için en sonunda sevgili vatanına geri döndüğünü düşünüyoruz. Ancak daha sonra kamera geri döndüğünde, aslında Gorchakov'un eski kalenin kalıntıları ile çevrili oturduğunu görüyoruz. Ve bu kale ölümü temsil ediyor, çünkü yıkılmış ve terkedilmiştir. Böylece Gorchakov'un evine, anavatanına dönebildiğini ve kayıp çocukluğunu ve gençliğini ancak ölüm anında geri kazanabildiğini görüyoruz.

⁴⁰ Aktaran: Moldiyar Yergebekov, a.g.e., 2003, s.43



Şekil 14. Nostalghia 1983 film son sahnesi

5.3.5. Ses

“Her şehrin sokaklarının yapısına ve ölçeğine ve genelindeki mimari üslup ve malzemelere bağlı olan bir yankısı vardır. Bir Rönesans şehrinin yankısı bir barok şehrin yankısından farklıdır. Ama bizim şehirlerimiz yankılarını hepten kaybettiler. Çağdaş şehirlerin geniş açık mekânları sesi geri göndermez ve bugünün binalarının iç mekânlarında yankılar emilir ve sansürlenir.”⁴¹

Tarkovsky filmlerinde ses duygusunun ince bir eklemlenmesi farklı mekânların deneyimini şekillendiriyor. *Nostalghia* filminde otel sahnesinde çalan uzaktaki bir telefon, perdelenen görüntünün dışındaki gerçekliğe işaret ediyor. Tarkovsky'nin sesleri, izleyicinin alan ve ölçek hissini harekete geçirir. Ayrıca olağanüstü bir sessizlik deneyimi yaratmaya da yardımcı olurlar.

Tarkovsky sinemasında özellikle doğal sesler “su, ateş, rüzgar” büyük önem taşımaktadır. Bunun yanı sıra yönetmen çok nahoş bir sesi hikâye ve ortamı daha iyi

⁴¹ Juhani Pallasmaa, **Tenin Gözleri ve Mimarlık ve Duyular**, 2020, s.62

kavratmak için sizin kulaklarınızda uzun bir süre için çınlatacaktır. Bunun için en iyi örnek olan *Stalker* filminde bölgeye girmeden önce tam bir sessizlikle beraber İzci, Yazar ve Profesör bir tren sesiyle mekânları, harabeleri ve doğa boşlukları geçerken yaklaşık olarak beş dakikalık bir yolculuk boyunca bu sesi duymaktayız. *Ayna* filminde ise iç mekânda çocukların oynayışı ve dekorasyonunu bize gösterirken arkada yanan evin yanma sesi duyulmaktadır. Bu doğal sesler seyircinin mekânı algılamasına yardımcı olmaktadır. Bu özellik de Tarkovsky'nin ses ve mekân uyumunu sağlayan kompozisyonunu ortaya koymaktadır. Tarkovsky bu sesleri, gizemli ve anlaşılmayan mekân havasını yaratmak için de kullanmaktadır. Bu seslerin ön plana çıkartılması görünmeyen hayatın var olmasının kanıtı gibidir. Damlayan suyun sesi, günlük hayatta hiç fark edilmeyen tipik bir sestir (Yergebekov, 2003).

*“Mimarinin her dokunma deneyimi çok duyusaldır: mekânın nitelikleri gözler, kulaklar, burun, dil, cilt ve kaslar tarafından eşit olarak ölçülür. Her yer veya mekânın karakteristik yakınlık veya anıtsallık, ret veya davet, misafirperverlik veya düşmanlık sesi vardır.”*⁴²

5.3.6. Su ve zaman

*“Tarkovsky filmlerinde sık sık hayal gücümüze en çok yüklenen iki imgeyi, ateş ve suyu kullanır. Alevler, Nostalghia’da dramatik bir role sahiptir ve tek bir mumdan yanan bir kitaba kadar çeşitli şekillerde ortaya çıkar ve sonunda bir adam ateşe verilir.”*⁴³

Tarkovsky sinemasında su hemen hemen her biçimde görünmektedir; kirlenmiş bir göl, bir sağlık havuzu, su birikintileri, su basmış mekânlar, zeminlerdeki su ve tavanlardan damlayan su, vb. Su sesleri çeşitli mekânların özelliklerini de karakterize eder. Pallasmaa (2007)’e göre su, uzaklaşma ve yabancılaştırmanın gerçeküstü bir unsuru olarak hizmet etmenin yanı sıra, çok sayıda geleneksel sembolik anlamlara sahiptir. Su aynı anda hem yaşamın hem de ölümün imgesidir. En güçlü halleriyle erkek özelliklerini de elde edebilen dişi, anne unsurlarıdır. Daha da önemlisi su, hayal gücünün en güçlü imgesidir.

⁴² Juhani Pallasmaa, **The Architecture of Image: Existential Space in Cinema**, 2007, s. 88-89

⁴³ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s. 84-85

Suyun durağan hareketi ve suyun şiirsel görselleri Tarkovsky sinemasının en göze çarpan özelliklerindendir. Sinemasında su ve zaman paralel boyutta kullanılmaktadır. Uzun, yavaş ve detay çekimlerinde su, huzurlu bir görselle beraber bir zaman ölçümü olarak da karşımıza çıkmaktadır. Su, izleyiciyi içsel rüya ve hayallere çekerken zamanı somutlaştırır ve yavaşlatır. Akan suda zaman akar: durgun suda zaman ölçüsüz bir süreklilik oluşturur (Pallasmaa, 2007).

“Tarihin zaman olduğu söylenemez. Evrimin de öyle. Birbirini izlemeyi anlatan kavramlardır bunlar. Zaman ise bir durumdur. Ve bir ateş... ki insan ruhunu mesken tutmuş semender yaşar içinde.”⁴⁴

Su, zamanla doğrudan ilişkisi olan doğal bir elementtir. Joseph Brodsky⁴⁵ su ve zaman arasındaki bağ ve benzerliği şu sözlerle ifade etmektedir: *“Suyun zamanın görüntüsü olduğunu düşünüyorum, zamana eşittir ve iki katıyla güzellik sağlar. Başka bir deyişle Su... yoğun bir zaman biçimidir.”*



Şekil 15. Solaris – 1972

⁴⁴ Andrei Tarkovsky, **Mühürlenmiş zaman**, 2017, s.50

⁴⁵ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007

5.3.7. Ateş

Tarkovsky filmlerinde kurban edilmesi kararlaştırılan? karakter, mekân veya ev yakılmaktadır. Bu ritüel karakterlerin yaşaması gereken bir süreçtir çünkü belli bir acı ve kurban vermeden bir şey elde edemezsiniz. Tarkovsky bunu varoluşsal boyuta çıkartıp ateş ile bir taraftan karakteri yok ederken su ile hayat vermektedir. Hemen hemen her filminde bu iki element, su ve ateş, yana yana olarak gösterilmektedir ve böylece iki zıt Tarkovskyan unsur onun sanatını yaratmaktadır.

Ana karakter bazen yağmur veya havuz içinde kalırken bazen ise kurban edilmek üzere ateşe verilir. Filmlerinde ateş kavramı en çok mekân üzerine uygulanmaktadır. Alevler içinde kalmış bir ev geriye hiçbir iz bırakmayacak şekilde tamamen yok olmaktadır. Tarkovsky'nin kompozit su ve ateş görüntüleri onun sanatta zihinsel gücünü ve garip bütünlüğünü daha da açıklar.



Şekil 16. Ayna- 1975

5.3.8. Detay

“Tarkovsky'nin filmlerinde, nesneler sıklıkla, hafıza dokusunun belirsiz parçaları olarak suya batırılmış, zamanla tanınmayacak kadar yırtılmış olarak görülür.

Göz, suyla yıkanan beyaz mermer bir melek heykeli, atılan hurdayı tanımlamaya çalışır ve görsel tanımanın ardından zihin, tarihini ve anlamını yeniden kurmaya çalışır.”⁴⁶

Tarkovsky, sinemasında farklı detaylar sunmaktadır. Bu detaylar geçmişten kalan izler, bir sanat eserine gönderme veya tamamen metaforik bir hayat kesiti olabilir. Tarkovsky’nin uzun ve durağan çekimleri arasında bir de detay çekimi dikkat edilmesi gereken özelliklerdendir. Ufak objeler ve detaylar bir anlamı ifade etme ya da bir hikâyeyi seyirciye aktarma amacıyla filme yerleştirilmektedir. Detaylar için *Stalker*’ın rüya sekansında suyun altındaki savaştan ve insanlık günlük yaşamından geriye kalan terk edilmiş veya hem önemsenmemiş detayları görüyoruz. Bu detaylar arasında; savaştan kalan silah, bir aileyi temsil eden tabak, bozuk paralar... gibi arkasında derin bir hikâye olduğunu gösteren detaylardır.



Şekil 17. Stalker – 1979, detaylar

Nostalghia’ da deli adam Domenico’nun olağanüstü konuşması ve hayret edici sorgulama çabası, duvardaki 1+1=1 ifadesi gibi, bu hayatta arayışın ve anlamın sonucunun bizim kabul ettiklerimizden farklı olabilme ihtimalini anlatmaktadır. Bu detay, Domenico’nun avucuna yağ damlarken şu sözleriyle de pekiştirilmektedir: “*Bir damla artı bir damla, iki damla değil, daha büyük bir damladır.*”⁴⁷

⁴⁶ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.86

⁴⁷ Andrei Tarkovsky, 1983, *Nostalghia* film.



Şekil 18. Nostalghia – 1983, 1+1=1 detay. Offret – 1986, Ev modeli

Kurban filminde ise Alexander’ın rüyasında kalabalık bir ara sokakta insanların birbirlerine çarpışarak farklı yönlerde hareket etmeleri insanın iç dünyasındaki karışıklığı anlatmaktadır. Bunun yanı sıra Kurban filmindeki Da Vinci’nin ağacı, dolaptan düşen süt kovanı ve evin modeli sırasıyla yaşam-umut, masumiyet-kurtuluş ve aidiyeti-var olma kavramlarını temsil etmektedir. Tarkovsky filmlerinde her detay seyirciyi, filmin kendi hikayesine ek olarak, Tarkovsky’nin gerçek hayatı ve seyircinin kendi kişisel yaşam deneyimleri hakkında düşünmeye yönlendirmektedir. İyi bir izleyicinin detayları fark edip araştırmaya yönelmesi oldukça beklenen bir sonuçtur.

“Bir çember çiziyor film: Başladığı yer, aynı zamanda bittiği yer. Çemberin üzerinde yol alırken, kapsadığı dairedemiz. O değirmi alan dünyanın tıpkıbasımı: Oyunlar, şüpheler, rastlantı ve elden sıvışıp gitmiş sevdalar, namluya sürülmüş mermi ve kaçamaklar ve her şeyin dibinde: Yangın: Kıyamet. Deli gömleğiyle bitiyor film: Yeryüzünde olup bitenlerin bedelini ödemeyi üstlenenler yok mudur?”⁴⁸

Tarkovsky nihayetinde bize güçlü ve sorgulanması gereken bir geniş alan bırakıyor. Bunu yönetmen kendi sanatıyla bize aktarırken, seyirci olarak da bizi bunların kendi iç arayışımızda olup olmadığı duygusunu uyandırıp sorgulamaya zorlamaktadır.

Tarkovsky sinemasında kavramsal olarak en çok göze çarpan kavramların; ahlak, inanç ve aidiyet olduğu gözükmemektedir. Yönetmen tüm hayatı boyunca bunları sorgularken sinemasının ana temeli de bu kavramlar etrafında gelişmektedir. İnanç ve ahlak neye göre veya kime göre şekil alır, hangi inanç iyi veya üstündür veya hayut inanç kavramı gerçek mi yoksa uydurulmuş bir safsata mıdır? gibi sorular Tarkovsky’nin ana

⁴⁸ Enis Batur, a.g.e., 2007, s.11

karakter yolculuğunda görünen sorgulamalar olup filmin kavramsal okuma boyutunu oluşturmaktadır. Tarkovsky sinemasının eğlenceli ve keyifli bir zaman geçirebileceğiniz yapıtlar olmadığını herkes kabul etmektedir. Aksine onun filmleri; inanç, felsefe, ahlak ve kendi inandığınız genel insani kurallar çerçevesinde sizi sorgulama ve araştırmaya iten sanat eserleridir. Seyirciyi belli bir ahlak ve inanca değil, olduğunuz noktada sizi şüphe, farkındalık ve sorgulama süreçlerine yönlendirmektedir.

Alexander'in kurbanı ahlak ve inanç açısından yorumlanabildiği kadar, felsefe ve kişisel sorgulama yönünden de okunabilir. Çocuk her iki durumda; temizdir, doğaldır ve saflığın başlangıcıdır. Ruh üçlüsünün en yücresi, ebedi hayatın mirasçısı olan çocuk saf ve masumdur. Yeni başlangıçtır, itici güçtür ve hayattır. Kurbanıyla Alexander inzivaya çekilmiştir ve kendini izole etmiştir. Şehirden uzaklaşmak ve yalnızlığı tercih etmek kendini bulmaya çalışan modern insanın hayatında gördüğümüz en çok aranan bir fırsattır. Her insan içindeki masumiyet, temizlik ve çocuğu bulmayı çalışırken günlük hayatından birçok kurban vermek zorundadır. Bu huzuru bulmak için artık mekân da çok önemli yer taşımaktadır. Tarkovskyan mekânlar⁴⁹ bu özelliklere de içinde kapsamaktadır.

“Tarkovsky, Kurban'ı hazırlarken, ölüme yargılı olduğunu biliyordu. Bu açıdan bakıldığında, belki de ilk kez sürgün olma koşulunu kıramayacağını kabullenmiş olsa gerekti. Nostalgia'yı inatçı bir leitmotiv gibi delip geçen ve filmin son sahnesine mihlanan "ana evi", "ana yurdu", "rahim toprak", bu kez yerini yansız, soyutlanmış bir topografyada tekrarlanmış bir maket eve bırakıyordu.”⁵⁰

5.4. Tarkovsky Sinemasında Mekân

“Ve bilirsiniz, gözlemlediğim başka önemli bir şey var. Andrei Tarkovsky'nin yaşadığı çok sayıda yer vardı. Schipovski Caddesi'nde yaşıyordu. Mosfilmovsky Sokağı

⁴⁹ Tarkovsky insanların duygu ve düşüncelerini aktarırken, anılarının kutsallığını, dönemin mimari ve mekânsal kimliğini de korumak adına, filmlerinde iki şekilde mekân seçimi yapmıştır. Birincisi; kendi yaşadığı dönemi anlatmak istediği filmlerde kullandığı var olan ve tüm özgünlüğü ve gerçekliği ile yer alan mekânlardır. İkincisi; farklı bir dönemi ve o döneme ait duygu ve düşünceleri anlatırken mimari ve mekânsal olarak gerektiğinde yeniden seti ve mimari mekânı tasarlamıştır. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) için sıfırdan tasarımı yapıp inşa edilen mekânın, filmin sonunda yakılmasıyla; hikâyenin gerçekçiliği en üst düzeye taşınmıştır.

⁵⁰ Enis Batur, a.g.e., 2007, s.11

yakınında yaşadı. Paris'te yaşadı. İtalya'da yaşadı. Berlin'de yaşadı. Ancak evinde bulunduğu bu yerlerden hiçbirini arıyamadı. Bir evi yoktu. Bir şey hayal etmiş ise, o bir ev hayal idi. Bir evi olmasını istedi ve kendisine verilmeyen tek bir şey varsa o bir evdi ve bu tesadüf değildi. O bir adanmış insandı. [...] ve tüm kahramanları da adanmış insanlardır. [...] Ve Tarkovsky'nin kendisinin de hiç evi olmadı, çünkü onun olması gerekmiyordu. O bu dünya hayaline bile sığmayan bir insandı, her ne kadar bir ev hayal etse bile.”⁵¹



Şekil 19. Andrei Tarkovsky'nin Aralık 1986 tarihli günlüğünden bir taslak; çizimin üstünde Rusça olarak "asla sahip olamayacağım evim" yazmakta.⁵²

Andrei Tarkovsky'nin filmleri, herhangi bir sanat biçiminde şimdiye kadar yaratılan en hareketli ve şiirsel mekân ve ışığın görüntülerini içeriyor. Çocuklukta kaybedilen anılar ve deneyimlerle doyurulmuş mimarinin varoluşsal temeline değiniyorlar. Pallasmaa (2007),⁵³ Tarkovsky'nin son dört filmi *Ayna*, *Stalker*, *Nostalghia* ve *Offret* (Kurban, Tarkovsky, 1986)'deki görüntüler, mimari yapı veya faydacı işlev gerektirmeyen bir mekânsal şiirini sergilediğini söylemektedir. Mekân,

⁵¹Aktaran: Ruxandra Berinde, **Moving Images of HOME: Tracing an Architectural Phenomenography through the Films of Ingmar Bergman and Andrei Tarkovsky**, 2016, s.71

⁵²Aktaran: Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.71

⁵³Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.65

madde, ışık ve zaman görüntüleri ile saf varoluş deneyimi, varlığın metafizik şiiri çağrıştırıyorlar. Tarkovsky'nin görüntüleri daha önce hiç insan gözüne maruz kalmamış gibi taze ve masum görünüyor. Tarkovsky sanatta kişisel deneyimlerin önemini vurgulamaktadır. Özellikle çocukluk döneminden kalan anılar, bir filmin dış duygusal yapısı, kişisel hayatının izlenimleri ekran görüntülerine dönüştürüldüğünde, filmi görenleri hareket ettirme gücüne sahip olabilecekler.



Şekil 20. Andrei Tarkovsky Ayna- 1975 filminden bir kare



Şekil 21. Andrei Tarkovsky Offret - 1986 filminden bir kare

Tarkovsky'nin tüm filmlerine üç çeşit alan hükmediyor: ev, doğa, türbe veya katedral. *“İnsanlar, düşman kuvvetlerden ve yabancı bakışlardan Sığınmak için kırılan evler inşa eder. Bu evler kaçınılmaz olarak doğa tarafından ıslah edildiğinde ister yağmurla ister alevler içinde olsun ya da sadece zamanla yıpranmış olsun: kalıntıları hafıza ve aydınlanma yerleri olarak kalmaya devam ediyor.”*⁵⁴ Üç mekânın her biri doğa, ev ve katedral kameranın bakışlarının karakterlerin ve izleyicilerin görüş çizgileriyle kesişmesiyle oluşan karakteristik bir görsel gerilim ile ayırt edilir. Doğa, basitçe insan bakışını emen bir akış olmasına rağmen bazen ürkütücü bir şekilde geri dönüyor. Ev; pencereleri ve geçişleri olan bir mekân olarak karşımıza çıkıyor. Yabancılar içine bakmayı çalışırken, içinde yaşayanlar sürekli dünyaya açtığı pencere dedikleri boşluklardan doğayı gözlemlemektedir. Katedral, görünüşe göre düzenlenmesi belirli bir zaman yoğunluğu yaratan uzayda açıklanamayan kıvrımlar tarafından bozulan dik sütunlarla işaretlenmiştir. Tarkovsky 'ye göre *“Mimarlık, Doğanın devamı olmalı ve aynı zamanda sinemada karakterin ifadesidir.”*⁵⁵

⁵⁴ Robert Bird, **Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema**, 2008, s.52

⁵⁵ Robert Bird, a.g.e., 2008, s.53



Şekil 22. Üstten; (1) Offret filmde; Ev, (2) Nostalghia filmde; Katedral, (3) Ayna filmde; eve bakan doğa sonsuzluğu

5.4.1. Ev-yuva

Tarkovskyan karakterler evsiz barksız, vatansız, yersiz ve yurtsuz insanlardır. Ev özellikle “baba evi” teması Tarkovsky’nin varoluşsal meselesidir. Vatan ve baba evi bir insanın ilk ve temel bağlarını oluşturmaktadır. Tarkovsky sinemasında “ev” kavramı bu geçmişe dayanmaktadır. Filmlerinde ev yaşamsal bir bağ olarak görülüp ana karakterleri; *Stalker*, evine sessizce döner, *Solaris* bir “baba evi” hayali ile betimlenir, Alexander evini kurban olarak sunar ve İvan savaşa giderken, peşinde ise boş pencereleriyle yanmış “ev”ini bırakmaktadır. (Yergebekov, 2003)

Offret filminde fiziki boyutuyla gerçek ve soyut anlamda bir hayali Rus ahşap evini görüyoruz. Bu ev, yönetmenin? geride bıraktığı en sevdiği evi, ebedi olarak kaybolmasına rağmen sonu olmayan ve paha biçilmez manevi bir değer olarak filmde gösteriliyor. Baba evi hem “orada”, hem “burada”dır. Maddi ve manevi dünyanın “arası”nda, Tarkovsky’nin “bölgesi” olarak tanımlanır.

“Ev” Tarkovsky sinemasında çok özel bir yere sahiptir. Tarkovsky, ‘ev’i tüm insanlığın merkezi, felaketler dünyasında bir dayanak noktası olarak tanımlar. Musiyenko’ya göre, Alexander’in evini yakmak “hayatının bu evle ilgili kısmını silmek istiyor” anlamına geliyor. Bu anlamda, yanmış bir ev kendini feda etmek anlamına gelir.

Tarkovsky sinemasında ev olgusunun gerçek hayattan esinlendiğini, bunun sonucu olarak da biçim, malzeme, yer ve gerçekliğin ön plana çıktığını görmekteyiz. İğdeli (2013’e göre, bu doğrultuda şekillenen ve bahsedilen dönemde gözlemlediğimiz yeni ev tipolojisi ve konut kavramı, toplum yapısına, sosyal hayata, kültürel değişimlere, birey ve bireyin yaşantısı üzerine kurgulanan öngörülere, betimlenen ev yaşantısına biraz isyankâr bir bakışla karşı çıkarken, bir yandan da günümüzdeki ev kavramını eleştirerek farklı bir bakış açısı ortaya koyar. Tarkovsky sinemasında ev kavramının değişim ve dönüşüm süreçlerini yansıttığını görebiliriz. Tarkovsky, evi bazen ibadet yeri olarak kabul ederek ona, kutsal bir boyut kazandırırken, diğer taraftan içinde yaşanan tutsaklık kavramıyla özdeşleştirerek tamamen ortadan kaldırıp yakmaktadır.

Tarkovsky ve filmlerinin kahramanları da sayısız Rus yazar, müzisyen ve sanatçının hem yazışmalarında hem de sanatsal çalışmalarında görebileceğimiz gibi aynı ev özleminden muzdariptir. “*Tarkovsky’ den bir asırdan daha uzun bir süre önce yaşamış olan Fyodor Dostoyevsky, 1868’de eşi ile birlikte Milano’ya kaçmış ve bir mektupta ev özlemiyle ilgili benzer düşüncelerini dile getirmiştir: Kalbim çok ağır,*

*evimi özlemekteyim ve belirsiz bir durumdayım; bu durum beni depresyona sokuyor. Buna ek olarak, Rus yaşamından uzaklaştığım ve Rus izlenimlerini özlediğimden dolayı bir şeyler yazmakta zorlanıyorum, sadece düşünüyorum...”*⁵⁶



Şekil 23. Offret (Kurban – 1986), film için tasarlanan ev

5.4.2. Kutsal mekân

Tarkovsky'nin Kutsal mekân anlayışı, en belirgin biçimde *Nostalghia* filmin başlangıcında gösterilmektedir; burada, katı geometrik şekliyle, sütunlu bir kriptosun içinde bir doğurganlık ritüeli gerçekleştirilmektedir. Eugenia, kilisenin sütunlu ve mum ışığında, arka planda diz çökmüş siyah elbiseli kadınlarla birlikte görülüyor. Yaşlı rahip ile yaptığı bir konuşmada, inancından yoksun olduğu için kibarca sitem edilir ve bir kadının sabır ve fedakârlık ruhuyla çocuk sahibi olması ve çocuk yetiştirmesi gerektiği söylenir.

Johnson ve Petrie⁵⁷, sahne özetlerinde eylemin iki bölümünü özetlemektedir; önce Eugenia ve rahip, sonra bakire ve kuşların heykeli:

⁵⁶ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.66

⁵⁷ James Macgillivray, **Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto**, 2002.

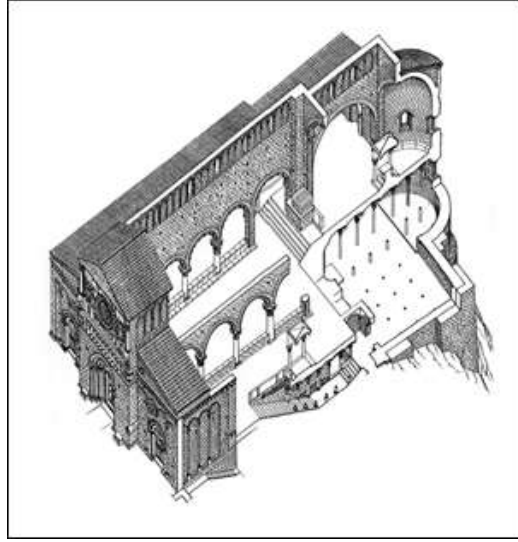
“Aslında bu iki çekim eşzamanlı değildir ve kilisenin aynı bölümünde yer aldıkları ve birbirini içermediği için olamaz...İzleyicilerin bu iki çekimin aynı anda görmeleri, sinema ve mimaride mekân ve zaman deneyimi arasındaki büyüleyici farkı ortaya koyuyor. Mimari bir analiz, yalnızca sinema ve mimarlık arasındaki bu çarpıcı farkı değil, aynı zamanda Tarkovsky’nin, sinemayla mimari alanı patlatmak için kullandığı parlak yollarını da ortaya çıkarır.”⁵⁸

Her şeyden önce, kutsal mekân diğer mekanlardan ayrılmış seçkin bir yerdir. Kutsal alan, insan seçiminin ve müdahalesinin dışında bir yer olduğundan, çevredeki yapılara göre maddi ve manevi olarak farklıdır. Kutsal mekanlar inançlı bir insan için varoluşsaldir, çünkü herhangi bir temel olmadan inandığı kutsal yer onun için bir başlangıç noktasıdır. Bir dayanak noktası, bir yön, sabit bir nokta olmadan, hiçbir şey başlayamaz ve yapılamaz. Bu nedenle dindar insanlar "dünyanın merkezine" yerleşmek için çaba sarf etmiştir.

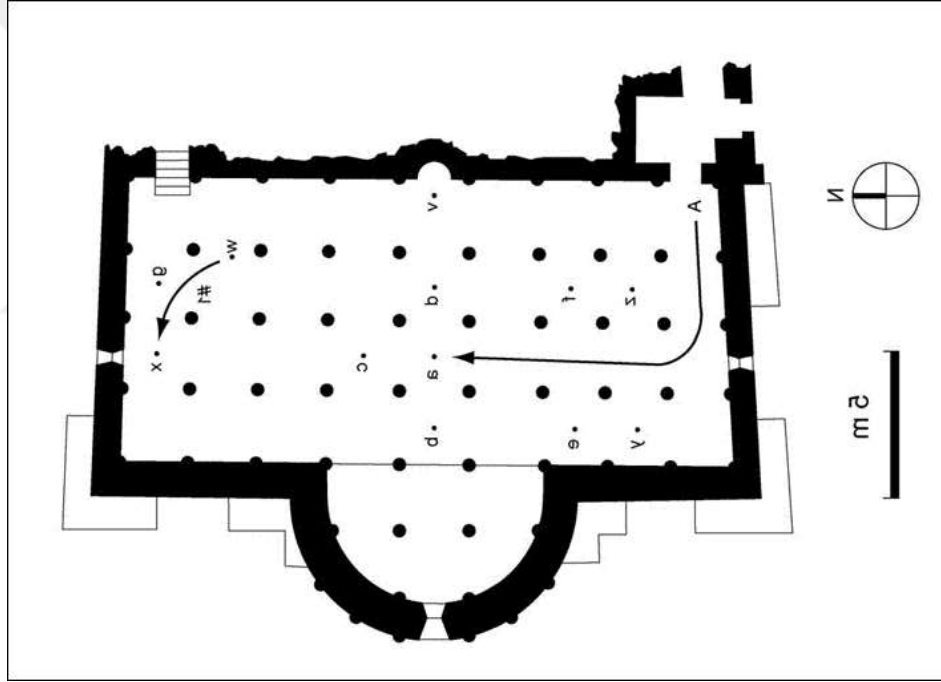
Güç (2011)’e göre Kutsal mekânlar fonksiyonlarına göre şu şekilde kategorize edilebilir:

1. Merkezi görev yapmaları.
2. Mikrokozmos olarak mabet.
3. Tanrı ile buluşma ve iletişim kurma yeri olarak mabet.
4. Tanrının her yerde hazır ve nazır varlığını ve aşkın oluşunu gösteren yer olarak mabet.

⁵⁸ James Macgillivray, **Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto**, 2002, s.6



Şekil 24. San Pietro'nun aksonometrik ve kriпти gösteren kesit.⁵⁹



Şekil 25. Andrei Tarkovsky, Nostalgia-1983 filmin San Pietro'nun kriptinin şekil ve kamera pozisyonlarını gösteren planı.⁶⁰

“Genellikle kilise mimarisinde, bir sütun ızgarası, kişinin mekândaki yönünü Doğu yönüne göre pekiştirir. Ancak Tarkovsky'nin ellerinde bu ızgara koyu renkli bir ağaç gibi olur ve izleyicinin kafasını o kadar karıştırır ki apsisin ne olduğunu açıkça

⁵⁹ James Macgillivray, a.g.m., 2002.

⁶⁰ James Macgillivray, a.g.m., 2002.

gördükten sonra bile izleyici bu apsisi tanıyamaz. Tarkovsky ile ilgili eleştirilerdeki ve kendi yazılarındaki ortak nokta montaj ve kurgudur, aynı zamanda uzun süreli çekimler nedeniyle sanatının yetersiz temsil edildiği de eleştirilen bir diğer konudur. Bununla birlikte sahnenin kilidini plan içinde haritalandırarak açtığında, bu konudaki ustalığı çarpıcı bir şekilde ortaya çıkmaktadır.”⁶¹

İnsan bakışıyla inşa edilen alan her zaman kişiseldir. Sadece dekoratif veya bilgilendirici olarak nitelendirilmemelidir. Örneğin Tarkovsky Andrei Rublev'de, kartpostallar ve takvimlerde yer alan ve çok bilinen Nerl Nehri üzerindeki kilisesi gibi eski Rus mimarisinin en ünlü anıtlarından bazılarını kullanmıştır.

“Hem Tarkovsky hem de Vadim Yusov⁶², Andrei Rublev için mekân olarak orijinal tarihi yerleri kullanmalarının “özgünlük” ihtiyacından kaynaklandığını vurgulama noktasında ısrarcıydılar. Ancak bu mekânlar sadece dışarıdan çekildiği ve dış görünüşleri uzun tarihinin tüm izlerini taşıdığı için, Buradaki özgünlük, eylem sırasındaki varsayılan durumlarına benzemeleri gerektiği anlamına gelemmez; daha ziyade beklenmedik kıvrımlarla beklenen mekânsal ve zamansal olanı bozma yoludur.”⁶³



Şekil 26. Andrei Rublev- 1966

⁶¹ James Macgillivray, a.g.m., 2002.

⁶² Görüntü Yönetmen ve kameraman.

⁶³ Robert Bird, a.g.e., 2008, s.54

5.4.3. Doğa

Tarkovsky sinemasında doğa, her zaman saflık ve kutsallığı vurgulamaktadır. Tarkovsky, genelde doğayı pastoral bir mekân olarak bize aktarmaktadır. Tarkovsky doğayı, terk edilmiş, özenilmiş ya da içinde kaybolunan bir arayış mekânı olarak yansıtırken bir diğer açıdan da doğanın, insanlar tarafından sömürülen bir mekân olduğunu gözler önüne sermiştir. Stalker filminde, özellikle nükleer faciadan sonra insanlar tarafından terk edilmiş bir bölgeyi görmekteyiz ama bu bölge, insanın yokluğunda doğa tarafından ele geçirilmiş ve insanların oluşturamayacağı bir varoluş haline dönüşmüştür. Bu pastoral bir varoluştur. Doğa içinde yıkılmış halde gördüğümüz evler, duvarlar ve yollar bize, insanın doğal mekânlar kadar göze hoş ve huzur verici mekân yaratamayacağını göstermektedir.

Doğa bileşenleri kavramı, Mircea Eliade⁶⁴ “Patterns in Comparative Religion” adlı kitabında çeşitli insan inanışları ve duygularını ifade eden, değişik şekillerde yorumlanabilen doğanın temel elemanlarını ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Sonsuzluk ve belirsizlikle ilişkili olan evrensel doğanın bileşenlerine gökyüzü, ay ve güneşi gösterebiliriz. Beş duyu organlarımızla algılayabildiğimiz bedensel doğaya ise su, toprak, ateş, ağaçlar, dağlar vb. gösterebiliriz. (Güler, 2000)

Doğanın, mimarlık ile olan ilişkisi içerisinde doğa ve mimari çevre, fiziksel çevre, yapay çevre vb. karşılıklı olarak birbiriyle bağdaşmayan iki farklı sistem gibi görülebilir. Mimari çevrede ağaç, ‘gerçek doğa’ olarak sayılmazken doğada da bina, davetsiz misafir olarak algılanır. Biz insanlar kurduğumuz mimari çevrelerle, doğaya karşıtlık oluşturarak, içinde bulunduğumuz güncel çevre sorunlarına gerçekçi çözümler üretemeyiz. Bu sebeple bizler, daha anlamlı ortak yaşama biçimleri oluşturabilmek için araştırmalar yapmak zorundayız.

Doğa ve mimari çevrenin iki farklı sistem olarak görülmesi durumu, teknolojinin ve mimarlık anlayışımızın, doğanın yok olmasının ve çevremizin kirlenmesinin suçlusu olarak görülmesine sebep olur. Sonuç olarak, tasarımcı kendi yaratılışından şüphe etmeye başlar. Erken ekolojik mimarlar, doğayı yapılaşmanın giderek daha zararlı sonuçlarına karşı korumak amacıyla birleşmişlerdi. Bu görüşün anlamı şudur: insan

⁶⁴ Aktaran: Beytullah, 2000, s.24

eliyle yapılmayan ve dokunulmayan doğa; mimari yapının ise her şey olarak algılanan iki sistem görülür ve bu iki kavram birbiriyle karşılıklı olarak uyumsuzdur (Güler, 2000).

Tablo 5. Andrei Tarkovsky sinemasında üç mekânın hakimiyeti ve kullanım yerleri

Film	Doğa-Yer	Ev-Mekân	Kutsal Mekân
İvan's Childhood	Çok	Kısmen	Metafor olarak
Andrei Rublev	Çok	Çeşitli tiplere	Ana tema
Solaris	Az	Ana tema	Metafor olarak
The Mirror	Çok	Ana tema	Kısmen
Stalker	Ana tema	Kısmen	Metafor
Nostalghia	Kısmen	Çeşitli tiplere	Kısmen
Offret	Kısmen Filmde doğa; su, toprak ve orman yani yeşil alan olarak görülmektedir. Alexander'ın küçük adamla konuşma monoloğu bir ağaçlık alanda gerçekleşiyor. Ev ağaçların ortasında, kıyının dibinde inşa edilmiştir. Evin her boşluğundan (kapı, pencere, teras...) çekilen sahnelerde su veya adanın yeşilliğini görüyoruz. Maria'nın evi ise bir yeşillik alana bakmaktadır, Alexander'ın eve gelişi ve hayvanların yeşillikte gezinmesi gözden kaçırılmıyor bu sahnede.	Ana tema Filmde eve; ana karakter ile hemen hemen aynı yoğunlukta yer verilmiştir. Hikâye gereği tüm eylemler bu evin içinde veya etrafında gerçekleşiyor. Bu da evi ön plana getirip film boyunca evin önemini gösteriyor. Ev, Alexander'ın adakları arasında en önemli yeri almaktadır. Alexander için söz (dil, konuşmak) ve ailesi kadar bu ev de önem taşıdığı için adak olarak evin yakılmasını da sunmaktadır. Evin oturma odası ve çalışma odası iç mekân olarak tüm sahnelerde yoğun olarak görebildiğimiz mekânlardır.	Metafor Nostalghia filminde olduğu gibi Offret filmde gerçek bir ibadet mekânı görmüyoruz. Burada evin özellikle Alexander'ın çalışma odasının ve ayrıca Maria'nın evinin metafor olarak bir kutsal mekâna dönüştüğünü görüyoruz. Bu dönüşüm çalışma odasında; tanrı ile konuşma sonucunda gerçekleşiyor. Maria'nın evi ise duvardaki dinsel fotoğraflar ve Alexander'ın "annesinin bahçe hikayesi" ⁶⁵ ile gerçekleşiyor.

⁶⁵ Offret film, 01:50:50

- Neyse, dışarı baktığımda ...Gördüğüm şey, başka bir şeydi.
- O güzellik nereye gitmişti?

Alexander, annesinin küçük bahçesi ve bu bahçenin çok bakımsız olduğunu söylüyor. Çeşitli otlar farklı boylarda... Hiçbir düzeni yok ve her şey birbirine karışmış durumda. Ancak evin penceresinden bu bahçeye bakmak annesinin çok hoşuna gidiyor ve gün boyunca zamanını orada oturarak geçiriyor. Bir gün Alexander bahçeyi temizlemeye ve düzeltmeye karar verir ve haftalarca bahçe üzerine çalışır, keser, biçer ve yeni bir düzen verir... işi bittikten sonra mutlu ve gururlu bir şekilde evi girip pencereden bahçeye bakar. Bahçe, eski doğallığını ve güzelliğini yitirmiştir... Yabancı biri onun özünü değiştirmiş ve iğrenç bir hale getirmiştir. Her yerde şiddetin izlerini gördüğünü söyler... Burada "anne" doğa ve inancı temsil ederken, "bahçe" insanın yaşadığı yer ve yurttur. Bu iki kavramı her insan kendi kişisel iç dünyasına göre şekil veriyor... Buna dışardan dokunmak ve kendine göre düzenlemek, değiştirmek asıl olan güzelliğini ve özünü kaybettirmeye yol açacaktır.

Mekân, doğal nesnelerin ve insan bakışlarının kaotik akışlarından bir görüş alanının çerçevelenmesi ve katlanmasıdır. Kıvrımlar göze çarpmaktadır: Karakterler, sürekli hareket halinde olan ve yeniden odaklanmaya tabi olan çerçeve içinde beklenmedik şekilde hareket etmektedirler. *“Binalar her zaman inşaatlarının ve- daha bariz bir şekilde- kademeli parçalanmalarının izlerini taşır. Doğal akışlar, konutları birbirinden ayıran kimsenin olmadığı toprağa hâkim olmaya devam eder. Evi ve keman dersi arasında genç Sasha (buharlı silindir ve Keman'da) koridorların ve sokakların insafına kalmıştır. Geniş açık alanlar, binasının merdivenlerinden daha az uğursuz olmadığını kanıtlar.”*⁶⁶

Sinema bize, maddi gerçekliği temsil etmez. Onun yerine bizi, nesnelerin ve insanların direniş güçleri olarak birbirleriyle karşılaştıkları bir alan oluşturarak maddi gerçekliğe döndürür. *“Ivan'ın Çocukluğu”* ve *“Kurban”* filmlerinin açılış ve kapanış çekimleri boyunca Tarkovsky'nin mekân inşasındaki en önemli güç, kameranın hareketidir. Ancak Tarkovsky'nin mekân kullanımındaki başarısı sadece kameranın açık gözü altındaki akışların dengelenmesinin bir sonucu değildir; aynı zamanda en az bireyler kadar belirli alanların da bizlerde farklı tepkiler çıkarmasına sebep olduğunu fark etmemizi sağlaması ve bakışlarımızı dünyadaki belirli olasılıklara yönlendirdiği çeşitli yollara yoğun bir şekilde yer vermesi de onun mekân kullanımındaki başarısını etkileyen bir diğer unsurlardır.

Bu üç çeşit mekân kimi zaman *Nostalgia*'da olduğu gibi ayrı fiziksel mekân olurken, Petro de Madonna'ya gelince bir ibadet yeri görmekteyiz ancak Andrei otele geçtiğinde bir kapalı alanı gözlemlemekteyiz. Bu mekânda Andrei lavaboya girerken ışığın düğmesini tıpkı memleketinde alıştığı gibi duvarın sağ tarafında aramaktadır fakat bir süre sonra farklı bir yerde bulunduğunu fark etmekte ve düğmenin terini tespit etmektedir. Kurban filminde söz konusu üç mekân tamamen Alexander'ın hayalinde ve iç dünyasında biçimlenmektedir. Kurban filminde bu üç tip mekânın fiziksel boyutu tam anlamıyla bize aktarılmamaktadır. Alexander, Tanrı ile anlaşma yaparken ifade ettiği sözleri ve kameranın üst çekiminden kaynaklı ezilmiş görünüşüyle kendi çalışma odasını bir ibadet yerine dönüştürmektedir.

⁶⁶ Robert Bird, a.g.e., 2008, s.54

Tarkovsky filmlerinde ev kavramını o kadar benimsemiştir ki filmin sonunda evi yakarak kutsal bir mekâna, ölümsüz bir anıya çevirmektedir. Ayna filminde ise ev yanarken herkes uzaktan izleme töreni gerçekleştirmektedir, kimse evi yangından kurtarmak için çabalamamaktadır. Aynı ritüel Kurban filminde daha derin bir biçimde aktarılmaktadır. Alexander'ın bir zamanlar içinde yaşadığı evi yanarken, ailedeki herkes Alexander ile ilgilenirken, ev Tarkovsky'nin elemanlarından biri olan ateşle varlığını ve statüsünü değiştirmektedir. Ev kısa süreliğine bir yokluğa giderken aile fertleri onun dibinde oturup bir kutsal mekânın yok oluşunu ve parçalanmasını izlemektedir. Ev, yandıktan sonra ise Tarkovsky'nin diğer iki mekânsal kavramlarına sırasıyla evirilmektedir. Ev ilk önce kutsal mekân veya hayranlık duyulan mekân olurken tamamen yok olduktan sonra deniz, toprak, ateş ve hava yani doğanın elemanların arasında yok olup doğa ile bütünleşmektedir. Böylece Tarkovsky, son filminin son sahnesinde mekânın bu üç evresini aynı mekânın süreç içerisinde kullanımı ve değişimi üzerinden kendi sinematik diliyle bize anlatmaktadır.

Özetle, insanın yaşadığı mekânlar sadece çerçeve içinde yer alan düzenlemeler olarak kalmamalı, aynı zamanda ekranda görüşü mümkün kılmalıdır. Tarkovsky, karakterlerini dünyaya karşı çerçevelemek için yükseltilmiş bir kamera kullanmaktadır. Bu durum onları yalnızca toprakta köklendirmek değil, aynı zamanda onlar gökten görmeyi ifade etmektedir. Tarkovsky' ye gökyüzü, dünyevi formları ve konutları görünürde su altında tutar. Ortadan kaybolmalarının eşiğine gelindiğinde ise rüzgâr, yağmur ve ateşin doğal akışına geri döner.

Tablo 6. Andrei Tarkovsky sinemasında ev ve filmlerinde yeri

Film	Ev-Mekân	Filmde yeri
Ivan's Childhood	Kısmen	Ivanın rüyasında yer alan geçmişte kalan ailesiyle yaşadığı mekân olarak görülür.
Andrei Rublev	Çeşitli tiplere	Dönemin yaşam kültürüne uygun farklı ev tipleri olarak görülür.
Solaris	Ana tema	Ana karakter için hep özlenen ve dönüşmesi gereken bir yer olarak görülür.
The Mirror	Ana tema	Anne için yuva, çocuklar için ise en derin anıların şekil aldığı mekân olarak görülür.
Stalker	Kısmen	İzcinin ailevi sorunlardan dolayı kaçıp bölgeye sığınmak istediği yerdir, ancak dönüşü yeni evine kaçınılmazdır.
Nostalgia	Çeşitli tiplere	Özlenen mekân olarak görülür.
Offret	Ana tema	Kurban edilecek bir mekân olarak görülür.

5.5. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde Mimari Mekân

“Ev... Bilirsiniz, babam ev konusunda biraz saplantılıydı. Tüm bu çizimleri yaptı çünkü hiçbir evi olmamış. Doğduğu ev artık yok, su altında, bu yüzden oraya hasret gidermek için asla gidemedi. Volga yakınlarındaki bir küçük kır evinde doğdu, ancak ailesi Moskova’landı- tatil için oraya gidiyorlardı, büyükannemin ebeveynleri orada doktorlardı...”⁶⁷



Şekil 27. Kurban Film için inşa edilen ev ve film içinde kullanılan evin maketi.⁶⁸

Tarkovsky, profesyonel kariyeri boyunca Rus sinemasının sayılı görüntü yönetmenlerinden biri olarak, sinematografik tipoloji ile tanımlanmayan görsel yöntemlerle benzersiz bir stilistik kelime dağarcığı geliştirmeyi başarmıştır. Tarkovsky imgesi, görsel kompozisyon öğelerinin nihai özgünlüğü (günlük yaşamın sözde gerçek

⁶⁷ Aktaran: Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.72

⁶⁸ Url.3

kalitesi) ile anlaşılmaz felsefi anlamların, film görüntüsünde kültürel referansların ve anlatı ipuçlarının karmaşık alt katmanları arasındaki farklı bir simbiyozdur. Tarkovsky kitabında “*Bir filmin hiçbir bileşeninin tek başına bir anlamı olamaz: Genel olarak bakıldığında, filmin kompozisyonunda sanat formları değil, sanat eseri olan filmin kendisidir.*”⁶⁹ Dolayısıyla, Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde mimari mekânların film karelerinde bulunan diğer ayrıntılarıyla okunup ve anlam çıkarmaya caba gösterilmiştir. Mimarının, bir alt kategori olarak değil, kendi başına bağımsız bir sinematografik varlık olarak var olduğu ancak varoluş için tek geçerliliğinin hem biçim hem de içerikle olan karşılıklı ilişkisi olduğu iddia edilebilir.

İnsanın gerçek dünyanın fizikselliği tarafından hapsedilmesi, insan eserlerinin yıpranmışlığında vücut bulan hastalıklı bir varoluş olarak tezahür eden belirli bir yazının talep ettiği özellikleri aşan bir kavramdır. Bu, Tarkovsky’nin sanatsal motivasyonunda yinelenen bir felsefi yönü olduğu kadar kişisel felsefesinin de merkezidir. Fikir, ilk olarak, 20. yüzyılın başlarında, Rus varoluşçu felsefesinin gelişiminde en etkili figürlerden ve Tarkovsky’nin entelektüel köşe taşlarından biri olan, Fransız filozof Henri Bergson⁷⁰ tarafından formüle edildi.

Tarkovsky’nin filmlerindeki mimarının karmaşık doğası, aynı zamanda önemli bir anlatım işlevi de üstlenen bir kompozisyon aracı olarak daha net anlaşılır. *Kurban’da*, Alexander’in “gerçek” dünyadan rüyasında tecrübe ettiği mekânlara geçiş noktasında Tarkovsky, anlatı mantığının koşullarını değiştirmek için doğal bir güce sahip aktif bir anlatı ögesinin geleneksel olmayan rolünü mimari ortamlara atfetmekte tereddüt etmez. Tarkovsky, *Kurban* filminde rüya sekanslarında bir kente ve diğer yapılaşmaya geçiş yapmaktadır...bu geçiş de ses, görüntü ve farklı parçaların kadrajda yüzmesiyle gerçekleşmektedir. Seyirciye mekânlar arasındaki geçiş sadece görüntü ile değil duygu, ses ve renk ile aktarılıp, böylece seyirci oyuncu ile birlikte bilinçaltında mekân geçişini gerçekleştirmiş oluyor. Açıktan kapalı alanlara, kentsel kalabalık yapılar arasında hızlı geçiş, izleyicinin duygusal yönelimini, sonunda açık alan parçalara ayrılana dar ve düşmanca görünen iç mekânlara dönüşene kadar şaşırtıyor. Filmde facia

⁶⁹ Andrei Tarkovsky, *Mühürlenmiş zaman*, 2017, s.114

⁷⁰ Svetla Popova, *Architectural Settings in the Films of Andrei Tarkovsky*, 2003, s.5

(Bergson, insanın ruhsal yaşamı hakkında tamamen yeni bir teori formüle etti; bunun öncülü, ruh ve madde, insanın fiziksel sınırları ile çevreleyen Dünyanın zamansız sonsuzluğu arasındaki boşluğu aşmaktı.)

olayları sahnesinde, mimari enkazın uğursuz görüşleri ve aralarında çılgınca hareket eden insan figürlerinin gösterildiği çeşitli paramparça üst üste gelen sekanslar ile temsil edilir.

Daha fazla gözlem üzerine, Tarkovsky'nin iç ve dış mekânlarındaki gergin ve huzursuz atmosfer, tıpkı çevrenin baskıcı duygular uyandırması gibi, karakterlerin sağlıksız psikolojik durumu tarafından çevreye yansıtılıyor gibi görünüyor. Mimarlık, işkence gören kahramanın imajının deneyimlediği duygusal yoğunluğun derecesini özümsemektedir. Tarkovsky'nin filmlerindeki boğucu umutsuzluk hissinin kaynağının olduğu sorusu -ortamlar onu zorlar mı yoksa karakterler mi onu çevrelerine yansıtır- belirsiz kalır. İnsanların uzaklaşma sorunu, maneviyatın iyileştirici etkilerine yönelik deterministik bir arayışta fiziksel olanı kendi rahatlığı için 'fethetmeyi' veya 'kullanmayı' bilinçsizce reddetmeleri düşünüldüğünde özellikle böyledir. Tarkovsky'nin karakter ve ortam arasındaki ilişkiye dair kendi sanatsal ifadelerine göre, *"...anlam ikisi arasında eşit olarak taşınır ve tam da ikisi arasındaki etkileşim eyleminden, sunulan farklı durumların benzersiz özgüllüğünden doğar, burada tüm unsurlar için eşit derecede fikirleri ifade etmek önemlidir. Bu da yönetmenin genel inancının sinema imgesi, hayatın kendi örüntüsüne göre organize edilmiş, hayatın gerçeklerini zaman içinde gözlemlemesidir."*⁷¹ şeklindeki genel inancını özetler.

Tarkovsky hayal gücünün hayattan daha az zengin olduğunu iddia ederek günlük yaşamın ayrıntılarıyla evrensel bir anlam bulmaya çalıştığını söyler. Bunun etkisi, filmlerinin çeşitli izleyici çevrelerine ve yaş gruplarına hitap etmesinden kaynaklanıyor. Muhtemelen eserlerinin, Sovyetler Birliği sinemasının propagandacı ve kahramanca tematiğinin ortak pratiği gibi, büyük tarihsel temaların aksine, insan varoluş koşullarının bireysel önemini üstlendiği gerçeğinden dolayıdır.

Nispeten sağlıklı çağrışımlar taşıyan yegâne mimari imgeler, evi, özellikle de çocukluk evini temsil edenlerdir. Karakterlerin evini temsil eden rüya ya da anımsama anları, Tarkovsky'nin çalışmalarındaki mimari varlıkların bozulmamış, dağılmamış, hatta misafirperver olarak tasvir edildiği birkaç örnektir. Bu bakımdan mimari ortam, Tarkovsky'nin geniş görüntü kullanım yelpazesinde bir sentez işlevi görebilir. Sinema anlatılar alanında ev, güvenlik, annelik, çocukluk, aile gibi kavramları, ayrıca kayıp vatan olarak Rusya'yı temsil etmektedir. Tarkovsky'nin çalışmalarını birleştiren

⁷¹ Andrei Tarkovsky, **Mühürlenmiş zaman**, 2017, s.68

semiyotik bütünlüğü oluşturan Rus kültürel çağrışımları, aynı zamanda insan ırkının kendisini geri döndürülemez biçimde yabancılaştırdığı yeryüzünün ve doğanın besleyici güçlerini de temsil eder. Rusya'nın güçlü geleneksel değerleri ve nesilden nesille paylaşılan ve aktarılan kültürel fikirleri göz önüne alındığında, ev ve manzara görüntüleri, Batı dünyası izleyicisi tarafından pek tanınmayan bir metaforik ağırlık taşıyor.

Dolayısıyla, hafızanın simgelerinden biri olan çocukluk evi, ikili doğanın semiyotik bir unsurudur. Önemi, hatırlama sürecinde kimlik kırılmalarını iyileştirme sağlatıcı (terapi amaçlı) gücünde yatmaktadır. Bu süreç, kahramanın geri dönüş yolu olmayan, kayıp evin hatıralarının bilinçsiz bir şekilde çağrılmasıdır. Uzun süredir kayıp olan eve geri dönme motifi, arayışlarının boşuna olmadığını, ruhta yolculuk kendi başına ve tek olduğunu gösterir. Önemli olan son hedef değil yolculuktur “*Yol sonsuzdur. Ve yolculuğun sonu yoktur*”⁷². Bununla birlikte, hatıraların doğası iyimser bir şekilde, kimlik kaybını veya parçalanmayı gidermek için sihirli bir güce sahip değildir. Tarkovsky'nin muğlak kavramlarından herhangi biri gibi: “*Ahlaki bir varlık olarak, insana bir tatminsizlik duygusu eken, onu savunmasız, acıya maruz bırakan bir hafıza bahşedilmiştir.*”⁷³ Anılar, şifalandırdıkları kadar, insanla dünyası arasındaki organik bağın ideallerinin sonsuza dek kaybolduğunu fark eden kişiyi kaderi bir iktidarsızlık durumuna sokarak ruhu alaşağı da eder.

Tarkovsky'nin rüya tasvirlerinde ev kavramın işitsel ve görsel ayrıntıların artan farkındalığı, özellikle *Ayna*, *Nostalghia* ve *Kurban* filmlerinde karmaşık duygusal zorunluluğa tanıklık ediyor. Mimari, önemli ölçüde, kahramanın psikolojik yatkınlığının bir uzantısı haline gelir. Boş iç mekânların tanıdık nitelikleri, belirli bir estetik tat (dekorasyon) veya zaman göstergesinin bulunmadığı belli sahnelerinde mevcuttur. Bu sahnelerinin önemli bir kısmına, anlatının insan varoluşunun tek göstergesi olduğu ve görsel olarak değil, sadece anonim bir ses biçiminde mevcut olduğu bir boşluk duygusu nüfuz eder. Korkunç ve tanımlanmamış bir boşluk hissi böylece oluşur; insan figürleri ortaya çıktığında bile, klostrofobi hissi hala mevcuttur, tekrarlayıcılık ve “argümanların hüznünlük” ile vurgulanmaktadır.⁷⁴ Sinematografik teknik, doymamış renk

⁷² Tarkovsky, Röportaj, 1985

⁷³ Andrei Tarkovsky, **Mühürlenmiş zaman**, 2017, s.59

⁷⁴ Svetla Popova, a.g.m., 2003

efektlerinin, iç mekânların metalik renklerinin “karakterlerin birbirleriyle boş ilişkilerini yansıtan, hareketlerinin, jestlerinin ve pozlarının kasıtlı resmiyetine uyan” bir soğukluk yarattığı Offret filminde tekrarlanır.

Ateş unsurunun filmlerdeki mimari kurgu ile güçlü bir bağı vardır, Evin yanması *Offret (Kurban)*’da geçen bir motiftir ve film fikrine *Ayna*’da olduğundan çok daha önemli bir anlam taşır. Tarkovsky’nin son filmi, kahramanın küçük oğluna verdiği bir monologla başlar; burada ev başlangıçta, Alexander’in hayatındaki bir mutluluk ve iyimserlik dönemine eşit olarak değerli bir anı olarak sunulur. Anlatı ilerledikçe, ev, içinde psikolojik eziyet ve istikrarsız ilişkilerin geliştiği, hapsedici bir fiziksel kısıtlamaya dönüşür. Nihayetinde ev, Alexander’in fedakarlığının hedefi, insanlığın nükleer bir felaketten kurtuluşu adına değil, işkence gören ruha geçici olarak kurtulmanın bir yolu haline gelir. Alexander, aile mutluluğunun değerli özü olan evi yakarak, kendi kişisel dünyasının kısıtlamalarının izin verdiği ölçüde, kişisel talihsizliğinin nedeni olarak evde temsil edildiğini gördüğü insan doğasındaki yozlaşmayı ortadan kaldırmaya çalışır.

Offret’ teki ev imgesi, çocuk tarafından yapılan modelde, olgunlaşma sürecinin en başında bir insan tarafından dünyanın rekreasyon yoluyla, olası bir sahiplenme işareti olarak tekrarlanır. Perspektifin büyükten küçüğe doğru kayması ve bunun tersi de muhtemelen insan ruhunun zayıf doğasının farkına vardığına işaret ettiğini söylenebilir. Tarkovsky, insanın ruhunun yaratma gücünü (çocuğu) ve yıkımı (babayı) kendi hevesiyle içerdiğini ve insana ilahi bir yaratıcının gücünü yüklediğini ima ederek, kavramla çelişkili bir şekilde oynuyor gibi görünüyor. Filmin en sonunda, gerçek ev yıkılmış olsa da tohumun bir metaforu olarak dünyada kalır (sadece çocuğun çevresindeki dünyada işgal ettiği yer hakkındaki farkının bir parçası olarak bile) tıpkı ölü Japon ağacı gibi çocuk tarafından beslenecek olan ruhsal uyum.

Tarkovsky’nin filmlerinde mimari ortamlar sahip oldukları estetik olmayan nitelik nedeniyle ilk bakışta cansız yapılar olarak görünse de bunlar yönetmenin, “*sanatsal görüntünün tek taraflı olamaz: adil olarak doğru olarak adlandırılabilmesi için kendi içinde diyalektik olarak çelişkili fenomenlerle birleşmesi gerekir*”⁷⁵ şeklindeki iddiasına uygun olarak, görsel ve kavramsal öneme sahip inanılmaz derecede karmaşık mekânlardır. Gerçekten de yönetmen bunu her şeyden önce film karelerinin

⁷⁵ Andrei Tarkovsky, *Mühürlenmiş zaman*, 2017, s.54

kompozisyonlarının başka bir set ögesi olarak kullanıyor. Doğası ne olursa olsun (mimari, manzara, doğal unsurlar, karakterler, ilişkiler) tüm sinematografik araçlar, hayatı yeniden yaratmanın filmin amacı olduğu ve onu başarılı kılan tek olası icrası olduğu gerçeğiyle birleşir. Filmde mimarının işlevi, biçimsel anlatı yanında psikolojik dinamiklerin, karakterlerin değişim kompozisyonlarında aktif bir konumdadır. Bu durumu işgal eden mimari ortam, Tarkovsky'nin filmlerinin üst düzey diyalogu tanıma yeteneğini merkezi hale getiren yönlerinden biridir. Tarkovsky'nin çalışması, Eisenstein tarafından birkaç on yıl önce tanınan entelektüel sinema kategorisine giriyor; burada anlatıyla değil, imge-duyusal yapılarla ifade edilen içerik, filmin temel niteliğidir.⁷⁶

Tablo 7. Offret (Kurban-1986) filmde üç mekânın hakimiyeti

Film	Doğa-Yer	Ev-Mekân	Kutsal Mekân
Offret (Kurban, 1986)	Doğanın ana bileşenlerden su, toprak ve orman gerçek anlamda görülebilir. Alexander'in küçük adamla yürüyüş alanları, Maria ile karşılaşma sahneleri, sonsuz boşluklar, patika yollar ve deniz olarak sıralanabilir.	Ev, Offret filminde ana temada yer almaktadır. Bu ev, Alexander için tutsaklık ve kurtuluşun merkezidir. Aynı zamanda "ev" bir adak olarak kurban edilir.	Evin bir yuva işlevinden çıkıp metaforik bir şekilde kutsal mekâna dönüştürülmüş olarak görülür.

Tablo 8. Offret (Kurban-1986) filmde evin yeri ve değerlendirmesi

Film	Ev-Mekân	Değerlendirme
Offret (Kurban, 1986)	Ev, oyuncular kadar filmde role sahiptir. Ev, ilk önce bir buluşma toplanma mekânı olarak görünmektedir. Ev, facia haberi aldıktan sonra bir hapis mekânı, boğucu ve kısıtlayıcı bir alan olarak görünmektedir. Ev, filmin sonunda yok olma ve var olma yani yeniden doğmak için bir kurban mekânı olarak görünmektedir.	Filmde her oyuncu bir fiziki ve psikolojik değişim yaşamaktadır, bunun en belirgin örneği ise Alexander'dır. Fiziksel boyuttan kendi iç dünyasını sorgulama çabalarıyla günlük yaşamından kopmaktadır. Aynı süreç Offret filminde Ev için de geçerlidir. Bu Ev arzu ediliyor, Alexander ve eşi ile var oluyor, sonra onların yaşam akışına eşlik edip aynı Alexander gibi yok olup doğa ile birleşip geride izini bile bırakmıyor.

⁷⁶ Svetla Popova, a.g.m., 2003

Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) özlem ve varoluş ile ilgili bir film, geçmişten özlem izi bırakılmış bir ev ve o mekânda ailesi ile hayatın varoluş anlamını bulan bir anı dönemini içermektedir. “Ülkemize özgü, kendi ülkelerinden uzakta olan Rusları etkileyen bu ruh hali hakkında Rus yurtsama hakkında bir film yapmak istedim...”⁷⁷ Tarkovsky ülkesinden uzak kalarak ev ve kendi varoluşunu sorgularken hayatın son döneminde son filmi olan Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) İsviçre’de her yönden; ahlaki, politik, felsefi ve duygusal olarak son derece iyi bir Rusça film yaptı.

Film, Tarkovsky'nin kendi özlemini, varoluşunu ve zaman-mekânın günlük hayatımızda ne ifade ettiğini göstermekte olup, benzersiz yoğunluğuna ulaştırmaktadır. Kahraman, neredeyse yönetmenin tüm duygularını, psikolojisini ve doğasını somutlaştıran bir aktarıcı olur. Kahraman yönetmenin dediği gibi “benim ayna görüntüm oluyor...”⁷⁸ onun zihin durumlarını bu kadar şiddetli yansıtan ve iç dünyasını derinleştiren ancak bu kadar iyi bir film olabilir. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminin ana konuları; mekân, aile, ülke ve kurban olmak üzere yönetmenin kendi hayatının aynadaki bir yansıması olarak da görülebilir. Ülkesinden uzakta kalmış, en sevdiği evden çıkarılıp sürgün edilmiş ve evleri terk edilmiş ailesi, parçalara bölünmüştür. Kendisinden uzakta olan ailesi ile arasındaki sorunlara ilaveten yabancı bir ülkede amansız hastalığını öğrenmesiyle, tüm bunlara karşılık bir kurban adamak tam da Tarkovsky'nin bir hayat kesitidir.

Tarkovsky, gelecekteki felaketlerle ilgili görüşlerini özetlemenin yanı sıra ideal geleceğini de şöyle anlatır: “En önemli özgürlük bilgi özgürlüğüdür; insanlık sınırsız bilgi edinmelidir. Tek kutsal olan araç budur. Sınırsız gerçek özgürlüğün başlangıcıdır.”⁷⁹ Tarkovsky'nin zihnindeki bilginin serbest dolaşımı, sanatsal gelişim dönemine de yol açabilecek manevi canlanmanın kökü olabilir. Alexander 'in evinin yakılması, gelişen maneviyatı nedeniyle kendi geçmişinin yıkımını temsil eder. Daha öznel bir manada söylemek gerekirse, Tarkovsky'nin yıkıcı bir gelecek ile ilgili düşünceleri, 1986 sonunda hayatına son veren *Stalker-1979* filmin endüstriyel setinde

⁷⁷ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.65

⁷⁸ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.65

⁷⁹ John Gianvito, **Andrei Tarkovsky: Interviews**, 2006, s.177

nadir bir akciğer kanseri formunun neden olduğuna inanılan aynı zamanda kendi hastalığının sebebi olarak da söylenebilir.



Şekil 28. Offret – 1986, doğa ve ev

5.5.1. Mekânın fiziksel boyutları ve göstergeleri

Filmde yapı adeta filmin ana karakterleri gibi etkin bir şekilde kullanılmıştır. Çekilecek sahnelerde mekânları vurgularken bu yapının arazide tek bir yapı olduğu fark edeceksiniz. Alexander'ın bağlandığı bu mekân ve oğlu tarafından hediye edilen ev maketi, oyuncunun filmde aradığı etmenlerden birisi ev ve varlık aramasının ve gerçek hayatta Tarkovsky'nin Rusya'da kırdaki bıraktığı evin gerçek kavramının onun hayatında ne kadar önem taşıdığını göstermektedir.

“...Alanımızı seçtikten sonra; bu alanı, insanların izlerini fark edeceğiniz, yıllardır yaşayan bir yere dönüştürmek zorunda kaldık. Dört ayda, içinde yüz yıldır yaşam varmış gibi görünmesi gereken bir ev inşa etmemiz gerekti...”⁸⁰

⁸⁰ Anna Asp, 1990, (Url.2)



Şekil 29. Anna Asp'ın ev modeli-1

“24 Nisan 1985. Gotland'a uçakla ulaştık. Kale duvarları, kalıntıları ve bahçeleriyle adanın başkenti Visby'de kalıyoruz. Andrei bu iyi dua edilmiş topraklar konusunda çok istekli ve şöyle dedi: "Bir nedenden dolayı yaptığım iyi bir seçimdi!" Bu adada erken Orta Çağ doksan iki kilisesi var. Uzun bir süre boyunca, 12. yüzyılda Rus tüccarlar tarafından yaptırılan orijinal freskleriyle bir Ortodoks kilisesini aradı.”⁸¹

⁸¹ Aktaran: Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.118



Şekil 30. Gotland adası, yakın çevre, orman, yollar ve yer.⁸²

Gotland adası, Tarkovsky tarafından Offret filmi için seçilmiş alan ise Baltık Denizi'nin ortasında, İsveç anakarasına 90 km, Baltık Ülkeleri'ne 130 km ve 120 km uzaklıktaki, 800km uzunluğundaki bir kıyı şeridine sahip, güneyden kuzeye 176km ve batıdan doğuya 52 km uzanan en büyük İsveç adasıdır. Gotland'ın kuzeyinde, 22km uzunluğa ve 7 km genişliğe sahip daha küçük bir ada olan Fårö yatıyor. İki ada, her yarım saatte bir çalışan bir feribotla birbirine bağlanır, yolculuk 10 dakikadan daha kısa sürer.

⁸² Url.3



Şekil 31. Aziz Nikolai kilise harabesi, Visby (daha önceki bir yapının kalıntıları üzerine 13. yüzyılda inşa edilmiştir), şimdi bir kültür ve sanat merkezine dönüştürülmüştür.⁸³

Gotland mercan resiflerinden oluşuyordu. Jeolojik çağların farklı anlarında, bölgesinin bazı bölgeleri suya batmaya ya da azalmaya başladı. Bugün, ada boyunca yapılan bir yolculuk, bazıları birbirinin içinde bilinmeyen topografya cepleri gibi yayılan yüksek kontrastlı manzaralar ortaya koyuyor: kayalık kıyılar ve dağlık bitki örtüsüne sahip dağlık görünümlü alanlardan, savanlara benzeyen alanlara ve çiçeklerin olduğu yumuşak pürüzsüz kumsallara kadar. Bu coğrafi çeşitlilik, toprağın deniz suyu ile etkileşiminin ve arazi kullanımında yüzyıllar boyunca değişen özelliklerin bir sonucudur.

Tarkovsky İsveç'in yaz gecelerinde, ışıklar hakkında çok kaynak okumuş ve Ingmar Bergman da filmlerinde bunlardan etkilenmişti. Bergman daha önce aynı yarımada da filmler çekmiştir. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmi çekilirken Tarkovsky tamamen İsveçli oyuncu ve kamera ekibi seçmiş üstelik filmin ana oyuncu ve kameramanı da daha önce Ingmar Bergman ile çalışan kişilerden oluşturulmuştur. Böylece Tarkovsky filminin üç ana öğesini (filmin ana karakter, kameraman ve filmin çekildiği alan) Bergman'la paylaşmış, buna rağmen film Sovyetler Birliği'nin tüm havasını ve özelliklerini de başarıyla yansıtmıştır.

⁸³ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016

5.5.1.1. Malzeme

Bölge, iklim özellikleriyle yoğun rüzgâra sahip olduğu halde, hikâyenin sosyolojik kimliğini daha etkili bir şekilde anlatabilmek için her iki tasarımcı ve yönetmenin tercihiyle mekânın malzemeleri tamamen ahşap olmuştur. Ahşabın seçilmesinde her ikisi için de farklı nedenler vardır, fakat ortak kararda buluşmalarını sağlayan; filmin sonunda evin yakılmasıdır. Bu gerçek göz önünde bulundurulmuştur.

“...Koruluk yakınında olduğu için evin taş değil ahşap olması gerektiği açıktı. Bir taş ev, içinde yaşayan insanlar için çok daha istikrarlı bir yaşamı simgeleyecekti. Sonuçta, çok dengesiz bir aile hakkındaydı ve hassas bir durumdaydı...”⁸⁴



Şekil 32. Andrei Tarkovsky, Offret-1986

Şekil 32’de mekânın, dış elemanları, malzemeleri görülebilir ve incelenebilir. Bunlar; toprak, doğal taşlar, ahşaplar, camlar, direkler, kapılar ve pencereler olarak söylenebilir. Tasarımcı ilk önce evin etrafındaki toprağı düzleştirmiştir. Eve, su ve çamur gibi şeyler bulaşmaması için ahşap basamaklardan önce doğal taş kullanmıştır. Bu taşlar aynı zamanda evin temelini oluşturmaktadır. Ev tamamen ahşap malzemeden yapılmıştır. Dıştan evin gerçek bir mekân olduğunu anlamaktayız ama bu mekân esnek

⁸⁴ Anna Asp, 1990, (Url.2)

bir mekândır. Bu da şu anlama geliyor ki evin her biriminin büyüklük ve ölçeği değiştirilebilir. Bu özelliği; tasarımcı, yönetmenin kamera hareketleri için yapmıştır ve böylece Tarkovsky'nin istediği çekim, uzunluk ve kadraj yakalayabilme şansı oluşmuştur. Buradan şunu anlıyoruz ki her sahne veya herhangi bir film rastgele bir mekânda çekilemez, eğer ki usta bir yönetmen ise o yönetmen kafasında kurduğu mekânı bulmalı ve bu noktada tasarımcılar ile bu ihtiyaca karşılık verilir.

“...Duvarlar için birkaç çeşit malzeme denedik. Duvarların, özellikle de koyu yeşil renkte olan salonun duvarlarının güzel olduğunu düşünüyorum. Odanın iç kısmına odaklanırsanız, karanlık duvarları, koyu detaylara sahip beyaz çanak çömlekleri görürsünüz, her zaman: beyaz, siyah. Üst kattaki koridor da iyi bir karardı. Beyaz süpürgelik ve kapı pervazları ve yeşil kapılar ile koyu yeşil duvarlarınız var. Kapı sövesi beyazsa, kapı karanlıktır ve bunun tersi de geçerlidir. Ve zemin parlak olarak seçilmiştir...”⁸⁵ Böylece tüm malzemeler ve renkler arasında bir bağ ve uyumluluk sağlanıldı. Tarkovsky de her zaman oldukça az renk tonları kullanmak istemiş ve bu onun için de bir kolaylık olmuştur.

Tarkovsky filmi için tüm mekân elemanları ve malzemeleri her oyuncunun boyut ve ruh haline uygun olarak tasarlamıştır. Burada ilk önce dikkatimizi malzemeler çekmektedir. Daha önce de belirttiğim gibi ahşap malzeme özellikle ana oyuncumuzun ruh halini daha iyi aktarabilmek için seçilmiştir. Filmin daha ilk sahnesinde bile tek bir ağacın nasıl “yer” hissi verdiğini açıkça anlatmıştır. Alexander oğluyla konuşurken ağacın dibine oturup gövdesine dayanmıştır. Aynı ağacı filmin sonunda da oğlunun sulayıp, altında dinlediğini görmekteyiz. Evin sonsuz bir boşlukta inşasının aynı zamanda, yakıldıktan sonra ardında bir iz bırakılmamasında da doğaya bağlanma şeklinde bir gönderme vardır. Filmin konusuna bağlı kalarak, Tarkovsky inşa ettiği evi filmin sonunda yakarak geriye, doğanın insanoğluna emanet ettiği mavi ve yeşilin ortasında, ateşin tüm ihtişamlı renklerini ve dumanın siyahını bırakmıştır.

⁸⁵ Anna Asp, 1990, (Url.2)

5.5.1.2. Mekânın fiziksel boyutları

“...Çıkıntılı bir çatıya sahip bir ev yapmıştım, öyle olsun istedim. Yelkenli teknede direği sabitleyen kablolar gibi birkaç kablomuz vardı ve bağlama türüyle onları askıya aldık. Bu yüzden her öğleden sonra evin içindeki ve dışındaki tüm demirleri sıkmamız gerekiyordu, böylece her şey yerinde kalıyor ve rüzgârdan etkilenmiyordu...”⁸⁶



Şekil 33. Offret-1986 film için Anna Asp'ın tasarladığı ev inşa aşamasında

Mekânda bir çok parça (ahşap elemanları, çatıda kullanılan dekor malzemeyi, korkuluk ve hareketli öğeleri) fazladan iple, farklı bağlama teknikleri kullanarak gerektiğinde sabit tutulmuştur. Bu da ışık ekibi için sağlam yer ve mekân oluşturmak adına iyi bir çalışma olmuştur. Tarkovsky, Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde bir çok sahnede yapay ışık ve hareketli set kullandığı için bu işlem çok gerekli ve önemli olmuştur.

“...Ev hakkında konuşmaya başladığımızdan beri, bir verandamız olması gerektiği açıktı. Denize bakan, oturabilecekleri bir sundurma, çünkü denize bakmanın ve oturmanın güzel ve hoş olduğunu düşünürdünüz, ancak bu deniz ufku film için çok

⁸⁶ Anna Asp, 1990, (Url.2)

önemli değil. Sven dedi: Evin bu harika bozkıra bakması daha büyüleyici. Bu ufka bakmaktan çok daha büyüleyici ve bize sayısız aydınlatma olanağı sunuyor. Bu balkona Alexander ofisinden kolay bir şekilde geçiş yapıp ve masada yazılarını ve uğraştıklarını yapabiliyor...”⁸⁷

Tablo 9. Offret (Kurban) filmde mekânın bileşenleri. Tablo bu bileşenlerin kullanımı I’den en düşük oranı V’e kadar en yüksek oran olarak göstermektedir

Mekân Bileşenleri	Değer	Kullanım Durumu / Oran
Doğal Işık	V	Tarkovsky genel olarak doğa ışıklandırmayı tercih etmektedir, Offret filminde dış mekân çekimleri hemen hemen doğal ışıkların etkisiyle mistik biçim kazanıyor.
Yapay Işık	III	İç mekân çekimlerde duygunun iyi bir şekilde aktarımı için kullanılmıştır.
Yansıma	III	Tarkovskyan tekniğin bir diğer özelliği, karakterler aynada veya camda yansıtılıyor. Alexander’in sürekli yansımaları görüyoruz.
Sınır	V	Film boyunca Alexander hep fiziki veya hem metaforik sınırlarda görüntüleniyor.
Kompozisyon	IV	Filmde Otto ile konuşma sahnelerinde (Alexander, Otto ve Da Vinci’nin resmi bir karede dikkat çekiyor. Genelde farklı hikayelerin birleşim bir havuz olarak kullanılıyor.
Ölçek	V	Ölçek filmde hem mekânsal olarak hem de mekanların bileşenlerde görülüyor. Kapı, pencere ve iç mekân dekorasyonda insan ölçeği gözden kaçırılmamıştır.
Kare-çerçeve	III	Genelde tek karakter sahnelerde duygu ve anlatım doğrultusunda kullanılmıştır.
Perspektif	II	Mekânın iç ve dış olarak birçok farklı görüntüleri sunuluyor, filmde evin modeli ayrıca perspektif konusunda öne çıkıyor.
Malzeme	II	Ana yapının (ev) büyük kısmı ahşap oluştururken, sadece şömine taş ve tuğladan yapılmıştır. Aynı zamanda su, yeşil alan ve toprak da genel dış mekân çekimlerde görülebilir.

⁸⁷ Anna Asp, 1990, (Url.2)

5.5.2. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmde mekân tasarım süreci

Set tasarımcısı Anna Asp ve yönetmen Andrei Tarkovsky çalışmaları ile sinema ve mimarlık tarihi için bir aydınlatıcı kaynak olmuştur. Özellikle renk nüansları, kontrastlar, görüntü kompozisyonu, malzeme seçimi, iç-dış mekân ve yapının esnek olabilmesi için yaratıcı oranlar ve bakış açılarıyla oynamayı göz önünde bulundurarak farklı tasarım süreçleri ve çalışmaları ortaya koymuşlardır. Anna Asp hikâyeyi dinledikten sonra, Tarkovsky ile aynı fikirde buluşmuş, kocaman bir boşlukta sonsuz bir ufka sahip olan alanı bulmaya karar vermişlerdir. Bunu tasarımcı mekânı tasarlamadan önce adanın farklı yerleri gezip analiz ettikten sonra şöyle açıklamaktadır; *‘Mekânın ne olması gerektiğine dair yer bulmak için çok dikkatli olmalısınız.’*⁸⁸



Şekil 34. Anna Asp – Offret (Kurban) film Ev tasarımcısı, en iyi prodüksiyon tasarımcısı Oscar ödülü- 1984

⁸⁸ Anna Asp, 1990, (Url.2)

Ada boşluğunda bir tasarımı gerçekleştirmek bir tasarımcı için birçok farklı sorulara cevap vermeyi gerektirir. “Mekân nerede yerleşecek, mekânın özellikleri ve mekânın yönetmen ve oyuncularla bütünleşmesi” gibi konulara Anna Asp bu süreçte kendine karşı çok titiz olması gerekir çünkü yeri bulmak zordur. Konunun neye sahip olması gerektiği ve filmdeki karakterler hakkında bize neler söyleyebileceği konusunda dikkatlice düşünmesi gerekiyor. Sonuçta bu mekân karakterlerin durumunu, sahnenin içeriğini güçlendirmek, pekiştirmek zorundadır.

İsveç’in Gotland adasının boşluğunda bulunan Narsholmen’i seçtikten sonra; Anna Asp mekânın buraya ait olabilmesi ve bu evde uzun yıllardır bir ailenin yaşadığını anlatabilmesi için mimari anlayışını tasarımda hayal gücünü zorlamıştır. En büyük zorluk ise mekânın doğa ve yer ile bağlanması olmuştur, bunun için de tasarımcı mekânın zeminle temas ettiği noktalarda çimen ve taş kullanıp, büyümelerini ve mekânla uyumlu hale gelmelerini beklemiştir. Bir diğer zorluksa denizden alınan suyun kendi doğal akışıyla nehirlerle dönüştürülüp evin etrafında konumlanması olmuştur.

Anna Asp, Tarkovsky ile arazi kararından sonra evin inşası için araziye yakın, çalışanlar için kamp alanı kurmuşlardır. İlk iş araziye inşa için hazırlamaktı. Bu nedenle çalışanların temel ihtiyacı olan malzemeleri sahaya aktarmışlardır. Set tasarımcısı Anna Asp, yapı ile ilgili birçok farklı maket yapıp ustalara ve ekip arkadaşlarıyla paylaşarak işin akışını hızlandıracak etkin bir yöntem geliştirmiştir. Böylece tasarımcı başka konuları çözerken usta ve işçi kendi maketlerini ve çizimlerini takip ederek inşaat süreci hızlandırılmıştır.

Bu etkenleri göz önünde bulundurarak Anna, adada denize oldukça yakın ağaçlı bir alan seçmektedir. Ağaçlık alanda seçmesinin sebebi ise; evi ağaçlar arasında inşa ederek yıllardan beri orada varmış ve bir hayat yaşanıyormuş fikrini vermektir. En büyük problem ise, mimari mekânı yani evi doğa ile bütünleştirme noktasında olacaktır, bu ev buraya ait olmak zorunda fikridir. Her ne kadar Tarkovsky bu evi kendi hayal gücü ve yönetmenlik tecrübesinden istediye de tasarımcının da bu mekânı tasarlarken ve yerleştirirken öyle planlaması lazım ki adaya bağlı, doğa ile barışık deniz ve toprağa yabancı gelmemelidir. Ev yeni inşa edilmiş gibi değil de uzun bir süre burada bir aile yaşamı varmış gibi gözükmelidir. Çünkü hikâye bunu gerektiriyor. Alexander, ailesiyle beraber yaz tatilleri burada geçirmektedir. Bu ev bir tatil ve dinleme evi olmalı. Bu mekân doğadan esintiler almalı ve içinde hayat izleri taşınmalı. Mekânın iç ve dışta zamansal ve mekânsal bir geçmişi ve tarihi görmeliyiz. Kısacası mekânın adaya ve alana ait olmuş hissi vermesi lazım.



Şekil 35. Anna Asp ada boşluğunda araziyi ve yapı yerleşme sınırlarını analiz ederken

Tarkovsky'nin hemen hemen her sahnesinde bir kompozisyonu vardır. Oyuncuların boy ve ölçülerine göre sahne çekimleri yapıyor böylece mekândan maksimum derecede yararlanıp alanı kompozisyona dâhil ediyordu. Karakterlerin boyutu ve kapıların boyutuyla orantısı hakkında bir sistem geliştirmiş olup, kapılar karaktere bağlı olarak daha büyük veya daha küçüktü. Tarkovsky her sahnesinde her bir karakterin; ayaklarının altında her zaman biraz zemin, arkasında biraz duvar ve üstünde biraz tavan olmalıydı. Bu, mümkün olan her sahnede Tarkovsky için çok önemliydi. Tasarımcı bu konuda “... Çekim türünü düşünürseniz her şeyi hesaplayabilir, kâğıt üzerinde yatay ve dikey çizgileri görebilir, dikey ve yatay kapsama açılarını belirleyebilirsiniz. Ve bunları plastikte çizerseniz, kamera belirli bir yere konumlandırılmış olarak çekimin üzerinden görebilir, çekimde ne olacağını ve neyin olmayacağını görebilirsiniz.”⁸⁹ Tarkovsky, mekân ve kompozisyona bu denli önem vermesi film boyunca mekânın sadece oyuncularla duygusal ve zihinse bağ kurmamış aynı zamanda mekânın geometrik ve görsel bütünlüğü seyircilerin o çerçevede oyuncuyu ve kişiyi nasıl konumlandığını görmesi için bir nevi mimari deneyimini aktarmıştır. Ayrıca göz hizasından bakıyormuşçasına izleyiciyi mekana dahil etmiş,

⁸⁹ Anna Asp, 1990, (Url.2)



Şekil 36. Offret (Kurban-1986) filminden salonun iki farklı görüntü- İç mekân

Burada Anna Asp da aynı yönetmen gibi oyuncuların bu mekândaki ruh halini ve yaşam biçimlerini deneyimlemek adına ve evin içinde barınılacak yaşam tarzı ve eylemlere uygun bir mekân olması için farklı modeller ve maketler yapmaktadır. Bu maketler aynı zamanda evin boyutu, malzemenin seçimi ve uyumu hakkında tasarımcı, yönetmen ve oyunculara yeterince bilgi vermektedir. Anna Asp bu konuda *“...Modellerin oluşturulmasını şiddetle tavsiye ederim. Modelleri oluştururken kendinizi karakterin yerine koyarsınız. Her zaman bu karakterle oynuyorsun. Nasıllar?*

*ne yapıyorlar? ne diyorlar? ne seviyorlar? ... Kendini onların dünyasına koyuyorsun ve bunu son üründe fark edebileceğine inanıyorum...*⁹⁰ diyerek sinema ve mimarlık alanında farklı bir yaklaşımda bulunmuştur. Anna Asp da Tarkovsky kadar kendi alanında (tasarım) insanların ve bireylerin varoluşu, yaşamı ve günlük hayatında önemli olduğunu düşünmektedir. Burada şunu diyebiliriz ki; Anna ve Tarkovsky farklı alanlarda olduğu halde ortak bir sanat eseri için benzer süreçleri takip etmişler ve ortaya birbirini tamamlayacak olağanüstü bir sanat parçası koymuşlardır.

Çünkü her ne kadar mekânların kadraja alma biçimi ve oran yönetmenin elindeyse de arka plana baktığımızda bu mekân bir tasarımcı tarafından belli sosyolojik ve psikolojik analizlerin sonucunda ortaya konulduğunu bilmemiz gerek. Bu noktada bana göre Anna Asp, Tarkovsky'yi çok iyi bir şekilde anlamış ve çözmüş bir tasarımcıdır.



Şekil 37. Offret (Kurban-1986) film için tasarım sürecinde Tarkovsky ve Anna Asp evin çizimlerinde konuşurken

Belki de Anna Asp'ın en zorlandığı nokta mekânların esnek bir şekilde tasarlamasıydı. Tarkovsky ışık, görüntü, ses ve mekânların her sahne için mükemmel bir şekilde kompozisyona getirmeyi başardığını? bilmekteyiz, yalnız bunun için birçok elemanın bir arada uyum sağlaması gerekiyor ki aralarında en zoru olan mekândır.

⁹⁰ Anna Asp, 1990, (Url.2)

Mekân sabit bir öge olduğu için sonradan ses, ışık ve görüntü gibi hızlı ve basit tekniklerle değiştirilemez. Bunun için zaman ve koordinasyon gereklidir. Tasarımcı bunun için mekânların en baştan esnek olması gerektiğinin farkındaydı ve yaklaşımını da bu şekilde yapmıştır. Bu da hem çekim sırasında kolaylık sağlamış ve bir mekânın farklı biçimlerde dönüştürüle-bilirliğini arttırmıştır.

“... Mekânları ilk planladığımızdan daha büyük hale getirmelisiniz çünkü kamera ve ekip çok yer kaplıyor. Karmaşık bir yapı değilse tabii yani sadece küçük bir oda veya sadece bir çıkış yolu varsa eğer. Bir duvarı kaldırabilir ve o alanı kamerayı yerleştirmek için kullanabilirsiniz, ancak bunu önce yönetmenle tartışmanız gerekir çünkü yönetmenin deneyimli olması gerekir, daha sonra eksik duvarı filme almaya karar verecek biri değil...”⁹¹



Şekil 38. Offret (Kurban-1986) film çekimi – solda esnek ikincil mekân – sağda çekimi yapılacak küçük adamın odası- iç mekân

Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) film için iki farklı mekân tasarlanmıştır. Genel olarak filmi izlediğinizde mekânların değişimi ve farklılıklarını hissedemezsiniz ancak çok dikkat ederseniz iç mekânlar dış mekânlar arasında boyutsal olarak bir farklılık görünebilir. Genelde ev bir sembol olarak yer aldığı için dış strüktürü çok

⁹¹ Anna Asp, 1990, (Url.2)

sağlam bir şekilde alana yerleştirilmiş ve bağlamı çevreyle kurulmuştur. Fakat iç mekânlara geçtiğimizde çekim ve hareketten dolayı ekstra mekân ve alan gerekmektedir. Üstelik eylemin gerçekleşeceği mekânın da daha geniş ve estetik olması gerekir. Bu konuda tasarımcı mekânın elemanlarını her iki durumda çok tutarlı ve görsel uyumluluğu yakalamış durumdadır. “... *Tarkovsky'nin bana benim ne kadar cüretkâr olabileceğimi öğrettiğine inanıyorum ... Değişiklik yaparak, her şeyi yapabilirsiniz. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmdeki iç mekânlara, odalara dikkat edin ve onları dış mekânlarla karşılaştırın. Kimse bana gelip iç mekânların dış cepheye uymadığını söylemedi...*”⁹² iç ve dış mekânın uyumu filmde ve mekân algılamada çok başarılı bir şekilde tasarlanmış ve aktarılmıştır. Buradan şunu da söyleyebiliriz ki; Offret (Kurban) filmi için iki tür mekân tasarlanmıştır; birincisi, alanda çevre ve doğa ile bütünleşen gerçek mekân, ikincisi ise, set olarak -ki genelde bu filmde değişen ve dönüşen mekân olarak geçiyor- tasarlanan mekândır.



Şekil 39. Solda Offret (Kurban-1986) filminden iç mekândan bir kare, sağda stüdyoda inşa edilen film setinden bir fotoğraf.⁹³

“...Aklınızda tutmanız gereken bir şey var: ısrarcı olmalısınız... Örneğin stüdyoda kapılar ve pencereler dış yapıdan daha büyüktü. Ve pencereler arasındaki mesafe aynı değildi, tamamen farklıydı...”⁹⁴

⁹² Anna Asp, 1990, (Url.2)

⁹³ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016

⁹⁴ Anna Asp, 1990, (Url.2)

Tablo 10. Offret (Kurban-1986) filmde mekânın biçimleri ve kullanımı

Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmde mekânın biçim ve kullanımı	
1. Gerçek Mekân (ev ve çevresi)	2. Set Mekân (ihtiyaca göre dönüşen mekân)
Var olduğu haliyle filmde aktarılmıştır.	Birincil alan (sahne alanı) değişebilen mekândır.
Genelde dış mekânlardır.	İkincil alan (hareket alanı) genelde iç mekânlardır.
	Üçüncü alan (esnek alanı)

Sonuç olarak; bir film için mekân tasarlarken tasarımcı aynı bir mimar gibi belli analizleri gerçekleştirmiştir. Normalde 20. yy. bir film için set tasarımı yapılırken ya yeşil perde kullanılmıştır ve sonradan bilgisayar destekli programlarla detaylandırılmıştır ya da hem farklı ölçekler de modelleri yapıp çekim yapıp sonradan ölçekli hale getirilmiştir. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) belki de döneminde tek böyle bir filmidir ki hem bir gerçek mimariye hem de sete sahiptir. Yalnız gerçek mimariden kasıt diğer filmlerde olduğu gibi bir mekân seçilip üzerinde çalışmalar ve dekorasyonlar yapıp yeniden kullanılmamasıdır. Offret filmi için mekân sırasıyla; arazi, yer, mekân biçimi, tasarım yaklaşım, malzeme, inşaat/uygulama ve çekim sırasında yeniden değişim ve dönüşüm süreçleri çok sistematik bir şekilde içinde barındıran bir mekândır. Bölümün başında da yazıldığı gibi Anna, bu evi gerçek bir ev hissi verebilmek için ev etrafındaki taşlar, otlar, çimenler ve su birikintiler gibi ince detaylar ve elektrik direkleri, kayık, çitler ve ağaçlar gibi çevresel detayları dikkate alarak bir tasarım gerçekleştirmiştir. Pallasmaa (2007), “*Sinemanın zihinde mekânlar inşa etme, zihin-mekânlar yaratma, dolayısıyla insan zihninin, düşüncenin ve duygunun doğasında var olan geçici mimariyi nasıl yansıttığı ile ilgilidir. Binaların ve şehirlerin zihinsel görevi, dünyadaki varlığımızı yapılandırmak ve deneyimleyen benlik ile dünya arasındaki yüzeyi ifade etmektir...*”⁹⁵ Offret filmine baktığımızda Tarkovsky ve Anna her ikisi de bize yansıttığı görüntülerde de aynı şeyi yaptığını söyleyebiliriz.

“...Gerçekten çok özgür olabilirsin...duvarda pencereler var, sonra çok büyük bir oda var, arkada bir kanepa, sağda bir pencere ve kanepenin yanında bir lamba var.

⁹⁵ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.17

Merkezde ışık yok. Ve bu iyi değil, ışıklandırmayı yapmak çok zordu çünkü ışıklar arasında hiç temas yoktu ve bu aceleci bir karardı. Aralarında bir etkileşim olmalı...”⁹⁶



⁹⁶ Anna Asp, 1990, (Url.2)



Şekil 40. Üstten; (1) Alan, (2) evin inşa süreci, (3) çekim sırasında evin son durumu

Tablo 11. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmde tasarım süreçler ile ilgili aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır

Tasarım Süreci	Tasarımcının Yaklaşımları ve çözümleri
Alan seçim süreci	Ada boşluğunda doğa ile bütünleşen bir yer. Denize yakın ve genel olarak adanın yapılaşma için uygun alan.
Yer Seçim süreci	Su, ağaçlar, yeşil alan ve bunların harmonisi. Alanın çevresel ve iklimsel etmenlerin ölçülerin doğrultusunda karar vermek.
Mekân seçim süreci	Geleneksel Rus daça evi, 1986 yılında bir aile için ideal bir ev. Hikâyenin psikolojisine ve yönetmenin geçmişine sadık kalarak bir kırma çatılı, ahşap tatil evi.
Tasarım süreci	Çevre ve iklim analizleri, çizimler ve yönetmenle iş birliği, malzeme seçimi ve model çalışmaları hiyerarşi.
Uygulama süreci	Dört ayda bir ev inşa etmek, inşaat için özel ahşap yapı detaylar ve teknikler uygulama.
Çekim sırasında mekânın yeniden tasarım ve değişim süreci	Bir tasarımcı ve yönetmenin ortak sanat eseri için her iki disiplinin karşılıklı etkileşim ve desteklenmesi. Tasarımcının mekânların ölçüleri ve özelliklerine göre ihtiyaç doğrultusunda yeni mekân hazırlanması veya farklı çözümler üretmesi.

5.6.2.1. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmde iç mekân

Tarkovsky set tasarımcısına tam olarak nasıl bir mekân istediğine dair birtakım eskizler hazırladıktan sonra Anna Asp da verilen eskizleri geliştirip, çekime uygun mekânları tasarıma eklemiştir. Tarkovsky herhangi bir sahnenin tam olarak nasıl bir mekâna ihtiyacı olduğunu önceden bilmektedir. Böylelikle geriye sadece iyi bir tasarımcı bulmak kalıyor ki; istenen mekânların tam anlamıyla kavranarak tasarımının yapılıp, seti ayağa kaldırabilsin. Yönetmen tabii ki bir kompozitör olması gerek seçtiği kadrajda sınırlar ve imgeyi tasarlamaktadır, Tarkovsky bunu bir üst kademeye taşımıştır. Mekân tasarım sürecinde Anna Asp ile ve çekim sırasında görüntü yönetmeni Sven Nykvist ile bazı konularda farklı düşüncelere gitmiştir. Mesela bir pencerenin ölçüleri ve o boşluktan alınan ışık miktarı, duvardaki dekorasyon elemanları hatta oturma odasındaki dolap içine konulan çanak ve çömlek detaylarına kadar kendisi karar vermiştir.



Şekil 41. Tarkovsky (Yönetmen), Anna Asp (Set tasarımcı) ve Sven Nykvist (Görüntü yönetmeni)

Tarkovsky yaptığı sinema kutsal bir sanat olduğunu öne sermektedir, bunun için de çoğu zaman tanrısal bir eseri ortaya koymak çabasına girmiştir. Bunu yapabilmesi için hemen hemen her zaman kameraman ve tasarımcı yerine geçmiş ve tam olarak içindeki isteğe bağlı ürün alamayınca da her ikisi ile farklı tartışmalara girmiştir. Her ne çok tartışılrsa da sonunda her ikisinin de kabul edeceği yapı ortaya çıkmıştır.

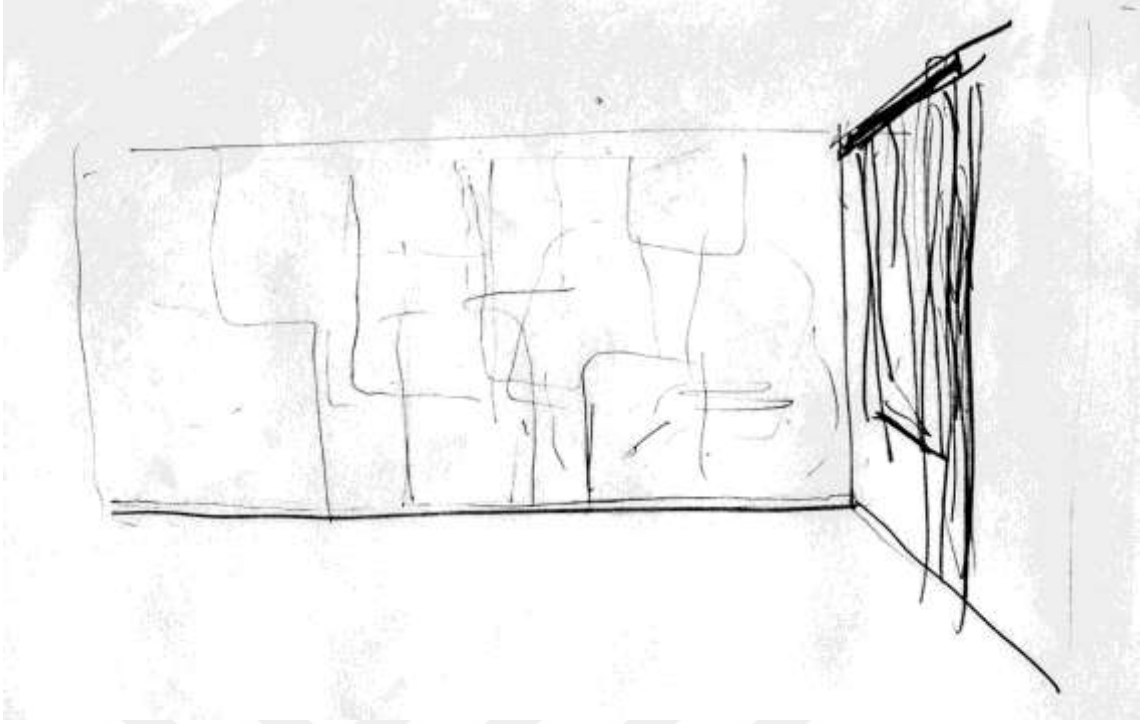
Ancak, Tarkovsky'nin iş arkadaşlarından insanlık dışı taleplerde bulunduğu asla düşünülmemelidir, sadece çalışma ritmine sahipti ve takımdaki herkes onun altında çalışmaktan memnundu. Tarkovsky'nin dehası yalnızca sanat sorunlarıyla ilgilenmekle

kalmıyordu aynı zamanda film yapımında son derece önemli olan birçok teknik açıdan da belirgindi. Teknik odağıyla Tarkovsky, sanat yönetimi ve set tasarımı konusunda pratik ve teknik bilgi birikimine sahipti. Kendi iletişim dünyanızı ve görsel dilinizi yaratmak istiyorsanız bu çok önemlidir. Set tasarımı ile ilgili tüm kararlar, Anna Asp ile yapılan sıkı tartışmalar ve konuşmalardan sonra alındı. Büyük bir yoğunluk ve azimle kostüm tasarımları ve renkleri konusunda son bir karara varacaktı. Tüm bu çabalar, belirli bir vizyonun sezgisel bir arayışına dayanıyordu, ancak bu arayış, yaratıcı süreç sırasında ortaya çıkan tüm yeni fikirler tarafından sıklıkla yavaşlatılıyordu.

5.5.2.1.1. Alexander'in çalışma odası

Buradan yola çıkarak Tarkovsky'nin eskizleri ve filmde alınan kareleri karşılaştırıp mekân analizleri yapabiliriz. Eskizler temel ve basit olsa dahi mekân kavramakta ve biçimi algılamakta tasarımcıya ve araştırmacılara çok açıklayıcı olduğunu söyleyebiliriz. Bu eskizlerden biri de Alexander'in çalışma odasının (Resim 41)'de gördüğümüz eskizdir. “...Tarkovsky el eskizi. Anna Asp, bu eskizin Alexander'in çalışma odasının neye benzeyeceği konusundaki bir tartışma sırasında ortaya çıktığını söylüyor. Tarkovsky'nin fikri, duvarları bir çeşit yorgan gibi duvar kâğıdı parçalarıyla kaplamaktı...”⁹⁷ filmde alınan karede (Resim 42) aynı eskizin gerçek bir mekâna dönüştüğünü görmekteyiz. Duvardaki detaylar tablolar ve resimler ile değiştirildiği ve pencerenin yerinin aynı yerde olduğu görülmektedir. Bu pencereden tam Tarkovskiyan dramatik bir ışık aldığını da söyleyebiliriz. Tarkovsky, genelde tek odak noktasından ışık alıp arka plandaki detayları gizemli olarak bırakmaktadır.

⁹⁷ Ürl.3



Şekil 42. Tarkovsky Alexander'in çalışma odası için yaptığı eskizi, iç mekân.⁹⁸



Şekil 43. Offret (Kurban-1986) filmde Alexander'in çalışma odası, iç mekân

Tarkovsky'nin mekân temsili genellikle tek bir ufuk noktası olan önden bir perspektif olarak sunulur. Mekânsal temsilin bu arkaizmi, sahneyi iki boyutlu bir

⁹⁸ Url.3

görüntüye, bir resme düzleştirmeye yardımcı olur. “...Tek noktalı perspektifin kullanılması ayrıca dinamik etkinin baskılanmasına stilize ve meditatif bir atmosfere yol açar; görsel gerçeklik, anlatının gerçekçi ilerleyişinden bağımsızdır. Modern Batı geleneğinin dinamik perspektifi yerine Mekânsal temsil, Japon ukiyo-e'nin aksonometrik tekniğiyle aynı şekilde ekrana paralel düzlemlerden oluşur...”⁹⁹ filmde mekân okumamız için Tarkovsky'nin bu iki boyutlu görüntüler içerisinde mekân içinde kullanılan elemanların ve mekân bileşenlerin bağları ve geçişleri incelememiz gerekmektedir. Nesneler, insanlar, ışıklar ve görüntüleri oluşturan gölgeler arasındaki ilişki esastır. Bu açıdan baktığımızda (*Resim 43*)’da mekânda bir doğal ışıklandırmayı ve bir de yapay ışığı görmekteyiz. Duvarlar uzun ve mekân büyük bir boşluğa sahiptir, oda bize sıkışmışlık, yalnızlık ve renk tonlarıyla bir soğukluk kavramları hissettirmektedir. Bu mekânda bileşenler arasında çarpık duyguların aktarımı için zıt bir bağlam söz konusu olabilir. Anna Alexanderin çalışma odası hakkında; “...Duvarları çok uzun yaptık ve bunun uyumlu olmadığı açıktı. Sonuç olarak, kötü döşenmişti... Alexanderin Ofisi, çalışma odası, yaşadığı ve yarattığı bir alan olacaktı ... bütün bir hayatı kapsıyor olmalıydı...”¹⁰⁰ sözleri ifade ederek mekânın bir hikayesini bize aktarmaktadır.

Tarkovsky'nin üç mekândan bashedmiştik, Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde kutsal mekânı fiziki olarak görmüyoruz. Burada mekânın duygusal ve anlamsal değişimini görmekteyiz. Mekânın fiziki boyutları değiştirilmeden içinde barındırdığı duygular ve atmosfer, mekânı değişime uğratmaktadır. Çalışma odası özel bir mekân olarak evin bir parçasını oluşturmaktadır, ancak filmde Alexander'ın iç dünyasına girildiği an mekânın kimliğini değişime uğratıp tanrıya yalvarışı¹⁰¹ çalışma odası bir metafor olarak kutsal mekâna dönüştürmektedir. Sekanslar boyunca Alexander hakim

⁹⁹ Juhani Pallasmaa, a.g.e., 2007, s.73

¹⁰⁰ Anna Asp, 1990, (Url.2)

¹⁰¹ Offret film, 01:13:00-01:14:00

- Ulu Tanrım, ...Göklerdeki Ulu Tanrım...
- Adın mübarek olsun.
- İnyetin üstümüze olsun.
- Yalnız senin dediğin olur.
- Rızkımızı sen verirsın.
- Bizi kötülüklerden korursun.
- Cennet senindir.
- Güç, ...Zafer senindir.

olduğu odada yere yığılıp kendini fiziki ortamdan soyutlayıp mekânı tamamen bir metforik ibadet yerine dönüştürmektedir.



Şekil 44. Alexander çalışma odasında Tanrı ile konuşurken. İç mekânın metaforik olarak Kutsal mekâna değişimi

5.5.2.1.2. Oturma Odası

Mekân tasarlarken, küçük büyük tüm dekor malzemelerine ve mekân bileşenlerine dikkat etmek gerekir. Anna Asp genel olarak oturma odasını ana seti (oyuncuların toplanma noktası) mekânın ortasına almış böylece yan bileşenleri ikinci alana (kamera hareket alanına) yerleştirmiştir. Burda amaç, oyuncu performansını sergilerken gerekli hareket alanını yine hareketli malzemelerle oyuncuya sağlamaktır. Bir nevi hareketli bileşenler oyuncuların hareket yönlerini ve alanlarını belirlemektedir. Üçüncü alan (Esnek mekânlar) uzun çekimlerde ortaya çıkmaktadır, mekânın bir tarafını çektikten sonra artık ihtiyaç kalmadıkça mekân parçası (Duvar, hareketli elemanlar, vb...) kaldırılarak hareketin daha kolay olabilmesi için hazırlanmaktadır. Bu bağlamda Tarkovsky her zaman çekimden önce Anna'nın çizimlerine ve mekân kurgulayışına ihtiyaç duymuştur. Her ne kadar usta yönetmen çekimleri son haliyle planlamış olsa bile, söz konusu mekâna gelince tasarımcının mekân hakkında yaklaşımları, çözümleri ve önerileri Tarkovsky'nin sahneleri, görüntüleri ve imgelerin ana temasını oluşturmaktadır. Oturma odasındaki çekim için tasarımcı ve yönetmen arasındaki diyalogları Anna bize aktarıp genel kurgulayışı hakkında bilgi vermektedir.

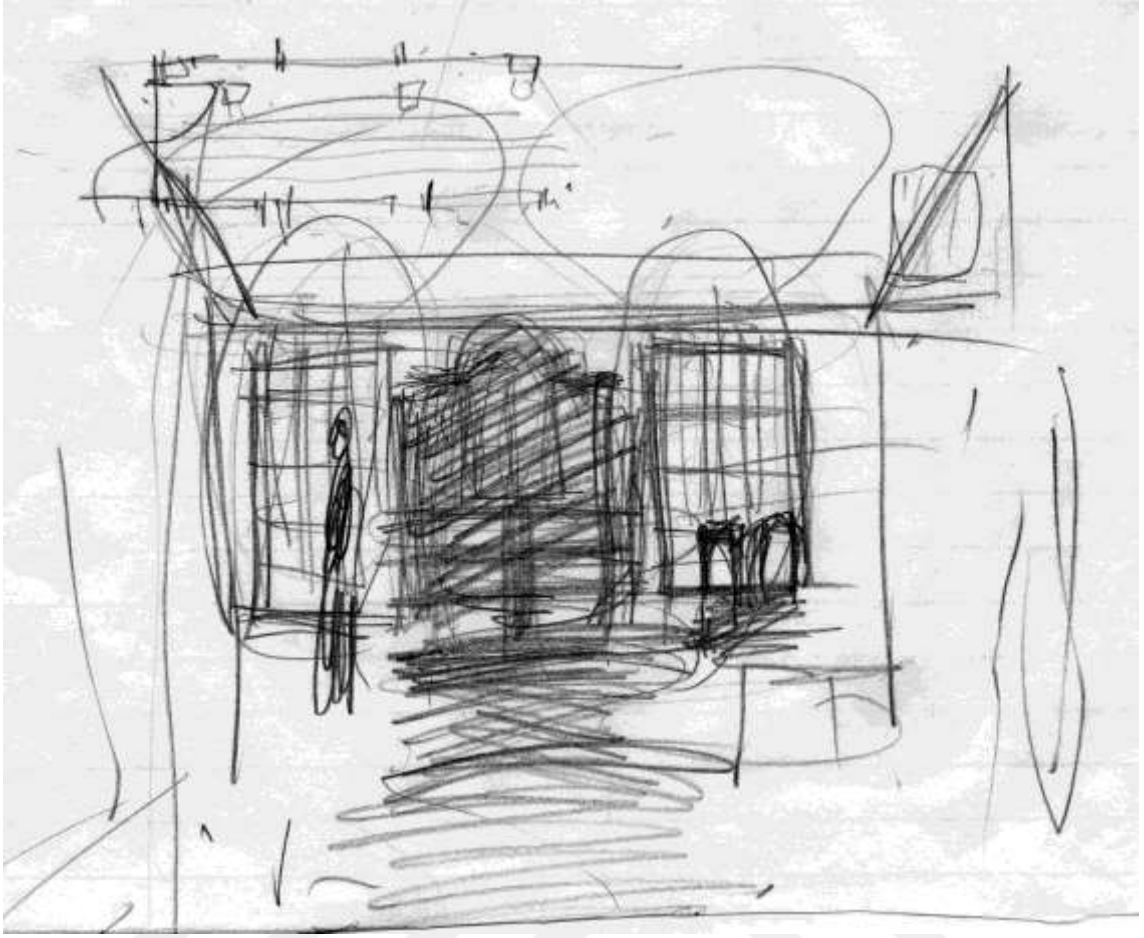
“...Oturma odası ise aynı veya biraz daha büyüktü. Ancak kolonlar, kapılar, pencereler ile bölünmüştür. Duvarlar farklı malzemelerden yapılmıştır ve yapıya hayat veren bir merdiven vardır... Her sahnenin çekiminden önce çizimi analiz ederek, kameranin hangi açılarla oynatılabileceğimizi tartışırdık, her zamanki gibi kısa mesafeler bile Tarkovsky için çok önemliydi. Kameranin uzaklığını ve hareketten sonra oyunculara sağlanan mekânın maksimum derecede hassaslığını ayarlardık...”¹⁰²

¹⁰² Anna Asp, 1990, (Url.2)



Şekil 45. Tarkovsky ve Anna Asp iç mekânda mesafe ve hareket üzerine alan çalışma halinde, iç mekân

Oturma odası için Tarkovsky'nin yaptığı eskize baktığımızda (*Resim 45*) bir kamera kadrajında/kompozisyonunda oturma odasının ne kadar görülebileceğini bize gösteren bir eskizdir. Detaylara inerse, pencerelerden doğal ışığın yansımali bir zemini çizmektedir, iki adet pencere hemen hemen tüm duvarı kaplamakatadır ve tavanın bir kısmını çerçeve dahil etmiştir. Eskizin tam ortasında şömine yer almaktadır onu da kabaca sert çizgilerle göstermiştir. Çerçeveye oyuncuya baktığımızda boydan çekilmiş ve mekânın bir tarafında yer almaktadır. Genel olarak çerçeve yataydır ama içindeki mekân, bileşenleri ve oyuncu dikey bir düzlemde kurgulanmıştır. Genel olarak eskizde sağ ve sol duvar ışısız sert zemin ve tavanda bazı ufak dekor detayları çizilmiştir. Tarkovsky, Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminin genel olarak arka planda mekânın var olması bir mekân derinliğinde oyuncularını yerleştirmesi ve onların arasında bağlam kurması için buna en iyi örnek oturma odasıdır. Oturma odası aynı zamanda boş bir alan olarak da nitelendirelibilir çünkü karakterin bir çok kamera, seyirci ve oyuncu tiyatral ilişkisini ve sergileme işlevine ev sahipliği yapmaktadır.



Şekil 46. Tarkovsky'nin oturma odası için yaptığı eskizi, iç mekân.¹⁰³

(Resim 46), bize gerçek mekânın analizi için bilgi vermektedir, mekân genel olarak bir sahne olarak tasarlanmıştır. Offret filminde ailenin ortak ve önemli dönüşüm sahneleri bu odada gerçekleşmektedir. Oturma odası iki farklı şekilde tasarlanmıştır; ilki, gerçek evin içinde, burada sadece dıştan içe geçişli mekân çekiminde kullanılmıştır ve çok detaylara sahip değildir. İkincisi, set olarak tasarlanıp inşa edilmesidir. Set olarak kullanılması filme bir çok fayda sağlamıştır. Bunlardan biri; dış mekâna göre daha geniş alan sağlaması başta olmak üzere çekim kolaylığı ve uzun çekimler gerçekleştirme için inşa edilmiş olmasıdır. Mekân Tarkovsky eskizine göre biraz daha detaylıdır; bir dönel merdiven görülmekte bu da üstte bir katımız olduğunu göstermektedir. Mekânda kullanılan malzemelerin özellikleri ve renk tonlamalarını daha net bir şekilde analiz edebiliriz, şöminenin ve tavanda asılan dekor detayları ve süpürgelik gibi küçük

¹⁰³ Url.3

detaylar da görmekteyiz. Anna Asp renk ve malzeme konusunda bize “...Elemanlar ve renkler hakkında konuşursak, bu sadece bir renk tonu sorunu değildir, çünkü bu aynı zamanda bir malzeme, parlak ve mat arasındaki zıtlık meselesidir. Bununla, bir ahırın zeminindeki dantel masa örtüsü gibi kontrastlarla efektler elde ediyoruz. Bu ilişkiler filmin atmosferini, renkler arasındaki ilişkileri, yapıları, tenleri, karakterlerin kişiliğini, kıyafetleri, makyajı, saçını yaratır...”¹⁰⁴ perdeler, oyuncu elbisesi, merdiven, kapı kasalar, hareketli elemanlar, zemin ve ana duvar dahil olmak üzere genel çerçeveye bakınca, renk tonlamada siyah ve beyaza yakın tonlar kullanılmıştır. Bu da mekânın algılamasında bize Tarkovskiyan imge biçimi göstermektedir. Ayrıca kadraj/kompozisyon eskizle hemen hemen aynı mekân kurgusuna ve genel hatlara sahiptir diyebiliriz.



Şekil 47. Offret (Kurban-1986) filmde Oturma odası, iç mekân

İç mekânda çekilen sahneler için mekân öğeleri ve içinde gerçekleşecek olan eylem alanının etrafı boşaltılıp, merkeze (sahne alan) yerleştirilmiştir. Bu teknik genelde oyuncuyu mekân içinde çok dolaştırmadan ve kamerayı da mekânın her köşesine kolaylıkla ulaştırıp, her açı için ayrı yere yerleşebilmek için uygulanmıştır.

¹⁰⁴ Anna Asp, 1990, (Url.2)

Tarkovsky için uyum önemli olduğu için “*Sinema, zamanın yaptığı bir mozaik sanatı gibidir*”¹⁰⁵ sinemada her detayın yeri ve zamanı bellidir. Bir kompozisyonu oluşturmak için gerekli elemanlar tasarıma göre yerleşmelidir. Mekân, zaman, resim, edebiyat, fotoğraf ve birçok sanatı sinemanın bir karesinde bulabilirsiniz. İyi bir yönetmen tüm bu sanat parçalarını doğru bir kompozisyonda yerleştirebilmelidir. Her detayı bir mozaik parçası olarak hayal edip onu genel çerçevede tüm uyumluluk ölçülerine göre sabitlemektir.

“...Bir stüdyoda çalışırken çok önemli iki şey var: Oyuncular ve sahne alanın ortasında kalacak şekilde inşa etmelisiniz ve görüntü yönetmeninin iyi bir aydınlatma yapabileceği şekilde inşa edilmelidir. Setleri inşa ederken, döşenmesi karmaşık alanlar yaratmamalısınız, böylece geniş duvar alanları kalmaz...masalarını, üç kişilik kanepeleri yerleştirmek zorunda kalırsınız. Yani, ana set ortaya yerleştirilmelidir, böylece kamera onların etrafında hareket edebilir ve oyuncular onların aralarında geçebilir...”¹⁰⁶



Şekil 48. Offret (Kurban-1986) filmde oturma odası düzeni, oyuncular ve set alanın ortasında – iç mekân

¹⁰⁵ Tarkovsky, 1930-1986

¹⁰⁶ Anna Asp, 1990, (Url.2)

İç mekânın fiziki değişim (esnek mekân)'den konuşmuştuk, ama (*Resim-30*)'de iç mekânın (oturma oda) metaforik bir işlevsel değişimini görmekteyiz. Anna'nın setin bir tiyatro sahnesi gibi düşünüp tasarlanması ve içindeki hareketli elemanların bir sahnede olacak şekilde yerleştirmesi mekâna farklı bir işlev ve duygu vermiş oluyor. Salonda herkes birbirine karşı samimi ve sevinçli olurken *Resim 47*'de de görüldüğü gibi bir anda mekânda bir kasvet ve soğukluk hakimdir. Mekân neredeyse tamamen siyaha bürünmüştür, sandalyeler birbirlerine sırtı dönük şekilde yerleştirilmiştir. Burada artık insanlar arasında ilişkiler kesilmiş herkes kendi yalnız ve soğuk iç dünyasına çekilmiştir. Kötü haber alındıktan sonra mekânın duygusu ve kimliği de duruma göre değişime uğrumaktadır. Aile bir masa etrafında toplanmış olsa da iletişim kopukluğu yaşanmaktadır. Haberle beraber ailenin bireyleri dağılınca sadece Alexander'ın eşinin doğum sancısıyla birlikte gelen çığlıklarını mekânında ortasında görüyoruz.

Tarkovsky fimlerinde “ev” çok önemli bir temaya sahiptir, bu tema çoğu zaman kadınların bir insanın ilk evi olması şeklinde aktarılmaktadır. Oturma odası; bir kadının karnı, ilk yuvası ve insanoğlunun kendini güvende, sevgi dolu ve mutlu hissedebilecek yeri temsil ediyor. Bu facia sonucunda büyük ölçekte insan ve dünyası yok olacaktır, bir aile için bu da yaşadığı yer, hayatları ve mekân tehlikede demektir. Bir insan için ise kendi içindeki varoluşunun yok olması anlamına gelmektedir. Haber geldikten sonra erkekler pencere kenarlarına gidip bir kadeh şarap yudumlamakta durumu bu şekilde gözardı etmektedirler. Bir kadın için bu durum, yok oluş duygusunu oluşturup belli sancıları yaşatmaktadır. Çünkü ev Tarkovsky filmlerinde kadınla varolmaktadır ve onun yok oluşunu da ancak bir kadın bu şekilde hissedebilecektir.



Şekil 49. Offret (Kurban-1986) filmde faciadan sonra insanların mekânda farklı konumları. Üstten; (1) Alexander ve Otto şarap içerken, (2) Hizmetçi ve Doktor Adelaide'yi sakinleştirirken. İç mekân

Daha sonra çalışma odası ve genel oturma odasındaki düzen dikkatimizi çekmektedir. Çalışma odasının geniş koridora açılma nedeni ve o koridordan oğlunun yatak odasını gözlemlemesi Tarkovsky'nin sadece kamerada değil aynı zamanda gerçek mekânda da insan ve mekân ilişkisine ne kadar önem verdiğini göstermektedir.

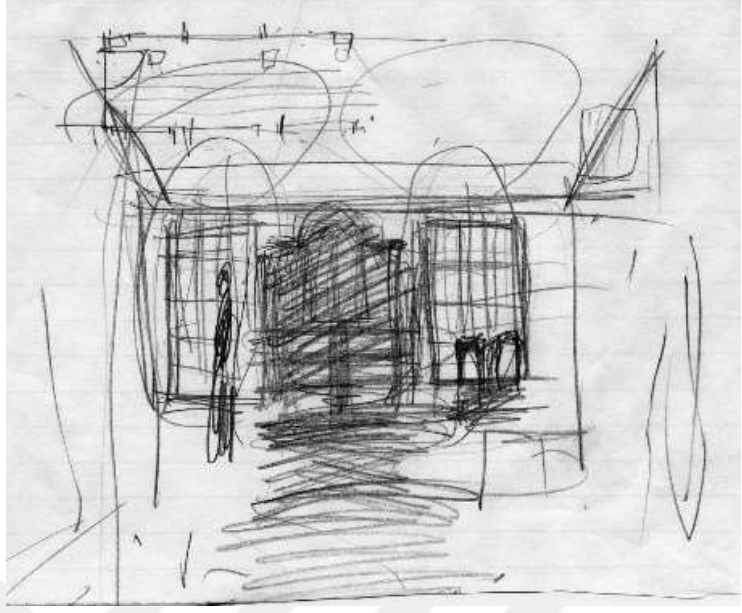
“...Ofisinin balkona ve salona açılan merdivenlere bakmaktadır. Geniş koridor ve oğlanın odası, çocuğu merdivenlerden kontrol edebilmesi için. Marta'nın yatak odasına giden, yakında çıkarabileceğimiz ve bölgeyi iyi kullanabileceğimiz bir bölme duvarı var...”¹⁰⁷

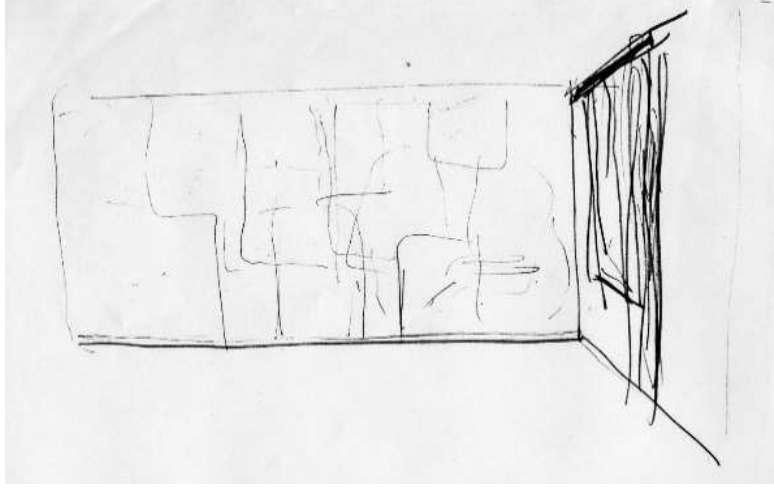


Şekil 50. Anna Asp, model çalışma halinde

¹⁰⁷ Anna Asp, 1990, (Url.2)

Tablo 12. Bu çalışma doğrultusunda iç mekânlar ile ilgili aşağıdaki tablo elde edilmiştir

Eskizler	
Filmden Kareler	
Uzman Görüşü	Tarkovsky'nin eskizi ve Ana Asp'ın tasarımı iç mekânın çekimler için ana bir boşluk oluşturmasındaki ipuçları vermektedir. Mekândaki simetrik pencereler, oyuncuların hareketi ve iç mekânda yerleştirilmiş malzeme. Yönetmen bu mekânda nasıl bir çekim yapacağını ve her detayın nerede olması gerektiğini hemen hemen her eskizinde göstermektedir. Tasarımcı bu eskize bağlı kalarak mekânın en can alıcı boşluğu olan oturma odasını Tarkovsky'nin kamera hareketlerine engel olmayacak şekilde esnek bir şekilde tasarlamıştır.
Değerlendirme	Bir mimar ve film yönetmeni, mekân algılamasında oldukça aynı süreçleri takip ederek ürünü ortaya koymaktadır. Burada amaç her iki disiplinin birbirine destekleyerek etkilemesidir.

Eskizler	
Filmden Kareler	
Uzman Görüşü	Alexander'in çalışma odası; iç dünyasında bir sorgulama süreci yaşadktan sonra odada kapanıp Tanrı ile iletişime geçerek bir tapınma odasına dönüşecektir. Eskizlerde duvar üzerinde hareketler ise Tarkovsky için önemli olan tablo ve aynadır. Tek pencere ise Kurban verip kurtulmanın ışık yoluyla anlatmaktadır.
Değerlendirme	Bu eskizde ışık ve küçük detaylar tasarım sürecinde gerekli bilgi vermektedir. Yönetmenin duvar elemanı için gerekli detay verdiğini görürüz.

5.5.2.2 Dış Mekân

“... Dün gece çok üzücü bir rüya gördüm. Yine Rusya'nın bir yerinde bir kuzey gölünün hayalini kurdum; şafak vaktiydi ve uzak sahilde, şaşırtıcı derecede güzel kiliseleri ve duvar freskleriyle iki Ortodoks manastırı vardı. Ve çok üzüldüm! Ne kadar acı!”¹⁰⁸



Şekil 51. 80'lerin ortalarında Tarkovsky'nin günlüğünde elle çizilmiş eskiz.¹⁰⁹

Evin belli kısımlarında; mesela merdiven etrafında, girişte, arka giriş kısmında ve odunluk etrafına doğal taşlar yerleştirmek ve bu taşlara da çürümüş etkisi vererek bitki yetişmiş gibi dokular oluşturmak olabilir. Çevredeki çimen yığınlarını koparmak ve bunları evin yanına, merdivenlerin yanına dikilerek sanki çim büyümüş ve insanlar tarafından çiğnenmiş gibi görünmesi sağlanacak. Bunun gibi basit çözümler bu alanı bir gerçek mekâna dönüştürmüş olacaktır. İçinde insan izleri taşıyan ve yaşam kokusu veren bir eve dönüşüp tüm iç ve dış elemanlarıyla bir alanla birleşmiş ve gerçek bir mekân olacak.

“...Önce alanı seçtik, sonra bu ağaçların arasına yerleştirilecek evi çizdim. Yıllardır orada olan ve kırılgan bir ev olmalıydı. Bir koruda, ağaçların altında ahşap bir ev. Böylece içeri girdiklerinde onlar için bir sığınak, uyumlu bir ev olacaktı...”¹¹⁰

¹⁰⁸ Aktaran: Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.108

¹⁰⁹ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.106

¹¹⁰ Anna Asp, 1990, (Url.2)

Tarkovsky'nin *Offret* (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmi yalnızca bir sinema filmi değil aynı zamanda mimari öğelerine özellikle her iki kelimeleri olmasın zaten iç ve dış diyerek belli ediyosun iç ve dış mimarisine dikkat çeken bir yapıttır. Tarkovsky için kadraja giren her detayın bir hikâyesi olmalı ve anlatmalı. Duvardaki resimler, pencere denizliğindeki saksı, iç geçişler, dönel merdiven, mekân etrafında taşlar ve bitkiler, bahçede konumlanan yemek masası, eve giden yol, çitler ve bozkıra bakan bir teras hatta o terasa dayanan bir merdiven. Film için bütün bu mimari bileşenler mimari mekâna fiziksel (somut) bir boyut katarken aynı zamanda mekâna soyut boyut da katmaktadır. Bazen bu metafor bağ “evin kendisi” gibi büyük ölçekte gösterilirken bazen de özel dekor malzemeleri veya sembolik elemanlarla küçük ölçekte gösterilmiştir. *Offret* (Kurban, Tarkovsky, 1986) evin modeli Küçük Adam (oğul) tarafından babasına (Alexander) hediye ediliyor, filmin sonunda gerçek ev babasının tarafından yok edilecektir. Ancak ev kavramınının gerçek anlamını Küçük Adam evin yıkılmasından sonra kavrayacaktır.



Şekil 52. *Offret* (Kurban-1986) film için tasarlanan gerçek ev, modeli ve Tarkovsky sahne için modelin etrafına su birikintileri oluşturuyor. Dış mekân.¹¹¹

¹¹¹ Url.3

Evin dış kısmı bu film için çok önemlidir. Bölüm girişinde tasarımcının süreç ile ilgili ilgilenmesi gereken konulardan birisi ise mekânın yere ait olması “kimlik” denilmiştir. Tüm mimarların ve tasarımcıların eskiz ve tasarımdan önce yer ile mekân arasındaki bağlam konusunda çalışmaları ve analizleri vardır ve bu tasarım sürecin en önemli aşamalardan (aşamalarından) birisidir. İç mekân kendi içinde barındırdığı elemanlarla bir bütünlük oluştururken dış mekânın daha geniş bir ölçekte yer, yakın çevre ve bulunduğu alanın iklim ve doğası ile bütünlük ve uyumluluk sağlaması gerekir. Anna Asp ev için bu noktada çok basit ama hayli kunt çözümler getirmiştir, kendisi için dış mekânın daha önemli olduğunu ifade ederek çalışmalarına dış mekândan başlamıştır. İç mekânın çoğu sette inşa edildiği için dış mekân gibi büyük etmenleri içinde barındırmamakta, “...Benim için evin dışı bu filmin kalbi. Filmdeki en önemli olduğunu düşündüğüm şey üzerinde çalışmaya başlamayı seviyorum. Bu durumda evin dış cephesiydi. Daha sonra evin içi veya Maria'nın evi gibi diğer kümeleri o alana göre tanımlayabilirdim, böylece başlangıç noktam ortaya çıktı...”¹¹² Anna'nın bu yaklaşımına bakılırsa tasarım sürecinde bir nevi tümünden gelimi tercih etmiş de benzetilmektedir. Şunu belirtmeli ki iç ve dış mekân her ne kadar aynı evin parçaları ise, o kadar çok bağımsız tasarlanıp inşa edilmiştir. Çünkü iç mekân bir sette (set) alanında tasarlanmış ve kendi içinde bir bütünlüğünü vurgularken dış mekân gerçek alanda inşa edilip yer ve çevre ile bütünlüğünü sağlamıştır.

Dış mekânda asıl amaç evi doğayla bütünleştirmek olacağı için tasarımcının önerdiği basit çözümler; evin belli kısımlarında, mesela merdiven etrafında, girişte, arka giriş kısmında ve odunluk etrafına doğal taşlar yerleştirmek bu taşlara da çürümüş etkisi vererek bitki yetişmiş gibi dokular oluşturmak olabilir. Çevredeki çimen yığınlarını evin etrafında, merdivenlerin yanına dikilerek sanki çim büyümüş ve insanlar tarafından çiğnenmiş gibi görünmesi sağlanacak Bunun gibi çözümler bu alanı gerçek bir mekâna dönüştürmüş olacaktır. İçinde insan izleri taşıyan ve yaşam kokusu veren bir eve dönüşüp tüm iç ve dış elemanlarıyla bir alanla birleşmiş gerçek bir mekân olacak. Tarkovsky dört elementlerinden biri olan suyu da aynı zamanda evin etrafında bir kayık ve su birikintiler oluşturarak kullanmıştır.

¹¹² Anna Asp, 1990, (Url.2)



Şekil 53. Offret (Kurban-1986) film için yer ve yakın çevre çalışma ve düzenlemeler- Dış mekân

Ev dıştan bakıldığında iç mekâna göre insan ölçeğine daha yakın ve orantılı görünmektedir. Burada Anna'nın tasarım tekniğini kullanarak yüksek tavanların kamera hareketi için tasarlanması ve sürekli değişen iç mekânın her durumda geniş bir mekâna dönüşebildiğini göstermektedir. Tam tersi dış mekânda böyle bir kısıtlama olmadığı için evin ve tüm bileşenlerinin (kapı, pencere, sofa vb...) oranları insan bedeninin boyutuna daha uygun gelmektedir. Filmde dış çekimlerde mekânda aynı bir oyuncu işlevi üstlenmektedir. Çünkü gerçekleşen tüm eylemler bir mekânda bitimlenecektir. Filmde tek bir mekânın "ev" olması her sahnede ayrı bir öneme sahip olduğunu gösterir. Evin dış boyutlarına baktığımızda ev bir Rus Daça'ya (kırma çatılı geleneksel bir eve) benzemektedir, bunda tahmini iki neden vardır. İlki; Tarkovsky'nin geçmişi, yaşadığı evin izleri ve Tarkovskiyan elemanlara sahiptir. İkincisi; bu ev bir tasarımcı tarafından belli analizler sonucunda ortaya çıkmıştır, evin nasıl olması ve hangi özelliklere sahip olması konusunda bir tasarımcı karar vermiştir. Ev iki sanatçının ortak ürünü olmasından dolayı, Tarkovsky'nin tüm filmlerinde olduğu gibi bir aile evi ama bu ev her zaman baba evi, çocukluk evi ve kayıp olan vatanı çağrıştırmaktadır. Tarkovsky'nin bu ev tipolojisini incelersek Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde olan evin aynısıdır. Kırmaçatı, ahşap malzeme, sembolik dekoratif malzemeler, kırsalda konumlanması gibi detaylar Tarkovskiyan mekânın¹¹³ ortak özellikleridir. Ayrıca Offret filminde olan evin önemi yönetmen için geride vatanında bıraktığı evdir, hatta bu evin

¹¹³ Tarkovsky evlerin ortak detayların sonucunda bu kavram ortaya çıkmaktadır. Kırma çatılı, ahşaptan yapılmış kırsal göl kenarında yer alan Rus daça'yı andıran doğa ile bütünleşmiş ve tipik aile evini temsil eden mekân.

duygusal bağını yönetmen Alexander'ın monolog¹¹⁴ yoluyla eşiyle gezip evi bulmaları ve bu evi ne kadar sevdiklerini bize aktarmaktadır. Büyük ihtimalle bu monolog Tarkovsky'nin eşi Larriise ile inşaa ettiği Myasnoy Bor, Novgorod'daki evine bir metaforik göndermedir. Tarkovsky ev konusunda saplantılı duygulara sahipti, genelde hayali ev çizimleri yapardı ve muhtemelen bu da sabit bir eve sahip olamamasından kaynaklanmaktadır. Bu çizimler ve hayali evler filmde gerçek mekânlara dönüşüp içinde bir yaşam barındırıyordu. Yaşadığı evler içinde yersizlik duygusu ve evin gerçek aidiyet hissi eksik olmasından dolayı Tarkovsky bir şekilde kendi varlığını mekân üzerine özellikle ev üzerine filmlerinde rüyalarındaki imgelerle bedenleştirmektedir.

“...Larissa ve Tarkovsky'nin evi, birlikte yaşadıkları sanat sevgisini Tarkovsky'nin filmlerine yansıtıyordu. Diğerlerinin yanı sıra, Alexander ve Adelaide'nin Kurban'da bir ev bulmaları bölümü, Tarkovsky'nin Sovyetler Birliği'nden ayrıldıklarında terk etmek zorunda kaldıkları bir yazlık evden ortaya çıkmaktadır...”¹¹⁵

¹¹⁴ Offret film, 00:18:00

- Şuralarda bir yerde araba durdu. Yürümeye karar verdik.
- Açıkçası yolumuzu kaybetmiştik.
- Yağmur yağmayı başladı. Soğuk, sevimsiz bir yağmur.
- Kurumuş yaşlı çam ağacının olduğu dönemece geldik.
- Tam o sırada güneş çıktı.
- Yağmur durmuştu. Her taraf pırıl pırıldı!
- Sonra **evi** gördük.
- Aniden gölün yanı başında...çamların arasında bu evde...
- Neden ben, yani biz, oturmuyoruz diye hüznlendim.
- Öyle güzeldi ki!
- Burada yaşasam ölene kadar mutlu olacağımı biliyorum.

¹¹⁵ Url.5



Şekil 54. Tarkovsky, eşi Larissa ailesi ve arkadaşlarıyla. Myasnoy Bor, Novgorod'daki evi. Dış mekân.

116

Mayosney'deki ev aynı zamanda Offret film için tasarlanan evin esin kaynağıdır. Bu iki evin hem fiziksel boyutları ve göstergeleri birbirine uyumaktadır hem de derin bir içsel hikâye ve çağırıslara sahiptir. (Bu ev Tarkovsky'nin eşi Larissa ile ormanlıkta dolaşırken bulduğu evdir ve her ikisi de bu evi almakta çok ısrarcıydı.) 1970 yılında bu eve sahip oldular ancak ev bir yangın sonucu tamamen yok oldu ve Tarkovsky bu evi tekrar inşa etmek için birçok eskiz çalışmalarıyla mimarlara ve mühendislere nasıl bir ev olması gerektiğini ifade etti.

“...Andrei kendisi yeni bir ev hazırladı, evin tüm alanları için eskizler çizdi. Karısı, planlarını uygulamaya koydu ve evi kesinlikle eskizlerini izleyerek inşa edecek yerel inşaatçılar buldu. Dışarıdan bakıldığında ev küçük görünür, ancak içeri girdiğinizde izlenim çarpıcı biçimde değişir. Ev, bir verandası, geniş bir koridoru, mutfak ve banyosu, Andryusha ve Larissa'nın annesinin uyuduğu bir odası, Tarkovsky'nin yatak odası ve çalışma odası ile köy standartlarını çok aşıyordu. Evin içindeki tüm nesneler, otantik ev hissi korunarak yapılmıştı. Duvarların kendisi Tarkovsky'nin yaratıcı enerjisini yansıtıyor gibi görünüyor. Koridor alışılmadık bir renk kombinasyonu sergiliyor: yeşil zemin, beyaz duvarlar, koyu kahverengi ahşap

¹¹⁶ Url.8

mobilyalar. Tüm mobilyalar ahşaptır, eşyalar 19. yüzyılın sonlarından ve 20. yüzyılın başlarından kalmadır ve homojen bir tarzda uyumlu bir şekilde birbirine uyacak şekilde özenle seçilmiştir. Evin merkezi bir yeri bir piyano tarafından işgal edilmişti. Evin karşısında, Tarkovsky'nin kendi inşa ettiği küçük bir Rus hamam evi vardır. Bu kulübenin verandasından, ahşap basamaklarla bağlandığı nehrin güzel bir manzarası var...”¹¹⁷ Offret filmindeki ev de Alexander ve Adelaide çifti tarafından sahip olunacaktır, bu ev de Alexander için bir tatil evi, içinde ailesiyle en mutlu günleri geçirmek istediği evdir. Ev film sonunda yanıp kül oluyor ve geride hiçbir iz kalmıyor. Tarkovsky, Nostalghia filminde geride bıraktığı evi hayal ve rüyalar ile bitirirken, Offret (Kurban-1986) filminde geride bıraktığı evi ateşe verip yakmaktadır. Mekânsal olarak evi yakmakla sadece ülkesinden değil dünyadan bağını kopardığını, Alexander’i akıl hastanesine göndererek ruhsal olarak hiçbir yere ve hiçbir şeye ait olmadığını gösterir.



Şekil 55. Myasnoye'deki evin yeniden inşası için Tarkovsky'nin eskizler (1970-1972)¹¹⁸



Şekil 56. Myasnoye'deki ev inşaat bitikten sonra – 1981.¹¹⁹

¹¹⁷ Aktaran: Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.81

¹¹⁸ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.96

¹¹⁹ Url.9

Tarkovsky sadece Rusya'daki evi için eskiz ve çizim çalışması yapmamıştır, İtalya'ya yerleşince yeni bir ev hayali peşine düşüp farklı eskiz çalışmalarına koyulmuştur. Bu sefer farklı bir ülkede ama kendi kültürel geleneksel bir ev nostaljisini yaşamaktadır. Bu ev özlemini gidermek için en iyileştirici yol ise geride bıraktığı evin bir kopyası olabilir, tıpkı filmlerindeki rüyalar gibi. Rüyaları hep geçmişi, arzulananı ve özlediği anılar ve kişiler ile ilgiliyken, bu yeni ev de Rusya'daki evin bir rüyası olacak şekilde Tarkovsky 'ye huzur verecektir. Tarkovsky hep bir kırsal ve geleneksel ev hayal etmiştir ancak iç mekândaki detaylar hayli çağdaş ve döneme uyumlu biçimde oluşturulmuştur.



Şekil 57. İtalya, Roccalbegna'daki müstakbel ev için Andrei Tarkovsky'nin çizim dizisi (1982-1986)¹²⁰

Daha önce Rusya'daki ev için çizilenler bağlamında bakıldığında, bu çizimler iki farklı kültür ve yapı geleneği arasında içsel bir karışım sergiliyor; Mimari formlar, daha derin bir kültür topluluğunun görünür tarafıdır. Sekans olarak değerlendirildiğinde, çizimler sadece küçük Rus kulübesinin görkemli bir İtalyan villasına dönüşmesini değil, aynı zamanda Rus evinin İtalyan formları içinde büyük bir dayanıklılıkla, iç içe geçme

¹²⁰ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.88

ve onlar için büyüyen bir hayranlıkla bir arada var olma şeklini de kaydediyor. Şaşırtıcı olan, bu farklı mimari formlar arasında hiçbir belirgin çelişki yokmuş gibi görünmesi, karışım doğal olarak, neredeyse organik olarak gerçekleşiyor.

“...Evin son versiyonları dış cephenin ihtişamını vurgulasa da, iç mekânları farklı, daha insani bir ölçeğe göre ayarlanmış, dış ve iç arasında beklenmedik gergin olmayan bir kararsızlığa yol açıyor. Bu karmaşa, yazlık ve Toskana villası arasındaki karışımın inceliğini yakalamayı başaramayan mimarlar tarafından geliştirilen projelerde izlenemez.”¹²¹

Tasarımcı dış mekân için en önemli analizlerden biri yakın çevre, iklim ve yer ile ilgiliydi. İklimin hâkim bir rüzgâra sahip olmasından dolayı ve aynı zamanda bir aile evi olduğu için kırma çatılı bir ev tasarlanması karar verilmiş olabilir. Burada tasarımcı aynı zamanda Tarkovsky’nin diğer evlerine de sadık kalarak o evlere benzer evler tasarlamıştır. Tarkovsky Offret filmindeki olan ev için bir eskizi bulunmamaktadır. Bundan dolayı Tarkovsky’nin evleri ve Anna’nın tasarım yaklaşımı iyi bir şekilde anlamamız için yedi filminden evlerin dış görüntüleri, yaptığı eskizleri ve Offret filmi için tasarlanan evle karşılaştırılarak analiz etmeye çalışılacak. Bu noktada dış cephe, malzeme, ev tipolojisi gibi özelliklere dayanarak ortaya çıkan Offret filmindeki ev analizleri anlatılacak.

Ne yönetmen ne de tasarımcı şans eseri böyle ev tasarlamıştır her ikisi için de çok ince detaylara kadar düşünülmüş bir mekândır. Anna’nın bu noktada tasarım boyunca analizler ve çalışmalarına şahit oluyoruz. Tarkovsky ise bu konuda; “...Filmlerimde asla şansa hiçbir şey kalmamalı. Ağaç neden evle birlikte yanıyor? Sadece ev olsaydı, başka bir "film-ateşi" olurdu, gerçek bir şey değil, özel bir şey olmazdı... Ağaç ölüydü, yeniden dikildi, dekorun bir unsuruydu...”¹²² mekândaki detaylar konusunda evin yanmasıyla ağaçların yanması mekâna bir gerçeklik boyutu kazandırmış oluyor.

Bunların yanında tasarımcı Tarkovsky’nin geçmişine de dayanarak Offret (Kurban) filmi için mekân tasarlamıştır. Ev bir geleneksel ev olup, ahşaptan yapılmış ve kırsal bir arazide konumlanıp toprak ve deniz ile bütünlük içerisinde. Genel sürece bakıldığında hemen hemen Tarkovsky’nin yaşadığı tüm kırsal evlere benzemektedir,

¹²¹ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.89

¹²² John Gianvito, **Andrei Tarkovsky: Interviews**, 2006, s.181

ama daha önce de üzerinde durulduğu gibi en çok 1970 yılında aldığı Mayosney evine benziyor. Bu da yönetmen ve tasarımcının ortak noktaları yakalamak ve amaçlanan mekânı ortaya koyabilmek uğruna büyük bir sinematik ve mimari çalışma olduğunu gösterir.



Şekil 58. Offret (Kurban) film için Anna Asp'ın tasarladığı evin görünüşü.¹²³

Yaşadığı evler ve bu evler için çizmiş olduğu eskiz ve çalışmalar sonucu Tarkovsky'nin içinde yaşadığı evler ve mekânlar ile ilgi aşağıdaki (*Tablo 13*) ortaya çıkmaktadır.

¹²³ Swedish Film Institut Archive.

Tablo 13. A. Tarkovsky'nin içinde yaşadığı Evleri gösteren tablo ¹²⁴

Yıl	Ev
1932-1935 Maria Ivanovna, yeni doğmuş bebek Tarkovsky'yi tutarken, Zavrazhe'deki kulübenin içinde, 1932 (solda); Zavrazhe çiftliğinin dışı, 1935 (sağda)	
1935 Tarkovsky ve babası, Ignatievo'da, 1935 (solda); Ignatievo'dan Gorchakov kulübesi (ortada); Andrei ve annesi Ignatievo, 1935 (sağda)	
1935 Andrei ve annesi Yourevets'te, 1935, (solda); Yourevets, Haziran 2012 (sağda)	
Tarkovsky'nin gençlik, üniversite ve sinemaya yeni başladığı dönem birçok farklı yerlerde yaşamıştır. Bu dönemde evlerde	 (Sol'dan sağa) 1: 1982, Tarkovsky'nin Rusya'dan ayrılmadan önce Schipovsky caddesindeki apartmana yaptığı son ziyaret; 2, 3, 4: Mosfilmovsky Caddesi'ndeki

¹²⁴ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016. ve Url.9

değil daha çok apartmanlarda ikamet etmiştir.	daire: oturma odası penceresinin önünde (2); Tarkovsky'nin çalışması (3); yatak odası (4)- duvarda, Ignatievo'daki evin bir görüntüsü.
1981 Myasnoye'deki Daça'nın görüntüleri: Tarkovsky'nin 1981'de Rusya'dan ayrılmadan önce çektiği polaroidler.	
1982 İtalya'da (soldan sağa) 1 ve 2: 1982, Nostalgia'nın çekimleri sırasında Bagno Vignoni'deki otel odasının penceresi; 3 ve 4: 1983, San Gregorio, Tarkovsky ailesinin ilk İtalyan evi.	
1982-1983 İtalya'da Tarkovsky'nin otelde kalırken film için çektiği farklı mekânların polaroidleri.	

Tarkovsky için ev ilkel, varoluşsal ve tanımlayıcı bir kavramdır. Onun sinematik mekânların tüm gerçekliğini yaşadığı evlerden almaktadır. Ev bir sığınak, günün sonunda huzurlu bir şekilde dönmek istediği bir mekândır Tarkovsky için, Mayosney'deki evin yandıktan sonra bu ev için farklı çizim ve eskiz çalışmaları, büyük maddi ve manevi uğraşları ev kavramının onun için çok kutsal olmasından

kaynaklanıyor. Larissa bu konuda Tarkovsky için evin ne anlama geldiğini şöyle dile getirmektedir:

“...Onun için ev, ilkel, anaç, besleyici bir yerdi. Bir evden çok daha fazlasını ifade ediyordu: bir sığınak, bir klinik, gizemli yazılar yazabildiği bir yerdi, aynı zamanda bir çatı, bir sauna, bir bahçe. Bundan daha fazlasına ihtiyacı yoktu. Eve eşsiz bir atmosfer solumayı başaran oydu. Evinin verandasına oturduğunda mucize başlıyordu. Mucize; bulutlar, çimen ve böceklerdi. En doğrusu, her zaman filme almayı hayal ettiği, öznesi ya da karakteri olmayan iç filmi, sonra gözlerinin önünde yuvarlanıyordu...”¹²⁵

Tarkovsky’nin yaşadığı evlerden yola çıkarak filmleri için seçtiği ve tasarlattığı evler ve mekânlar ile ilgi aşağıdaki (Tablo 14) ortaya çıkmaktadır.

Tablo 14. A. Tarkovsky Sinemasında ev ve mekânların özelliklerini gösteren tablo

Film	Ev-Mekânlar
Ivan’s Childhood 1962	
Andrei Rublev 1969	
Solaris 1972	
The Mirror 1975	
Stalker 1979	

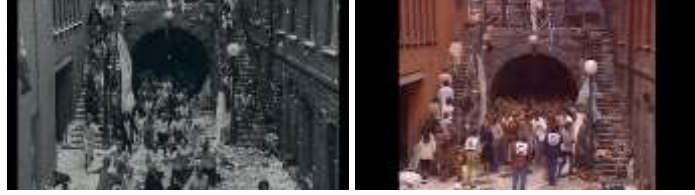
¹²⁵ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016, s.81

	
Nostalghia 1983	
Offret 1986	

Tablo 15. Bu çalışma doğrultusunda dış mekânlarla ilgili aşağıdaki tablo elde edilmiştir

Eskizler	
Filmden Kareler	
Uzman Görüşü	Genelde Tarkovsky'nin eskizlerini incelediğimizde mekânın dış görünümüne uymaktadır. Eskiz Tarkovsky'nin gerçek evine ait olduğu halde filmdeki eve neredeyse birçok benzerlik taşımaktadır.
Değerlendirme	Tarkovsky sinema ve sanatın yanında 'ev' kavramını eskizleri ve detayları çizerek kadar benimsemiş ve önem vermektedir.

Eskizler	
Filmden Kareler	
Uzman Görüşü	Tarkovsky çizimlerinde görsel anlatımın yanı sıra malzeme, ölçü, perspektif, pencereler ve inşaat sürecinde dikkat edilmesi gereken detayları da vermektedir.
Değerlendirme	Bu özellikler ve benimsemeler Tarkovsky için sinema sanatında mekân algılama ve kullanma biçimlerini güçlendirip, set hazırlama ve çekim süreci yönetmesinde yardımcı olmaktadır.
Anna Asp'ın Ev Görünüşü	
Filmden Kareler	
Uzman Görüşü	Tasarımcının eskiz, çizim ve detay çalışmalarından model ve malzeme seçimleri inşaat süreci ve son tasarım mekânı incelediğimizde yönetmen için bu süreç önem taşımaktadır, mimarlar için ise yeni bir tasarım süreç yönetimi söz konusudur.
Değerlendirme	Tasarımcı yönetmenin hayaldeki mekânın yanı sıra içinde karakterlerin ruh halini ve sahnelerin çekimlerini de tasarım sürecinde düşünmektedir. Burada somut analizlerin yanında bir de soyut analizler eklenebilir, çünkü tasarımcı bu sefer tamamen kavramlar, değişen duygular, zaman ve mekân ilişkisi üzerine çalışıyor olacaktır.

Eskizler	
Filmden Kareler	
Uzman Görüşü	Eskiz; kamera noktası ve odak mekân arasındaki oluşan meydana karışıklık ve hareketliliği çarpık ve karışık çizgilerle insanların kaçış yönleri ve sahnenin karmaşıklığı anlatılmıştır.
Değerlendirme	Tarkovsky'nin "İnsan ve kalabalık şehir" eskizi, basamaklardan insanların inişi ve onların mekânda yönleri bulmasına kadar buna benzer eskizler ve mekânsal anlatım yönetmenlerin mimarlığa başvurduğu ve her iki sanatı bu çalışmalardan alarak ilham kaynağı olduğunu söyleyebilir.

5.6. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) Filminde Mimari Mekânın İşlevsel Özellikleri

Andrei Tarkovsky'nin birçok filminde yer alan rüya gibi yuva imgelerinin alegorik bir anlamı vardır ve yönetmenin bilinçaltı dünyasını aktarırken, seyircilerini onların yaşadığı evin ve mekânın varlığını, önemini ve içinde yaşamın anlamlandırmış olduğu yuvaların metaforik önemini gözler önüne sermektedir. Yönetmenin bilinç ve bilinçaltı dünyasının dönüşümünü yansıtır.

Tarkovsky bize geçmişin basit görüntülerini sunmak yerine, karakterin belleğini öyle bir şekilde sunuyor ki, gerçeklik ve rüya çoğu zaman birbiriyle harmanlanıyor. Ev geçmiş ile gelecek arasında insan için elde tutulacak en somut öğedir. Bu anılar ve rüyalar gerçekleşmesi için özel ve özlenecek bir mekâna ihtiyaç duymaktadırlar. Bizler çocukluğumuz ve geçmiş hayatımızı bir yer, mekân, oda, sokak ve şehir etrafında gerçekleştirip bilincimizde saklıyoruz. Filmde aynı şekilde tüm hikâye ve olay bir evin etrafında gerçekleşmektedir. Ev, film boyunca insanların ruh hallerine göre değişim ve dönüşüme uğruyor.

Tarkovskiyan mekâna benzeyen eski ahşap evin veya kulübenin görüntüsü Kurban için çok önemliydi. Evin imgesi, kahramanın ve yazarın bilinçaltına sıkı sıkıya bağlıdır. Hafızadaki yuvanın idealleştirilmesi, her karaktere gerçeklikten zihinsel bir kaçış sağlar; ancak geçmişe kaçmak asla o kadar kolay değildir. Yönetmen duygularını izleyiciye doğru bir şekilde aktarmaya çalışarak çocukluk anılarının çevresini dikkatle yeniden yaratıyor. “Ayna” filminin başlangıcında çocukluk kahramanının bir kütük evi, Çocuğun yüzünü kuyudan yıkayan annenin anısı, yerini yüksek tavanlı geniş bir apartman dairesine bırakıyor. Kameranin koridorda yavaş yolculuğu ve izleyiciyi günümüze döndüren odalar Tarkovsky’nin mobilyaları ve düzeniyle ayrıntılı bir şekilde yeniden inşa edilen evi, filmdeki en önemli görüntüdür.

Tarkovsky bir röportajda bir filmin kendini nasıl geliştirebileceğini anlamının önemli olduğunu söyledi. “Kendini geliştirme” süreci, yönetmenin doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği çevrenin eski fotoğraflarından yeniden kurgulanmasıyla başladı. *“Evin önünde bir tarla vardı. Ev ile yakındaki köye giden yol arasında karabuğday tarlası olduğunu hatırlıyorum. Çiçek açarken çok güzeldi. Rengi beyaz, bu da tarlanın karlı görünmesine neden oluyor, çocukluk anılarımın ayırt edici ve önemli bir ayrıntısı olarak hafızamda kaldı.”*¹²⁶

Tarkovsky’nin filmi, teknolojik ilerleme çağındaki insanın kaderi, gezegenimizin kaderi, modern çağın geleneksel etik değerleri üzerine tefekkürdür. Toprakla, sanatla ve vicdanla olan bağlar gibi geleneksel insani değerler, sembolik olarak ahşap ev imgesiyle temsil edilir. Bu imge, kayıp bir vatanın sembolü ve aynı zamanda kaybedilen çocukluk, gençlik ve kayıp zamanın bir görüntüsüdür. Memleketine olan özlemi, filmlerinde ev hakkında rüyalar ile temsil edilir.

Tarkovsky’nin, Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde tasarladığı evin çıkış noktası; Sovyetler Birliği’nden sürgün edilmeden önce eşi Larissa ile inşa ettiği kulübedir. Tarkovsky filminde olağanüstü göndermeler yapmış ve içine sırlar sığdırmıştır. Rusya’daki evi, filmde yeniden inşa etmesi onun için kendi evine ulaşma amacı gütmüş ve filmin sonunda yakılsa da sonsuza kadar varlığını sürdürmüş olup, yaşadığı dönemin onun üstündeki etkilerini gelecek nesillerin akıllarına kazımıştır.

¹²⁶ Url.10



Şekil 59. Masoyney ev, (Offret-1986 filmiyle iç mekânda benzerlikler.)

Film için tasarlanan ev, tipik kırma çatıya sahip bir ailenin evini temsil etmektedir. Bu ev sessiz ve sakin bir adada, ailenin genelde yılsonlarında gelip tatil ve keyif yapacağı bir yer olarak tasarlanmıştır. Tarkovsky hikâyesinde bir noktadan sonra Alexander günlük hayatından sıkıldığı için neredeyse bu eve tamamen kendini kapatıp inzivaya ve yalnızlığa çekilmiş olacaktır. Bu ev Tarkovsky'nin kendi özel hayatında Moskova'dan 70 km uzaklıkta bir ormanlık alanda inşa ettiği eve ithafta bulunmaktadır. Tarkovsky bu evinde filmleri için çok daha rahat ve planladığı gibi çalıştığı için ayrıca önem vermektedir. Bu ev aynı zamanda Tarkovsky ve ailesinin birlikte güzel zamanlar geçirdiği ve geride bıraktığı en özlenecek anılara tanıklık etmektedir.



Şekil 60. Offret – 1986

Tarkovsky sürgün sırasında bu evde çalışmakta olup, haber aldığı anda bu evi ilk önce etraflıca bir gezip her noktasını hafızasına kazımıştır. Larissa'nın konuşmalarına göre Tarkovsky devlet memurları geldikten sonra evin her odasını ve koridorunu tekrar tekrar dolaşarak bu eve hasret ve sevgisini göstermiştir.



Şekil 61. Tarkovsky'nin Moskovadan 70 km uzaklıktaki kır evi.¹²⁷

‘‘Andrei, Eşi Larissa'nın 25 yıl boyunca birlikte yaşamasına yardımcı olan manevi gücünü içtenlikle takdir ediyor. Evleri sanat sevgilerini yansıtıyordu, birlikte yaşadıkları şeylerin çoğu Tarkovsky'nin filmlerinde yerini aldı. Diğerlerinin yanı sıra, Alexander ve Adelaide'nin Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde bir ev bulmaları

¹²⁷ Ruxandra Berinde, a.g.e., 2016

bölümü, bu, Tarkovsky'nin Sovyetler Birliği'nden ayrıldıklarında terk etmek zorunda kaldıkları bir yazlık eve dayanıyor. ' '128

Offret filmde ahşap evin görüntüsü istikrar, vatan ve özün somutlaşmış halidir. Dünyayı kurtarmak için ana karakter, nihai bir fedakarlık olarak sevgili evini yakmak zorunda kalıyor. Muhtemelen, Tarkovsky bu hareketle kendi anavatanını, evini terk etme, vatanıyla olan tüm köprüleri yakma kararını göstermek istemiştir. Tarkovsky, bu eylemin kendisi için gerekli olduğunu ve sanatını ve dünyayı kurtarmaya yardımcı olacağını düşünmüş olabilir. Ancak Kurban'ın kahramanı, evinin kaybindan sağ çıkamadı, çünkü Tarkovsky anavatanının kaybına dayanamadı ve filmin sonunda ikisi de öldü - kahraman ve yönetmen Andrei Tarkovsky. Yanan evin görüntüsü Tarkovsky'nin sinematografisinin en unutulmaz sembollerinden biri haline geldiğinden "Kurban" filmi onun vasiyeti oldu.

Tarkovsky Gotland adası ve oradaki yaşam için şunları ifade etmektedir: *"Gotland'da Lara ile iki hafta geçirdim. Hava hayret vericiydi. Güneşli ve sıcak. Her gün saatlerce yürüyüşe çıkıp bol bol yaban çileği toplardık. Buradaki doğa, Baltık kıyısı ülkelerimize benziyor. Yüzlerce kuşun yaşadığı şaşırtıcı derecede güzel kayalık kıyı ile orman, çam ve kuzey denizinin birleşimi. Lara ve ben, İtalya'nın bunaltıcı sıcak olduğu zamanlarda yılda birkaç hafta kalabileceğimiz küçük bir ev almayı bile düşündük. ' '129*

¹²⁸ Url.5

¹²⁹ Url.3, Günlükler.



Şekil 62. Andrei Tarkovsky babasıyla, çocukluğu

6. ARAŞTIRMA SONUÇLARI

Sonuç olarak sinema, mimarlığın geleceğe yönelik ütopyik tasarımlarına bir ön görüş ve bir eskiz alanı olarak ifade edilebilir. Aynı şekilde mimarlık, sinemada gerek amaç veya araç olarak hikâye anlatımında sosyolojik, psikolojik, statü, ruh hali, duyguları, algı, toplumsal boyutları ve dönemin mimari kimliğini seyirciye daha kolay bir şekilde anlatabilmek adına kullanılmaktadır.

Bu iki disiplinin etkileşimi ve Tarkovsky sinemasında mekânın incelenmesi sonucunda; ilk önce yönetmenin geldiği ekol, deneyimler, yaşam şekli, kültür, ülke ve aile yapısı hakkında bilgi vermektedir. Sinemada anlatımın aracı olarak yönetmen, filmlerinde hayatının her noktasından ilham almış ve bunu kendi özel sinematik biçimleriyle aktarmıştır. Tarkovsky'nin mekân kimliği, çocuklukta şahit olduğu savaş ve onun getirdiği mekânsal değişimleri filmlerinde de görülebilir. Yönetmenin hayatında en önemli yer alan “ev” kavramı daha sonrasında yaşadığı sürgün ve çalkantılı dönemler filmlerinde ise; karanlık, ıssız, terkedilmiş, ateşe verilmiş, su basılmış, pastoral, nostaljik, tamamlayıcı, kimlik belirleyici ve hep hayal edilen bir arzu olarak gösterilmektedir. Tarkovsky sinemasında mekân seçim ve tasarımı gerçek hayatından aldığına göre seçilen evler, sokaklar ve doğal mekânlar yaşadığı mekânlardır. Bu yaklaşım bize Tarkovsky'nin diğer yönetmenlere göre daha gerçek, yaşanılan ve içinde bir geçmişe hitap edilen mekânları kullandığını göstermektedir. İnsan doğasını anlamaya yönelik filmlerinde; çocukluk, aile, ülke, ev, inanç, felsefe, sanat, tarih, bilim, yıkım, varlık ve daha birçok temaları filmlerinde sunmaktadır. Dönemin siyasi ve politik zorlukları ve Tarkovsky'nin bunlara karşı duruşu filmlerinde kendine has bir sinema biçimi kazandırmaktadır. Sinemasında hep bir neden- -sonuç ilişkisi doğrultusunda inanç, bireysel ve toplumsal arayış yer almaktadır.

Tarkovsky filmlerinde en belirgin olarak ele alınan konu modernizm, sanayileşme ve inançların insanlar üzerine etkileri ve bu etkilerin sonucunda rasyonel davranışların birey ve toplum tarafından saptırılmış hayatın değişe sınırlarıdır. Tarkovsky bu değişimleri filmlerinde mimari olarak; mekânın arayış, terk ediliş, bölge ve yakma biçimleriyle ifade ediyor. Ayrıca filmlerinde mekânsal anlatım dilini üç farklı mekân (Ev, Kutsal mekân, Doğa) ile sunmaktadır.

Sanayileşmenin sonucunda insanların kendi içsel doğasını korumak ve huzur bulabilmek için bu üç tip mekâna sığınacağını düşünüyorum. Çünkü ev bir aile güveni

verirken, ibadet mekânlarında iç huzuru bulacağımızı ümit ederek, doğada yürümek ve kaybolmak insanoğluna hitap eden derin duygular vermektedir. Tarkovsky kimliksiz, unutulmuş ve terk edilmiş mekânları bir hayli önemli kılıp neredeyse filmin ana karakter ve filmin sonu sürpriz bir şekilde bölge, gizli oda, Yarısı boş havuz, mezarlık, şehir ve bir ev olarak betimlemektedir.

Tarkovsky'nin geliştirdiği “kutsal sinema”sında oyuncuların duyguları, ruh hali ve iç dünyaları, mekânsal kompozisyon, mekânlar arası geçiş, durağan mekân veya doğrudan mekânın ta kendisi olarak karşımıza çıkıyor. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filmde bu temalar evi merkez haline getirip hikâyeye onun etrafında anlatılmaktadır. Filmin başında ev bir “aşk” ürünüyken, Alexander'ın yaşadığı değişimler doğrultusunda tanrı ile anlaşma yaptıktan sonra ev “terke edilmesi” gereken bir mekâna dönüşmektedir. Filmin sonunda ise Alexander kendi kişisel fedakârlık ritüel ile tüm bağları kopartacak şekilde evi ateşe vererek söz verdiği “adak” olarak sunuluyor.

Tarkovsky'nin sinematografik etkilerine gelirsek gerek setlerde gerek doğal mekânda çekilen sahnelerde özgün tekniğini (uzun ve statik, yavaş ve panoramik) kullanarak izleyiciye yalnız oyuncularını analiz etme olanağı değil aynı zamanda ikinci ve üçüncü planda yer alan mekân ve kompozisyonu oluşturan elemanların daha detaylı deneyimleme olanak sağladığını görüyoruz. İzleyiciyi sadece izleyici olarak bırakmayıp, belli bir zamandan sonra filmin içine çekerek ortam ve eylemin tüm boyutlarını algılatmaktadır. Yani Tarkovsky kendine özgü sinema biçimiyle bizi mekânın içine davet etmektedir.

Anna Asp'ın tasarladığı ve Tarkovsky'nin filmde yer verdiği evi ve mekân bileşenleri parçalara ayırarak her bir bileşeni ayrı analiz altına tutarak, sinemada mekân amaç-araç olarak kullanılmasıyla bir hikâyenin gerçek boyutunu, yönetmenin mekâna yönelik bakış açısı, filmin duyguları ve amacını seyirciye doğru bir şekilde aktarabilmek için doğru bir mekânı seçme ve tasarlama sonucuna varılmıştır. Bu da mimarlığın Tarkovsky sinemasında kendine özgü kimliğini kurduğunu anlamına gelir.

Sonuç olarak 21. yy'de mimarlığın disiplinler arası yaklaşım ve iletişimde Vitruvius'un yüz yıllar önce söylediği “*mimar her şeyi bilmelidir*” sözünün kurumsal, örgütsel ve teknolojik bir uzam disiplini içeriğinde katmanlaşması söz konusudur. Mimarlık literatürüne hâkim olan mekân, konut, ev kavramlarının sinematografi ile soyut derinliklerine hakim olduktan sonra inşa etme olgusu yeniden tanımlanmalıdır. Benzer şekilde iki boyutlu anlatı sanatlarını üç boyutlu mimari mekanların potansiyelini

kullanma farkındalığı arttırılmalıdır. Mimarlığın sinema sanatının anlatı gücünü arttırmasına benzer şekilde sinema mimarlığa ilham olmaktadır.



Şekil 63. Tarkovsky Offret – 1986 filmin bitiminde evin bir resmiyle birlikte



Şekil 64. Offret (Kurban, Tarkovsky, 1986) filminde mekânın var olma, yaşam ve yok oluş süreci

KAYNAKÇA

- Aello, D.M., (2011), “ARCHFILM: Cinema and the Architectural Promenade”, Master of Architecture, *Faculty of the Graduate School*, College Park.
- Ahmedi, B., 2016, Kayıp Umudun İzinde- Andrey Tarkovsky Sineması, Veysel Başçı, Faysal Soysal, *Küre Yayınları*, İstanbul
- Akyıldız, Ö., (2012), “Mimari Mekânların, Sinemanın Kurgusal Mekânları Üzerine Etkileri”, Lisansüstü tezi, *Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Alexander, L., 2012, Andrei Tarkovsky: The Collector of Dreams, *Glagoslav Publications B.V.*
- Bala, H.A., 2020, Mimarlık Öğrencisi misin?, *Yem Yayın*, İstanbul.
- Baran, U., (2018), “Tarkovsky’nin “Offret” Filminde Etik Bir Yaklaşım Olarak Hakikat Sorunu”, Lisansüstü tezi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Batur, E., 2007, Enis Batur'dan Sinema Yazıları, *Es Yayınları*, İstanbul
- Bayrakçı, Z., (2014), “Sinema ve Kent Arakesitinde Bir Kenti Okumak: Berlin Örneği”, Lisansüstü tezi, *Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Bektaş, E.H.E., 2017, Sinema ve Mekân İlişkisi Açısından Bilimkurgu Filmlerine Bir Bakış, *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*.
- Berinde, R., (2016), “Moving Images of HOME: Tracing an Architectural Phenomenography through the Films of Ingmar Bergman and Andrei Tarkovsky”, PhD thesis, *Faculty of Social Sciences*, University of Sheffield.
- Beşışık, G., (2013), “Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı”, Lisansüstü tezi, *Fen Bilimleri Enstitüsü*, İzmir.
- Bird, R., 2008, Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema, *Reaktion book Ltd*, London, 2 Space, Pp 51-70.
- Canver, M., 2017, Kierkegaardçı Bir Gözle Tarkovsky’nin Düşü- Kurban (Offret, 1986), Tahmis Dergi [online], <http://tahmisdergi.com/kierkegaardci-bir-gozle-tarkovskynin-dusu-kurbanoffret-1986/amp/>, [Haziran, 2021].
- Erdönmez, I.Ç., 2014, Sinemada Mistik Bir Şair: Andrei Tarkovsky, *Doğu Kitabevi*, İstanbul
- Ergin, S., (2007), “Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekâna Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: “Uzak”, Lisansüstü tezi, *Fen Bilimleri Enstitüsü*, Eskişehir.
- Gianvito, J., 2009, Şiirsel Sinema-Andrei Tarkovsky, *Agora Kitaplığı*, İstanbul.

- Gianvito, J., 2006, Andrei Tarkovsky: Interviews, *University Press of Mississippi*.
- Güç, A., 2011, Dinlerde Mabet ve İbadet, *Ensar Neşriyat*, İstanbul.
- Güler, B., (2000), “Doğa- Mimarlık İlişkisi ve Doğayla Uyumlu Mimari Tasarım Yaklaşımları üzerine Bir İnceleme”, Lisansüstü tezi, *Fen Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Güneş, M., (2017), “Tarkovsky Sineması’nda Yönetmenin Mucizesi Olarak Sanatsal Gerçeklik Fenomeni”, Lisansüstü tezi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Helbock, G., (2017), “A Historical Analysis of the Films of Andrei Tarkovsky in Relation to the Post-Thaw Soviet Moment”, History Thesis, *Haverford College Class of 2017*.
- İĞDELİ B.K., (2013), “Mimarlık ve Bilim Kurgu Sineması İlişkisinin Ev Kavramı Üzerinden İrdelenmesi”, Lisansüstü tezi, *Fen Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- Jakobsen K., (2014), “Modalities Of The Long Take In The Era Of Late Socialism: Miklós Jancsó, Sergei Parajanov, Andrei Tarkovsky (1956 – 1986)”, PhD thesis, *The Committee On Graduate Studies*.
- Jones, L.P., (2015), “Deleuze and Tarkovsky: the Time image and Post War Soviet Cinema History”, PhD thesis, *Cardiff University*.
- Kutukçu, S., (2005), “Transformation of Meaning of Architectural Space in Cinema: The Cases of “Gattaca” and “Truman Show”, *institute of technical sciences*, İzmir.
- Macgillivray, J., 2002, Andrei Tarkovsky's "Madonna Del Parto", *Revue Canadienne D'Études Cinématographiques, Canadian Journal of Film Studies*, 11(2), 82-100.
- Meterelliyoğlu, M.Ü., (2010), “Ridley Scott Sinematografisinde Mekân Kullanımı”, Lisansüstü tezi, *Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Mintaş, E., (2008), “Bir Anlatım Dili Olarak Varoluşçuluk ve Tarkovsky Sineması “Kuyu”, Lisansüstü tezi, *Güzel Sanatlar Enstitüsü*, İstanbul.
- Montgomery, J., (2015), “What is the Zone and Are We in It? Visions of the Anthropocene in Andrei Tarkovsky’s *Stalker*”, Master Thesis, *Faculty of the Graduate School*, Nashville, Tennessee.
- Moshe, H., 2012, On Sacrifice, *Princeton University Press*.
- Odde, T., 2009, Time Sickness in Andrei Tarkovsky’s *The Sacrifice*, *Canadian Journal of Film Studies*, *Revue Canadienne D’études Cinématographiques*, Volume 18 No. 2, Fall, Automne 2009, Pp 66-86.
- Pallasmaa, J., (2020), Tenin Gözleri & Mimarlık ve Duyular, *Yem yayınları*, İstanbul.

- Pallasmaa, J., 2007, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto Publishing.
- Popova, S., 2003, Architectural Settings in the Films of Andrei Tarkovsky [online], *Art 362 Landscape and the Sublime*, Vassar College, https://www.researchgate.net/publication/323522567_Architectural_Settings_in_the_Films_of_Andrei_Tarkovsky, [Haziran, 2021].
- Reiser, S.A., (2014), “The Artist’s Passion According to Andrei: Paintings in the Films of Andrei Tarkovsky”, Master thesis, *Department of Slavic and Eurasian Studies, Duke University*.
- Skakov, N., 2012, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, on spaces and time, Pp 1-14.
- Sturich M.A., (2005), “The Poetic Image: An Exploration of Memory and Making in Architecture and Film”, Master thesis, *College of Architecture, Planning, and Design*, Manhattan, Kansas.
- Tarkovsky, A., 2017, Mühürlenmiş zaman, Mazlum Beyhan, *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- Tarkovsky, A., 2009, Şiirsel Sinema, *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- Tarkovsky, A., 2011, Zaman zaman içinde, Seda Kervanoğlu, *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- URL.1, Andrey Tarkovski [online], *Wikipedia*, https://tr.wikipedia.org/wiki/Andrey_Tarkovsky, [Haziran, 2021].
- URL.2, Bygga Bilder / On the scenography of Tarkovsky's Sacrifice (1990) Kerstin Eriksdotter, 2015 [online], *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=sb2Zr78sddk>, [Haziran, 2021].
- URL.3, Andrei Tarkovsky [online], *Nostalghia.com*, <http://www.nostalghia.com/index.html>, [Haziran, 2021].
- URL.4, Erland Josephson on the Sacrifice/Offret (Tarkovsky) [online], *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=hW7p5l-2trE>, [Haziran, 2021].
- URL.5, Memories of Tarkovsky by Michal Leszczyłowski [online], *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=UTrwf3OnDHo>, [Haziran, 2021].
- URL.6, Chris Marker's rushes of Tarkovsky's Sacrifice (1985) [online], *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=fliCwCzvlhw>, [Haziran, 2021].
- URL.7, Offret, Kurban, Tarkovsky, 1986 film [online], *Youtube*, <https://youtu.be/AhiC9bcoriU>, [Haziran, 2021].

- URL.8, Andrey Tarkovsky: A Cinema Prayer [online], *philosophical film festival*, <http://philosophicalfilmfestival.mk/en/andrey-tarkovsky-a-cinema-prayer-en/>, [Haziran, 2021].
- URL.9, Andrei Tarkovsky Polaroid photographs [online], *Bonhams*, <https://www.bonhams.com/auctions/23936/lot/24/?category=list&length=12&page=2>, [Haziran, 2021].
- URL.10, Dreams of Home in the Films of Andrei Tarkovsky, 2015 [online], *indie-cinema.com* (<http://indie-cinema.com/2015/10/dreams-of-home-in-the-films-of-andrei-tarkovsky/>), [Haziran, 2021].
- Uzunali, G., (2015), “Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı”, Lisansüstü tezi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- Ülger, G., (2013), “Tapınma Ritüeli ile İbadet Mekânı Arasındaki İlişkinin Göstergebilimsel Bağlamda Okunması: Cemevi Yapıları”, Lisansüstü tezi, *Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul.
- Ünver, B., 2018, “Mimarlık- Sinema İlişkisi ve Bu Alanda Türkiye’de Tamamlanan Lisansüstü Çalışmaların İncelenmesi”, *Academia.com*.
- Yergebekov, M., (2003), “Tarkovsky Sineması”, Lisansüstü tezi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- Zizek, S., 2014, Tarkovsky ve içsel uzamdan gelen şey, Mehmet Öznur, *Encore Yayınevi. İstanbul*.