

ANDREİ TARKOVSKY'İN NOSTALGHİA FİLMİNDE GİORGİO AGAMBEN'İN İZİNİ SÜRMEK¹

TRACKING GIORGIO AGAMBEN IN ANDREI TARKOVSKY'S NOSTALGIA FILM

Doktorant, Gülçin SAĞIR KESKİN

Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Bölümü/Anabilim Dalı, Ankara/Türkiye
ORCID ID: 0000-0001-6933-4293

Cite As Sağır Keskin, G. (2021). "Andrei Tarkovsky'in Nostalgia Filminde Giorgio Agamben'in İzini Sürmek", International Academic Social Resources Journal, (e-ISSN: 2636-7637), Vol:6, Issue:29, pp:1388-1398

ÖZET

Sinema birçok disiplinler arası çalışmayla iç içe olan bir sanat dalıdır. Sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi gibi alanlarda çalışma yürüten araştırmacılar, sıklıkla sinemadan yararlanmışlardır. Sinema için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Zira sinema, çoğu zaman kendi teorisini bu alanlardan yararlanarak oluşturmuştur. Bu minvalde, sinemanın kendisini bu alanlardan bir başkası olan felsefe ile de harmanlamış olduğu bir gerçektir. Bu çalışmada felsefe tarihinde önemli çalışmalar yapmış olan ünlü İtalyan filozof Giorgio Agamben'in siyasal teorisi ışığında, sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden birisi olan Andrei Tarkovsky'in 1983 yılında çekmiş olduğu uzun metrajlı filmi Nostalgia ele alınacaktır. İlk olarak çalışma içerisinde Giorgio Agamben'in "homo sacer", "istisna hali", "belirsizlik mntıkası", "eşik" gibi kavramlara getirmiş olduğu kuramsal çalışmalar incelenecektir. Ardından Andrei Tarkovsky'in felsefesi, onun yaşamından yola çıkılarak dünya sinema tarihi açısından konumlandırılmaya çalışılacaktır. Son olarak ise "Nostalgia filmi ile Giorgio Agamben'in teorileri arasında bir bağ kurulabilir mi?" "Eğer kurulabilirse bu bağın felsefe ve sinema ile olan ilişkisi hakkında hangi argümanlar ortaya atılabilir?" gibi sorulara paralel olarak çalışma içerisinde bir dizi tartışmalar yürütülecektir.

Anahtar Kelimeler: Agamben, Homo Sacer, Tarkovsky.

ABSTRACT

Cinema is a branch of art which is intertwined with many interdisciplinary studies. Researchers in many fields, such as sociology, psychology, political science, often benefit from cinema. It is possible to say the same thing in cinema. Because cinema has often created its own theory by taking advantage of these fields. It is a fact that cinema itself is blended with philosophy, another of these fields. At this point, in light of the political theory of the famous Italian philosopher Giorgio Agamben, who has carried out important studies in the history of philosophy, the Nostalgia, one of the feature films of Andrei Tarkovsky, one of the important directors of the history of cinema in 1983, will be discussed. In the first study, theoretical studies that Giorgio Agamben brought to the concepts such as "homo sacer", "exception", "uncertainty zone" and "threshold" will be examined. Then, the philosophy of Andrei Tarkovsky will be based on his life and will attempt to be positioned in terms of world cinema history. Finally, can there be a connection between "Nostalgia " and Giorgio Agamben's theories?"What arguments can be put forward about the relationship between philosophy and cinema if it can be established?" in parallel with the questions, there will be a series of discussions in the study.

Key words: Agamben, Homo Sacer, Tarkovsky.

1. GİRİŞ

Giorgio Agamben çağımızın dünyasını ele alıp yorumlarken ve eleştirirken nihilist ve kinik bir eleştiri yapmaktan uzak durmuş ve konularını tarihsel bir derinlik içerisinde ele almıştır. Birçok noktaya temas eden çalışmaları; "Kıta felsefesi şiirinden, Yahudi Soykırımına, Kitâb-ı Mukaddes'in metinsel eleştirilerine, sinema çalışmalarından Orta Çağ yazımına kadar hem hukuk felsefesinden hem de antik ve modern haliyle dil felsefesine, sanat ve estetikten tüm felsefe tarihine" kadar oluşan genişçe bir alana yayılmaktadır (Murray, 2013: 11; 12). Agamben, homo sacer ve biyopolitikaya getirmiş olduğu yorumlarla, Batı'nın hukuk sisteminin doğasına, egemenliğine ve denetimine dair bir dizi eleştiriler kaleme almıştır.

Bu eleştirileri yaparken ilk olarak Antik Yunanlıların siyasala ilişkin kavramlarında bulunan Zoē -yaşam- ile bios -iyi yaşam- arasındaki yarılanmanın izini sürmektedir (Murray, 2013: 12). Zoē'nin -yaşamın- siyasal alandan dışlanma biçimlerindeki siyasetin salt yaşamla ya da çıplak yaşamla ilgili olan problematik ilişkisini ortaya koymaktadır (Murray, 2013: 12). Yani Savigny'in ifadesiyle "Hukuk tek başına hiçbir şeydir." ve Agamben "hukukun özünü, bir açıdan bakıldığında insan hayatından ayırmadan" ele alıp incelemeyi başarmıştır. Şu halde Zoē; "insanların, hayvanların ya da tanrıların ortak özelliği olan canlılık olgusunu" ifade etmektedir. Bios ise "bir grup ya da bireyin yaşam(a) biçimine ait özelliğinin" kendisidir (Agamben, 2013: 9). Aristoteles ve Platon eserlerinde özellikle biosu kullanmış ve biosu bir hayat tarzı içerisinde ele alıp incelemişlerdir (Aristoteles, 1993: 9).

¹ Bu çalışma 23-25 Kasım 2018 tarihlerinde gerçekleştirilmiş olan I. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumunda sunulan "Andrei Tarkovsky'in Nostalgia Filminde Giorgio Agamben'in İzini Sürmek" başlıklı özet metnin genişletilmiş halinden yola çıkılarak yazılmıştır. Ayrıca yazar Gülçin SAĞIR KESKİN'in doktora süresince yaptığı akademik çalışmaları, YÖK 100/2000 bursuyla desteklenmektedir.

Agamben bu temelde üç noktaya dikkat çekmektedir. İlk olarak siyasal sistemler altında, “çıplak hayatın siyasaldan içlenerek dışlanmış” olduğunu savunmaktadır. Şu halde yaşam biçimleri siyasallaştırılarak kontrol edilmektedir. İkinci olarak Agamben “siyasal sistemler altında yaşayan bütün insanların kırılğanlığının Aristoteles ve Antik Yunan’dan başlayarak, Roma Hukuku ve ilişkin İngiliz menşeli fikirlerden geçtiğinin” altını çizmektedir. Son olarak bu iki noktadan hareketle “Nasyonal Sosyalizm’in toplama kamplarına ve çağımızın göçmenleriyle mültecilerin içinde buldukları güçlüklerin” izini sürmektedir (Murray, 2013: 13). Çıplak hayatın siyasallaştırılması bir başka ifadeyle Zoē’in polis alanına girmesiyle beraber, klasik siyaset felsefesindeki düşünceler radikal bir değişikliğe uğramıştır. Modernliğin de belirleyici olgusunu oluşturan bu durum, güncel siyasetin de kendisiyle hesaplaşmasını sağlamıştır. İkinci olarak Agamben, çıplak hayat ile siyaset arasında varlığını sürdüren ve birbirinden ayrı olan fazlaca modern düşünceyi örtük bir şekilde yöneten ilişkiyi sorgulayarak birden çok nesnenin iç içe geçmiş olduğu ve artık birbirinden ayırt edilemez bir hal aldığı bölgeden (zone of indistinction’dan) bahsetmektedir (Agamben, 2013: 13). Somutlaştırarak olursak; Giorgio Agamben’in düşünceleri günümüzde yaşanan mülteci ve göçmen sorunlarıyla, hukukun bir an için askıya alınması ve ardından süresiz bir olağanüstü hal ilan edilme süreçleriyle beraber iridenmelidir. Agamben tüm bu teorileri ortaya atarken “bir gün, içinde yaşadığımız dünyanın tamamıyla dışlanarak elimizden alınabileceğine” dikkat çekmektedir. Bu çalışma içerisinde Agamben’in hukuksal-kuramsal iktidar modeliyle biyosiyasal iktidar modeli arasındaki bu örtük kesişme noktasını ele alarak çıplak hayatın, Andrei Tarkovsky’in kendi yaşamında ve Nostalghia (Nostalghia, Andrei Tarkovsky,1983) filmi içerisinde nasıl siyaset alanına dâhil edilmiş olduğu analiz edilecektir. Bu bağlamda film içerisinde egemen iktidarın nasıl bir biyosiyasal beden yaratmış olduğunu, çıplak hayatı neden dışladığını ve siyaset ile hayat arasında nasıl bir ilişkinin olabileceği tartışılacaktır.

2. SİYASET İLE HAYAT ARASINDA BİR BEDEN BİR FİLM: ANDREİ TARKOVSKY VE NOSTALGHIA

Sinema icat edildiği tarihten bugüne kadar büyük bir endüstrinin parçası olarak varlığını sürdürmüştür. Bu endüstri içerisinde birçok ülke kendi sinema alanını yaratarak çalışmalarına devam etmiştir. Örneğin; Amerika Birleşik Devletleri uzun yıllardır kendi filmlerini dünyanın birçok yerinde pazarlayarak hegemonyasını kurmuştur. Propaganda ile sinema bu yönüyle iç içe geçmiş ve dünyanın birçok ülkesinde sinema aynı zamanda propaganda aracı ve hegemonya kurma sanatı olarak karşımıza çıkmıştır (Oylum, 2016: 6). Bu noktada Rus sineması da içkin tarih anlayışını geliştirmiş ve kendi propaganda teknikleriyle hegemonyasını kurmak için çabalamıştır. Rusya, Çarlık döneminden Sovyet dönemine kadar farklı politik zamanlar içerisinde sinema sanatına önem vermiştir. Birinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından tüm dünyada film ithalatı ağır darbe alınca ülkeler kendi yerel üretimlerine yönelmeye başlamışlardır. Savaştan hemen önce Rus sinemalarında ithal filmler gösterimdeyken savaş sonrasında Rusya, kendi yönetmenlerini yetiştirmeye başlamıştır. 1917 Ekim Devrimi’nden Rus sineması da etkilenmiş ve Sovyet Devrim Sineması ortaya çıkmıştır. Devrimden hemen sonra sinema yapım şirketleri ve sinema salonları kamulaştırılmış ve Sovyet Devrim Sineması kendi film stüdyolarını kurmaya başlamıştır (Oylum, 2016: 8; 12).

Sovyet yönetimi 1922 yılında bütün sinemacıları bir çatı altında toplayabileceği Gostino isimli bir örgüt kurmuştur. 1925 yılında ismi değişerek Sovkino olan bu örgüt, 1930 yılına doğru MosFilm adında bir stüdyoya dönüşmüştür. 30 Ocak 1920 tarihinde Sovyetler Birliği tarafından Moskova’da kurulan Mosfilm stüdyoları dönemin sembolü haline gelmiş olan İşçi ve Çiftçi Kadın heykelini kendi logoları yapmışlardır. Bu heykel Letonya’nın başkenti Riga’da doğan Vera İgnatyevna Muhina tarafından yapılmıştır. Muhina heykelde “sosyalist gerçekçilik” kavramına dikkat çekerek, Sovyet simgesi olan ve komünizmi ifade eden orak ve çekici heykelde kullanmıştır. Heykelde kadının tutmuş olduğu orak köylü sınıfını temsil etmektedir. Erkek işçinin elinde bulunan çekiç ise işçi sınıfını simgelemektedir.

1917 devriminin önderi Lenin de sinemaya çok önem vermiş ve sinema sanatına yapılan bu kamulaştırma çabalarından bir propaganda aracı devşirmiştir. Bu sayede sinema alanında da birçok yeni yönetmen yetiştirmeye başlamıştır. Kurgu üzerine çalışmalar yapan Vsevolod Pudovkin, sinemanın yapısını alt üst eden Sergei Eisenstein ve sine-göz kuramını yaratan Dziga Vertov dönemin en önemli teorisyenlerindedir. 1918 yılı itibariyle propaganda filmleri çekilerek Sovyet Devrim Sinemasının temelleri atılmaya başlanmıştır. Dönem içerisinde siyasi hedeflerin dışına çıkmak isteyen ve Sovyet ideolojisiyle uzlaşmayan yönetmenler de bulunmaktadır. Bu yönetmenlerin çoğu çareyi yurt dışına göç etmekte bulmuşlardır. Rus Göçmen Sinemasıyla Sürgün Sinemacıları da bu durumun bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Göç eden ya da sürgünde olan sinemacılar ne olursa olsun kendi özgün tarzlarını korumak istemişlerdir. Fakat bir süre kendi tarzlarını gerçekleştirme fırsatı bulsalar da Batı’nın ve Amerika’nın normlarına uygun filmler yapmaktan öteye gidememişlerdir. Sosyalist gerçekçiliğin içerisinde kaybolmak istemeyen bu yönetmenler kapitalist

ekonomi modelinin baskıları karşısında kendilerine bir çıkar yol bulamamışlardır. (Oylum, 2016: 15). Sonuçta, Sovyet ideolojisinden öğrenmiş oldukları epistemolojiyi, kapitalist ekonomi topografyasına uygulayarak sinema sektöründe ayakta kalmaya çalışmışlardır. Hem Amerika ve Batı'nın hem de Sovyetler Birliği'nin "izm"lerinden gördükleri baskı ve sansür yönetmenlerin özgün tarzlarını geliştirememesini de beraberinde getirmiştir.

1930'lu yıllara gelindiğindeyse Stalin'in Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin genel sekreterliğine getirilmesiyle tüm Sovyet kurumlarında radikal değişiklikler yapılmıştır. Devlet mekanizmasının sanat alanında da tamamıyla hâkimiyet kurduğu bu yıllarda filmler devlet kontrolünde çekilmiş, sinema okullarında yetişen yönetmenler sadece devletin resmi ideolojisine paralel olan filmler ortaya koyabilmişlerdir. Filmlerdeki karakterler, olduğu halleriyle değil Sovyet yöneticilerinin olmasını istedikleri "ideal tiplere" dönüştürülerek sinema perdesine yansıtılmışlardır. 1938-1945 yılları arasında süren II. Dünya Savaşı sırasında Haziran 1941 yılında Alman panzerlerinin Sovyet topraklarına girmesiyle Sovyetler Birliği de resmen savaşa dâhil olmuştur. Bu sancılı süreç sinema sanatını da yakından etkilemiştir. Savaş döneminde çekilmiş olan milli kahramanlık filmleri ve belgeseller II. Dünya Savaşı filmlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Oylum'un ifadesiyle amaç "toplumsal vicdana fedakârlık duygusunu angaje ederek Sovyet savaş tarihine milli bir mit" yüklemektir. Bu durum arttığı ölçüde "Marksizm'in enternasyonal özelliğinden de bir o kadar uzaklaşmış (Oylum, 2016: 20)" ve tekelci politbüro anlayışına dayanan bir film endüstrisinin doğmasına yol açmıştır.

1953 yılında Stalin'in ölmesi ve ardından Kruşçev'in SSCB genel sekreteri olmasıyla beraber Stalin dönemi eleştirilerek daha yumuşak bir politika anlayışının egemen olduğu bir zamana geçilmiştir. Tüm alanlarda olduğu gibi sinemada da yeni bir dönem başlamıştır. Hümanizmanın ön plana atıldığı ve insanı merkeze alan filmlerin çoğaldığı bu dönemde sansür ve baskı azaltılmış Sovyet sineması uluslararası itibarını yeniden kazanmaya başlamıştır. Kapitalist ülkeler içerisinde ticari kaygılar ön plandayken Sovyetlerde deneysel çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu sanatsal üretimler ilk nüvelerini festivallerde alınan ödüllerle vermiştir. Bu durum 1964 yılına kadar devam etse de Leonid Brejnev'in Sovyet Komünist Partisi'nin genel sekreteri olmasıyla sona ermiştir. Sanatsal üretimlerin çoğu ya sansüre maruz kalmış ya da gösterim şansı bulamamıştır (Oylum, 2016: 23;24).

Söz konusu olan nokta propaganda olunca, Sovyet yöneticileri de 50'ler bitip 60'lara doğru gelindiğinde bir yılda üretilen 10 film sayısını 100'e çıkarmayı başarmışlardır (Oylum, 2016: 23;24).

Gelinen bu sürecin en temel sebeplerinden birisi SSCB ile ABD arasında yaşanmış olan gerilimdir. Soğuk savaş dönemi boyunca karşımıza çıkan bu gerilim ve yarış hali, sinema içerisinde de kendisini göstermiştir. Risk almak ve krizleri yönetmek için propagandaya sıklıkla ihtiyaç duyan ABD ve SSCB birbirlerine karşıt hegemonya kurmak için her alanda olduğu gibi sinema alanında da üretim halinde olmaya gayret etmişlerdir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan Tarkovsky de SSCB döneminin en önemli yönetmenlerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarkovsky, dünyada neredeyse en çok tanınan ama hakkında aynı oranda pek az şey söylenebilen yönetmenlerden birisidir. Onun hakkında "sinemanın filozofu" olarak duyabileceğimiz sözleri anımsayalım. Tarkovsky sinema ile maneviyat arasındaki felsefi derinliği kendine özgü bir anlatımla aktaran bir yönetmendir. 24 yıllık üretim sürecinde birçok zorluğa rağmen çekebildiği 7 filmi bulunmaktadır. (Kısa metrajlı filmleri ve belgeseller dışında) Katok i Skripka (Yol ve Silindir, Andrei Tarkovsky, 1962) isimli filmle sinemaya ayak basan Tarkovsky; Ivanova Detstvo (İvan'ın Çocukluğu, Andrei Tarkovsky, 1962), Andrei Rublev (Andrey Rublev, Andrei Tarkovsky, 1966), Solyaris (Solaris, Anderi Tarkovsky, 1972), Zerkalo (Ayna, Anderi Tarkovsky, 1974), Stalker (İz Sürücü, Andrei Tarkovsky, 1979), Nostalgia ve Offret (Kurban, Anderi Tarkovsky, 1986) isimli filmlerle adını tüm dünyaya duyurmayı başarmıştır (Osmanoğlu, 2018: 30). Kendi adından sıklıkla söz ettirmesinde, kullanmış olduğu tekniklerin etkisi oldukça fazladır. Tarkovsky'in filmlerindeki önemli noktalardan birisi Solaris ve Stalker gibi romanlardan yola çıkarak hazırlanan filmlerde yazılı metni filmlere tamamen aktarmaması ya da çok farklı bir yöntemle filmlerin içerisine nesnelere öznelere serpiştirmesidir. Şu halde Tarkovsky, filmlerinin anlatılarını ve kahramanlarını sürekli kendi yansıması olarak kurgulayan bir sinema insanıdır. Zaman Zaman İçinde ve Mühürlenmiş Zaman adlı çalışmaların da sahibi olan Tarkovsky hakkında oldukça az ve sansürlenmiş (eşi Larissa Tarkovskaya tarafından) bilgiler bulunmaktadır. Buna rağmen filmlerinin her bir karesinde gördüğümüz en küçük bir ayrıntı dahi Tarkovsky'e ait olduğundan onun hakkında birçok bilgiye doğrudan kendi filmleri aracılığıyla ulaşmamız mümkündür. Mühürlenmiş Zaman kitabında sanat ve felsefe arasında kurmuş olduğu bağdan "bir hakikat ilişkisi" olarak bahseden Tarkovsky, "kendi kişisel deneyimleri" sayesinde bu bağı filmlerine aktarmış olduğunun da altını çizmektedir (Tarkovski, 2008: 27).

Tarkovsky'nin kişiliğini ve sanatını biçimlendiren çok temel bazı kavramların olduğunu söylememiz mümkündür. Bunlardan ilki Oedipus Kompleksi'dir. İkincisi yaşamı ve yapıtlarında oldukça önemli olan din kavramıdır. Üçüncüsü felsefi söyleminin Frankfurt Okulu düşünürlerinin duruşu ile örtüşmesidir. Dördüncüsüse anti-pozitivist bir tavırla filmlerde tarihsel ilerleme sürecini, insanın doğaya ve kendine yabancılaşmasını son derece kuvvetli bir biçimde ele almasıdır. Tarkovsky'in yaşamı ve eserleri ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir. Zira filmlerinin konuları; çocukluk, savaş, inanç, özlem, sürgün ve ölüm gibi temalara dayanmaktadır. Peter Green'in ifadesiyle "Özne ve nesne arasında, sanatçıların eserlerine yansıtılmış oldukları alışılmış otobiyografilerin önüne geçen türüne pek az rastlanılan birkaç çalışma vardır ve Tarkovsky bunu başarabilmiştir." (Green, 1993: 1) Bu ifadeden yola çıkarak Tarkovsky'nin siyaset ve hayat arasında kendi hakikatini kurma sürecinin nasıl başlamış olduğunun izi sürülecektir.

1932 yılında Volga üzerinde, Zavrazhe yakınlarında Yurievets köyünde şair Arseny Tarkovsky ve oyuncu Maria Visniakova'nın çocukları olarak 4 Nisan günü doğmuştur. 1937 yılında baba Arseny Tarkovsky aileyi terk etmiştir. Bu terk etme süreciyle beraber Tarkovsky'in yaşamındaki ilk kırılma noktası başlamıştır. Zira filmleri içerisinde sıklıkla karşımıza çıkan baskın anne imgesi ve özlem duyulan baba figürlerinin temeli bu terk etme süreciyle bağlantılıdır. Örneğin; 1962 yılında çekeceği İvan'ın Çocukluğu isimli filmde, İvan adlı karakterin annesini küçük yaşta kaybettiği vurgusu terk etme süreciyle yakından ilintilidir. Anneliğe dair olarak çizmiş olduğu perspektifi ilk kez İvan'ın Çocukluğu adlı film ile göstermiştir.

Anne ile İvan'ın suyun başında durarak kuyunun derinliklerine doğru baktıkları o sahne bunu anlamlandırmamız için kaynak teşkil etmektedir. Bu durum retrospektif bir muhakeme olarak da değerlendirilmelidir.

Tarkovsky, 1938 yılında Moskvoretsky Bölgesi 554 nolu okula ve müzik eğitimine başladı. Fakat 1941'de Nazilerin Rusya'yı işgal etmesinin üzerine Yurievets'e taşındılar. Ayna isimli filmine de yansıyacak olan bu taşınma durumu taşrada geçirdiği ilk yılları sinema perdesine yansıtmasını sağlayacaktır. Bu süre zarfı boyunca Tarkovsky, müzik üzerine çalışmaya devam etmiştir (Martin, 2013: 17). Tarkovsky'in filmlerine de yansıyan derinsel müzik ritminin ilk nüveleri buralarda ortaya çıkmıştır. Bach gibi klasik bestecilerden etkilenmesi de bu noktaya ilintilidir. Fakat ilginç bir şekilde 1951 yılında müzik eğitiminden çok farklı bir alana kaymış ve Doğu Bilimler Enstitüsü Arap Dünyası Departmanı'nda okumaya başlamıştır. 1953'te enstitüyü terk ederek 1954 yılında Mikhail Romm'un danışmanlığında Moskova Sinema Akademisi'ne (VGIK) öğrenci olarak kabul edilmiştir. 1956'da okul arkadaşları Aleksandar Gordon ve Maria Beiku ile Ubiytsy (Katiller, Anderi Tarkovsky, Aleksandar Gordon, Maria Beiku, 1956) adlı kısa filmi çekmiştir. Bu sayede sinemaya kısa film alanında ilk adımını atmıştır. 1957 yılının Nisan ayında tanıdığı Irma Raush ile evlenmiş ve yaz aylarında Aleksandar Gordon ile Segodnya Uvolneniya Ne Budet (Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak, Anderi Tarkovsky ve Aleksandar Gordon, 1959) adlı filmi çekmiştir. 1959'da Oleg Osetinsky ve Andrei Mikhalkov- Konchalovsky ile birlikte Antartika Uzak Ülke başlıklı senaryonun ilk versiyonunu yazmıştır. 1960'lara geldiğindeyse Andrei Mikhalkov- Konchalovsky ile Silindir ve Keman senaryosunu yazmış ve çekimlere başlamıştır.

1961 yılının Mart ayında filmini tamamlamış ve VGIK'ten diplomasını aldıktan sonra MosFilm stüdyolarında yönetmen olarak işe başlamıştır. Yaz mevsiminde İvan'ın Çocukluğu üzerine çalışmalara koyulmuştur. Şu halde Andrei Tarkovsky'in ilk uzun metrajlı filmi 1962 yılında çekmiş olduğu İvan'ın Çocukluğu'dur. Filmin yapımcısı olan MosFilm ilk aşamada filmi çekmesi için yönetmen Eduard Abalov'u görevlendirmiştir.

Fakat Abalov'un çekimlerini beğenmeyen MosFilm ardından filmin çekilmesi için Andrei Tarkovsky'e gitmiştir. Tarkovsky, rüya sahneleri eklemek koşuluyla filmi çekmeyi kabul etmiştir. Fakat Sovyet hükümeti sonradan filmi desteklememiştir. Bu yüzden film kısa bir zaman gösterimde kalmıştır. Buna rağmen film yurt dışında birçok ülkede gösterime girmiş ve büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. 1962 yılında San Francisco Film Festivali'nde Golden Gate (Altın Köprü) en iyi yönetmen ödülünü ve 1962 yılında Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan (Ayı) ödülleri alan film, bu olayların ardından yeniden gösterime girmiştir. Filmde Tarkovsky'in ilk eşi Irma Raush, İvan'ın annesini oynamıştır. Tarkovsky'in bu filmi, "Tarkovski filmografisinin" en geleneksel filmi olarak kabul görmektedir.

1965-1966 yılları arasında Andrei Rublev'in çekimlerine başlamış ve o sırada Larissa Kizilova ile tanışmıştır. Film tamamlanarak ilk gösterimini aralık ayında Sinemacılar Birliği'nde yapmıştır. Fakat bu film Tarkovsky için sonun başlangıcı olan bir kırılma noktası yaratmıştır. Yurtsever olmadığı ve çok natüralist olduğu gerekçesiyle bu film, Sovyet yönetimi tarafından 1971 yılına kadar yayınlanmamıştır (Martin, 2013: 23). 1967 yılında İtiraf ve Beyaz Gün adlarıyla gelişen ve sonunda Ayna adını alacak olan

senaryo için çalışmaya başlamıştır. 1968 yılının Ekim ayında Gorenshstein ile Solaris projesi üzerine eğilmiştir. 1971 yılındaysa Andrei Rublev'in üzerindeki sansür kalkmış ve ikinci kez prömiyeri yapılmıştır. 1972'de Solaris'i tamamlamış ve Solaris, Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülünü kazanmıştır. 1974 yılındaysa çok fazla tartışmaya neden olan filmi Ayna'yı tamamlamıştır. 1975 yılında Merkezi Sinema Evi'nde Ayna'nın ilk gösterimi yapılmıştır. Ayna filmi hangi açıdan bakılırsa bakılsın Tarkovsky'in eserlerinin temelini oluşturmaktadır. Fakat Sovyet Birliği, bu filmin anlaşılmasının güç ve çok elitist olduğunu söyleyerek filmi kınamıştır. Bu tartışmaların seyri Tarkovsky'nin aklına Batı'da bir film yapma düşüncesini oluşturmaya başlamıştır (Martin, 2013: 23).

Tarkovsky, 1979 yılında Stalker adlı filmini tamamlayarak yaz mevsiminde İtalya'ya gitmiştir. Boris ve Arkadi Strugatski kardeşlerin romanına dayanan bu film (Strugatski, 2018: 200) Tarkovsky'in eserlerinde bir dönüm noktasıdır. Daha basit ve minimalist bir tarza doğru ilerleyen Tarkovsky, bu filmle beraber geç döneminin başlangıcına girmiş bulunmaktadır. İtalya'ya giden Tarkovsky, Tonino Guerra ile birlikte Nostalghia senaryosu üzerinde çalışmaya başlamış ve 1981 yılında İsveç'e gitmiştir. İsveç'e gitmesinin temel sebeplerinden birisi filmlerini çekebilmek için bürokratik bir süreçle savaşmasıdır. Bu süreçte Batı'da kalmak için başarısızlıkla sonuçlanan bir girişimde bulunmuştur. 1982 yılının Mart ayında Nostalghia üzerinde çalışmak için İtalya'ya dönen Tarkovsky İtalyan televizyonu RAI için Tempo di Viaggio adlı belgeseli yapmıştır. En nihayetinde 1983 yılında Nostalghia'yı tamamlayıp Kasım ayında Kurban'ın senaryosuna çalışmaya başlamıştır. Kurban hakkında görüşmeler yapmak için Stockholm'e gitmiştir. 10 Temmuz 1984 günü Milano'da bir basın toplantısı yaparak SSCB'ye bir daha dönmeyeceğini açıklamış ve yıl sonunda Berlin'e gitmiştir. Kış aylarını Berlin'de geçiren Tarkovsky Kurban'ın çekimlerine başladığında akciğer kanserinin son aşamasında olduğu teşhisi konmuştur. 19 Ocak'ta Kurban Cannes'da gösterilmiş ve Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır. Tarkovsky 29 Aralık 1986 günü Paris'te hayatını kaybetmiştir.

2.1. Nostalghia Yapımının Gelişimi

Opera Film RAI (Roma) ve Sovin Film (Moskova) yapım şirketleri tarafından finanse edilen yapımcı Francesco Casati ve yönetmen Andrei Tarkovsky tarafından 1983 yılında tamamlanmış olan Nostalghia filmi İtalya'da çekilmiştir. Senaryo Andrei Tarkovsky ve Tonino Guerra tarafından kaleme alınmıştır. Kurgu Erminia Marani ve Amedeo Salfa'ya aittir. Film içerisinde kullanmış olan müzikler Verdi: "Requiem aeternam"; Beethoven: Senfoni No: 9 "Choral" ; Rus ve Çin halk müzikleridir. İlk gösterim Mayıs 1983 yılında Cannes Film Festivali'nde gerçekleşmiştir. SSCB'de ise ilk gösterim Nisan 1987 tarihinde olmuştur. Grand Prix de Création, Ekümenik Jüri Ödülü, FIPRESCI Ödülü, En iyi yönetmen, Cannes Film Festivali 1983 ödülleri almıştır.

Tarkovsky'in bu filmi 1976 yılından beri planmış olduğu Tempo di Viaggio'dan doğmuştur. Nisan 1979 yılında İtalya'dayken, "The End of the World/ Dünyanın Sonu" ismini vermiş olduğu senaryo için bazı anekdotlar almıştır. Senaryo; kıyametin çok kısa bir zamanda gerçekleşeceğine inanan bir erkeğin 40 yıl boyunca ailesini (baba, anne, kız ve oğul) hapsedmesine dayanmaktadır. En sonunda görevliler erkeğin ailesini bularak onları evden dışarı çıkarırlar. Ambulansa alman ailenin küçük fertlerinden birisi yani adamın oğlu "Baba, dünyanın sonu bu mu?" diye bir soru sormaktadır (Tarkovski, 1994:218). İşte bunu yaparken Tarkovsky 11 Nisan 1978 tarihli günlük yazısında "Tanrı'nın Sesi" sekansını da az çok tasarlamıştır (Tarkovski, 1994:187). 17 Temmuz 1979 yılına doğru gelindiğinde filmin ismine Nostalghia olarak karar verilmiştir. Filmin başrol oyuncusunun ilk aşamada bir çevirmeni oynaması düşünülmüş, filmin en son halindeyse başrol bir müzikolog ve şair olarak karşımıza çıkmıştır. Ayrıca Tarkovsky başrolün neden İtalya'ya gelmiş olacağına dair de sorgulamalar yapmaya başlamış ve filmi şiirsel ve imgesel anlamda bir zemine oturtmaya çalışmıştır (Tarkovski, 1994:228).

Zaman Zaman İçinde adlı çalışmada toplanmış olan Tarkovsky'in günlüklerinde Berezovsky adından 27 Mayıs 1980 yılına kadar bahsedilmemektedir (Martin, 2013: 186). Berezovsky'in Gorchakov tarafından Eugenia'ya aktarılan yaşam öyküsü aslında geleneksel bir hikâyedir. Bestecinin Rusya'ya olan özlemi onu yeniden eve dönme fikrine iter. Rusya'da içkiye başlar ve en sonunda da kendisini asarak hayatına son verir. Ancak Berezovsky üzerine yapılmış olan son çalışmalarda onun memleketine döndükten sonra başarısının tadını çıkarmış olduğu ve yüksek ateşli bir hastalıktan dolayı öldüğünden bahsedilmektedir. Tarkovsky Nisan 1980 yılında İtalya'ya geri dönmüştür. Belgesel için nakdi sağlamış olan RAI, Tarkovsky'den bütçeyi bir miktar kısmasını istemiştir. Bu durumdan çok hoşlanmayan Tarkovsky isteksiz bir şekilde bu isteği yerine getirmek zorunda kalmıştır. Stüdyo içerisinde çekilecek olan bütün sahneleri ayıkladığı için, her şeyin tek bir mekân üzerinden çekilmesi zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bir yıl gibi bir gecikmeyle 1982 yılının Mart ayında Tarkovsky İtalya'ya gidebilmek için yeniden izin almıştır (Martin, 2013: 187; 188).

Gorchakov rolü Anatoly Solonitsyn için yazılmıştır fakat 1982 yılına gelindiğinde Solonitsyn ağır bir hastalık geçirdiği için rol Alexander Kaidanovsky'e teklif edilmiştir. Rolü kabul eden Kaidanovsky'e yurt dışına çıkış izni vermeyen Sovyet yöneticiler yüzünden Ayna filminde baba rolünü oynamış olan Oleg Yankovsky'i başrol olarak oynatmak zorunda kalmıştır (Martin, 2013: 187; 188).

Nostalghia filmi sonbaharda çekilmiştir ve 1983 yılında gerçekleştirilmiş olan Cannes Film Festivali'ne yetiştirilmiştir. Filmin gösterimi farklı politik çıkmazların doğmasına yol açmıştır. Festival jürisi Tarkovsky'e Altın Palmiye ödülünü vermek istemiştir. Ama ünlü yönetmen Sergey Bondarchuk'un başkanlık ettiği resmi Rus temsil heyeti bu ödülün Tarkovsky'e verilmemesi için ısrar etmişlerdir. Tarkovsky'e Grand Prix de Création isimli bir başka ödülün verilmesi uygun görülmüştür (Martin, 2013: 188).

3. AGAMBEN'İN TEORİLERİ IŞIĞINDA NOSTALGHIA FİLMİNİN HİKÂYESİ

Nostalghia filminin konusu temelde ülkesini terk etmiş, yurt özlemi duyan bir entelektüelin hikâyesidir. Daha önce belirtmiş olduğumuz Tarkovsky'in yapıtlarıyla Frankfurt Okulu teorisyenleri arasındaki bağı bu hikâyede gözlemlememiz mümkündür. Frankfurt Okulu düşünürleri Nazilerin yapmış olduğu Yahudi Soykırımından kurtulabilmek için ülkelerini terk etmek zorunda kalmışlardır. Aynı sürecin benzer bir parçasını her iki tarafın da yaşamış olduğunu söylememiz mümkündür. Hem Nostalghia'nın kahramanından hem de diğer düşünürlerden yola çıkarak üzerinde düşünmemiz gereken ilk nokta göçebe olma halidir.

Film sisli bir manzarada, birkaç kadının ve bir çocuğun sepya çekimleri üzerinden başlamaktadır. Göçebe olma haliyle ilk olarak burada karşılarız. Kadınlar ve çocuk aslında Gorchakov'un Rusya'daki ailesini temsil etmektedir. Gorchakov, ailesini terk etmek zorunda kalarak başka bir yerde yersiz-yurtsuz bir şekilde yaşamaya devam etmektedir. Bu sırada film içerisinde duyulan müzik İtalyanca bir halk şarkısıdır. Ardından Verdi'nin Requiem'i duyulur. Bu temelde şarkıdan yola çıkarak İtalya'da bulunan Gorchakov ile Rusya'da kalan aile arasında bir tür yer-yurt ilişkisinin tesisinin nasıl şekillenebileceğine dair bir dizi soru aklımızda belirir.

Tarkovsky Nostalghia ile ilgili olarak "Nostalghia'nın temelde bütün bir duygu" olduğunu belirtmektedir. "Kendi ülkemizde yakınlarımızın yanında olmamıza rağmen Nostalghia'ye özlem duyabiliriz. Çünkü ruhumuzun kısıtlandığını hisseder ve onu istediğimiz gibi geliştiremeyeceğimizi anlarız." Ya da Tarkovsky, "Nostalghia'nın kahramanı özgürce yaşanabilmesi için sınırların kaldırılmasının" gerektiğini belirtmektedir. Nedir sınır? Belirli olan ve çevresi kesin kurallar dâhilinde çizilen bir alandır. Bir nevi sınırlar, kendi normlarını yaratan ve bu normlara biat edilmesi istenen sınırdışların oluşturmuş olduğu genel bir hattır. Kaideler bozulursa ya da onlara aykırı hareket edilirse ya sınır ortadan kalkar ya da kaideleri ihlal eden sınırdışlar sınırın dışına itilir.

Yönetmenin ifadelerinden yola çıkarsak; Nostalghia'nın kahramanı sınırlar içerisinde belirlenen normlara karşı gelmiş ve sınırdan dışlanmıştır. Sınırların kaldırılmasına vurgu yapması da yer- yurt arayışına getirmiş olduğu bir eleştiri mahiyetindedir. Yer belirlidir ve sınır dâhilindedir. Yurt ise o sınır içerisindeki yerin aitliğini oluşturan bir tür özerk alandır. Yani yerli ve yurtlu olabilmek için sabit olmak ve sahip olmak gerekmektedir. Sınırların olmadığı ve kaldırıldığı bir noktada yerli ve yurtlu olmak pek mümkün değildir. Ama yersiz ve yurtsuz olmak yerli ve yurtlu olan ve bir sınır dâhilinde kalan toplumların yanında da başka sorunların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu sorunlardan birisi göçebe halinde olma meselesiyle ilintilidir. İşte modern yaşama ayak uyduramamış olan bu karakter ilk elden bu sebeple acı çekmektedir.

İkinci olarak Tarkovsky'in de aynı oranda sınır meselesine dair acı çekmiş olduğunu söylememiz mümkündür. Hatırlanacağı üzere bu filmi çekerken Tarkovsky'in İtalya sınırları içerisinde kalma süresi Sovyet yönetimi tarafından uzatılmayınca Tarkovsky iltica talebinde bulunmak zorunda kalmıştır.

Nedir iltica ve neden edilir? İltica sığınma hakkıdır. Yaşadıkları ülke içerisinde cinsel, ırksal, dinsel, politik ve kültürel anlamda ayrımcılığa uğradığını düşünen insanlar ellerindeki belgelerle iltica talebinde bulunurlar. Tarkovsky bu tür bir hak ihlaliyle kendi sınırları içerisinde karşılaştığı için bu talepte bulunmuştur. Her ne kadar bu talepte bulunmuş olsa da kendisini dışlayan iktidarla ile olan ilişkisini her daim sürdürmektedir (Agamben, 2013: 217). Sınır içerisinde ortaya çıkan ilk ilişki bir tür yasaklama ilişkisidir. Bu yasaklama ilişkisine maruz kalan Tarkovsky ve Gorchakov dışarı ile içeri, dışlama ve işleme arasındaki belirli olmayan bir muntika alanında istisnai bir durum yaşamaktadırlar. Sovyet iktidarı siyasal toplulukları halksal, ulusal, dinsel ya da başka herhangi bir kimliksel "adiyet" türünden bir şeye dayandırma yolunda girişimlerde bulunmuştur (Agamben, 2013; 215). Bu dayatmaya maruz kalan ve iltica talebinde bulunan sığınmacıların hukuki statü elde etme süreçleri de bir tür eşit atlama ve geçme çabalarıdır. Yani eşikte kalan sığınmacı için

belirsiz bir süre ve alan vardır. Bu alan her türlü sorunun ortaya çıkabileceği ve her türlü hukuksuzluğun normalize edilebileceği tehlikeli bir alandır. Amaç bu eşığı atlamak yani mülteci statüsüne geçmektir. Nedir mülteci? İltica talebi kabul edilen sığınmacının mültecilik hakkını hukuki zemin içerisinde elde etmesidir.

Mülteci Agamben'e göre "doğum-ulus ilişkisinden insan-vatandaş ilişkisine kadar ulus devletin temel kategorilerini radikal bir şekilde kuşku alanına çeken ve böyle yapmakla çıplak hayatın ayrı ve istisna sayılmadığı bir siyasetin hizmetine yeni kategoriler sunmanın yolunu açan" bir kavramdır. Ama her insan elinden alınmayacak veya iptal edilemeyecek haklarla doğmaktadır. Tarkovsky ve Gorchakov da bu haklara sahip bir şekilde doğmuşlardır. Doğum ile ulus arasındaki temeldeki farklılık da burada ortaya çıkmaktadır. Çünkü hem Tarkovsky hem de Gorchakov doğum ile milliyet arasındaki sürekliliği koparmak için çabalamaktadırlar. Bu durum da Agamben'e göre "modern egemenliğin orijinal kurgusunu krize" sokmaktadır. Bu sebeple de mültecilik statüsünü siyasal açıdan net bir biçimde tanımlamak da zordur (Agamben, 2013: 158).

Sonuçta Tarkovsky'in sinema anlayışı Sovyet yöneticilerin hoşuna gidecek türden olmadığı için iltica talebinde bulunması olağandır. Bunun yanında Sovyet iktidarının, yönetmenin uluslararası başarılar kazanmasından ve bu sayede Sovyet sinemasının Hollywood sinemasıyla karşılaştırılmasından oldukça hoşnut olduğunu da unutmamak gerekir. Siyasal iktidarlarını sağlamlaştırmak adına, Tarkovsky'nin 1979 yılında çekmiş olduğu Stalker filmi için, Hollywood sinemasının yaptığı her şeyin Sovyet sinemasında da yapıldığını göstermek amacıyla büyük bir bütçe ayrılmıştır. Ancak filmin çekimleri tamamlandıktan sonra yaşanan bir laboratuvar krizinde filmin negatiflerinin zarar görmesinden dolayı Tarkovsky çok düşük bir bütçe ile filmi tekrar çekmek zorunda kalmıştır. Sovyet yönetimiyle sıklıkla sorunlar yaşayan Tarkovsky, daha fazla dayanmadığı için 1983 yılında devlet izni ile Nostalgia'yı çekmek için İtalya'ya gelmiştir. Sovyet iktidarıyla bu denli "çıplak" aynı zamanda örtülü sorunlar yaşamasaydı ne Tarkovsky'yi ne de Gorchakov'u bir tür "çıplak hayat" ve "biyosiyasal bir beden" içerisinde okuyamayacaktık (Agamben, 2013: 221).

Film, Gorchakov ve tercümanı Eugenia'nın Piero della Francesca'nın Madonna del Parto freskini görmek için arabayla bir kiliseye gelmesiyle devam eder. Gorchakov kiliseye girmek istememektedir. Eugenia, kilisede bir doğurganlık törenine şahit olur ancak dizleri üstüne çökmek istemez. Kadınların asıl görevinin çocuk doğurmak olduğunu söyleyen kilise görevlisiyle aralarında kısa bir tartışma geçer. Daha önce Tarkovsky'in filmlerinde din meselesinin önemli bir yerde olduğundan bahsetmiştik. Kilisede dua eden kadınların olduğu sahnede görevlinin "En azından diz çökmelisiniz?" şeklindeki uyarısı ve kadının "Yapamam ve bunu yapmam." demesi yapma gücüne sahip olmasına rağmen yapmak istemeyişi bir nevi kendi potansiyelinin farkında olan ikinci bir karakterle tanışmamıza sebep olur.

Kiliseden ayrılan Gorchakov ve Eugenia bir otel lobisinde beklemeye başlarlar. Arseni Tarkovsky'nin şiirlerini, çeviriyi ve başka kültürü anlamının zorluklarını tartışırlar. Gorchakov insanların diğer ülkelerin insanlarını tanımaya başlayabilmesinin tek yolunun devletler arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıyla mümkün olacağını belirtmektedir.

Eugenia, Gorchakov'a hakkında araştırma yapmak için İtalya'ya geldiği bestecinin yani Sosnovsky'in, neden ana yurdu Rusya'ya dönmüş olacağını sorar. Gorchakov ise içkiye başladığını en sonunda da Sosnovsky'in kendisini öldürdüğünü ifade eder. Eugenia ona güneyde yaşayan bir hizmetçinin de kendi memleketine duyduğu özlem duygusu yüzünden efendisinin evini yaktığını hatırlatır. Burada üzerinde düşünmemiz gereken ilk nokta ontoloji, siyaset ve edebiyat arasındaki ilişki biçimidir. Agamben "dil iktidarda olanlar tarafından manipüle edildiğini ve bu nedenle dilin siyasetin bir nesnesi olduğunu" ifade etmektedir. Yani "başka kültürleri anlamının zorluğunun altında siyaset içerisinde var olan ve kullanılması zorunlu olan dil formları" bulunmaktadır. Agamben, "devletin ve hukukun kendi iktidarlarını yaratmak ve tahkim etmek adına dili nasıl kendi tarzlarında kullandıklarını" uzun uzadıya açıklamaktadır. Ama aynı zamanda bu dil, Gorchakov'un da belirttiği gibi iktidara meydan okumanın bir aracı haline de gelebilir. "Dil, yaratıcı ifadenin bir ortamıdır." Şu halde Tarkovsky'de gözlemleyebileceğimiz nokta, fikirlerin tehlikelerinin ötesine doğru bir hareket değil, aynı Agamben'deki gibi bu alanlarda bulunan sınırlamalarla tehdit edilmemiş bir düşünme biçimine, "poetik"e doğru uzanan bir harekettir (Murray, 2013: 18) (Tarkovski, 2009: 7). İnsan ile dil arasındaki ilişkiye dair düşüncelerini Experimentum Linguae başlıklı yazıda ifade eden Agamben, sesin de bir o kadar önemli olduğundan şu şekilde bahsetmektedir:

"İnsan sesi diye bir şey var mıdır? Varsa, cırlıtının ağustosböceğinin sesi olması veya anırtının eşeğin sesi olması gibi insana ait bir ses midir bu? Eğer varsa, bu ses dil midir? Ses ile dil, phone ile logos arasındaki ilişki nedir? Eğer insan sesi diye bir şey yoksa insan hangi anlamda hala dile sahip canlı varlık olarak

tanımlanabilir? Böylece formüle ettiğimiz sorular felsefi bir sorgulamanın sınırlarını belirlemektedir.” (Murray, 2013: 26) (Durantaye, 2009: 128; 130)

Tarkovsky’in diğer filmlerinde de Nostalghia’da da karşımıza çıkan ses idesi, basitçe üzerinden geçilmesi gereken bir öğe olarak anlaşılmalıdır. Aksine Tarkovsky her zaman sesi bir anlama dönüştürmeye çalıştığından üzerinde ehemmiyetle durulmalıdır. Filmde geçen diyaloga geri dönecek olursak: “Rusya’yı hiçbiriniz anlamıyor. Sen de İtalya’yı o zaman Dante, Petrarca ve Machiavelli’i... yardım etmezse biz zavallılar birbirimizi nasıl anlayacağız? Cevap olarak ortaya çıkan şeyse sınırları fesh ederek olmuştur. Bu sınırlar dâhilinde egemenlik boyunca dışlanabildiğinizi Tarkovsky Nostalghia içerisinde ikinci kez göstermektedir. Aynı sahnede karşımıza çıkan son noktaysa “Güney’de evi ateşe veren hizmetliyi duydun mu?” sorusuyla ortaya çıkmaktadır. Güney ve Kuzey, Banliyö ve Getto, Doğu ve Batı. Sınırların ve hudutların keskin hatlarla belirginleşmesidir. Bir nevi bu filmde evi ateşe veren kadın 20. ve 21 yüzyıllar içerisindeki en açık homo sacer örneklerinden de birisini oluşturmaktadır.

Film, otel işletmecisinin gelip Gorchakov ve Eugenia kalacakları odaları göstermesiyle devam eder. Bu sırada Gorchakov Rusya hakkında hayaller kurmaya başlar. Ardından Eugenia Gorchakov’un yanına gelerek Moskova’da bulunan karısını aramak isteyip istemediğini sorar ve Gorchakov bunu istemediğini belirtir. Gorchakov hamile karısının kendi otel odasındaki yatağının üzerinde havaya yükselmiş olduğu bir rüya görür ama rüyasında Eugenia da vardır. Burada Tarkovsky bir nevi İtalya ve Rusya arasındaki alanda kalan Gorchakov’un durumunu bu kopukluklarla ile analiz etmeye çalışır.

Daha sonra Gorchakov ve Eugenia, St. Catherine Kaplıcası’nı ziyaret etmeye giderler. Kaplıcada suyun içerisinde yüzmekte olanlara Eugenia etrafındakilere, Gorchakov’un Rus bir şair olduğunu ve Sosnovsky adında bir bestecinin yaşam öyküsünü araştırdığını anlatır. Bu sırada kaplıcada bulunanlar etrafta dolaşan Domenico hakkında da konuşmaya başlar. Domenico’nun, ailesini yedi yıl boyunca eve kilitlediğini ve dünyanın sonunun gelmesini bekleyen deli bir münzevi olduğunu söylerler. Eugenia, Gorchakov’a herkesi Domenico’nun bir deli olduğunu düşündüğünü söyler; son saplantısının da yanan bir mumu kaplıcanın havuzu boyunca taşımaktır. Bunun üzerine Domenico’yu ziyaret ederler. Domenico ilk aşamada Gorchakov’u harabeye benzer evine kabul etmek istemez. Gorchakov içeri girdiğinde, yerde pencereden görülebilen manzaraya yansıtan bir diomara bulur. Domenico, Gorchakov’a ekmek ve şarap ikram eder.

Ona o zamanlar yalnızca ailesini korumaya çalıştığını fakat şimdi bütün dünyanın topluca kurtarılmasının şart olduğunu ifade eder. Gorchakov’a bir mum uzatan Domenico, mumu St. Catherine Kaplıcası’nın havuzu boyunca taşıma görevi verir ve ekler: Roma’da “büyük bir şey yapmayı planlıyoruz.”

Film Domenico’nun ailesini kurtaran görevlilerin belirlediği sepya bir sekans ile devam eder. Domenico beyaz bir önlük giymiş olan bir adamla itişerek oğlunu kovalar. Oğlu Domenico’ya bakarak “Baba dünyanın sonu bu mu?” diye sorar. Burası Agamben’in teorileriyle de bağlantılıdır. “Çocukluk ve hakikat arasındaki ilişki, kaymalar ve değişimler yaşayan inşa edilmemiş bir ilişkidir. Ayrıca çocukluğun en önemli özelliği dil ile söylem/söz arasındaki yarılmayı ortaya çıkaran türden bir ilişki” olmasındandır. Bu film içerisinde de gözlemleyebileceğimiz en önemli şey “dil, söylem ve çocukluk” arasındaki bağdır (Agamben, 2010: 180).

Gorchakov’ın otele dönmesiyle film akar. Eugenia’nın hayal kırıklıklarıyla ilgilenmemesi sonucunda Eugenia bir histeri nöbeti geçirmektedir. Eugenia, Gorchakov’a karısına dönmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine ona tokat atan Gorchakov’un burnu kanamaya başlar. Eugenia ise bavullarını toplar ve otelden ayrılmak üzere çıkış yapacağı sırada Sosnovsky’nin İtalya’dayken yazdığı, duyduğu sıla özlemiyle ilgili mektubu okumak için duraksar. Çevirmen kadının elinde bulunan mektupta yazılanlar ilginçtir. Bu mektupta bir rüyadan bahsedilir:

“Sevgili Nikolayevich iki yıldır İtalya’dayım. Çok önemli şeyler oldu mesleğim ve yaşantım için. Dün gece de bir rüya gördüm. Efendilerime bir tiyatro sahnelemem gerekiyordu. İlk perdede heykellerle dolu bir parkta olmam gerek. Ama aslında orada kıpırdamadan duran çıplak adamlar vardı. Ben de bir heykeldim. Kıpırdarsam şiddetle cezalandırılacağımı biliyordum. Çünkü efendimiz ve sahibimiz bizi seyrediyordu...”

Mektup içerisinde yazılanlar filmin ilerleyen sürelerinde olacakların bir habercisidir. Zira Gorchakov’un otelde kendisini almaya gelecek olan taksiyi beklediği sırada Eugenia’nın ona telefon ederek Domenico’nun Roma’da olduğunu ve orada bir tür gösteriye hazırlanmakta olduğunu söylemesiyle mektupta yazılanlar örtüşmeye başlamıştır. Domenico Roma’da atlı Marcus Aurelius heykelinin tepesinde durmuş, çoğunluğu bir akıl hastanesinin sakinlerinden oluşuyormuş gibi gözükken bir kalabalığa hitap etmektedir. Onlara yeni bir yaşam biçimi ve yeni bir dünya kurulması için şu şekilde bir çağrı yapmaktadır:

“İçimde hangi adam konuşuyor? Hem aklımda, hem bedenimde aynı anda ayırlamam. Bu yüzden tek kişi olamıyorum. Kendimi aynı anda sayısız şey olarak hissedebiliyorum. Fazla büyük usta kalmadı. Zamanımızın gerçek kötülüğü budur. Kalbin yolları, gölgelerle kaplanmış. Yararsız görünen seslere kulak vermeliyiz. Okul duvarları, asfalt ve refah reklamlarının uzun kanalizasyon boruları ile dolu beyinlere, böceklerin vızıltıları girmeli. Her birimizin gözlerini ve kulaklarını, büyük bir rüyanın başlangıcı olan şeylerle doldurmalıyız. Birileri piramitleri yapacağımızı haykırmalı. Yapamamamızın bir önemi yok, o isteği beslemeliyiz. Ve ruhun köşelerini esnetmeliyiz, sınırsız bir çarşaf gibi. Dünyanın ilerlemesini istiyorsanız el ele vermeliyiz. Sözüm ona sağlıklıları, sözüm ona hastalarla karıştırmalıyız. Siz sağlıklı olanlar, sağlığınız ne anlama gelir? İnsanoğlunun bütün gözleri, içine daldığımız çukura bakıyor. Özgürlük faydasızdır eğer gözlerimizin içine bakmaya, yemeye, içmeye ve birbirimizle yatmaya cesaretiniz yoksa. Dünyayı yıkıntının eşliğine getirenler, sözüm ona sağlıklı olanlardır. İnsanoğlu dinle! Senin içinde su, ateş ve sonra kül ve küllerin içindeki kemikler...Kemikler ve küller...Gerçekliğin içinde veya hayalimde değilken ben neredeydim? İşte yeni anlaşmam: Geceleri güneşli olmalı ve Ağustos da karlı. Büyük şeyler sona erer, küçük şeyler baki kalır. Toplum böyle parçalanmaktansa, yeniden bir araya gelmeli. Sadece doğaya bak, hayatın ne kadar basit olduğunu göreceksin. Bir zamanlar olduğumuz yere dönmeliyiz. Yanlış tarafa döndüğümüz noktaya. Hayatın ana temellerine geri dönmeliyiz, suları kirletmeden. Deli bir adam size, kendinizden utanmanızı söylüyorsa, ne biçim bir dünyadır burası? Anne, başının etrafında dolaşan ve sen güldükçe berraklaşan o hafif şey havaymış...”

Domenico'nun konuşması doruk noktasına ulaşır, müziği açmalarını ister. Kasetçalar taşımakta olan bir adam meydana koşarak Domenico'ya benzin dolu bir teneke uzatmaktadır. Domenico tenekenin içindekileri üstüne boşaltır ve kendisini ateşe verir. Kasetçalardan Beethoven'den Neşeye Övgü şarkısı çalarken Domenico heykelden aşağıya düşer ve kasetçalardan çıkan ses bozulur, etrafta kalan sadece Domenico'nun çığlıklarıdır. Kısa bir mesafe boyunca yerde sürünen Domenico yaşama veda eder. Agamben siyasal teorilerinin içerisinde bulunan ve metinlerinde defalarca kez görebileceğimiz noktayı, Tarkovsky'nin Nostalghia filmindeki Bir Delinin Haykırışı olarak hafızalarımızda yer edinmiş olan bu sahnedeki çıkarmamız mümkündür. Bu durum bios yani -iyi yaşam- ile Zoē -yaşam- arasındaki muntıkada kalmış olan bir delinin haykırışıdır. Belirsizlik muntikasındaki bu deli, biyosiyasal süreçten kendisini kurtarmaya çalışmakta ve kendisini ateşe vererek bunu başarmaktadır. Yani Agamben'in ifadesiyle “hayat ve ölüm bilimsel değil siyasal kavramlardır (Agamben, 2013; 196).”Tüm bir yaşamın siyasallaşmasıyla kendisini meydanlarda ifade etmek isteyen Domenico “feda” kavramını devreye sokarak belirli olmayan bu muntıkayla kitlelerin hesaplaşmasını sağlamayı amaçlamaktadır.

Domenico'nun meydanlarda kendini ifade etmesi olayı, deliliğin tarihine dair notlar bulmamızı sağlamaktadır. Tımarhanelerin kapatılmasından sonra “akıl hastası” olan insanlar aileleri tarafından dışlanmaktadır. Dolayısıyla meydanlar, sokaklar ve şehrin her bir noktası onların evleri olmuştur. Kapatmanın anlamıysa, içinde bulunduğu topluluğa benzemeyenleri veya tehlike arz edebilir şekilde tanımlananları toplum dışına itmektir. Agamben'e göre “istisna olarak dışlanan şey, dışlanmış olmasına rağmen kurallar ya da kaideler ile olan ilişkisini kaybetmemektedir. Tam aksine istisna olarak dışlanan şey, kurallar ile olan ilişkisini kuralın askıya alınması halinde” devam ettirmektedir. Böylelikle Agamben “bir şeyin sadece dışlama yolu ile içlendiği ilişkiye istisna ilişkisi” adını vermektedir (Agamben, 2013: 28). Bu türden bir ilişki Domenico karakteriyle beraber film içerisinde net bir şekilde gözler önüne serilmiştir

Filmin en son sahnesindeyse St. Catherine Kaplıcası'na giden Gorchakov'u yanan bir mumu havuzun karşı tarafına geçirmeye çalışırken buluruz. Yarı yoldayken esen rüzgâr mumu söndürür ve Gorchakov başa dönerek yürümeye başlar ikinci kez sönen mum için üçüncü kez bir deneme yapar ve bu sefer başarılı olur. Mumu havuzun diğer ucundaki duvarın üzerine koyar. Tekrar Verdi çalar ve bu sırada Gorchakov ekranda görülmeyecek bir biçimde yere yığılır ve ölür. Ardından Gorchakov'un oğlunun ve karısının sepya çekimleri belirir. Kır evinin siyah beyaz bir çekimdir bu. Kamera geri çekilerek evin eski manastırın içerisinde olduğunu da ortaya çıkarır. Bu sırada köpek ile Gorchakov bir göletin kenarında otururlarken belirir ve birden kar yağmaya başlar. Film Tarkovsky'in annesine ithaf ettiğini belirten bir yazıyla sona erer.

Tarkovsky Günlükler'i içerisinde “Rusya'ya özlem duyan bir film yaratmak istediğini ifade eder.” Bu sebeple Nostalghia filmi pek çok açıdan sadece geçmişe duyulan bir özlemden çok daha fazlasıdır. Aynı zamanda bu film aidiyet hissinin de bir arayışıdır. Film içerisinde Gorchakov'un tam zıttını Domenico karakteri oluşturur. Zira İtalyan olmasına rağmen kefareti temsil eden Domenico'dur. Geçmiş ve şimdi, çılgınlık ve akıl hastalığı, inançsızlık ve inancın yeniden keşfi Gorchakov'un Domenico'ya vermiş olduğu sözü tuttuğu zaman gerçekleşmektedir (Martin, 2013: 190).

4. SONUÇ

Bir filmi izledikten sonra, filmi izleyen insanın aklında filme dair kaç sahne kalır? Ya da kaç kişi bir filmdeki en ince detayı bile unutmadan hatırlayabilir? En önemlisi de insanların hakikatlerine dokunabilen ve kendisini hiç unutturmayan kaç yönetmen vardır? Zira Andrei Tarkovsky bu yönetmenlerden birisi olmayı başarmıştır. Sinema tarihinin en cüretkâr sahnelerini çekmiş ve hiçbir sinema hilesine başvurmadan uzun metrajlı filmlerini ortaya koymuştur. Kurban filmindeki evin gerçekten yandığını ve oyuncuların en ufak hatasının dahi bağışlanamayacağı sahneyi hatırlayalım. Dünya üzerinde kendisine ait olan tüm maddi varlıkları yakmak isteyen bir adamın evini ve evin içerisindeki her şeyi ateşe vermesi ve oradaki oyuncuların sinemasal gerçeği an ve an yaşamaları (Dorsay, 2005; 457). Ya da Tarkovsky'in Stalker'da düşük kontrast ve belirsiz mavi- yeşilimsi ton veren düşük kaliteli yerli bir malzeme kullanmak zorunda kaldığı anı nasıl fırsata çevirdiğini anımsayalım (Žižek, 2017; 39).

Stanislaw Lem'in romanından uyarlanmış olan Solaris (Lem, 2014) adlı filmde Tarkovsky "şey motifinin nasıl ortaya çıkmış olacağına dair" bir analiz sunmamış mıdır? Zira filmde ortaya atılan nesne adeta Şey'in ortasına atılmış olan bir parçamızdır. "Hiç beklemediğimiz bir anda davetsizce çıkagelen devasa Gerçek'in dehşetiyle baş başa kaldığımız bir film değil midir Solaris (Žižek, 2017; 11) ?

Peki ya İvan'ın Çocukluğu ne gibi bir iz bırakmıştır bizlerde? Filmin konusunu Tarkovsky Vladimir Bogomolov'un "İvan" isimli kısa bir savaş hikâyesinden almıştır (Bogomolov, 1987). Filmde İkinci Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu acılara tanıklık eden ve öksüz kalan İvan'ın "milli kahramanlık" hikâyesi aktarılmaktadır. Yani bu filmi SSCB'nin milli içgüdülerini yüceltici bir film olarak izlememiz de mümkündür. Bu yönüyle film, birçok savaş filmi gibi belirli duygulara hitap ederek kitleleri ortak bir duygulanım altında toplamayı da hedeflemektedir. Zira film içerisinde yer alan bazı sahnelerdeki cümlelerden ve seslerden de bunu anlamamız mümkündür. "İntikamımızı Alın." Ya da intikam duygusunu tam olarak hissettirebilmek için savaşta ölen insanların çığlık seslerini anımsayalım. Yine başka bir duvar yazısı "Öcümüzü Alacağız." şeklindedir. Tarkovsky yapmış olduğu açıklamalarda filmdeki temel amacının savaşa duymuş olduğu öfkeyi topluma sinema kanalıyla aktarmaya çalışmak olduğunu ifade etmektedir. Bu sebeple bu filmde "çocukluk" ya da "çocuk olmak" teması oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Zira "Çocukluk toplumsal ve siyasal bir tahayyüldür." (Öztan, 2012: 320). Çünkü İvan da savaşın ortasında kalmış olan ve kendi deyimiyile "Hiçbir şeyden korkmayan bir çocuktur."

Devam edecek olursak; bütün dünyada hayranlık uyandıran Andrey Rublev'le 15. yüzyıl ikon ressamının macerasını anlatan da Tarkovsky değil miydi? Herkesi etkileyen bu filmin en önemli özelliklerinden birisi bir kilisenin çatısını onarmakta olan ustalardan birini taşıyan "balon"un iplerinin kopması ve adamın hayretler içerisinde kalarak gökyüzünde dolaşmaya başlamasıdır. Gökyüzünden aşağıya doğru bakan adam her şeyin küçük olduğunu fark eder. Evler, insanlar, ağaçlar, sular... Sanatçı yeryüzüne gökyüzünden bakmakta, her şeyin birbiriyle orantısını fark etmekte ve her şeyin ne kadar küçük olduğunu anlamaktadır. Fakat balon ağırlaştıkça gökyüzünden yeryüzüne doğru süzülme de gerçekleşir. Birden bire sert bir biçimde usta ve balon yeryüzüne iner. Yani sanatçı yeniden dünyanın hakikatine çarpmıştır (Dorsay, 2005: 460).

Görüldüğü üzere Tarkovsky üzerine söylenebilecek olan birçok şey vardır. Kendisi SSCB'nin resmi ideolojisine inat kendi mistikliğiyle filmlerini çekmiştir. Ama hiçbir zaman sanatın bir ideolojinin hizmetinde olmasını savunmadığını ifade etmiştir:

"Bir sanatçının eserinde yaşam, kişisel algılamaların prizmasında kırılır, bir daha tekrarlanmaz planlarda hakikatin çeşitli yanları görülür. Fakat sanatçının kişisel görüşlerine verdiğim büyük değere karşın, keyifliliğe ve kaosa da karşıyım. Belirleyici olan, hayat tarzını ve düşünsel amaçları saptamaktır."

Bunun yanında Mühürlenmiş Zaman adlı eserinde kitlelere bu amaçları iletme hedefinin ne kadarını yapabildiğini de tartışmaktadır. Filmlerinin anlaşılmasının zorluğunun farkında olduğunu ekleyen Tarkovsky, Marx'ın "Sanatın tadına ancak sanatsal zevkleri gelişmiş bir insan varabilir." deyişini hatırlatarak cümlesine başlar: "Sanatçı anlaşılır olma peşinde koşmayı düşünemez. Bu en az anlaşılmaz olmayı istemek kadar da saçmadır.". Sonuç olarak Agamben ve Tarkovsky hattında şunlar ifade edilebilir: Sanat tek ve benci bir biçim olmaktan çıkarılarak, tekçi biçimi izole eden, dolaylı da olsa insanlık tarihine bağlanan çağrı niteliği haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

Agamben, G. (2010). Çocukluk ve Tarih Deneyiminin Yıkımı Üzerine Bir Deneme (Çeviren: Orhan Koçak), İstanbul, Kanat Kitap.

- Agamben, G. (2013). Kutsal İnsan (Çeviren: İsmail Türkmen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Aristoteles, (1993). Politika (Çeviren: Mete Tunçay), Ankara, Remzi Kitapevi Yayınları.
- Bogomolov, V. (1987). Ivan: A Story. Raduğa.
- Casati, F. (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1983). Nostalghia (Sinema Filmi). İtalya :Opera Film RAI.
- Demidova, A. (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1979). Stalker(Sinema Filmi). Moskova: MosFilm, Ünit 2.
- Dorsay, A. (2005). 100 Yılın Yönetmeni, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Durantaneve, L. (2009). Giorgio Agamben: A Critical Introduction, Stanford University Press.
- Faragô, K. (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1986). Offret (Sinema Filmi). Paris: Swedish Film Institute.
- Green, P. (1993). Andrei Tarkovsky: The Winding Quest, Macmillian Press.
- Keratin (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1962). Katok i Skripka (Kısa Film). Moskova: MosFilm.
- Kuznetsov, G. (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1962). Ivanova Detstvo (Sinema Filmi). Moskova: MosFilm.
- Lem, S. (2014). Solaris (Çeviren: Mehmet Aközer), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Martin, S. (2013). Andrey Tarkovski. (Çeviren: Irmak Yavlal), İstanbul, Kalkedon Yayınları.
- Murray, A. (2013). Giorgio Agamben (Çeviren: Abdurrahman Aydın), Ankara, Phoenix Yayınları.
- Ogorodnikova, T. (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1966). Andrei Rublev (Sinema Filmi). Moskova: Mosfilm.
- Osmanoğlu, Ö. (2018). "Tarkovsky Sinemasında Sanat ve Maneviyat İlişkisi: Andrei Rublev Üzerine Bir İnceleme", TRT Akademi, 3 (5): 28-56.
- Oylum, R. (2016). Rus Sineması, İstanbul: Seyyah Kitap.
- Öztan, G. G. (2012). Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Strugatski, B. A. S. (2018). Uzayda Piknik (Çeviren: Hazal Yalın), İstanbul, İthaki Yayınları.
- Tarasov, V. (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1972). Solyaris (Sinema Filmi). Moskova: MosFilm.
- Tarkovski, A. (2009). Şiirsel Sinema (Çeviren: Ebru Kılıç), İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (1994). Zaman Zaman İçinde (Çeviren: Seda Kervanoğlu), Ankara, Afa Yayınları.
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman (Çeviren: Füsün Ant), İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Tarkovsky, A., Gordon, A., (Yönetmen). (1959). Segodnya Uvolneniya Ne Budet (Kısa Film). Moskova: VGIK.
- Tarkovsky, A., Gordon, A., Beiku M., (Yönetmen). (1956). Ubiytsy (Kısa Film). Moskova: VGIK.
- Waisberg, E. (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1974). Zerkalo (Sinema Filmi). Moskova: MosFilm, Ünit 4.
- Žižek, S. (2017). Tarkovski İçsel Uzamdan Gelen Şey (Çeviren: Mehmet Öznur), İstanbul, Encore Yayınları.