



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Sinema ve Televizyon Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**ANDREI TARKOVSKY SİNEMASINDA
DİSTOPİK MEKÂN VE VAROLUŞSAL KAYGI:
IVAN'IN ÇOCUKLUĞU, SOLARIS VE STALKER ÜZERİNE
KIERKEGAARD'CI BİR OKUMA**

Zerdeşt YALÇIN
ORCID: 0009-0000-3085-6692

Danışman
Doç. Dr. Zehra ÖZKEÇECİ
ORCID: 0000-0002-4822-6899

Konya – 2026



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tez Jüri Üyeleri



Öğ ren cini n	Adı Soyadı	Zerdeşt YALÇIN
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sinema ve Televizyon/Sinema ve Televizyon
	Programı	Sinema ve Televizyon (Y.L.) (Tezli)
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Zehra ÖZKEÇECİ
	Tezin Adı	Andrei Tarkovsky Sinemasında Distopik Mekân ve Varoluşsal Kaygı: Ivan'ın Çocukluğu, Solaris ve Stalker Üzerine Kierkegaard'cı Bir Okuma

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan *Andrei Tarkovsky Sinemasında Distopik Mekân ve Varoluşsal Kaygı: Ivan'ın Çocukluğu, Solaris ve Stalker Üzerine Kierkegaard'cı Bir Okuma* başlıklı bu çalışma 25/06/2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler	
	Unvanı	Adı ve Soyadı
1	Doç. Dr.	Zehra ÖZKEÇECİ
2	Doç. Dr.	Mevlüt Can KOÇAK
3	Doç. Dr.	Murat AYTAŞ
4		
5		



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi Sayfası

Tez r e n ci n i n	Adı Soyadı	Zerdeşt YALÇIN
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sinema ve Televizyon /Sinema ve Televizyon
	Programı	Sinema ve Televizyon (Y.L.) (Tezli)
	Tezin Adı	Andrei Tarkovsky Sinemasında Distopik Mekân ve Varoluşsal Kaygı: Ivan'ın Çocukluğu, Solaris ve Stalker Üzerine Kierkegaard'cı Bir Okuma

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Öncelikle bu uzun, yorucu ve geliştirici sürecin başından sonuna kadar geçen zaman zarfında bilgi, deneyim, akademik rehberlik ve sağduyusu ile çalışmamı şekillendirmemde yoğun emeği bulunan kıymetli danışmanım Doç. Dr. Zehra ÖZKEÇECİ hocama en içten saygı ve teşekkürlerimi sunmak isterim. Akademik donanımı, eleştirel bakış yetkinliği ve eğitici rehberliğinin katkıları sayesinde bu çalışma temelleri sağlam bir zemin üzerine inşa edilebilmiştir. Özellikle çalışma sürecinin karmaşası içerisinde özenle gösterdiği sabır ve yol göstericiliği ile tez yazım sürecimin daha sağlıklı ve nitelikli ilerleyebilmesini mümkün kılmıştır.

Sinemaya teknik bir gözle bakmanın yanı sıra düşünsel ve felsefi bir izleğin mümkünliğini keşfedebilmem noktasında ufkumu açan çok değerli hocalarım Öğr. Gör. Dr. Mehmet Ali SEVİMLİ'ye ve Doç. Dr. Murat AYTAŞ'a, vizyonlarıyla entelektüel gelişimime katkı sunan bölüm hocalarıma ayrıca teşekkür etmek isterim. Sinema üzerine gerçekleştirdiğimiz düşünsel sohbetler, film izleme kültürümü dönüştürmüş; görüntünün ardındaki katmanları derinlikli okuyabilme konusunda bakış açısı edinmemi sağlamıştır.

Tez yazım sürecim boyunca sadece akademik alan özelinde değil, manevi olarak gücünü üzerimde hissettiğim, üzerimde çok büyük bir emeğinin bulunduğu değerli hocam Safa ZORLU'ya ayrı bir parantez açmak isterim. Benim hayatımın özerk bir noktasını temsil eden kıymetli hocamın zor zamanlarda bana verdiği destek, yaklaşımındaki içtenlik, bana karşı duyduğu güven duygusu hayatımın birçok bölümünde yolumu aydınlatan bir ışık niteliğindedir.

Bu süreçte çoğu zaman sessizliğiyle huzur veren, yoğun ve yorucu anlarımda bunu hissederek sevgisini gösteren sevgili Gandalf'a da teşekkür etmek isterim. Uzun çalışma günlerinde, zihinsel olarak tıkanıp anlarda varlığıyla bana sakinlik veren bu süreci sürdürülebilir kılan özel bir dost olmuştur.

Son olarak, çalışmamın tamamlanmasında doğrudan ya da dolaylı katkı sağlayan, iyi dileklerini esirgemeyen tüm dostlarıma ve Selçuklu Sanat Akademisi mesai arkadaşlarıma gönülden teşekkür etmek isterim. Bu tez, benim nezdimde akademik ölçekte tamamlanmış bir basamak değil, sabrın, arayışın, emeğin ve insanın kendisini anlamlandırma arzusunun bir yansımasıdır.

ZERDEŞT YALÇIN

Haziran 2026

ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sinema ve Televizyon
Yüksek Lisans Tezi

ANDREI TARKOVSKY SİNEMASINDA DİSTOPİK MEKÂN VE VAROLUŞSAL KAYGI: IVAN'IN ÇOCUKLUĞU, SOLARIS VE STALKER ÜZERİNE KIERKEGAARD'CI BİR OKUMA

Zerdeşt YALÇIN

Çalışma, Andrei Tarkovsky sinemasında distopik evren düşüncesinin sadece dış dünya çöküşünün mekân ya da toplum tasarısı olmadığını; modern bireyin benliğinde görünür kılınan kaygı, endişe, umutsuzluk, suçluluk, inanç, günah, iman ve kurtuluş ihtimali birlikteliğinde düşünülmesi gereken varoluşsal kökenli bir yapı olduğunu savunmaktadır. Aynı zamanda çalışma Tarkovsky'nin sinema evrenini Kierkegaard'ın varoluş felsefesi bağlamında ele almakta ve yönetmenin filmlerinde yaratılan karakterlerin estetik, etik ve dini varoluş düşüncesi ışığında çözümlenebilir figürler olarak ele alınmaktadır. Çalışma kapsamında Hermeneutik yöntem analizi belirlenmiş olup, eserler; yalnızca olay örgüsü merkezinde değil; zaman, mekân, karakter yolculuğu, sessizlik ve şiirsel imgelerin meydana getirdiği anlam katmanları üzerinden yorumlanarak incelenmiştir. Bu yöntem, Tarkovsky'nin sinemasında yer alan görsel ve işitsel imgeler ile Kierkegaard'ın felsefi terminolojisi arasındaki ilişkinin yorumlayıcı bir çerçevede çözümlenmesine olanak tanımaktadır. Bu kapsamda çalışmanın örneklem alanı *Ivan'ın Çocukluğu*, *Solaris* ve *Stalker* filmleri çerçevesinde oluşturulmuştur. Söz konusu eserler, savaşın birey üzerindeki yıkıcı gerçekliği, bilimsel aklın sınırlılığı ve medeniyetin çöküşü karşısında deneyimlenen ruhsal çoraklık içerisinde bireyin kendi varoluşuyla yüzleşme biçimini irdeleme imkânı tanınması noktasında tercih edilmiştir. *Ivan'ın Çocukluğu*; savaş nedeniyle parçalanmış bir çocuğun ruhunu etik ve metafizik çerçevede ele alırken *Solaris*; bilimin tüm imkanları karşısında bir bireyin sorumlulukları, hafızası, suçluluğu ve sevgisinin etik varoluş alanının sinemasal karşılığını tartışmaya açmaktadır. *Stalker* filmi ise modern aklın açıklayamadığı bireyin gizli dürtüleri, arzuları, umudu ve Tanrı karşısındaki teslimiyetinin soruları ile baş başa bırakan dinsel bir eşik olarak okunabilmeyi mümkün kılmaktadır. Bu belirlenen üç film aracılığıyla Tarkovsky sinemasında zamanın parçalı akışı, ıssız ve terk edilmiş mekanlar, sessizlik ve bekleyişler gibi biçimci unsurlar yalnızca estetik birer tercih olarak yer almamakta; karakterlerin varoluş sancısının görünür kılındığı felsefi göstergeleri temsil etmektedir. Bu sebeple bu çalışmada, film çözümlemelerinde eserlerin anlatı yapısı, karakterlerin ruhsal yönelimleri, mekânın birer anlam göstergesine dönüşümü ve varoluşsal endişenin görsel ve işitsel biçimleri bir bütünlük içerisinde değerlendirilmektedir. Kierkegaard'ın kaygı, umutsuzluk, günah, iman ve inanç gibi kavramları karakterlerin söz konusu distopik evren içerisinde varoluşlarının anlamlı kılınması noktasında kuramsal bir zemin olarak yer almaktadır. Bu kapsamda çalışma, Tarkovsky sinemasında distopik evren teorisinin dış dünyanın içerisinde tasarlanan bir felaket anlatısından çok, bireyin Tanrı, benlik, geçmiş, inanç ve kurtuluş gibi kavramlar ile kurulan kırılmalı ilişkinin sinemasal temsili olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu noktada tez, Tarkovsky'nin seçilen eserleri çerçevesinde modern bireyin varoluş endişesini görünür kılan felsefi ve sinemasal bir çalışma olarak konumlanmaktadır. Bu yönü itibarıyla çalışma, kuramsal araştırma ve film analizi noktasında her iki alanı da güçlü bir potada buluşturmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Tarkovsky, Kierkegaard, Varoluşçuluk, Sinema, Distopya

ABSTRACT

Necmettin Erbakan University, Graduate School of Social Sciences
Cinema and Television
Master Thesis

DYSTOPIAN SPACE AND EXISTENTIAL ANXIETY IN THE CINEMA OF ANDREI TARKOVSKY: A KIERKEGAARDIAN READING OF IVAN'S CHILDHOOD, SOLARIS AND STALKER

Zerdeş YALÇIN

This study argues that the notion of the dystopian universe in Andrei Tarkovsky's cinema should not be understood merely as a spatial or social representation of the collapse of the external world, but rather as an existentially grounded structure that must be considered together with anxiety, existential concern, despair, guilt, faith, sin, belief, and the possibility of salvation as manifested within the modern individual's self. At the same time, the study examines Tarkovsky's cinematic universe within the framework of Kierkegaard's existential philosophy and approaches the characters created in the director's films as figures that can be analyzed in light of aesthetic, ethical, and religious modes of existence. Within the scope of the research, the hermeneutic method has been adopted as the analytical approach. Accordingly, the films are examined not only through their narrative structures, but also through the layers of meaning produced by time, space, character journey, silence, and poetic imagery. This method enables an interpretive analysis of the relationship between the visual and auditory images in Tarkovsky's cinema and Kierkegaard's philosophical terminology. In this context, the sample of the study consists of *Ivan's Childhood*, *Solaris*, and *Stalker*. These films have been selected because they provide an opportunity to examine the ways in which the individual confronts his own existence within the destructive reality of war, the limitations of scientific reason, and the spiritual barrenness experienced in the face of civilizational collapse. While *Ivan's Childhood* addresses the soul of a child shattered by war within an ethical and metaphysical framework, *Solaris* opens to discussion the cinematic equivalent of ethical existence through an individual's responsibilities, memory, guilt, and love in the face of all the possibilities offered by science. *Stalker*, on the other hand, can be read as a religious threshold that leaves the individual alone with questions concerning hidden impulses, desires, hope, and surrender before God dimensions that modern reason fails to explain. Through these three selected films, formal elements in Tarkovsky's cinema, such as the fragmented flow of time, desolate and abandoned spaces, silence, and waiting, do not function merely as aesthetic preferences; rather, they represent philosophical indicators through which the characters' existential suffering becomes visible. For this reason, the study evaluates the narrative structures of the films, the spiritual orientations of the characters, the transformation of space into a signifier of meaning, and the visual and auditory forms of existential anxiety as an integrated whole. Kierkegaard's concepts of anxiety, despair, sin, faith, and belief constitute the theoretical ground through which the existence of the characters within these dystopian universes can be rendered meaningful. Ultimately, the study aims to demonstrate that the theory of the dystopian universe in Tarkovsky's cinema is not simply a narrative of catastrophe designed within the external world, but rather a cinematic representation of the fragile relationship established by the individual with God, the self, the past, faith, and salvation. At this point, the thesis is positioned as a philosophical and cinematic inquiry that makes visible the existential anxiety of the modern individual through Tarkovsky's selected works. In this respect, the study aims to bring together theoretical research and film analysis within a strong interdisciplinary framework.

Keywords: Tarkovsky, Kierkegaard, Existentialism, Cinema, Dystopia

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ BÖLÜMÜ

1.1. Giriş.....	1
1.2. Araştırma Konusu	3
1.3. Araştırma Problemi	4
1.4. Araştırma Amacı	5
1.5. Araştırma Önemi	5
1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi	6
1.7. Araştırmanın Yöntemi.....	9
1.8. Araştırmanın Sınırlılıkları	12

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA DİSTOPYA VE ANDREI TARKOVSKY SİNEMASINDA VAROLUŞSAL GERİLİM

2.1. Tarkovsky'nin Sanat ve Sinema Anlayışı.....	18
2.1.1. Zamanın Ruhsal Boyutu.....	30
2.1.2. Maneviyat ve İçsel Yolculuk.....	41
2.2. Tarkovsky Sinemasında Distopik Evren	54
2.2.1. Terk Edilmiş Mekânlar.....	63
2.2.2. Medeniyetin Çöküş İmgeleri ve Ruhsal Çoraklık	71
2.3. Tarkovsky'de Kaygı, Umutsuzluk ve İnanç	80
2.3.1. Sessizlik ve Bekleyiş	89
2.3.2. İçsel Çatışma ve Kurtuluş Arayışı.....	94
2.4. Distopya Kavramı, Tanımı ve Kuramsal Çerçevesi.....	103
2.5. Ütopya ve Distopya; Sinema Bağlamında Kavramsal ve Tematik Karşılaştırma	109

2.6. Distopyanın Ortaya Çıkışı ve Film Tarihiyle İlişkisi	115
2.7. Distopyanın Sinemadaki Endüstriyel ve Türsel Gelişimi	117
2.8. Distopyanın Sinemadaki Temsili; Farklı Film Örnekleri ve Tarkovsky Sinemasıyla İlişkisi	122

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÖREN KIERKEGAARD'DA VAROLUŞSAL ENDİŞE VE VAROLUŞ KÜRELERİ

3.1. Søren Kierkegaard'ın Varoluş Anlayışı	126
3.1.1. Öznellik, Hakikat ve Tekil Bireyin Mümkünlüğü.....	129
3.1.2. Estetik Varoluş Küresi; Haz, Kaçış ve Yüzeysellik	135
3.1.3. Etik Varoluş Küresi; Sorumluluk ve Seçim	137
3.1.4. Dini Varoluş Küresi; Paradoks ve İnanç Sıçraması	139
3.2. Kaygı Kavramı	142
3.2.1. Kaygının Ontolojik Niteliği.....	145
3.2.2. Kaygı ve Günah İmkânı	148
3.3. Umutsuzluk ve Kendilik Sorunu	151
3.3.1. Kendilikten Kaçış Olarak Umutsuzluk.....	156
3.3.2. Umutsuzluğun Tanrı İle İlişkisi.....	163
3.4. Kierkegaardcı Perspektiften Distopya.....	168
3.4.1. Umutsuzluk Mekânı Olarak Dünya.....	177
3.4.2. Distopik Gerilimden İnanç İmkânına	184

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

STALKER, SOLARIS VE IVAN'IN ÇOCUKLUĞU FİLM ANALİZLERİ; KIERKEGAARD İZİNDE OKUMA

4.1. Stalker; İnanç, Arayış ve Varoluşsal Eşik	190
4.2. Solaris; Suçluluk, Bellek ve İçsel Hesaplaşma	205
4.3. Ivan'ın Çocukluğu; Savaş, Travma ve Kaybedilen Masumiyet	218

SONUÇ	229
--------------------	-----

KAYNAKÇA	233
-----------------------	-----

EKLER	243
--------------------	-----

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ BÖLÜMÜ

1.1. Giriş

Modern dünya bilim ve teknolojinin gelişimiyle hız kazanan iletişim ağları içerisinde günlük yaşamın daimî olarak değişim gösterdiği bir çağda varlığını sürdürmektedir. Ancak buradaki ilerlemeci düşünce bireyin ruhsal dünyasında gerçekleşen çöküşleri ortadan kaldırmamakta; aksine bir gidişte modern insanı, yalnızlık, yabancılaşma ve kimliksizleşme gibi varoluşsal problemlerin merkezine sürüklemektedir. Söz konusu bireyi tanımlarken; modern yaşamın süreklilik içeren değişim yapısı gereğince modern bireylerin kendi yaşamı ile kalıcı bir bağ kurmasının mümkün olmadığı belirtilmektedir. Bu duruma akışkan modernlik bakışı üzerine yöneltilen fikirler bireyin güven duygusunu zedeleyerek toplumla olan ilişkisini de kaygan bir zemine taşımaktadır (Bauman, 2000, ss. 8-16). Benzer bakış izinde çağdaş bireyin üretim ve performans baskısı nedeniyle kendi kendisini tüketen bir nesneye dönüşmesi durumu da bireyin dışsal baskılardan öte kendi performans zorunluluğunun meydana getirdiği içsel bir çöküş ile karşı karşıya kalmaktadır (Han, 2015, ss. 8-11). Bu kapsamda modern çağın birey üzerinde ürettiği kriz yalnızca toplumsal dönüşümlerin bir sonucu olarak değil, bireyin kendi benliğiyle başlattığı bir savaşın sonucu olarak değerlendirilmektedir.

Modern birey tarafından deneyimlenen bu ruhsal kırılma, bireyin sadece dışarıya dönük bir yabancılaşma durumu içerisinde değil, esasında kendi içine dönük bir yabancılaşma sürecini ifade etmektedir. Günümüzdeki insan, teknik ve maddi ölçekteki olanakların gelişimine karşın yaşamın anlamına dair kendisine sorduğu sorular karşısında derin bir boşluk hissiyle baş başa kalmaktadır. Özellikle; ölüm, yalnızlık, yönü kaybetme ya da anlamsızlık gibi düşünceler bireyin varoluş kaygılarının derinleştiği temel unsurlar olarak yer almaktadır. Bu noktada insanın yaşama dair temel motivasyonunun haz ya da güç peşinde bir gidiş arzusundan ziyade, yaşamın anlamını arama ve keşfetme isteği olduğu belirtilmektedir. Zira bireyin anlama dair bakışının kaybedilişi varoluşsal bir boşluk, içsel bir çöküş deneyimini getirmektedir (Frankl, 2006, ss. 6-9). Buradaki durum, modern insanın sadece bedensel değil, aynı zamanda metafizik ölçekli bir yalnızlık içerisinde yer aldığını ifade etmektedir. Bu noktada çağdaş bireyin içinde bulunduğu kriz, bir kez daha sadece toplumsal sistemlerin bir dayatması olmaktan çıkmakta ve kişinin kendisiyle kurduğu yanlış ilişki formuna dönüşmesine neden olmaktadır.

Söz konusu edilen varoluşsal kırılmalar, distopya düşüncesinin sadece politik veya teknolojik baskı modülleri üzerinden bir okuma yapılamayacağını ifade etmektedir. Distopik

evren, bireyin dış dünyada deneyimlediği yıkımın kendi içine doğru gelişim ve dönüşüm gösterdiğini işaret etmektedir. Modern toplumlardaki geleceğe dair tahayyülün gittikçe zayıfladığını ve bireyin gelecek düşüncesine karşı bir sıkışmışlık yaşadığını ifade edilmektedir (Jameson, 2005, ss. 198-201). Bu duruma benzer şekilde çağdaş distopik evrenlerin bireyi dışarıdan ve içeriden olacak şekilde bütüncül bir çöküşe sürüklediği de belirtilmektedir (Moylan, 2000, ss. xi-xv). Bu çerçevede insanın sadece yaşadığı çevre ile değil kendi benliğiyle de çatışmaya girdiği bir evren kurgulanmaktadır.

Sinemanın, düşünsel bir ifade aracı olarak gelişim göstermesi, bireyin deneyimlediği varoluş krizlerinin görsel ve işitsel bağlamda temsil edilmesine imkân tanımaktadır. Özellikle modern sanat sineması çerçevesinde bireyin iç huzursuzluğu ve çatışması sadece diyaloglar üzerinden değil, eserlerde kullanılan zaman kavramı, ses kullanımı, mekân tasarımı ve akış ritmi gibi sinematografik unsurlar ölçeğinde görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Olay örgüsü aktarma noktasında bir anlatı biçimi olmaktan öteye geçerek, sinema, ontolojik bir tartışma alanına dönüşebilmektedir. Modern bireyin yaşadığı kaygı, umutsuzluk, hiçlik gibi duygular, sinemasal araçlar eşliğinde metaforik mekân tasarısı ya da imgelem derinliği üzerinden yeniden inşa edilebilmektedir. Bu kapsamda sanat sineması, bireyin iç dünyasının anlamlandırılması potasında estetik bir temsil alanı haline gelmektedir.

Bu noktada, Andrei Tarkovsky sineması, modern insana ait krizlerin, metafiziksel ve varoluş felsefesi düzleminde irdelenebilecek figürleri içerisinde barındırması noktasında öne çıkmaktadır. Yönetmenin eserlerinde yer verilen terk edilmiş mekân tasarımları, sessizlikler, uzun düren bekleyiş anları ve zaman kavramındaki eğilimler, estetik birer tercih olmasının haricinde modern bireyin çöküşünün görünür kılındığı anlatı unsurları olarak yer almaktadır. Yönetmenin sinemaya bakışı, insanın mekânî bir varlık olarak değerlendirildiği ve dayatılan teknik ilerleyiş karşısındaki çöküşü; yönetmenin sinemasındaki zaman kullanımının fiziksel bir akışı temsil etmesinin ötesinde bireyin ruhsal ölçekte deneyimlediği bir alan olarak belirtilmektedir (Bird, 2008, s.15). Aynı zamanda yönetmenin filmlerinde yer alan metafiziksel arayışın görsel bir atmosfer içerisinde ve bir ritim kurgusu aracılığıyla kurulduğu da ifade edilmektedir (Johnson ve Petrie, 1994, ss. 36-37). Aktarılanlar ışığında Tarkovsky sineması, bireyin toplumdan öte kendisinin deneyimlediği ontolojik bir kriz içerisinde kurgulanmakta ve bu krizin içerisinde distopik bir evren teorisi sunmaktadır.

Yönetmenin sinemasında öne çıkan kaygı, umutsuzluk, teslimiyet, iman ve içsel çatışma gibi kavramlar varoluşçu felsefenin kurucusu olarak ifade edilen Søren Kierkegaard izinde

okunduğunda daha derinlikli bir anlam düzlemine erişmektedir. Çalışmanın Birinci Bölümü kapsamında detaylıca ele alınacak olan Kierkegaard ve felsefi bakışına kabaca değinildiğinde; filozofun bireylerin varoluşunu nesnel sistemler ölçütünde değil; bireyin öznelliğine ait seçim, irade ve inanç temelinde deneyimleri ölçeğinde temellendirildiği görülmektedir. Düşünüre göre insan kendi özgürlüğünün farkına vardığı anda kaygı duygusunu deneyimlemektedir. Buradaki kaygı ise bireyin kendi benliğiyle yüzleşmesini zorunlu kılmaktadır (Kierkegaard, 2013, s.56). Kendi özgürlüğüne dair umutsuzluk duyan bir bireyin kendi benliğinden uzaklaştığı belirtilmekte ve bu ümitsizlikten çıkış için inanç kavramının bilincine varılması gerektiği aktarılmaktadır. İnanç kavramı bu noktada kişinin hakikate erişebilmesi için bir sıçrama niteliği taşımaktadır (Kierkegaard, 1973, s.6). Bu kapsamda Kierkegaard'ın varoluş terminolojisi, Tarkovsky filmlerindeki karakterlerin ruhsal çöküntülerini ve varoluş mücadelelerini anlamlandırabilmek adına önemli bir kuramsal çerçeve barındırmaktadır.

Çalışma kapsamında yukarıda geniş çapta çerçevesinin çizilmeye çalışıldığı hat etrafında Andrei Tarkovsky sinemasında yer alan distopik atmosfer; varoluşçu filozof Søren Kierkegaard'ın bakışı ışığında incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada Tarkovsky sinemasında öne çıkan, kaygı, umutsuzluk, inanç ve teslimiyet gibi temaların Kierkegaard düşüncesinin izinde nasıl bir anlam kazandığı araştırılmaktadır. Çalışma kapsamında yönetmenin eserleri hermeneutik analiz yöntemi doğrultusunda incelenecektir. Sinemadaki unsurların, varoluşsal anlam üretme süreçlerine etkisine mercek tutulacak; böylece bu çalışma, distopya kavramının sadece toplumsal ve politik mecraların yönettiği bir yıkım alanı olarak değil, bireyin ruhsal yıkımının da görünür kılındığı bir metafizik evreni olarak ele alınacaktır.

1.2. Araştırma Konusu

Yaşamı anlamlandırma çabası, düşünebilen yegâne canlı olarak insanlığın, var oluşun özünü kavramasında en temel başlangıç noktası olarak yer almaktadır. İnsanlığın yaşamın özünde bir amaç ve gaye arayışı; dünya üzerindeki pek çok medeniyet için başta inanç olmak üzere kültür, gelenek, ekonomi, politika gibi farklı temalardaki nosyonları bünyesinde barındırarak gelişim ve dönüşüm kazanmıştır. Bu noktada farklı medeniyetler içerisinde bir kültür öbeğinde var olan bir bireyin kendi özünü keşfetmesi; içerisinde bulunduğu toplum koşulları, toplumun felsefi katmandaki benimsediği bakış açılarından etkilenmektedir.

Toplumları ve bireyleri çevreleyen varoluş özü, yaratılışın bir arayışı olarak tarihin pek çok döneminde bireyin kendi benliğini özgürce ortaya koyabildiği yegâne ifade aracı olarak

sanat ile de yakından bir ilişki içerisinde olmuştur. Resimden, heykele; mimariden, müziğe iç benliğin keşfine yönelik sanat eserleri kıtalar arasında var olmanın ne'liği üzerine bir cevap olarak yer almaktadır. Oldukça köklü ve derinlikli insanlık tarihi içerisinde varoluş felsefesinin kökenine inmenin mümkünsüzlüğünden hareketle bu sanat formları içerisinde en genç sanat olarak sinema gerek teknik olanaklarından gerekse zamanı, mekânı ve algıyı eğip bükmesi gibi yaratıcı özelliklerinden kaynaklı beş duyu organı ile yaşama anlam arama yolunda gözde bir sanat dalı olarak görülmektedir.

Geniş hatlar ile aktarılmaya çalışılan çalışma konusu, varoluş felsefesinin kurucu teorisyenlerinden Søren Kierkegaard'ın felsefi terminolojisi içerisinde yer alan, iman, kaygı, umutsuzluk, teslimiyet, hakikat, öznellik gibi kavramlara; kendine has sinemasal üslubu ile sinema tarihinde özerk bir yer edinmiş Andrei Tarkovsky sineması içerisinde bakabilmek olarak belirlenmiştir. Kierkegaard felsefesinin Andrei Tarkovsky sinemasında aranan izleri ise distopik evren sınırlığında çerçevelenmiştir. Yönetmenin sinematografisi içerisinde distopik atmosfer olarak yer alan *Stalker*, *Solaris* ve *Ivan'ın Çocukluğu* filmleri Kierkegaard'ın varoluş felsefesi ışığında okunacak, bu filmler özelinde karakterlerin distopik evrendeki varoluş yolculukları yine Kierkegaard izinde incelenecektir.

1.3. Araştırma Problemi

Felsefi düşünce ile sanatın kesişimini irdeleme temelinde çalışmada iki farklı disiplinin birbiri içerisinde temsil edilme nosyonlarına odaklanılacaktır. Bu kapsamda, yaratılışın bir özü olarak insanın kendilik bilinci ile girdiği ontolojik hesaplaşma sürecinde “kimim, neden ve nasıl yaşıyorum?” gibi sorular çerçevesindeki sorgulama; dar ölçekte bireysel, geniş ölçekte ise kültürel bir zemin barındırmaktadır. Bu zemin üzerinde bireyin yaşama dair gerilimlerini içeren düşün süreçleri özellikle modernizm ve sonrası dönem içerisinde bir bireyin salt olarak psikolojik katmanlarını keşfetmesini değil; felsefi düzlemde yaşama dair derin bakış açısını şekillendirmesini ifade etmektedir. Bu geniş perspektiften hareketle varoluş felsefesinin temellerini atan Kierkegaard, modern yaşam içerisinde bocalayan bir bireyin öz benliğine erişmesi için kat etmesi gereken varoluş yolunun haritasını çıkarmaktadır. Bu harita kapsamında bir bireyin kaygı, umutsuzluk, endişe ve sıçrama gibi safhalar eşliğinde varoluşun özünü keşfedebileceğini ortaya koyan Kierkegaard hakikate ulaşmanın sancısını kendi felsefi katmanları nezdinde ele almaktadır.

Varoluşun birey bakışındaki bu derinlikli yapısı içerisinde tin'den görüne yolculuğunda sanat ile felsefenin kesişimi söz konusudur. Pek çok sanat formu ile bireyin yaşama ve anlamına dair hissettiklerini aksettirdiği dallar içerisinde katmanlı yapısı ile yer alan sinema, varoluşun temsil edilebileceği felsefi bir düşünme mekânizması görevi görmektedir. Çizilen bu hatlar doğrultusunda sinema tarihi içerisinde modern bireyin çaresizliği ve yaşama dair anlam arayışını *Solaris* (1972) ve *Stalker* (1979) ve *Ivan'ın Çocukluğu* (1962) gibi distopik evrenler içerisinde kurguladığı karakterleri ile ifade etmeye çalışan Andrei Tarkovsky; metafizik ve ötesini irdeleyen bir sinematografi sunmaktadır. Kierkegaard'ın estetik, etik ve dini küre ile varoluşu tamamlayan birey için çizdiği haritada, Tarkovsky filmlerindeki karakterlerin izlerinin araştırılması, Kierkegaard terminolojisinin Tarkovsky filmlerinde nasıl temsil edildiğinin analiz edilmesi çalışmanın temel problematik şemasını oluşturmaktadır.

1.4. Araştırmanın Amacı

Sinemanın felsefi perspektiften analiz edilmesi kapsamında çalışma; Andrei Tarkovsky sinemasının anlatı yapısı içerisindeki varoluş izlerini Kierkegaard felsefesi izinden özgün bir çözümleme sunmayı amaçlamaktadır. Tarkovsky filmlerinde bireyin iç dünyasını; kaygı, endişe, sancı, inanç, umutsuzluk gibi varoluşsal temalar içerisinde derinlikli bir analiz ortaya koymak hedeflenmektedir. Çizilen bu kapsam içerisinde Tarkovsky sinemasında varoluş izlerini araştırmak için Kierkegaard terminolojisi güçlü bir felsefi zemin sunmaktadır. Tarkovsky filmografisinde yer alan *Stalker*, *Solaris* ve *Ivan'ın Çocukluğu* gibi distopya filmleri, modern bireyin fantastik bir evren içerisindeki varoluş sancısını irdelemek adına çalışmanın temel analiz evrenini oluşturmaktadır. Tarkovsky'nin anlatı evreninde film boyunca kendi benliğini keşfetmeye çalışan karakterlerin yolculuğu, Kierkegaard'ın üç varoluş küresi kapsamında derinlikle incelenerek, sanat ve felsefenin birlikteliğini pekiştirmek hedeflenmiştir.

1.5. Araştırmanın Önemi

Sinema; multidisipliner pozisyonu gereğince mimariden, müzikolojiye; edebiyattan sosyolojiye kadar geniş bir yelpazede araştırılma imkânı sunan bir sanat dalıdır. Bir ifade aracı olarak sinema aynı zamanda, insanın yegâne ifade aracı olarak felsefe ile de kökten bir bağ içerisinde. Hangi hedef doğrultusunda oluşturulmuş olursa olsun her filmin barındırdığı “ideolojik” bir katman bulunduğu genel görüşünden hareketle, her ideolojinin de bir felsefesi

her felsefi düşüncenin ise bir varoluş noktası bulunduğu fikri ile karşılaşmaktadır. Bu noktada, sanat, insan ve felsefe saç ayağındaki dengeli duruş sanat eserlerindeki insanın dokunuşunu felsefe alanından analiz edebilme imkânı ve önemi taşıdığını göstermektedir. Modernist sinema içerisinde özellikle zaman ve birey arasındaki gerilimi ele alan Tarkovsky ile zamanı ve bireyi varoluşun özüne konumlandırarak yaşamı anlamlandırmaya çalışan Kierkegaard eşleşmesi, gerek yönetmenin anlatı yapısını ve kurduğu evreni anlamak bakımından yalnızca bireyin iç dünyasının nasıl estetize edildiğinin araştırılması açısından değil, aynı zamanda insan varoluşunun sanat vesilesi ile nasıl yeniden inşa edildiğini anlamak açısından da önem taşımaktadır.

1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Çalışmanın ana evreni Andrei Tarkovsky sineması özelinde kurulmaktadır. Tarkovsky filmografisi; yönetmenin sinema felsefesini zaman, hafıza, maneviyat, arayış, modern birey, varoluşçu düşünce gibi temalar etrafında incelemeyi mümkün kılan güçlü bir düşünsel zemin inşa etmektedir. Aynı zamanda yönetmenin söz konusu temaları aktarmasında sinemanın klasik anlatı üslubundan uzaklaşarak özgün sinema estetiğini inşa etmesiyle, bireyin ve bireyin içsel deneyimlerine, ruhsal yönelimlerine ve modern dünya ile kurduğu ilişkisinin problemlerine odaklanması tez çalışmasının inceleme alanının felsefe ile kesişimini ifade etmektedir.

Çalışmanın evren alanının içerisinde belirlenen örneklem alanını ise Tarkovsky'nin *Ivan'ın Çocukluğu*, *Solaris*, *Stalker* filmleri ile oluşturmaktadır. Yönetmenin filmografisi içerisinde seçilen bu filmlerin temel nedeni, çalışmanın odak noktasında yer alan distopik evrende varoluşsal endişe kapsamını belirgin şekilde irdelemeye olanak tanınması olarak ifade edilebilmektedir. Çalışma, yönetmenin bütün filmografisi kapsamında genel bir yönetmen sineması inceleme temelinde ya da farklı yönetmenlerin sinema anlayışı ve filmlerinin baz alındığı karşılaştırmalı bir incelemeyi ele almamaktadır. Daraltılmış ölçekte çalışma, Tarkovsky sinemasında distopik atmosfere sahip eserlerin içerisinde varoluşçu felsefe izlerinin; varoluşçu felsefenin kavramsal kurucusu olarak aktarılan Søren Kierkegaard felsefesi bakışında incelenmesi ile çerçevelenmektedir. Bu kapsamda seçilen eserler, Tarkovsky sinemasının varoluş felsefesine bakışında bireyin sadece iç sıkıntısına odaklanılmadığını; aynı zamanda bireyin ait olduğu dönem ve koşulları içerisinde deneyimlediği medeniyet krizi ve manevi yozlaşma gibi distopik evren kurgusunun nasıl açığa çıkarıldığını da inceleyebilmek adına bir örneklem alanı sunmaktadır.

Ivan'ın Çocukluğu filmi, Tarkovsky'nin ilk uzun metraj filmi olması noktasında yönetmenin sinema anlayışına ve felsefesine başlangıcını temsil etmektedir. Film, modern dünyanın ortasında tüm gerçekliği ile yaşanan savaş olgusuna, parçalanmış bir ruh, beden ve çocukluk imgesi üzerinden yaklaşmaktadır. Burada deneyimlenen masumiyetin yitirilişi ve travmatik yüzleşmeler, filmin distopik atmosferinin fantastik bir dünya teorisi olmasının ötesine geçerek; savaş kavramının bireyin varoluşunu kuşatan sarsıcı bir gerçeklik üzerine kurulmasını ifade etmektedir. Bu bakışta *Ivan'ın Çocukluğu*, çalışmanın temel analiz noktasını oluşturan distopik koşullar içerisinde varoluş endişesinin ilk ve en yalın temsilini sunması noktasında önem taşımaktadır.

Solaris, filmi Tarkovsky sinemasında bireyin, bilincinin, hafızasının, günahlarının ve bağışlanma kavramlarına bakışının bireyin kendi kendisiyle yüzleşmesi sonucu kavrayabileceği temalar olarak ele alındığı güçlü bir örnek olarak yer almaktadır. Film temelde bilimkurgu türünün nüanslarını barındırmasına rağmen filmin temelinde irdelenen nokta, insanlığın teknolojik temeldeki gelişimi ya da bir uzay araştırmasının macerasına dönüşümü değil insanın tüm bu modernite ve medeniyet karşısında kendi iç dünyasında yaşadığı çöküntüyü görünür kılmaktır. *Solaris* adlı gezegen bu noktada uzay istasyonu ile birlikte dışarıdan bir yabancıнын keşfedebileceği mekân olmasının ötesinde karakterlerin iç dünyalarında bastırdıkları anılarının, günahlarının, acılarının ve etik sorumluluklarının görünür hale geldiği içine kapanık ve endişe verici bir varoluş alanı olarak işlevsellik kazanmaktadır. Bu sebeple bu filmin ait olduğu distopik evren modern bilimin ve rasyonel düşüncenin insan ruhunun derinlikleri önünde yetersiz kalmasının anlam bulduğu bir yüzey haline gelmektedir. Bu kapsamda *Solaris*, modern bireyin kendi hafızası ve yaşadıklarının suçluluğu etrafında kuşatılan varoluşsal endişenin analizini sunması noktasında örneklem alanına dahil edilmiştir.

Stalker ise yönetmenin sinemasında distopik evren teorisinin inanç, iman, teslimiyet, umutsuzluk, sessizlik ve bekleyiş gibi temaların en yoğun biçimde irdelendiği eser olarak yer almaktadır. Filmin distopik mekânı Bölge, fiziksel anlamda inşa edilen terk edilmiş, ıssız ve belirsiz bir mekân olarak değil; bu mekânın insanın en derin arzu, korku ve inanç dürtüsü ile karşı karşıya kaldığı varoluş alanı olarak anlam kazanmaktadır. Bölge'nin öngörülemez yasalar etrafında yaşayan bir organizma olması karşısında birey burada sadece tekinsiz bir mekân içerisinde yolculuk etmemektedir. Birey bu belirsiz yön içerisinde kendi varoluşuna dair inançsızlığı, umutsuzluğu ve boşluğu da deneyimlemektedir. Bu yapı itibarıyla *Stalker*, yönetmenin filmleri içerisinde distopik evrenin birey üzerindeki varoluşsal sancının görünür

kılınması adına önemli bir durak olarak yer almaktadır. Bu kapsamda filmin İz Sürücü adlı karakteri, modern dünyanın modern bireyinin rasyonalist, kuşkucu ve inançsız yapısı karşısında umudu, inancı ve kurtuluşu temsil etmesi noktasında distopya düşüncesine alternatif bir bakış sunmanın örneğini teşkil etmektedir.

Bu üç filmin tercih edilmiş olmasında belirleyici olan bir diğer unsur, filmlerin Tarkovsky sinemasında farklı distopik yaklaşımlar içerisinde farklı varoluş biçimlerini temsil etmeleridir. *Ivan'ın Çocukluğu*, savaşın gerçekçi atmosferi içerisinde parçalanmış özneyi temsil ederken *Solaris*, bilim ve teknolojinin gücü karşısında bireyin kendi hafızasına ve suçluluğuna dair bir mahkemeyi temsil etmektedir. *Stalker* ise medeniyetin modernize ettiği ve çoraklaştırdığı bireyin anlam ve inanç arayışındaki özneyi görünür kılmaktadır. Böylece çerçevelendirilen örneklem; distopik evrenin yalnızca dış dünyanın şekillendirildiği bir yaşam tasarımı olmanın ötesine geçerek; bu evrenin bireyin iç huzursuzluğu, kaygısı, hafızası ve inanç sarsıntısı birlikteliğinde kurulan varoluşsal bir izlek sunmaya imkân tanımaktadır.

Çalışma kapsamında seçilen filmler, çalışmanın çözümleme bağlamını oluşturan Kierkegaard felsefesi buluşmasında da anlamlı bir bütünlük sunmaktadır. Kierkegaard'ın varoluşun temelini kurguladığı estetik, etik ve dini küre motifleri ve düşünürün felsefesinin terminolojisinde yer alan, iman, teslimiyet, umutsuzluk, kaygı, inanç, öznellik, hakikat ve günah gibi kavramlar; örneklem alanını oluşturan filmler çerçevesinde okunabilmektedir. Kierkegaard'ın üç küresi ve her bir kürenin kahramanlarına atfettiği özelliklerin izleri seçilen üç film özelinde modern bireyin varoluş yolculuğunu irdeleyebilmeyi mümkün kılmaktadır. Bu kapsamda, *Ivan'ın Çocukluğu*, savaşın yıkımı içerisinde etik ve metafiziksel varoluşunu inşa edemeyen parçalanmış bir bireyi görünür kılmakta iken *Solaris*; kendi varoluşunu kendi günahları ve suçlulukları neticesinde anlamlandırması noktasında Tanrı'ya mı kendisine mi sorumlu olduğunun sancısını çeken bir bireyi temsil etmektedir. *Stalker* ise aklın, bilimin ve düşüncenin sınırlarını aşarak, dini kürenin bir arayıcısı olarak hakikati, özneliği ve aşkın olanı arzulama dürtüsünü görünür kılmaktadır. Bu noktada seçilen üç film, yönetmenin sinemasında varoluşsal endişenin sadece distopik evrende aranışını değil aynı zamanda Kierkegaard'ın felsefi terminolojisinin izinde modern bireyin anlam, inanç, umut ve iman arayışının da çözümlenebileceği bir alan inşa etmektedir.

Bu kapsamda, *Ivan'ın Çocukluğu*, *Solaris* ve *Stalker* filmleri, Tarkovsky sineması içerisinde distopya düşüncesi ve varoluşsal endişe arasındaki ilişkinin farklı fakat birbirini tamamlayan düzlemleri içerisinde temsil etmeleri noktasında tercih edilmiştir. Bu eserler

ışığında, savaş kavramının bireyin varoluşu üzerindeki travmatize etkisi, modern bilimin bireyin ruhu karşısında naçar kalışı ve inancını yitiren medeniyetin anlam krizi birlikte değerlendirilebilmektedir. Bu sebeple söz konusu üç film çalışmanın evren ve örneklem alanını oluşturmakta, Tarkovsky sinemasında modern bireyin distopik evren inşası içerisinde deneyimlediği varoluşsal endişeyi çözümlemek adına güçlü bir çalışma zemini sunmaktadır.

1.7. Araştırmanın Yöntemi

Çalışma kapsamında, yöntem olarak yorumlayıcı çözümleme yani hermeneutik analiz yöntemi benimsenmiştir. Hermeneutik kavramının kökenine inerek, araştırma yönteminin incelenmesinde fayda bulunmaktadır. Etimolojik köken itibari ile hermeneutik kavramı, antik dönemlere dek uzanan köklü yapısı ile anlam üretmeye dair temel bir disiplin olarak kabul edilmektedir. Yunanca *hermēneuein* fiilinden türeyerek anlamını geliştiren bu kavram; yorumsama, anlama büründürme, analiz etme gibi karşılıklar barındırmaktadır. Kökenini ise Tanrılardan gelen buyrukları fanilere, fanilerin anlayabileceği düzeyde aktarma görevini üstlenen Hermes'ten almaktadır. Bu perspektifte hermeneutik, başka bir şeye ait olan anlamın, bir birey benliğine aktarılması, birey zihninde yeniden bir anlamın inşa edilmesi sürecini kapsamaktadır (Altıntaş, 2022, s.460).

Yönteme dair tarihi gelişim sürecinde yöntemin kurucuları ve geliştiricileri arasında yer alan Schleiermacher, hermeneutiği; taşıdığı kutsal metinlerin analiz edilmesi görevine dair sınırlılıktan öteye taşıyarak tüm dil ve sanat kapsamında yer alan tüm metinlerin yorumsanması için geçerli kılınacak bir alan haline getirmiştir (Erdemli, 1991, s.266; Gadamer, 2003, s.17). Bu noktadan bir üst aşamada ise Dilthey ile karşılaşmaktadır. Dilthey, hermeneutik kavramını ontolojik bir temelde inceleyerek, tin bilimleri terminolojisi ile sosyal bilimlerin merkezine taşımıştır. Dilthey felsefesine göre insan ve varoluşunu anlamak salt olarak onun davranışlarını analiz etmekle mümkün değildir. “*Sanat, gökyüzünü ve cehennemi, tanrıları ve hayaletleri bile ancak yaşama gerçekliğinde içerilmiş renklerle resmeder.*” ifadesini Dilthey, bu resmedişin her bir birey nezdinde alımlanma farklılığına da değinmektedir. Çünkü yaşam deneyimleri biriciktir ve kişiden kişiye farklılık göstermektedir (Dilthey, 1999, s.32). İnsanın yaşantısına mal olan tüm eklentiler ve tarihsel bağlamlar bireyin öz benliğini inşa etmede etkili noktalar olarak görülmektedir (Fırıncioğulları, 2016, s.287). Bu noktada anlam bilimleri, çok yönlü analiz özelliği noktasında pozitivist bilimlerden ve bu bilimlere içkin nedensellik ilkelerine bağlı açıklama yöntemlerinden ayrı bir noktada yer almaktadır. İnsanın deneyimlediği öznel hadiseler, kendi kültürü ve tarihsel akışıyla birlikte yorumlanma zorunluluğunu doğurmaktadır.

Hermeneutik yöntem ve felsefe ilişkisinin dönüm noktasında ise Martin Heidegger ile karşılaşmaktadır. Düşünüre göre hermeneutik ham hali ile yalnızca bir analiz metodu değil; bizatihi insan varoluşunun özünün anlaşılmasıdır. “*Daisein*” kavramı ile insan varoluşunu temellendirdiği felsefesinde Heidegger, bireyin kendi anlamını yalnızca görüngüler dünyası olan bu dünyayı anlamaya çalışarak keşfettiğini değil aynı zamanda kendi özünü de anlama çabası içerisinde olduğunu belirtmektedir (Heidegger, 2021, s.78). Bu fikir çerçevesinde birey hem dünyayı hem de dünya içerisindeki kendi konumunu hermeneutik yani “*varoluşun yorumu*” ile temellendirmeye çabalamaktadır.

Hermeneutik yönteminin ve felsefesinin kuramcılarında Hans-Georg Gadamer, bireyin bağlı olduğu tarihsel perspektiften bağımsız bir şekilde ilerleyen anlama eyleminin mümkün olamayacağından söz etmektedir. Gadamer için anlama ve anlamlandırma süreci, yorumsayıcı öznenin kendi kimliği, geçmiş deneyimleri ve içinde bulunduğu mevcut toplum yapı öncülüğünde şekillenmektedir. Bu kapsamda yorumsayıcı, kendi tarihi ve kültürel birikimleri ölçütünde yorumlama yetisini elde etmektedir (Yılmaz, 2023, ss.3-5).

Gadamer’in hermeneutik bakışında, önyargı kavramına değinmek yöntemin derinleştirilmesine katkı sağlayacak bir noktayı ifade etmektedir. Öyle ki ön yargı kavramı Gadamer için olumsuz bir nitelik taşımak yerine; bireyin yaşamını, kültürel belleğini ve tarihsel deneyimlerini anlamının ön koşulu olarak ifade edilmektedir. Bu kapsamda yorumsayıcı süreç, öznenin tüm olguları ön kabullerin arınmasıyla değil; aksine bu tarihi birikimin bilincine varmasıyla mümkün hale gelmektedir (Toprak, 2003, s.75). Böylece hermeneutik analiz yöntemi, yorumsayıcı öznenin kendi tarihsel ufku ile karşılaştığı metnin ufku arasında diyalojik bir ilişkiyi temsil etmektedir.

Hermeneutik yöntemin bir diğer kavramlarından ufukların kaynaşması meselesi, dün ile bugünü birbirine bağlayan durağan bir ilişkiyi değil; süreklilik arz eden güncel bir ilişki formunu ifade etmektedir. Gadamer için birey, geçmişe ait bir olgu ya da metin karşısında anlamlandırma çabasına sadece tarihsel olana yönelerek değil kendi çağına ait sorular ve deneyimler eşliğinde dahil olabilmektedir (Toprak, 2003, s.82: Gadamer, 2006, s.60). Bu noktada anlamının, geçmişin bugün ile gerçekleştirdiği bir diyalog niteliği taşıdığı ifade edilmektedir.

Hermeneutik bakış içerisinde dil kavramı da yapısal bir derinlik taşımaktadır. Dil, sadece düşüncelerin aktarımını sağlayan fizyolojik ya da kültürel bir araç olarak değerlendirilmemektedir. Gadamer için dil, bireyin dünyayı anlamlandırma biçiminin temelini

oluşturan bir varoluş alanını temsil etmektedir. İnsan, dünyadaki yaşamını dil aracılığıyla deneyimlemekte; tarih, gelenek, değerler ve kültürel bellek gibi eş kavramlar da yine dil üzerinden varlığını sürdürebilmektedir (Kavlak, 2007, s.35). Bu sebeple hermeneutik analiz yöntemi, sözcüklerin sadece çözümlenmesini değil; o sözcükleri barındıran dilin taşıdığı tarihsel ve ontolojik anlam katmanlarının da yorumlanmasını gerekli kılmaktadır.

Gadamer için sanat eseri de sadece estetik bir nesne olarak ifade edilemeyecek derinlikli bir yapıyı ifade etmektedir. Sanat eseri, ardındaki hakikatin açığa çıkarıldığı hermeneutik deneyim alanını ifade etmektedir. Düşünür, sanat eseri aracılığıyla başka hiçbir şekilde elde edilemeyecek bir hakikatin deneyimlenebilmesi meselesini sanatın felsefe ile olan bağına ifade etmek için kullanmaktadır (Weinsheimer ve Mars, 2006, s.xxi). Bu yaklaşım doğrultusunda çalışma içerisinde söz konusu sanat eseri filmler biçimci bir bakışta değil; anlam, hakikat ve yorum ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır.

Resim sanatına bakışı üzerinden aktardığı düşünceleri ışığında Gadamer, sanat eserinin biricikliği hakkında gerçekliğin saf bir kopyası ya da yeniden üretimi noktasından sanat eserine yaklaşmamaktadır. Sanat eserinin temsil ettiği şey ile ontolojik bir bağ kurulduğunu ve bu temsil süreci içerisinde anlamın yeniden açığa çıkarıldığını belirtmektedir (Gadamer, 2006, s.134). Bu ölçekte, çalışma içerisinde film imgeleri dış dünyanın birer aynası olarak yorumlanmamakta, temsil ettikleri varoluş gerçekliğini görünür kılan anlam katmanları olarak ele alınmaktadır. Böylece, hermeneutik analiz yöntemi aracılığıyla sanat eserinin taşıdığı simgesel ve ontolojik derinlik çözümlenmesi hedeflenmektedir.

Geniş hatları ile hermeneutik analizden, kuramın kapsadığı çerçeve ve kuramcılarından bahsetmenin ardından, çalışma bünyesinde analiz edilecek yönetmen ve yöntemin kesişimine değinmekte fayda vardır.

Hermeneutik analiz, çok katmanlı anlam bloklarının, metaforik ve yoruma dayalı sanat dallarının alımlayıcı üzerinde analiz edilmesi noktasında oldukça etkili bir yöntem olarak görülmektedir. Bu doğrultuda, klasik anlatı sineması karşısında kendi anlatı kodlarını ve formunu geliştiren Andrei Tarkovsky sineması, hayata dair örtülü anlamlara dayanan sinematografinin analiz edilebilmesi için imkân tanımaktadır (Tarkovsky, 2008, s.198). Tarkovsky, zaman, mekân, karakter ve anlatı gibi sinema sanatına dair paradigmaları kendi felsefesi nezdinde şekillendirerek kendi varoluşu perspektifinde bir anlama büründürmektedir. Bellek, inanç, benliğin keşfi gibi soyut temaların filmografisinin temelinde yer alması, filmin kurgulandığı zamanda, varoluşsal felsefenin metafizik boyutunu görüntüler dünyası ile inşa

etme yolculuğunu ifade etmektedir (Tezcan, 2016, s.322). Bu noktada *Solaris*, *Stalker* ve *Ivan'ın Çocukluğu* gibi distopik evren kurgulayan filmler, karakterlerin olay örgüsü içerisinde hem yaşadıkları toplumu hem de iç dünyalarını varoluşsal kaygı ve anlam arayışı çerçevesinde hermeneutik analiz ile incelenebilme imkânı taşımaktadır.

Çalışmanın bütününde anlam, hermeneutik, felsefe, ontoloji ve sanat birleşiminde varoluş felsefesinin “babası” olarak nitelenen Søren Kierkegaard felsefesi, Tarkovsky’nin sinema dili içerisinde hermeneutik analizin yorumsama gücü ile irdelenmeye çalışılacaktır. Kierkegaard felsefesini oluşturan, kaygı, umutsuzluk, günah, korku, teslimiyet ve hakikat gibi kavramların örtülü ifadeleri Tarkovsky sineması içerisinde distopik evren teorisi kapsamında incelenecek; karakterlerin iç dünyasına yolculuğun sinemasal dilde nasıl temsil edildiği araştırılacaktır. Bu süreç içerisinde, filmlerin yalnızca yüzeysel bir anlatı geliştirmediği, yönetmenin kendi benliğinin ve içerisinde bulunduğu toplumun tarihi süreçlerinin filmlerdeki karakter yaratımına nasıl etki ettiği incelenecektir.

Bu noktada hermeneutik analiz yönteminin, bir filmi yalnızca bir iletişim türü olarak kabul etmediği aynı zamanda yaşanmışlıklara değinen felsefi birer metin olarak gördüğünün de kaçırılmaması gerekmektedir. Bu bakış açısını temellendirmek adına Tarkovsky’nin “*Mühürlenmiş Zaman*” adlı eserinde yer alan sanatın, insanın madde ile ruh arasındaki dengesini simgeleyen ve koruyan bir terazi görevini görmesi örnek teşkil etmektedir (Tarkovsky, 2008 s.197). *Stalker*, *Solaris* ve *Ivan'ın Çocukluğu* filmlerindeki karakterlerin dönüşümlerini yalnızca dramatik birer akış ögesi olarak ele almak ile değil Kierkegaard’ın varoluş felsefesi ve soruları ile anlam kazandırmak gerekmektedir. Bu çerçevede bu; ancak doğru soruları sorarak, yorumlama, bağlama entegre etme ve felsefi yetkinliği olan bir araştırma yöntemi ile mümkün olacaktır.

1.8. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışma kapsamında, Rus yönetmen Andrei Tarkovsky sineması, distopik evren teorisi bağlamında analiz etmek amaçlanmakta; söz konusu çalışma ise Danimarkalı filozof Søren Kierkegaard’ın varoluş felsefesi ölçeğinde sınırlandırılmaktadır. Çalışmanın ana hedefi, Tarkovsky sineması içerisinde işlenen umutsuzluk, iman, inanç, teslimiyet, bekleyiş, yabancılaşma ve içsel yolculuk gibi varoluş kökenli temaların, Kierkegaard düşüncesi ışığında okunabileceğini ortaya koymaktır. Çizilen bu hat doğrultusunda çalışma, Tarkovsky’nin tüm filmografisini içeren genel bir sinema çözümlemesi üretmenin ötesinde; çalışmanın konusu

kapsamında belirli filmler üzerinden distopik atmosferin ve varoluşsal gerilim arasındaki ilişkinin analizine odaklanmaktadır. Bu kapsamda çalışma, yönetmenin sinemasına bütüncül bir açıklama getirmek üzerine değil; belirlenmiş bir kuramsal izlek içerisinde anlamlandırma amacı gütmektedir.

Aktarılan genel sınırlılık profiline istinaden çalışmanın ilk temel sınırlılığı, Tarkovsky sinemasına dair tüm estetik ve sinemasal unsurların kapsanarak bir çalışma evreninin bulunmamasıdır. Tarkovsky sineması içerisinde zaman algısı, metafiziksel öğeler, şiirsel anlatı, görsel estetik bağlamında ritim algısı, kamera, ses ve mekân kullanımı, uzun plan bakışı gibi çok yönlü unsurlar barındırmaktadır. Yönetmenin sinema felsefesine dair geliştirilen zaman kavramı üzerine tartışmalar, modern anlatı sineması içerisinde başlı başına geniş ölçekli bir çalışma alanını ifade etmektedir. Bu noktada Gilles Deleuze'un hareket-imge ve zaman-imge kuramları kapsamında Tarkovsky sineması odağındaki okumalar, yönetmene dair sinema felsefe ilişkisinin boyutunu ifade etme noktasında önemli bir kaynak olarak yer almaktadır. Ancak çalışma içerisinde Deleuze'un sinema ve zaman ilişkisine yönelik felsefi terminolojisine detaylı bir bakış sunulmamıştır. Bu tercihin temel nedeni çalışma kapsamının sinemanın genel ölçekteki ontolojik yapısını incelenmesi olmasından ziyade; Tarkovsky özelinde, yönetmenin eserlerine Kierkegaard perspektifli bir okuma yapabilmektir. Deleuze merkezinde zaman kavramına dair bakışın çalışma kapsamına dahil edilmesi, çalışmanın ana eksenini sinema felsefesine doğru genişlemeci bir yapıya dönüştürecek; çalışmanın temel sorusu olan “distopik evrende varoluşsal kaygı ve inanç problemi” temasının arka planda kalmasına neden olacaktır.

Benzer bir biçimde çalışmada Tarkovsky'nin sinemasına özerk anlatı araçlarına dair teknik çözümlemelere de tez kapsamında detaylı bir biçimde analiz yapılmamıştır. Yönetmenin plan-sekans kullanımları, görüntü kompozisyonları, ışık kullanımı, ses ve müzik kullanımı ya da şiirsel sinema estetiği gibi başlıklara çalışmanın kuramsal çerçeveyi destekleyecek boyutta değinilmiştir. Bu noktadaki sınırlandırmanın sebebi, yönetmenin sinematografisine biçimci bir estetik analiz yapmak değil; yönetmenin inşa ettiği evren içerisinde meydana gelen varoluş yolculuğunu felsefi temelde yorumlama hedefi olarak ifade edilebilir. Bu durumun aksinde, çalışma sinema estetiği temelinde teknik bir çözümleme evrenine doğru ilerleyecek ve aynı zamanda çalışmanın aktarılan ana problematiği olan distopik evren içerisinde bireyin varoluşsal sıkışmışlığı ikinci planda kalacaktır.

Çalışmanın ikinci temel sınırlılığı, varoluşçu felsefenin sadece Søren Kierkegaard ekseninde ele alınmış olmasıdır. Varoluşçu felsefe, tarihsel akış içerisinde pek çok farklı

düşünür tarafından çalışılmış geniş bir felsefi alanı ifade etmektedir. Bu noktada Jean-Paul Sartre'in üzerinde durduğu özgürlük ve sorumluluk bakışı, Martin Heidegger'in Dasein kavramı ve varlık teorisi, Albert Camus'nün odaklandığı absürd düşüncesi, Karl Jaspers'ın geliştirdiği sınır durum kavramı ya da varoluş ve metafizik özelinde Gabriel Marcel'in metafizik yaklaşımı varoluşçu felsefenin geniş çaptaki haritasının birer örneğini temsil etmektedir. Fakat çalışma içerisinde yukarıda aktarılan düşünürlerin kuramsal çerçevelerine ayrıntılı bir bakış sunulmamaktadır. Buradaki temel amaç ise çalışmanın kuramsal bütünlüğünün korunmasının hedeflenmiş olmasıdır.

Bu çerçevede Hegel, Heidegger ve Sartre gibi filozofların kuramlarının çalışma kapsamına detaylı bir şekilde dahil edilmesi, çalışma kapsamına eklenmesi, mevcut kapsamı genişletecek ve tez içerisinde karşılaştırmalı bir tartışma alanının oluşmasına sebep olacaktır. Bu noktada örneğin, Sartre'in Tanrısız var olabilme bakışı ile Kierkegaard'ın inanç merkezli varoluş bakışı yaklaşımları arasındaki farklılıklara odaklanmak başlı başına ayrı bir çalışma problematiğine dönüşmektedir. Sartre'a ek olarak Heidegger'in varlık teorisi, ölümün bilinci ve kaygı kavramları izinde Tarkovsky okumaları yapmak da araştırmayı genel ölçek ontoloji ve sinema ilişkisine yönelik tartışma alanına dönüştürecektir. Bu sebeple, çalışma içerisinde diğer varoluşçu düşünürlerle ve felsefelerine yalnızca gereklilik gösteren kavramsal noktalarda geniş ölçekte referanslar verilmiş; çalışmanın ana temel kuramsal haritası Kierkegaard ile sınırlandırılmıştır.

Burada ifade edilen sınırlılık çerçevesinin bir diğer nedeni ise literatür içerisinde mevcut bulunan geniş kapsamdaki varoluşçu karşılaştırma çalışmaları içerisinde tekrar edecek bir yapıdan kaçınmaktır. Varoluşçuluk ekseninde ortaya koyulan çalışmaların önemli bir bölümü, Kierkegaard, Heidegger, Camus ya da Sartre gibi filozofların görüşlerinin benzerlik ya da farklılık taşıdığı noktaları incelemektedir. Bu çalışmanın temel dayanağı ise ifade edilen düşünürlerin izinde kapsamlı bir karşılaştırma yapmak üzerine değil; Kierkegaard felsefesinin terminoloji içerisinde yer alan umutsuzluk, kaygı, iman, inanç ve teslimiyet gibi kavramların Tarkovsky sineması içerisinde nasıl yer aldığını görünür kılmak üzerine konumlanmıştır. Dolayısıyla çalışma, varoluşçu felsefe tarihinin bütüncül bir panoraması sunmaktan ziyade belirli bir felsefi sınırlılık içerisinde sinema-felsefe okuması yapmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın üçüncü sınırlılık ölçeği, distopya kavramının çalışma içerisinde bağımsız ya da geniş kapsamlı bir araştırma alanı olarak kurgulamamasında ve Tarkovsky sinemasında

kurulmak istenen varoluşsal okuma hattına katkı sağlayacak ölçüde ele alınmasında belirginleşmektedir. Distopya kavramı, ütopya düşüncesi ile kesiştiği tarihsel ve kuramsal ilişki, modernlik eleştirisi, modern bireyin yabancılaşması, otorite, gözetim, beden politikaları ya da toplumsal krizler gibi pek çok sayıda tartışma perspektifini bünyesinde taşıyan oldukça köklü bir teorik çerçeve sunmaktadır. Bu sebeple distopya kavramının bütüncül tarihsel gelişimini, edebiyat ve sinema alanlarındaki dönüşümü, türsel ayrışmalar ve farklı kuramsal bakışlar ayrıntılı şekilde incelenmesi başlı başına ayrı bir çalışma alanını kapsayacak niteliktedir.

Bu doğrultuda çalışma kapsamında distopya kavramına yönelik başlıklar; kavramın tanımlanması, ütopya kavramı ile ilişkisi, sinema bağlamındaki tematik ölçekteki kesişimi ve film tarihi içerisindeki endüstriyel ve tür bazında görünümü farklı film örnekleri üzerinden kazandığı temsil biçimleri bağlamında çalışmaya katkı sağlayacak ölçüde değerlendirilmiş ve ele alınmıştır. Fakat bu değerlendirme haritası distopya kuramının tüm tarihi gelişimi politik, edebi ve sinemasal portföyünü ortaya koyma amacını taşımamaktadır. Çalışma içerisinde distopya düşüncesine Tarkovsky sinemasında belirginlik kazanan atmosfer, modern bireyin sıkışmışlığı, varoluş ve hakikat arayışı çerçevesinde ilişkilendirilebilecek kapsamda daraltılmış bir kuramsal bağlam içerisinde yer verilmiştir.

İfade edilen sınırlılık hattının temel nedenini, çalışmanın ana ekseninin distopya düşüncesinin tarihsel gelişiminin incelenmesinin ötesinde Tarkovsky sinemasında distopik imgeler ile Kierkegaard'ın varoluş felsefesi arasında kurulabilecek ilişkinin görünür kılınması oluşturmaktadır. Dolayısıyla Thomas More'dan başlayarak, Aldous Huxley, George Orwell, Yevgeni Zamyatin, Margaret Atwood ya da Tom Moylan, Darko Suvin, Fredric Jameson ve Gregory Claeys gibi pek çok kuramcı ve düşünürün izinde ilerleyen distopya düşüncesine çalışma içerisinde sadece temel problematiği güçlendiren noktalarda yer verilmiştir. Bu tercih distopya kavramını, çalışmanın temel sorusu olan “distopik evrende varoluşsal endişe ve inanç arayışı” bağlamında işlevsel bir sınırlılık içerisinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Benzer noktada sinemada distopya tarihi de çalışma içerisinde seçici bir perspektif doğrultusunda ele alınmıştır. Distopik sinema açısından belirgin örnekler, distopya ve sinema ilişkisinin genel gelişim ve bakış yönünün aktarılması amacıyla değerlendirilmiş; ancak distopik sinemanın tüm tarihsel serüveni, alt türleri, endüstriyel dönüşümü ya da farklı yönetmenlerin distopya düşüncesine detaylı yaklaşımları kapsamlı bir sinema tarihi incelemesi

noktasında ele alınmamıştır. Çalışma içerisinde böyle bir genişleme hattının çizilmesi; odak nokta olan Tarkovsky sineması ve Kierkegaard felsefesi merkezindeki varoluşsal çözümleme çemberinden uzaklaşılarak çalışmanın distopik sinema tarihi çalışmasına dönüştürülebilecektir.

Bu kapsam doğrultusunda çalışma içerisinde distopya başlığı, çalışma bütünlüğü içerisinde bağımsız bir alan olarak değil; Tarkovsky sinemasında modern bireyin kaygı, endişe, hakikat, inanç ve umutsuzluk gibi kavramlarla kurduğu ilişkiyi incelemek adına yardımcı ve tamamlayıcı bir kuramsal zemin olarak konumlandırılmıştır.

Çalışmanın bir diğer sınırlılık ölçeği, Tarkovsky sinemasının çizilen kuramsal bakış içerisinde yönetmenin tüm filmleri üzerinden ele alınmamasıdır. Yönetmene ait filmografi içerisinde oldukça derinlikli ve geniş metafizik okumaları, teolojik kuram izleri ya da politik analiz argümanları bulunmaktadır. Bu sebeple çalışma çatısına, çalışma problemine doğrudan bağ kuran belirli filmler özelinde yaklaşım geliştirilmiştir. Yönetmenin *Solaris*, *Ivan'ın Çocukluğu* ve *Stalker* filmleri çalışma sınırlılığına dahil edilerek bu eserler içerisindeki distopik atmosfer ile bireyin varoluş yolculuğundaki ilişkinin analiz edilmesi çalışmanın merkezine yerleştirilmiştir. Bu noktada *Solaris*; bilimkurgu türüne dair uzay, teknoloji ya da bilinmeyen gezegen olanaklarını kullanmasına karşın, distopik atmosferi dış dünya tasarısı üzerinden anlatmaktan çok insanın hafızası ve hakikati arayışındaki kırılgan zemin üzerine inşa etmektedir. Bu bakışta filmde sunulan teknolojik gelişmeler ve bilmeye dair tutkunun bir bireyi acı ve umutsuzluğa itebileceği, Tarkovsky'nin ise bu çerçevede bilginin ve teknolojinin keşfinden öte bir bireyin geçmişi ve düşleri arasında hesaplaşmasına yöneldiğini belirtmektedir (Akıcı, 2023, s.119). *Stalker* filminde ise Bölge vasıtasıyla distopik mekân sadece dış mekânın yasaklanması olarak değil; modern bireyin inanç, umut, arzu ve hakikat istenciyle sınıldığı bir varoluş eşiği olarak görünürlük kazanmaktadır. İz Sürücü karakterinin bir inanç arayışı içerisinde bulunması, bilinmeyen bir şeyin izini sürmesi ve sessizlik içerisinde bekleyiş figürü ile tanımlanmasının yanı sıra Bölge'nin ise kimi zaman tuzak, kimi zaman ise umut vaadeden belirsiz bir alan olarak değerlendirilmesi filmin distopik anlatı atmosferi ve varoluşsal serüven arasında inşa ettiği bağı desteklemektedir (Şevik, 2013, s.50). *Ivan'ın Çocukluğu*'nda ise distopik evren fiziksel ve sembolik ölüm arasındaki gerilim üzerine inşa edilmektedir. Savaşın gerçekliği ve çocukluğun ihtimali arasındaki bu filmde cephe hatları, yıkılan mekanlar ya da rüya sahneleri güvenli yaşam dünyasının parçalanmış yapısını görünür hale getirmekte, savaş teması sadece tarihi ve dramatik arka plan olarak yer almamakta; çocukluk olgusunun

masumiyetini ortadan kaldıran varoluşsal bir yıkım alanı olarak belirginlik kazanmaktadır (Tarkovsky, 2009, s.2).

Yönetmene ait diğer filmlere ise kuramsal akış içerisinde gerekli görülen noktalarda referans verilerek yer verilmiştir. Böylece çalışma, geniş ölçekte film çözümlemeleri eşliğinde dağılmadan sınırlı bir kavramsal yoğunluğun oluşturulmasını amaçlamaktadır.

Son kısımda, çalışmanın sınırlılıkları, çalışmanın eksik bırakılan yönlerini ifade etmesinden ziyade; çalışmanın odak merkezini korumayı hedefleyen bilinçli metodolojik tercihler olarak değerlendirilmelidir. Tarkovsky sineması ve varoluşçu felsefe; kendi içerisinde oldukça geniş teorik alanlar inşa etmektedir.

Bu iki uçsuz alanın tüm boyutlarıyla ele alınabilmesi, çalışma kapsamını gereğinden fazla genişletecek ve çalışmanın temel problemi olan “distopik evrende varoluşsal gerilim ve inanç arayışı” sorusunun görünürlüğünü azaltacaktır. Bu sebeple bu çalışma, Tarkovsky sinemasını Kierkegaard’ın varoluş felsefesi çerçevesinde sınırlandırılmış ve bir o kadar da derinleştirilmiş bir okuma sunmayı hedeflemektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

ANDREI TARKOVSKY SİNEMASINDA DİSTOPYA VE VAROLUŞSAL GERİLİM

2.1. Tarkovsky'nin Sanat ve Sinema Anlayışı

Andrei Tarkovsky, sinema dünyasına özellikle felsefi zemin çerçevesinde derinlikli yapıların bulunmasının eşliğinde ayrıcalıklı bir konumda literatür kapsamında yer almaktadır. Eserlerinin sinematografik derinlikler barındırmasının yanı sıra yönetmenin kuramsal ölçekteki başat fikirleri de sinema tarihine yön veren bir düşün alanı olarak aynı ölçüde değer taşımaktadır. Her iki alan nezdinde yönetmene atfedilen önem içerisinde teorik alandaki yetkinliğinin literatür taramaları ışığında belirtilen ölçüde yansıtlamadığı da aktarılan farklı bir bakış açısı olarak yer almaktadır. Estetik kuram çerçevesinde incelendiğinde, yönetmenin eserlerinin yanında sinemaya dair fikir haritasının da filmleri kadar önemli ve özgün bir kuramsal yoğunluk barındırdığı görülmektedir. Yönetmenin kişisel yaşamına kıyasla kendisine içkin felsefi yönünün daha kolay bir izlenim alanı oluşturduğu da belirtilmektedir. Bu sebeple, Tarkovsky'nin sinema anlayışını değerlendirmek, sadece filmlerinin biçimsel farklılıklarını incelemek değil, sanat üzerine geliştirdiği düşünsel zemine de dikkatlice incelemeyi gerektirmektedir.

Bu durum ise temel ölçekte üç sebep üzerine inşa edilmektedir. Bu dayanaklardan ilki olarak kendi estetik görüşlerinin detaylandırılmış projeksiyonu olarak Mühürlenmiş Zaman adlı eserinin varlığı belirtilmektedir. Ölümüne kısa bir zaman kala yayımlama şansını yakaladığı bu eser ışığında yönetmenin kendi otoportresinin bir yansıması görülmekte, yönetmen kendi sinemasal bakışına bir öz değerlendirme sunmakta; eserleri ile neyi gerçekleştirmek istediğini açıklamakta ve bu hedeflerini hangi yöntemler eşliğinde görünür kılabildiğini ifade etmektedir. Kendine çizdiği yol haritasında sanat ve sinema kesişimindeki ideal sanatın mümkünlüğü penceresinden yaklaşım göstererek ideal olanın ne'liğini bu eserinde detaylandırmaya gayret etmiştir. İkinci nokta olarak, yönetmenin 1970 ve 1986 dönemi tuttuğu günlüklerinin sansürlenmiş versiyonlarının günümüze ulaşabilmesine karşın, bu eserler içerisindeki kendisinin öznel yaşamı ve sanatı hakkındaki bilgilerin varlığı, yönetmenin felsefi izleğine mercek tutabilmek adına önem taşımaktadır. Bu notlardaki yönetmenin bakış açıları, eserlerindeki karakterlerin psikolojilerinin ve felsefelerinin irdelenmesi açısından verimli bir kaynak grubunu temsil etmesi açısından da önem taşımaktadır. Son ölçekte ise yönetmenin 24 yıllık tüm sanat hayatı bütünlüğünde kaleme aldığı eserlerin, günlüklerin ya da söyleşilerin tarihsel bir sıralama ışığında okunmasının neticesinde yönetmenin içsel yolculuklar eşliğinde

sanat perspektifinin ve bu düşüncelerin uygulanma biçiminin radikal değişiklikler barındırmadığı görülmektedir. Genel ölçekte tutarlılık barındıran bu yapı, Tarkovsky özelinde derinlikli bir çalışma yapmak isteyen tüm araştırmacılar için gerek tarihsel gerekse filmografisiyle eşleşerek ilerleyen bütünlüklü ve takip edilebilir bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Ancak bu söz konusu kaynakların yönetmenin düşünsel dünyasına ulaşmayı sağlaması, Tarkovsky'nin sanat ve sinema anlayışının kolayca çözümlenebileceği anlamını taşımamaktadır.

Doğrusal bir tarihsel akış içerisinde yönetmenin bakışına erişebilmenin kolaylığının yanında yönetmenin sanata ve sinemaya dair bu fikirlerin süzgeçten geçirilerek değerlendirilmeye alınması da söz konusu üç neden bünyesinde bir o kadar da zorluk barındırmaktadır. Öyle ki Tarkovsky'nin sanat ve sinema etrafındaki düşünceleri soyut kavramlar izinde ve rasyonel açıklamaların mümkünsüzlüğü ile bezenmektedir. Bu noktada, Tarkovsky'nin kendi fikirlerini aktarmada maneviyat katmanını sıkça kullanmasının; yönetmeni anlamlandırma çalışmalarında karşılaşılan güçlüğün kaynağını oluşturduğu görülmektedir. Teorik alanda bu aşkın üslubun yönetmenin şifrelerini çözmede zorluklar oluşturduğu belirtilmektedir. Buradaki güçlük özellikle Tarkovsky'nin sinemayı sadece estetik bir nesne olarak değil, hakikatin sezgisel bir şekilde deneyimlenebildiği varoluş zemini olarak konumlandırılmasını işaret etmektedir.

Tarkovsky için sinema, duyuşsal bir algı alanı olmanın ötesinde, hakiki olanın sonsuz bir arayışını temsil eden ayna konumunda yer almaktadır. Bu transandantal üslup, tam da bu noktada yönetmenin felsefesini erişilebilir olmaktan uzaklaştırmaktadır. Görüşlerinin kapalı anlamlarla aktarılmış olması nedeniyle yer yer çelişik bulunduğu belirtilse de buradaki farklılıklar esasında bir meselenin farklı yönlerce ele alınmış tamamlayıcı bölmelerini işaret etmektedir. Maddi ve manevi ya da soyut ve somut denilebilecek sentezler birlikteliğinde yönetmenin sinema anlayışının benimsenebilmesi için analitik bir değerlendirme safhasının yanında derinlikli bir sezgisel gücün bulunması da gerekmektedir. Bu sebeple Tarkovsky sinemasının anlamlandırılmasına yönelik her sınırlandırma gayesi, yönetmenin düşünsel katmanlarını daraltma riskini de beraberinde getirmektedir. Kurtyılmaz, Tarkovsky'nin sinema felsefesi için yönetmenin sinemayı salt olarak biçimci bir oyun ya da maddi gerçekliğin doğrudan aktarımının bir aracı olarak değerlendirmedeğini; içsel gerçekliğin görünür kılındığı özgün bir sanat alanı olarak değerlendirdiğini belirtmektedir. Bu kapsamda yönetmenin sineması, ne sadece gerçekçilik kapsamında ne de biçimci estetik kapsamında

okunabilmektedir. Yönetmenin şiirsel sinema felsefesi, gerçekliğin manevi ve düşünsel boyuttaki derinlik içerisinde yeniden kurmayı ifade etmektedir (Kurtyılmaz, 2022, ss.161-176).

Onun sinemaya bakışını yüzeysel olarak ele almada, araştırmacılar yeterli derinliğe erişemediklerinde, genel geçer ifadelerle sığınmak durumunda kalmaktadır. Yönetmene dair bu nesnel değerlendirme bakışına yönetmenin şiirsel üslubu nedeniyle genel ölçekte biçimci; görüntü teknikleri açısından uzun plan sekans kullanmayı tercih etmesi nedeniyle de gerçekçi olarak kategorize edilmesi örnek verilebilir niteliktedir. Bu sınıflandırma çalışmaları nedeniyle yönetmen özerk ve özgün olarak tam anlamı ile değerlendirilememektedir. Oysaki Tarkovsky ve terminolojisi akışkanlık taşımayan, genel geçer normlar içerisine alınabilecek statik bir süreç olarak değerlendirilmemektedir. Yaratıcı ve geçişken bir yapıya sahip olan sinema felsefesini irdelleyen her araştırmacı; yeni bir yön keşfedebileceği derinlik ve açıklık serüvenine katılmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.xvi). Tarkovsky'nin bu özgün ve sınıflandırılması mümkün olmayan düşünce yapısının en açık biçimde gözlemlenebildiği kaynakların başında ise *Mühürlenmiş Zaman* gelmektedir.

Mühürlenmiş Zaman, yönetmenin sinemaya dair fikirlerine geçmeden önce sanat anlayışındaki ideale ulaşma arzusunun vurgulanması ile başlamaktadır. Burada bu arzunun ifade ediliş biçiminin çerçevesi net çizilmiş cevaplar akışı içerisinde değil, bir tür sorgulama çatışması içerisinde verilmektedir. Sanatın ne olduğu ve amacı üzerinden ideal olanın irdelendiği bir yapı kurulmaktadır. Bu soru ve cevap ilişkisi sanatın herkese aitliğine gitmekte ve Tarkovsky, sanatın tüm kesimleri kucaklayan formunu işaret ederek sınırlamacı bakış açısını eleştirmektedir (Tarkovsky, 2008, s.25). Buradaki sorgulama, Tarkovsky'nin sanata bakışında sanatın sadece biçimci bir üretim alanı olarak değil, insanın varoluş arayışına eşlik eden arınma ve bilmenin bir alanı olarak görülmesini işaret etmektedir.

Tarkovsky için sanat, içe kapanık biçimlerin bir araya gelmesi değil, aksine katarsis peşindeki bireylerin bu doruk anı ile gerek kendi yaşamı gerekse tüm evrenin sorularına yanıt bularak, bilginin ardı sıra koşabileceği bir araç olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlama, sanatın en geniş ölçekte varoluşsal bir yolculuk olarak kabul görmesini ifade etmektedir. Sanatı tanıyan ve deneyimleyen her insan bu yolda yaşamın özüne ve kişinin kendi imkânları doğrultusunda edinebileceği hedeflerine yeniden ve yeniden ulaşabilmesine kapı aralamaktadır. Bu aktarımlar; Tarkovsky için bilmek ve anlamak merkezli bir sanat anlayışının varlığını ifade etmektedir. Bilme dürtüsünün insanın en temel ve kaçınılmaz ihtiyacı olduğunu dile getiren Tarkovsky, insan yaşamında sanatın da bu yönü ile insan yaşamında var olmasının mecburi bir zemin olduğunu belirtmektedir. Bilgi ve sanatın birlikteliği bu noktada Aristoteles'in felsefesini

anımsatmaktadır. Aristoteles'in insanın bilme tutkusu; Tarkovsky'nin sanat felsefesini şekillendirmede, sanatın yalnızca estetik bir araç olarak yer alamayacağını ifade ederek sanatın bilginin varlığı ışığında bir bütünlük kazanabileceğini belirtmektedir. Sanatın bilmenin bir ifade türü olarak, insanın hakikate erişebileceği epistemolojik zemini taşıması nedeniyle Tarkovsky'nin sanata bakışının yönünü ifade etmesi açısından önem taşımaktadır (Tarkovsky, 2008, s.27). Sanat ve bilginin kurduğu bu ilişki, Tarkovsky sinemasında sadece felsefi bir zemin üzerinde değil aynı zamanda teolojik bir başlangıç anlatısı kapsamında anlam kazanmaktadır.

Tarkovsky, bilgi ve sanat ikilisinin ilişkisini temellendirmede öncelikli olarak insanın bilme tutkusunun kökenine Kitabı Mukaddes'te yer alan Yaratılış aktarımına atıfta bulunarak başlamaktadır. Bu tercihi, kendisinin gerek dine bakış açısını gerekse bilginin idealize edilmiş biçimini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Aynı zamanda estetiğe yaklaşımındaki sanatın, alımlanan dünyanın ötesinde bir konumda yer alarak temellendiğini göstermesi bakımından da oldukça önem taşıyan bir bakış açısı olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşımdan hareketle Tarkovsky'nin estetik felsefesinin temeline dini argümanları yerleştirdiği ve bu doğrultuda sanatı dünyevilikten sıyrarak ilahi olan ile ilişkilendirdiği görülmektedir. Bu bağlam içerisinde insanın bilmeye dair tutkusu, Tarkovsky felsefesinde sadece zihinsel bir yönelim değil insanın dünyadaki varoluşunu ifade eden asli bir kırılma noktası olarak ifade edilmektedir.

Tarkovsky için bilmenin başlangıç noktası Havva ve Âdem anlatısına dayanmaktadır. Havva'nın bilginin peşinden giderek yasaklanan elmayı koparması eylemi, saf bilgelik ve sonsuz mutluluk halinin sonunu temsil etmektedir. Yapılmaması ya da bilinmemesi gerekeni bilmesi sonucunda insan, içindeki masumluğu yitirerek dünya yaşamına sürülmüştür. İnsan bu eylemi karşısında dünyaya ait yeni bir yaşam formu başlatmış, dolayısıyla da yeni yaşam kültürü içerisinde epistemolojik bir eşik önüne gelmiştir. Bilinç kazanan insan, burada etrafındakiler ile uyumlu bir yaşamı yitirmiş olarak tedirginlik evrenine geçiş yapmıştır. Sezgilerinin deneyimlediği ideal alan ile deneyimlediği gerçeklik algısı arasındaki çelişkilerin bilincine varan insan, varoluşsal sancıların başlangıcını tatmıştır. Bu safhadan sonra insan, manevi olanın hissiyatı ile maddi olanın gerçekliği arasında bir denge kültürü geliştirmenin peşinde koşmaktadır. Tam olarak kavranamayan ve gerçekleştirilemeyen denge ise, kişide içsel bir huzursuzluk ve memnuniyetsizlik yaşanmasına neden olmaktadır. Tam da bu noktada anlamını kazanan sanat ise, bireyin gideremediği huzursuzluğunun ve varoluş sıkıntısının yansıması olarak ortaya çıkış sahnesini şekillendirmektedir (Tarkovsky, 2008, s.27). Dolayısıyla burada aktarılan ilk günah anlatısı, Tarkovsky için sadece dini bir refere noktasını

değil, insanın varoluşsal endişe ve iç huzursuzluğunu ifade eden temel bir düşünsel dayanak noktası halini almaktadır.

Tarkovsky'nin ilk günah öğretisine yönelttiği vurgu kapsamında, insanın olgusal olarak deneyimledikleri ve sezgisel olarak algıladıkları arasındaki zıtlık ilahi bir hüküm olarak yankı bulmaktadır. Bu yankı ise şüphesiz bir kader dizgesini temsil etmektedir. Dünyaya gönderilen insan, daimî olarak bu zıtlığın pençesinde varlığını sürdürme gayesini taşımaktadır. Değiştirilemez ve ortadan kaldırılamaz bu çelişkili yapı için Tarkovsky, imkânsızlığın getirdiği bir anlam ve süreklilik kazanan bir kaynak arayışının varlığından söz etmektedir. Bu çelişki, insanlığın bilimi ve sanatı ortaya çıkarmasını sağlamaktadır. Sanat ve bilim dünyayı anlama, ona sahip olma ve bilgi edinme araçları olarak işlevsellik kazanmaktadır. Aynı zamanda hem sanat hem de bilim insanlığın varoluş sancısını dizginlemek noktasında bir tür zorunluluk olarak da varlık göstermektedir (Tarkovsky, 2008, s.27). Buradaki çelişki sanat ve bilimi aynı potada birleştiren aynı varoluşsal ihtiyaç neticesinde doğan iki farklı yönelim olarak ortaya çıkan yapı, Tarkovsky'nin bilgi türleri arasındaki ayrımı da belirginleştirmektedir.

Sanat ve bilimin bilgi türleri arasında aktarım farklılıkları bulunmaktadır. Sanatın, din ya da felsefe ile birliktelik kurarak bilgi aktarışını sağladığı belirtilirken; sanatın bilgisinin bilimsel bilgi gibi nesnel ve doğrusal ölçekte değil öznel ve sezgisel bir bilgi olarak değerlendirilebileceği aktarılmaktadır. Sanat ve bilimin bilgiye erişme kökenine yaklaşım farklılıkları da sundukları bilgi türlerinde farklılık oluşturmaktadır. Bu aktarımlar eşliğinde Tarkovsky için insan, sanattaki gerçekliği kendi öznel deneyimleri ışığında keşfetmekteyken, bilimsel bilginin yolculuğunda daimî bir gelişim ve yenilenme söz konusudur. Bilimsel bilgi, bir merdivenin basamakları betimlemesiyle eşleşerek düzenli ve gelişimsel akışa göre ilerlemeci bir yapıdadır. Sanatın bilgisi ise deneyimlendiği her seferde yeni ve eşsiz bir görünüme kavuşmakta ve bu yapısı itibarıyla de bir tür vahiy taşıyıcısı konumunda temsil edilmektedir. Sanat, bu var olan yapısı itibarıyla, pragmatist bir yaklaşım içerisinde değil mutlak olan ve tinsel olan ile birliktelik kurmuş bir sembol olarak anlam kazanmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.28). Sanatın öznel, sezgilere bağlı ve tinsel bir bilgi alanı olarak konumlandırılması, beraberinde sanat eserinin de nasıl alımlanması gerektiğine dair bir sorgulamayı da getirmektedir.

Sanat eserinin Tarkovsky için anlamı, sanatın anlamı ve varlığın nedeni ile bütünleşik bir yapıda yer almaktadır. Sanat ve var olmanın ne olduğuna yönelik bir sorgulama ya da arayış peşinde olmadan herhangi bir esere göz değdiren kişinin, eser üzerine yorumları Tarkovsky için yersiz, dayanaksız ve yüzeysel olarak değerlendirilmektedir. Bu yorumların benzetmesi için

gökkuşağını tanımlamaya çalışan kör bir adamın biçare çabası betimlemesini yapmaktadır. Bu körlük, gerçekliği açığa vurma çabasını gösteren sanatçı karşısında duyarsız kalınmayı temsil etmektedir (Tarkovsky, 2008, ss.30-31). Buradaki alımlama biçimi, Tarkovsky'nin sanat eserine dair sadece tamamlanmış bir estetik nesne olarak yaklaşmadığı bakışını göstermekte; aksine karşıtlıklar ve gerilimler üzerinden hakikati merkeze alan ve açığa çıkaran dinamik bir yapı olarak görmesiyle ilişkilendirilmektedir.

Tarkovsky, Rus biçimci estetik izindeki diyalektik sanat anlayışına yaklaşılarak sanatın içerisinde barındırdığı zıtlıklar nezdinde var olabileceği düşüncesine bağlı kalmaktadır. Bir düşüncenin sonsuz devinimi için zıtlıkların birlikteliğine duyulan ihtiyaç, sanatın gelişmesi ve kendi özünü keşfetmesi konusunda bir gereklilik halindedir (Tarkovsky, 2008, s.7). Tarkovsky için idealin peşindeki sanat, estetiksel bir güzellik algısının peşinden gitmeyi ifade etmemektedir. Aksine kötü, eksik ya da pislik olarak ifade edilen kusurlunun gösterilerek ideal olanın seyirci üzerinde bir düşün alanı oluşturması hedeflenmektedir. Yani bu noktada sanatın ideallliği, estetik güzellik algısının izinde değil, çirkinliğin gerçekçi sunumuyla ideal olanın aranması dürtüsünün sağlanması üzerine kurulmuştur (Tarkovsky, 1992, s.150). İdeal olan şeyin kusurlu, eksik ve kötü olan üzerinden aranması, Tarkovsky'nin sanatı manevi bir yönelme ve hakikate dönük bir yakarış çağrısı olarak görmesiyle tamamlanmaktadır.

Sanatı bir tür yakarış olarak tanımlayan Tarkovsky, sanatın insan varoluşundaki umudu simgelediğini düşünmektedir. Umudun peşinde koşmayan ve bu umudun yegâne kaynağı maneviyatla kesişmeyen hiçbir eserin sanatla ilişkilendirilemeyeceğini dile getirmektedir. Bu kategorideki tüm sanat eserleri, ancak entelektüel bir girişim olarak değerlendirilebilmektedir. Entelektüel sanat eseri örneğine Tarkovsky, Picasso penceresinden yaklaşır. Picasso'nun tüm eserleri Tarkovsky için sanatçının dünyaya bakışının entelektüel bir fırçası niteliğini taşımaktadır. Sanatçıya atfedilen tüm saygıya karşılık Picasso, hiçbir eseri ile sanata ulaşabilmiş değildir. Tarkovsky'e göre sanat, ahlaki bir idealin ifade edilme yolundaki çabaları kadar gerçekçi bir zeminde ele alınabilmektedir. Gerçekçi bakış, daima gerçeğin ortaya koyulması çabası neticesinde sonsuz bir güzelliği kendi içerisinde taşımaktadır. Buradaki gerçek ve güzellik ilişkisi Platon'u işaret etmektedir. Gerçeğe ulaşma gayesi temelinde hakikate erişmenin tutkusunu temsil etmektedir. Bu noktada Platon ve Tarkovsky'nin hakikatin mutlak güzelliği fikirleri birbiri ile örtüşür bir zemin kurgulamaktadır (Tarkovsky, 2008, s.84). Bu sebeple Tarkovsky 'de sanat bir umut temsilcisi olarak yer aldığı görülmektedir. Aynı zamanda sanat, insanın varoluşunun anlamlandırıldığı özel bir bilgi türü olarak düşünülmesini de gerekli kılmaktadır.

Sanat, insanın varoluşunu kavramadaki ışık olarak Tarkovsky için bir bilgi rehberidir. Bilgi türü olarak sanat burada bilimsel bilginin öğreti algısından ayrılmaktadır. Sanatın bilgisi kendisine özgü ve içkin bir form oluşturmaktadır. Öğretiden ayrılan sanat bilgisi, didaktik bir dil kullanmamaktadır. Sanat burada bireyin ruhuna işleyen ve manevi inançlarına şekil verebilecek yegâne alan olarak kendisini ifade ederken; aktarıldığı gibi bu yönlendirici yapısında didaktik ve dogmatik bir dil kullanmamaktadır. Tarkovsky'e göre insan, sanatın deneyimini tam manasında özümseyebilme yeteneğini barındırsaydı, insanın iyilikle bütünleşen bir yapısı olabilirdi. Ancak bu noktada sanat, bireylerin ruhunu katarsis anı çerçevesinde iyilikle yönetebilmektedir. Bu noktada yönetmen, bireyin kendisinin iyiliği öğrenebileceğine dair inancın ise bir saçmalık olduğunu düşünmektedir. Sanat, bu minvalde bireylerin sanatçıların eşliğinde sınırlanmış kurallara değil eserlerle aktarılan manevi değerlere bir teslimiyet göstermesini öngörmektedir. Bu hali ile sanat bir eğitmen değil sezgilerle kuşatılan manevi bir deneyim alanı olarak ifade edilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.7). Sanatın insanın ruhunu dönüştürmesindeki gücü, Tarkovsky'nin mutlak varoluş ve hakikat arasında kurduğu geniş felsefi çerçeve ile de bütünlük kurmaktadır.

Mutlak hakikati yeniden ve yeniden şekillendiren şey, Tarkovsky için sanattır. Schopenhauer'ın sanat felsefesine ışık tutan bu yaklaşım bireylerin sanata bakışındaki gelip geçiciliğin sonsuz ve mutlak olanla bütünleşen yapısını hatırlatmaktadır. Aynı zamanda Schopenhauer felsefesindeki idea'nın bilgisine erişmedeki sanatın başat rolü de yadsınamaz bir önem taşımaktadır (Kuçuradi, 2006, s.21). Tarkovsky, tüketilen bir nesne olmamak adına her türlü sanat ürününün, yaşama, bireyin varoluşuna içkin bir anlamlandırma gayesi taşıması gerekliliğine inanmaktadır. Sanatın temel ilkesi bu noktada, insanın varoluş amacı, nedeni ve yolunda bir atıfta bulunmak olarak ifade edilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.8). Buradaki felsefi çerçevede insan, tamamlanmış ve kendi varoluş anlamına ulaşmış bir varlık olarak değil, sanatın varlığı ve yol göstericiliği izinde kendi ruhunu ve yönünü keşfetmeye çalışan varlık olarak belirginlik kazanmaktadır.

Tarkovsky için insan yolunu arayan bir kayıptır. Yolunu yeniden keşfedebilmesi için insanın kendi özüne yani ruhuna yönelmesi gerekmektedir. Kayıp ruha sahip insanlık karşısında Tarkovsky, aslında tamamen bir umutsuzluk içerisinde de değildir. Sanatın Mesih rolüne inancı bu noktada devreye girmektedir. Sanat, insan için ifade edilemeyen sonsuzluk, maneviyat, aşkınlık gibi kavramları deneyimlenebilen birer alan olarak sunma gücünü barındırmaktadır. Bu gücü sayesinde sanat eserleri tinsel deneyimlerle bireylerin varoluşsal sancılarına anlam katmakta, insan ruhunu iyiliğe götüren bir kudreti temsil etmektedir. İnsanın en temel ve önemli

özünün bir ruha sahip olması olduğunun unutulmaması gerektiğini ifade eden Tarkovsky, insanı hayvandan ayıran keskin özelliğin spiritüellik olduğunu düşünmektedir. İnsan ve hayvan arasındaki ayrımın sanatla kesişen bir yapısının olması insanın sanatla düşünebilme ve hissedebilme gücünü ortaya koymaktadır (Tarkovsky, 2006, ss.16-23). Tarkovsky sanatın işlevsellik kazanan yanı için düşünme dürtüsünün teşvik edilmesi noktasında bir yaklaşım benimsemektedir. Sanatın yegâne amacı, insanın kendi ölümüne hazırlanması için en gizil katmanlarına erişebilme gücünü içerisinde taşıması olarak aktarılmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.32). İnsanın ruhunu kaybetmesine yönelik bu yaklaşım, Tarkovsky'nin modern çağ ve tüketim toplumu inşasına yönelttiği eleştirinin de temelini göstermesi noktasında önem taşımaktadır.

Tarkovsky'nin yaşadığı çağa bakış açısındaki pesimist altyapı içerisinde insana dair duyduğu en büyük üzüntüsü, güzel ve kalıcı olanı aktaran her şeyden alıkoyulan bir yaşam biçimi içerisinde yer alması olarak ifade edilmektedir. Tüketen bir toplum içerisinde insan kendi varoluşuna ve ruhuna dair tüm sorgulamaları ve aidiyetleri de bu güdüm nedeni kaybetmektedir. Dolayısıyla kendi bilincine uzaklaşmaktadır. Bu toplum modeli içerisinde sanatçı, Tarkovsky için bazı sorumlulukları sırtında taşımaktadır. Çünkü sanatçı hakikate karşı duyarsız kalamamaktadır. Ancak ve ancak hakikate doğru yapılan bir çağrı, sanatçının yaratıcılığını hissedebilmesine ve peşinden gidebilmesine olanak tanımaktadır. Kendi inancına sıkı sıkıya bağlanmış bir sanatçı bu yolla toplumu sarma yeteneğine erişebilmektedir. Hakikatin inancına sahip olmayan sanatçı benzetmesi için Tarkovsky, daha önce de bahsedildiği üzere kör bir ressam betimlemesini kullanmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.32). Bu yapıyla birlikte Tarkovsky, sanatçıya atfettiği sorumluluk kapsamını sadece kendi toplumuyla sınırlı bir çerçevede görmeyerek sanatın evrensel etki alanını işaret etmektedir.

Sanatçının yalnızca yaşadığı topluma ışık tutabileceği düşüncesi Tarkovsky için doğru değildir. Sanatın ve sanatçının evrensel gücüne yaklaşarak sanatçıların söylemek istediklerini ne bir eğitmen ne de bir dini figür olarak söyleyebileceğini düşünmektedir. Sanatçı burada eserini alımlayan kişilerden de üstün bir konumda yer almamaktadır. Sanatçıyı diğer kitlelerden ayıran nokta, görüntü dilinden söylemek istediklerini aktarabilme yeteneğine sahip olmasıdır (Tarkovsky, 2008, s.37). Sanatçı, esasında hakikatin mutlaklığı karşısında kazanma dürtüsü taşıyan bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Öyle ki eğer bir sanatçı, eseriyle hakiki olana karşı kusursuz bir bütünlük kurgulayabildiği ölçüde eserlerinde galip gelmektedir (Tarkovsky, 2006, s.81). Sanat ve sanatçı üzerine Tarkovsky'nin geliştirdiği bu düşünceler, sinemayı da aynı çerçevedeki hakikat, sorumluluk ve sanat arayışı ilişkisi içerisinde değerlendirmenin önünü açmaktadır.

Tarkovsky için sinema, güncellenen şartlar altında kendi gelişimini sürdürmeye çalışan bir sanat dalı olarak konumlanmaktadır. Sinemanın yeni bir sanat biçimi olarak, gerçeklik algısını sanatın alımlayıcısı üzerinde yeniden inşa etmesi noktasında güçlü bir etkisellik barındırdığı ifade edilmektedir. Bu noktadaki sinemanın görüntüsel gücüne karşılık Tarkovsky, sinemanın sadece seyirlik alanı olarak değil; gerçekliklerle bezenmiş bir sanat dalı olarak algılanması gerektiğini öne sürmektedir. Yönetmenlerin bu amaç etrafında kendi sinema felsefelerini ve olanaklarını yeniden ve yeniden irdelemesi gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Yapılacak bu teorik katkıların sinemayı tüm sanat dalları içerisinde olması gereken yere konumlandırmasında fayda sağlayacağını düşünmektedir. Bu düşüncesi yönetmenin kendi yaşamı içerisinde karşılaştığı tüm zorluklara rağmen sinemanın ne'liği ve olanaklarına yönelik çalışmalarını sürdürmesiyle devam etmiştir (Tarkovsky, 2008, ss. vii-6). Bu sebeple Tarkovsky'nin sinema ile ilgisi yönetmenin sadece sinemanın pratik yönü ile sınırlı kalmamış, sinemanın teorik ölçekteki olanaklarının sorgulandığı kapsamlı bir düşün evrenine dönüşüm gerçekleşmiştir.

Sinema teorisi üzerine oldukça kapsamlı bir çalışma tutkusu barındıran Tarkovsky, sinema okumaları yaparak kendi yaşamı üzerinden bir karşılaştırma kültürü kurmaya yoğunlaşmıştır. Okumaları ışığında ise sinemanın mevcut konumu içerisinde olması gerektiği yerde tam olarak temsil edilemediği düşüncesinden hareketle; sinema gibi genç ve dinamik bir sanat dalının henüz tam olarak anlaşılamamış olanakların karışıklığı içerisinde yer aldığını belirtmektedir (Tarkovsky, 2006, ss. 7-13). Sinemanın yer edinememişliği yönetmenin *Mühürlenmiş Zaman* eserinin doğması yönünde önemli bir neden olarak kabul edilmektedir. Sanat ve sinemaya dair sorunların ele alındığı bu eser, Tarkovsky'nin ilk film projelerinden başlayarak karşılaştığı problemlerine yer vermekte ve bir sinema günlüğü formatında literatürde yer edinmektedir (Tarkovsky, 2008, s.vii). Bu kuramsal arayışın merkezinde sinemanın gerçeklik ile kurduğu özgün bağın ve sinemanın zamanı kaydedebilme gücünün yer aldığı görülmektedir.

Tarkovsky; sinemayı, en gerçekçi sanat olarak tanımlarken, dış dünyanın birebir ölçekte taklit edilmesini ifade etmemektedir. Onun için sinema, zamanı sabitleyebilmesi potasında sonsuz bir güce sahiptir. Bir görüntünün gerçeğe en yakın halinin ancak hayata bir o kadar yakın olabileceğini belirtmekte ve otantik bu yapının kurulabilmesinde sinemadan başka diğer sanat dallarının bu gücü elinde bulundurmadığını ifade etmektedir (Ciment, 2009, s.328). Sinemanın, gerçeklik ve zaman ile kurduğu bu ilişki, Tarkovsky'nin biçimci estetik tercihlerinde ve

özellikle uzun plan sekans ve kesintisiz zaman deneyimi kapsamında görünürlük kazanmaktadır.

Yönetmenin sinemaya bu bakışı doğrultusunda kesintisiz plan kullanımının Michelangelo Antonioni sinemasıyla benzeşmesi meselesinden yaklaşan Dyer, iki yönetmenin estetik yaklaşımlarının ayrıştığı nokta için, Tarkovsky estetiğinin temelini uzatılan zamanın yeni bir niteliğe kavuşması bakışını öne sürmektedir. Yönetmenin yeni bir nitelik kazanan zaman tanımına bu noktada, izleyici üzerinde yoğunlaşmış bir dikkat hedefinin sonucu olarak yaklaşılmaktadır (Dyer, 2014, s.19). Burada aktarılan zaman anlayışı, Tarkovsky'nin sinemasını dönemin Sovyet kurgu geleneği içerisinde sıyrarak bireyin iç deneyimlerine yönelerek bireyin varoluş özünü keşfetmesine olanak tanıyan özgün bir sinema dili kurmasını mümkün kılmaktadır.

Tarkovsky'nin sinema anlayışı, dönemin Sovyet sinemasının öncü kurgu geleneğinden ayrılarak dış dünyada gerçekleşen toplumsal, ekonomik ya da kültürel akışın içerisinde erimenin aksine bireyin içine yönelmektedir. Kendine has üslubunu oluşturmada; bireyin iç dünyasının, bilinçaltının, baskıladığı dürtülerinin ve duygularının derinlikli yapısını ifade eden 15. Yüzyıl ikonografisinden ya da 14-15. Yüzyıl Rönesans resimlerinden ve dünya sinemasından faydalanmaktadır (Nochimson, 2012, s.94). Yönetmenin özgün sinema dili, farklı araştırmacılar etrafında gerçekçilik, biçimcilik ve dışavurumcu duyarlılık üçgenindeki geçişken yapıyla değerlendirilebilmektedir.

Totaro, Tarkovsky'nin sinema anlayışı için klasik gerçekçi estetik unsurların öznel ve dışavurumcu bir duyarlılıkla bütünleşen özgün bir değer inşa ettiğini belirtmektedir. Uzun plan sekans, alan derinliği ya da hareketli kamera kullanımı gibi gerçekçi ve biçimci araçlar, Tarkovsky sinemasında dış dünyanın kaydedilmesi için değil karakterlerin iç hakikatlerinin ve zaman deneyimlerinin görünür kılınmasını ifade etmektedir. Bu noktada yönetmenin sineması, montajı odak noktasına alan Sovyet sinema teorisi geleneğini devam ettirme kapsamında belirgin bir farklılaşma göstermektedir. Tarkovsky'nin; montaj merkezli değil, planın içinde geçen zamanı ve bu zamanın ritmini temel biçimsel unsur olarak görmesi, yönetmenin sinemaya bakışının teknikten öte varoluşsal ve ruhsal bir deneyim alanı olması düşüncesini pekiştirmektedir. (Totaro, 1990, ss.6-8). Totaro'nun biçimci ve estetik çerçeveden yaklaşarak ele aldığı bu yapı, Wheeler'in bakışında gerçeklik ve ön yargı meselesine, aşılması gereken bir başlık olarak farklı bir boyut sunmaktadır.

Wheeler ise Tarkovsky filmlerinin kurmaca kökenlerinin olmasına rağmen esasında gerçeklikle olan bağlarına dikkat çekmektedir. Yönetmen gerçeklerden kaçmak yerine, ön

yargıların karmaşasını aşarak gerçekliğin olduğu gibi kavranmasını önemli görmektedir. Yönetmenin bilimsel ve rasyonel düşünce tarzına olan mesafesi de tam olarak bu noktada belirginlik kazanmaktadır. Çünkü salt nesnellik ideası, gerçekliğin sezgisel, manevi ve deneyimsel süreçlerinin sınırlandığı bir risk taşımaktadır (Wheeler, 2014, ss.1-2). Buradaki kuramsal değerlendirmelerin, yönetmenin filmografik bütünlük içerisinde nasıl görünür kılındığı ise belirli filmler üzerinden daha somut bir şekilde incelenebilmektedir.

Yönetmenin filmografisinde pek çok eseri kapsamında temellendirdiği bu sinema felsefesi içerisinde Bird'ün *Andrei Rublev* odağında ele aldığı eserinde Tarkovsky'nin sinema estetiğine değinildiğinde; Tarkovsky kamerasının, net anlatı yorumu sunmadan izleyiciyi doğrudan filmin dünyasının içerisine dahil edildiği bir yapının sunulduğu ifade edilmektedir. Buradaki yapı, Tarkovsky sinemasının açıklayıcı bir sinema dilinden ziyade, deneyimlenebilecek bir sinema anlayışını desteklemektedir. Bird ayrıca, Tarkovsky'nin seyrek kullandığı manzaraları, sessiz kahramanları, gizemli sahneleri ve dönüşümlerle tamamlanan kesintili anlatımının izleyicinin klasik anlatı sinemasında deneyimlediği özdeşleşme girişimlerini geri püskürttüğünü ve anlaşılması zor bir film anlatısının ortaya çıkardığını ifade etmektedir (Bird, 2004, ss.9-10). Bird'ün anlatı yapısı ve bu yapının alımlayıcısı izleyici deneyimi üzerinden kurduğu denge, Tarkovsky sinemasının biçimci yönünden ziyade manevi ve düşünsel bir zemin üzerinde de ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

İbiş farklı bir noktadan yaklaşarak, Tarkovsky sineması için; yönetmenin bakışını sadece estetize edilmiş üretim ve görüntü alanı olarak değerlendirmedini ifade etmektedir. Tarkovsky'nin hakikatin arayışında ve maneviyata yönelişinde sinemasal bir üslup ve biçim olduğunu belirtmektedir. Bu noktada Tarkovsky'nin sinemaya teknik bir meslek icra etmek noktasından değil adanmış bir amaç ve idea olarak yaklaştığını aktarmaktadır. Dolayısıyla yönetmenin sineması popülist bir bakışta incelenebilecek genel geçerlilik içerisinde değil; manevi ve varoluşsal bir izlek sunması noktasında düşünsel bir zemine yerleşmektedir (İbiş, 2020, ss.99-125). Aktarılan bu yaklaşım, Tarkovsky sinemasının görüntü estetiği üzerinde değil; kültürel tarihsel ya da dinsel ve felsefi değerler ile birlikte değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Tarkovsky'nin sinema felsefesi sadece görsel bir anlatı kurma biçimiyle sınırlandırılmayacak derinliğe sahiptir. Yönetmenin sineması içerisinde Rus kültürü, tarihi, düşüncesi ve felsefesi iç içe geçmiş yapılar olarak yer almaktadır. Yönetmenin tüm filmleri kendi zaman ve mekânını yaratmakta ve filmlerde kullanılan müzik, şiir, lirizm, medeniyet, din ya da kültür unsurları birbirlerinden bağımsız şekilde ilerleyen öğeler olarak değil insanın

varoluş özünü görünür kılan estetik bir yapı etrafında birleşmektedir. Yönetmenin filmlerinin derinlikli felsefi sorular etrafında manevi ve düşünsel deneyim alanı sunması Tarkovsky'nin sanata bakışındaki insanın kaderinin ve dünyayı mükemmele ulaştıracak yolların arayışının bir anlatı dili olarak kabul görmesi ile ilişkilendirilmektedir. Bu sebeple Tarkovsky filmleri, izleyici perspektifinde sadece bir seyir nesnesi olarak değil seyircinin arındığı, kendisiyle yüzleştiği ve anlam arayışını derinleştirdiği varoluşsal bir süreç olarak yer almaktadır (Yergebekov, 2003, ss. 1-16). Çok katmanlı bu yapı, Tarkovsky filmlerinin klasik olay örgüsünden çok hafıza, rüya, çocukluk ya da içsel zaman ve yolculuk deneyiminin öne çıkmasıyla somut bir zemin elde etmektedir.

Filmlerinde olay örgüsünün klasik akışının doğrusal gelişiminin aktarılmasından ziyade; insanın hafızası, rüyalar ve çocukluk izleri üzerinden karakterlerin içsel yolculuk deneyimleri ön plana çıkmaktadır. Buradaki temsilde Tarkovsky sineması, dış dünyadaki nesnel gerçekliğin yeniden üretilmesinden öte bu gerçekliğin sanatçının ruhundan ve düşünsel süzgeçten geçirildiği bir yapı inşa etmektedir. *Ayna* filminin yönetmenin kendi yaşamından, anılarından ve düşsel imgelerinden yola çıkarak oluşturulmuş olması Tarkovsky'nin kişiselleştirilmiş bir sinema hafızası oluşturma arzusunu görünür kılmaktadır. Görüntüler, kişinin sırasıyla yaşadıklarının kayıt altına alındığı bir röntgen kaydının ötesine geçerek, geçmişle ve şimdiyle kurduğu bağı ve bu bağı varoluşsal sorgulama alanlarını açığa çıkartmaktadır (Bilgiç, 2023, s.4). Bu düzlemde *Ayna* filmi, Tarkovsky'nin bireysel bellek ile sinemasal zaman arasında kurduğu ilişkinin en net örneklerinden biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Ayna filmi, sadece klasik anlatısal bir yapı inşa etmenin nedensellik, eylem ve doğrusal zaman örgüsüne dayalı bakışından ayrılarak; zamanın, hafızanın ve görsel deneyimlerin merkezi hale geldiği estetik bir düzlem olarak değerlendirilebilmektedir. Bu çerçevede *Ayna* filmi, sadece anlatı noktasında değil, zaman algısı, karakterlerin inşa edilişi, ses-görüntü ilişkisi ve mekân kullanımı noktasında modern sinemanın zaman-imge yapısını görünür kılan bir örnek niteliğindedir (Avcı ve Çetin, 2022, ss.321-327). Dolayısıyla Tarkovsky için zaman, hafıza ve mekân izleyiciye anlatının sadece olay dizisini takip edebileceği bir yapı olarak sunulmamaktadır. Ruhsal ve metaforik hareketler üzerinden bu kavramların deneyimlenebilmesi mümkün kılınmaktadır.

Tarkovsky sinemasında anlatının sadece olay örgüsünden ibaret olmadığı bakışı yönetmenin özellikle yukarı-aşağı hareket eden kamera kullanımının bir anlatı ilkesi haline

gelmesiyle fiziksel mekânın nasıl ruhsal ve metaforik bir anlama büründüğünün bir diğer örneği niteliğindedir (Koivumäki, 2012, s.29).

Tarkovsky sinemasında mekânın ruhsal ve metaforik düzlemde anlam kazanması, yönetmenin görüntü estetiği anlayışının yanı sıra zaman algısı üzerinden de özgün bir sinema felsefesi ve dili kurguladığını göstermektedir. Bu sebeple Tarkovsky'nin sinema anlayışını temellendiren unsurlardan zaman, teknik bir argüman olmanın ötesinde ruhsal, varoluşsal ve metafiziksel bir deneyim alanına dönüşmektedir.

2.1.1. Zamanın Ruhsal Boyutu

Tarkovsky için sinemadaki zaman, teknik bir film akışının ya da anlatının düzenlendiği bir araç olarak değil, varoluşun merkezine yerleştirilen ontolojik bir alan olarak temellendirilmektedir. Yönetmen, sinema ve zaman ilişkisinin başlangıcını Lumiere'in *Bir Trenin Gara Girişi* filmi ile başlatırken, buradaki zamanın teknolojik konjonktüre bir yenilik katması olarak yaklaşmamaktadır. İlk izleyicinin perde önünde deneyimlediği statik görüntünün bu devinimi, gerçeklik ve sanat ilişkisinin de başlangıcını temsil etmektedir. Sinemanın temsil ve gerçeklik arasındaki ayrımının deneyimlendiği bu an, Tarkovsky için teknik bir yenilikten öte yeni bir sanatın doğuş anını ifade etmektedir. Bu an içerisinde zamanın kaydedilebildiği ve deneyimlenebildiği yeni bir bakış sunması açısından önem taşımaktadır (Tarkovsky, 2008, s.49). Sinema ve zamanın, ilk kez *Bir Tren'in Gara Girişi* filminde tanışmaları, teknik bir gelişme ve görsel bir doyum olmanın ötesinde bir ilişkiyi temsil etmesi açısından oldukça kilit bir nokta olarak kabul edilmektedir. Film şeridi üzerine mühürlenmiş zaman, aynı zamanda hem bugüne hem düne hem de yarına biz iz bırakabilme gücünü sinemada bulmaktadır. Perde üzerinde akan zaman izleyici için dünün; yani önceki zamanın, şimdiki zaman olarak izlenmesini temsil etmektedir. Perde üzerinde dondurulan zaman, ilk kez saklanmış ve yeniden inşa edilmiş bir yapıda tekrar deneyimlenen bir alan olarak insanın zaman ile ilişkisinin köklü bir değişimini ifade etmektedir. Bu sebeple Tarkovsky'nin zaman kavramı üzerindeki düşünceleri sinema tarihindeki teknik bir değişim ve kırılma üzerinden değil, sinemanın diğer sanatlar karşısındaki özgün konumunu belirleyen temel unsur olarak da değerlendirilmeyi gerekli kılmaktadır.

Tarkovsky için sinemanın diğer sanat dallarından ayrıldığı en genel unsur zaman ile kurduğu ilişkidir. Tiyatro gibi sinemanın kardeşi sayılan sanat dalı ya da müzik veya performans sanatları gibi dallar arasında sinema, zamanı akışkan ve geçici kılan bir formdan

ıkararak; statik hale getirmekte, korumakta ve hatta yeniden retilabilir kılmaktadır. Zaman bu çerçevede, bir mozaik olarak filmin merkezi unsurudur. Gerçeklik düzleminde akan zaman, sinemada kayıt altına alınmaktadır. Kaydedilen zaman; kaybedilen zaman bloklarını ortadan kaldırmakta, zamanı dondurmakta ve istenilen her an yeniden görünür kılabilmektedir. Zamana dair çok yönlü bu tahakküm, sinemanın diğerk sanat dalları içerisinde ayrıksı konumda yer almasını sağlamaktadır. Tarkovsky için sinemanın gücü, zamanı elinde tutmasına dayandırılmaktadır. Yani zaman, Tarkovsky için sinemanın bir varoluş malzemesi olarak var olmaktadır (Nuyan, 2010, s.83). Sinemanın zamanı koruma ve yeniden görünür kılama noktasındaki gücü, Tarkovsky'nin bu sanatı neden sadece temsil aracı olarak değil, bunun yanında varoluşsal bir deneyim alanı olarak gördüğünü de açıklar niteliktedir.

Sinemanın zamana dair gücünün, zaman içerisinde hatalı yönlendirmeler ile potansiyelinin örselendiği belirtilmektedir. Burada yeni sanat sinema; edebiyat ve tiyatro etkisine saplanarak, olanakları ve özüne bir yabancılaşma duymaya itilmiştir. Zamanın sinemadaki estetize edilme imkânları, tam potansiyelde kullanılmamıştır. Oysaki sinemanın zamanın tüm gerçekliğini dolaysız yakalayabilme gücü en temel kapasite alanını oluşturmaktadır. Tarkovsky, sinemanın elindeki bu gücün, sinemanın sadece bir araç olarak kabul görülemeyeceği bakışını doğurduğunu ifade etmektedir. Zamanı, burada görülebilen bir varlık kılan ve içsel katmanları açığa çıkaran yegâne şey, sinemadır (Mitchell 1982, ed. Gianvito 2006 s.77). Tarkovsky sinemasında mühürlenmiş zaman, bireyin içsel ve sezgisel algıları neticesinde akmaktadır. Bu sebeple zaman, anlatının ileriye akışını değil, insanın varoluşsal deneyimini ve hafızasını açığa çıkaran temel sinemasal ilke halini almaktadır (Kurtıylmaz, 2022, s.171). Bu kapsamda zamanın sinema için konumlandırılışı, estetik bir imkân olarak değil, insanın kendi ben'i ve varlığıyla kurduğu ilişkiyi derinleştiren felsefi bir zemin olarak belirginlik kazanmaktadır.

Tarkovsky'nin zaman kavramına bakışında, mekânize edilmiş ve yalnızca ölçülebilen yüzeysel bir akışın reddi yer almaktadır. Onun için zaman bireyin ben'i ile bilincinin birlikteliği sonucunda bir varoluş şartı olarak yer almaktadır. Zaman, eylemlerin bir bütün olarak sergilendiği zemin olmanın ötesinde, eylemlerini gerçekleştiren insanın kendilik bilincine varabilmesine, ahlaki ölçütte bir varlık olarak tanımlanabilmesine ve hakikati arayışına yönelmesini mümkün kılabilmesine olanak tanımaktadır. Zaman tüm bu kapsam içerisinde sadece düzlemsel ve kronolojik süregelen akış değil, bu akış içerisinde kendini bulma savaşı veren bireyin içsel yolculuğunu ve etik ölçütlerdeki derinliğini doyuma ulaştıran deneyim haritası olarak tanımlanmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.44). Böylece zaman, Tarkovsky

felsefesinde dış dünyanın düzenlediği bir ölçü olmaktan çıkarak, bireyin kendisini, kendi varlığına dair sorumluluğunu ve hakikat arayışını içselleştirdiği bir alana dönüşmektedir.

Tarkovsky, insanın var olabilmesi ve kendini gerçek kılabilmesi için zamana duyduğu ihtiyacın öneminden söz etmektedir. Yaşam, bir bireyin kendi varoluşuna amacı ile uyumlu bir ruh keşfedebilmesi adına tanınan sınırlı bir zaman dilimini ifade etmektedir. Bu noktada zaman hem bireyi sınırlayan hem de bu süreçte ona sorumluluk yükünü veren bir işlev kazanmaktadır. İnsan, yaşamındaki zaman dilimleri içerisinde sadece eylemler sergilemesiyle var olmamaktadır. Daimî olarak dünya üzerindeki kendini, etrafında olanları ve ilişkilerini sorgulama eğilimi taşımaktadır. Bireyin varoluş evrelerindeki bu zamansal dilimler bu yön itibarıyla bir tür varoluşsal zorunluluk ve ahlaki ölçüde sorumluluk bilincini temsil etmektedir (Tarkovsky, 2008, s.44). Bu noktada zaman, insanın içerisinde yaşayarak geçirdiği bir süre değil, kendi varlığını anlamlandırma zorunluluğunu hissettiği ahlaki ve ruhsal bir yükümlülük alanı olarak da okunabilmektedir.

Tarkovsky'de zaman, varoluşa içkin bir kavram olarak yer edinmektedir. Ben'in varlığının mümkün kılınması zamana dayanan ilişki ağına bağlanmaktadır. Zaman içinde zamanla birlikte var olabilen insan, geçen zaman içerisinde insan kendi varlığının bilincine varmak için varoluş yolculuğuna çıkmaktadır. İnsanın kendi öznelliğinin farkına varması zaman içerisinde yaşadıklarını varoluşsal çerçevede nasıl değerlendirdiği ölçütünde şekil almaktadır. Burada ifade edilen zaman varoluş için gündüzden geceye geçen reel bir zaman akışını temsil etmemektedir. Tarkovsky için buradaki zaman bireyin etik safhadaki gelişimi için perçinlenen süreyi temsil etmektedir. Bu süredeki eylemler, geçen zamanın akışına göre şekil almaktadır. Fakat buradaki eyleyebilme yetisinin asıl önemi bireyi hakikate götürebilme noktasındaki ahlaki bir varlık olarak inşa edilebilmesinde yatmaktadır. Zaman tüm bu karakteri ile ölçülmesinin yanı sıra varoluş dürtüsünün kökeninde gelişim göstermektedir (Tarkovsky, 1994, s.58). Dolayısıyla Tarkovsky bakışında zaman ve varoluş ilişkisi, bireyin kendi bilincine meyletmesi kadar bu bilincin etik bir sorumluluk düşüncesiyle taşınması üzerinden de derinleştirilebilmektedir.

Zaman içinde varoluş, insanın özünü hakikate çevirebilmesi için biçilmiş bir zaman dilimini temsil etmektedir. Sınırları çizilen bu zaman dilimi içerisinde birey kendini gerçekleştirme yükümlülüğünü taşımaktadır. Kendine ve ötekine karşı duyduğu sorumluluk, zamanın görünür kılınabileceği bir yapıyı oluşturmaktadır. Bu katmanda zaman, hem varoluşun gerçekleşmesine bir imkân tanımakta hem de bu yolu yükümlülüklerle çevrelemektedir. Taşıdığı yükümlülükler karşısında bireyin vicdani gelişimi de yine zamanla

ilişkilendirilmektedir. Zaman, etik vicdanın bilinç kazanabilmesi için akmakta ve bireyi yükümlülüklerini sorgulamasına itmektedir. Buradaki sorumluluk düşüncesi, zamanın sadece bireyin iç dünyasında değil de sinemasal temsilin bütünlüklü yapısı içerisinde de belirleyici bir unsur olarak ele alınmasına zemin hazırlamaktadır.

Tarkovsky için zamana bakış kendilik bilincinin ortaya çıkartıldığı ruhsal bir deneyim alanı olarak anlam kazanmaktadır. Ölçülebilen süreye karşılık varoluşsal bir yoğunluk potasını temsil etmesiyle Tarkovsky’de zaman dış gerçeklikle öznel ruhsal deneyim arasında bir geçiş alanı olarak sinemada imgesel bir kullanımla karşılık kazanmaktadır (Toymentsev, 2021, s.14). Tarkovsky’nin zamanın ben’in var olmasının bir şartı haline gelmesi düşüncesi izinde *Stalker*’a kısaca bakıldığında, Bölge’de geçen zaman ve mekân algısının paramparça olduğu beklenmedik zaman akışının ve mekân deneyiminin yaşandığı bir evrene dönüştüğü görülmektedir (Totaro, 2021, s.116). Bu sebeple Tarkovsky sinemasında zaman ve mekân birbirinden bağımsız tasarlanan iki unsur olarak ele alınmamaktadır. Bu ikili, karakterin ruhsal çözülüşünü ve iç huzurunun aranışını birlikte taşıyan bir deneyim alanı olarak işlen kazanmaktadır.

Sonsuz zamanın ancak sonsuz anlam üretebileceği düşüncesine yer veren İbiş, niceliksel değil niteliksel bir zaman bakışını Tarkovsky sineması için ifade etmektedir. Bu yaklaşımdaki zaman kavramı, dünya üzerindeki geçicilik ile sonsuzluk arayışının arasındaki gerilimli dengeyi ifade etmektedir. Geçen her an, yaşanıp tüketilen ve geride bırakılan geçmiş i ifade etmemektedir. Deneyimlenen her an; aslında insanın kendi varoluşunu, inancını ve hakikatle olan ilişkisini irdeleyebildiği yoğunlaşma alanı olarak ifade edilmektedir (İbiş, 2020, s.122). Zamanın niceliksel değil niteliksel bir deneyim olarak kavranabilmesi, Tarkovsky’nin ritim ve anlatı düşüncesini da doğrudan şekillendirmektedir.

Zaman kavramı Tarkovsky için, anlatıyı hızlandıran ya da kesintiye uğratan teknik bir araç olmaktan çıkmaktadır. Zaman, görüntü ve gerçeğin ilişkisinin derinleştiği bir deneyim alanı olarak anlam kazanmaktadır. Bu bakış izinde filmin zaman akışındaki dışarıdan ritmik müdahaleler; teknik sıçrayışları değil olay ve görüntünün kendi iç akışıyla düşünebilmeyi ifade etmektedir (Ciment, 2009, s.328). Tarkovsky’nin sinemadaki zaman düşüncesinin merkezileşen konumu, yarattığı karakterlerin derinlikli iç dünyaları ve karakterlerin düşünsel potadaki katmanları neticesinde somut bir temsil alanına kavuşmaktadır. Sinemanın yalnızca peş peşe sergilenen anlamlı ya da anlamsız hareketlerin aktarım aracı olamayacağı düşüncesinden hareketle sinemaya, insanın zaman akışındaki varoluş aşamalarının görünür kılınabildiği temsil biçimi olarak yaklaşılmaktadır. Bu yaklaşım izinde Tarkovsky sinemasına

bakıldığında, karakterlerin deneyimledikleri içsel yolculukların, bu karakterlerin zaman mefhumu çerçevesinde değişen bilinç durumlarının ve tüm yapıyı var eden varoluş evrelerinin ön planda sunulduğu görülmektedir. Bu bakış izinde, karakterlerin iç dünyaları, Tarkovsky'nin zaman felsefesi içerisinde soyut bir düşünce olmaktan çıkmakta ve sinemasal biçim ölçeğinde görünürlük kazanmaktadır.

Tarkovsky için sinemaya içkin zamana bakış, sinemayı teknik formda bir temsil mekânizması olmaktan çıkartmakta, varoluş deneyimlerinin keşfedildiği düşünsel ve düşsel ölçek bir arena olarak konumlandırmaktadır. Zaman onun sineması içerisinde iki katmanda anlam kazanmaktadır. Bunlardan ilki bireyin kendisini bilmesi için üzerinde yürüdüğü zemin olarak ifade edilirken, bir diğeri ise yine aynı bireyin hakikate ulaşma yolunda yürüdüğü vazgeçilemez yegâne zemin olarak ifade edilmektedir. Buraya kadar aktarılanlar kapsamında Tarkovsky için zaman, ölçülen statik bir bilim olarak değil; sezilen, hissedilen ve yaşamı saran bir sanat formu olarak temsil bulmaktadır. Bu noktadan hareketle, Tarkovsky'nin estetik kavramına bakışı, zamanın kaydedilebilen yönünü aşarak, bilinçli bir biçimlendirme ile ruhsal bir deneyimi esas almaktadır.

Tarkovsky için zaman kavramının üzerine eklenerek inşa edilen estetik çerçeve, sinema anlayışının formülünü oluşturmaktadır. Burada rastgele birleşen eylemlerin ve görüntülerin rastgele akışına dair bir anlatı biçimi değil, doğrudan zamanın kendisinin eğilip büküldüğü ve biçimlendirildiği anlatı alanı sinemayı temsil etmektedir. Buradaki anlatı kuramları kapsamında mimetik anlatının sunumu klasik anlatının aksine aksiyonel ve dramatize hareketin merkeze alındığı bir zamansal olay örgüsü akışı yerine, zamanın bölünmüş ve rasyonel akışından uzaklaşmış formu yönetmen için benimsenen sinema bakışını temsil etmektedir. Eğilen zaman, bireyin varoluş yolundaki gerçekçi yapıyı temsil etmesi açısından ise önem taşıyan bir bakış açısı olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada zamanın biçimlendirilmesi fikri, yönetmenin sinema sanatına bakışında heykeltıraşlık metaforu ile daha somut bir anlam kazanmaktadır.

Yönetmenin zaman kavramına mekânîk olgu perspektifinden yaklaşmaması, zamanı işlenebilir ve şekillendirilebilir bir deneyim alanı olarak görmesi heykeltıraşın önündeki şekilsiz mermeri canlandırmasına benzetilmektedir. Zamanın özünün tıpkı bir heykelin özünün şekillendirilmesiyle ortaya çıkabileceği fikri burada merkez alınan fikirdir. Sinemada zaman, gereksiz tüm aşama ve ayrıntılardan yontularak, hakikatin özünün kopyalanamaz anlarını ortaya çıkartmaktadır. Buradaki durak Tarkovsky'nin mühürlenmiş zaman kavramını açığa çıkartmaktadır. Zamanın mühürlenmiş yapısı, gündelik yaşamın sıradan anlarının sanatsal

estetik kaygı güdülerek bilinçle seçilerek kendisine özgü ve izini taşıyan yapıya dönüşebilmesi olarak değerlendirilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.50). Mühürlenmiş zaman bakışı, planların içerisinde biriken ve sıkışan süre duygusunu sadece bir görsel tercih olmaktan çıkararak, bireyin bekleyişi ve ruhsal gerilimiyle ilişkilendirilmektedir.

Yergebekov, Tarkovsky için zamanın sinemanın dışsal bir düzenleme aracı olarak yer almadığını belirtmektedir. Yönetmenin sinemanın biçimlenmiş olgu şeklinde bir zaman olduğu düşüncesi, filmlerindeki olayların peşi ardına sıralandığı bir diziliş olması düşüncesini derinleştirmektedir. Yönetmen planların içerisinde birikmiş zaman baskısından söz etmektedir. Burada birikmiş ve beklemiş zaman teknik bir kurgu argümanı olmaktan çıkarak insanın bekleyişini, iç huzursuzluğunu, hafızasını ruhundaki gerilimleri görünür hale getiren ontolojik bir düzlemi simgelemektedir (Yergebekov, 2003, ss. 71-73). Buradaki birikmiş zaman duygusu, Tarkovsky'nin sinemadaki ritim anlayışının da temelini oluşturmaktadır. Planların içerisindeki zaman akışı, bu ritim içerisinde filmin düşünsel omurgasına dönüşmektedir.

Totaro'nun vurguladığı gibi Tarkovsky'nin film teorisinin odağında planın içinde geçen zamanın akışı üzerinden tanımlanan ritim duygusu yer almaktadır. Bu bağlamda Tarkovsky için zaman felsefesi, Bergson'un yaşanan zaman düşüncesiyle benzerlik taşımaktadır. Çünkü zaman ölçümlenebilen, bölünüp parçalanabilen ya da doğrusal olarak kronolojik bir akış içerisinde yer alabilen bir yapı değildir. Aksine bilinç, bellek ve ruhsal deneyimle iç içe geçen bir akışın bütünlüğünü temsil etmektedir. Bu kapsamda Tarkovsky sineması için zaman, estetik bir argüman olmanın ötesinde bireyin dünya ile kurduğu kendi iç ilişkisinin manevi zeminini ifade etmektedir (Totaro, 1990, ss.1-3). Ritim ve geçen zaman arasındaki bu bağ, Tarkovsky sinemasındaki yavaşlık, uzatma ve bekleme biçimlerinin yalnızca biçimci bir estetik olarak değil felsefi bir tercih olduğunu göstermektedir.

Skakov, Tarkovsky'nin filmlerinde yavaş ve uzatılan yapının zamanın neredeyse elle tutulabilir fakat aynı zamanda da kırılabilir ve takip edilmesi güç bir varlık olarak kullanıldığını ifade etmektedir (Skakov, 2012, s.1). *Stalker* filmi kapsamında yönetmenin izleyicisine yönelttiği zamana ait her şeyi kenara bıraktırma arzusu, filmin süratli bir akışta ilerlemeyeceğini ifade etmektedir. Yönetmenin sinemada geçen zamana bakışı; insanların boş zaman geçirmek adına film izlemeye gittiklerini ifade etmesinde belirginleşmektedir (Dyer, 2014, s.24). Buradaki yavaşlık tercihi, Sovyet kurgu geleneğinin ritmik, hızlı, parçalı ve diyalektik yapısına karşı Tarkovsky estetiğinin geliştirdiği alternatif sinemasal tavrı belirgin kılmaktadır.

Sovyet kurgu tekniklerine eleştirel bir alternatif olarak konumlanan Tarkovsky estetiği, zamanın diyalektik kesmeler eşliğinde kullanılabilecek keskin yönünü tersine çevirerek; sadece

bir sahnenin atmosferine ya da dokusuna odaklanarak uzun plan sekanslar eşliğinde düşünebilmeyi mümkün kılmaktadır. Bu noktada yönetmen kamera kullanımını ön plana çıkararak kurguyu durağanlaştırmakta ve önemini azaltmaktadır (Nochimson, 2012, s.95). Bu noktada zaman kavramı, yönetmenin sinemasında filmde ya da film sırasında izleyici tarafından deneyimlenen miktarda değil; filmin içindeki zamana filmin karakterlerinin eşlik edebildiği ölçüde deneyimlenen izleyicide görünürlük kazanmaktadır. Tarkovsky'nin zaman anlayışı tam da bu noktada modern sinema estetiğine ve çağın hız odaklı algısına yöneltilen daha geniş bir eleştiriyi içerisinde barındırmaktadır.

Tarkovsky sinemasında zamana dair bu değerlendirmeler, yönetmenin aynı zamanda modernist sinema kuramlarına ve Batı dünyasındaki rasyonalist ve endüstriyel anlatı tekniklerine yönelik bir eleştiri bütünü olarak da ele alınmaktadır. Filmlerinde bu bakış; ritmik kurgu yerine yavaş tempolu bir akışın tercih edilmesinde, hızlı olay örgüsü ya da dramatik doyumun yaşandığı ana akım anlatı formlarının yerine uzun plan sekans kullanımları ve durağan senaryo akışı gibi temalarda görünür kılınmaktadır. Buradaki tüm tercihler yalnızca görsel estetik kaygısının bir eleştirisi olmasının ötesinde zamanın yüzeyde değil derinlerde aktarılabilecek bir kavram olmasına dair bilinçli bir yönelimi ifade etmektedir. Bu noktadaki bir diğer somut örnek, yönetmenin kent yaşamının hızı, yüzeyselliği ve karmaşasından uzaklaşarak durağan senaryo bakışını tercih etmesinde görünürlük kazanmaktadır. Yönetmenin doğanın gözlemlenmesi, deneyimlenmesi ya da dinlenmesi gibi deneyim alanına içkin bir dünya inşa eden eserlerinde her birey içsel yolculuklara ve sorgulamalara yöneltilerek varoluş hakikatine erişebilmek için bilinç kazanmaktadır. Modern yaşamın zamana yüklediği hız ve tüketim baskısı, Tarkovsky'nin karakterlerinde ruhsal çöküş, yalnızlaşma ve iç dünyaya yönelik ihtiyacı olarak yankı bulmaktadır.

Tüm bu bağlamlar, Tarkovsky'nin zaman felsefesi içerisinde insanın iç dünyasına dair boşlukların manevi varoluşa yönetilmesi düşüncesiyle doğrudan bir bağ kurmaktadır. Yönetmenin filmografisi içerisinde karakterler modern yaşamın maddi dayatmaları ile ruhlarındaki manevi boşluk arasında kalmış biçare bir varlık olarak temsil edilmektedir. Buradaki bireyin sıkışmışlığı, zamanın algılanış biçimini de şekillendirmektedir. Modern dünyanın tüketim toplumları, yaşamın gerçek zamansal akışından koparılıp suni bir zamansal gerçeklik algısının içinde var olmaya zorlanmaktadır. Tarkovsky sineması ise buradaki dayatmaya karşılık bir direnç mekânizması olarak değerlendirilmektedir. Yönetmenin bu girdap içerisinde modern bireyin çıkışı için önerdiği yegâne formül; bireyin kendi iç dünyasına yönelerek, kendi zamanını inşa etme cesaretini göstermesidir. Bu sebeple karakterlerini doğada,

yalnız ve içsel yolculuklara çıkması için cesaretlendirilmiş formda yaratmaktadır. Buradaki karakterin yolculuğu şüphesiz ki aynı zamanda bireysel zamanın yeniden keşfini temsil etmektedir. Bireyin buradaki kendi zamanını yeniden kurma gayesi, Doğu ve Batı düşüncesinde Tarkovsky'nin kurduğu kültürel ve felsefi denge ile desteklenmektedir.

Tarkovsky'nin zaman kavramına bakışı, yalnızca bireylerin varoluşu üzerinden değil, kültürel ve felsefi temel içerisinde de şekillenmektedir. Doğu toplumlarına ait mistisizm ve Batı toplumlarına ait rasyonalist felsefe arasındaki keskin ayrım, yönetmenin eserlerinde de hissedilmektedir. Yönetmen Doğu'nun zaman kavramına derinlik ve içsellik kazandırması bakışına sıcaklık benimsemesinin yanında, Batı'nın genel geçer ve aidiyetsizlik içeren zaman bakışına ise mesafeli bir duruş sergilediği görülmektedir (Ertürk, 2008, ss.19-29). Buradaki kültürel ayrım, zamanın tekil olarak felsefi bir mesele değil, bunun yanı sıra bellek, anı ve geçmişle kurulan bağ çerçevesinde şekillenen varoluşsal bir deneyim olduğunu da göstermektedir.

Zamanın akıcılığının yanında Tarkovsky, zamanın anılar oluşturma fikrine de farklı bakış açıları getirmektedir. Akan zamanın yanında duran ve belleğe işlenmiş zamanın neyi ifade ettiği düşüncesini de irdelemektedir. Ona göre zaman, an'dan bağımsız bir şekilde var olamamaktadır. Bellek ise zamanı bir bütün kılan anların depolandığı ve korunduğu alanı ifade etmektedir. Bu alan, insanın zamanla ilişki kurduğu tek alandır. İnsan, belleğine aktardığı anılar aracılığıyla zamanın deneyimine süreklilik atfetmekte ve bu vesile ile kendi varoluşuna bir anlam katabilmektedir. Hafızanın bireyin varoluşu üzerindeki etkisi; zamanın dün, şu an ve yarın arasında yalnızca lineer bir akış üzerinde ilerlememe durumunda yatmaktadır. Tam da bu noktada Tarkovsky filmografisinde zamansal sıçramalar, geriye ve ileriye gidişler ya da rüya sekansları yönetmenin zaman felsefesinin sinematografik bir aynası olarak değerlendirilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.44). Hafızanın zamanla kurduğu buradaki ilişki, Tarkovsky sinemasında geçmişin tamamlanarak ortadan kaldırıldığı bir süreç olarak yer almamaktadır. Bu ilişki şimdiye daimî olarak sızan canlı bir gerçeklik olarak ele alınmayı mümkün kılmaktadır.

Tarkovsky'nin zamana bakışı, zamanın klasik felsefede geri alınamaz bir süreç olarak tanımlanmasına karşılık çok katmanlı bir yapı kurması, yönetmenin geri çağrılabilir bellek düşüncesine değinilmesini önemli kılmaktadır. Zaman, daimî olarak ileriye doğru bir akış göstermemektedir. Zaman hafızanın kontrolünde anı ve deneyimlerin ışığında yeniden çağrışılabilen ve anlamlandırılabilen bir varlık alanıdır. Bu bağlamda Tarkovsky, geçmişe ait zamanın yaşanan ve biten bir ölü zaman olarak değerlendirilmesi fikrine karşı çıkmaktadır.

İnsan, şimdinin içerisinde hafızanın yönlendirilmesi ile geçmişi yeniden yaşayabilme potansiyeline sahiptir. Şimdiki zamanın içerisine sızabilen geçmiş zaman, bu yapı itibarıyla canlılığını koruyan kalıcı bir gerçeklik olarak tanımlanmaktadır (Şevik, 2013, s.23). Bu sebeple Tarkovsky’de zaman ve bellek ilişkisi, bireyin kendi ben’liğinin varlığını sürdürebilmesi yönünde koparılması mümkün olmayan temel bir bağ olarak belirginlik kazanmaktadır.

Tarkovsky’nin bu fikirleri zaman ve bellek arasında koparılması imkânsız bir ilişkiyi işaret etmektedir. Anıları saklayan hafıza, bireyin ihtiyaç duyması halinde bugüne taşınabilen ve böylece de zamanın akışkanlığını koruyarak sürekliliğini sağlayabilmesini mümkün kılan bir yapıyı temsil etmektedir. Belleğin yitirilmesi durumunda birey için zaman da yitirilmekte, dolayısıyla hayatla birey arasındaki organik bağ kopmaktadır. Zaman bu işlevi sayesinde sadece fiziki bir rota değil; insan yaşamının varlığının korunabilmesi için en temel değer unsuru olarak değerlendirilmektedir. Geçmiş ile bağ kurabilen birey, kendi yaşamıyla olan bağını da sıkılaştırırken; anılarını yitiren bir birey kendi varoluşuna dair bir savrulma potasına girmektedir. Kökünün derinliğinin bilincinde olmayan bu bireyler, yaşama dair güvensizlik duygusu taşımaktadır. Savrulan bu birey tipi, zamanın varoluş felsefesi içerisindeki birey-zaman-bellek ilişkisinin önemini vurgulamakta ve zamanın insan için önemini ortaya koymaktadır. Hafızanın bireyin varoluşunu korumaya yönelik bu işlevi, zamanın yaşam ile ölüm arasındaki geçişini anlamlı kılan daha geniş bir felsefi kategoriyi düşünebilmeye kapı aralamaktadır.

Aktarılanlar doğrultusunda, zaman yaşam ve ölümün köprüsü olarak inşa edilmiştir. İnsanın geçmiş deneyimlerinin şimdi ile ilişkilendirilmesini yegâne başvurusu hafızaya karşı yapılmaktadır. Son ve sonsuz arasında gidip gelen insan, zamanın mümkün kıldığı ilişki akışı gereğince geçmişe geri dönebilmekte ve deneyimlerini yeniden ve yeniden anlamlandırabilmektedir. Buradaki geri dönüşün yalnızca anılarla dolu bir bellek vasıtasıyla yapılabilmesi nedeniyle daha önce de aktarıldığı gibi belleğin yitirilmesi zamanın da bireyden koparılması anlamına gelmektedir. Bu sebeple bellek, Tarkovsky için sadece zamanı geldiğinde çağrılan bir hatırlatıcı olarak konumlanmamakta; zamanın kendisini sürdürülebilir kılan en temel unsur olarak değerlendirilmektedir. Zamanın hafızanın varlığı ve aracılığıyla sürdürülebilir kılınması ise, Tarkovsky sinemasında iz, mühür ve kalıcılık gibi kavramların neden merkezi bir noktada yer aldığını da açıklamaktadır.

Zamanın çok tabakalı yapısı, zamana sanata içkin yönünün de incelenmesine imkân tanımaktadır. Tarkovsky için geçen her an ve zaman mutlak surette benzersiz bir iz bırakmaktadır. Bırakılan bu izler ise ancak izin bırakıldığı zamanın geride bırakılmasıyla fark

edilebilmektedir. Zamana nakşedilen bu izler direkt insan eli aracılığıyla oluşmamakta; hatta zaman kendine özgü akışında bu izleri kendisi ortaya çıkartmaktadır. Bu sebeple doğa ve sanat arasında zaman köprüsü bulunmaktadır. Japon estetiği Saba kültürüne burada geri dönüldüğünde, nesneler üzerine bırakılan her izin sanatın temel unsuru olarak değerlendirildiği hatırlatılmaktadır. Tarkovsky, nesneler üzerine işlenen bu izleri sinematografik estetikle bütünleştirerek sinema aracılığıyla bellek üzerine işlemeyi amaçlamaktadır (Tarkovsky, 2008, ss.45-46). Bu noktada zamanın işlediği izler, sadece nesneler üzerinde değil, insanın hafızasında ve sinemanın estetik yüzeyinde kalıcı bir mühür olarak anlam ve değer kazanmaktadır.

Zaman üzerinde bırakılan izlerin her biri birer mühür olarak zamanın kendisini görünür kılabilmesine olanak tanıyan bir yapı inşa etmektedir. Mühürlenmiş zaman, yaşanan an içerisinde hissedilmemekte, ancak geçmişe karışmasıyla fark edilebilir kılınmaktadır. Zamana bırakılan mühürler, bireyin hem manevi hem de maddi zaman algısını geçmiş ve gelecek arasındaki geçişte anlam kazanmaktadır. Mühürlenmiş zamanın geçmişe karışmasının ardından fark edilebilir hale gelmesi, Tarkovsky'nin modern zaman algısına doğrulttuğu eleştirinin de temelini simgelemektedir.

Modern yaşamın yüzeysel akışına eleştirel yaklaşan Tarkovsky, zamanda derinliğin, yavaşlığın ve yoğunluğun bireyin içindeyken akan zamanı değerli kılarak fark edebilmesine olanak tanıdığını ifade etmektedir. Modern birey için zaman sancı ve acı eşliğinde kendisine dönmesini ve yüzleşmesini düşleyen bir deneyim alanıdır. Buradaki acı kavramına yakından bakıldığında modern bireyin zamana dair deneyimlerinde acı duymanın bu yolun bir parçası olduğunu belirtilmektedir. Acı duygusu bireyin şu anı ile dün arasında bir bağlantı kurmaktadır. Kişinin farkındalık düzeyinin bilincine varmasını ve bilincin bir varoluş sorgusuna dönüşebilmesini acı duyma duygusu sağlamaktadır (Şevik, 2013, s.16). Söz konusu bu yüzleşme deneyimi, Tarkovsky eserlerinde dün, bugün ve hafızanın doğrusal olmayan bir yapı içerisinde birbirine eklemlenmesiyle daha görülebilir bir hale gelmektedir.

Yönetmenin filmlerinde geçmiş, şimdiye direkt olarak ve kesintisiz bir şekilde eklemlenerek ilerlememektedir. Bu denge imgeler aracılığıyla sürekli yeniden kurulmakta ve anlamlandırılmaktadır. *Ayna* filmindeki rüya, anı ve belgesel formatlı görüntülerin iç içe geçmesi zamanın tarihsel süreklilik olarak değil ruhsal bir çözülüş alanı olarak kullanılmaktadır. Söz konusu bu zemin ontolojik bir deneyim alanı olarak filmlerinde karakterin kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişki zamanın çizgisel akışından öte zamanı deneyimleyen karakterin kendi manevi yönünü, hafızalarını ve varoluşunu açığa çıkartmaktadır

(Aslan ve Tayanç, 2018, s.304). *Ayna* filmindeki çocukluk, yetişkinlik, rüya, uyku, tarihsel geçiş görüntülerinin keskin sınırlar ile ayrılmamakta; aksine dün ile bugün, kişisel bellek ve kolektif tarih arasında geçirgen bir köprü kurulmaktadır. Bu noktada zaman, öznenin içinde yankılanan katmanlı bir deneyim olarak okunabilmektedir (Avcı ve Çetin, 2022, ss.328-330). *Ayna* filminde belirginlik kazanan zaman yapısı, izleyici özelinde olayların takip edildiği pasifleşen bir deneyim olmaktan çıkarak anlatının anlamının kurulduğu aktif bir özneye dönüşmektedir.

Tarkovsky sinemasında izleyicinin etkin kılınması noktasında Garrett, Tarkovsky filmlerinin anlaşılması zor bir deneyim yaşattığı için bir kesimin bu eserlere karşı bir öfke beslediğini fakat bir başka kesimin ise bu eserleri ruhlarının bir kurtarıcısı olarak gördüğünü ve bu eserlerin ilham verici bulunduğu söz etmektedir. Bu noktada yönetmenin eserleri estetik haz peşinde koşmanın ötesinde iç dünyanın dönüşüm yaratan yüzleşme deneyimlerine ve anlam arayışlarına açılmaktadır. Bu sebeple yönetmen için sinematik görüntü insanın varlıkla ve kendisiyle ilişkisinin yeniden kurulmasını sağlayan pasif bir temaşa nesnesi olmaktan çıkarılmakta ve ruhu iyileştiren aktif bir deneyim halini ifade etmektedir (Garrett, 2012, s.15). İzleyicinin buradaki etkin konumu, Tarkovsky'nin filmlerinin zaman deneyimini düşünsel olarak deneyimlemesinin ötesinde bu deneyimin duygusal ve travmatize edilmiş hafıza alanlarıyla da ilişkilendirebilmeyi mümkün kılmaktadır.

Ivan'ın Çocukluğu filminin başlangıcında kullanılan aşağı-yukarı hareket Ivan'ın mutluluğundan savaşın karanlık derinliklerine ve gerçekliğine geçişi simgelemesi noktasında önem taşımaktadır. Bu bağlamda zaman kavramı, dışarıda gerçekleşen olayların ardışıklığının dışında hafızanın, rüyanın ve travmanın yeniden yaşanmasıyla da şekillenmektedir. Ivan'ın rüya sahnelerinde annesiyle ölümünün ilişkilendirilmesi imgelerinin tekrar edilmesi, Tarkovsky'de zamanın ruhsal bir yoğunluk eşliğinde karakterin iç dünyasını şekillendiren sinemasal bir imgeye dönüştüğü gösterilmektedir (Koivumäki, 2012, s.33). Burada zamanın hafıza, travma ve ruhsal yoğunluk ile kurduğu bu ilişki, Tarkovsky sinemasında bireysel deneyimin ötesine geçerek modern dünyanın ürettiği karanlık gelecek tahayyülleriyle de bağlantılandırılabilir bir yapı inşa etmektedir.

Distopya, geçmişin ve şimdinin izinden yola çıkarak toplumların geleceklerine yöneltilen negatif tahayyülleri temsil etmektedir. Hayal edilebilen en kötü bürokratik yönetim ya da benzeri durumları ifade edebilmek adına kavramı kullanan ilk düşünür Stuart Mill, kavramın modern toplumların sınırları çizilmiş yaşam algılarını dönüştürmedeki gücüne dikkat çekmektedir (Mısırcı, 2017, s.38). Bu sebeple distopya kavramına gelecek bölümlerde detaylıca

değınilecek bu kısa açılım Tarkovsky'nin zaman kavramına bakışının sadece geçmişı ve şimdiyi değil insanlığın geleceğine dair duyduğu kaygılarını da içine alan daha geniş bir düşünsel çerçeve içerisinde okunabileceğini göstermektedir.

Bu bağlamda Tarkovsky'nin zaman algısı, zamanın yalnızca ölçülebilir bir süre olmadığını; aksine hafıza, anı, deneyim ve izler aracılığıyla sürekli olarak yeniden kurulan, insan varoluşunun temelini oluşturan bir yapı olduğunu ortaya koyar. Zaman, insanın yaşamla kurduğu bağın, geçmişle olan ilişkisinin ve varoluşsal farkındalığının merkezinde yer alır. Bu nedenle Tarkovsky için zaman hem ontolojik hem de estetik bir kategori olarak sinemanın en temel ögesini oluşturur. Ontolojik ve estetik çerçevede zaman, Tarkovsky için sinemanın mihenk taşını oluşturmaktadır. Hafızanın zamana; zamanın mühürlenerek varoluşa sürüklenişı içerisinde her bir birey sürekli bir yeniden kendi benliğini inşa etme kurgusunu deneyimlemektedir. İnsanın zamanla ve yaşamla kurduğu organik bağ, varoluş sancısı çeken bir birey için hakikatin bilincini hatırlamasını ve bu bilince yönelmesini sağlamaktadır. Hakikate kavuşma tutkusu duyan bir birey, zamanın kendisi için neyi, nasıl ve ne yönde ifade ettiğine yönelik taşıdığı izler nezdinde yaklaşması, duyduğu acıları perçinlemekte ve böylece zaman insan varlığını şekillendiren en temel unsur olarak karşılık bulmaktadır.

2.1.2. Maneviyat ve İçsel Yolculuk

Tarkovsky sineması sanatın maneviyat ile olan ilişkisini merkeze alan ve bu ilişkinin bireyin varoluşu üzerine düşünebilmesine olanak tanıyan estetik bir evren kurgusu üzerine inşa edilmiştir. Tarkovsky için sanat, salt olarak estetik kaygının güdüldüğü endüstriyel bir üretim alanı olarak ifade edilemeyecek derinliğe sahiptir. Sanat, bu doğrultuda, Tanrı'nın inayetinde, Tanrı'ya karşı edilen bir dua ve yakarma durumunu ifade etmektedir. Sanat kavramını yakarmak olarak tanımlayan Tarkovsky, Tanrı'nın izini taşımayan bir anlayışı ve eserlerini reddetmektedir. Sanatın gerçek anlamının ancak manevi köklerinin bulunmasıyla güçlenebileceğini savunmaktadır. Aktarılan bu ölçek sınırında sanat, bireyin umudunun penceresi, içsel dünyası ile ilahi olan arasındaki ilişkisinin bir tezahürü olarak yankı bulmaktadır (Osmanoğlu, 2018, s.45). Bu sebeple, Tarkovsky'nin sanat anlayışında maneviyat, sadece estetik bir arka zemin olarak kurgulanmamakta, insanın varoluşunun anlamlandırıldığı temel bir yönelim olarak belirginleşmektedir.

Sanatın maneviyat ve varoluş ikililiğinde yönetmenin “*Sanata muazzam bir görev düştüğüne inanıyorum. Bu görev, maneviyatın diriltilmesi görevidir.*” yaklaşımı ile sönükleşen

maneviyatın dirilme şansını sanata ve sanatçıya atfettiği görülmektedir. Bu görev, yönetmenin sinemasında maneviyat kavramının yalnızca tematik bir seçenek olmadığı göstermektedir. Maneviyat ve hissiyat yönetmenin sinemasının temel ekseninin dayanaklarını oluşturmaktadır. İnsanın özü, maneviyat ile şekillenmektedir. Manevi dürtülerinden yoksun kalan ya da bırakılan her birey yaşam gayesini yitirmektedir. Yönetmen, “*İnsan özü itibarıyla manevi bir varlıktır ve hayatının anlamı bu maneviyatı geliştirmektir.*” bakışı ile varoluş felsefesinin bireyin hayatında etkinlik kazanabilmesi potasını maneviyat ile ilişkilendirmektedir (Gianvito, 2009, s.xv). Buradaki yaklaşım, sanatın sadece bir temsil eden araç konumunda değil, aynı zamanda ruhsal olan dürtüyü yeniden harekete geçiren bir güç kaynağı olarak kavrandığını göstermektedir.

Tarkovsky, manevi değerlerin sanat yoluyla aktarılması gerekliliğine sinema penceresinden düşünsel bir derinlik katma fikrine bağlanarak yaklaşmaktadır. Bir ifade aracı olarak sanat, ifade aracı olmasının yanı sıra insanın hakikate dokunmasının da bir aracı olarak var olmaktadır. İçsel yolculuklar bu arayışın yankısı olarak maneviyatın temsilinin bir sonucu niteliğini taşımaktadır. Tüm bu değerlendirmeler ölçütünde Tarkovsky sinemanın hikâye aktarıcısı olarak seyirlik nesne konumunda değil, bireyin varoluşunun tutkusuna bir davet sunmasını ifade etmektedir. Bu yönüyle sinema felsefesini modern dünyanın kaybolmuş bireylerinin iç dünyalarına yöneltmekte ve hakikate kavuşması için bireylere bir çağrıda bulunmaktadır. Kurtyılmaz Tarkovsky’nin sanat düşüncesinde, insanın uzaklaştığı maddi olmayan yetkin hakikat ile ya da deneyimlenen dünyanın ötesindeki asıl gerçekliğe yeniden erişmenin çabası olarak anlam kazandığını belirtmektedir. Bu kapsamda sanat, bireyin iç varoluşuna yöneldiği, maneviyatla ilişkisinin yeniden inşa edildiği bir arayış alanı olarak temsil bulmaktadır (Kurtyılmaz, 2022, s.145). Böylece sinema, Tarkovsky’nin bakışında dış dünyanın görünen yüzeyinden çok, bireyin iç dünyasında yankı bulan manevi arayışın alanına dönüşmektedir.

Sanatın manevi evreni okşaması ve yönlendirmesine dair içinde taşıdığı güç, Tarkovsky için periyodik aralıklarla bireylere hatırlatılması gereken bir not olarak temsil edilmektedir. Bu bakış açısı, “*Sanat, manevi bir varlık olduğunu, sonunda geri döneceği sonsuz derecede büyük bir ruhun bir parçası olduğunu insana hatırlatmak için hazır bulunmalıdır.*” ifadelerinde netlik kazanmaktadır. Bu ifadeler sanatın alımlayıcısını pasifize etmekten uzaklaştırmakta, aktif birer yorumsayıcı özne konumuna erdirmektedir. Bu sebeple Tarkovsky sineması sadece izlenen değil, yorumlanan, çözümlenen, içselleştirilen bir deneyim alanı olarak var olmaktadır. Sinemadaki bu deneyim alanının en temel araçlarından biri, Tarkovsky için imgelerin gücüdür. “*Ruh sanatsal bir imgenin etkisi altında açılır.*” ifadeleriyle yönetmen, imge ve ruh ilişkisinin

derinliğine atıfta bulunmaktadır. Ruhsal bir analiz ögesi olarak imge, sinemada sadece görsel bir estetik unsur olarak ifade edilmemektedir. İmge, alımlayıcının kendi iç dünyasına dönmesini sağlayacak bir itici güç olarak dönüş başlangıcını temsil etmektedir. Tarkovsky'nin imge kullanımındaki kapalı anlatım bu noktada önemli kılınmaktadır. Açık uçluluktan ziyade gizli anlamların kişinin zihninde öznellik kazanabilmesi adına imge kullanımı yönetmenin sinemasını realistik formdan sezgilerin dünyasına yaklaştırmaktadır (Gianvito, 2009, s.xv). Bu manevi arayışın sinemasal ölçekte görünürlük kazanması ise yoğunlukla Tarkovsky'nin imge kavramına yüklediği anlam neticesinde mümkün hale gelmektedir.

Tarkovsky'nin imge kullanımına burada değinmek manevi anlatının imgeler üzerine nasıl inşa edildiğini kavramak adına önemli bir durak sayılmaktadır. Yönetmenin her bir imgesi, manevi değerlerin neden, nasıl ve kim için var olduğunun birer ipucu niteliğini taşımaktadır. Doğanın ve günlük yaşamın içerisinden ayıklanan basit imgeler, aşkın olanın hakikatini aramada anahtar kavramlar olarak konumlandırılmaktadır. İmgelerin bireyleri düşünmeye itmesinin yanı sıra, düşüncenin görülmesi ve hissettirilmesi yönünde güçlü bir alan açması söz konusudur. Tercih edilen bu anlatı yapısı, daha önce de aktarıldığı gibi sinemayı Tarkovsky için rasyonel ve pragmatist ölçekten çıkartmakta; sezgisel ve deneyimsel bir alan haline getirmektedir. Tarkovsky imgelerin estetiğini, doğrudan ilahi olanın arzulanmasını göstermek hedefinde değil, örtülü anlamlar ışığında izleyicinin kendi içsel yolculuğunda bu imgeleri kendi dünyasında kendisinin konumlandırmasına olanak tanıyabilmek adına kullanmaktadır. Bu kapsamda imge, sadece anlatının taşındığı bir araç değil, izleyicinin kendi iç yolculuğunun başlatıldığı sessiz bir çağrı niteliği kazanmaktadır.

Tarkovsky için sinemadaki sanat, bir bireyin ruhuna dokunabilmekte, o ruha seslenebilmekte ve o ruhu dönüştürebilme gücünü bireyin hissetmesini sağlayabilmekte yatmaktadır. Buradaki amaç için sanatçı, içsel yolculuğunda hakikat ile karşılaştığında bunu bir ifade biçimine dönüştürürken aslında izleyicisine manevi temeli olan bir bakış yönü sunmaktadır. Buradaki bakış sunumu, sanatçının öğretmen edasına bürünerek dogmatik bir bilgi rehberi konumunda gerçekleştirilmemektedir. Burada sanatçının hedefi hakikat ile izleyiciyi buluşturmadır. Burada Tarkovsky'nin zamana bir tür hediye sıfatı üzerinden yaklaşımına değinmek gerekmektedir. Sanatçı kendi varoluş yolunda yaşadıklarını, deneyimlediklerini ve hissettiklerini bir başkasına hediye ederek kendi bilincini bir başkası üzerinde farkındalığa dönüştürebilme arzusunu taşımaktadır (Osmanoğlu, 2018, s.30). İmgenin buradaki dönüştürücü işlevi, Tarkovsky'nin sanatçıya attığı manevi sorumluluk bakışı ile örtüşmektedir.

Sanatçının manevi değerlerin taşıyıcısı görevlendirmesi “*Sanatçı kendini yalnızca hayatı araştıran kişi olarak kanıtlamakla kalmaz, o aynı zamanda yüksek manevi değerlerin ve yalnızca şiire özgü o güzelliğin yaratıcısıdır da.*” açıklamalarıyla net bir şekilde ifade edilmektedir. Dolayısıyla sanatçı dış dünyayı gözleyen bir kâşif olarak tanımlanmamaktadır. Dış dünyanın kendi iç dünyasıyla kesişimini maneviyat çerçevesinde irdeleyen bir özne olarak sanatçı tanımı söz konusudur (Tarkovsky, 2008, s.8). Bu sebeple sanatçı, Tarkovsky için eser üretimini sağlayan bir figür değildir. Sanatçı burada hakikat arayışını kendi varoluşu temelinde taşıyan manevi birer özne olarak ifade edilmektedir.

Tarkovsky’nin sanatçıya yüklediği sorumluluk bilinci “...yeteneğimizi heba etmemeliyiz, çünkü onu kendi malımız gibi görmeye hakkımız yok.” ifadesinde açıklığa kavuşmaktadır. Yönetmen için sanat da sanatçı da belirli şartlar ve olanakların karşılığında bir anlaşma niteliğinde eser üretmemektedir. Sanatçının manevi bir amacı ve görevi bulunmaktadır. Sanatçının toplumdan daha öncelikli olacak şekilde içsel yolculuğunu fark etmesi ve maneviyatına sığınması gerekmektedir. Ancak bu yol doğrultusunda bir sanatçı topluma yön verebilecek gücü ve inancı kendisinde bulabilmektedir (Gianvito, 2009, s.xvi). Sanatçının bu mevcut sorumluluğu, bireysel bir yaratım sürecinin ötesine geçmekte, çağın toplumunun ruhsal durumunu değerlendirme görevine bağlanmaktadır.

Tarkovsky, çağın değerlendirilmesi sorumluluğunu sanatçılara atfetmektedir. Bu değerlendirme sürecinde ise çağın en üzücü özelliğinin sıradan insanın, iyiyi, güzeli ve kalıcı değerler sisteminin birer taşıyıcısı olmasının elinden alınması olarak değerlendirmektedir. Tüketici topluma göre şekillenen kitle kültürünün protez bir medeniyet inşa ettiğini belirtmektedir. Bu çerçevede birey, kendi özüne ve varlığına yönelik en temel soruları soramamakta, ruhsal bir varlık olarak kendi bilincine varması engellenmektedir. Buradaki bireyin yozlaşmasına karşılık Tarkovsky, sanatçının sanat gerçekliğine sıkıca bağlanması düşüncesini öne sürmektedir. Sanatçılara yöneltilen bu çağrı yaratıcının iradesini ifade etmektedir (Nuyan, 2011, s.140). Çağ değerlendirmesinin arka planında ise, Tarkovsky’nin sanat, maneviyat ve etik arasında kurduğu düşünsel bağın izleri görünür kılınmaktadır.

Tarkovsky’nin eğitimi süresince maneviyat ve ahlak kapsamında etkilendiğini belirttiği Mikhail Romm öğretisi onun sinemasında bu iki kavramın sadece bir estetik argüman olarak kullanılmadığının derinlikli bir nedeni olarak yer almaktadır. Sanata yüklenen ideale ulaşma yolunda duyulan özlem duygusu, yönetmenin sinemasında sıkça kullanılan ölüm, güzellik, hakikat ya da dünyevi olan ile yüzleşme gibi temaların zeminini irdelemek adına da önemli dayanaklar olarak yer almaktadır (Ahmedî, 2016, s.295). Sanatçının manevi sorumluluğu,

bireyin içsel çatışma ve arayışına dönüştüğünde, Tarkovsky sinemasında soruların cevaplardan daha önemli ve belirleyici bir noktada yer aldığını göstermektedir.

Var olma savaşı veren her birey, arayışını sürdürdüğü her cevap için maneviyatına sığınmaktadır. Burada Tarkovsky, aranan cevapların ötesinde sorulan soruların bireylerin iç dünyasında şekillenmeler oluşturabileceğini düşünmektedir. “*İnsan bu sorularla ilgileniyorsa, kendi kendine bu soruları sormakla kalıyor olsa da manen kurtulmuş demektir. Önemli olan cevap değildir.*” ifadeleri ile yönetmen, kesin yargılarla cevaplanmış soruların, cevaplanamamış ama arayışa sürüklenmiş bireyler üzerinde daha az etkili olduğunu belirtmektedir (Gianvito, 2009, s.xxı). Buradan hareketle yönetmenin içsel yolculuklarda varılan noktanın değil yolun önemli olduğu düşüncesine olan bağlılığı gözlemlenmektedir. Kendi özüne yöneltilen her soru, bireyin manen kurtuluşu için kendi iradesi ve bilinciyle attığı adımları ifade etmektedir. Soru, burada varoluşa içkin yegâne argüman olarak ifade edilmektedir. Modernist sinemanın sonuç ve çözüm odaklı anlatı kurgusu burada devre dışı bırakılmakta ve öznel ve biricik deneyimler üzerine kurulu özgün bir anlatı formu yaratılmaktadır. Buradaki soru sorma durumu, bireyin kendisini aşmasına ve hakikatin mutlak olana yönelmesine doğru çabanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

İçsel yolculukta bireyin kendi varoluşunu keşfetmek için daima mutlak olana erişme gayesinde hareket ettiği belirtilmektedir. Bu yolculuğu bir noktada güçlüklerle bütünleştiren ve hatta imkânsız kılan bir ideal haline getiren görüş Tarkovsky’nin “*Öteki yandan insansa hep mutlağa ulaşmaya çalışır.*” sözlerinde de görülmektedir. Buradaki sürecin imkânsızlığa yakınlığın sürecin anlamsız kılınmasını ifade etmemektedir (Tarkovsky, 1994, s.18). Sonucun odaklanmadığı, yolun yürünmesi gerektiğini önceleyen bakış buradaki imkânsızlığı bu bakışın aksine yolculuğun en değerli ögesi haline getirmektedir. Yine Tarkovsky’nin “*İdeal ulaşılmaz olandır ve bunun anlaşılması insan aklının mükemmelliğinin bir göstergesidir.*” görüşünde insanın içine yolculuğundaki arayışın ve ulaşmak istenen kavuşmaktan daha değerli kılındığının bir diğer göstergesi yer almaktadır. İçsel yolculuğun öznesi insan, Tarkovsky için parçalara ayrılmış bir varlık olarak da tanımlanmaktadır. “*İnsan parça parça olmuş bir yaratıktır.*” bakışında, insanın bölünmüşlüğüntün ontolojik temelli bir dayanağa sahip olduğunu göstermektedir (Tarkovsky, 1994, s.17). Parçalanan insanın kendi içine bakarak bir bütünlüğe karışma arzusu ise bu yolculuğun neden mecburi kılındığının da bir diğer göstergesi olarak ifade edilmektedir. Bütünlüğe ulaşma arzusu bireyin kendi içindeki eksik parçaları kendi içinde bulmaya çalıştığı cevaplar niteliğinde sağlamaya çalıştığı görülmektedir. Ancak buradaki

yöneliş, huzura erişilmiş ve tamamlanmış bir süreç olmasından çok, bireyin kendi benliği ile kurduğu çatışmalı ilişkisinin içerisinde ilerlemektedir.

Tarkovsky'nin *“Ben kendimin en korkunç düşmanıyım, kendi kendime durmadan kendimi kuşatıp kuşatamayacağımı soruyorum. Benim hayatımın anlamı bu.”* ifadesi, filmlerindeki karakterlerin içsel yolculuklarının karakterlerin iç dünyaları ile girdikleri çatışmalar üzerinden şekillendiğine bir bakış sunmaktadır. Bireyin kendisinin düşmanı olması ifadeleri karakterlerin iç çatışmalarının şiddetini göstermesi noktasında önemli bir kapı aralamaktadır. İçsel yolculuk kavramı ile Tarkovsky, bireylerin dış dünyadan soyutlanarak içe kapanmaları boyutunu değil, kendi benliklerine karşı bir restleşme durumunu deneyimlemelerini ifade etmektedir. Buradaki kişinin ve ben'in karşı karşıya gelişinde acı, umutsuzluk ve yalnızlık deneyimlenmektedir. Kişinin bu deneyimleri, manevi gelişiminin bütünleşerek tamamlayabileceği parçaları olarak vuku bulmaktadır (Gianvito, 2009, s.xviii). Bu içsel çatışmalı süreç içerisinde, birey yalnızca kendisini anlamamakta; bunun yanı sıra kendini dönüştürme zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir.

Manevi evrimin tamamlayıcı bir diğer unsuru, bireyin kendisinin değişmesine yönelik duyduğu zorunlu arzu olarak ifade edilmektedir. Bu noktada yönetmenin *“Bana öyle geliyor ki, dünyayı değiştirmeden önce insanın kendini değiştirmesi gerekiyor; manevi varoluşunu, iç dünyasını başka faaliyetleriyle eşzamanlı olarak, uyum içinde, sessizce değiştirmesi gerekiyor”* şeklindeki bakışı, bireyin içsel yolculuğunun yükümlülüklerini ortaya koyar niteliktedir. Kişinin topluma yön verebilecek değişimlerin öncüsü olabilmesi için öncelikle kendi içinden başlaması gerekmektedir. Bu düşünceden hareketle yönetmenin sinemasında çizilen evrende dışsal bir dönüşümün ancak içsel dönüşümün tamamlanması ile mümkün kılınabileceği görülmektedir (Tarkovsky, 2009, s.120).

Tarkovsky için insan olmanın tanımı, manevi öze dayandırılmaktadır. Manevi özün mümkünlüğü gereği insan, sadece biyolojik bir canlı olmaktan sıyrılmaktadır. Bu kapsamdaki *“İnsanın diğer insanlara acı vermeden yaşayabilmesi için bir ideali olmalı; manevi ve ahlaki bir ideali.”* ifadesi ile yönetmen, manevi tüm değerler sisteminin insan davranışları üzerinde belirleyicilik boyutunu ifade etmektedir. İfade ettiği şekilde idea kavramı bireylerin eylemlerine yön veren soyut imgeleri temsil etmesinin yanında eylemleri kontrol eden ve yöneten etik bir refere noktasını sembolize etmektedir. Aktarılan bu bakış çerçevesinde maneviyat, Tarkovsky için bireyin iç yolculuğunun aynı zamanda ahlaki bir eşik olarak evrilmesini göstermektedir. Tarkovsky'nin bakışında maneviyat Tanrı kavramından da bağımsız şekilde ele alınamamaktadır. *“Ardında yatanı kavrayamayacak durumda olan insan için bilinmeyen*

Tanrı'dır. Ahlaki anlamda Tanrı sevgidir." söylemi ile yönetmen Tanrı'yı mutlak bilginin tek nesnesi olma durumundan uzaklaştırarak, insanın sınırlanmış algı sistemleri içerisinde tam olarak kavranamayacak gerçeklik imgesi olarak konumlandırmaktadır. Burada aktarılacak istenen; insanın manevi değerlerinin didaktik ve dogmatik inanç yapılanması olmadığını göstermektir. İnsanın bilmediğine yönelişi ve bu bilmeme halini etik bir hassasiyet olarak ele alması aktarılacak istenmektedir. Maneviyat ve bilme ilişkisi çerçevesinde burada Tarkovsky'nin net cevaplar ile değil bilinmeyenin sorgusu ile kurulan ilişkinin anlam kazandığı düşüncesi bir kez daha pekiştirilmektedir (Tarkovsky, 1994, s.16). Bireyin kendisini değiştirip dönüştürme zorunluluğu, Tarkovsky'nin modern insana yönelttiği eleştirinin temel dayanak noktasını oluşturmaktadır.

Modern insan bu arayış arzusundan uzaklaşmış bir konumda yer almaktadır. Modern bireyin manevi olandan maddi olan için vazgeçişini yönetmenin "*İnsanoğlu hep bedenini korumaya çalışmıştır ve ruhunu korumaya yönelik hiçbir düşüncesi olmamıştır.*" sözlerinde açığa çıkmaktadır. Tanımlanan bu birey tipi, yani modern birey, manevi dünyanın çıkmazında varoluşsal bir kriz eşiğinde yer almaktadır (Tarkovsky, 1994, s.22). Modern bireyin bu yalnızlığı Tarkovsky için sadece bireyin problemi olarak ele alınmamalıdır. Tarkovsky burada toplumsal çürümenin bireyin çürümesini hızlandıran bir yapıda yer aldığını "*Şu anda spiritüel yetersizlikten kaynaklanan ürkütücü bir hastalıkla sakatlanmış durumdayız.*" sözleriyle ifade etmektedir. Modern dünyaya getirilen bu eleştiri ve tanımlama toplumların içerisinde bulunduğu yozlaşmayı da ortaya koymaktadır. Bu toplumlarda içsel yolculuğa çıkma tutkusunun peşinden giden bireyler dolayısıyla kendine karşı verdiği savaşa ek olarak topluma karşı da bir direniş biçimi sergilemektedir. Yönetmenin fedakârlık ve bireyin cesareti kavramlarına yaklaşımında ise "*Şimdi zaman olağanüstü bireysel cesaret, bireysel fedakârlık gösterme zamanı.*" bakışı yer almaktadır. Buradaki birey, var olma iradesini göstermesiyle pasifize edilmiş bir cesareten aktiflik gösteren bir süreç yönetiminin öznesi olarak temsil edilmektedir. Bireyin kendine açtığı savaş bu sebeple mistik bir temele sahip olarak manevi bir deneyim alanını ifade etmektedir (Tarkovsky, 1994, s.22). Modern bireyin mevcut sistem içerisinde deneyimlediği ruhsal kopuş içerisinde sanat, yeniden hatırlama, sezinleme ve içsel cesareti uyandırma işleviyle ön plana çıkmaktadır.

Sanatın bir birey manevi yönü üzerinde ve içsel yolculuğa çıkma iradesini göstermesi üzerindeki etkisine bakıldığında yönetmenin "*Bazı sanatçılar var, yaşamın gerçek değerlerini hissetmemizi sağlarlar.*" yaklaşımı önemli bir örnek olarak yer almaktadır. Bu ifadeden hareketle bireyin, sanatla kesişmesi içsel yolculuk cesaretini kazanmasında harekete geçirici bir

argüman olarak sanatın konumlandırıldığı görülmektedir. Sanat, nihayetinde bireyin varoluşunu tetikleyen ve taşıyan bir temsil aracı olarak ifade edilmektedir (Tarkovsky, 1994, s.13). Aktarılan içsel cesaretin sinemasal akışta kurulması noktasında ise zaman kavramı, maneviyat ile birlikte ele alınması gereken başat unsurlardan birini işaret etmektedir.

Manevi kökenli içsel yolculuklar yönetmenin filmlerinde zaman kavramından bağımsız ele alınamamaktadır. Zamanın kronolojik bir sayı doğrultusu olarak kabul edilmemesi, bireyin ruhunda deneyimsel olarak zamanın var olması düşüncesini doğurmaktadır. Deleuze'un zaman- imge teorisinin bu noktada Tarkovsky sineması nezdinde incelenmesinde, geçmiş, şimdi ve gelecek zamanlarının keskin ayrımlarının bulunmadığı görülmektedir. Zaman Tarkovsky için iç içe geçmiş bir formda yalnızca insan zihninde bilinç uyandırarak anlam ve değer kazanmaktadır. İnsanın manevi seferinde, doğrusal bir gelişim rotasının mümkün olamayacağını ifade eden Tarkovsky, katmanlanan zamanın çok boyutlu yapısını bireyin öznelliğini kazanmada deneyimlemesi gereken bir alan olduğunu belirtmektedir (Osmanoğlu, 2018, ss.47-48). Bu sebeple Tarkovsky'deki zaman anlayışı, sadece filmlerin biçimci yapısını oluşturmamakta; zaman burada kendisine has düşünsel ve manevi serüvenini anlamlandıran zemin sunmayı ifade etmektedir.

Yönetmenin *Zaman Zaman İçinde* adlı eseri manevi yaşam ve içsel serüven adına güçlü temeller sunması bakımından önemli bir kaynak olarak yer almaktadır. Eser içerisinde yönetmenin günlüklerinde, sinema felsefesinde irdelenen temaların felsefi zeminde nasıl konumlandırıldığı incelenebilmektedir. Tarkovsky için insan, kendine yaşamının cesaret gösterebileceği o sıçrama anlarında dönmek zorunda ve kendini gerçekleştirmek yükümlülüğündedir. Bireyin kendine yolculuğu bu dönüşün başlangıç noktasını temsil etmektedir. Tarkovsky'nin kişisel notları ve fikir metinleri, sanatın; kendisi için kendisinin bir arayışı olduğu açıkça ortaya koyulmaktadır.

Tarkovsky'nin sanatın varoluş dair konumunu ve sanatçının içsel yolculuğa dair mecburiyetini temsil eden süreç “*Hayatımın bir dönemi daha kapandı. Kendini bulma diye tanımlanabilecek bir süreçti bu.*” ifadelerinde yankı bulmaktadır. Sanat ve sanatçı özelinde içsel yolculuk, yönetmen için tematize edilmiş bir başlık olarak yer almamaktadır. Yaratma sürecinin bir parçası olarak içsel yolculuğun dinamik önemi burada vurgulanmaktadır. Sanat bu bakış açısında dış dünyanın yansıtılması değil iç dünyanın tezahürü olarak anlam kazanmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.1).

En geniş ölçekte Tarkovsky'nin ben'e, sanata ve varoluşa dair arayışa bakışı “*elinizdeki kitap benim gözümde bir tür benlik arayışıdır, kapsamlı, bağımsız bir benlik.*” aktarımda

görülmektedir. Burada sanatçıya sinemada bireysel iç yolculuğunda estetik bir üretici betimlemesi yapılmasına bir karşı duruş yer almaktadır. Sanatçı kendi içini bir ötekinin keşfetmesi bilinç kazanması doğrultusunda keşif yolculuğu sunmaktadır. Bu sebeptendir ki Tarkovsky, izleyicisine esere katılma cesaretini aşılama görevini sanatçıya vermektedir. Sezgisel sanat ve sinema, “*anlaşmanın bambaşka bir dili, başka bir şekli daha var: duygular ve görüntüler.*” yorumunda Tarkovsky için şekillenmektedir. Bu yorumun kökeninde içsel yolculuğun eseri sanat eserleri, akılcı bir süreç ifade etmesinin ötesinde sezilen ve duyumlanan birer benlik taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır. Manevi olanın nesnel bir ifade biçimi ile aktarılamayacağına inanan Tarkovsky, imgelerin ve duyguların aracılığına başvurmaktadır. İçsel yolculuk ve zaman ilişkisine “*zaman tek ve yok edilmez bir birimdir.*” izinde yaklaşıldığında zamanın fiziki bir ölçü birimi olmasının ötesinde bir içsel deneyimin özerk bir parçası olması düşüncesine rastlanmaktadır. Zamanı yeniden üreten sinema, içsel yolculukları bireyin kendi özünde yeniden inşa eden bir sanat formu olarak anlam kazanmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.xvi). Bu noktadaki benlik arayışı, Tarkovsky sinemasında en belirgin örneklerini şiirsel estetik ve sezgilere dayanan anlatı biçimi içerisinde bulmaktadır.

Şiirsel estetik, maneviyat ve içsel yolculuk kesişiminde Tarkovsky’nin “*şiir benim açımdan bir dünya görüşü, hakikatle olan ilişkimin özel bir biçimidir.*” ifadeleri dikkat çekmektedir. Şiirsellik, bu bakış nezdinde, yönetmen için estetik bir dil olarak yüzeysellik taşımamaktadır. Varoluşun özüne yöneltilen bir dil formu olarak şiirsellik bir bakış açısı olarak konumlandırılmaktadır. Çağrışımlara açık bir dil olarak şiirsel dil, yönetmenin ana akım anlatıdan uzaklaşmasının yegâne nedeni olarak görülmektedir. Açık uçlu anlatının yorumsayıcı gücü Tarkovsky için içsel yolculuğu ifade edebilecek bir özgürlük alanı olarak da yer almaktadır. Sanatçının içsel yolculuğunda en büyük yol arkadaşı izleyicisi olarak ifade edilmektedir. Öyle ki “*Seyircinin, tek başına, kendi düşüncelerini de katarak, filmin parçalarından yeniden bir bütün oluşturmasını sağlarsa sanatçı, seyirciyi algılama sürecinde kendisiyle eşit bir düzeye çekebilir. Evet, sanatçıyla izleyicinin karşılıklı birbirini sayması için de bu tür bir ilişki, en uygun sanatsal iletişim biçimidir.*” ifadesi yönetmenin sanatçının sancısına aktif olarak katılım gösteren izleyicinin içsel yolculuğa ortak olabilmesini örneklemektedir. Bu yapı içerisinde sanat, monolog yapısından diyalog kurma evresine geçiş yaşamaktadır (Tarkovsky, 2008, s.7). Şiirsel anlatının açık anlatıya olan kapalı yapısı, izleyicinin edilgen konumdan çıkarak, kendi iç yolcuğunun aktif bir parça haline gelmesini ifade etmektedir.

Geleneksel anlatının izleyiciyi edilgen yapıda baskılaması düşüncesi bu noktada yönetmenin “*Oysa genelde sonuç, seyirciye hiç akıl yürütme fırsatı tanımaksızın tepsi içinde sunulmaktadır.*” ifadelerinde görünürlük kazanmaktadır. Bu bakış, Tarkovsky izleyicisinin neden zorlu bir izleme deneyimi yaşadığını açıklar niteliktedir. Çünkü Tarkovsky, izleyicisinde kendi içsel yolculuğuna katılmasını, aktarmayı istediği sancıları birlikte deneyimlemek istediğini söylemektedir (Tarkovsky, 2008, s.7). Bu kapsamda, Tarkovsky’nin teorik çalışmaları ve metinleri, sinemadaki manevi arayış yolculuğunun sadece kendi filmlerinin içerisinde sınırlı olmadığını aktarması adına önem taşımaktadır.

Mühürlenmiş Zaman manevi dünya ve içsel yolculuk kavramlarını incelemek adına derinlikli ipuçlarının gizlendiği bir eser olarak başvuru olan önemli bir kaynaktır. Eser kapsamında benlik arayışı sanatın kendisiyle özdeşleştirilmekte; içsel yolculuk ise bireyin varoluşunun ayrılmaz ve değiştirilemez bir zorunluluğu olarak ifade edilmektedir. Manevi değerlerin ve varoluşun derinlemesine sorgulandığı Tarkovsky sineması özelinde sanat, acının, umutsuzluğun ve teslimiyetin imgesi olarak bir bütünü temsil etmektedir.

Tarkovsky sineması için maneviyat, doğrudan dinsel bir söylemin aksettirildiği bir üsluptan öte insanın kendi varoluşunu, kaderini ve ruhsal derinliklerini sorguladığı içsel bir yolculuk biçiminde temsil edilmektedir. Bu noktada yönetmenin insanın kaderini kusursuz olana ulaştıracak yolların bir anlatısı olarak sinemaya yönelttiği bakışı, kaderin gözlemlendiği bir manevi alanı temsil etmektedir. Bu bağlamda Tarkovsky karakterleri dış dünya karşısında kendi içlerinde taşıdıkları manevi eksikliklere yönelmekte ve kendileriyle yüzleşmektedir. Sanatın keşfedilmemiş dünya anahtarı olarak görülmesi bakışı ise seyircinin bu karakterlerin yolculuklarına dahil olmasını mümkün kılmaktadır (Yergebekov, 2003, s.100). Tarkovsky’nin kendi bakışının dışında, yönetmenin sinemasına dair yöneltilen akademik yorumlar, da maneviyat ve içsel yolculuk ikililiğine farklı yönlerden bakabilmeyi mümkün kılmaktadır.

Tarkovsky sinema felsefesinde maneviyat, kişinin iç dünyasının hakikatine yönelişinde belirginleşmektedir. Totaro, Tarkovsky için sanatın maddi konfor ile ruhsal etkinlik arasında kurulacak dengeyi yeniden sağlama girişimi olduğunu ifade etmektedir. Bu bakımdan sanat sadece estetik üretim alanı değil, insan ruhunun iyiliğe yöneltildiği manevi bir sorumluluk taşımaktadır. Karakterlerin inanca ve hakikate yönelik yolculukları, sevgi ve ruhsal bütünlüğe ulaşma çabası üzerinden okunabilmektedir. Buradaki içsel yolculuk, modern dünyadaki rasyonalist düzen karşısında kaybedilen manevi özü yeniden kovalamasıyla ilişkilendirilmektedir (Totaro, 1990, ss.9-10)

Wheeler, Tarkovsky'nin insanın dünyayı sadece maddi yasalar üzerinden anlamlandırma çabasının ruhsal körleşmenin nedeni olarak gördüğünü aktarmaktadır. Bu sebeple ruh, mucize ve Tanrı üçgeninde bağ kurulamaması eksik kalan gerçeklik algısına yol açmaktadır. Bu kapsamda içsel yolculuk, bireyin kendi benliğine kapanmasını değil aksine kendi benliğinin sıkı sınırlarını aşmasını ve daha derin bir manevi bütünleşmesini ifade etmektedir. Bu noktada Tarkovsky'de inanç bireyin gerçekliği dönüştürmesinin ötesinde gerçeklik tarafından dönüştürülmeye izin verme cesareti ve teslimiyeti biçimi olarak değerlendirilebilmektedir (Wheeler, 2014, ss.5-14).

Yönetmenin spiritüel olana yönelimleri, hiyerarşik yapıların insan ruhunu kirleten taraf ile ilişkilendirilmektedir. Bu sebeple, Tarkovsky sinemasında içsel yolculuk karakterlerin sadece Tanrı'ya ulaşmasını, inancını tazelemesini ya da kutsal olanla ilişki kurabilmesini ifade etmemektedir. Bu birey aynı zamanda modern ve ideolojik yapıların baskısı karşısında ruhsal bütünlüğünü koruma güdüsünü de taşımaktadır (Nochimson, 2012, s.95). Tarkovsky sinemasındaki karakterlerin yolculukları, çoğu zaman dış dünyada ulaşılanın arzulandığı bir hedefin peşinde karakterler olarak temsil edilmemektedir. Bu karakterler zihinsel konsantrasyon gerektiren bir sabır pratiği olarak inşa edilmektedir. Bu yapı içerisindeki karakterler, sonuçtan öte yolu önemseyen varoluş maneviyatının birer temsilcileri olarak gündelik hayat karmaşasının çok derininde yer almaktadır (Moss, 2021, s. 210). Aktarılan bu kuramsal çerçeve, Tarkovsky filmlerindeki karakterlerin manevi iç yolculuğunu daha somut bir zemin üzerinde değerlendirmeyi sağlamaktadır.

Manevi itkinin temeli olarak bu yaklaşım Tarkovsky sinemasının yolun içselleşmesi temasına temel oluşturmaktadır. Filmlerindeki karakterler film boyunca fiziki eylemlerin devamlılığını sağlarken, aynı zamanda ruhsal bir yakarış ve çöküntünün girdabında arayış çabasında temsil edilmektedir. *Andrei Rublev*, bu noktada içsel yolculuk serüvenini tadan yegâne karakter olarak belirtilmektedir. Filmin bireyin özgürlük arayışının peşinde koşan karakteri, toplum ve dinin iç içe geçmiş evreninde manevi değerlerini sorguladığı ve dönüştürme istencini duymasına yönelik akışı maneviyat ve sinema ilişkisini yönetmenin gözünden irdeleyebilme imkânını taşıması bakımından önem taşımaktadır. Soyut olanın hakikatinin arandığı filmde yönetmenin kullandığı anlatı dili açık ve görülebilir katmanlar yerine sembolize edilmiş şiirsel bir üslubu ve metaforlaşmış imgeleri görünür kılmaktadır (Osmanoğlu, 2018, s.35).

Tarkovsky sinemasında maneviyat kavramına *Andrei Rublev* özelinde bir bakış sunan Bird, yönetmenin kavrama bakışında sadece dini bir motif sunma gayesinde olmadığını,

maneviyatın karakterin iç yolculuğunu biçimlendiren temel estetik ve varoluşsal unsur olarak köklenmesi gerektiğini ifade etmektedir (Bird, 2004, s.9). *Andrei Rublev*, Tarkovsky için biyografik bir karakterin yaşamını aktarmanın ötesinde bir derinliği ifade etmektedir. Karakterin yaşamı içerisinde yaşadığı krizler, Tarkovsky için dönemin üstesinden nasıl gelinebileceğinin, yaşanan acı ve umutsuzluğun izinde ahlaki zorlukların nasıl ortaya çıkarıldığının bir simgesi olarak konumlanmaktadır (Ciment, 2009, s.327).

Andrei Rublev filmine burada yeniden kısaca bir atıf yapıldığında; filmin zaman algısının karakterin yaşadıkları ölçütünde somutlaşabildiği görülmektedir. Rublev'in deneyimlediği acılar, şiddet duygusu ve adaletin mümkünsüzlüğü karakterin içsel yolculuğunda kendi benliğine olan inancını ve sanata dair umudunu sorgulamasına sebep olmaktadır. Sorgulayan Rublev, içine dönerek sessizlikle kendisini çevrelemektedir. Buradaki içe kapanıklık ve sessizlik, karakterin manevi dönüşümünün ve sıçramasının başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir. Sessizlikten yeniden çıkan Rublev'in sesine ve sanatına yeniden kavuşması olay örgüsü; karakterin manevi yolunda bir sonuca erişmesini temsil etmektedir. Tarkovsky karakterlerinin kötülük ile karşılaşma anlarında, kötülük karşısında bir anlam arayışının arzusu açığa çıkmaktadır. Burada birey, yalnızca kendisinin değil toplumun ve ahlaki evrenin sorgulanmasıyla cevap arama isteğini duymaktadır. Rublev, toplumu korkutmanın değil sevgi ve şefkatin merkezinde bir bakışa sahiptir. Rublev karakterinin Tarkovsky'nin sanata bakışına dair taşıdığı ipuçlarından biri burada görülmektedir. Çünkü Tarkovsky için de sanat toplumu tedirgin etmek için değil topluma hakikatin arzusunda manevi bir kapı aralayabilmek için var olmaktadır (Tarkovsky, 2008, ss.28-29). Tam da bu noktada, *Andrei Rublev*, Tarkovsky sinemasında sanat, sessizlik, acı, fedakârlık ve manevi dönüşüm bağının en belirgin örneklerinden biri olarak yeniden önem kazanmaktadır. Rublev'in buradaki deneyimi üzerinden görünürlük kazanan manevi dönüşüm, yönetmenin fedakârlık kavramına bakışıyla da genişleyen anlam alanına sahiptir.

Yönetmenin sinemasında maneviyat ve içsel serüven, fedakârlık kavramıyla da ilişkilendirilmektedir. Yönetmenin inşa ettiği karakterlerin çoğunda kendilikten vazgeçme ve aşkın olan için ulu bir amaca hizmet etme arzusu taşıma durumu yer almaktadır. Burada söz edilen fedakârlık gösterme durumu, somut ve fiziki bir eylem olarak değil; ruhsal bir arınma ritüelini temsil etmektedir. Tarkovsky filmlerinde bu ritüel, insanın kendisini aşma yolundaki çabası olarak ifade edilmekte ve bu ritüel mistik bir deneyim alanına dönüşmektedir (Žižek, 2014, s.85). Burada aktarılan fedakârlık düşüncesi, yönetmenin farklı yapıdaki filmlerinde,

karakterlerin ruhsal hakikat, iman, inanç ve kurtuluş arayışları bütünlüğünde çeşitlilik kazanmaktadır.

Tarkovsky'nin insanın nereden geldiği ve nereye gideceği merkezinde yoğunlaşan ilgisini ifade eden İbiş; hakikatle ve kendi iç dünyalarıyla yüzleşme yolculuğundaki figürler için manevi değerlerin neyi simgelediğine dikkat çekmektedir. Bu kapsamda; *Nostalghia* filmindeki Gortçakov'un mumla havuzu geçme düşüncesi ya da *Kurban* filmindeki Alexander'ın evini yakması eylemi günlük hayatın ve ahlaki değerlerin sınırlarını aşan teslimiyet ve hakikate adanmışlık kapsamlarında önemli örnekler teşkil etmektedir. Böylece Tarkovsky için içsel yolculuk, insanın acizliğini, inancını ve kurtuluşunu aradığı manevi bir arayışı temsil etmektedir (İbiş, 2020, s.100).

Bir distopya anlatısı kurgulamasının ötesinde *Stalker*'a bakıldığında yönetmenin karakteri bir havari ya da bir meczup olarak tanımlamasında filmin inanç, arzu, anlam ve arayışın simgesi haline geldiği de görülmektedir (Dyer, 2014, s.105). Bölge'ye dair inancın en önemli şey olduğunu ifade etmesinde ise karakterlerin kurtuluş yolu açılmaktadır. Bölge'ye ve onun gücüne inanmak, gerçekleşebilecek kurtuluşu ifade etmektedir (Dyer, 2014, s.158). Skakov, Bölge'nin çıkışı için mutlak bir sonun yani kurtuluşun mümkün kılınmadığını ifade etmektedir. Hatta bu manevi yolculuğun kesin bir kurtuluştan öte çıkmaza vardığını eklemektedir. Bu noktada manevi yolculuk kavramının Tarkovsky için kesin cevaplar elde etmenin ötesinde insanın varoluşsal eksikliğinin ve arayışının görünür kılındığının bir göstergesi olduğu belirtilmektedir (Skakov, 2012, s.161). İçsel yolculuk, sadece manevi gayeler üzerinden değil; bellek, travma ve imge kullanımı üzerinden de görünürlük kazanmaktadır.

Ayna filminin doğa, aile, mekân ya da nesneler üzerinden dekoratif bir motif çizmek adına değil karakterlerin ruhlarının katmanlarını ve yönetmenin bu katmanlar üzerindeki kişisel izlerini irdeleyebilmek adına görünürlük kazanmaktadır. Buradaki yapı, onun sinemasında maneviyat bakışının doğrudan didaktik bir inanç öğretisi olarak değil hafıza, an, bellek, imge mekân ya da iç hesaplaşma gibi katmanlar üzerine derinlik bir varoluş alanı olarak ortaya çıkmaktadır (Bilgiç, 2023, s.52). *Ayna* filminin zamana bakışına bakıldığında filmin belirgin bir olay örgüsünü aktarmadan ziyade çocukluk anıları, tarihi yaşantılar, şiirsel ses kullanımı ya da rüya sahnelerinin öne çıktığı görülmektedir. Burada akan zaman içerisinde manevi değerlerini yeniden hatırlamaya çalışan karakterlerin inşa edildiği bir kez daha belirgin hale gelmektedir (Avcı ve Çetin, 2022, s.327).

Ivan'ın Çocukluğu filminde kullanılan açılar, ışık, eğik görüntü ya da siyah-gri karşıtlık karakterin iç dünyasının görünür kılındığı araçlara dönüşmektedir. Buradaki Tarkovsky

sinemasındaki içsel yolculuk, karakterin dış dünyada ilerleyişinin ötesinde karakterin travma, korku ya da kayıpların deneyimlenmesinin şiirsel bir sinemasal alan olarak belirginleştirilmesini ifade etmektedir (Koivumäki, 2012, s.33).

Garrett'in Tarkovsky ve Metropolit Antonius ile karşılaşmalarında aktardığı bilgiler Tarkovsky'nin sanat ve maneviyat kavramına bakışı için önemli bilgiler içermektedir. Tarkovsky, ruhunun arzuladığı şekilde yaşayamadığını belirtirken, onun içsel huzursuzluğu sadece kişisel bir kriz olarak değil manevi bir arayışın biçimi olarak değerlendirmeyi işaret etmektedir. Bu kapsamda tefekkür sessizliği, dua etmek ya da insanın kendi özüne yönelmesi Tarkovsky sinemasında hakikate ulaşma çabası güden karakterlerin zeminini oluşturmaktadır. Son noktada bu anekdotun ışığında yönetmenin sineması, dış dünyadan çok bireyin iç derinliğine, ruhsal gelişimine ve ilahi olanla kurduğu ilişkiye odaklanan metafiziksel bir yolculuk olarak okumayı mümkün kılmaktadır (Garrett, 2012, s.17).

2.2. Tarkovsky Sinemasında Distopik Evren

Distopya kavramı, geleceğe dair karanlık bir yaşam tasarısı sunmakla sınırlandırılmamaktadır. Distopik evren teorisinin üretildiği dönem içerisinde toplumsal, siyasal ve kültürel krizlerin eleştirel bir bakışını ifade etmektedir. Bu bağlamda distopik anlatı, mevcutta yaşanan dünyanın barındırdığı felaket ihtimallerini gelecek zamana taşıyarak izleyici üzerinde yaklaşan bir yıkım olasılığına karşı bir uyarı kurgulamaktadır (Set ve Lekesiz, 2019, s. 117). Sinemada distopya ise özellikle karamsar bir atmosfer içerisinde, modern yaşama yabancılaşan mekânlar ve baskıcı düzen ve toplumsal kırılmalar eşliğinde görselleşmektedir. Bürokrasi ağında işleyen kent, yabancılaşmış kent ya da fütüristik distopya olarak kent gibi temsillerin modernizm sonrası kent kültürünü ifade etmek adına kullanıldığı belirtilmektedir (Türel, 2001, s.71). Tarkovsky sinemasında distopik evren ise modern dünyadaki bireyin varoluşsal çöküşünün estetik bir temsil alanına dönüşmektedir. Bu genel çerçeve içerisinde, Tarkovsky sinemasında distopya kavramının sadece türsel bir anlatı biçimi olarak değil, modern bireyin ilerleme düşüncesiyle kurduğu sorunlu ilişkinin bir sonucu olarak da okunabilmektedir.

Modern insanın ilerlemeci ideali noktasında distopik evren, modern insanın ileri düzeyde teknoloji, bilim ya da toplumsal kurumlar ile kurduğu ilişkinin tersine çevrilmiş biçimi olarak okunabilmektedir (Mısırcı, 2017, s.38). Tarkovsky sineması için bu bilgi ışığında okuma yapıldığında, klasik bilimkurgu estetiğinde bir farklılaşma ile modern dünyanın yıkıcılığına ve

modern bireyin sıkışmışlığına ilerleyen bir atmosfer kurgulandığı değerlendirilebilmektedir. Bu bakış doğrultusunda Tarkovsky'nin distopik evrenin anlamına bakışı, moderniteye yöneltilen eleştirinin ötesinde, sanatın manevi işlevine dair düşünce sistemiyle birlikte değerlendirmelidir.

Tarkovsky için distopik evren teorisine yönetmenin sanata bakışına dair “*sanata muazzam bir görev düştüğüne inanıyorum. Bu görev, maneviyatın diriltilmesi görevidir*” ifadeleri üzerinden bir bağlantı kurabilmek adına tekrar yaklaşıldığında; yönetmenin felsefesinde distopya kavramının klasik anlamda politik baskı ya da teknolojik gelişmelerin tahakkümü ya da totaliter rejimler noktasından değil; bireyin manevi çöküşünün ve varoluş krizinin penceresinden bakıldığı görülmektedir. Bu kapsamda Tarkovsky, sinemadaki distopik evrene; dış dünya düzeninin yitirilmesi bakışına karşılık, dışarıdan içeriye çevrilen bireyin yozlaşması boyutundan yaklaşmaktadır. Yönetmenin atıfta bulunulan sözüne dönüldüğünde dünyanın içerisinde bulunduğu kriz halini, sanatın müdahale biçimi olarak var olmasıyla göğüsleyebildiği görülmektedir. Tarkovsky için distopya çöküş ve çürüme kavramları üzerinden anlam kazanmaktadır. “*Bence insan, özü itibarıyla manevi bir varlıktır ve hayatının anlamı da bu maneviyatı geliştirmekte yatar. Bunu yapmazsa, toplum çöker.*” yorumu, yönetmenin toplum düzeninin korunmasını doğrudan bireyin manevi bakışıyla ilişkilendirmesi noktasında önemli bir başlık olarak yer almaktadır. Bu kapsamda distopik evren yönetmen için, düzeni sürdüren sistemlerin bozulması nedenli değil, insanın kendi özüne yabancılaşması nedenli bir kökene sahiptir. Burada distopyanın ontolojik bir zemini kurulmaktadır. Distopya dışarının bir düzen problemi olmaktan çıkarak varoluşsal bir kriz olarak nitelendirilmektedir (Gianvito, 2009, s.xiv). Bu kapsamda distopya Tarkovsky için dışarıda aranacak bir unsur olarak değil, aksine bireyin kaybettiği manevi yönünde başlayan bir yıkım süreci olarak ifade edilmektedir.

Tarkovsky'nin distopyaya bakışı, klasik tanımlamaların çok ötesinde, daha derinlerde ve geniş kapsamlarda ele alınabileceğini göstermektedir. Bireyin dışarıdan değil içeriden çürüdüğü bir mekân olarak distopya; manevi boşluk, varoluşsal endişe, kültürel yozlaşma gibi temel bileşenler ile kavranabilmektedir. Tüm bu bağlamlar ışığında distopya Tarkovsky için sadece geleceğe yöneltilen yeni bir komplo teori alanı olarak değil, şu anın içerisinde deneyimlenen varoluşsal bir sorgu alanını temsil etmektedir. Buradaki içsel çöküş düşüncesi, yönetmenin sadece bireye değil, bireylerden oluşan toplumun yapısına yönelik eleştirel bakışta da kendisini göstermektedir. Tarkovsky'nin modern medeniyete, yozlaşan materyalist düşünce ve artan anlamsızlık bağlamında yaklaşmaktadır. Çağdaş insanın varoluşsal problemlerinin

manevi dünya ile kurulabilecek gerçekçi bir ilişki temelinde yeniden düşünülmesi gerektiğini aktarmaktadır (Kurtyılmaz, 2022, s. 157).

Distopya'ya Tarkovsky gözünden bakarken yönetmenin topluma bakışına kısaca değinmek önem taşımaktadır. “*Toplum, er ya da geç şeytani, kötü ve ölümcül bulutlar gibi yükselip kıtaların üzerini kaplayacak bir illüzyondur.*” düşüncesi bünyesinde Tarkovsky için toplumun ilerlemeci ve gelişen bir yapısı bulunmamaktadır. Aksi yönde yozlaşan, çürüyen ve yıkım eşiğine adımlayan bir toplum teorisi ortaya koyulmaktadır. Yönetmenin ifadelerinden hareketle distopya aynı zamanda, sadece belirli bir tarihi dönemi ifade eden moda halini almış bir olgu değil; insan topluluklarına içkin doğal ve zorunlu bir gerçeklik alanını ifade etmektedir. Maddi varoluşun modern distopik evren içerisinde gerçek varoluşun önüne geçişi insanın değerler sisteminin çürümesine bir diğer örnek olarak var olmaktadır. Yönetmenin bireylerin maddi ve somut ihtiyaçlarının öncelendiği bir toplum düzeninde kaçınılmaz bir çürümenin ifadesi “*tek bir şeyi amaçlayan – karınlarını doyurmayı – insanlar topluluğu bozulmaya, çürümeye ve düşmanlığa mahkûm olmaya lanetlidir.*” sözlerinde görülmektedir. Daha önce de aktarılan bağlamlar izinde bireyin çürümesi maddi olanın manevi olanın önüne koyulması nedeniyle yaşanmaktadır. Manevi değerlerin maddi olanın gerisinde kalması bireyin özüne yabancılaşmasına ve distopya içerisinde sıradan bir birey olarak kaybolmasına sebep olmaktadır. “*İnsan ya tarihi yönlendirecek kapasitede değildir ya da yönlendirirse de onu ancak en kötü ve yanlış yola sürükler.*” ifadeleri insanın tarihsel akış içerisindeki rolüne yönetmenin duyduğu güvensizliği betimler niteliktedir. Buradaki ifadelerde aktarılan; ilerlemeci insan teorisine güçlü bir eleştiri sunmaktır (Tarkovsky, 1994, s.21). Çünkü distopik evren sadece mevcut olan düzenin sonucunda oluşmamakta; bu evrenin bireyleri tarafından özgür iradenin eşliğinde bireylerin kendi eylemleriyle daimî olarak ürettiği bir gerçeklik evreni olarak süreklilik kazanmaktadır. “*İnsanlar diğerlerine hükmedecek güçte değildirler. Onlar yalnızca mahvederler.*” görüşü ise bu güvensiz bakışı destekler ölçekte bireyin yıkıcılığına atıfta bulunmaktadır (Tarkovsky, 1994, s.22). Toplumsal düzen içerisinde açığa çıkan bu çürüme, Tarkovsky'nin düşüncesinde, bireysel yozlaşmadan bağımsız şekilde ilerlememektedir. Aksine buradaki bireyin kendi içerisindeki çözülme süreci kolektif bir yıkım biçimine dönüşmeyi temsil etmektedir.

Distopik çürümenin belirli bir toplumu ya da bölgeyi kapsamadığı, aksine tüm insanlığı sarmış olduğu düşüncesi yönetmenin “*Basitçe söylemek gerekirse insanlık kokuşmuş durumda.*” düşüncelerinde açıkça belirtilmektedir. Yönetmenin bireyin toplumla birlikte yozlaşması “*İnsanlar yavaş yavaş birbirlerini çürütüyorlar.*” bakışıyla bütünleşen bu yapı,

pasif bir toplumsal erime değil aksine aktif ve devamlı bir yıkımı temsil etmektedir. Kendisine yabancılaşan birey, bir diğer yabancıнын da kendisi gibi olması için kolektif çürümeye neden olmaktadır. Distopik evrenden bireyin çıkışı için her ne kadar umutsuzluğa kapılmamayı ön görse de Tarkovsky “*Bize geriye sadece onurumuzla ölmek kaldı.*” sözleriyle geleceğe dair duyduğu endişeden de söz etmektedir. Bugünün yaşam kültürünün bozulması yönetmen için geleceğin de değişmez ölçekte tedirgin edici yanını simgelemektedir (Tarkovsky, 1994, s.23). Kolektif çürüme düşüncesi, Tarkovsky sinemasında sadece toplumsal bir eleştiri olmanın ötesine geçerek karakterlerin dünya ile kurdukları ontolojik ilişkinin ağır varlığı ile de görünür hale gelmektedir.

Ontolojik kökenli birey sancısı, insanın dünyayla kurduğu bağı da şekillendirmektedir. Tarkovsky’nin *Andrei Rublev* ile ilgili söyleşilerde dile getirdiği “*hayatının, etrafındaki dünyanın dayanılmaz ağırlığı*” duygusu, bireyin yaşadığı baskı ve kaygının bir göstergesi olarak irdelenebilmektedir. Bu ifadede bireysel bir duygu durumunun ifade edilmesinin yanı sıra dünyanın yaşanamaz ve taşınması güç bir mekân haline geldiği de işaret edilmektedir. Bu işaret, distopik evrenin fiziki olarak yıkılmış bir dünya teorisinden çok anlamın yitirilmesiyle bireyin ezilmişliğinin vurgulandığı bir gerçeklik olarak var olmaktadır (Gianvito, 2009, s.xv). Dünyanın taşınamayacak bir ağırlık olarak hissedilmesi ve deneyimlenmesi, Tarkovsky’nin farklı eserlerinde umutsuzluk, acizlik ve anlam kaybı gibi temalar kapsamında yeniden karşılaşmayı mümkün kılmaktadır.

Distopik evrenin temel kavramlarından yaşama dair duyulan umutsuzluk Tarkovsky’nin *Nostalghia* filmi hakkındaki “*‘dünyanın sefaleti karşısında’ hissettiği acizlik yüzünden acı çeken biriyle ilgili bir film.*” ifadesinde karşılık bulmaktadır. Kendine yabancılaşan birey, kendisiyle beraber etrafındaki gerçeklik ile de başa çıkamadığı bir uyumsuzluk içerisine sürüklenmektedir. Yaşamının mümkünsüzlüğü durumu, sürdürülebilir bir dünya düzenin yitirildiğini göstermektedir (Gianvito, 2009, s.xix). Sözü edilen acizlik duygusu, Tarkovsky dünyasında sadece hayata karşı duyulan bıkkınlık ya da yorgunlukla ilgili değildir. Bu acizlik duygusu, aynı zamanda insanın inanç kavramına bakışının ve kurduğu ilişkisinin zayıflamasıyla da derinleşmektedir.

Tarkovsky, gerçekliğin yitirilmesi ve inancın kaybedilmesi meselesine bakışını ise *Stalker* filmine dair söyleşilerinde dile getirmektedir. “*İnancın yerle yeksan olduğu bir dönemde, İz Sürücü için önemli olan şeyin insanların kalbinde bir kıvılcım çakmak, bir inanç uyandırmak olduğu*” betimlemesiyle yönetmen, modern dünya teorisinin öznesi bireyin, en temel yaşam itkisini yani inancını yitirdiğini belirtmektedir. İnancın kaybedilmesi burada

sadece dini bir zayıflık ya da sarsıntı olarak ifade edilmemektedir. İnancını yitiren bir bireyin yaşama dair anlam üretme yeteneği ve arzusu da kaybedilmektedir. Bu noktada distopik evrenler sadece dış müdahaleler eşliğinde değil, bireyin içinin çürümesiyle de bağlantılı kılınmaktadır (Gianvito, 2009, s.xv). İçerisindeki inancın kaybedilmesiyle birlikte distopik evren, dış dünyada kurulmuş baskıcı bir düzen olmaktan çıkarak, bireyin kendisinin kendi varlığıyla kurduğu ilişkisinin çatışmalı bir alanına dönüşmektedir.

İçsel çözülüş, “*Ben kendimin en korkunç düşmanıyım, kendi kendime durmadan kendimi kuşatıp kuşatamayacağımı soruyorum. Benim hayatımın anlamı bu.*” bakışına yeniden dönüldüğünde; bireyin distopik evreni kendisinin inşa etmesi noktasında kendi düşmanını kendisi ilan etmesi fikriyle pekiştirilmektedir. Bu bakış açısına göre distopya, bireyin kendi içerisindeki bir mekânı da temsil etmektedir. Kendi varlığına düşman kesilen ve yabancılaşan birey, kendi varlığını tehdit eden bir unsura dönüşmektedir (Gianvito, 2009, s.xviii). Bireyin kendi varlığına yönelik bu tehdidi, Tarkovsky sinemasında anlam arayışının da sekteye uğramasına neden olan derin bir varoluş boşluğunu işaret etmektedir.

Distopik evrenin bir diğer önemli boyutu ise anlam krizidir. Tarkovsky’nin “*Tabii ki yaşamın bir amacı yok.*” ifadesi, modern insanın varoluşuna ilişkin en temel sorulara cevap bulamadığını göstermektedir. Bu bağlamda distopya, yalnızca dışsal bir çöküş değil; insanın yaşamına anlam kazandıran temel yapıların da ortadan kalkmasıdır (Tarkovsky, 1994, s.18). Anlamanın yitirilme krizi, distopya için en önemli boyutlardan birini temsil eden bu bakış; yönetmenin modern insanın yaşama içkin en temel dürtünün cevapsız kalması karşısındaki yoksunluğunu ifade etmesi bakımından önem taşımaktadır. İçsel huzursuzluğun mekânı distopya, burada bireyin yaşadığı mekâna ve kendi özüne dair yabancılaşma çekmesinin bir sonucu olarak görülmektedir. Anlamanın kaybedilmesi meselesi, modern bireyin sadece düşünsel düzeyde değil, gündelik varoluş akışında da çaresiz ve bıkkın duygu baskınlığıyla kuşatılmasına zemin hazırlamaktadır.

Düşünsel kriz eşiğinde birey, gerçeklikle kopan algısını modern dünyanın içindeki bıkkınlık potasında hissettirmektedir. “*Yoksa kendini çaresiz ve yetersiz hissetmekten kaynaklanan bir bıkkınlığın o yavan tadı kaplıyor içini.*” ifadeleri Tarkovsky için modernist anlatının insanı anlamadaki yetersizliğini ifade etmesi açısından önemli bir örnek olarak yer almaktadır. Distopik evren teorisi içerisinde birey burada sadece dış dünya ile olan bağı koparmamakta, aynı zamanda kendisini var eden tüm inanç sistemlerine karşı duyarsızlaşma yoluna girmektedir (Tarkovsky, 2008, s.xi). Bu sebeple, Tarkovsky sinemasının karakterleri dış

dünya eylemlerinden çok iç dünyalarında hissettikleri gerilim ve huzursuzluk üzerinde kendi anlamını kazanmaktadır.

Tarkovsky dış dünya ile uyum yakalayamayan yani “*görünüşte dingin, ancak... içsel gerilimle dolu karakterlere*” ilgi duyduğunu belirtirken, dışarıdan içine yabancılaşan bireylerin toplum ile uyumsuzluklarının irdelenmesine ağırlık verdiğini ifade etmektedir. Kendi distopyası içerisinde birey, dışarıda olan ile iç çatışmaları ile mücadele savaşını vermektedir. Dünya ile kurulamayan sağlıklı ilişki başta bireyi akabinde toplumu anlamın yitirilmesine götürmektedir (Tarkovsky, 2008, s.5). Buradaki yüzeysellik distopik evrenin ontolojik sancısını tadan edilgin nesne olarak bireyi imgelemektedir. Tarkovsky’nin “*seyirciye hiç akıl yürütme fırsatı tanımaksızın tepsi içinde sunulan*” ifadeleri düşünemeyen ve hareket edemeyen distopik bireyleri işaret etmektedir. Distopyanın karşısında gerçekliği sorgulayan birey yitirilmekte; yerine boyun eğe hazır tüketim nesnesi olarak birey koyulmaktadır. Anlamsızlığın içerisinde bocalayan birey distopya düzeninin başat karakteri olarak pasif bir kabullenici olarak temsil edilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.7). Bireyin özgür düşünme ve sorgulama yetisinin ve kapasitesinin zayıflaması, Tarkovsky’nin modernist anlatı kalıplarına doğrulttuğu eleştiri düşüncesini de distopik evren tartışmasının kapsamına dahil etmektedir.

Tarkovsky sinemasında distopik evren, geleneksel anlatının izinde tahayyül edilemeyen politik, ekonomik ya da teknolojik yıkımların tasviri olarak yer almamaktadır. Felaket senaryosu olarak distopya yönetmenin filmlerinde bireyin içindeki bir mekân olarak anlam kazanmaktadır. Bireyin zihnindeki varoluş arenası distopik mekânın bir tezahürü olarak var olmaktadır. Bu noktada yönetmenin modern anlatı kalıbına yönelttiği “*görüntüleri sıralama mantığı, karmaşık hayat gerçekliğinin sıradanlaştırılmasına dayanır.*” yorumu ile modernitenin gerçekliği basitliğe indirgeyerek insanın dünya ile olan ilişkisini yüzeysel bir ölçekte değerlendirmeye mecbur bıraktığını ifade ettiği görülmektedir (Tarkovsky, 2008, s.6). Gerçekliğin sıradanlaştırılması düşüncesinin karşısında sanat, Tarkovsky için insanın kaybettiği yaşama dürtüsünü yeniden aradığı bir alan olarak görülmektedir.

Kendinden kopan birey burada yaşamla olan ilişkisini betimleyen Tarkovsky, sinema izleyicisinin “*birkaç saat olsun gerçekten yaşamak*” arzusunun peşinde koştuğunu ifade etmektedir. Bu arzu, modern yaşamda yitirilen gerçeklik duygusunun bir tezahürüdür. Distopyanın bu değerlendirme kapsamında sadece gelecek yaşamın bir komplo teorisi olarak ele alınmadığı, şu anın içerisinde deneyimlenen bir yoksunluk halini ifade ettiği görülmektedir. Modern birey, distopya mekânı içerisinde gerçekten yaşayabilmek adına birkaç saatliğine bu deneyimi tatmanın peşinde koşmakta ve bu koşusunda sanatın gerçekliğine sığınmaktadır

(Tarkovsky, 2008, s.xv). Burada bahsedilen en belirgin arayışın temsili filmlerinden biri ise özellikle distopik mekânı hem fiziki hem de metafiziksel bir sınır hattı olarak kurgulayan *Stalker* filmidir.

Stalker, distopik evrenin klasik olumsuz gelecek tasavvuruna farklı bir noktadan yaklaşmaktadır. Yasaklanan, kuşatılan ve anlamının belirsizleştiği bir mekân üzerinden bir anlatı kurulmaktadır. Etrafının dikenli teller ve polisler eşliğinde çevrelendiği bu mekân hem politik hem de metafiziksel sınırları temsil etmektedir (Dyer, 2014, s.48). Totaro'nun distopik evren teorisi kapsamında *Stalker* filmi özelinde bilimkurgu atmosferinin modern faydasızlık ve ruhsal çözülme temasına arka zemin oluşturduğunu belirtmektedir. Yazar ve Bilim Adamı karakterlerinin içlerindeki özgüven, inanç, ruh ve sevgi yetilerini yitirmiş olmaları, Tarkovsky evreninde distopya krizinin öncelikli olarak insanın iç dünyasında başladığını belirtmektedir (Totaro, 1990, s.9). Burada bugün aktarılan film ve kuramsal güçleri ve kuramsal Tarkovsky'nin kendi kişisel arayışıyla birlikte tek bir pota altına alınma noktasında anlam kazanmaktadır. Bölge'nin kendine ait çok katmanlı yapısı, farklı bakış açılarını içeren kuramsal okumalarla birlikte incelendiğinde, Tarkovsky'nin distopya düşüncesine bakışı, sadece mekân üzerinden değil, aynı zamanda düşünsel ve ruhsal bir alan olması düşüncesi üzerinden bir anlatı sunmaktadır.

Wheeler, *Stalker* filmi için çözümlemesinde Bölge'nin fizik yasalarının eğilip büküldüğü gizemli bir alan olmasının ötesinde, sıradan yaşamın donuk yönüne karşı alternatif bir gerçeklik kurgusu sunduğunu aktarmaktadır. Profesör karakterinin temsil ettiği aşırı rasyonel düşünce, gündelik yaşamın varoluşunun sıkıcı ve yapay halini ifade ederken, açıklanamayan unsurların dışarıda bırakılmasının dünyanın insan tarafından kurulan sistemler ölçütünde yapaylaştırıldığını göstermektedir. Bu perspektifte Tarkovsky sinemasında distopik evren, bir kez daha dış dünyadaki karamsar atmosferin ötesinde gerçekliğin manevi boyutunu yitiren insanın varoluşsal darlık alanını simgelemektedir (Wheeler, 2014, s.11). Skakov, *Stalker* filminde Bölge için, insan varlığından soyutlanmış, sıradan gerçeklikten kopuş ve endüstriyel mekân ile doğal yaşam arasında konumlandırılmış bir ara mekân tasarısı tarifini kullanmaktadır. Ara mekân olarak Bölge, modern dünyanın çöküntüsü arasında doğaya geri dönüş düşüncesini birlikte taşımaktadır (Skakov, 2012, s.144). *Stalker*'da mekân odağında kurulan bu varoluşsal sıkışıklık, *Solaris* filminde teknolojik gelişme ve bilinç ve etik sorumluluk ekseninde farklı bir boyut kazanmaktadır.

Solaris filminin modern dünyanın teknolojik alt yapısı ve onun kurguladığı sınırlanmış özgürlük düşüncesine bir eleştiri olarak var olması distopya düşüncesinin modern bireyin dış

dünyaya karşı duyduğu sorumluluk bilincinin haricinde kendi öz benliğine karşı duyduğu ruhsal ve etik çalkantıların da irdelendiği bir yapıya evrildiği görülmektedir (Ahmedî, 2016, s.298). *Solaris* filmindeki teknolojik dünyanın sahip olduğu sınırlar üzerinde şekillenen kriz, *Ayna* filminde hafıza, mekân ve benlik arasındaki parçalı ilişkiyle daha bireysel ve içsel bir düzleme taşınmaktadır.

Alegorik okuma izinde parçalanmış dünya, nesneler ve mekânlar yeniden anlamlandırılmasıyla görünür hale gelebilmektedir. Bu kapsamda Tarkovsky sinemasındaki mekânlar, nesneler, imgeler anlatıya eşlik eden unsurlar olarak değil de görünmeyeni görünür kılan varoluşsal krizlerin açığa çıkarıldığı bir yapı olarak var olmaktadır. Örneğin *Ayna* filminde kadrajı oluşturan her bir ögenin parçalı bir şekilde ele alınması bütünlüklü ve güvenilir bir dünya modelinin yerini fragmanlara, anımsama biçimlerine, içsel çözümlere bıraktığını göstermektedir. Bu sebeple distopik atmosfer Tarkovsky sinemasında dışarıdan gelen bir felaket olarak değil insanın hafıza, mekân ve benlik üçgeni arasında yaşadığı parçalanmanın sinemasal bir karşılığı olarak değerlendirilebilmektedir (Bilgiç, 2023, s.6). *Ayna* filminde kırılan nedensel anlatının kırılması ve bunun yanında karakterlerin eylem kapasitelerinin zayıflaması, dün ve bugünün birbirine karışmasına ek olarak mekânın alışagelmış işlevselliğini yitirmesi düzen ve güven inşa etme ideali taşıyan dünya algısının bir eleştirisi olarak okunabilmektedir. Totaliter rejimler ve baskılar eşliğinde buradaki karakter mekânla kendi hafızası ve deneyimlerinin parçalanması nezdinde bir ilişki kurmaktadır (Avcı ve Çetin, 2022, ss. 324-326). Parçalanmış bu dünya algısı, Tarkovsky sinemasında distopya düşüncesinin sadece teşhir edilecek bir çöküşü simgelemediğini, aynı zamanda düşünsel bir uyanış ihtimalini de içerisinde barındıran bir yapı olarak inşa edildiğini göstermektedir

Distopyadan kurtuluş Tarkovsky felsefesinde, “*bir nesne hakkında her şey hemen bir çırpıda söylenmezse, insan bu konuda şahsi görüşler üretme imkânına kavuşmuş olur.*” fikri izinde okunabilmektedir. Burada yönetmen distopik alanın çerçevelenmiş bir kapalılık olmadığını işaret etmektedir. Sanat, onun için hazır anlamların hazır kitlelere aktarıldığı bir kavram olmanın ötesinde izleyiciyi kendi fikirlerini gelişmesi noktasında harekete geçiren bir potansiyele sahiptir. Bu bakış doğrultusunda, distopya girdabından birey ancak düşünsel özgürlüğünün, bilincinin ve iradesinin fark edilmesiyle kurtulabilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.7). Bu sebeple distopik evrenden çıkış, Tarkovsky için hazır ve kolay erişilebilir bir çözümünden çok; bilinç, irade ve anlam üretme kapasitesine dair bireyin kendisini yeniden keşfedebilmesiyle ilişkilendirilebilmektedir.

Distopik evren krizi zaman-gerçeklik-yabancılaşma üçgeninde birleştirildiğinde kendisine modern zamanın aldatıcı gerçekliği içerisinde yabancılaşmış bireylerin bir araya getirildiği mekân teorisi olarak ifade edilmektedir. Yine aynı kriz, aynı birey için bilinç-irade-tutku üçgeninin bir kurtuluş kapısı olarak da konumlandırılmaktadır. Bu evren içerisinde söz konusu umutsuz birey kendi iradesiyle bilincinin farkına varma tutkusunu serbest bırakması ile kurtuluşa erebilme imkânına sahip bir varlık olarak değerlendirilmektedir. Kurulan bu üçlü yapı, Tarkovsky'nin distopyaya bakışının sadece karanlık bir kapanmayı değil aynı zamanda bireyin kendi varoluşuna yeniden dönme imkânını taşımasını da simgelemektedir.

Tüm bu aktarılan eşliğinde yine de Tarkovsky'nin distopya bakışı kesin bir umutsuzluk üzerine inşa edilmemektedir. Yönetmen toplumların çöküşüne aksine bir umut bağlayarak yeni bir arayış kapısının aralanması ihtimalinden de yaklaşmaktadır. Kendisinin genel ölçekteki “...daha önceki filmlerin her birinde olduğu gibi, muhakkak anlatmış olacakları ve her zaman anlatacakları şey bir insanın kendi varoluşunun anlamını arayışıdır.” ifadesi izinde, distopik düzenin bireyleri kendi anlamını aramaya itebilecek bir umudu da taşıması yaklaşımı geliştirilmektedir. Kendini arayan etkin bir özne olarak birey, distopik evrende kendine yeni bir başlangıç arayışına girebilecek cesareti göstermesiyle çıkışı yakalamaktadır (Gianvito, 2009, s.xxı). Anlam arayışı, yönetmenin savaş, çocukluk ve masumiyet gibi temaların izindeki eserlerinde de distopik düşüncenin ahlaki boyutunu görünür kılmaktadır.

Ivan'ın Çocukluğu, “Çocuklar neden yetişkinlerin akıl almaz zulmü yüzünden ölmek zorundaydı?” sorusu üzerinden okunduğunda çocukluğun modern yaşam içerisinde güvenlik ve adalet duygusunun parçalandığı karanlık bir varoluş alanını temsil etmektedir. Yetişkin zihniyetinin masumiyetini yitirmiş bir çocukluk inşa etmesi manevi ve ahlaki çöküş evreni olarak okunabilmektedir (Garrett, 2012, ss.13-14). Dolayısıyla Tarkovsky sinemasında distopik düşünce, farklı film ve bakış açılarının aracılığıyla kimi zaman savaşın, kimi zaman teknolojinin, hafızanın, inancın kaybedilişinin içinde görünür hale gelen çok katmanlı bir varoluş problemine dönüşmektedir.

Tarkovsky için distopya olumlu ve olumsuz olarak iki farklı yapıyı ifade etmektedir. Dış dünyanın krizine karşılık kendi içindeki krizin asıl distopyayı kurguladığı düşüncesinden hareketle yönetmen, distopik evreni maneviyat ile ilişkilendirmektedir. Bu evrenin güdümünde kaybolmuş bireyin kendi özüne dönebilecek tutkuya inanmasını da yine distopik evrenin varlığına bağlamaktadır. Bu bağlamda distopya bireyi hem çürütmekte hem de bu çürümenin farkındalığını sağlayabilecek yegâne mekân olarak var olması bakımın düalist bir form olarak değerlendirilmektedir.

2.2.1. Terk Edilmiş Mekânlar

Sinemada mekân kavramına klasik anlatı kodlarına eleştirel bir bakış niteliğinde Tarkovsky sinemasında radikal bir eleştiri olarak yaklaşıldığı görülmektedir. Yönetmen için mekân kullanımı, sadece içerisinde belirli eylemlerin sergilendiği bir fon olarak yer almamaktadır. Mekân, filmdeki karakterin zihni olarak konumlanmaktadır. Karakterin içsel yolcuğunun, manevi sorgulamalarının ve varoluşunun arandığı bir zemin olarak kurgulanmaktadır. Bu doğrultuda terk edilen mekânlar, fiziki anlamda bir boşluğun oluşturulması olarak algılanmamaktadır. Buradaki yalnız mekânlar, modern bireyin içinin boşluğunu temsil etmekte ve şiirsel bir yoğunlukla donatılmaktadır. Bu sebeple Tarkovsky sinemasında mekânı incelemek, sadece fiziksel atmosferin ve çevrenin nasıl kurulduğunu değil, karakterin bu atmosfer içerisinde ruhsal ve varoluşsal konumunun nasıl görünür kılındığının da okunmasını gerekli kılmaktadır.

Tarkovsky için mekân, karakterin iç dünyası ile doğrudan bir ilişki içerisinde. *Ivan'ın Çocukluğu* filmi kapsamında karakter için yaşanan savaş nedeniyle “*rotasından çıkmış, dejenere olmuş bir karakter*” tanımlamasını yaparken, bireyin bu bozulmuş yapısının sadece bireye ait olmadığını yaşadığı çağ ve toplumun bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Buradaki bakış açısından hareketle mekân da aynı bağlamda dönüşmekte ve yıpranarak anlam kaybı yaşamaktadır. Bu noktada terk edilmiş yalnız mekânlar, terk edilmiş ve yalnız bırakılmış bireylerin iç dünyasını temsil etmektedir. Yıkılan ve içi boşaltılan çevre, kökeninde insanın kendi varoluşuna bakışının bir imgesi olarak konumlanmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.4). Mekânın bu noktada karakter ile kurduğu özdeşleşme, Tarkovsky'nin dramatik yapı ve unsurlara bakışında, eylemlerden çok boşluk, bekleyiş ya da sessizlik gibi kavramların öne çıkmasıyla belirginlik kazanmaktadır.

Tarkovsky sinemasının kendi terminolojisi çerçevesinde dramatik yapıyı oluşturan ana kaynak hareket ya da eylem değildir. Buradaki esas dengenin, eylemler arasında verilen boşluklar olduğu vurgulanmaktadır. *Ivan'ın Çocukluğu* adlı eseri için savaş temalı bir anlatı değerlendirmesinde Tarkovsky bu öyküde esas olan akışın “*tehlikeli askeri çatışmalar*” değil, “*iki eylem arasındaki dinlenme*” olduğunu ifade etmektedir (Tarkovsky, 2008, s.4). Bu fikir mekânın anlatı için önemini Tarkovsky için okuyabilmenin önemli bir örneği niteliğindedir. Çünkü buradaki mekâna bakış, mekânın içerisinde gerçekleştirilen eylemler ölçütünde değil bu mekânların barındırdığı derin anlamlara sahip boşluklar ölçütünde değerli kılınabilmeyi göstermektedir. Burada dinlenme olarak ifade edilen nokta eylemsizlik olarak algılansa da yönetmenin vurgulamak istediği nokta dış dünyanın durağanlığına karşılık iç dünyada kopan

fırtınaların terk edilmiş mekânlar üzerinde inşa edilebileceği fikridir. Sinemasının dramatik yoğunluğunu doruk noktasında olduğu alanlar, bu boşluğun mekânlarında eyleyemeyen karakterlerin mekânları olarak ifade edilmektedir. Bu kapsamda, Tarkovsky sinemasında mekânsal boşluk, anlatının bilinçle yavaşlatıldığı bir alan olarak sadece yer almamaktadır. Esasında karakterin iç geriliminin yoğunlaştığı temel bir anlatı gerçekliği olarak işlev kazanmaktadır.

Durağanlığın simgesi olarak mekân, Tarkovsky için “*gelişmeyen, neredeyse durgun bir karakter*” ile birlikte içsel bir tartışmanın deneyim alanı olarak belirgin kılınmaktadır. Karakterin durgunluğu, mekânın durgunluğuna sirayet etmektedir. Hareketin minimize edildiği bu anlatı çerçevesinde, mekân da statik bir duruş sergilemektedir. Buradaki statik mekân, anlamsız ve rastgele bir tercih değil aksine; bireyin varoluş sancısının işlendiği bir alan olarak kullanılmaktadır. Tarkovsky, karakterlerini eylemsizliğin değil, baskıladıkları eylemlerin eşliğinde terk edilmiş mekânlara hapsedmektedir (Tarkovsky, 2008, s.5). Burada aktarılan düşünce, yönetmenin farklı filmleri içerisinde de mekân tercihlerine yansımakta; özellikle karakterlerin dış dünyadan kopmasını ve kendi varoluşları için bir kurtuluş beklentisine girmeleri noktasında somutluk kazanmaktadır.

Kurban filminin mekân seçimi noktasında Tarkovsky, açık manzaraların, çalılık kaplı tarlaların, kıyı yollarının ve yalnız çarımh imgelerinin karakterlerin iç boşluğunu, kurtuluşu bekleyiş halini ve dünyadan kopukluğunu destekleyen şiirsel bir mekân göstergesi olması bakımından önemli bir örnek niteliğindedir. Zira yönetmen, seçtiği bu mekândan çok etkilendiğini ve değiştirmek istemediğini belirtmesiyle mekânı ve karakteri özdeşleştirme anlayışını görünür kılmaktadır (Garrett, 2012, ss.59-60). *Kurban* filmindeki mekân kullanımına yönelik tercihler, Tarkovsky’nin doğa, boşluk ya da yalnızlık gibi imgelerin atmosfer olarak kullanılması ile geçirtilen bir yapı olarak değil; bireyin sakladığı ruhsal hakikatin açığa çıkarılması düşüncesine hizmet ederek kullanılmaktadır.

Tarkovsky sinemasında mekânsal boşluklar, üzeri kapatılan gerçekliğin birer taşıyıcı imgesi olarak konumlanmaktadır. Olay kavramı Tarkovsky için “*yüzeysel örtüsü altında saklı duran*” ve “*derinlerden gelen bir ses olarak algılanabilen*” bir gerçeklik bütünü temsil etmektedir. Bu yaklaşım izinde mekân kavramı ise görüntü olarak arka plan tasarısı olarak sunulmasının ötesinde, karakterlerin eylemlerinin derinliklerini ifade eden bir bakış sunmaktadır. Bu yapı itibariyle mekânlar seyircinin gözünden doğrudan gözlemlenebilir bir formda değil, karakterin yolculuğuyla hissedilebilir bir özerklik kazanmaktadır. Mekâna yönelik bu kullanım anlamın geri çekilerek anlatının bilinçli bir derinlik kazanmasını

sağlamaktadır (Tarkovsky, 2008, s.4). Mekânın bu noktada örtülü gerçekliği taşıyan yapısı, Tarkovsky'nin sinemayı şiirsel bağlantılar üzerinden inceleyen estetik anlayışıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir.

Yönetmenin şiirsel sinema bakışı mekân tasviri üzerinde de belirgin kodlar taşımaktadır. Sinemayı “*alışılmamış şiirsel bağlantılar*” üzerine inşa ettiğini ifade eden yönetmen, mekân tasarısını da bu bakışın doğrultusunda gerçekçi bir zeminden ziyade, çağrışıma açık ve çoklu katman yapısı olarak ele aldığını ifade etmektedir. Ertelenmiş ve terk edilmiş mekânlar, seyircinin doğrudan anlam taşıyan alanlar olmaktan çıkarılarak, seyircinin mekâna dokunabileceği açık alanlar olarak tasvir edilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.6). Böylece, mekân, klasik anlatının bağlı olduğu nedensellik ilkesinin zincirine sıkışmış bir sahne olmaktan çıkmaktadır. Mekân, sezgi, hissiyat, çağrışım ve duygusal deneyim temaları üzerinden anlam kazanan interaktif bir yapıya dönüşmektedir.

Klasik anlatının eylem ve neden bütünlüğüne karşı çıkan mekân tasarısı klasik dramaturjiye bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Bu noktada geleneksel anlatı kurgusunun bir tür “*soğukkanlı hesaplamaların*” ürünü olarak var olmasına yönelik eleştirisi mekân kurgusuna bakışı için de bir örnek niteliğindedir. Bu yaklaşım izinde, mekân olayların peş peşe geçebilmesi için mantıksal bir sıralamaya hizmet eden araç konumundan çıkarılmaktadır. Mekân burada bireyin düşüncelerinin ve duygularının deneyimlendiği manevi bir alan olarak temsil edilmektedir. Terk edilen mekânlar tam da bu noktada bir yüzeysel bir sahne olarak değil, düşüncelerin bir dış sahası olarak kullanılmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.6). Tarkovsky'nin klasik dramaturji ile arasına koyduğu bu mesafe, mekânın yapay bir anlatı aracı olarak değil, yaşamın doğallığı içerisinde kendisinden beliren bir varoluş alanı olarak tamamlanmaktadır.

Tarkovsky'nin mekâna bakışı, sinemaya bakışındaki doğallık kavramıyla da kesişmektedir. Tarkovsky için sinemanın doğumu “*canlı, değişken, sürekli hareket halinde olan dünyayı dolaysız bir şekilde gözlemlemekten*” gelmektedir. Bu ifadeler izinde mekân, Tarkovsky için yapay bir düzlem olarak değerlendirilemez. Aksine mekân, distopik evrende kendine yabancılaşmış bireyin en ve tek gerçekçi tarafını temsil etmektedir. Terk edilmiş mekânlar, görsel estetik bakışın bir tercihi olmanın ötesinde gerçekliğin dolaysız bir parçasını da ifade etmektedir. Yıpratılan ve için boşalmış mekânlar ötelenen mekânlar, aslında yaşamın gerçek izlerini taşıyan yegâne alanlar olarak anlam kazanmaktadır (Tarkovsky, 2008. s.81). Bu noktada mekân ve gerçeklik ilişkisi, sadece gözleme dayandırılarak temsil biçimi ile sınırlandırılmamaktadır. Mekân ve gerçeklik, seyircinin duygusal ve duygusal deneyimini de belirgin kılan bir yapı olarak kendisini göstermektedir.

Mekân ve duygu ilişkisinde bakışında, yönetmenin bireylerin anlaşılabilesine dair sözcüklerin yetersizliğine karşılık “*duygular ve görüntüler*”e atıfta bulunması, mekânın duysal bir işlevinin de olduğunu göstermektedir. Terk edilmiş mekânlar hikâyenin aktarılmasından çok duyguların hissettirilmesinin peşindedir. Seyirci, bu mekânlar içerisinde olayların akışını değil duygusunu da deneyimlemektedir (Tarkovsky, 2008, s.xvi). Mekânın ontolojisi, Tarkovsky’nin bireyin manevi çöküşünün ya da toplumsal çürümenin bir zemini olarak kurgulanması bağlamında incelenebilmektedir. Varoluşun yalnızlığa itilmiş mekânlar üzerinde mimari veya fiziki bir sınırlama içerisinde değil, bireyin manevi çözülmesi ya da toplumun çürümesi bağlamında çok katmanlı bir yapıyı kurguladığı görülmektedir. Mekânın duygu taşıyıcısı olarak yer aldığı bu yapı, Tarkovsky’nin distopik evren anlayışı içinde dünyanın güvenilir ve anlamlı bir yer olmasından uzaklaşmasıyla daha derin ve karanlık bir boyut kazanmaktadır.

Distopik evren için “*toplum, er ya da geç şeytani, kötü ve ölümcül bulutlar gibi yükselip kıtaların üzerine kaplayacak bir illüzyondur*” bakışına geri dönüldüğünde dünyanın insan yaşamı için güvenilmez bir mekân olarak tasvir edildiği görülmektedir. Toplumlar, eninde sonunda tüm dünyayı kötülükle sararak ve umutsuzluğun mekânı olarak dönüşüm geçireceği düşüncesi mekân olarak dünya anlamlandırılmaz bir yıkım alanını ifade etmektedir (Tarkovsky, 1994, s.21). Umutsuzluk ve güvensizlik mekânına dönüşen dünya, Tarkovsky’de toplumsal bir çöküşü simgelemesinin ötesinde insanın kendi iç dengesinin de kaybedilmesini görünür kılmaktadır.

“*İnsan parça parça olmuş bir yaratıktır*” meselesi, Tarkovsky mekânlarına da sıçramaktadır. Parçalanmış insanın parçalanmış ve bütünlüklü bir akışta temsil edilmeyen mekânlar içerisinde var olmaya çabaladığı ifade edilmektedir. Bu safhada mekânlar, modern insanın savrukluğunun deneyimlendiği bir alan olarak konumlanmaktadır (Tarkovsky, 1994, s.17). Boşlukların somutlaşması bakışı, terk edilmiş mekân tasarımını işaret etmektedir. Yönetmenin “*artık ölümden sonra bir hiç, bir büyük boşluk olduğundan hiç emin değilim...*” düşüncesi boşluk fikrinin metafiziksel bir tartışma alanı olmasının ötesinde varoluşsal bir zeminde ele alınmasını ifade etmektedir. Bu açıklamalar, terk edilmiş mekânların sessizliğinin ve durağanlığının varoluşsal bir temele dayandırıldığını göstermektedir (Tarkovsky, 1994, s.18). İfade edilen parçalanmışlık hissi, mekânın bütünlüklü, düzenli ve güvenli bir yapı olmaktan uzaklaşmasına ve bir varoluş boşluğuna dönüşmesine neden olmaktadır.

Anlamanın kaybedilmesi ve mekânsal boşluk ilişkisinin kökeni yine ontolojik bir kriz zemine dayandırılmaktadır. İşlevsizleşen mekân, varoluş krizinin bir sonucudur. Bu mekânlar,

anlatının gelişimine olanak tanıyan bir yapı olmaktan çıkmaktadır. Seyircinin varoluşsal gerilime yönelttiği bakış mekânların parçalarında keşfedilmektedir. Dolayısıyla mekânlardaki boşluklar, Tarkovsky sinemasında sadece fiziki bir eksiklik olarak değerlendirilmemelidir. Burada kurulmaya çalışılan anlatı; yaşanan çağın modern birey üzerinde bıraktığı ontolojik ağırlığın da bir göstergesi olarak incelenmeyi gerektirmektedir.

Mekânların bireyin varoluşunu temsil etmesi düşüncesi “*Tanrım, yaşamak için ne kötü bir zaman!*” ifadeleriyle bütünleşebilecek bir altyapı sunmaktadır. Yönetmen yaşadığı çağa yönelik bu eleştirisinde varoluşsal endişenin mekânı olarak bugünü ve bugünün mekânlarını işaret etmektedir. Bu bakış, sinemasal mekânlara taşındığında terk edilen mekânların sadece dünü değil bugünün varoluş savaşının izlerini taşıdığı görülmektedir. Bu mekânlarda zaman hareketsizleşerek donuklaşmakta ve varoluşa dair bir sorgulama arenasını temsil etmektedir (Tarkovsky, 1994, s.24). Yönetmenin günlüklerinde aktardığı mekân estetik bir sinemasal anlatı unsuru olarak yer almamaktadır. Burada mekân-karakter bütünlemesi felsefi bir zeminde ele alınarak mekâna bir karakter tanımı yapılmaktadır. Böylece mekânlar dekoratif arka plan olmaktan çıkmakta karakterin iç dünyasıyla birlikte şekil alan organik bir form kazanmaktadır. Mekânın karakterin yolculuğu ile senkron bir şekilde organik bir form kazanması, yönetmenin mekân kavramına dair kişisel duyarlılığındaki huzursuzluk ya da korku gibi duyguların da belirleyici hale gelmesini sağlamaktadır.

Tarkovsky’nin mekâna yüklediği anlamlar içerisinde çarpıcı bir bakış olarak, mekânın birey üzerinde uyandırdığı huzursuzluk ve varoluşsal endişe yaklaşımı dikkat çekmektedir. “*Mekân mı? ... Of Tanrım, mekân beni korkutuyor işte.*” ifadelerinde yönetmenin mekânı duyguların temsil edildiği bir zemin olarak ele aldığı görülmektedir. Yönetmenin mekâna dair korkusu, fiziki bir alan boşluğu ya da büyüklüğü kaynaklı değil; mekânın anlamını kaybetmesi yani terk edilmesi durumundan kaynaklanmaktadır (Tarkovsky, 2009, s.165). Aktarılan bu huzursuzluk, Tarkovsky’nin dünyayı kaotik bir yapı olarak algılaması düşüncesiyle birleştiği noktada terk edilmiş mekânların düzensizlik ve anlam arayışının taşıyıcıları olarak okunması da mümkün hale gelmektedir.

Tarkovsky’nin mekân tasarısını etkileyen bir diğer önemli unsur kaos kavramıdır. Tarkovsky, şairin görevi için kaosu sanata yani bir tür uyum meselesine dönüştürmekten bahsetmektedir. Kaosun mekânlarını tasarlayan sanatçı için Tarkovsky “*dünyanın kaosundan uyumlu işler yaratmak*” gerektiğini ifade eder. İfadelerini aktarırken; terk edilen mekânların kaotik dünya içerisinde somutlaşan konumunun tasarlanmasını işaret etmektedir. Dünya düzeninin distopik evren nezdinde parçalanmış ve anlamını yitirmiş izleri mekânlar üzerinden

aktarılmaktadır. Sanat buradaki kaosun içindeki anlam arama dürtüsünün karşılığı olarak tanımlanmaktadır. Tarkovsky sinemasında bu arayış, yalnızlaşan mekânlar aracılığıyla sürdürülmektedir (Tarkovsky, 2009, s.166). *Ivan'ın Çocukluğu* filminde savaşın tahribatının mekânsal aktarımında siper, ölü bedenler, tahrip olmuş savaş araçları, nehirler, kuyular ya da mahzen gibi mekânlar karakterin iç dünyasındaki korku, kaygı, endişe ve ölüm deneyimleriyle ilişkilendirilebilmektedir (Koivumäki, 2012, s.32). *Ivan'ın Çocukluğu* filmi üzerinden görünür kılınan savaş mekânları mevcut kaotik yapının somut bir örneği niteliğindedir. Tarkovsky'de mekânın yıkım, kaygı ya da ölüm denemeleriyle ilişkisini bu yapı güçlü kılmaktadır.

Mekân genel ölçekte Tarkovsky için yıkılan zamanın, içsel çürümenin ve dünya kaosunun çok katmanlı bir alanı temsil etmektedir. Varoluşun kırılğan zemini içerisinde bireyin dünya ile kurduğu ilişkisinin zayıflığı ve geçmişe yönelik geri dönüşü mümkün olmayan bir kaybın gölgesi Tarkovsky mekânlarında yaşamaktadır. Çok katmanlı bu mekân anlayışı, Tarkovsky'nin hafıza, zaman ve geçmişle kurduğu ilişkiyi en belirgin biçimde *Ayna* filminde görünür hale getirmektedir.

Terk edilen mekânlar ve zaman, mekânın dönüşümü noktasında *Ayna* filmine yönetmenin yönelttiği ifadelerinde gizlenmiştir. Terk edilen mekânın yeniden inşası için “*Zamanın çarkları altında yıkılmış bu evi... yeniden inşa ettik*” ifadeleri, mekânın zaman içerisinde aşınan, yıpranan ve son noktada anlamını kaybeden bir organizma olarak betimlenmektedir. Zamanın mühürlenmiş izlerini taşıyan mekânlar, karakterin hafızanın somut bir dışavurumu olarak da ele alınmaktadır. Mekânın fiziksellikten duygusallık boyutuna geçişindeki nüfuzunu belirtmek adına “*Ev onda, tam da bizim filmde ifade etmek istediğimiz duyguları uyandırmıştı*” ifadelerine bakıldığında yeniden inşa edilen mekânın, bireyin duygusal bir deneyim alanı olarak kullanıldığı görülmektedir. Mekân bir nesne değil, aktif bir duygu tablosu olarak değerlendirilmektedir. Terk edilen yalnız mekânlar bu bağlamda yalnızca geçmişin izlerini filmin bugününe taşıyan bir zeminde değil, o geçmişin bugüne dair kırılma noktalarının temsil edilmesinde anlam kazanmaktadır. Buradaki kırılmanın özünde insan, geçmişle ve dolayısıyla varoluşuyla kurduğu ilişkinin problemli yapısını açığa çıkartmaktadır (Tarkovsky, 2008, s. 120). Filmdeki mekânın yeniden kurulması, yönetmenin kişisel hafızasıyla sinemasal mekân arasında kurduğu bağın sadece estetik değil aynı zamanda varoluşsal bir nitelik taşımasını da göstermektedir.

Ayna filminin gerçek hayatta Tarkovsky'nin dedesine ait olan ormanın içindeki kulübe evi film çekimi için yeniden inşa etmesi mekân kavramının kendi kişisel belleğiyle kurduğu ilişkiyi ifade etmesi noktasında önem taşımaktadır. Bu noktada mekân Tarkovsky için geçmişe

bir atıf olarak dekoratif bir unsur değildir. Geçmiş aracılığıyla bugünün imgelerinin yeniden kurulduğu bir varoluş alanı olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda terk edilen yıkılmış mekânlar esasında modern insanın aidiyet kaybını, ruhsal çoraklaşmasını ve geçmişiyile kurduğu kırılğan bağı görünür hale getirmektedir (Bilgiç, 2023, s.2). Mekânın içerisinde yaşayan karakterlerin mekânı terk etmesi *Ayna* filminde karakterlerin dünya ile kurdukları bağı zayıflamasını simgelemektedir. Filmde kullanılan iç ve dış mekânların çoğu eylemlerin yaşandığı fon olmaktan çok karakterin iç dünyasındaki varoluşuna yönelik kopukluğunu simgelemektedir (Avcı ve Çetin, 2022, s.330). Bir mekânın kişinin belleğiyle kurduğu bu girift ilişki, Tarkovsky seyircisinin de mekânı dışarıdan takip etmesinin ötesine geçmesini sağlamaktadır. Seyirci bu mekânlar içerisinde duygusal olarak dolaşan bir özne olarak yer almaktadır.

İzleyici, Tarkovsky filmlerinde mekânı izlemenin ötesinde mekânda gezinen bir konumda da aktiflik kazanmaktadır. “*Film de insanın açıklaması gerekmez, daha ziyade izleyicilerin duygularını doğrudan etkilemesi gerekir*” bakışı bu çerçevede yorumlandığında mekânın doğrudan bir anlatım aracı olarak değil işlevsellik kazanan duygusal deneyim alanı olarak işlendiği görülmektedir. Filmin içerisinde kendi varoluşuna yönelerek kaybolan insan filmin karakteriyle birlikte bu mekânlar özelinde yolunu kaybetmektedir. Duyguların doğrudan etkilendiği bu yapı içerisinde izleyici mekânı tanımlamamakta mekânı yaşamaktadır (Gianvito, 2009, s.xiii). Deneyimsel mekân anlayışı, Tarkovsky sinemasında *Stalker* filminin Bölge’inde yoğun bir somutluk kazanmaktadır.

Yalnız bırakılan mekân kullanımı Tarkovsky için modern bireyin ruhsal çözülmelerinin yaşandığı mitolojik bir varoluş alanıdır. *Stalker* filminin terk edilmiş mekânı Bölge, medeniyetin denetiminden uzaklaşmış ve modern dünyanın kaybedilmiş düzeninin bir mekânı olarak kurgulanmıştır. Buradaki mekân tasarısı modern bireyin içindeki eksikliği, boşluğu ve ulaşamadığı anlamı ifade eden bir yapıyı işaret etmektedir. Mekânın harabiyeti, karakterin modern dünyanın ruhsal çoraklığının bir aynası niteliğindedir (Belau ve Cameron, 2021, s. 188). *Stalker* filmindeki Bölge, yasaklanmış bir mekân olarak yer almaktadır. Yüzeysel bir fon olmanın ötesinde geçen bu mekân artık yasaklanmış, tehlikeli ve belirsiz yapısı itibariye hem metafiziksel bir zemine dönüşmekte hem de modern insanın dış dünyada karşılaştığı boşluk ve yönsüzlüğün bir temsili haline gelmektedir (İbiş, 2020, s.118). *Stalker* filmi çerçevesinde yönetmenin mekâna bakışı “*Bölge hastalıklı bir alan, terk edilmiş; kuşkusuz bir gerçek dışılığı var.*” ifadelerinde somutlaşmaktadır. Ontolojik bir bozulmanın temsili olarak ifade edilen mekânın hastalıklı bulunması, bireyin varoluşuna dair sancılarının içinde eylemler

gerçekleştirmeye çabaladığı mekânlar ile bütünleşmektedir. İnsan ruhunun zayıflığını betimlemesi yönünde filme ait mekânlar karakterlerin içsel çöküşünün karşılığı olarak yankı bulmaktadır (Tarkovsky, 2009, s.88). Bölge'nin hastalıklı, terk edilmiş yapısı, mekânı sadece distopik bir fon olmaktan çıkarmaktadır. Bölge, karakterlerin ruhsal sınamalarının gerçekleştiği metafiziksel bir zemin olarak dönüşmektedir.

Terk edilen mekânların temsili noktasında Bölge'ye bakıldığında etrafının tehlikelerle çevrili olduğu yasak bir alan imgesi ortaya çıkmaktadır. Bu kapsamda mekân sadece fiziksel bir geçiş bölgesi olmaktan çıkmakta ve ruhsal sınanma alanına dönüşmektedir. Yazar ve Bilim Adamı karakterlerinin çevreleriyle birlikte çürümüş kişiler olarak aktarılması, Tarkovsky'de mekânsal yıkım ve manevi çözülmenin arasındaki güçlü ilişkisinin bir göstergesi niteliğindedir (Totaro, 1990, ss.9-11). Topografik açıdan Bölge, beton tüneller, terk edilmiş demiryolları, bitap fabrikalar ve işlevsiz ofis yapıları üzerine inşa edilmiştir. Bu mekân içerisinde doğa ve endüstri kalıntıları iç içe geçmiş bir yapıda temsil edilmektedir. Çayırılar betonla; su yıkıntılarıyla, canlılık ise çürümeyle eşleşmektedir. Bu noktada medeniyetin ardında bıraktığı maddi yıkım insanın içsel çürümesi ile güçlü bir bağ inşa etmektedir (Skakov, 2012, s.145-146). *Stalker* filmi odağında terk edilmiş metal yığının dönüşmüş mekânlar endüstrileşme sonrasının sisi olarak ifade edilmekte ve modern düşüncenin insan yapımı dünyasının doğa karşısındaki çözülmesi aktarılmaktadır (Dyer, 2014, s.28). Karakterlerin birlikte yol aldıkları Bölge, esasında her birinin bireysel varoluşunun arandığı, deneyimlendiği ve sınandığı bir yolu temsil etmektedir. Bu sebeple *Stalker*'daki mekân kullanımı, Tarkovsky sinemasının özgün yapısını korur ve şekillendirirken, distopik anlatıların mekânın birey üzerindeki baskılayıcı ve çözüldürücü işleviyle ilişkilendirilebilmektedir.

Konu kapsamına Tarkovsky sineması ve distopya özelinde yaklaşılmasına ek olarak genel ölçekte distopik evren teorisinin modern bireyin mekân algısı üzerindeki işlevine bakıldığında, bireyin sistem karşısındaki küçülmesini ve daimî bir gözetim nesnesi olarak mekânîk düzene mahkûm edildiği mekânların görünür kılındığı bir yapı dikkat çekmektedir. Nitekim distopik anlatı örneklerinden *Metropolis* filminin robotlaşan bireylerin öznesizleşen mekânlar üzerinde inşa edilmiş olması bu kapsama bir örnek niteliğindedir. Ek olarak *Brazil* filminin bürokratik yapı karşısındaki küçülen bireyin, iktidar güdümü ve çaresizlik noktasında filmin birey için mekâna bakışını incelemek adına bir diğer örnek olarak yer almaktadır (Mısırcı, 2017, ss.41-42). Buradaki karşılaştırmalı bakış, Tarkovsky'de terk edilmiş mekânların modern dünyanın birey üzerinde kurduğu baskı, yabancılaşma ve güvensizlik duygusunun da temsil alanı olduğunu simgelemektedir.

Mekânın film içerisinde sekteye uğratılan, arka plana itilen ve ötekileştirilen yapısı modern dünya karşısında bozulmuş yapının temel göstergeleri olarak yer almaktadır. İnsanın kendi yaşam alanına dair duyduğu güvensizlik ve sıkışmışlık harabe olarak temsil edilen mekânlarda açığa çıkmaktadır. Medeniyet kavramının süreklilik tasarısı boşaltılan ve yalnızlaştırılan mekân taraması üzerinden okunabilmektedir.

2.2.2. Medeniyetin Çöküş İmgeleri ve Ruhsal Çoraklık

En genel ölçekte, insanlık tarihinin en iddialı proje yaklaşımı olarak modernizm, rasyonel düşünce ve bilimin temelinde inşa edilen ve yeniden kurulması arzulanan toplum düzenine bir vaat tasarısı olarak ortaya çıkmıştır. Sunulan vaat, bireyin ruhsal ve toplumsal yaşam görüşünde derinlikli kırılmalar meydana getirmesi nedeniyle pratikte öngörülmemiş çöküşler üretmiştir. Bu kapsamda modernite sadece insanlığın potansiyel ölçekteki ilerlemesi temelli bir proje olarak tanımlanmasının yanında bireyin varoluşsal çöküşünü perçinleyen ve medeniyet kavramının amacının sorgulanmasına yol açan bir süreç olarak ele alınmalıdır. Modernleşme teorisi, ortaya çıktığı süreç içerisinde vaat ettiği ilerlemeci ve özgürleştirici yaşam modeli ideallerinin aksine, bireyi sarmalayarak kendine yabancılaştıran ve içsel dünyasında boşluklar inşa eden bir yapı olarak evrim geçirmektedir. Bu noktadaki medeniyetin çöküşü, fiziksel dönüşümlerden çok toplumsal ve bireysel dejenereyi hızlandırmaktadır. Modernitenin medeniyet inşa etme hedefi burada insanın varoluşsal bir kriz eşiğine sürüklenmesi olarak değerlendirilmektedir. Modernitenin vaat ettiği toplumsal düzen fikri, bu sebeple sadece tarihsel bir dönüşüm olarak değil; bireyin anlam dünyasında yarattığı kırılmalar üzerinden de değerlendirilmelidir.

İnsanlık tarihinin en kapsamlı değişim modeli ve süreci olarak modernite, aklı ve bilimi merkeze alarak bu iki temel ideal üzerine kurulmuş bir toplum teorisi geliştirmektedir. Fakat her iki temel de bireyin gerek toplum içerisinde gerekse iç dünyasında yıkımlar eşliğinde geri döndürülemez izler bırakmaya yönelmiştir. Bu izler, özellikle modern yaşam sistemlerinin yetersiz kaldığı anlam üretme ve bireyin varoluşunu benimsememesi ışığında okunabilmektedir. Çünkü modernite içerisinde kültürel üretim formları ticari temelli kaygılarla şekil almaktadır. Bu yapı, sanatın ve dolayısıyla medeniyetin anlam üretme yeteneğini zayıflatmaktadır. Bu izlekte modern dünyanın, maddi koşulları yaşamın temeline yerleştirmesiyle yüzeysel ve derinliği alınmış bir medeniyet inşasının etrafında şekillendiği görülmektedir. Modernitenin birey ve toplum üzerinde yaşattığı krizler, kültürel ve sanatsal yapıları da şüphesiz ki şekillendirmektedir. Modernizmin sanata ve edebiyata dair gösterilen

umutsuzluk tavrına dönüşmesi en temel örnek olarak aktarılmaktadır. Kültürel çürüme, sanatın umut ve anlam üretme gücünü örseleyerek çöküşü ve yozlaşmayı temsil eden bir yapıya evrilmesine neden olmaktadır. Modern bireyin diğer bir önemli değişim noktası yüzeyselleşerek tek boyutlu hale dönüşmesidir. Bu durumda birey, düşünsel ve duygusal derinliğini kaybetmektedir. Bireyin herkesleşmesi, sıradan ve tek düze bir toplum teorisinin oluşturulmasını da ifade etmektedir. Modern toplumda bireye yöneltilen bu bakış, bireyi üreten ve tüketen bir nesne olarak sınırlamakta ve onun varoluşsal bir özne olduğu bilincini yitirmesine neden olmaktadır. Köksüz birey, yaşamın yüzeyselliğinde zamanını geçirmektedir (Tayfur, 2023, s.4). Kültürel ve bireysel bu çözüme, modernitenin yıkıcı yönünü sadece estetik ya da düşünsel bir sorun olması bakımından uzaklaştırarak, tarihsel bir tahribat biçimine dönüştürmektedir.

Modernitenin yıkıcılığı tarihsel konjonktür içerisinde diğer yıkım türlerinden ayrılan bir karaktere sahiptir. Modern düşünce fiziki yıkımların değil; toplumsal ve kültürel dezenformasyonun tahribini temsil etmektedir. Medeniyetlere dair temel değerlere yöneltilen bu saldırı, insanın kendine ve kendisini ait hissettiği topluma yabancılaşmasına ve çöküşü izleyen bir nesne olarak tanımlanmasına yol açmaktadır (Tayfur, 2023, s.10). Bu bağlamda modernlik düşüncesi, çıkış temelinde vaat ettiği bütüncül toplumsal düzen ve ilerlemeci ideallerinin aksine, bireyin toplumsal ve içsel çöküşüne yol açmıştır. Çöken medeniyet kavramı burada yapısal bir çözüme formatında değil, bireyin anlam dünyasında açılan çukurlar metaforu üzerinden belirginlik kazanmaktadır. Modern yaşam felsefesi içerisindeki birey bu sebeple hem içinde hem de dışarıda bir varoluş mücadelesi vermektedir. Bu zorlu arayışında ise modernizmin bireyi pasifleştiren tüm argümanları bireyin yolunu kaybetmesine sebep olmaktadır. Bireyin anlam dünyasını zedeleyen bu boşluk, modern dünyanın güvenlik vaadiyle kurduğu çelişkili ilişkinin de temelini oluşturmaktadır.

Modern dünya teorisinin sunmak istediği temel karakteristik yapı içerisinde her ne kadar bütünlüklü ve güvenli bir yapı yaşam formu inşa etmek yer alsa da arka planda sunulan bireyin yöneltilen tehditler eşliğinde ve belirsizliğin içerisinde sürüklenen bir yaşam formuna itilmesine mahkûm ediliş yer almaktadır. Burada aktarılan durum, güvensizliğin kol gezindiği dünyada bireye zorunlu kılınan ve tuzaklarla bezenmiş güvensiz bir ömrün yaşanmasında somutlaşmaktadır (Tayfur, 2023, s.1). Hegemonik düzen içerisinde modern birey vaadilen özgürleşmenin aksine sonsuz bir tahakküm, denetleme ve kontrol mekânizmalarının içerisinde var olma mücadelesi vermektedir. Söz konusu sistem içerisinde her şey ve herkes, sınırlara, kentlere, üretime, tüketime ve saatlere pay edilerek parçalanmakta ve hapsedilmektedir (Tayfur,

2023, s.ii). Modern medeniyet yapısı hakkında bu ifadelerden yola çıkarak sunulan güçlü metafor; görüngüler dünyasının rasyonel ve pragmatist ölçekteki kusursuzluğunu göstermesinin yanında görünenin arkasında gerçekleşen bireyin özünün her alanda kuşatılarak sıkıştırıldığı bir algoritmanın işleyişi olarak yorumlanabilmektedir. Modern medeniyet bu noktada özgürlükçü bir alan olmaktan çıkmakta, bireyin öznel yaşam alanına nüfuz ederek onu kısıtlayan bir mekanizmaya evrilmektedir. Modern düzenin bireyi kuşatan denetleyici yapısı, zamanla insanın kendi varlığını ve özünü algılama biçimini de dönüştürerek bireyi özne olmaktan uzaklaştırmaktadır.

Modernitenin sonuçlarından biri, bireyin tekdüze bu yaşam formu içerisinde kendine, özüne yabancılaşması olarak karşılık bulmaktadır. Metalaşan birey endüstriyel üretim kapasitesi ve kapitalist konjonktür içerisinde yalnızca üretim ve tüketim nesnesi olarak indirgenmiş bir tanım içerisinde ifade edilmektedir. Buradaki yabancılaşma süreci sadece bireyin yaşadığı toplumla birlikte ve topluma yönelik bir yabancılaşma evresini ifade etmemektedir. Bireyin benliğine açtığı savaşta modern düzen derin boşluklar oluşturmaktadır. İnsanın kendisine yönelttiği bakış ilişkisi minimize edilerek varoluş daimî bir ertelenişe sürüklenmektedir (Tayfur, 2023, s.12). Modern üretim nesnesi olarak, modern insan; üretimin merkezinde, makinelerin uzvu olabildiği kadar var olabilmektedir. Bir makine karşısında, insan olmanın kişilik özelliklerinden soyutlanarak anlam kazanan birey öznelliğini yitirmekte; bir nesne formuna dönüşmektedir. İnsana dair bu dönüşüm, medeniyetin çöküşünün en temel aşama ve göstergelerinden birini işaret etmektedir. Burada insanın yalnızca ekonomik tabanda matematiksel bir dönüşüm eşiğinde olmadığı ifade edilmektedir. İnsan modernitenin merkezinde ontolojik krizin ortasında kayıp bir yerde yer almaktadır. Kendi varoluşunun kahramanı olabilecek insan, modern medeniyetin sistem parçalarından biri haline gelmektedir (Tayfur, 2023, s.14). Bireyin kendi benliği ve özünden kopuşu, kişisel bir varoluş krizi olmanın ötesine geçmekte; toplumsal çözülmenin de eşiğini temsil etmektedir.

Kolektiviteden tekilciliğe yolculukta modern medeniyet olgusuna yaklaşıldığında, başta modern bireyin çöküşünün akabinde toplumsal çöküşün eklemlendiği bir tasarı ortaya çıkmaktadır. Modernist üretim ilişkileri neticesinde bütünlüğünü yitiren insan, bütünlüğünü yitiren bir toplum inşa etmektedir. Bireyler arası kopan bağlar, birlik ve dayanışma ruhunun silinmesine, toplumsal bütünlük algısının çözülmesine yol açmaktadır. Aktarılan bu kapsamda modern medeniyet, bireyleri ve toplumları birleştirici değil ötekileştirici bir potada işlev görmektedir. Kalabalık ve kitleler içerisinde yalnızlaşan birey, modern toplumun endüstriyel birey inşasının bir sonucu niteliğindedir. Endüstriyel birey, makinelerin varlığı ile eşdeğer

anlam ve önem taşımaktadır. Burada modernitenin paradoksu açıkça gözlemlenebilmektedir. Toplum içerisinde daha yoğunluklu olarak etkileşim kurarak var olan birey, bu rağmen, ruhsal olarak tek başınadır. Kalabalık içerisindeki yalnızlaşma, ruhsal çoraklaşmanın yegâne örneklerinden biri olarak gösterilmektedir (Tayfur, 2023, s.13). Kalabalıklar içerisinde köklene bu yalnızlık, modern bireyin gündelik hayat içerisine karşılaştığı yıkıcı deneyimlerle daha görünür hale gelmektedir.

Modern bireyin modern yaşama dair en sık ve en önemli deneyimlediği olgu şok deneyimi olarak ifade edilmektedir. Buradaki deneyim, bireyin yaşamı anlamlandırma yolunda sürekli ve bütünlüklü bakışının yitirilmesine sebep olmaktadır. Modern yaşama dair deneyimlenenler ve girilen şok durumları, bireyin kimlik bütünlüğünü zedelemektedir. Bütünlüğünü ve kimliğini yitiren umutsuz birey kendi biricikliğini de kaybetmektedir. Her ne kadar dış dünya tasarısı olarak kendine bir zemin kurgulasa da modernite, en temelinde bireyin iç dünyasının tahrip edildiği bir yaşam alanı olarak var olmaktadır. Birey, varoluş boşluğuna düşmekte, kendi ben'ine dair duyduğu güveni, arzuyu, tutkuyu ve inancı modern yaşamın günlük dinamikleri içerisinde peyderpey kaybetmektedir. Medeniyetin çöküşü ve modernite ilişkisi daha geniş ölçekte incelendiğinde, ruhsal çoraklaşma evrenini inşa eden yapıya mercek tutulabilmektedir. Özellikle bireyin izole edilmesi, kendine yabancılaşması, umutsuzluk sancısına sürüklenmesi modern bireyin ruhundaki çölleşmenin deneyim alanlarını temsil ettiği ifade edilmektedir. Bu kavramlar medeniyetin sadece fiziksel ölçekte değil, ruhsal düzeyde bir çöküşü oluşturduğuna dair okuma yapılabilme imkânını tanımaktadır. Anlam üreten insan artık, anlamsızlığın içinde varoluşunu tamamlamaya çabalamaktadır (Tayfur, 2023, s.3). Ruhsal düzeyde deneyimlenen bu çoraklık, bireyin gerçeklik algısıyla kurduğu ilişkisinin parçalanmasına neden olmaktadır.

Modern dünyanın gerçeklik ile olan bağına değinildiğinde, gerçeklik algısının kayganlaşarak güvenli bir alan olmaktan çıkarıldığı görülmektedir. Tarkovsky'nin de sinemaya bakışında ifade ettiği gibi modern insanın deneyimlediği modern dünya, bireyin öznel deneyimleri ile nesnel gerçeklik arasına bir yere sıkışmışlık boyutu taşıyan yapıda temsil edilmektedir. Bireyin zihnindeki bulantı, dünyaya anlam yüklemesinde radikal değişikliklere yol açmaktadır. Deneyimlenen gerçek ile var olan gerçeklik arasındaki fark bu noktada açığa çıkmaktadır. Burada deneyimlenen gerçeklik iç içe geçmiş, netlikten yoksun yapıdan uzaktadır. Gerçekliğin sorgulanabilir, yorumlanabilir ve kırılğan yapısı bireyin ruhsal çöküşünün bir diğer temsil imgesi olarak yer almaktadır. Buradaki bakış, modernist düzenin rasyonel gerçeklik algısının bireyin bunalmış ve bulanmış zihninde gerçekleştirilememiş bir ideal olarak rasyonel

kesinliğin çöküşünü simgelemektedir (Gezgin, 2023, s.154). Gerçekliği kırılğan ve belirsiz yapısı, sanata atfedilen anlam üretme sorumluluğunu da yeniden gündeme getirmektedir.

Modern dünyaya ait belirsizlikler bireyin varoluşa ulaşma arzusunu da etkilemektedir. Sanata yüklenen temel işlevler arasında insanlığın dünya üzerindeki varoluş sebebini ve var olma amacını göstermek olduğu belirtilirken, modernitenin bu işlevin büyük oran yitirildiği ifade edilmektedir. Modernist sanat formları, varoluş amacındaki anlam arayışını yarıda bırakarak yanlış bir yöne sürüklenmektedir. Sanatın bu konumu medeniyetlerin anlam üretme gücünün zayıflatıldığını da göstermektedir. Bu kapsamda medeniyetin bireye yön göstermesi mümkün kılınmamakta, aksine bireyin varoluşsal bir hiçlik içerisinde kalmasına sebep olunmaktadır (Gezgin, 2023, s.155). Sanatın rehber niteliğini kaybetmesi, modern bireyi iç boşluğu ve hiçlik duygusuyla daha keskin bir yüzleşme yaşamasına neden olmaktadır.

Bireyin içindeki boşluk, bireyin kendi içindeki manevi değerler sistemiyle mücadele etmesinde hissedilmektedir. Ruhsal çoraklaşmanın yegâne örnekleri arasında değerlendirilebilecek bu durum, bireyin toplum ve kendisi arasında içsel dengesinin ve kendisini tanıması arzusunun en başat örneği niteliğindedir. Modern bireyin varoluş krizi, nihilist çerçevede de okunabilmektedir. Bu birey tipinin hayatın giderek daha da anlamsızlaşacağına dair inancı temel psikolojik yapısının bir örneğini ifade etmektedir. Hiçlik duygusunun modern yaşam argümanları tarafından bireye dayatılması bireyin umutsuzluğunu tetiklemektedir. Yaşama dair anlamın bulanıklaşması bireyin zihninde çoraklaşmaya, çoraklaşma ise bir varoluş krizine dönüşmektedir. Modern dünyanın epistemolojik krizi gerçeği arayan bireyin gerçeğin değişkenliği ile karşı karşıya kalmasında açıkça görülmektedir. Bu kapsamda modernite hakikati tek ve mutlak olmaktan çıkartarak bireyin kayboluşuna zemin hazırlamaktadır. Hakikat kavramına yeniden dönüldüğünde, modernist felsefenin hakikati erişebilecek tek arzu, amaç ve gaye olarak değerlendirmede aksine kaygan, bulanık ve belirsiz bir yapıda ele aldığı görülmektedir. Hakikatin arayışında birey izlenen bu politikalar doğrultusunda umutsuz ve kaygı duyan bir dönüşüm içinde yer almaktadır (Gezgin, 2023, s.157).

Bu noktada modern hakikat kavramına yakından bakıldığında birey üzerinde kurulan tahakkümün yalnızca düşünsel bir karmaşa ve belirsizlik inşa etmediği görülmektedir. Aynı zamanda bireyin tüm yaşam mekanlarını kuşatan bir tahakküm mekanizmasından söz edilmektedir. Ekren, bu noktada distopik düşünce kapsamında, hakikat kavramının mutlak

tahakkümü inşa edecek zemini hazırlayan bir yapı modülü bakışına dikkat çekmektedir (Ekren, 2022, s.87).

Modern dünyanın bireyde yaşattığı köklü değişiklikler, post-endüstriyel, yalnız bırakılmış ve doğanın yeniden kurgulanmasına yönelik alanlar ifadesinde medeniyetin çöküşünü betimleyen imgeler olarak ifade edilmektedir. Burada tarif edilen mekânlar, modernitenin yapay mekân kurgusunun çökmesini ve yerine gelen doğa hakimiyetinin yeniden sağlanmasını ifade etmektedir. Terk edilen mekân teması kapsamına geri bakıldığında fiziki mekânların yıkımında değil bu mekânlarda medeniyetin ve anlam dünyasının yıkımına rastlanmaktadır. Üzerinde kurulan tahakküm neticesinde modern insanın güç ve kontrol mekanizmalarına yaklaşımına bakmak da bireyin ruhundaki çoraklaşmayı incelemek adına önem taşımaktadır. Buradaki bireyin en temel sanrısı kontrol duygusu bu süreçte zaman içinde yitirmesi gerçeğine yaklaşımında yer almaktadır. Kontrolün ve gücün kendisinde olmadığı bilincine varan bir birey, modern dünyanın hedeflediği rasyonel düzen anlayışının kırılğan bir zeminde yer aldığını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Buradaki birey, dünyayı kontrol etme potansiyeline olan güvene karşı tereddüt duymaktadır. Medeniyetin çöküşüne yönelik en net bakış, kuralların yitirildiği ve hayata dair oyunun son erdiği düşüncesinde yankı bulmaktadır. Kaotik bir konumda öngörülemeyen ve düzenlenemeyen bir yapı olarak modern dünya teorisine bir bakış sunulmaktadır. Bireyin alıştığı norm, kurallar ve değerler sisteminin çöküşe geçtiği belirtilmektedir. Öyle ki bu birey, kendisine sunulacak statik bir referans noktasından yoksun şekilde var olma çabası içerisine girmektedir. Modern bireyin aynı zamanda gerçeklik algısına karşı duyduğu yüzleşme korkusu da ruhundaki çürüme için bir bakış alanı sunma fırsatı tanımaktadır. Burada bireyin, gerçeğe ulaşma tutkusunun yanında gerçekten kaçma korkusu arasında gel-git temelli bir ruh halinin varlığından bahsedilmektedir. Bireyin yüzleşmeye korktuğu gerçeklik, temelinde kendi içsel boşluğu ile karşılaşma korkusunu ifade etmektedir. Sıkışmış modern birey, hakikatin arzusu ve korkusu arasında naçar bir konumda yer almaktadır (Gezgin, 2023, ss.162-163).

Modernitenin ilerlemeci vaadi, distopik sinemada, genellikle özgürlük, mutluluk ve gelişim üretme hedefiyle değil aksine bireyi daha sıkı bir denetim mekânizmasının içerisine hapseden bir çöküş anlatısına dönüşmektedir. Modernizm, teknolojik tahakküm ve ilerlemeci felsefesiyle birlikte araçsal akıl kavramını geliştirmektedir (Giddens, 2004, ss.11,16-17). Amaçsızlaşarak araçsallaşan akıl, bireyin edilginliğini ifade etmek noktasında önemli bir alanı işaret etmektedir. Bu noktada Weber'in demir kafes metaforu, modern kapitalist düzenin bireye bakışı ve yaşam biçimlerini kuşatan bir imge olarak yer almaktadır. Burada medeniyetin yıkımı,

görülebilen dünya düzeninin imgeleri içerisinde gerçekleşmesinin ötesinde asıl ölçekte bireyin yaşama anlam arayışının zedelendiği bir formda bireyin içinde de gerçekleşmektedir (Weber, 1997, s.159).

Distopik anlatılarda medeniyetin çöküşü, genellikle ilerleme, bilim, rasyonalite vaatlerinin tersine çevrilmesiyle görünür hale gelmektedir. Modern dünyanın kurtuluş vaadi savaş, tüketim toplumu, yabancılaşma ve denetim mekânizmaları aracılığıyla karanlık bir gelecek tasavvurunu ifade etmektedir. Distopya tam da bu noktada fiziksel bir yıkım alanından öteye geçerek modern bireyin umut duygusunu törpüleyen, etik bağlarını körelten ve varoluş keşfini kaybettiren bir ruhsal çoraklaşma alanı olarak ifade edilmektedir (Set ve Lekesiz, 2019, ss.118-124).

Tarkovsky sinemasında çöküş imgeleri, genel ölçekte toplumsal ya da politik felaketler anlatısının dışında insanın iç dünyasındaki söz konusu çözümlerin mekân ve nesnelere yansıması ile belirginleşmektedir. Örneğin, *Ayna* filminde evin çürümesi, çökmek üzere olan duvarlar, yok olan eşyalar, dağınık mekânlar fiziki yıkımların temsilinin ötesinde duygusal ve içsel bir çöküşü de temsil etmektedir. Karakterin evden çıkmasıyla sönen yaşam ve evin intiharının başlaması mekân ve insan ilişkisi arasındaki ontolojik bağın kopuşunun bir örneği niteliğindedir. Farklı bir nokta olarak enerjinin azaldığı noktada dağınıklık ve kaosun baş göstermesi Tarkovsky'nin ruhsal çoraklaşma temsilinin karakterin iç dünyasının dış dünyasındaki mekânsal atmosfere yansımaları göstermektedir. Bu noktada medeniyetin çöküşü iç huzurun, inancın ve bütünlüğün kaybedilmesiyle birlikte mekân da canlılığını, anlamını ve varoluşsal sıcaklığını yitirmesi üzerinden okunabilmektedir (Bilgiç, 2023, s.47). *Ayna* filminde ev ve bellek temelinde kurulan bu çözüme, *Solaris* filminde gerçeklik algısının ontolojik bir muammaya dönüşmesiyle farklı bir düzleme taşınmaktadır.

Reeh-Peters'in *Solaris* filmi kapsamında Tarkovsky sinemasında ontolojik çerçeveyi incelediği eseri, modern dünyanın gerçeklik algısının sabit ve bütünlük yapı olmaktan çıkarılarak hareketli ve çoğul bir zemine taşındığı bakışını sunmaktadır. Tarkovsky sinemanın medeniyet kavramına bakışı bu düşüncenin izinde kavrama bir tür çöküş imgesi olarak yaklaşılmasının gerçeklik ile olan bağının irdelenmesi noktasında bir dayanak oluşturmaktadır. Modern teknik dünya, burada insanın varoluşsal zeminini güçlendirmek yerine tam aksi bir şekilde belirsiz, kopuk ve ruhsal açıdan çorak bir alana bireyi sürüklemektedir (Reeh-Peters, 2021, s.12). Sabitliğini yitirmiş gerçeklik, Tarkovsky sinemasından zaman ve algının parçalanmış yapısı ile birlikte düşünmeyi gerektirmektedir.

Zaman-imge sinemasının duyu-motor bağlarını çözmesi, karakterlerin dünyaya etkin bir katılım gösteremediğinin ve müdahale edemediğinin ve algısal bir alan yarattığının göstergesi olarak yer almaktadır. Bu noktada modern dünyanın ruhsal çoraklığı doğrusal olarak toplumsal bir tez bakışında da boş mekânlar ve anlatının kesintiye uğratılmasına dair sinemasal yapı olarak yorumlanabilmektedir (Avcı ve Çetin, 2022, ss. 324-325). Algısal bu çözülme, *Stalker* filminde modern aklın manevi değerler olarak inanç, sevgi ve ruh karşısında yetersiz kalmasıyla somut bir temsil edinmektedir.

Modern aklın ürettiği inançsızlık, sinizm ve ahlaki çürüme insan ruhunun çoraklaşmasını simgelemektedir. Bu kapsamda *Stalker* filmindeki Yazar ve Bilim Adamı karakterlerinin inanç, ruh ve sevgi duygularından yoksun bırakılması modern aklın ilerlemeci düşüncesinin varoluşsal boşluğa sürüklenişinin bir temsili olarak yer almaktadır (Totaro, 1990, s.9). Bu kapsamda Skakov, *Stalker* filmindeki Bölge için sanayi sonrası atık alanı benzetmesini yapmasıyla medeniyetin çöküşünün işlevini yitirmiş medeniyetin kalıntıları yüklü yapısını ifade etmektedir (Skakov, 2012, s.145). Bölge'nin sanayi kalıntıları içerisinde kurgulanmış yapısı, medeniyetin güven ve ilerlemeci öngörülerinin de çöküşünü belirgin hale getirmektedir.

Medeniyetin teknolojik ilerleyişinin kirli barlar, bozuk ışıklar, aksayan elektrik tesisatı üzerinden temsili sadece mekânsal detaylar ışığında değil, insan olmanın aşınması noktasında da okumayı mümkün kılmaktadır. Modern dünyanın güven vermeyen bir yapıya dönüştüğünü simgeleyen bu detaylarda aynı zamanda Bölge için büyük cezaevi bölgesi betimlemesi de medeniyetin özgürleştirici vaatlerinin tersine döndüğü, insanlığın yitirildiği ve ruhun çoraklaştığı bir dünya işaret edilmektedir (Dyer, 2014, s.112). *Stalker* filmindeki inançsızlık ve ruhsal eksiklik temelindeki çöküş, *Kurban* filminde bireyin fedakârlık ihtimali ve düşüncesiyle farklı bir varoluşsal boyut kazanmaktadır.

Felaket ihtimali kapsamında Žižek, Tarkovsky'nin *Kurban* filmi özelinde atom savaşında dünyanın sonunun temsil edilmesi bakışını ortaya koyarken; buradaki yıkımın sadece cephesel ya da bölgesel bir savaş anatomisini işaret etmemektedir. Burada medeniyetin çöküşünün dış dünya felaketlerinin bir sonucu olarak bireyin üzerindeki yansımaları ifade edilmektedir. Tam da bu noktadaki bireyin felaketler içerisindeki fedakârlık kavramına bakışına değinildiğinde; Tarkovsky karakterlerinin kendisini büyük Öteki karşısında feda edişi için bir araç olarak temsil edilmediği görülmektedir. Karakterlerin akıl dışı bir eylemi kendilerini feda etmek noktasında sergilemesi varoluşa dair daha derin anlamların keşfedilebilmesi için bir yakarış olarak yankı bulmaktadır (Žižek, 2021, s.171-172). Aktarılan felaket düşüncesi,

Alexander karakterinin uygarlık karşısında geliştirdiği fikirlere eleştirel bakışta modern insanın doğa, teknik ve güç karşısındaki çıkmazlarıyla birleşmektedir.

Yönetmenin *Kurban* filmi, Alexander karakterinin uygarlığa karşı getirdiği eleştirel bakış izinde okunduğunda modern bireyin doğa, teknik ilerleme, güç ve şiddet karşısındaki sorunlu ilişki ağı açığa çıkmaktadır. Karakterin ifadesiyle, güce, şiddete, korkuya ve bağımlılığa dayanan uygarlık aktarımı, Tarkovsky'nin modern ve medeni dünyayı sadece maddi ilerleme potasında değil manevi çalkantılar ve ruhsal çürümeler üzerinden değerlendirdiğini göstermektedir (Yergebekov, 2003, s.30). Yönetmenin medeniyetin çöküşüne dair bakışı, sadece modern dünya krizlerinde görünürlük kazanmamaktadır. Tarihsel şiddet ve manevi sınamalar eşliğinde de kendisini göstermektedir.

Andrei Rublev filminde kullanılan şiddet sahnelerinin dönemin tarihsel gerçekliği ve karakterin manevi sınavı izinde okuma yapıldığında; karakterin dış dünyada kan, yıkım ve medeniyetin çöküşüne dair yaşadıklarının ruhunda bıraktığı izlerin derinliği açığa çıkmaktadır. Bu çerçevede söz konusu çöküntü, şehirlerin, binaların ya da tarihsel düzenin çöküşünde öte ahlaki idealinin koruma güdüsündeki birey ruhsal çoraklığını ifade etmektedir (Ciment, 2009 s.336). Bu sebeple *Andrei Rublev*'de izlenen şiddet dış dünyanın yıkıcı yönünü temsil etmesinin ötesinde bireyin güzellik, inanç ve etik olana karşı duyulan direnç ile kurduğu ilişkiyi de temsil etmektedir.

Andrei Rublev filminde Tarkovsky'nin diğer distopya filmlerinde de olduğu gibi filmin karakterinin yaşadığı yıkım, acı, korku ve umutsuzluk anları, tanık ve alışık olduğumuz herhangi bir aksiyon filminde rastlanabilecek şiddetin yoğunlaştırıldığı bir bakış içerisinde sunulmamaktadır. Şiddetin görselleştirilmesine karşı bir bakış olarak seyircisinin dikkatini bu savaş ortamından uzaklaştıran bu tercih, yaşanan kaotik ortamda dertli bireylerin güzellik ile ilişkisinin uyumlu bir düzlemde ele alınabileceğini göstermektedir (Nochimson, 2012, s.95). Tarihi kapsamda bireyin ruhunda bırakılan bu izler, *Ivan'ın Çocukluğu* filminde masumiyet ve güven duygusunun yok edilmesi üzerinden farklı bir trajik okuma mümkün kılınmaktadır.

Ivan'ın Çocukluğu filminde annenin kaybedilişi ve savaşa sürüklenilmesi modern dünyanın çocukluk, güvenlik ve masumiyet alanının parçalanmasının bir işaret olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda savaşın imgeleri medeniyetin ilerleme ve düzen ideasının karşısında ölüm, kayıp ve varoluşsal boşluk inşa etmektedir (Garrett, 2012, s.13). Modern insanı, ruhsal manadan yoksul bir varlık olarak tanımlayan İbiş, medeniyetin çöküşünden çıkış için Tarkovsky'nin sanata atfettiği umut ve inanca dikkat çekmektedir. Ruhsal çoraklaşmadan çıkış için sanatın taşıdığı sorumluluk bir direnç mekânizması

oluşturmayı sağlamaktadır (İbiş, 2020, s.107). Wheeler ise, Tarkovsky'nin insanlığın tarih boyunca aynı hataları daimi olarak tekrarladığını; çünkü medeniyet düşüncesinin genellikle ruhsal yetkinleşme dışında amaçlara yöneldiği düşüncesini aktarmaktadır (Wheeler, 2014, s.10). Tarkovsky sinemasında medeniyet kavramının çöküşü aktarılanlar ışığında mutlak bir umutsuzluk dünyası oluşturmamaktadır. Medeniyetin çöküşü, sanatın, inancın ve umudun sorgulandığı bir eşik olarak da okunabilmektedir.

2.3. Tarkovsky'de Kaygı, Umutsuzluk ve İnanç

Tarkovsky sinemasında kaygı, umutsuzluk ve inanç temaları modern insan teorisinin ruhsal aşınmalarını açığa çıkaran bir izlek alanı olarak görülmektedir. Yönetmenin bir karakteri inşa etmesinde karakterin toplumsal ve bireysel psikolojik çıkmazlarının merkeze alınmasının yanında manevi evrenin ve varoluşsal sıkışmışlığın merkeze alınması da söz konusudur. Bu tasarının özellikle *Stalker*, *Nostalgia* ve *Kurban* filmleri karakterleri özelinde belirgin bir formu söz konusudur. Bu eserlerin modern dünyada kaybolmuş ve sıkışmış bireylerin kendi çağına ve özüne yabancılaşması meselesi kendilerine yönelttikleri bir anlam arayışı serüvenini inşa etmektedir. Derin ve kederli bir yalnızlığın temsilcileri olarak bu bireyler, Tarkovsky sinemasında kaygıların sadece bireysel ölçekte bir korku duygusunun temsilcileri olarak var olmamaktadır. Buradaki bireylerin hissettikleri endişe, kendi varoluşları, dünya ile olan anlam bağları ve aşkın olana duydukları inanç ölçütlerinde yaşadıkları kırılmalar nedeniyle ontolojik bir sorunun temsilcileri olarak derinlik kazanmaktadır. Bu sebeple söz konusu kavramlar; karakterlerin sadece ruhsal hallerini açıklayan psikolojik göstergeler olarak değerlendirilmemelidir. Tarkovsky'de modern insan ve bu insanın manevi çöküşünün düşüncesi bu kavramlar üzerinden taşıyıcı birer unsur olarak ele alınmayı gerektirmektedir.

Kaygı, umutsuzluk ve inanç; Tarkovsky sineması için tematik unsurlar olmasının ötesinde materyalist bir yapıya bürünen modern bireyin dünyayı anlamlandırma çabasına düşünsel zemin sunan meseleler olarak yer almaktadır. Sinemasındaki metafizik arayışının temeli kendi dünya görüşü ve dünyaya dair duyduğu inanç neticesinde şekillenmektedir. *Zaman Zaman İçinde* adlı eserinde modern birey ve manevi çöküşünü eleştirdiği pek çok noktada ruhsal yalnızlığın ve materyalist bakışın bireyi yoğun bir şekilde sarmalayan dayatma kültürü olduğunu ifade etmektedir. İfade edilen bu düşünsel zemin, yönetmenin modern insanı tanımlama noktasında manevi yaşamdan kopuşu üzerinden yaklaşım göstermesi düşüncesinde karşılık bulmaktadır.

Tarkovsky'nin “*Modern insanın bakış açısı bu, ben bunun manevi bir hayatı kaybetmekten kaynaklandığı kanısındayım*” ifadesinde, yönetmenin modern bireyin temel problemi manevi yaşam ile bağını tüketmesinde yatmaktadır. Tarkovsky sinemasındaki ruhsal çoraklık bu noktada sadece bireysel değil, aynı zamanda çağın genel kriz yapısına bağlı bir zeminde yer almaktadır. Bu bakış yolunda, yönetmenin terk edilmiş yalnız mekânlar, sessizlikler ve zamanın yavaşlatılması gibi temalar bahsedilen manevi çöküntünün birer imgeleri olarak değerlendirilebilmektedir (Tarkovsky, 2009, s. 76). Manevi çöküşün sinemasal imgeler aracılığıyla görünür hale gelmesi; Tarkovsky'nin modern uygarlık düşüncesine karşı yönelttiği eleştirinin temelinde yatmaktadır.

Modern uygarlık yönetmen için insanlığın maddi ihtiyaçları için manevi ihtiyaçlarını ötelemesini ifade etmektedir. Bu sebeple beden ve ruh ilişkisi bozulmuştur. “*Ruh ve beden, duygu ve mantık bir daha asla tek bir bütün olamayacaklar.*” ifadeleri üzerinden yönetmenin bu bakış yorumlandığında, filmlerindeki kaygı duygusu, bireyin yalnızlaşması meselesinden çok ruhsal bütünlüğünün zedelenmesi fikrine de dayandırıldığı görülmektedir. Varoluşsal kriz, bireyin modern yaşama dair aidiyet kuramayan ruhundaki kaygının bir yansıması olarak yer almaktadır (Tarkovsky, 1994, s.22). Ruhsal bütünlüğün bu noktadaki kaybı, Tarkovsky'nin günlük çatışmaların yüzeyselliğinden çok daha derin manevi arayış arzusunda olan karakter tasarımı karşılık bulmaktadır.

Yönetmen, filmlerindeki bireyleri; modern yaşamın gündelik yaşamın sorunlarıyla başa çıkmaya çalışan yüzeysel karakterler olarak değil; kaybettikleri manevi değerleri arayan yönsüz varlıklar olarak sunmaktadır. Bu yapıyı inşa etmede de şiirsel estetik yapısı devreye girmektedir. Bu şiirsellik kendi varoluşu için kendi içine bakış yönelten melankolik ve umutsuz bireyler inşa etmektedir. Melankolik ve içe dönük karakter inşası, Tarkovsky'nin bilim kurgu evrenlerinde dahi insanın akli sınırları ve manevi boşlukları üzerinden görünür hale gelmektedir.

Solaris filminde karakterlerin gezegen içerisinde gördükleri hayaletler, gezegendeki bilgiyi ve bilimi açıklama çabasının bir kriz eşiğini temsil etmektedir. Bu noktadaki umutsuz ve kaygılı bireyler, insan aklının hakikati kavramasındaki sınırı keşfetmektedir. Tam da bu noktada inanç kavramı aklın çözümleyemediği varoluşsal boşluk karşısında bir kaçıışı değil, insanın tüm çaresizliği karşısında tutunmaya çalıştığı manevi imkân olarak okunabilmektedir (Reeh-Peters, 2021, s.15). Aklın sınırlarına erişme ile belirginleşen manevi bu imkân, Tarkovsky karakterlerinin dış sessizlikleri ve iç çatışmaları arasındaki karşıtlığı da daha görünür hale gelmektedir.

Tarkovsky, dışarıdan bakıldığında sakin ve sessizleşen karakter yaratma arzusunu “Benim bütün ilgim, görünüşte dingin, ancak esiri oldukları ihtiraslar yüzünden içsel gerilimle dolu karakterlere yöneliktir” ifadesinde yeniden belirginleştirmektedir. Dışarıya karşı karakterin sessizliği içeriye doğru yöneltilen bir tür çılgılık olarak yansımaktadır. İçsel gerilimlerin nesnesi olarak *Ivan’ın Çocukluğu*, *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban* filmlerindeki bu sessiz karakterler, taşıdıkları umutsuzlukları dramatik anlatının yoğun melodramatik unsurlar eşliğinde değil kendi ruhunun derinliklerinden gelen varoluş çatışmalarında konuşabilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.5). Bu içsel çatışma durumu, karakterlerin yalnızlığını bireysel olarak içe kapanma olarak değil, modern insanın kitleler içerisindeki varoluşsal yalnızlığı olarak okumayı mümkün kılmaktadır.

Tarkovsky sinemasında kaygı kavramı kalabalıklar içerisinde yalnızlaşan birey teorisi üzerine inşa edilmiştir. Yönetmenin kaygı kavramına eserleri ışığında değil de bir seyircisinin aktardığı yorum üzerinden tersine okuma yapıldığında; “*O karanlık sinema salonunda, yeteneğinizin ışıklandırdığı bir perde parçasına bakarken, hayatımda ilk kez yalnız olmadığımı hissettim*” ifadelerinin Tarkovsky’nin kaygılara sürüklenmiş bir karakterini izleyen seyircinin kendi özüne atıfta bulunarak kendi kaygılarının temsilini gördüğünü ve yalnız olmadığını belirtmesi; bireyin kendi acılarını Tarkovsky sinemasının manevi değerlere bakışında bulduğunu göstermektedir. Yönetmenin sinematografisinde kullandığı uzun plan sekans ya da durağan zaman akışı gibi anlatı formları bu kapsamda sadece görsel estetik tercihi olarak değil, bireyin iç dünyasının bir aynası olarak karşılık bulmaktadır (Tarkovsky, 2008, s.xiii). Bireyin iç dünyasının bu doğrultuda sinemasal bir forma dönüşmesi, Tarkovsky’deki zaman kavramının da kaygı, umutsuzluk ve inanç deneyimlerinden bağımsız olamayacağını göstermektedir.

Tarkovsky sinemasının zaman kavramına bakışı da kaygı ve inanç kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Zamanın metafiziksel yapısı, geçmiş, gelecek ve yarın arasında belirsizlik taşıyan akışkanlık içerisinde belirsizleşmektedir. Zaman, bu noktada Tarkovsky sinemasında inancın ve maneviyatın taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır. Zamana yönelik bakış niteliğinde Tarkovsky izleyicisine yeniden dönüldüğünde; “*Artık ölüm yok, ama ölümsüzlük var. Zaman tek ve yok edilmez bir birimdir.*” ifadelerinin insanın biyolojik yapısının manevi bir varlık olarak dönüşümüne tanıklık etmesi açısından önem taşımaktadır. Burada, ölüm düşüncesine duyulan kaygının dahi onun sinemasında mutlak bir son çerçevesinde sunulmadığını göstermektedir. Buradaki ölüm, metafiziksel bir dönüşümü simgelemektedir (Tarkovsky, 2008, s.xvi). Ölümün mutlak bir son olarak değil, aksine metafiziksel bir eşik

olarak ele alınması Tarkovsky sinemasında kaygı ve inanç ilişkisinde inanca yolculuk ihtimalinin en belirgin şekilde *Stalker* filminde temsil edildiği görülmektedir.

Kaygı duyma ve kaygının inanca etkisinin en yoğun hissedildiği eser ise *Stalker*'dır. Filmin hafızalara kazınan mekânı Bölge, bir metafizik alanı olarak bu mekânın gerçekliğini insan ruhuna bağlamaktadır. “*Bölge yok. Bölgeyi uyduran İz Sürücü*” ifadeleriyle, mekânın gerçekten var olmasını insan ruhunun kendisini inşa etmesine bağlamaktadır. Bu yaklaşım; hakikatin dış dünyada apaçık ve hazır bir formda yer almadığını, bireyin inançları arasında kurduğu ilişki nezdinde öznel bir deneyim olduğunu ifade etmektedir. Filmin inanmak ve kaybolmak arasında kurduğu köprüde inanç kavramı didaktik ve dogmatik yapıda kabullenişin ve cevabın arandığı süreçte temsil edilmemektedir. Filmin inanç kavramına bakışı, insanın anlamsızlığına karşın umudunu sürdürebilme çabasında yatmaktadır (Gianvito, 2009, s.xiv). Bu sebeple Bölge'ye düzenlenen her yolculuk, karakterlerin inanç, arzu ve hakikat karşısındaki dirençlerinin açığa çıkarıldığı manevi bir sınav niteliği taşımaktadır.

Stalker filminde Bölge'ye yapılan yolculukta karakterlerin sevgi ve inançtan uzaklaştırılması modern toplum teorisinin varoluşsal düzlemdeki bireyin ruh durumunu örneklemektedir. Buradaki yolculuk, hedefe ulaşmanın ötesinde kişinin kendi arzularının ve iç hakikatinin yüzleşmesinin bir sınavıdır. Fakat karakterlerin Oda'ya yani mutlak hakikate ulaşmaktan vazgeçmeleri hakikatle karşılaşma kaygısının umutsuzlukla kesiştiği noktayı açığa çıkartmaktadır. Bu duruma karşılık *Stalker*'ın Oda'nın varlığını inancın son deposu bakışıyla korumaya yönelmesi; bu kapsamda Tarkovsky sinemasında inancın, modern dünya içerisinde ruhsal çöküşün karşısındaki son sığınak olarak konumlandığı da görülmektedir (Totaro, 1990, ss.10-11).

Skakov, *Stalker*'ın okuduğu şiir ışığında karakterin varoluşsal endişesinin görünür kılındığını ifade ederken karakterlerin bu endişesinin kendi arzularını anlamlandıramama ve bu arzularla yüzleşememe durumlarına dikkat çekmektedir. Karakterlerin dilek odası eşiğinden geçmeyi reddetmeleri arzularının gerçekleşme olasılığının aynı zamanda bir korkuya dönüşmesi ihtimalini de tetiklemektedir. Bu kapsamda Bölge kurtuluşun bir alanı olmaktan çıkarak insanın içsel belirsizliğinin ve inanç sarsıntısının ve varoluşsal eksikliğinin açığa çıktığı bir eşik deneyimi olarak okunabilmektedir (Skakov, 2012, ss.160–162). İz sürücü, ümitsizliği, tükenmişliği, telaşı ve içtenliği bir arada yüzünde taşımasıyla karakterin sadece dışsal bir yolcuğun rehberi olmadığını göstermektedir. İz sürücü aynı zamanda varoluşsal bir yükün de taşıyıcısı olarak yol almaktadır. Taşıdığı umutsuzluk karşısına inancı koyan Tarkovsky, inanç kavramına bu noktada rasyonel kesinlik olarak bakmaktan çok, bilinmeyene açılan kırılmalı bir

varoluş tavrı olarak bakmaktadır (Dyer, 2014, s.158). *Stalker* üzerinden belirginlik kazanan bu kırılğan inanç anlayışı, Tarkovsky'nin diğer eserlerinde de karakterlerin gerçeklikle kurdukları problemli ilişki üzerinden şekillenmektedir.

Tarkovsky sinemasında kaygı, inanç ve umutsuzluk, karakterlerin gerçeklik karşısında kurdukları ilişkinin kırılma noktalarında belirginlik kazanmaktadır. Wheeler *Solaris* filmi için Kris karakterinin temel çatışmasının kendisinin yanılabilir tarafını kabul etmesiyle aynı zamanda kendi kırılğanlığını da kabul etmek anlamına geldiğini ifade etmektedir. Buradaki durumda birey gerçeklikle yüzleşmekten kaçınmakla kendi kaygısını bastırmaktadır. Fakat baskılanan kaygı daha derin bir ruhsal sıkışmaya evrilmektedir. *Stalker*'da ise Yazar karakteri hakikat arayışından vazgeçerek nihilist bir bakışa yönelmesiyle umutsuzluğu temsil ederken; *Stalker*'ın inanç, zayıflık ve iman üzerine kurulu karakter tasarısı Tarkovsky'nin kurduğu manevi çözüm olarak temsil edilmektedir (Wheeler, 2014, ss.9-15). Gerçeklikle yüzleşme ve manevi çözüme dair arayış, *Nostalghia* filminde ise genel olarak yaşamının imkânsızlığı, bireyin çağa ve yaşamına dair aidiyet kaybı ve metafiziksel özlem ekseninde derinlik kazanmaktadır.

Varoluş sancısının en net örnekleri arasında *Nostalghia* filmine kısaca değinildiğinde, yönetmenin filmin merkezi anlatısını yaşamının mümkünsüzlüğü üzerine inşa ettiği düşünceleri dikkat çekmektedir. Yönetmenin ifadesiyle “*Yaşamının imkânsızlığı, özgürlüğün yokluğu*” nu anlatan film, modern bireyin umutsuzluğunun, sadece bedensel ve toplumsal çöküntünün içinde değil; bireyin kendisi ve inançları arasında kalmışlığının birer motifi olarak sunulduğu görülmektedir (Gianvito, 2009, s.xix). Bu bağlamda filmdeki karakterler kendi özlerindeki hakikati dış dünyada bir anlama dönüştürememektedir. Dünya ile kurulamayan sağlıklı ilişki, filmin adına bakışı da şekillendirmektedir. Yönetmenin filme *Nostalghia* penceresinde bakışı sadece bir vuslat ya da sıra özlemi gibi yüzeysel bir anlam taşımamaktadır. Buradaki özlem, modern bireyin manevi sınırlarını aşma dürtüsünün engellenmesi nedeniyle dışarı yönelttiği metafiziksel bir acının karşılığı olarak ifade edilmektedir. Yönetmen için nostalji; “*...dünya karşısındaki o güçsüzlük, insanın kendi maneviyatını başka insanlara aktaramamasının acısıdır.*”. Bu bilgi ışığında yönetmenin umutsuzluk kavramına yönelik yaklaşımı irdelenebilmektedir. Tarkovsky için umutsuzluk; bireyin yaşadığı çağ ve dış dünyadan kopuşundan çok kendi ruhuyla kuramadığı iletişimsizlik kaynaklı varoluşsal eksiklik halini ifade etmektedir (Tarkovsky, 2009, s.211). Varoluşa dair buradaki eksiklik, Tarkovsky sinemasında sadece bireyin iç acılarıyla sınırlı kalmamaktadır. Öteki için bireyin kendisinden vazgeçmesi fikriyle manevi bir kurtuluş arayışına dönüşmektedir.

Fedakârlık düşüncesi bireyin inanç ve umutsuzluğa bakışı noktasında Tarkovsky sinemasında özgün ve özerk bir konumda yer almaktadır. Yönetmen bir bireyin manevi kurtuluşa erebilmesinin tek çözümünün öteki için kendisinden vazgeçebilmek olduğunu düşünmektedir. *Nostalghia* filmi hakkında “*Dünyayı sevgisizlikten kurtarmak için kendilerini başkalarına verirler; feda etmenin anlamı budur.*” ifadelerini kullanan yönetmen manevi bütünlüğün mümkün kılınması için bireyin ötekine olan bakışının önemini ortaya koymaktadır. *Kurban* filmi için aktarılan bakış da aynı doğrultuda; filmin ana karakteri Alexander’ın manevi bir direniş göstererek dünya yıkımına karşı bir feda ediş içerisinde temsil edildiğini göstermektedir. Bu kapsamda Tarkovsky için kurtuluş, modern bireyin sahip olduğu teknolojik olanaklar ya da kolektif bir başarı olarak toplumla birlikte erilebilecek noktada değildir. Kurtuluş bireyin kendi içinde, kendi hakikatinde saklıdır (Tarkovsky, 2009, s. 211). Bireyin kendi hakikatine yönelmesi ise Tarkovsky’de genellikle insan ilişkilerinde parçalanma, yalnızlık ve kendilik bilincinden uzaklaşma deneyimi kökünde görünürlük kazanmaktadır.

Filmlerindeki karakterlerin çöküşleri insan ilişkilerinin parçalanması kaynaklı bir görünürlük kazanmaktadır. Yalnız bireyler Tarkovsky sinemasında, psikolojik temelli bir zeminde incelenemeyecek derinlik taşımaktadır. Çünkü buradaki bireyin sadece ötekine karşı koyduğu bir mesafe söz konusu değildir. Birey kendisine koyduğu mesafe ölçütünde yalnızlaşmaktadır. Kendi hakikatine, özüne ve bakışına uzaklaşan birey, Tarkovsky filmlerinde hep bir yarım kalmış, eksik bırakılmış temada temsil edilmektedir. Çalışmanın Üçüncü Bölümü kapsamında detaylandırılacak olan Kierkegaard felsefesine geniş bir bakış açısı ile kısaca değinildiğinde tamamlanamamış karakterlerin, Kierkegaard’ın insanın kendisinin kendi olmasına uzaklığı meselesine bir atıf yapılabilmektedir. Kendi kendine olamayan birey umutsuz bir bireydir. Tarkovsky filmlerindeki bireylerin izolasyon halleri Kierkegaard’ın da sözünü ettiği umutsuz bireylerin arayışının birer temsili olarak görülmektedir. Bu noktada umutsuzluk, ruhsal çöküşü ifade eden karanlık bir ruh hali olarak tanımlanmamalıdır. Umutsuzluk, bireyin varoluşa yönelmesini mümkün kılan dönüştürücü bir eşik olarak değerlendirilmelidir.

Tarkovsky için her ne kadar umutsuzluk kavramı, modern insana dair temel ruh hali ile ilişkilendiriliyor dahi olsa da yönetmenin yekûn bir umutsuzluk içerisinde olmadığı da bilinmektedir. Aksine umutsuzluğun, tıpkı çalışmanın literatür kısmında da ifade edildiği gibi Kierkegaard için de var olan manevi kurtuluşa yönelmek için yaşanması gereken bir sıçrama anı olduğu görülmektedir. Bu noktada sanata duyduğu ve yüklediği umut, insanın hakikate yanaşmasında başat bir role sahiptir. Sinemaya bu konumda, insanın ruhunu yeniden kurgulanabileceği bir alan olma gücünü tanımaktadır. Bu sebeple filmlerinde görünen acı ve

yıkımın arkasında; dirilmenin umudu, arınmanın arzusu ve gerçekliğin dokunulmamış sunumu yer almaktadır. Bu sebeple Tarkovsky’de acı, endişe, kayıp ve yıkım katı bir karanlığa değil; insanın kendisini değiştirebilme imkânına ve cesaretine açılan bir kapı olarak okunabilmektedir.

Tarkovsky sinemasında umutsuzluğun kurtuluşa erişmeyi de mümkün kılan yapısı da bulunmaktadır. Yönetmen için insanın kurtuluşa yönelişi ve varoluşa erişmesi manevi değişim için taşıdığı kapasitesi içerisine gizlenmiştir. “*İnsanın varoluşunun yegâne amacı, size ayrılan zamanı, doğduğunuzda bulunduğunuz seviyenin en azından bir basamak daha üstüne çıkmak için kullanmanızla yatar.*” ifadelerinde yönetmenin bu bakışı somutlaşmaktadır. Bu bilgiler ışığında inanç kavramı Tarkovsky için, edilgen bir çekilme ve sessiz bir bekleyiş olarak kabul görmemektedir. Aksine bireyin bu sessizliği bozmak adına kendisini dönüştürmeye çabalaması olarak ifade edilmektedir. Umutsuzluğun umudu potasında; yönetmenin filmlerindeki karakterler genellikle acı çeken, yalnız ve kaybolmuş bir tasvire bürünürken bu yapı içerisinde aynı zamanda arınmanın imkânını da içlerinde taşımaktadır (Tarkovsky, 2009, s. 188). Bu arınma imkânı, Tarkovsky’nin inanç ve kurtuluş düşüncesinin, bireysel irade, öznel seçin ve manevi yüzleşme kavramlarıyla okunmasını mümkün kılmaktadır.

İnanç ve kurtuluş ilişkisi için Tarkovsky, çalışmanın filozofun felsefesine dair literatür taraması kısmında detaylandırılacağı gibi Kierkegaard felsefesinin izlerini taşıyan bireysel irade ve öznel seçim kavramlarıyla örtüşen bir bakış içerisinde. Manevi yüzleşmenin yaşanması için kaygı ve umutsuzluk içerisinde kıvranan karakterler bu kesişimin bir örneği niteliğindedir. Bu kesişme, özellikle Tanrı, hakikat ve bilinmezlik kavramları odağında incelendiğinde, Tarkovsky’nin inanç kavramını dogmatik bir rıza göstergesi olarak değil; varoluşsal bir yönelim olarak ele aldığını göstermektedir.

Tanrının varlığı ve inanç meselesinde yönetmenin “*Tanrı var olandır. Ardında yatanı kavramayacak durumda olan insan için bilinmeyen Tanrı’dır.*” ifadeleri, Kierkegaard izinde okunduğunda, tanrının mutlak bilginin değil mutlak arzu, sezgi ve hakikatin olgusu düşüncesi ile kesişim görülmektedir. Tarkovsky, Tanrı’nın dogmatik bilgiler ışığında bilinebilecek ve tanımlanabilecek bir varlık olmadığını düşünmektedir. Tanrı, ancak ve ancak kavrayışın ötesinde yer alan bir hakikat olarak var olabilmektedir. Böylece inanç kavramı epistemolojik bir Tanrı figürü çerçevesinde bir kabul olarak değil; hakikatin bilinmezliği içerisinde insanın metafizik yönelişi karşısındaki tutkusunu temsil etmektedir. “*Ahlaki anlamda Tanrı sevgidir*” ifadeleri ise yönetmenin inancın insanlar ile kurduğu ilişkiyi açıklamaktadır. Bu ifadeler ışığında inanç, yönetmenin sinemasında dini bir perspektif ve zorunluluk içerisinde

incelenmemektedir. İnanç, bireyin merhamet, fedakârlık ve sevgi duyguları aracılığıyla kendi manevi varlığını kurabilme dürtüsünde can bulmaktadır (Tarkovsky, 1994, s.22). Tarkovsky için umut kolay erişilebilir bir şey değildir. Bireyin umudu hissedebilmesi için manevi bir idealin varlığına ihtiyacı vardır. Bu sebeple yönetmenin umutsuz karakterleri, yoğun bir varoluş mücadelesinin nihayetinde umudu hissetmektedir. Buradaki varoluş mücadelesi Tarkovsky karakterlerinin kırılgan, ürkek, savunmasız ve acı karşısında dirençli yapıları içerisinde daha belirgin bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Tarkovsky filmlerindeki karakterlerin en temel ortak noktalarından birinin karakterlerin yaşadıkları acımasızlıklarla kendilerine saldıran toplum ve yaşam karşısındaki savunmasız halleri olduğunu ifade eden İbiş, zayıf, kırılgan ve naif bu karakterlerin yaşadıkları umutsuzluk durumunu yaşamla girdikleri tüm savaşları kaybetmelerine dayandırmaktadır. Bu karakterlerin bir diğer ortak noktaları ise tam olarak içlerinde çırpındıkları bu umutsuzluktan çıkabilecek inanca, umuda ve manevi güce sahip olmalarıdır. Filmlerinde bu iki yönlü karakter tasarımı bilinçle kullandığını ifade eden Tarkovsky, inşa ettiği karakterleri ile çağın pragmatist yapay değer sistemine karşı duruş sergilediğini ifade etmektedir (İbiş, 2020, s.102). Bu kırılgan fakat bir o kadar da manevi bir gücü içinde taşıyan karakter tasarımı Tarkovsky'nin sanatçı figürünü merkeze alarak oluşturduğu *Andrei Rublev* filminde de belirgin bir şekilde görülmektedir.

Andrei Rublev filmi, Tarkovsky sinemasında kaygı, umutsuzluk ve inanç kavramları arasındaki gerilimi sanatçı figürü üzerinden incelenebilmektedir. Filmde Rublev karakteri, şiddet, kötülük, acı ve bencillikle sarılmış bir dünyada sanat icra etmeye dair duyduğu inancını ve güvenini yitirmiş umutsuz bir birey olarak tasarlanmıştır. Kendine dair duyduğu güvenin yitirmesinin nedeni, bireyin yaşadığı insanı yozlaşmanın, bireyi sadece toplumsal düzene değil, kendi inancına ve yaratıcılığına yönelik de güvenini sarsmaktadır. Buradaki Rublev'in umutsuzluğu, dış dünyada var olan kötülüklerin ortadan kaldırılabilmesine dair inançsızlık duymanın ötesinde insanın kendisinde de aynı karanlıklaşma eğilimlerinin var olduğunun bilincine varmasından kaynaklanmaktadır. Karakterin derin umutsuzluğunun sanata geri sarılması ile son bulması, Rublev'in dünyaya ve yaratıcılığa dair inancının yeniden belirmesini ifade etmektedir. Tüm bu aktarılanlar ışığında Tarkovsky için inanç kavramı, kötü olanın tamamen yenilmesi ile değil yaşanan yıkım ve çaresizlik içerisinde dahi anlam ve yaratma gücünün mümkün olabileceğine dair kaygan bir umutla yeniden kurulabilmektedir (Nochimson, 2012, ss.96-98). Rublev'in manevi yolculuğunda inanç kavramına değinildiğinde; karakterin inancı başlangıçta öğretilen ve öğrenilebilen bir olgu olarak deneyimlediğinden

söz edilmektedir. Bu noktada inanç kavramı kolayca erişilebilen bir teselli değil kriz ve acılar eşliğinde derinleşebilen bir varoluşsal deneyimi ifade etmektedir (Ciment, 2009, s.332).

Tarkovsky'nin inanç kavramına bakışının kişisel, ahlaki ve ölümle yüzleşmeye açık bir yapı olduğu ifade edilmektedir. Bu noktada *Kurban* filminin Alexander karakterine değinildiğinde karakterin ölümün olmadığı aslında sadece ölüm korkusunun var olduğu düşüncesine rastlanmaktadır. Burada, karakterin duyduğu kaygının sadece fiziki bir ölümü değil, yaşama dair anlamın ve manevi bütünlüğün kaybedilmesinin irdelenmesi söz konusudur. Bu bakış doğrultusunda Tarkovsky için inanç, umutsuzluğun basitçe giderildiği bir durak olarak değil, daha iyi bir dünya tasavvurunun direnç biçimi olarak okunabilmektedir (Yergebekov, 2003, s.103). Bu direnç biçimi, bazı filmlerde açık bir eylem olarak belirlemekten, Ayna filminde yoğun olarak bellek, içselleştirme ve sessiz tanıklık üzerinden görünürlük edinmektedir.

Ayna filminin umutsuz karakterlerine bakıldığında karakterlerin başlarına gelen olaylar karşısında radikal bir tepki vermekten çok olayları izleyen, hafızalarına kaydeden ve içselleştiren bir figür olarak yer aldıkları görülmektedir. Burada karakterlerin dramatik pasiflik içerisindeki temsili hedeflenmemektedir. Bu karakterlerin kaygıları bireyin dünya karşısındaki kırılgan ve içsel sıkışmışlıklarını görünür kılan sinemasal bir tavır olarak değerlendirilebilmektedir (Avcı ve Çetin, 2022, ss. 328-331). Benzer şekilde *Ivan'ın Çocukluğu* filminde de karakterlerin tattığı umutsuzluk ve kaygı, karakterin yaşadığı travmanın doğrudan anlatılmasının ötesinde sinemasal atmosfer aracılığıyla hissettirilmektedir.

Ivan karakterinin annesini kaybetmesi ve kendisinin çocukluk evreninden kopuşu ile savaşın içine sürüklenişini temel travmatik olay olarak ifade edilmektedir. Karakterin buradaki korkusu doğrusal olarak düşman ile karşı karşıya temsil edilmesi mekân, ışık, kamera açıları eşliğinde duygu atmosferini görünür kılmaktadır. Buradaki kaygı ve umutsuzluk anlatılan olayların sonucu olarak değil, sinemasal biçimin kendisi doğrultusunda deneyimlenen bir varoluş hali olarak belirlemektedir (Garrett, 2012, s.14).

Kaygı ve umutsuzluk, Tarkovsky sinemasında psikolojik ifadelerle temsil edilmesinin ötesinde mekân, nesne, beden ve doğa imgeleri aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Karakterlerin iç sıkışmaları, hafızaları, vicdan yükleri çekmece, dolap, su, ateş, ev ya da yağmur gibi göstergeler noktasında sembolik bir düzleme taşınmaktadır. Bu noktada nesneler, karakterlerin bastırılmış duygularının ve içsel huzursuzluklarının yansıtıldığı bir yapıyı işaret etmektedir. Ateşin acıyı su ve yağmurun ise bu acıdan kurtulma ve arınma arzusunu imgelemesi Tarkovsky sinemasında umutsuzluğun mutlak bir içe kapanma ile değil aynı zamanda kurtuluş

ve arınma ihtimaliyle birlikte düşünmeyi mümkün kılmaktadır (Bilgiç, 2023, s.47-56). Arınmanın bir ihtimal olarak değerlendirilmesine rağmen, Tarkovsky sinemasında bireyin içinde yaşadığı çağ, genel ölçekte distopik anlatıların kaygı ve güvensizlik üreten atmosfer yapısıyla da ilişkilendirilebilecek inceleme alanı sunmaktadır.

Distopik anlatıların odak noktasında çoğu zaman birey, geleceğe karşı duyduğu kaygı ve umutsuzluk içinde, içinde bulunduğu dünyaya karşı güvensizlik hissetmektedir. Bu anlatı türünde mutluluk ya da kurtuluş vaadi sunulmamaktadır (Müftüoğlu, 2015, s.180). Bu bakışın yerine mevcut dünya düzeninin çözülme ihtimallerini karanlık bir gelecek tahayyülü görünür kılınmaktadır. Kaygı, bu evren içerisinde sadece kişisel bir duygu olarak değil, toplumsal düzen karşısında kırılganlığın ve insanın kendi tasarısı olan sistemler karşısındaki çaresizliğin bir nedeninden kaynaklanan varoluşsal bir gerilim olarak ifade edilmektedir (Tong, 2004, ss.22, 5-6). Bu kapsamda distopya, modern bireyin hakikat, inanç ve umut arayışının zorunlu kılındığı varoluşsal bir zemin olarak var olmaktadır.

Kaygı duymanın, umutsuzluğa; umutsuzluğun da inançsızlaşmaya erildiği bir çağda modern bireyin kurtuluşu Tarkovsky sinemasında hakikat yolculuğunun temel argümanları olarak konumlanmaktadır. Yönlerini kaybeden bireyler, yönetmenin bakışında ışığı ve umudu hakikate olan inançlarının bilincine varmalarıyla kendi içlerinde deneyimleyebilecek ve fark edebileceklerdir. Bütün bu çözümlemeler; kaygı, umutsuzluk ve inanç kavramlarının Tarkovsky sinemasında birbirini tamamlayan varoluş kademeleri olarak işlendiğini göstermektedir.

Tarkovsky sinemasında kaygı-umutsuzluk ve inanç kavramlarının birbirinden ayrı şekilde değil bir bütünlükle ele alınması doğru bir okumayı mümkün kılmaktadır. Tarkovsky, kaybolan modern birey tasarımlarında, aynı bireylerin yönünü bulabilmeleri için hakikati arama arzusunu da eklemektedir. Modern yaşamda, maddi koşullar içerisinde kaybolmuş bu bireylerin psikolojik sorunlarına değil, bu sorunları aşma yolundaki manevi değerlere bağlılığına odaklanmaktadır. Bu sebeple sinematografisi modern bireyin manevi arayışının şiirsel bir varoluş alanına dönüşümünü ifade etmektedir.

2.3.1. Sessizlik ve Bekleyiş

Sessizlik ve boşluk temaları, yönetmenin kendi içiyle daimî bir monoloğun sürdürüldüğü karakterlerde görünürlük kazanmaktadır. Duraksayan zaman algısı içerisinde sınırlı diyalogların kullanımı modern insanın yalnızlığını görünür kılmaktadır. Sessizlik bu

çerçevede anlatısal bir kesinti olarak konumlanmaktadır. Bireyin dışarıdaki sesi kendi içine kapanması ve sessizleşmesiyle duymak istememesinin ve kendi içine yönelmesinin bir temsili niteliğindedir. Aynı zamanda sessizlik kullanımı bireylerin, modern yaşam içerisinde ellerinden alınan ya da sınırlanan düşünebilen bir varlık olma imkânın yeniden sunmaktadır. Sessizleşen birey düşünebilme yetisini yeniden keşfetmektedir. Sessizlik bu noktada metafiziksel bir deneyim alanı olarak görülmektedir. Yönetmenin “*İnsanın yapabileceği en büyük şeylerin sessizlikte ya da yalnızlıkta doğduğunu*” düşünmesi de bu bakışın somut bir örneği niteliğindedir. Bu ifadeye ek olarak “*Filmler de sessizlikte ve yalnızlıkta doğar. Film, yönetmenin onu ilk düşündüğü anda şekillenmeye başlar.*” bakışıyla sanatının kökenini içsel bir tefekküre yönelttiği de görülmektedir (Tarkovsky, 2009, s.128-129). Sessizliğin sanatın doğuşuna dair bu kurucu rolü üstlenmesi, Tarkovsky’de modern yaşamın gürültüsüne karşı geliştirilmiş estetik ve ruhsal tavır düşüncesiyle birleştirilmektedir.

Yönetmenin sessizliğe bakışı aynı zamanda modern bireyin ve yaşamın gürültüsüne bir tepki ve eleştiri niteliği taşımaktadır. Karakterlerin konuşarak değil de susarak anlaşmaları bunun net bir örneği niteliğindedir. Modern insan, dışarıyı içselleştirmesi ve kendisine yabancılaşması arasında sıkışarak sessizleşmektedir. *Stalker* filmindeki karakteri için kullandığı “*Filmin kahramanı dostluk kuramadığı, insanlarla iletişim kuramadığı için acı çekiyordu.*” ifadeleri iletişim kurmakta zorlanan ve sessizleşen bireyi işaret etmektedir. Bu birey tipi kalabalıklar içerisinde yalnızlaşmaktadır. Yalnızlaşan birey ise kurtuluşu için sessiz bir bekleyişe sürüklenmektedir (Tarkovsky, 2009, s.158). Sessiz bekleyiş, karakterlerin yalnızca konuşmaması üzerinde değil, karakterlerin bedensel hareketlerinin de yavaşlaması ve iç dünyalarına yönelmeleri üzerinde de görünürlük kazanmaktadır.

Yönetmenin filmlerinde karakterlerin uzun süre konuşmak yerine, yürüdüğü, beklediği, düşündüğü, kendi iç dünyasına yöneldiği görülmektedir. Buradaki diyalog tasarımının kullanılmaması durumu dramatik yapıyı zedeleme hedefiyle değil aksine insan ruhunun iç çatışmalarının açığa çıktığı yapı taşına dönüşmesi gayesiyle tasarlanmaktadır. Bu sebeple izleyici, art arda sıralanan olay örgüsünü takip eden pasif bir konumda yer almamaktadır. Karakterlerin ruhsal boşlukları, yalnızlıkları ve anlam arayışları deneyimlerine ortak olmaktadır. Böylece sessizlik, karakterlerin içsel deneyimlerini seyirciye aktarma noktasında bir anlatı boşluğu olmaktan çıkmakta ve bekleyişin manevi anlamını çevreleyen temel sinemasal zemin haline gelmektedir.

Tarkovsky sinemasındaki karakterler, genel itibariyle sürgündedir. Filmlerindeki ağır tempo, uzun suskunluklar karakterlerin hakikati ararken sessiz bekleyişlerini ifade etmektedir.

Buradaki bekleyiş metaforu klasik anlatının belirli bir olayın gerçekleşmesini bekleyen karakterleri ile ayrılmaktadır. İnsanın kendini var edebilme arzusunda duyduğu inancın keşfedilmesinin bir bekleyişi olarak manevi bir boyut kazanmaktadır. Sessizlik ve bekleyiş kavramları bu çerçevede yönetmenin bireyin ruhsal çöküntüsünü görünür kılmada estetik araçları olarak görülmektedir. Biçimci bir estetik tercih olarak sınırlandırılmayacak derinlikte olan sessizlik ve bekleyiş kavramları varoluşsal hakikatin öznesi birey için içsel gerilimi ve kurtuluşu tetikleyen itici güç olarak konumlandırılmaktadır. Sessizlik sinematik bir estetik içerisinde bireyin dünyayı anlamlandırması için kullanılmakta; bekleyiş ise hakikatin peşinde geçen iç içe geçmiş zamanı temsil etmektedir. Bu sebeple sessizleşme ve bekleyiş, Tarkovsky sinemasında karakterlerin hakikatin doğrudan söylenemeyen yapısını da açığa çıkaran anlatım biçimi olarak değerlendirilebilmektedir.

Şiirsel sinema ve hakikat kavramları ışığında sessizlik kavramına bakıldığında yönetmenin hakikatin söylenemezliğine dair düşüncelerine rastlanılmaktadır. Yönetmen hakikatin eksik bırakılan alanlar içerisinde var olabileceğini düşünmektedir. Bu sebeple yönetmen klasik anlatının mutlak son düşüncesini reddetmektedir. Seyircisini düşünmeye zorlamakta bu noktada şiirsel bir anlatım tercih etmektedir. *“Bir nesne hakkında her şey hemen bir çırpıda söylenmezse, insan bu konuda şahsi görüşler üretme imkânına kavuşmuş olur.”* ifadeleri yönetmenin sessizliği şiirsel bir estetik boşluk haline getirdiğini ve seyircinin sessizliğin ihtiyacına yönelik bakışını perçinlediğini göstermektedir. *“Şiirsel bağlantılar, olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi harekete geçirir. Seyircinin hayatı tanıma faaliyetine katılmasını özellikle sağlar, çünkü ne hazır bir sonuç sunmakta ne de yazarın katı talimatlarına dayanmaktadır.”* ifadesinden hareketle yönetmenin sinemanın asıl gücünün açıklamakta ve harekete geçirmekte değil hissettirmekte ve bekletmekte yattığını düşündüğü görülmektedir (Tarkovsky, 2008, s.7). Hakikatin açıklanmasından çok sezdirilmesi gerekliliğine dair bu yaklaşım, bekleyişin Tarkovsky sinemasında zamanla kurulan ilişki belirgin hale getirmektedir.

Beklemenin zaman ile ilişkisine bakıldığında *Stalker* filmi özelinde yönetmenin *“İz Sürücü için önemli olan şeyin insanların kalbinde bir kıvılcım çakmak, bir inanç uyandırmak olduğu”* ifadeleri karakterin manevi arayışında Bölge’ye yaptığı sessiz yolculuğunda lineer akan bir zaman içerisinde belirli gelişmelerin yaşanması için geçen zamanın akışında temsil edilmediği görülmektedir. Buradaki bekleyiş ruhsal bir çözülmenin eşiğine ulaşma arzusunu temsil etmektedir (Gianvito, 2009, s.xv). Bu kapsamda bekleyiş, zamanın sadece akışını değil,

bireyin yani karakterin kendi varoluşu hakkında karar verme zorunluluğunu içeren manevi bir eşik olarak okunabilmektedir.

Bekleyiş, yönetmenin “*Şimdi zaman, düşünüp taşınıp yaşamaya nasıl devam edeceğimize karar vermek*” bakışı üzerinden okunduğunda, manevi bir yüzleşme alanı olarak incelenebilmektedir. Beklemek, Tarkovsky karakterleri için inanç ve ruh bütünlüğünü ifade etmektedir. Hakikate ulaşma yolculuğunda bu sebeple hızlı eylemler ve akış içerisinde doğrusal olarak yol alan karakterler yerine yönetmen; duraksayan, düşünen ve düşen ya da sessizleşen bireyler inşa etmektedir (Tarkovsky, 1994, s.13). Tarkovsky karakterleri, “*İçimizde ruh yok da ondan*” sözleri izinde, çağdaş insanın boşaltılmış içine bir ayna tutmaktadır. Bu karakterlerin sessizliği içten dışa taşan bir çürümenin ifadesi olarak görülmektedir (Tarkovsky, 1994, s.14). Sessizlik içinde bekleyiş, Tarkovsky sinemasında ritmik yaşam düzenine bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Sessizliği deneyimleyen birey kendi ruhuna dokunabildiği tek alanı keşfetmektedir. Bekleyen birey ise kaybettiği manevi bütünlüğe yeniden ulaşmanın sancısını çekmektedir. Karakterin yaşadığı sancı dolu bu bekleyiş, Tarkovsky kendi sanat felsefesi ve yaşam deneyimi içerisinde de karşılık bulmaktadır.

Bekleyiş kavramı yönetmenin kendi yaşamına bakışında da çile ve sancı barındıran perspektif sunmaktadır. Kendi çalışma hayatına bakışında bu sürenin “*insana eziyet veren bekleyişlerle*” geçtiğini ifade etmesiyle bekleyişin kendi yaşamı için biyografik bir zaman dilimi olarak değerlendirmeyeği görülmektedir (Tarkovsky, 2008, s.vii). Kendi düşünsel gelişimi ve sanatının yoğunlaşmasının temeli olarak bekleyiş kavramına yaklaşımı görülmektedir. Bu çerçevede sinemasındaki karakterler, “*eylemsizliğe mahkûm edildiğim o uzun dönem*”ler geçirmektedir. Eylemsizlik burada kinetik hareketten koparılmış pasif bir bekleyiş olarak değil, potansiyel harekete bağlanmış bireyin ruhsal çöküntüsünü ifade etmesi açısından önemli bir örnektir (Tarkovsky, 2008, s.xvi). Buradaki biyografik ve düşünsel bekleyiş bakışı, Tarkovsky’nin erken dönem eserlerinde de savaş, çocukluk ve ruhsal gerilim potasında somut bir sinemasal izlek sunmaktadır.

Bu bakış açısı *Ivan’ın Çocukluğu* filminde belirgin şekilde ifade edilmektedir. Tarkovsky, filme tema olan savaşın kendisini değil, savaşın içsel sonuçlarının görünür kılınmasını hedeflemektedir. Bu sebeple onu etkileyen nokta, savaş sahnelerinin hareketsetel akışından çok, bu hareketler arasındaki sessizliktir. Aksiyon, Tarkovsky için ruhsal bir gerilimi ifade etmektedir. Gerilim kavramı için “*son noktasına kadar kurulmuş bir gramofonun gergin yayı*” benzetmesini yapması, yönetmenin sessizlik kavramına sonsuz bir enerji yüklediğini göstermektedir. Tarkovsky, ilgisinin görünüşüyle dingin ancak ihtirasları nedeniyle esir düşmüş

karakterlere yönelik olduğunu ifade ederken bu karakterler için “*gelişmeyen, neredeyse durgun bir karakterde, ihtirasın baskısı aşırı derecede yoğunlaşır.*” ifadesini kullanmaktadır. Bu yaklaşımın *Stalker*, *Nostalghia* ve *Andrei Rublev* gibi eserlerindeki karakterler üzerinde okuması yapıldığında, karakterlerin içsel boşlukları sessizlikleri içerisinde korkuları ise manevi arayışı bekleyişlerinde temsil edilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.4-5). Tarkovsky karakterlerinde sessizlik ve bekleyiş kavramlarının karakterlerin içsel gerilimleri ile birleşmesi yönetmenin sinemasını irdeleyen kaynaklarda da ruhsal ve estetik bir inceleme alanı olarak ele alınmaktadır.

Nemli bir toprağı sessiz kalp atışları imgesinin ışığında Tarkovsky karakterlerinin sessiz bir secde halinde ibadet ettiğini belirten İbiş, Tarkovsky sinemasındaki yükselmelere karşılık dinginliğin varoluşsal zeminde karakter için bir haykırış değil sessiz bir yakarış olduğunu belirtmektedir (İbiş, 2020, ss.101-102). Nochimson’ın Tarkovsky üzerine değerlendirmeleri ise, sessizlik ve bekleyiş temasını doğrudan kavramsallaştırmaya da yönetmenin plan-sekans ve yavaşlık estetiği üzerinden bu başlığa dolaylı destek sağlamaktadır. Tarkovsky’de görüntünün süresinin uzaması, seyircinin olaydan çok atmosferle ve karakterin içsel durumu ile karşılaşmasına imkân tanır. *Andrey Rublev*’de karakterin sanattan uzaklaşması ve yeniden üretme gücünü kazanması arasında geçen süreç, sessiz bir içsel bekleyiş olarak değerlendirilebilir (Nochimson, 2012, s.95). Ruhsal bu yoğunluk, sadece görüntü süresinde değil, Tarkovsky sinemasında sesin, sessizleşmenin ve belirsiz işitsel atmosferin kullanımında da görünür hale gelmektedir.

Tarkovsky, filmlerinde gündelik hayatta fark edilmeyen su damlası, metalik tınılar, tanımlanamayan belirsiz sesler ve sessizlik anları mistik bir deneyim atmosferine dönüşmektedir. Bu seslerin süresinin belirsizliği ve açıklanamayan niteliği, karakterlerin iç dünyalarındaki boşlukları ve karakterin yolculuğuna eşlik eden seyircinin algısındaki huzursuzluğu artırmaktadır. Bu doğrultuda yönetmenin sinemasında sessiz atmosfer; bilinmeyen karşısında bir bekleyişi ifade etmektedir (Yergebekov, 2003, s.83). Bilinmeyen şey karşısında kurulan bu bekleyiş, karakterlerin bedensel duraksamaları ve zamanın askıya alınmış gibi gözüktüğü varoluş halleri üzerinde de derinlik kazanmaktadır.

Hareketin askıya alınarak, karakterlerin bedenlerinin uyku ile ölüm arasında ikircikli bir pozisyonda temsil edildiği sahneler, insanın geçmiş, acı ve kendi yükleriyle yüzleşme halini ifade etmektedir. Bu sahneler akabinde gelen bekleyiş dışarıda gerçekleşen bir olayın beklenmesinin ötesinde ruhsal bir arınma ve yaşamı anlamlandırma sürecine karşılık gelmektedir (Bilgiç, 2023, s.50). Bekleyişe dair arınma ve anlamlandırma boyutu, *Ayna*

filminde de doğrudan eylemler ile değil, hatırlama, susma, tepkilerin ertelenmesi gibi biçimsel özelliklerle görünür kılınmaktadır.

Beklemenin tinsel ve zihinsel bir gerçeklik olarak açığa çıkması meselesi *Ayna* filmi özelinde de görünür hale gelmektedir. Filmin karakterlerinin yaşadıkları olaylar karşısında doğrudan bir tepki vermemesi eylemleri görmekten çok eylemler karşısında beklemenin öne çıktığı bir yağı inşa etmektedir. Bu bağlamda beklemek eylem olmaktan çıkarak, tinsel bir gerçekliğe; sessizlik ise bu gerçekliğe karşılık bireyin dünya ile olan ilişkisinin askıya alınışına işaret etmektedir (Avcı ve Çetin, 2022, ss. 328-331).

Skakov ise, *Stalker* filminde karakterlerin dilek odası önündeki sessiz bekleyişlerinin fiziksel bir yorgunluk belirtisi değil, çaresizliğin ve ruhsal taşkınlığın simgesi olduğunu ifade etmektedir. Bölge’den dönüşte yaşanan sessiz anlar ise karakterlerin yaşadıkları deneyimin söze dökülememesini simgelemektedir. Bu kapsamda Tarkovsky için sessiz bekleyişler, inanç krizinin ve hakikatin karşısındaki dilsizliğin sinematografik bir karşılığı olarak okunabilmektedir (Skakov, 2012, ss.144–161). *Ayna* filminin hatırlama ve suskunluk üzerinde inşa ettiği bu askıya alınmışlık, *Stalker* filminde ise inanç krizi ve hakikat karşısında yaşanan çaresizlik duygusu temelinde belirginlik kazanmaktadır.

Bu kapsamda Tarkovsky sinemasında sessizlik ve bekleyiş varoluşsal kaygılarla yüzleşmeyi sağlayan temel yapı taşları olarak konumlanmaktadır. Yönetmen için sessizlik, ruhsal derinleşme ile hakikate yaklaşmanın bir alanı olarak yer almaktadır. Bekleyiş kavramı ise manevi kurtuluşa yönelik arzunun sinematik bir karşılığı olarak görülmektedir.

2.3.2. İçsel Çatışma ve Kurtuluş Arayışı

Tarkovsky sinemasının karakterler üzerindeki en belirgin iç çatışma örneği aslında dışarıdan sakin gözüken fakat tüm huzursuzluğunu iç dünyasında yaşayan karakter tasarımlarında görünür kılınmaktadır. Sessiz karakterler, bu noktada aslında kendi içleri ile hesaplaşma yaşamaktadır. İç huzursuzluğun pençesinde olan karakterler için özel bir ilgi duyduğunu belirten Tarkovsky için insanın hakiki trajedisi bireyin kendi iç dünyasında yaşadığı parçalanma ve sıkışmışlık çatışması olarak ifade edilmektedir (Tarkovsky, 2008, s.5). İçsel parçalanmaya dair bu düşünce, Tarkovsky’nin modern insanı tanımlama biçiminde daha geniş ölçekli uygarlık ve değer krizi düşüncesiyle birleşmektedir.

Modern insanın “*parça parça olmuş bir yaratık*” olarak tanımlanması yönetmenin sinemasının sessiz, kaygılı ve sancılı karakterlerinin bir özelliği olarak da görülebilmektedir.

Bu noktada bireyler modern yaşam içerisinde gündelik hayatta ortak hedefler bünyesinde birleşiyor gibi görünseler de bu birlik içerisinde manevi bir kolektivite oluşturmamaktadır. Bu noktada insanlık gittikçe etik ve manevi değerlerden uzaklaşmaktadır. Yalnızca maddi ortaklıklar ortasında bütünleşen kitleler olarak bir birey ve toplum ilişkisinden söz edilmektedir (Tarkovsky, 1994, s.17). Bu sebeple, bireyin deneyimlediği parçalanma, kendi ruhunun bütünlüğüne dair inancının kaybedilmesiyle açıklanmaktadır.

Yönetmen için parçalanmışlık sadece toplumsal ölçekte değil aynı zamanda metafiziksel bir kriz olarak da değerlendirilmektedir. Burada sanatçı, modern uygarlığın ruhsal anlamda bireyi sakatladığını ifade etmektedir. Çağa yöneltile en büyük trajedi, insanın manevi değerlerini yok sayarak maddi yaşama olan inancını körüklemesi olarak belirtilmektedir. Yönetmen, günlüklerinde, “*İnsanoğlu hep bedenini korumaya çalışmıştır (...) ruhunu korumaya yönelik hiçbir düşüncesi olmamıştır*” ifadesiyle de bir kez daha bu durumu ortaya koymaktadır. Yönetmene göre modern insan, teknolojik gelişim ve maddi olanaklar karşısında ruhunu feda etmektedir. Ruhunu kaybederek yönünü de kaybeden insan burada manevi boşluğa düşmektedir. Tarkovsky bireyin ruhsal çöküşü için “*spiritüel yetersizlikten kaynaklanan ürkütücü bir hastalık*” ifadesini kullanarak çağdaş insanın ruh ve beden ilişkisine dikkat çekmektedir. Duygu ve mantık birlikteliği yerine bu birey tipi duygu ve mantık ikilemi arasında bocalamaktadır (Tarkovsky, 1994, s.22). Buradaki ikilem, Tarkovsky karakterlerinin iç çatışmalarının psikolojik kökenli gelişiminden çok vicdani ve manevi bir hesaplaşmanın alanına dönüşümü ifade etmektedir.

Tarkovsky sinemasında içsel çatışma bireyin sadece distopik evrende toplumsal gerçeklikle yaşadığı uyumsuzluk üzerinden değil esasında kendi vicdanını ve manevi yetersizliğiyle karşılaştı hesaplaşma üzerinden şekillenmektedir. Bu sebeple yönetmenin karakterleri genellikle dış dünyanın şiddeti karşısında kendi iç dünyasının ağırlığı altında ezilen bireyleri temsil etmektedir. Karakterlerin bu durumu özellikle modern bireyin manevi yönünün zayıflamasıyla birlikte görünür hale gelmektedir. Tarkovsky’nin pek çok kez vurguladığı manevi yetersizlik düşüncesi onun sinemasındaki bu karakterleri neden sürekli bir eksiklik ve huzursuzluk içerisinde olduğunu açıklamaktadır (Tarkovsky, 2008, s.31).

İnsanın modern yaşam içerisinde mantıksal ilişkiler üzerinden hayatı anlamlandırma çabası insan ruhunun mekânîk ölçeklendirmeler ile açıklanamayacak karmaşık yapısını göstermektedir. Tam olarak bu bakışın merkezine Tarkovsky’nin sanata yüklediği içsel hakikatin görünür kılınması düşüncesi yerleşmektedir. Özellikle şiirsel estetik kapsamında insanın sıradan gerçekliğinin sınırlarının ötesine taşınan yapı özel bir kavrayış biçimini temsil

etmektedir. Tarkovsky, klasik dramatik yapının taşıdığı katı neden-sonuç ilişkisinin yetersizliğine dikkat çekmekte ve bu noktada insanın düşüncesini daha sezgisel, çağrışımsal ve ruhsal kapsamındaki derinliğine vurgu yapmaktadır. Bu kapsamda sinemasındaki görüntüler, insan ruhunun parçalanmış yapısını görünür kılan bütüne hizmet etmektedir (Tarkovsky, 2008, s.6). Bu sebeple, Tarkovsky sinemasındaki karakterler insanın ruhunun görülmeyen gerilimlerini açığa çıkartan varoluşsal odak halini almaktadır.

Burada çizilen bakış, yönetmenin sinemasındaki karakterlerin okunması noktasında önemli nüanslar barındırmaktadır. Çünkü Tarkovsky filmlerinde, filmin eşlik ettiği olaylar bir sonraki sahnenin ne olacağını izleyiciye hissettirme hedefinde değil bir sonraki sahnede karakterin ne düşüneceği, neyi deneyimleyeceği ya da neyi fark edeceğinin sorgusu üzerine inşa edilmektedir. Karakterler yoğun olay dizgisi içerisinde dış dünyada olanlar ile mücadele etmemekte; bu akış içerisinde kendileriyle savaşa girmekte ve yüzleşmektedir. *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban* gibi filmlerin karakterleri modern dünyanın ruhsuzlaştırıcı atmosferi içerisinde modern dünyayla olan savaşını kendi içlerinde yaşamalarıyla temsil edilmektedir. Manevi değerini ölçüp tartan bireyin kurtuluşu toplumun ya da genel geçer ideolojilerin aracılığıyla değil kendi iç dönüşümünün yaşanabilmesinde yatmaktadır. Bu noktada yönetmen “*Her insan ancak kendi kendini kurtarmak istediği zaman kurtarılabilir.*” düşüncesini işaret etmektedir. Kendisine karşı ancak ve ancak kendisinin bir çıkış oluşturabileceği düşüncesi Kierkegaard’ın öznel seçim ve öznel birey anlayışının izlerini taşıması noktasında önem arz etmektedir (Tarkovsky, 1994, s.22). Öznel seçim alanı, karakterlerin manevi kurtuluşlarına ancak kendi iç hakikatleri ile yüzleşmeleri ışığında yaklaşabileceklerini ifade etmektedir.

İçsel çatışma, Tarkovsky sinemasında yüzleşme ile mümkün olmaktadır. Burada yüzleşme karakterin kendisine ve ruhuna geri dönüşünün manevi bir yolculuğudur. Karakterin geçmişi, korkuları ve inancıyla yüzleşmesi; bu noktada mantıksal gerçeklik potasında irdelenebilecek bir yapı değildir. Çatışma, çağrışımlar, imgeler ve duygusal çözümlerin aracılığıyla karakterin yolculuğunda anlam kazanmaktadır (Gianvito, 2009, s.xiii). Dolayısıyla yüzleşme, bir karakterin ruhsal kurtuluşunun mutlak imkânı haline gelmektedir.

Kendisiyle çatışan her birey, kurtuluşu manevi özünü keşfetmesinde bulmaktadır. Kurtuluşa ulaşma kaygısını güden her bir birey, kendine kırgın ve dünyaya yabancılaşmış ve arayışın peşinde koşan karakterler olarak konumlanmaktadır. Bu kapsamda yönetmenin sinemasında umut, insanın kendi ruhunu dönüştürme cesaretinde yatmaktadır. Yönetmen için bu noktadaki yaratıcı evre, insanın kendi hakikatini bulma çabasını ve bu çaba da insanın varoluşunun temelini göstermektedir. Genel kapsamda yönetmenin sineması sadece bireyin

çektığı acılar üzerine odaklanmamakta insanın kendi ruh bütünlüğünün yeniden kurulma mücadelesinin yaşandığı metafiziksel bir arayış sinemasına dönüşmektedir (Tarkovsky, 2009, s.117). Kurtuluş, kolay erişilebilir iyileşme ya da huzur süreci ile mümkün olmamakta; karakter sancılı bir acı ve fedakârlık süzgecinden geçmektedir.

Kurtuluş kavramı Tarkovsky için acı, fedakârlık ve bireysel cesaret gibi kavramlarla da ilişkilendirilmektedir. Yönetmen modern insanın konfor ve güvenlik arayışında manevi değerlerini yitirdiğini düşünmektedir. Kişinin bu konformist yapısından sıyrılarak hakikate ulaşabilmesi için acı çekmeyi hatırlaması ve fedakarlığın deneyimlenmesi gerekmektedir. Günlüklerinde bu konu kapsamında kullandığı “*Şimdi zaman olağanüstü bireysel cesaret, bireysel fedakârlık gösterme zamanı*” ifadesi, bireyin kurtuluşu için gerekli olan yol haritasının bir örneğini göstermektedir. Tarkovsky için bir insanın gerçek gücü içinde yaşadığı modern çağın ruhsuzlaştırıcı yapısına karşı gösterebildiği dirençte ortaya çıkmaktadır. Bu noktada her ne kadar yönetmenin karakterleri yalnız, bitkin ve dünyaya yabancılaşmış olarak tasarlansalar da her biri manevi direnişin birer şövalyesi olarak değerlendirilebilmektedir (Tarkovsky, 1994, s.22-23).

Tarkovsky insanın kurtuluşunu manevi bir ideal aracılığıyla mümkün kılmaktadır. İnsanın sadece maddi ihtiyaçları doğrultusunda yaşaması ahlaki çöküşü kaçınılmaz hale getirmektedir. Bu kapsamda bireyin kendisini aşması için etik ve ruhsal bir ideale ihtiyaç duyması gerekmektedir. Yönetmenin insanın diğer insanlara acı vermeden yaşayabilmesi için bir ideali olmalı manevi ve ahlaki bir ideali düşüncesi insanın varoluşu ile ahlaki bir sorumluluk üzerinden değerlendirme yapabilmeyi mümkün kılmaktadır. Tarkovsky için sanat tam da bu noktada manevi bu idealin başat bir parçasıdır. Sanat bu noktada bireyin kendi iç hakikatiyle yeniden bir bağ kurmasını sağlayan metafizik bir alan olarak yeniden dikkat çekmektedir (Tarkovsky, 1994, s.6; Gianvito, 2009, s.xv). Bu doğrultuda sanat ve ideal düşüncesi, Tarkovsky’nin modern insana yönelik karamsar gözüken fakat bütüncül yaklaşıldığında umutsuz da kalınamayan bir yapının temelini oluşturmaktadır.

Tarkovsky’nin modern insan düşüncesi genel ölçekte karamsar bir çerçevede değerlendirilmektedir. Fakat bu noktada yönetmen tamamen umutsuz bir insan tasarısı ortaya koymaktadır. Onun düşüncesine göre insanlık yaşadığı çağ içerisinde büyük bir ruhsal kriz eşinde bulunsa bile kurtuluş ihtimalini taşımaktadır. Söz konusu kurtuluş teknolojik gelişme ya da toplumsal güç vasıtasıyla değil bireyin kendi varoluşunu yeniden keşfetmesiyle mümkündür. Bu noktada Tarkovsky “*Modern insanın büyüklüğü karşı çıkışında yatar.*” düşüncesi ile modern bireyin manevi direnişe duyduğu inancı işaret etmektedir. Bu kapsamda Tarkovsky’nin

sineması sadece yabancılaşma yalnızlık ya da içsel parçalanmayı anlatan bir sinema felsefesi olarak değil aynı zamanda insanın kendi varoluşunu yeniden kurmayı görünür kılan metafiziksel bir kurtuluş sineması olarak değerlendirilebilmektedir (Tarkovsky, 1994, s.23).

Tarkovsky sinemasında estetik argümanlar hiçbir zaman sadece görsel bir tercih olarak yüzeysel bir yaklaşım ile irdelenememektedir. Bu eserlerin içerisine yerleştirilen her imge insanın manevi dünyasına ulaşmaya çalışılan araç niteliği taşımaktadır. Sanatın insan üzerindeki gücünü ifade etmede “*ruhun sanatsal bir imgenin etkisi altında açıldığı*” düşüncesini öne süren yönetmen sanata seyirlik bir nesne olarak bakmamakta; sanatı insanı dönüştüren bir inanç olarak ele almaktadır. Bu kapsamda sanatçı, Tarkovsky için unutulmuş hakikatin yeniden görünür kılınmasını mümkün kılan güçlü bir karakteri temsil etmektedir. Bu sebeple yönetmenin sinemasındaki kurtuluş düşüncesi sadece filmdeki karakterlerin mutlak sona erişmesi üzerinden değil aynı zamanda izleyicinin de deneyimlemesi beklenen bir süreç olarak ele alınmaktadır (Gianvito, 2009, s.xv).

Yönetmenin insanın kurtuluşuna dair düşüncesinde sadece toplumun değiştirilmesinin yeterli olmadığı düşüncesi yer almaktadır. Yönetmenin özellikle son dönem söyleşilerinde aktardığı üzere insan, dünyayı değiştirmeden önce kendisini değiştirmek durumundadır. Bu bakış açısı yönetmenin içsel çatışma meselesini sinemasında neden bu kadar merkezi bir konumda incelediğinin bir göstergesi niteliğindedir. Yönetmenin “*İnsan kendi kendini kurtarabilseydi, başkalarını kurtarmaya gerek kalmazdı.*” düşüncesi toplum karşısında bireyin dönüşümünün önemini göstermektedir. Böylece Tarkovsky sineması insanın sadece toplum içerisinde bir birey olduğunun değil, aynı zamanda daimî olarak kendi ruhunu arayan metafiziksel bir özne olduğunu göstermektedir (Gianvito, 2009, s.xviii). Buradaki kuramsal çerçeve, Tarkovsky’nin filmlerindeki karakterlere odaklanılarak irdelendiğinde somut örnekler sunabilmektedir.

İnsanın ruhunun parçalanması noktasında *Ivan’ın Çocukluğu* filmi, bu anlatının en yoğun şekilde işlendiği eser olarak öne çıkmaktadır. Filmin ana temasını oluşturan savaş, kahramanlık anlatısına dönüşmenin ötesinde insan ruhunun derinliklerine nasıl nüfuz ettiğinin bir temsili olarak manevi bir deneyim alanına dönüşmektedir. Ivan’ın geçmişini yani çocukluğunu kaybetmiş olması ruh bütünlüğünün korunamamasını karakteri sadece bir savaş mağduru olarak değerlendirememeyi ifade etmektedir (Tarkovsky, 2009, s.2; Tarkovsky, 2008, s.4). Ivan’ın Nazi’lerle savaşarak hem annesinin ölümünün travmasıyla baş etmeye hem de yitirdiği eski hayatına ve içsel huzuruna kavuşmaya çalışması karakterin arayışını göstermektedir. Bu kurtuluş arzusu karakteri savaşın acı ve ölümle perçinlenen gerçekliğine

yaklaştırmaktadır. Ivan'ın savaşıma dair tutkusu ise karakterin içsel huzursuzluğunun ve varoluşsal sıkışmışlığının bir göstergesi niteliğindedir. Bu doğrultuda karakterin kurtuluş yolculuğu, ölüm, kayıp ve ruhsal yaralanma eşliğinde derinlikli bir trajik serüveni işaret etmektedir. Ivan'ın savaş sebebiyle yaralanmış ruh bütünlüğü, Rublev'de ise bu kez sanat, inanç, ahlaki sorumluluk ekseninde farklı bir iç çatışmaya dönüşmektedir.

Rublev karakterinin içsel çatışmasını dış dünyada bulunan şiddet ve ahlaki bozulma karşısında kendi idealinin koruması mücadelesi, Tarkovsky karakterlerinin içsel çatışma analizine bir örnek niteliğindedir. Rublev, kurtuluşunun dışsal bir çözümde değil kendi yaratımında bulunduğu bilincindedir. Karakterin yaşadığı acılar, iman ve inancını köreltmek yerine perçinlemektedir (Ciment, 2009, s.331). Rublev'in inanç ve yaratma sürecine dair yaşadığı iç çatışması, *Nostalghia*'da ise yerinden edilme, iletişimsizlik ve ruhsal bölünme üzerinden daha içe kapanık bir forma geçişi görünür kılmaktadır.

Nostalghia filminin Andrey Gorchakov karakteri içsel bölünmüşlüğün yoğun örneklerini taşıyan bir karakter olarak okunabilmektedir. Karakter film içerisinde fiziki bir mekân olarak başka bir ülkede yer almasına rağmen asıl kopuşu kendi ruhunun derinliklerinde yaşamaktadır. Tarkovsky bu karakteri için “*dost olmanın imkânsızlığı*” ve insanlarla gerçek iletişim kuramamanın yarattığı keder ile var olduğunu ifade etmektedir. Bu kapsamda karakterin yaşadığı kriz sadece bireysel bir yalnızlık olmaktan çıkmakta birey burada kendi manevi varlığının başkasına ulaşamamasından kaynaklanan ontolojik bir sıkışmışlık yaşamaktadır. Bu noktada Tarkovsky'nin nostalji kavramına geri dönüldüğünde “*ruhun istediği gibi çoğalamaması*” tanımlaması, karakterin yaşadığı içsel çöküşün bir betimlemesi olarak okunabilmektedir. Çünkü yönetmen insanın yalnızca fiziksel sınırlar içerisinde değil kendi ruhunun daralan hareket alanı içerisinde parçalanmaktadır (Tarkovsky, 2009, s.211). Andrey Gorchakov'un içe dönük kapalı yapısına karşılık yaşadığı yalnızlık, Domenico karakterinde aynı ruhsal krizin daha dışarı dönük ve taşan ve fedakarlıkla görünür kılınan bir kurtuluş arayışına dönüşmektedir.

Filmin Domenico karakteri ise bu kez kurtuluşu temsil eden bir karakter olarak temsil kazanmaktadır. Karakterin davranışları toplum tarafından onaylanabilecek yapıda değildir ve delilik olarak görülmektedir. Tarkovsky sinemasında bu karakter modern dünyanın ruhsal körlüğünü fark eden nadide karakterlerden biri olarak yer almaktadır. Yönetmen insanın sevgisizlik karşısında manevi bir çöküntü yaşamaktadır. Bu çöküşten çıkış ise yine fedakârlık ile gerçekleşebilmektedir. Domenico karakterinin kendisini insanlık adına feda etmesi Kierkegaard'ın Agamemnon öyküsünü işaret etmektedir. Karakter burada Tarkovsky

sinemasında sıkça işlenen “*acı yoluyla arınma*” düşüncesiyle okunabilmektedir. Bu çerçevede kurtuluş karakterler için kolayca erişilebilen bir katarsis değildir. Kurtuluş, bireyin ruhunun bir bedel ödemesi halinde kavuşulabilecek bir olgu olarak yer almaktadır. Yönetmenin insanın kendi benliğinin sınırlarını aşmadan hakikate ulaşamayacağına dair bakışı, filmlerindeki karakterlerin manevi sınavlarının temel nedeni olarak yer almaktadır (Tarkovsky, 2008, ss.182-183). Söz konusu manevi sınav, *Stalker*’da ise inanç ve arzu karşısında yaşanan tereddüt üzerinden daha açık bir anlatı sunmaktadır.

Stalker filmine yine kısaca değinildiğinde İz Sürücü karakterinin dış dünya içerisinde sıradan ve güçsüz bir karakter olarak görülmesine karşılık film boyunca manevi bir rehber olarak sorumluluk üstlenmektedir. İz Sürücü karakterinin temel problemi insanların artık kendilerine, hakikate ve varoluşlarına dair inançlarını kaybetmeleridir. Karakterlerin iç çatışmaları da tam olarak bu noktada açığa çıkmaktadır. İz Sürücü kendi inancı ve teslimiyeti karşısında şüphe, umutsuzluk ve kaygı duyan karakterlerin karşısında huzursuzluk duymaktadır. İz Sürücü için Tarkovsky, “*İz Sürücü son idealistin hikayesidir.*” ifadelerinde karakterin modern dünyadaki yalnızlığını açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Bir kez daha buradaki bireyin yalnızlığı sadece toplumsal bir yalnızlık olarak değerlendirilememektedir. Çünkü karakter aslında kendi inancını paylaşacak bir insanın bulunamamasından ötürü yalnızlaşmaktadır (Tarkovsky, 2009, s.62). *Stalker* filmindeki İz Sürücü, Oda sahnesi için dünyadan arta kalan tek yer olduğunu belirtirken, bu mekân, karakterler için sadece arzuların gerçekleştiği fantastik bir mekân tasarı olarak okunmamaktadır. Bu Bölge’nin yok edilmesi düşüncesi, fiziksel bir mekânın yitirilmesinin yanında insanın kurtuluş imkânının da yok edilmesini ifade etmektedir (Dyer, 2014, s.174). *Stalker* filmindeki asıl çatışma, Oda’ya ulaşmanın gayesinden çok, karakterlerin kendi iç dünyasında ait arzularının ve inançlarının hakikat ile karşılaşması üzerine inşa edilmektedir.

Tarkovsky için iç çatışma, karakterlerin dış dünyadaki hedeflerine erişememelerinden çok kendi arzularını, korkularını ve inançlarını anlayıp kavrayamamalarından kaynaklanmaktadır. *Stalker* filminde dilek odası karşısında hareketsiz kalan tereddütlü karakterler kurtuluş imkânı ile karşılaşmalarıyla insanın içsel hakikati karşısında duyduğu korkuyu açığa çıkartmaktadır. Bu durum Tarkovsky’de kurtuluş arayışının somut ve mutlak bir çözüm arayışını simgelemesinden öte varoluşsal bir sınamayı temsil etmektedir (Skakov, 2012, s.161). Sınama, burada karakterlerin dış dünyada karşılaştıkları engellerin varlığından çok, kendi içlerinde gizledikleri hakikat ile gerilimli ilişkilerinde açığa çıkmaktadır.

Tarkovsky sinemasında iç çatışma, bireyin dışı ve içi arasındaki gerçeklik ve kendi derinliği arasındaki gerilimden doğmaktadır. Tarkovsky'nin hakikat anlayışı realist ve rasyonel gerçeklikten öte insanın öznel hakikatine yönelmeyi göstermektedir. Bu doğrultuda Oda, kişinin görünen arzularını değil, derin benliğinde gizlediği hakikati açığa çıkarması için karakterlerin temel çatışmasını ve kendi içleriyle yüzleşme zorunluluğunu göstermektedir. Bu yüzleşme içerisinde karakterlerin kaygı, endişe, tereddüt ya da vazgeçme düşüncesini belirtse de mutlak kurtuluş, dış dünyanın düzenlenmesinin ötesinde insanın önce kendi ruhsal varlığıyla hesaplaşmasını ve inancını kendi içerisinde yeniden kurmasının üzerinde şekillenmektedir (Totaro, 1990, ss.10-12).

Wheeler, *Solaris* filminde Kris karakterinin temel çatışmasının kendi kendisini aldatması halinin bilincine varmasından kaçınması ile ilişkilendirildiğini belirtmektedir. Buradaki kaçış, zaman içerisinde karakterin gerçeklik algısının yerini almakta ve karakter kendi yanılmasının gerçekliğini kabul eder hale gelmektedir. *Stalker*'da ise Yazar, sanata bakışının arkasında kabul edilme arzusunun bulunduğunu fark etmesiyle içsel kırılmanın bir başka biçimini deneyimlemektedir. Buna karşılık İz Sürücü karakteri ise benliğinin sıkı sınırlarını aşma noktasında inanç ve teslimiyet aracılığıyla gerçeklikle daha anlamlı bir bağ kurmaktadır (Wheeler, 2014, ss.8-16). Bu örnekler çerçevesinde Tarkovsky karakterlerinin etik ve varoluşsal yüzleşme sancısı ile bağlantılı olduğu görülebilmektedir.

Tarkovsky sinemasında içsel çatışma işlenişinin psikolojik temsiline yanında etik ve varoluşsal bir boyutunun olduğu, *Solaris* ve *Andrei Rublev* filmlerine bakılarak gözlemlenebilmektedir. Rublev'in sanata devam edip etmeme noktasında yaşadığı ikilem ve sıkışıklık hali esasında dış dünyanın kötülüğü karşısında bireyin kendi yaratıcılığı ve manevi sorumlulukları çerçevesinde bir sorgulama alanına dönüşmektedir. *Solaris*'te ise Kelvin karakteri aslında sadece bilinmeyen bir gezegen ile değil, kendi bilinçaltı, suçları ve duygusal yetersizlikleri ile yüzleşmektedir. Buradaki çatışmalardan karakterlerin çıkış yolculuğu ise kişinin kendi sınırlarını tanıması ve inanç imkânının mümkün kılınmasıyla gerçekleşmektedir (Nochimson, 2012, ss.97-100). Tarkovsky sinemasında karakterlerin iç çatışmaları, doğrudan sözlü ifadelerden çok sembolik nesneler, doğa unsurları ve bu yapının mekânsal dönüşümleri aracılığıyla açığa çıkmaktadır.

Tarkovsky sinemasında içsel çatışma; psikolojik bir bunalım olarak yer bulmamaktadır. Bu noktada İbiş, ruhsal bir kurtuluş alanı olarak içsel çatışma halini bir varoluş sancısı olarak değerlendirmektedir. Aynı zamanda karakterlerin eylemlerinin rasyonel çerçevede her ne kadar anlamsız gözükseler dahi bu eylemlerin bir kurtuluş arayışı için gerçekleştiğini ifade etmektedir

(İbiş, 2020, ss.100-101). İnsanın kendisi ile yaşadığı dünya arasında bir denge ve uyum arayışının hiçbir zaman tam olarak tamamlanamamış bir yapısı olduğu ifade edilmektedir. Buradaki eksiklik kişinin benliğinde huzursuzluk, umutsuzluk ve endişe yaratmaktadır. Tarkovsky karakterlerinin yaşadığı içsel huzursuzluklarını, yaşama yabancılaşmalarını ifade edebilmek adına yaşanan etik ve manevi kriz burada önem taşımaktadır. Aynı zamanda etik bilinçlenme halinin her bir birey nezdinde yeniden deneyimlenmesi gereken bireysel bir süreç olduğunun ifade edilmesi, Tarkovsky sinemasındaki karakterlerin kurtuluş imkânının dışsal bir çözümden çok içsel bir dönüşümü simgelediği de bir kez daha görülmektedir (Nuyan, 2011, s.139).

Tarkovsky'nin sanatı çatışma üzerinde bir düşünsel alan olarak gördüğünü belirtmesi çatışma ve ideal olan kavramları üzerinden bir düşünme alanı açmaktadır. Sanatın birbirleri ile çatışan unsurlar üzerine inşa edilebileceği düşüncesi Tarkovsky karakterlerinin içsel gerilimlerini açıklamak için önemli bir noktadır. Bu karakterler, çoğu zaman dünyevi olanla manevi olan ya da inançla umutsuzluk ve ölümle anlam arayışı arasında ruhsal bir çatışma yaşama evreninin temsil etmektedir. Sanatın ideal olana ulaşma özlemi ise buradaki karakterler için bir sıkışma olarak değil anlam arayışının kurtuluşuna yön almaktadır (Özdemir, 2022, s.299).

Tarkovsky sinemasında içsel çatışma, insanın ruhunun iyilik ve kötülük dengesinin bölünmesiyle belirgin bir varoluşsal gerilim alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Yönetmenin karakterleri bu sebeple çoğu zaman dış dünyada yaşananların birer taşıyıcısı olarak değil kendi içlerindeki ahlaki kırılmalar, suçluluklar, inanç ve arınma ihtiyacı karşısında yüzleşme yaşayan bir çerçeve içerisinde tasarlanmaktadır. Karakterin iç dünyası ruhunun ikiye bölünmesi ve bölünmüşlük karşısında kendi varlığıyla karşı karşıya kalması üzerine kuruludur. Bu kapsamda özellikle *Ivan'ın Çocukluğu*, *Andrei Rublev*, *Solaris*, *Ayna* ya da *Nostalghia* gibi eserlerinde ikili katmanda yer alan karakter tasarımları insanın hem kendisini aşması hem de kendi varlığının derinlerindeki karanlık ile mücadele etme çabasını görünür kılmaktadır. İkircikli karakterlerin kurtuluş arayışları ise söz konusu çatışmadan kolay bir çözüm olarak değil, sevgi, fedakârlık, kurban etme, saflık ya da yaşanabilecek daha iyi bir dünya arzusuyla bağlantılı gelişen manevi bir yönelimi belirtmektedir. Genel ölçekte bu çizilen hat çerçevesinde Tarkovsky sinemasında kurtuluş yolu, karakterin kendi ruhunun katmanları arasında kendisiyle yüzleşmesi ve daha yüksek bir anlam ufkunun oluşturulabilmesiyle mümkün hale gelmektedir (Yergebekov, 2003, s.16,103).

Tarkovsky, modern dünyanın maddi ve rasyonel düzenine sıkışmış fakat kurtuluşu için de manevi bir dokunuş arzusu duyan karakterleri ile filmde izlenen zaman içerisinde macera peşinde koşan derinliksiz bir yapı kurmak istememektedir. Bu sebeple karakterlerin kendi içlerine doğru çıktıkları yolculuklarında, modern aklın argümanları ışığında değil, sevgi, inanç, fedakârlık ve umut gibi manevi değerlerin yeniden keşfedilmesi kurtuluş ihtimalini ifade etmektedir (Totaro, 2021, s.116). Distopik anlatıların genel ölçekte karakterlerin dönüşümü noktasında çoğu zaman mevcut düzenin uyumlu hale gelen bireylerin bu noktadan sonra yaşadıkları yabancılaşma karşısında bir arayış ve sorgulama çatışması üzerine inşa edilmektedir. Bireyin bu noktada yaşadığı kırılma, toplumsal düzen karşısında bir itiraz gösterisi olarak değil aynı zamanda kendi anlamına ve var oluşuna karşı başlattığı bir savaşı ifade etmektedir (Mısırcı, 2017, ss.42-44)

Bu kapsamda Tarkovsky sinemasında iç çatışma, modern bireyin manevi parçalanmışlığının bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Yönetmenin karakterleri çoğu zaman inanç, umut, hakikat ve fedakârlık arasında sıkışmış bireyler olarak yer almaktadır. Fakat bu noktadaki çatışma içerisinde kurtuluş düşüncesi de yeşertilmektedir. Çünkü Tarkovsky için insanın kurtuluşu için yeniden kendisiyle ve içindeki karanlıkla yüzleşmesi gerekmektedir. Bu sebeple yönetmenin sineması, umutsuzluğu ve yabancılaşmayı değil aynı zamanda insanın kendi hakikatine ulaşma çabasının metafiziksel bir arayış sineması olarak nitelendirilebileceğini göstermektedir.

2.4. Distopya Kavramı, Tanımı ve Kuramsal Çerçevesi

Distopya kavramı, etimolojik kökeni itibariyle ütopya düşüncesi ile ilişkili bir potada gelişim gösteren ve olumsuz toplum tasarımlarını ifade etmek için başvurulmuş temel kavramlar arasında yer almaktadır. Yunanca kökeninde kötü yer betimlemesi ile kullanılan distopya, tarihsel gelişim süreci içerisinde çeşitlilik içeren farklı kullanımlarla görünürlük kazanmaktadır. Kavramın ilk kullanım ifadeleri Henry Lewis Younger tarafından 1747’de, Noel Turner tarafından 1782’de ve John Stuart Mill tarafından ise 1868’de gerçekleştirilen konuşmalar ile ilişkilendirilmektedir. Kavramın kullanımına yönelik söz konusu değişkenlik kavramın tek tarihsel bakış ve ana indirgenemeyeceğini, farklı metinsel, kültürel ve siyasal bağlamlar kapsamında şekil aldığını göstermektedir. Türkçe literatüre ise distopya kavramı; yoldan sapan ütopya, karşı ütopya ya da distopya gibi karşılıklarla ifade edilmektedir. Kavrama dair çeşitli yaklaşımlar; distopyanın sadece tekinsiz bir gelecek düşüncesi ve anlatısı olmadığını

göstermekte; aynı zamanda toplum düzenine, siyasal yapılara ve bireyin içinde bulunduğu toplumun tarihsel koşullarına eleştirel bir bakış sunan kuramsal bir alan olarak kabul görmektedir (Milner, 2012, ss. 89-90; Atasoy, 2020, s. 1140).

Distopya, kavramsal olarak genellikle ütopya düşüncesinin karşıtı olarak değerlendirilse de kuramsal ölçekte bu kavram sadece ideal toplum düşüncesinin olumsuz bir yansıması olarak yer almamaktadır. Aksi görüşte distopya, var olan mevcut toplumsal, siyasal ya da ekonomik düzene yöneltilmiş bir eleştirel anlatı biçimi olarak değerlendirilmektedir (Gordin vd., 2010, ss.13-14). Bu yaklaşım distopya ile ütopya arasında kurulan ilişkinin tarihi ve düşünsel temellerine değinmeyi de gerekli kılmaktadır.

Distopya kavramı, ütopya düşüncesinden ayrılarak ele alınabilecek bir olgu olarak kabul görmemesinin ötesinde ütopya kavramının tarihsel ve eleştirel potansiyeli içerisinde anlam ve değer kazanabilen bir anlatı biçimi olarak var olmaktadır. Bu çerçevede ütopya ideal ve mükemmel olan bir toplum tasarısı olarak değil aynı zamanda mevcut toplumun ahlaki ve etik ilkelerinin de sorgulandığı düşünme pratiği olarak kendisini var etmektedir (Burns, 2010, s.3). Tarihsel bu bakış ve düşünsel arka plan, distopya düşüncesinin bağımsız bir kuramsal çerçeve inşa ettiğini de ifade etmektedir.

Distopya düşüncesi, XIX. Yüzyılın sonları itibariyle özellikle sanayileşme, modernleşme süreci ve siyasal konjonktürlerin yarattığı toplumsal kırılmaların bir sonucu olarak edebiyat ve düşünce tarihi içerisinde belirginlik kazanmaya başlamıştır. Kavramın ilk dönemleri, genellikle ütopya düşüncesinin bir karşıtlığı olarak ya da eleştirel bir uzantısı noktasında değerlendirilmekteyken kavram zaman içerisinde ideal toplum türü tasarılarının negatif bir yansıması olmaktan öteye geçerek; siyaset, felsefe, tarih, edebiyat, psikoloji ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerin bünyesinde tartışılan bağımsız bir kavramsal çerçeve halini almıştır. Bu yönü itibariyle distopya, toplumsal düzenin otoriterleşen yapısına, bireysel özgürlüklerin kısıtlanışına, modern birey üzerindeki teknolojik tahakküm baskısına ve modernist ilerlemeci bakışa yönelik eleştirilerin edebi anlatı alanındaki en güçlü temsil biçimi olarak kabul edilmektedir. Özellikle Yevgeny Zamyatin'in *Biz* adlı eserinden yola çıkarak bakıldığında; modern ve post-modern dönem içerisinde yaşanan siyasal, kültürel ve ekonomik dengeler, distopyanın sadece geleceğe dönük karamsar senaryolar geliştiren bir anlatı türü değil, buna ek olarak mevcut toplumsal yapının eleştiril bir bakışla değerlendirildiği bir düşünce biçimi olarak gelişim göstermiştir (Barut, 2026, s.2-3). Distopyanın tarihsel gelişiminin

temellendirilmesinin ardından kavramın ütopya ile kurduğu eleştirel ilişkinin de nasıl şekillendiği önem kazanan bir diğer nokta olarak yer almaktadır.

Bu kapsamda farklı bir yaklaşım, ütopya düşüncesini var olan toplumsal yapıya yöneltilen eleştiriye dayanan normatif bir düşünce alanı olarak tanımlarken distopya ise buradaki eleştirel bakışın pesimistik fakat uyarıcı bir uzantısı olarak ifade edilmektedir. Özellikle yirminci yüzyıl ütopya ve distopyacı siyasal düşünce yazarları; ideal toplum düzeninden öte Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*; Zamyatin'in *Biz*; Orwell'ın ise *1984* gibi eserlerinde de incelenebileceği üzere geleceğin karamsar toplum düzenini işaret eden distopik anlatılara yönelmektedir. Bu konum, distopya düşüncesinin ütöpik yaşama bir karşı çıkış olarak ele alınmasının ötesinde bu yaşam biçimine yönelttiği eleştirel bir bakışı da temsil etmesi noktasında önem taşımaktadır (Burns, 2010, s.2). Bu doğrultuda distopya, bireyin kusursuz bir toplumsal düzene erişebilme düşüncesinin bir reddi olarak var olurken; ütopyanın vadettiği mutlak iyi ve ideal olan toplum düzeni anlayışına da sorgular bir bakış sunmaktadır. Benzer noktada distopya kavramının anti-ütopya kavramı ile eş değer bir anlam taşımadığı; aksine yanlış yönde ilerleyen toplumsal akışın ya da belirli bir amaç etrafında birleşen çıkar gruplarının egemenliği sonucunda açığa çıkan baskıcı toplum düzenini merkeze aldığı da vurgulanmaktadır. Bu yönü itibariyle distopya sadece olumsuz bir gelecek düşüncesinin ifadesi değil mevcut yapının içerisinde taşıdığı tehlikelere yöneltilen düşünsel bir ikaz niteliği olarak aktarılmaktadır (Ağkaya, 2016, s.26). Aktarılan eleştirel bakış, distopyanın tarihsel süreç kapsamında işlevinin daha geniş ölçekte incelenmesini mümkün kılmaktadır.

Díaz, özellikle karanlık tarihi dönemler içerisinde distopyanın bir tür ve anlatı stratejisi olarak en temel işlev biçimine ulaştığını belirtmektedir. Bu yaklaşım aynı zamanda ütopyaı eleştirel ve teşhis edici bir araç olarak tanımlayan Jameson'un düşüncesinden hareketle, distopyanın da ütopyanın negatif kuzeni olarak benzer bir işleve sahip olduğunu belirtmekte; hatta çağdaş krizlerin görünür hale geldiği daha etkili bir anlatı zemini oluşturduğunu belirtmektedir (Díaz, 2017, ss.5-6). Benzer ölçekte çağdaş distopya kuramları da kavramın yalnızca geleceğe ilişkin kötücül öngörülerden ibaret olmadığını göstermektedir.

Distopya, toplumsal gerçekliğin sadece karamsar düşünceler eşliğinde gelecek tasvirleri üzerinden aktarılan bir anlatı türü olarak ifade edilmesinin ötesinde, toplumun içinde bulunduğu tarihsel dönemin siyasal, ekonomik ve kültürel yapısını inşa etmesinde eleştirel bir bakış açısı ışığında değerlendirilen kuramsal bir anlatı biçimi olarak ifade edilmektedir. Moylan, özellikle yirminci yüzyılın son çeyrek sürecinde yaşanan ekonomik dalgalanmaların yeniden

yapılanmasına, neoliberal politik düşüncelerin güç kazanmasına ve toplumsal yapının giderek kuşatıcı bir form kazanmasıyla birlikte bilim kurgu yazarlarının değişen bu yapının toplumsal gerçekliğini anlamlandırabilmek adına distopik anlatı stratejilerine yöneldiğini ifade etmektedir. Fakat bu süreç, klasik distopya düşüncesinin basit bir biçimde yeniden üretilmesinden ibaret olmadığını aktarmaktadır. Aksine çağdaş distopya düşüncesi dönemin ekonomik, siyasal ya da kültürel koşullarına uyarlanarak yeniden yorumlanmakta; böylelikle de sadece geleceğe dair kötümser varsayımlar sunan bir tür olarak kabul görmekten uzaklaşarak toplumsal değişimlerin dinamiklerini eleştiren bir kuramsal alan haline gelmiştir (Moylan, 2000, s.186). Bu kuramsal dönüşüm, distopya düşüncesinin toplumdaki işlevinin de yeniden yorumlanmasını beraberinde getirmektedir.

Kuramsal ölçekte değerlendirildiğinde distopya, bireyin özgürlüğünü sınırlayan siyasal yapıları, toplumsal dengesizlikleri ve iktidar mekanizmalarını görünür hale getirerek eleştirel bir görev üstlenmektedir. Distopiyaların genel amacı, korku ya da umutsuzluk inşa etmenin ötesinde okuru ya da izleyiciyi mevcut toplumsal yapıyı sorgulamaya yöneltmek ve yaşanabilir bir toplum inşasının mümkünlüğü için bir bilinç ya da farkındalık oluşturmaktır. Bu sebeple distopya, toplumsal dönüşüm düşüncesinin diri tutulduğu eleştirel bir edebiyat ya da düşünce alanı olarak kabul görmektedir. Ayrıca siyasal ve bilim kurgu türleri içerisinde geniş bir yayılım alanı bulan distopya, özellikle modern toplum içerisindeki iktidar ilişkilerini, teknolojik tahakkümün güdümünde gelişen yaşam biçimlerini ve bireyin giderek kendine yabancılaşmasını görünür kılması bakımından çağdaş kuramsal tartışmaların haritası içerisinde temel bir kavram olarak yer edinmektedir (Ağkaya, 2016, ss.26-32). Bu doğrultuda bilim kurgu türü ile distopya arasındaki ilişkinin gelişimi de distopya kavramının dönüşümünü inceleme noktasında önemli bir yer tutmaktadır.

Distopyanın yirminci yüzyıl içerisinde bilim kurgu edebiyatı ile birlikte gelişim gösterdiği ve iki tür arasında kuramsal bir bağ kurulduğu belirtilmektedir. Bilimsel ve teknolojik gelişimler ışığında modern bireyin zihninde ve yaşamında görünür kılınan sonuçların sorgulandığı distopik anlatılar zaman içerisinde bilim kurgu türü için de temel bir ifade türü halini almıştır. Bu çerçevede edebiyat tarihi kapsamında geleneksel ütopya anlatısı; distopik bilimkurgu roman türüne evrilmesinin ardından ütopya bakışta bilim kurgu eserlerine değin uzanan bir gelişim haritası meydana gelmiştir. Buradaki tarihi dönüşüm; modern bireyin distopyanın mevcut toplumsal düzene eleştirel bir bakış sunabilme bilincini edinmesini sağlamak ve bu birey türünü yaşadığı dönem üzerine yeniden düşünebilmeye davet

etmektedir (Burns, 2010, s.9). Söz konusu değişim ve dönüşüm, çağdaş distopik kuramlar içerisinde farklı biçimlerde incelenmeye devam etmektedir.

Moylan'ın ifade ettiği kuramsal yaklaşım, distopya düşüncesinin tek taraflı bir bakış açısıyla karamsarlık anlatısı olarak ele alınmaması gerektiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Orwell'in 1984 romanına bakıldığında, anti-ütopyacı bakışın karamsarlığının belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilmekteyken; çağdaş eleştirel distopya tasarıları mevcut toplumsal düzeni sorgulamakla birlikte değişim ve dönüşüme dair olasılıkları tamamen ortadan kaldırmamaktadır (Moylan, 2000, s.162). İfade edilen yaklaşımın devamı ölçütünde çağdaş kuramcılar da distopya düşüncesinin eleştirel potansiyeline dikkat çekmektedir.

Taburoğlu günümüz düşüncesi içerisinde distopya anlatılarının ütopya anlatılarına kıyasla görece daha fazla ilgi gördüğünü belirtmektedir. Distopya evreni içerisinde kişinin akıl yürütebilmesinin daha cezbedici bir form sunduğunu aktarmakta ve çağdaş düşüncenin eleştirel bakışa yönelimini ortaya koymaktadır. Distopik evren ile karşı karşıya kalan alımlayıcının aynı zamanda kendi içerisinde çözüm ve kurtuluşa dair bir umut ve inanç bulduğu belirtilmekte, bu noktada sanat eserini deneyimleyen birey ise edilgin konumdan dönüştürücü özne konumuna geçerek eleştirel bir bakış sunabilecek konuma erişmektedir. Ütopya ve distopya arasındaki ilişki iki kavramın karşıtlık ilişkisi üzerinden de yeniden okunmaktadır. Aradaki fark, kusursuz düzen arayışının otoriter eğilimlere dönüşebileceği vurgusunda görünürlük kazanmaktadır. Ütopik düzenin distopik ilke karşısında despot bir nitelik kazanabilmesinde belirginlik elde etmektedir. Bu değerlendirme, ütopyanın mutlak düzen ideali bireysel özgürlükleri sınırlandırabilecek bir yapıyı inşa etme potansiyelini ifade etmektedir (Taburoğlu, 2022, s.90).

Güncel distopya kuramları, ütopya ve distopya arasında yer alan keskin ve değişmez bir karşıtlık kurma düşüncesinin yetersiz kaldığını ifade etmektedir. Günümüz düşüncesinde bu iki kavramın zıtlıkları üzerinden birbirini dışlayan bir yapıda değil aksine birbirini besleyen ve anlamlı kılan dinamik yapılar olduğu ifade edilmektedir. Pek çok kuramcı, ideal toplum tasarısının kendi bünyelerinde otoriterlik kazanma potansiyeli taşıyabileceğini; bu noktada ise distopik anlatıların toplumsal dönüşüm ve eleştirel bilinç için umut taşıyan alternatif düşünme alanları sunabileceğini aktarmaktadır. Bu kapsamda distopya, modern bireyin yaşadığı toplum içerisinde kendisine dayatılan bir şeyi neden kabul ettiğini sorgulayabileceği ve üzerine düşünebileceği bir dünya inşa etmektedir. Dolayısıyla çağdaş literatür içerisinde distopya, toplumsal gerçeğin eleştirel yorumunun yapıldığı ve ütopya kavramından bağımsız bir

şekilde irdelenemeyecek bir kavram olarak nitelik taşımaktadır (Barut, 2026, s.2-6). Eleştirel distopya yaklaşımı bu dönüşüm düşüncesini daha belirgin bir hale getirmektedir.

Aktarılan yaklaşımlar, distopyanın baskı ve umutsuzluk üreten kapalı bir dünya tasarısı sunmadığını göstermektedir. Lyman Tower Sargent, distopya düşüncesini çağdaş toplumdan daha karamsar ve kötücül koşullara sahip hayali bir toplum düzeni olarak tanımlarken, söz konusu toplum içerisinde genellikle umut ihtimalinin de bulunduğunu temsil eden ütopyacı filizlerinde bulunduğunu belirtmektedir. Bu bakışa benzer şekilde Moylan ise eleştirel distopya yaklaşımı ile distopyanın sadece toplumdaki çürümenin ya da sorunların sonuçlarının betimlenmesini değil, buradaki sorunların nedenlerinin açığa çıkarılmasının da amaçlandığını ileri sürmektedir. Bu kapsamda eleştirel distopya düşüncesinin temel işlevi, haritalamak, ikaz etmek ve umut etmek olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla distopya anlatısı, mevcut yaşam biçiminin sorgulandığı, eleştirildiği fakat aynı zamanda da toplumun dönüşüm ihtimalinin de canlı ve diri tutulduğu düşünsel bir farkındalık alanı inşa etmektedir (Díaz, 2017, s.6).

Moylan'a göre toplumların içindeki dönüşüm potansiyeli kendi iç dinamiklerinde yaşamaya devam etmekte ve ütopyacı düşünce tam da bu noktada varlığını ve önemini korumaktadır. Dolayısıyla, distopya, sadece baskıcı düzenlerin tasvirinin karamsar gelecek gelecek anlatısı ile bütünleşmesini değil, mevcut toplumsal yapının eleştirisinin gerçekleştirildiği, toplumsal dönüşümün ihtimalinin var edildiği ve alternatif bir yaşama dair düşünce biçiminin teşvik edildiği eleştirel bir kuramsal çerçeve olarak değerlendirilmektedir (Moylan, 2000, s.107). Son olarak ise çağdaş yaklaşımlar ışığında incelendiğinde, distopyanın sadece geleceği kucaklayan bir kurgu türü olmadığı da ortaya koyulmaktadır.

Aynı zamanda distopya sadece gelecekte gerçekleşmesi beklenen felaketlerle sınırlanmamaktadır. Bu düşüncenin aksine distopya, genel kabul görüş içerisinde bir felaket tasarısı olarak tanımlansa da entropi ilkeleri doğrultusunda yeryüzüne içkin bir olgu olarak yer edinmektedir. Entropik bakışta eşyanın doğasının zaten distopik ilkeye yakınlığı neticesinde bu düşünce; toplum ve doğal yaşamın süreklilik arz eden bir parçası olarak da savunulmaktadır. Bu noktada distopya sadece edebi bir kurgu ya da yaşam biçimi olmaktan öteye geçerek modern toplum dönüşümlerini, krizlerini ve düzen mekanizmalarını irdelemede başvuru bir kuramsal çerçeve haline almaktadır (Taburoğlu, 2022, s.95). Bu noktada güncel kuramsal değerlendirmeler, distopya evreninin modern toplumların yapısal dinamiklerini ifade etmede başvuru temel kavramlardan bir haline geldiğini göstermektedir.

2.5. Ütopya ve Distopya: Sinema Bağlamında Kavramsal ve Tematik Karşılaştırma

Ütopya ve distopya kavramları, genellikle birbirinin mutlak ölçüde karşıt iki anlatı türü olarak değerlendirilmesine karşın çağdaş kuramsal yaklaşımlar iki kavram arasında karmaşık ve destekleyici bir ilişkinin olduğunu ileri sürmektedir. Ütopya düşüncesi ideal toplum düzenine yönelik normatif bir gelecek hayali geliştirmesine karşılık distopya, idealize edilen bu yaşamın sonucunda açığa çıkan toplumsal baskı, denetim ve tahakküm yapılarına ve bireyi nesneleştiren düzen anlayışına eleştirel bir bakış sunma işlevini üstlenmektedir. Bu yönü itibarıyla distopya; ütopyanın olumsuz bir karşılığı olarak değil; ütöpik yaşam düşüncesinin sınırlarını, çelişik yapılarını ve potansiyel ölçekteki tehlikelerini görünür hale getiren eleştirel anlatı biçimi olarak değerlendirilebilmektedir. Bu noktada her iki kavram da temelde mevcut düzeni sorgulama noktasında kesişim göstermekte ve geleceğe yönelik farklı olasılıklar üzerinde tartışma alanları geliştirmektedir. Aynı düşünce izinde distopya anlatıları, toplumsal düzenin mutlak bir yapıya evrilmesi noktasında bireyin özgürlük alanı üzerinde yaratılabilecek olumsuz sonuçlara da dikkat çekmektedir. Düzenin korunabilmesi amacıyla katı ve değişmez kurallar, bireyin bastırılması, tek tipleşen yaşam biçimlerinin egemen hale geldiği kapalı anlatı sistemlerine dönüşebilmektedir. Bu sebeple distopya sinemasında bireyin mevcut sistem karşısında baş başa kaldığı yalnızlığı, kendisine yabancılaşması ve özgürlük tutkusu anlatının temel çatışma alanlarını oluşturmaktadır. Karakterlerin deneyimlediği mücadele alanı sadece bireysel bir kurtuluş arayışı olarak değil otoriter toplum düzeninin eleştirisinin de simgesel bir direnç mekanizması olarak sunulması üzerinden okunabilmektedir (Bulut, 2025, ss.35-36). Bu çerçevede iki kavram arasındaki ilişkinin ayrımına daha derinlik bir bakış sunulması önem arz etmektedir.

Ütopya ve distopya; bir toplumun mutlak iyiliği ile bu mutlak iyilik karşısında baskılanan bir toplum teorisine dönüşüm ihtimalinin arasında bir ayrım noktasında yer almaktadır. Bu noktada her iki anlatı türünün birbirinden bağımsız ve zıt bir bakış sunmaktan öte birbirinin farklı iki yüzünü görünür kılması yönünde tamamlayıcısı iki öge olarak yer aldığı ifade edilmektedir. Söz konusu tamamlayıcı bakış, özellikle ideal toplum düşüncesinden doğabilecek sonuçları daha görünür hale getirmektedir.

Toplumsal düzenin kusursuz hale getirilmesi yönündeki her girişim, belirli şartlar içerisinde bireysel özgürlük kazanımlarının arka plana itilmesine ve sistemin merkezde yer aldığı yönetim düşüncesinin güç kazanmasına sebep olmaktadır. Özellikle mükemmellik dürtüsü mutlak bir hedef olarak yer almasıyla toplumsal yaşamın katı kurallar çerçevesinde

yeniden kurgulanmasına ve zaman içerisinde otoriter yapıların inşa edilmesine zemin hazırlayabilmektedir (Berriel, 2022, s. 296). Bu kapsamda distopya anlatımları ideal toplum düşüncesinin hangi noktalarda baskı mekanizmalarına evrilebileceğini irdeleyerek düzen kavramının toplum tarafından görülmeyen yönlerini açığa çıkartmaktadır (Booker, 2010, s. 113). Böylece ütopya ve distopya arasındaki ilişki sadece iyi ve kötü toplum teorisi üzerinden değil düzen arayışının ihtimalinin sebebiyet verebileceği siyasal ve sosyolojik sonuçlar üzerinden de okunabilmektedir. Buradaki kuramsal tartışmaların sinemasal karşılığı ise distopya anlatılarının taşıdığı eleştirel işleve dayandırılmaktadır.

Bu yönüyle distopya sineması, izleyiciyi yalnızca olumsuz bir gelecek tasviriyle karşı karşıya bırakmaz; aynı zamanda bilim, teknoloji ve toplumsal düzen üzerine eleştirel düşünmeye davet eder. Bilim insanlarının etik sorumlulukları, teknolojik ilerlemenin sınırları, bireysel özgürlüklerin korunması ve iktidarın denetlenmesi gibi meseleler, distopik anlatıların temel tartışma alanlarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla sinemada kurulan distopik evrenler, yalnızca karamsarlık üreten anlatılar değil, günümüz toplumunun korkularını, belirsizliklerini ve geleceğe ilişkin kaygılarını görünür kılan güçlü eleştirel araçlar olarak değerlendirilebilir. Bilimkurgu sineması ise bu süreçte hem toplumsal gerçekliğin yeniden okunmasına katkı sağlamakta hem de izleyicinin bilim ve teknolojiye ilişkin algısını şekillendiren önemli kültürel anlatılar üretmektedir (Tiryaki, 2025, ss.63-64). Eleştirel ölçekteki bu yaklaşım distopya kavramının tanımına dair değerlendirmelerde de benzer şekilde vurgulanmaktadır.

Ütopya ve distopya kavramları, çoğu zaman birbirinin karşıtı iki düşünce biçimi olarak değerlendirilse de her iki anlatı da toplumsal düzeni farklı yönlerden sorgulayan ortak bir kuramsal zeminde gelişmektedir. Ütopya ideal toplumsal yapıya ilişkin düşünsel bir tasarım ortaya koyarken, distopya bu idealin gerçekleşme sürecinde ortaya çıkabilecek siyasal, ekonomik ve kültürel sorunları görünür kılan eleştirel bir anlatı niteliği taşımaktadır. Bu nedenle distopya yalnızca olumsuz gelecek senaryoları üreten bir kurgu biçimi olarak değil, mevcut toplumsal düzenin çelişkilerini ortaya koyan düşünsel bir değerlendirme alanı olarak da kabul edilmektedir (Oskay, 2013, s.228). Kuramsal bu bakış açısı modern distopya teorilerinin hangi toplumsal dinamikler üzerinde şekillendiğini de ifade etmektedir.

Modern distopik anlatıların yoğun bir bölümü, bürokratik yapıların, teknolojik ilerlemelerin ve kontrol mekanizmalarının modern birey üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Geleceğe yönelik karamsar dünya tasvirleri üzerine yoğunlaşılmasına rağmen bu anlatılar, esasında günümüzde mevcut olan toplumların sosyolojik, kültürel, siyasal ve ekonomik

sorunlarını büyütür görünür kılmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla distopik düşünce, geleceğe yönelik tasarımlar inşa etmekten uzaklaşarak bugüne ait olan sistemlerin bugün içerisinde eleştirmeyi de mümkün kılmaktadır. Bu kapsamda ilerlemeci bakış, teknolojik gelişmeler, bilimin sarsılmaz gücü sorgulanır hale gelmekte ve modernleşme düşüncesinin beraberinde getirdiği denetim, gözetim ve kontrol mekanizmalarının bireyden kopardığı özgürlük düşüncesinin yitirilmesi gibi sorunlar distopik anlatılar vasıtası ile görünür hale gelmektedir (Sargisson, 2013, s. 40-41). Eleştirel bu düşüncenin en görünür biçimi ise bir ifade aracı olarak sinemada kendisini göstermektedir.

Sinema sanatı ise düşünsel ölçekte anlamının ifade edildiği distopya anlatısının görsel olanaklar eşliğinde güçlendirildiği bir alan yaratmaktadır. Distopik sinema, bürokratik otorite, gözetim, teknoloji ve birey arasındaki gerilimleri sinemasal mekân, karakter, atmosfer ve anlatı yapısı itibarıyla görünür kılmakta ve modern izleyici üzerinde yalnızca gelecek üzerinde değil bugünün toplumlarının gerçeklikleri ile yüzleşmelerini mümkün kılmaktadır. Bu yönü itibarıyla distopya sineması; bireyin yaşadığı topluma eleştirel bir bakış deneyimi yaşayabileceği sinematografik bir düşünce aracı olarak konumlanmaktadır (Ünal, 2014, s. 171). Distopya sinemasının bu işlevselliği bilimkurgu anlatılarının gelişimi ile birlikte daha geniş bir düşünsel alana kavuşmaktadır.

Bilimkurgu sineması, yalnızca bilimsel ve teknolojik gelişmeleri konu edinen bir eğlence türü olmanın ötesinde, içinde bulunduğu tarihsel dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel dönüşümlerini eleştirel bir bakış açısıyla yorumlayan önemli bir anlatı alanı olarak değerlendirilmektedir. Geleceğe ilişkin olasılıklar üzerinden kurgulanan bu anlatılar, aslında yaşanan çağın sorunlarını, kaygılarını ve beklentilerini görünür kılarak toplumsal gerçekliğin farklı bir düzlemde yeniden okunmasına olanak sağlamaktadır (Bould & Vint, 2011, s. 39). Bu yönüyle bilimkurgu sineması, geleceği yalnızca tahmin etmeye çalışan bir tür değil, aynı zamanda günümüz toplumunu anlamlandırmaya çalışan eleştirel bir düşünme pratiği olarak da işlev görmektedir (Mendlesohn, 2003, s. 163).

Kuramsal ölçekte süregelen bu iki kavram arasındaki ilişki, sinema anlatılarında daha görünür bir konumda kendisini var etmektedir. Distopik sinema, geleceğe dair karamsar senaryoların üretildiği bir alan olmasının ötesinde günümüz toplumlarının siyasi, kültürel ya da ekonomik problemlerine eleştirel bir bakış sunarak yeniden yorumlanabilmeyi mümkün kılmaktadır. Distopik filmlerde oluşturulan dünyalar, sadece gelecek tasarımlarını değil aynı zamanda bireyin içinde yaşadığı toplumun düzenini, bürokratik yapısını, teknolojik ve ideolojik

yaklaşımlarının da görünür kılındığı anlatı evrenleri olarak da işlev görmektedir. Bu sebeple distopya bugüne ait sorunların geleceğin olumsuz ihtimalleri üzerinde tartışmaya açıldığı güçlü bir sinemasal anlatım türü olarak nitelendirilmektedir (Bulut, 2025, ss.36-37).

Sinemanın sahip olduğu görsel anlatı imkanları, ütopya ve distopya arasındaki kuramsal farkların daha somut bir biçimde temsil edilmesini sağlamaktadır. Mekân tasarımları, mimari atmosferler, teknolojik araçlar, renk tasarımı ve karakterlerin yaşam düzenleri sadece estetik tercihlerin görünür imgeleri olarak yer almamaktadır. Bu inşa edilen dünyalar, inşa edilen ideolojik yapının da görünür kılındığı temel imge ve göstergeler olarak işlev kazanmaktadır. Bu sebeple distopik sinema; iktidar, teknoloji, birey ve mekân kapsamında çok kapsamlı şekilde ilerleyen estetik ve anlatı düzeyini bir araya getirmekte ve sadece geleceğe dönük karamsar senaryolar üretmekle sınırlandırılmamakta; aynı zamanda günümüz toplumlarının yapısal problemlerinin de eleştirel bir bakışta incelendiği düşünsel bir alan oluşturulmaktadır. Bu bağlam içerisinde ütopya ve distopya sinema içerisinde birbirinin zıttı iki anlatı türü olarak yer almamakta; modern bireyin düzen arayışını, özgürlük ihtimalini ve toplumsal dönüşüm potansiyelini farklı noktalardan irdeleyen tamamlayıcı düşünsel izlek modelleri olarak değerlendirilebilmektedir (Bulut, 2025, s.1).

Özellikle yirminci yüzyılın sonlarından itibaren bilim ve teknolojiye yaşanan hızlı gelişmeler, bilimkurgu sinemasının anlatı yapısında önemli değişimlere yol açmıştır. Genetik mühendisliği, biyoteknoloji, yapay zekâ ve dijital teknolojiler gibi alanlarda yaşanan ilerlemeler, geleceğe yönelik umut kadar belirsizlik ve endişeleri de beraberinde getirmiş; bu durum distopik anlatıların sinemadaki görünürlüğünü önemli ölçüde artırmıştır (Tiryaki, 2025, s.162). Böylece distopya sineması, bilimsel ilerlemenin yalnızca olumlu yönlerini değil, aynı zamanda birey, toplum ve insanlık üzerinde oluşturabileceği etik, siyasal ve kültürel sonuçları da sorgulayan bir anlatı biçimine dönüşmüştür.

Ütopya ve distopya arasında yer alan en belirgin fark, teknoloji ve iktidar düşüncesine yükledikleri anlam çerçevesinde de açığa çıkmaktadır. Ütopyacı anlatılar teknolojik gelişmelerin insan yaşamını kolaylaştırıcı, iyileştirici ve refah düzeyini artıran gelişmeler olarak ele almakta iken distopya düşüncesi aynı teknolojik gelişmelerin birey üzerinde gözetim, denetim ve kontrol mekanizmaları inşa edebilme potansiyeline dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda modern distopya içerisindeki bireyler, sadece fiziki baskı yolu ile değil dijital sistemler, veri toplama mekanizmaları ve görünmeyen denetim ağları kesişiminde daimî olarak kontrol altında tutulmaktadır. Bu çerçevede teknolojik ilerleme düşüncesi sorgulanmaya

açılmakta ve modern yaşamın etik yükümlülükleri tartışmaya dönüşmektedir (Bulut, 2025, ss.39).

Modernleşme süreciyle birlikte bilim, akıl, demokrasi ve ilerleme düşüncelerinin insanlığı daha özgür ve daha mutlu bir geleceğe ulaştıracağına yönelik güçlü bir inanç oluşmuştur. Ancak özellikle yirminci yüzyılda yaşanan savaşlar, totaliter rejimler, ekonomik krizler ve toplumsal eşitsizlikler bu iyimser beklentilerin sorgulanmasına neden olmuştur. Böylece modernitenin vaat ettiği ideal toplum tasarısı yerini, bireyin giderek daha fazla denetlendiği, özgürlüğünün sınırlandırıldığı ve yabancılaşmanın derinleştiği karamsar gelecek tahayyüllerine bırakmıştır. Distopya anlatılarının gelişiminde belirleyici olan bu tarihsel dönüşüm, aynı zamanda ütopyanın eleştirel bir devamı niteliğinde değerlendirilmektedir (Bilis, 2018, s.55).

Distopya ve gerçek dünya arasındaki güçlü bağ sadece edebiyat ya da sinema gibi sanat dallarının gölgesinden de taşmaktadır. Ütopya ve distopya toplumsal düşünce sistemlerinin şekillendirildiği kuramsal çerçeveler olarak siyasal, kültürel, psikolojik ve felsefi tartışmaların merkezine yerleşmektedir. Bu sebeple distopik anlatılar; içinde üretildikleri dönemin kaygılarını, umutsuzluğunu, yozlaşma ve birey ve medeniyet ilişkisini de yansıtmakta iken aynı zamanda mevcut bu düzenin yeniden değerlendirilmeye muhtaç yönüne de dikkat çekmektedir.

Bu süreç içerisinde distopya, yalnızca geleceğe ilişkin kötümser öngörüler sunan bir anlatı olmaktan çıkarak, yaşanan dönemin toplumsal gerçekliğini eleştirel bir bakış açısıyla değerlendiren önemli bir düşünsel araç hâline gelmiştir. Distopik anlatılar; bireysel özgürlüklerin sınırlandırılması, otoriter yönetim biçimlerinin güçlenmesi, gözetim mekanizmalarının yaygınlaşması ve teknolojinin denetim amacıyla kullanılması gibi olguları merkeze alarak günümüz toplumlarının yapısal sorunlarını görünür kılmaktadır. Bu yönüyle distopya, yalnızca geleceğin olası tehlikelerini anlatmak yerine mevcut toplumsal yapının eleştirisini geleceğe taşınmış metaforlar aracılığıyla gerçekleştirmektedir (Bilis, 2018, s.55).

Sinemanın görsel ve işitsel anlatım olanakları, distopyanın eleştirel potansiyelini daha etkili biçimde ortaya koymasına katkı sağlamaktadır. Distopik sinema, özellikle bilimkurgu estetiğinden yararlanarak bireyin baskıcı sistemler karşısındaki konumunu görünür hâle getirmektedir. Bununla birlikte bilimkurgu unsurları yalnızca teknolojik gelişmeleri temsil etmek amacıyla kullanılmamakta; aynı zamanda toplumsal kontrolün, gözetimin ve otoriter yönetim anlayışının eleştirisini güçlendiren anlatısal araçlara dönüşmektedir. Bu nedenle teknoloji, distopya sinemasında çoğu zaman yaşamı kolaylaştıran bir unsur olarak değil, bireyi

denetleyen ve özgürlüğünü sınırlandıran sistemlerin simgesi olarak temsil edilmektedir (Bould, 2015, s.162).

Distopik filmlerde dikkat çeken temel özelliklerden biri de bireyselliğin giderek ortadan kaldırılmasıdır. Toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan otoriter mekanizmalar, bireyin kimliğini, tercihlerini ve özgür iradesini ikinci plana iterek standartlaştırılmış bir yaşam biçimi oluşturmaktadır. Bu durum yalnızca siyasal baskılarla sınırlı kalmamakta; aile, eğitim, çalışma hayatı ve gündelik yaşam pratikleri gibi toplumsal kurumlar aracılığıyla da yeniden üretilmektedir. Böylece bireyin yabancılaşması yalnızca fiziksel denetim üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal normların içselleştirilmesi yoluyla gerçekleşmektedir (Mahida, 2011, s.2).

Bu bağlamda distopik filmler, geleceğe ilişkin karamsar tasvirler sunmanın ötesinde, mevcut toplumsal düzenin eleştirisini gerçekleştiren düşünsel metinler olarak değerlendirilebilir. Bilimsel gelişmelerin denetimsiz biçimde ilerlemesi, teknolojinin iktidar mekanizmaları tarafından kontrol aracına dönüştürülmesi ve bireyin özgürlüğünün giderek sınırlandırılması gibi temalar, distopya sinemasının temel çatışma eksenlerini oluşturmaktadır. Özellikle teknoloji, bu anlatılar içerisinde yalnızca insan yaşamını kolaylaştıran bir unsur olarak değil; gözetim, manipülasyon, baskı ve toplumsal kontrol mekanizmalarının kurulmasını mümkün kılan bir güç olarak temsil edilmektedir. Böylece teknolojik ilerleme ile toplumsal özgürlük arasındaki ilişkinin her zaman doğrusal olmadığı, aksine bilimsel gelişmelerin yeni iktidar biçimlerini de beraberinde getirebileceği fikri görünür hâle gelmektedir. Distopya sinemasında oluşturulan gelecek tasarımları da bu eleştirel yaklaşımın bir uzantısı niteliğindedir. Anlatılarda kurgulanan dünya, tamamen hayal ürünü bir evren olmaktan çok, günümüz toplumunda gözlemlenen siyasal, ekonomik ve kültürel eğilimlerin geleceğe taşınmış ve çoğu zaman abartılmış bir yansımasıdır. Bu nedenle distopik filmler, geleceği öngörmekten ziyade bugünün toplumsal krizlerini görünür kılan anlatılar olarak değerlendirilmektedir. Savaşlar, ekonomik eşitsizlikler, biyolojik tehditler, çevresel sorunlar ve teknolojik denetim gibi çağdaş dünyanın temel problemleri, sinemada geleceğe aktarılmış distopik evrenler aracılığıyla yeniden yorumlanmaktadır (Tiryaki, 2025, s.1).

Distopya sineması, devlet, aile ve diğer toplumsal kurumları mutlak doğrular üreten yapılar olarak sunmak yerine, birey üzerindeki baskının temel kaynakları olarak yeniden değerlendirmektedir. Bu anlatılarda kimlik, aidiyet ve özgürlük arayışı çoğu zaman birey ile sistem arasındaki çatışma üzerinden şekillenmektedir. Karakterler yalnızca fiziksel baskıyla değil, aynı zamanda toplumsal uyum zorunluluğu, gözetim, yalnızlaşma ve kimlik kaybı gibi

psikolojik süreçlerle de mücadele etmektedir. Bu durum distopya anlatılarının yalnızca siyasal eleştiri üretmediğini; aynı zamanda bireyin varoluşsal sorunlarını da tartışmaya açtığını göstermektedir (Bilis, 2018, s.58).

2.6. Distopyanın Ortaya Çıkışı ve Film Tarihiyle İlişkisi

Distopyanın ortaya çıkış süreci sadece edebi türlerin tarihsel gelişimleri çerçevesinde incelenilecek bir dönüşüm olarak sınırlandırılmamaktadır. Distopik anlatı biçimi, modernizmin siyasal ve kültürel kırılmalarının doğrusal bir sonucu olarak şekillenmiş ve bu noktada ilerleme düşüncesine duyulan güvenin zedelenmesi sonucu belirginlik kazanmaktadır (Tandaçgüneş, 2013, ss. 44-46). 18. ve 19. yüzyıl sürecinde Aydınlanma düşüncesi izinde gelişim gösteren bilimsel ilerleme, akılcılık ve teknolojik gelişmeler insanlığın daha iyi bir geleceğe ulaşabilmesi yönünde güçlü bir iyimser bakış üretmiştir. Fakat sanayileşmenin beraberinde getirdiği sınıfsal ayrımlar, kentleşmenin meydana getirdiği yabancılaşma, sömürgecilik faaliyetleri, dünya savaşları ve kitlesel yıkımlar oluşturulan iyimser bakışa irdelemeci bir perspektif geliştirilmesine sebep olmuştur (Harvey, 1997, s. 27). Böylece de ütopya düşüncesinin idealize ettiği toplum tasarısına karşı eleştirel bir pencere olarak distopya, modern çağın en önemli kültürel anlatılarından biri haline gelmiştir.

Distopyanın gelişimini inşa eden en önemli tarihsel durak arasında Sanayi Devrimi yer almaktadır. Fabrikalaşmanın edindiği hız, makineleşmenin insan emeğinin önüne geçmesi ve mega kentlerin kontrolsüz büyümesi modern bireyin bu yaşam biçiminin üretimi içerisinde araçsallaştırılmasına sebep olmuştur. Modern yaşam düşüncesinin toplumsal düzeni ve verimliliği artırdığı düşünülmektedirken bu düzenin aynı zamanda bireyin özgürlüğüne ket vuran yeni yönetim mekanizmaları da inşa ettiği görülmüştür. Bu sebeple modernleşme süreci sadece teknik gelişim potasında değil aynı zamanda bireyin medeniyet, aidiyet, kimlik ve özgürlük gibi kavramlara bakışını da sorunlu bir zemin üzerine taşımaktadır. Distopik anlatılar ise tam olarak ifade edilen bu çelişki zemini üzerinde gelişmiş; ilerlemeci bakışın öteki yüzünü görünür hale getiren eleştirel metin tasarısı sunmuştur (Yılmaz, 2025, ss.12-13).

I. ve II. Dünya Savaşı süreçleri, distopyanın düşünsel gelişiminin belirleyici kırılma noktalarını işaret etmektedir. Kimyasal silahların yaygınlaşan kullanımı, toplama kamplarında yaşam şartları, nükleer silah tehdidi, kitlesel propaganda teknikleri gibi gelişimler bilimsel teknolojinin insanlığın yararına olmasını hedeflemesinin ötesinde insanlığın yıkımı için de kullanılabileceği görülmüştür (Adam vd., 2000, s. 212). Totaliter yapıların birey üzerinde

sonsuz şekilde mutlak denetimi, sansür mekanizmalarının bireyi ve düşünce yapısını kontrol etmesi, ideolojik yönlendirme biçimleri gibi temalar distopya anlatılarında sık ölçekte işlenen baskıcı devlet teorisinin görünür imgelerinin temelini ifade etmektedir (Orwell, 1983, s. 113-114). Bu aktarılan ışığında distopya, geleceğe yönelik kıyamet senaryoları inşa etmenin ötesinde tarihsel gelişmelerin deneyimlendiği ve bu gelişmelere eleştirel bir bakışın sunulduğu yorum türü halini almaktadır.

Film tarihinin gelişim haritası ile distopya düşüncesinin yükselişi arasında güçlü bir etkileşim noktası bulunmaktadır. Sinema, edebi eserlerin soyut dilde betimlendiği karanlık gelecek tasavvurlarını somut olarak görsel biçimde yeniden üretebilmesi noktasında güçlü bir anlatı aracı olarak ifade edilmektedir. Özellikle mimari tasarımlar, ışık tasarımları, kamera kullanımı, kostüm ve makyaj tasarımları, ses ve kurgu teknikleri aracılığıyla baskıcı toplum düzenlerinin izleyici nezdinde soyut bir anlatı türünden somut bir geçişle deneyimlenebilmeye dönüşmektedir (Bilis, 2018, s.58). Distopik filmler bu noktada, sadece olay örgüleri üzerinden değil; mekân türü ve yapısı, karakterlerin günlük yaşamı ve filmin atmosferi aracılığıyla iktidarın görünmeyen işlevlerini de anlatabilmektedir.

Sessiz sinema döneminden bugüne değin bilimkurgu ve distopya arasında yakın ilişki kurulmuştur (Fitting, 2011, s.138). Endüstri kentlerinin yükselişe geçişi, devleşen makineler, mekanikleşen işçi sınıfı ve sınıf ayrımları erken dönem bilimkurgu yapımları içerisinde yoğunlukla işlenmiştir. Bu yapımlar, teknolojik gelişmeleri sadece ilerleme düşüncesinin göstergesi olarak aktarmamış; aynı zamanda modern bireyin makine karşısındaki yeni konumunu da sorgulamıştır. İlerleyen dönem içerisinde ise Soğuk Savaş etkisinde nükleer tehdit unsurları, devletin gözetim mekanizmaları, ideolojik kutuplaşmaların oluşması sinemadaki distopya anlatılarını belirginleştiren başlıca temalar arasında gösterilmektedir (Bilis, 2018. S.58).

1970’li dönemden itibaren çevre kirliliği, enerji krizleri, küresel kapitalizm etkileri distopya sinemasında yeni tema başlıklarının tartışma alanlarını inşa etmiştir (Çalgıcı, 2013, s.66). Mega kentler, özel şirketlerin egemenlik savaşları, tüketim kültürü ve aynı zamanda gelişen ekolojik çöküntüler gibi temalar bilimkurgu sinemasının yoğun biçimde temsil edilen alanlarını ifade etmektedir. 1990 ve sonrası dönem içerisinde internet teknolojisinin gelişmesi ile birlikte gözetim toplumları, sanal gerçeklik dalgası, yapay zekâ gelişimi, veri güvenliği ya da biyoteknoloji gibi konu türleri ön plana çıkmıştır. Bu kapsamda distopya sineması her

dönemin güncel kılınan korkularını ve toplumsal ölçekteki belirsizlik taşıyan dinamikleri ifade eden bir anlatı yapısına dönüşmüştür (Tiryaki, 2025, s.58).

Distopik sinemada mekân tasarımı sadece fiziki bir çevre olarak yer almamaktadır. Mekân aynı zamanda ideolojik düşüncenin dış bir tasarısı olarak yer almaktadır. Devasa endüstriyel yapılar, kapalı mekanlar, güvenlik ve kamera sistemleri ve sınırlandırılmış kamusal alanlar iktidarın bireyin üzerindeki tahakkümünün simgesel aktarımını ifade etmektedir. Bu sebeple distopik sinema mimari ve mekân ilişkisi sadece estetize edilmiş tasarımlar ölçeğinde değil toplumsal düzen eleştirisinin temel anlatı araçlarından biri olarak ele almaktadır.

Günümüzde distopya sineması, sadece otoriter devlet yapılarını konu edinmemekte; küresel iklim krizi, kitlesel göç, global salgın hastalıklar, biyopolitika, sosyal medya, dijital bağımlılık ya da veri kapitalizmi gibi çağdaş problemler distopya anlatısının merkezinde yer almaktadır (Sönmez, 2024, s.992). Bu kapsamda distopya her dönem içerisinde değişen toplum kaygılarının görünür kılındığı esnek ve eleştirel bir sinema dili geliştirmektedir. İzleyici ise bu noktada bu anlatılar vasıtasıyla gelecek üzerinde değil içinde yaşadığı toplum düzenini yeniden değerlendirme imkânı elde etmektedir.

Bu kapsamda distopyanın ortaya çıkışı ile film tarihi içerisindeki gelişimi birbirinden bağımsız bir akışta ele alınmamaktadır. Modern dünyanın tarihi dönüşümleri distopik düşüncenin gelişimine hız katarken sinema, bu düşüncüyü görsel anlatı teknikleri ve olanakları sayesinde geniş kitlelere ulaştırmıştır. Distopya bu konumu itibarıyla sadece karanlık gelecek senaryosu üreten bir tür olarak sınırlanmamakta, aynı zamanda toplumsal belleği diri tutan ve yaşanan tarihi deneyimleri yeniden yorumlama gücünü taşıyarak geleceğe dönük eleştirel bir bilinç üreten anlatım aracı olarak değerlendirilmektedir. Bu sebeple distopya ve film tarihi arasındaki kesişim sinemanın estetik dönüşümü kadar modern toplumun politik ve kültürel dönüşümünü anlamlandırabilmek noktasında önemli bir inceleme alanını oluşturmaktadır.

2.7. Distopyanın Sinemadaki Endüstriyel ve Türsel Gelişimi

Distopyanın sinema alanındaki gelişimi, sadece negatif gelecek düşüncelerinin beyazperde üzerine aktarılması ile ibaret kılınabilecek bir süreç değildir. Bu gelişim süreci, bir yanda bilimkurgu türünün tarih içerisindeki dönüşümüyle öte yanda ise sinemanın endüstriyel üretim, dağıtım, pazarlama ve izleyici beklentileri gibi temalarla da doğrudan ilişki içerisinde bütünlük kazanmaktadır. Distopya sineması, edebiyatta yer alan ütopya ve anti-ütopya geleneğinden beslenerek gelişim göstermiş olsa da sinema sanatında mevcut bulunan görsel

teknolojik gelişmeler, tür kavramı ve türlerin karışımı, büyük bütçeli yapımları taşıdığı pratikler, özel efekt kullanımları ve izleyicinin popülist seyir kültürü ile birlikte kendine has bir anlatı alanı oluşturmaktadır. Bu sebeple distopyanın sinemadaki ifadesi gerek türsel gerekse endüstriyel bir gelişim rotası içerisinde değerlendirilmektedir.

Distopyanın türsel tarihine değinmeden evvel öncelikle tür kavramına ve kavramın sinemada statik, kapalı ve değişmez bir kategori olarak yer almadığını ifade etmek gerekmektedir. Bu noktada Altman'ın tür kavramına yaklaşımı, türlerin sadece filmlerin içinde yer alan ortak karakterler, mekân tasarımları, tematik çerçeveler ya da olay akışları çerçevesinde ele alınamayacağını ifade etmektedir. Altman; semantik, sentaktik ve pragmatik yaklaşım türleri ile, tür kavramını gerek metinsel unsurların, hem bu unsurların bir araya getirilme biçiminin hem de eserin üreticisi, dağıtımcısı ve seyircisi gibi eserin farklı alımlayıcı grupların ilişkisi içerisinde incelemektedir (Altman, 1999, s.207). Bu bakımdan distopya sineması da aynı ölçüde sadece baskıcı devlet, belirsiz gelecek, teknolojik hüküm, çevresel çöküntü ya da bireyin özgürlüğünün yitirilmesi gibi tekrara düşen temalar bünyesinde tanımlanamamaktadır. Söz konusu temaların hangi tarihi dönem, hangi üretim şartları ya da hangi izleyici beklentilerine yanıt verebilecek türde distopya sinemasının tür kimliğini inşa eden temel noktalar arasında yer almaktadır.

Neale'in tür kavramına ve Hollywood ilişkisine yönelik yaklaşımı tam olarak bu noktada önem kazanmaktadır. Neale, Hollywood sinemasındaki türlerin yalnızca estetik ya da anlatı kodlarının yapısal bütünlüğünün inşa edildiği bir çerçeveden ele alınamayacağını; tür kavramının aynı zamanda endüstriyel ve ekonomik işlevlerinin de bulunduğu düşünülmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Türler, Hollywood sinema yapısı içerisinde filmlerin tanıtımının yapılmasını, izleyici beklentilerinin şekillendirilmesini ve bu noktadaki veriler ışığında üretim risklerinin azaltılmasını sağlayan kritik araçlar olarak işlevsellik kazanmaktadır. Bu kapsam içerisinde distopya; bilimkurgu, felaket, politik, gerilim ve post-apokaliptik anlatılar ile iç içe geçerek Hollywood'un türsel üretim hattının içerisinde dolaşıma alınmıştır. Distopya evreninin potansiyel ve türsel gücü de tam olarak bu merkezde yer alan melez yapıdan kaynaklanmaktadır. Distopya anlatıları bu sebeple genellikle tek bir türe karşı aidiyet taşımamakta, birden fazla estetik, dramatik ya da ideolojik imkanları bir araya toplamaktadır (Neale, 2000, ss. 4–5; Stefanopoulou, 2023, s.5).

Distopya düşüncesinin sinemadaki en erken temsili bilimkurgu türünün belirleyici yapısında görülmektedir. Bilimkurgu, modernizm düşüncesinin bilime, teknolojiye, kentleşme

sürecine ve gelecek tasarısına yönelik geliştirdiği ilişkinin görselleştirilerek sunulduğu temel sinema türlerinden birini ifade etmektedir. Distopya ise bilimkurgu türünün içerisinde teknolojik gelişmelerin sonucunda beklenen karanlık gelecek tasavvuru, idealist toplum teorisinin baskılanmış yönleri ve modernleşmenin birey temelinde yarattığı boşluk ve yabancılaşmayı görünür hale getirmektedir. Bu sebeple distopya sineması, bilimkurgu türü ile tematik yakınlık taşımasının ötesinde aynı zamanda bilimkurgunun üstlendiği gelecek ihtimali üretme görevini eleştirel bir bakışa yöneltmektedir (Bilis, 2018, s.58). Daha somut bir ifade ile bilimkurgu sineması “Gelecek nasıl bir yer olabilir?” sorusunu sorup cevap ararken distopik bakış; “Gelecek toplumdaki hangi kültürel, ekonomik ya da teknolojik yanlışlar nedeniyle belirsiz ve tekinsiz bir mekân haline gelebilir?” sorusuna eleştirel bir cevap arayışını sürdürmektedir.

Bu çerçevede distopya sineması, ütopya düşüncesinin tamamen reddini ifade etmemekte, onun eleştirel potansiyelini devam ettiren bir anlatı türü olarak değerlendirilebilmektedir. Moylan’ın da ifade ettiği gibi bilimkurgu, distopya ve ütopya ilişkisi; distopyanın köktenci bir bakışla sadece karamsar bir gelecek tasarımından ibaret olmadığını, distopya anlatısının aynı zamanda modern bireyin içerisinde yaşadığı toplumsal yapının despot, adaletsiz, denetleyici ve sarsıcı gelecek düşüncesini görünür kıldığını ifade etmektedir. Sinema ise bu düşünce sisteminin mekâna, bedene, atmosfere, teknolojiye sıçrayarak duysal bir yoğunluk kazanan sanat dalı olarak yer almaktadır (Moylan, 2000, ss. xii-xiv).

Distopyanın sinema sanatındaki endüstriyel gelişimi ise Hollywood’un tür geliştirme felsefesi ile yakın ilişki kurmaktadır. Hollywood sineması tür kavramını hem anlatı hem de ekonomik bir güvence ölçeğinde tanımlamaktadır. Tür filmleri izleyicinin güvenli ve alışılmış bir seyirlik deneyimlemesini sağlarken aynı zamanda bu kalıpsal bakışa da değişiklikler katarak yeni bir deneyim alanı inşa etmektedir (Neale, 2000, s.7). Distopya sineması da bu noktadaki dönüşüm ve tekrar yapısı içerisinde gelişmektedir. Distopya filmleri içerisinde felaket senaryoları, biyoteknoloji, totaliter sistem gibi temalar tekrar eden motifler olarak yer almaktadır. Ancak her distopik film bu temaları içerisinde bulunduğu toplumun kaygıları çerçevesinde yeniden yorumlamaktadır. Böylece distopya sineması, statik bir anlatı yapısı olmaktan çıkmakta, değişen tarihsel şartlara göre esneklik kazanan türsel bir yapı inşa etmektedir.

Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle distopya sinemasının gelişimi noktasında Soğuk Savaş, nükleer güç tehdidi, kitlesel denetim ve gözetim mekanizmaları, teknolojik

dönüşümler belirleyici temalar olarak yer almaktadır. Bu dönem itibariyle distopik anlatılar yaşanması uzak ve ihtimali düşük gelecek kaygısının ötesine geçerek; modern ve mevcut toplumun kurumsal ve ideolojik yapılanmasına ilişkin eleştiriler nezdinde imgesel bir anlam kazanmaktadır. Sinemada distopik kent tasarımları, karanlık mimariler, yönsüz kalabalıklar ve mekanikleşen yaşam biçimleri bireyin sistem karşısındaki güçsüz yapısını temsil eden temel görsel göstergeler halini almıştır. Görsel bu göstergeler, distopyanın edebiyattan sinemaya geçişindeki sadece anlatı odağında değil estetik ve mekânsal kapsamda bir tür kimliği kazandığının da bir diğer göstergesi olarak yer almaktadır.

Çağdaş Hollywood kapsamında distopya gelişimi ise genellikle teknolojik göstergeler, dijital efekt tasarımları, global Pazar ve yüksek bütçeli üretim pratikleri ile ilişkilendirilmektedir. Stefanopoulou'nun çağdaş Amerikan bilimkurgu sinemasına dair geliştirdiği çalışması; 2001-2020 tarihleri arasında üretilen bilimkurgu filmlerinin metinsel yapılar olmalarının ötesinde tarihsel, ekonomik ya da endüstriyel koşullar içerisinde irdelenmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu yaklaşım, günümüz distopya sinemasının devasa ölçekteki görsel dünya tasarımlarını, yıkılan kentleri, ekolojik kökenli felaketleri ya da teknolojikleşen bedenleri bir temel olarak tercih ettiğini irdelemek adına önem taşımaktadır. Çağdaş bilimkurgu sineması içerisinde distopya ve ütopya birlikteliği özellikle çevre felaketleri, Antroposen münakaşalar ya da ekopolitik kaos gibi temalarla ilişkilendirilmektedir (Stefanopoulou, 2023, ss. 1-7, 117).

Gelinen bu noktada, çağdaş distopya sineması içerisinde tür gelişiminin endüstri gelişiminde bağımsız ele alınamayacağı görülmektedir. Büyük bütçe sahibi bilimkurgu filmleri, seyirci için sadece bir hikâye anlatısı sunmamakta bunun yanı sıra yüksek teknolojinin eşliğinde üretilen bir dünya deneyiminin vaadini sunmaktadır. Bu noktada son teknolojik gelişmeler ışığında dijital efekt kullanımı, yapay mekân tasarımları bu tür filmlerin pazarlanabilme potansiyelini artıran temel unsurlar olarak yerini almaktadır. Dolayısıyla distopya düşüncesi, Hollywood sineması içerisinde sadece eleştirel bir anlatı biçimi olmasının ötesinde gösteri ekosistemi içerisindeki ekonomik döngünün bir parça olarak işlevsellik ve önem kazanmaktadır. Bu yapı ise distopyanın temelindeki karmaşanın yegâne örneğini ifade etmektedir.

Distopya sinemasının türsel ölçekteki gelişim sürecinde dikkat çeken diğer nokta ise türler arası karışımdır. Çağdaş bakış içerisindeki tür kavramı; saf tür düşüncesinin mümkün olamayacağını savunmakta ve filmlerin genellikle birden fazla türü kendi içerisinde

barındırdığını belirtmektedir (Staiger, 2012, s.203). Bu bakış doğrultusunda distopya, bilimkurgu türü ile bağıni sağlam şekilde korumasına karşın aksiyon, gerilim, melodram ya da korku gibi anlatı türleri ile birlikte gelişim göstermekte ve var olabilmektedir. Bir distopik film, bu düşünce izinde aynı anda hem bilimkurgu hem de alegori anlatısının niteliğini taşıyabilmektedir. Bu konum ise distopya sinemasının popüler sinema içerisinde serbest bir dolaşım gücü sağlamaktadır. Çünkü farklı tür kodlarının birleşmesi, farklı kitledeki seyirci gruplarının erişilebilirliğini artırmaktadır. Hollywood sinemasındaki geniş kapsamlı izleyici profiline erişebilme gayesi, distopya düşüncesinin melez bir yapıda gelişimini tetiklemektedir (Altman, 1999, s.142).

İfade edilen melez form, distopya anlatısının belirli bir tarih ya da dönem içerisine sıkıştırılamayacağını; bu durumun aksine modern ve çağdaş toplum yapılarının kültürel değişkenlik gösteren kaygılarına entegre olabilen dinamik bir anlatı türü olabildiğini ifade etmektedir (Stefanopoulou, 2023, s.5). Erken dönem distopik anlatıların Sanayi Devrimi kaynaklı makineleşme, köyden kente geçiş, totaliter rejim tedirginliği gibi konular etrafında şekillenirken; zaman geçişinin ardından Soğuk Savaş döneminde ise nükleer tehdit, ideolojik tahakküm, devlet mekanizması gibi konular etrafında belirginlik kazanmaktadır (Bilis, 2018, s.59). Tarihsel dönüşümün bir örneği olarak bu geçiş; distopya anlatısının sabit olmayan toplumların duygu, inanç, düşünce ve kültür değişimlerinin yansımaları olarak yeniden biçimlendirildiğini ve yorumlandırıldığını göstermektedir.

Bu bağlamda distopyanın sinema endüstrisi içerisindeki türsel gelişimi kavramın sadece edebi düşünceden yansıyan pesimist gelecek beklentisinin sinemada işlenmesi düşüncesinden çok daha geniş bir süreci kapsamaktadır. Distopya sineması; bilimkurgu türü içerisinde inşa ettiği güçlü ilişki neticesinde modern dünyanın teknoloji, iktidar ve gelecek fikrine yönelik kaygıları görünür hale getirmektedir. Hollywood sinemasının tür üretme potası ise distopya düşüncesini hem anlatı hem de endüstriyel ölçekte işlevsel bir forma dönüştürmüştür. Türlerin iç içe geçen yapısı, izleyicilerin beklentileri, özel efekt teknolojisinin gelişimi, büyük bütçeli yapım süreçleri, global dağıtım ağı ve çağdaş döneme ait deneyimlenen krizlerin popüler anlatı kapsamına dahil edilmesi, distopyanın günümüzdeki sağlam temellerinin belirlendiği unsurlar olarak yer almaktadır. Bu sebeple distopya sineması yönünün sadece geleceğe doğrultulduğu karamsar senaryolar üreten bir tür olarak değil sinema endüstrisi içerisindeki ekonomik döngü, teknolojinin imkanları ve seyirci ile sağlanan bağ içerisinde daimî olarak dönüşen eleştirel bir anlatım formu olarak değerlendirilmektedir.

2.8. Distopyanın Sinemadaki Temsili: Farklı Film Örnekleri ve Tarkovski Sinemasıyla İlişkisi

Distopya düşüncesinin sinemadaki temsili, geleceğin kötücül tasvirinin üretilmesinden öte mevcut dünyanın politik, teknolojik ve mekânsal gerilimlerini kurmaca bir dünya tasarısını merkeze alarak görünür kılabilir bir anlatı türü olarak belirginlik kazanmaktadır. Distopik sinemasal örnekler kısaca değinmek kavramın film estetiği çerçevesinde nasıl ele alındığını kavramak adına önem taşımaktadır.

Jean-Pierre Jeunet ve Marc Caro imzasını taşıyan *Delicatessen* filmi üzerine kurulan çerçevede distopya kavramı ütopya ile bağımsız bir şekilde ele alınmamaktadır. Ütopya distopya teorisinden bütüncül bir kapsamda kopukluk taşımadan ütopyanın içerisine doğan ve toplumsal-kültürel-siyasal eleştirilerin işlendiği bir kavram olarak kabul görmektedir. Distopya'nın feminist bakış içerisindeki konumunda da aynı şekilde bir birliktelik söz konusudur. Her iki düşünce teorisi aynı düzen sistemine farklı sonuçlarını açığa çıkarma potansiyeli çerçevesinde bakış sunmaktadır. Bu sebeple distopya sineması bugünün şartlarına ve beden, mekân, cinsiyet ve sınıf gibi temalara eleştirel bir görsel düzen kurgusunu yeniden kurulumaktadır. *Delicatessen* filmi mekân ve atmosfer temsiline de farklı bir örnek sunmaktadır. Post-apokaliptik bir zaman diliminde geçtiği ifade edilen film, zaman kavramının açıkça belirtilmemesine karşın kostüm, dekor ve ışık tasarımları tercihleri ile savaş sonrası bir dönemi imgelemektedir. Bu film nezdinde distopya; devlet aygıtlarının ya da gelişen teknolojinin değil; kıtlık, yaşam mücadelesi, şiddet ve ahlaki yozlaşma çerçevesinde inşa edilen bir toplum düzeninde belirginlik kazanmaktadır. Bu yapı itibarıyla film, distopyanın bireyin günlük yaşamına sızması düşüncesini pekiştirmektedir (Set ve Lekeşiz, 2019, ss.117-121).

Literatür kısmında da değinildiği gibi distopya düşüncesinin en güçlü yönlerinden biri bu evrenin kendi yaşam koşullarını ve dünyasını inşa etme biçimi olarak kabul görmektedir. Distopya sinemasında dünya ve dünyasallık ölçeğinde gerçekleştirilen fenomenolojik çalışmalar, distopya tasarımlarının alternatif bir yaşam formu inşa ettiğini; bu formun ise etik, normatif, inanç sistemi, teknolojik gelişim gibi konu başlıklarından farklı bir yaşam biçimine geçişi temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede distopya, olay örgüsü çerçevesinde değerlendirilmenin ötesine geçerek bireyin gündelik yaşama bakışında, dil pratiklerinde, toplumsal normlarda derinlik kazanmaktadır. Bu yapı itibarıyla distopik filmlerde kurgulanan dünya birey üzerinde inandırıcılık ya da tutarlı bir düzen imgesi kurgulama zorunluluğu

taşımaktadır. Burada inşa edilen tutarlılık ise mevcut sistemlerin birey üzerinde nasıl temsil edildiğini ve gündelik yaşama nasıl içkin hale getirildiğini ifade etmesiyle tamamlanmaktadır (Çınar, 2024, ss.35-36).

Distopya sinemasının erken ve klasik örneklerine de değinmek distopya türünün sinemasal görsel estetiğinin incelenmesi noktasında önem arz etmektedir. Fritz Lang'ın *Metropolis* adlı eseri; fütüristik kent tasarımı, sıra dışı bilim insanı figürü ve insansı robot gibi temaları ile bilimkurgu sinemasının temel ve erken örnekleri arasında yer alan bir eser olarak nitelendirilmektedir. *Metropolis* ve *Megalopolis* üzerinden geliştirilen mimari ve sinema kesişiminde ise distopya sinemasının kent mekanının toplumsal sınıf ayrımları imgesine dönüşebilmesini göstermektedir. Üst sınıfa ait bireylerin yaşamının geniş, ferah ve ihtişamlı alanlarda temsil edilmesine karşılık alt sınıf bireylerinin daha karanlık ve klostrofobik mekân tasarımları üzerine inşa edilen karşıtlık ütopya ile distopya arasındaki ayrımın görsel estetik noktasındaki ayrışımını göstermektedir. Bu okuma izinde distopyanın karakterlerin sadece yaşadıkları baskılar üzerinden okunamayacağı; bunun yanı sıra kent ve mimari düzenin kendisi üzerinden de okunabileceği görülmektedir (Yılmaz, 2025, s.77).

Distopya sinemasının teknoloji kavramına yaklaşımı genel ölçekte güvensiz bir yaşam formunun ihtimali ile ilişkilendirilmektedir. Akıl, modern düşünce, bilim ve teknoloji ütopya düşüncesi içerisinde olumlu bir perspektif noktasından ele alınmasına rağmen distopya anlatılarında aynı temalar geleceğin karamsar bir fragmanı niteliğinde işlenmektedir. Bu kavramlara bakışın dönüşümündeki temel nokta biyoteknolojinin bağlamında belirginlik kazanmaktadır. *Gattaca* ve *In Time* gibi filmler biyolojik müdahaleler ile insan bedenine nüfuz etmeyi ve bu müdahalenin de toplumsal düzenin temel aracı haline gelmesine odaklanan distopik rejimler çerçevesinde okunabilmektedir. Burada insan bedeni bireyin kendisine ait olmaktan çıkarak sistem tarafından kategorize edilen, tasarlanan ve denetlenen bir nesne halini almaktadır (Tiryaki, 2025, s.201; Tüysüz, 2021, s.38)).

Teknolojinin gündelik mekân ile arasında kurduğu ilişkinin çağdaş bir bakışla ele alınması, Black Mirror örneğini görünür kılmaktadır. Dizinin teknoloji kavramına yaklaşımı birey ve toplum ilişkisinin etkilerini ele almakta ve modern yaşamın karanlık tarafına ışık tutan bir antoloji olarak değerlendirilebilmektedir. Yakın gelecek içerisinde deneyimlenmesi öngörülen biyoteknolojik ikilemler, yapay zekâ temelinde kişisel asistanların oluşturulması ya da sanal gerçeklik tutkunluğu Black Mirror'ın mekân tasarımları ve anlatı yapısı ile bütünlük kazanmaktadır. Böylece filmde ev kavramı ya da karakterlerin kişisel mekanları güvenli bir iç

benlik inşasından uzaklaşmakta; gözetilen, puanlanan ve yalnızlaşan ilişkilerin sergilendiği distopik bir sahneye dönüşmesine neden olmaktadır (Bulut, 2025, ss.50-54).

Distopik anlatı temsillerinin farklı bir türü ise afet ve felaket senaryolarında ortaya çıkmaktadır. *Bird Box* ya da *Fahrenheit 451* gibi eserler, afet sonrasında gerçekleşen müdahale, toplumsal farkındalık ya da yeni bir dünya inşası noktasında irdelenmektedir. İnsanlığın bilinemeyen bir tehdit karşısında baş başa kalışını ve bu tehdit karşısında kurtuluşun belirsiz kılınması sebebiyle karamsar bir dünya kurgulanışını aktarması ile filmin distopik anlatısı görünürlük kazanmaktadır. *Fahrenheit 451* filminde ise distopik atmosferin içerisinde direnç gösteren bilgi, kitap ya da özgürlüğün arzulanması gibi düşüncelerle ütopyacı düşüncenin izleri görünür kılınmaktadır (Anar, 2025, s.18). *The Handmaid's Tale* adlı eserde ise Gilead yönetiminin inanç, tören ve kadın imgesinin sınıfsallaştırılması, tek tipleşen kostüm ve gözetim mekanizmaları ile tahakküm kurma dürtüsünü taşımasına karşılık bu yapı karşısına direnen kadın dayanışmasının farklı bir yaşam imkanını oluşturması görülmektedir (Tüysüz, 2021, s.48).

Farklı dönem, farklı kültürler, farklı toplumlar ve kaygılar etrafında şekillenen distopya düşüncesine; sinema ve film anlatısı arasındaki kuramsal ilişki nezdinde geniş ölçekte bir bakış sunulması; kavramının daha somut zeminde irdelenmesini mümkün kılmaktadır. Aktarılan çerçeve doğrultusunda ele alınan eserlerde distopya devletin baskıcı düzen anlayışını, teknolojik denetim mekanizmalarını, sınıfsallaşmayı, felaket senaryolarının ardından kurulan yeni yaşam türlerini ve bireyin toplumsal sistemi ile çatışması kapsamında temsil edilmektedir. Distopya düşüncesine yönelik bu farklı yaklaşımların içerisinde Tarkovsky sinemasının distopya kavramına bakışı farklı bir noktada yer almaktadır. Tarkovsky sinemasında distopya, sadece yıkılan kent görüntüleri, baskıcı kurumlar ya da teknolojik gelişmelerin tasarımlarında yer almamakta ve aranmamaktadır. Tarkovsky sineması ve distopya ilişkisi ise tam olarak bu noktada dikkatli bir sınır noktasında yer almaktadır. Yönetmenin distopya kavramına görülebilen temaların haricinde içsel çatışma ölçeğinde yaklaşılması düşüncesi Çınar'ın *Solaris* filminin doğrusal olarak bir distopya anlatısı içerisinde değerlendirilemeyeceğini; filmin konvansiyonel çerçevede distopik hikâye ve evren yaratmak yerine karakterlerin bilinç, benlik, bellek, varoluş gibi sorunlara eğildiğini belirtmektedir (Çınar, 2024, s.54). Bu düşünceye karşılık Johnston ise yine *Solaris* ve *Stalker* filmlerini distopik anlatıların alternatif imgeleri arasında değerlendirmektedir (Johnston, 2011, s. 95-97). Yabancı yaşam formları ile yüzleşen bireylerin zihinlerinde meydana gelen psikolojik dönüşümler ya da enfekte ve terk edilmiş mekân düşüncesi; klasik distopya ve toplum düzeni anlatılarında farklı bir karanlık gelecek

tahayyülü bakışı sunmaktadır. Yönetmenin distopya inşası; bireyin zihinsel dalgalanmalarında, ruhsal ve varoluşsal endişesinde mercek altına alınmaktadır. Yönetmen; dış dünya tasarımının genellikle felaket mekânı olmasının ötesinde karakterin iç benliğinin dış dünyayı açığa çıkaran düşünce ve duygu bloklarına dönüşmektedir. Bu sebeple Tarkovsky sinemasının distopik anlatı türü ile ilişkisi türün alışılmış görsel estetik kodlarından ayrılarak distopya düşüncesini görülebilen mekanlardan hissedilebilen varoluşsal endişeye evrilmesi noktasında özgünlük kazanmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÖREN KIERKEGAARD'DA VAROLUŞSAL ENDİŞE VE VAROLUŞ KÜRELERİ

3.1. Søren Kierkegaard'ın Varoluş Anlayışı

Bireyin hakikate erişimini bireyin kendini bilmesi ile ifade eden Sokrates'in fikir haritası, modern varoluşçu felsefenin kurucusu Danimarkalı filozof Kierkegaard ve felsefesini irdelemeye başlamanın mihenk taşı olarak kabul edilmektedir. Sokrates'in temellendirdiği bireyin hakiki özünün kendi içinde bulunduğu düşüncesinde kendi felsefi izleğini şekillendiren Kierkegaard, filozofa olan bu bağlılığı nedeniyle döneminin Sokrates'i olarak da anılmaktadır. Kierkegaard kendi varoluş katmanlarını ifade ederken Sokrates'in 'kendini bil' ifadesini 'kendini seç' bakışına dönüştürerek bireyin varoluşunu gerçekleştirmesi yolunda en önemli yapı taşı olarak ifade ettiği 'seçim' anlarını ifade etmektedir. Bu kapsamda bireyin seçimleri kendini bilmesi yolunda attığı içsel yolculukların birinci adımı olarak temellendirilmektedir (Magill, 1971, s.12; Kierkegaard, 2020, s.24).

Varoluş felsefesinin doğuşuna kadar geline felsefe tarihi içerisinde bireyin belirlenmiş bir öz ile dünyaya geldiği fikri hakimdir. Bu noktada insan varoluşu için nesneleştirilmiş ve çerçevelenmiş bir portre temelinde ele alınmaktadır. Fakat varoluşçu felsefe, merkezine insanı ve insanın kendi anlamını keşfetme yolculuğunda kendi eylemlerinin anlamlı kılınması fikrinden hareket ederek insanı var olma süreci içerisinde eyleyen ve aktif bir konumda ele almaktadır. Bu kapsamda insan, kendi anlamını kendi eylemleri ile mümkün kılmaktadır. Bu temellendirme doğrultusunda ise varoluşçu felsefe, klasik felsefe düşüncesinin soyutlaşan kavram haritasından ve açıklamalarından uzak bir konumda yer almaktadır (Folquie, 1998, s.39). Kierkegaard felsefesinin merkezindeki somut insan düşüncesi ise tam da bu noktada kendi özünü arama farkındalığı taşıyan dünyadaki tek varlık olarak betimlenmektedir. Sözü edilen varoluş bilincinin tamamlanması ise belirli seçimler doğrultusunda keşfedilecek bir zaman aralığını temsil etmektedir. Seçimlerin, yaşamı dönüştürme gücü, Kierkegaard felsefesinde bireyin hakikate erme serüvenini ifade etmektedir (Cauly, 2006, ss.54-69). Bir bireyin seçme eyleminin kendi varoluşu için önemini kavramasını, bu seçimleri ışığında sırayacağı evreleri bütünlüklü bir varoluş haritası olarak ifade etmektedir.

Kierkegaard'ın varoluş penceresi, bireyin kendini seçme manzarasına açılmaktadır. Bu sonsuz seçim haritasında var olmanın özü, soyut ve genel geçer ifadeler ölçeğinde sınırlandırılmamalıdır. Aynı zamanda varoluş süreci akılcı bir yaklaşımla da

değerlendirilmemelidir (Kierkegaard, 2020, s.21). Bu bakış açısı her bireyin kendi var olma savaşının kendi seçimlerine içkin bir yapısı olduğunu ifade ederek; her bireyin kendine özgün ve özgür bir var olma mücadelesini doğurmaktadır (Türkyılmaz, 2016, s.17). Varoluşçu felsefe sınırsızlaşan birey düşüncesi nezdinde, bilimsel argümanlar ya da soyutlaşan kavramlardan uzaklaşarak hakikati; pozitivist felsefenin aksine ise nesne yerine özneyi öncelemektedir. Var olabilme adına bir bireyin tek bir seçim gerçekleştirmesinin varoluşu sınırlandırdığı da ifade edilmektedir. Varoluşa erişmek için yapılan seçimlerin tekrarının sağlanması ile ancak en üst hakikate erişilebilmenin mümkün kılınabileceği belirtilmektedir. Bu yapı itibarıyla insan, bir tercih yaparak geçiş sağladığı varoluş evreleri içerisinde yeni bir tercih ile sıyrılarak varoluşa erişebilmek için seçimlerini sürdürmelidir (Folquie, 1998, ss.39-46).

Varoluşçu düşünce, klasik felsefenin tezi olan insanın evren içerisinde bir parça olma fikrine eleştirel bir bakış sunmaktadır. Bu tez insanı evrenin bir bölümüne konumlandırmakta iken varoluşçu perspektif insanın evrenin merkezinde bir özne statüsünde ele almaktadır. Aynı zamanda insan sadece us yolu ile de irdelenebilecek bir konumda değildir. İnsan duyguları ile ancak tam olarak var olabilmekte, özüne dokunulabilmekte ve eşsiz bir varlık olabilmektedir. İnsana dair duygulara bu yönelim, varoluş felsefesinin klasik felsefeden ayrılması noktasında en temel husus olarak ele alınmaktadır (Manav ve Gürdal, 2013, ss.61-62). Klasik felsefe, bireyin taşıdığı duygusal gerilimleri vade etme noktasında eksik kalmaktadır. Bireye akılcı bu yaklaşım bireyin var olma canlılığını örselemektedir. Bu noktada Kierkegaard, bireyin iç dünyasındaki çalkantıların, klasik felsefî terminoloji karşısında direnen bir formu olduğunu belirtmektedir (Kierkegaard, 2020, s.21). İnsanın iç dünyası daimî bir devinim göstermektedir. Söz konusu bu duygusal katmanlar, bireyin var olması noktasında aklını kullanmasının peşine duygu ve arzularının eklenmesiyle tam olarak anlam kazanabilmektedir.

Kierkegaard'ın felsefesini irdilemede Sokrates'e uğrandığı gibi fikirlerine karşıt eleştiriler geliştirdiği Hegel de değinilmesi gereken bir diğer önemli durak olarak ele alınmaktadır. Hegel'in bireyi anlamlandırma noktasındaki akılcı, mantıksal ve objektif bakış açısı Kierkegaard için anlamsız ve yetersiz kalmaktadır (Kierkegaard, 2020, s.9). Hegel, bir sistemin parçası olarak konumlandığı insan için evrensel bir varoluş izleği sunmaktadır. Kierkegaard kavramsallaştırılan bu sistem ve düşünce hareketlerini kökten eleştirmekte ve reddetmektedir. Düşünüre göre, Platon'dan bu yana tüm düşünürler hakikati aramada ve ifade etmede evrensel ve rasyonel çerçeve içerisinde hareket etmişler ve hakikati özellikten sıyrarak evrenin tamamını kapsayan genellik içerisinde değerlendirmişlerdir (Solomon, 2020, ss.128-129). Hakikate dair bu genellemeci bakış, bireyin tekilliğini çoğulculuk ile değiştirerek

kopyalanabilir benlikler inşa etmenin önünü açmaktadır. Kierkegaard için birbirine zıt iki kavram olarak sistem ve varoluş kelimeleri yer almaktadır. Varoluşun düzensiz fakat daimî gelişimi sistematize edilebilecek yapıda değildir. Sistemlerin sonlu yapıları olmasına karşın varoluş akışı süreklilik taşıyan canlılık göstermektedir. Dinamik formu gereği varoluşu salt akıl çerçevesinde formülüle etme gayesi Kierkegaard için anlamsızdır (Manav ve Gürdal, 2013, s.64). Bu genele hitap eden kategorizasyon içerisinde Kierkegaard, Hegel'in nesnel ve akılcı felsefesine karşı durmakta; Hegel'in bütüne entegre ettiği bireyin kendi özünü ancak kendi özelliğini keşfettiği takdirde edinebileceği fikrini savunmaktadır. Nihayetinde Kierkegaard, nesnel felsefenin karşısında öznel felsefeyi konumlandırarak bireyin tekilliğinin hakikatin objesi olabileceğini hatırlatmaktadır.

Kierkegaard için her bir bireyin varoluş serüveni öznel deneyimlerden oluşmaktadır. Her birey için özelleşmiş bu yapı varoluş düşüncesinin tekdüze algılanma, yönetilme ve açıklanma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Varoluşun bireye dair bu biriciklik hali Kierkegaard için üç küre üzerinden betimlenmektedir. Varoluş evre ve katmanları bu üç küre içerisinde anlamlandırılmaktadır. Her bir küre bireyin içerisinde seçimler yaparak varoluşunu yakalamaya çalıştığı yaşam formlarını ifade etmektedir. Bu üç kürenin içerisinde bireylerin ve kürelerin özelliklerinin detaylandırıldığı Ya/Ya da adlı eserinde üç kürenin de bireyin kendiliğine ulaşma gücünün nasıl şekillendiği ve küreler içerisinde seçim ihtimallerinin nasıl gerçekleştiği ele alınmaktadır. Kierkegaard için üç küre varoluşun zamansal akışını da temsil etmektedir. Kierkegaard için varolma eylemi ve bilinci süreç isteyen bir yapı barındırmaktadır. Bu süreç içerisinde birey yaşamında dönüşümler yaşar. Bu küreler içerisinde bireyin hayatı içerisinde yaşadığı dönüşümler birbirine bağlı olarak seyreder. Her bir evre içerisinde yaşanan bir dönüşüm bir diğer evre için bir bağ kurma refleksi taşımaktadır. Her bir küre arasında Hegel'in zorunlu diyalektik bakışından bağımsız bir etkileşim söz konusudur. Hiçbir küreden bir diğerine geçiş zorunlu değildir. Bireyin, hakikati arama yolunda seçimleri doğrultusunda özgür iradesi ile küreler arası sıçramalar yaşanmaktadır. Fakat hiçbir küre bir diğerine geçiş için bir araç konumunda da değildir. Her evre yani küre varoluşun kendine has özelliklerini taşıması nedeniyle birbiri içerisinde bir yarış formunda da ele alınmamaktadır. Her kürenin bireyin yaşamında farklı duygu ve akıl katmanlarını temsil ettiği ifade edilmektedir (Taşdelen, 2004, ss.145-153; Türkyılmaz, 2016, s.22).

3.1.1. Öznellik, Hakikat ve Tekil Bireyin Mümkünlüğü

Kierkegaard varoluşun öznesi bireyin, varoluş yolculuğunda tekilleşebilmesi için nesnel ve öznel hakikat kavramlarından söz etmektedir. Ayrımın merkezinde, bir bireyin kendi varoluşunu özümseyebilmesini, irdeleyebilmesini sağlayan direkt kendisini önceleyen bir hakikat vardır. Bu hakikatin karşısında ise bireyin varoluşunu edilmemesinde hiçbir katkı ve işlevselliğinin bulunmadığı ve bireyi doğrudan kucaklamayan hakikat yer almaktadır. Bireye içkinliği ile tarif edilen birinci hakikat türü öznel hakikati; ikinci nasyonal ise nesnel hakikati temsil etmektedir (Soysal, 2019, s.92). Bu noktadaki ayrım için Kierkegaard; evrensel bilginin yönsüzlüğüne atıf yaptığı nesnel hakikatin peşinde varolma savaşını vermenin yersizliğinden söz etmekte ve asıl hakikatin neyi bilmesi gerektiğini keşfetmesinden öte Tanrı'nın kendisinden ne yapmasını istediğini bilmesi ile mümkün olabileceğini ifade etmektedir. Aynı doğrultuda; kendisi için asıl hakikatin uğrunda yaşam ya da ölüm seçimini yapabileceği bir fikrin keşfi olduğunu da belirtmektedir (Kierkegaard, 2000 s.8).

Bu noktada Kierkegaard'ın nesnel hakikatin tamamen işlevsiz olduğunu belirtmediğini de ifade etmek her iki hakikat kavramını daha doğru anlamak açısından önem arz etmektedir. Nesnel hakikat Kierkegaard için fiziki dünyada yaşamı korumayı ve sürdürmeyi sağlayan bir forma sahiptir. Ancak bu yapı, bir bireyin özünü keşfetmesinde, hakikate erişmesinde etkin bir rol taşımamaktadır. Bir bireyin yaşama dair hangi değerleri benimsemesi gerektiğini seçmesinde aktif bir gücü de taşımayan nesnel hakikat, mevcut yapısı gereği zaman ve mekân değişimi taşımayan, herkesi bir araya aynı düşünce yönelimleri için getiren hakikat olarak ifade edilmektedir. Doğruluk kuramının yasalarını kendisi için de kabul eden ve sürdüren bir yapıda nesnel hakikat; bilen özne ve nesne ve bilme ilişkisi olarak ifade edilen döngüyü saf gerçekçilik boyutunda temsil etmek durumundadır. Nesnel hakikat içerisindeki özne, saf bir mutlaktır taşımaktadır. Bu özne türünde; özgürlük, yönelim, ideoloji, kültürel birikim gibi seçim düşüncesini oluşturan unsurlardan sıyrılma söz konusudur. Farklı bir bakış açısı ile sıradanlaşmış, herkesleşmiş yaşamayan bu birey iskeletinin öznel hakikate erişmesi mümkün değildir (Kierkegaard, 2009, ss.159-160). Nesnel hakikatin tekil ya da tikel olan ile kopukluğu ve sadece tümel olana dönük bakışı tam ve öznel hakikate erişmede imkânsızlığını betimlemektedir. Oysa varoluş, bireye, bireyin öznel deneyimlerine ve içsel yolculuğuna temas etmesi noktasında nesnel hakikatin salt bilgi odaklı öznesi için soyut bir konumda yer almaktadır. Nesnel hakikatin bilen özneleri, şeylerin içerisinde gezinmekte fakat yüzeyden derine geçememektedir (Soysal, 2019, s.94).

Kierkegaard, kendine bağlanmış ve bu noktada bu hali ile bir başkası ile kurulabilen bir ilişki türünde Ben'in var olabileceğini ifade etmektedir. Bu noktada ifade edilen, varoluşun yolculuğuna çıkılabilesinin bileti, kişinin ilk olarak kendisi ile tinsel gir ilişki kurabilesinin mümkünlüğü sonucunda elde edilmektedir (Bilgin, 2025, s.113).

Tekil Ben'in varoluşu, bireyin içinden deneyimlediği bir şey olarak ifade edilmektedir. Bu kapsamda ben'in varlığı ötekinin dışarıdan dokunuşu, fikri, deneyimi ve değerleri nüfuzunda şekillenmemektedir. Ben'in varlığı bireyin kendisini kendi yapan tüm değerler ve ilkeler doğrultusunda şekil almaktadır. Bu yapı itibarıyla nesnel bakış tamamen kapanmakta, nesnel bakışın kategorizasyonları devre dışı kalmakta ve ölçülebilen bir yapının yıkımına sebep olmaktadır. Ben'in varoluşuna bir öteki ancak dış bir gözlemci olarak katılabilmektedir. Ben'in varoluşunun ancak bir yansımasının görülebildiği bu gözetleme hali bireyin kendi özünü kendi düşün dünyası nezdinde şekillendirerek inşa ettiğini göstermektedir. İzleyen, eyleyen ve inşa eden karşısında ancak Ben'in varoluşunun yüzeyi ile karşılaşmaktadır. Nesnel hakikat kavramına bu çerçevede yeniden değinildiğinde; kategorilerin ve sınırların görüntüsüne yeniden rastlanılmaktadır. Çünkü bir birey ister kendi varoluşuna kendi içinden ya da bir öteki dış gözlemci olarak dışarıdan baktığında nesnel hakikat gözlüğünü eline alıp, çizilmiş sınır ve kategoriler perspektifinde bir değerlendirme yaptığında yine öznel hakikatten uzaklaştığı görülmektedir. Bu haliyle dış gözlemcinin haricinde birey de kendi varoluşuna bir anlam katamamaktadır. Varoluş aynı zamanda Ben'in içeriden daimî olarak sürdürdüğü bir yolu simgelemektedir. Yol süresince varoluş ancak ve ancak içeride kalınabildiği ve içeriden anlaşılma çalışıldığı müddetçe hakikate erişmektedir. Kendi varoluşunu arayan bir ben, kendine nesnel bir çerçeveden yaklaştıkça varoluşundan bir o kadar uzaklaşmakta ve varoluşuna yabancılaşmaktadır. Bu mesafe neticesinde birey, ifade edildiği gibi nesnel hakikatin bilen öznesine dönüşmektedir. Bu sebeple kişi ne kadar kişi kendi varoluşuna tamamen açık bir pozisyonda konumlandırılrsa da kendi varoluşunu anlaması ve kavraması olanaksızdır. Bu ölçekte hakiki bir varoluş mutlak surette varoluşun içinde kalarak ve sıkıca bağlanarak mümkün olabilmektedir (Soysal, 2019, s.95).

Öznel hakikat kavramı ise nesnel hakikat izinde okunduğunda tam olarak ifade edilemezlik ilkesi doğrultusunda ele alınmaktadır. Öznel hakikat ifade edilememekte, doğru ya da yanlış açısından bir değerlendirmeye tabi tutulamamaktadır. Ben, varoluşum içerisinde tamamen bir sonuç elde etmeden yani varoluşun özü keşfetmeden kesin bir yargı sunamamaktadır. Varoluşun son bulması halinde ise paradoksal bir biçimde geride ne varoluşun kendisi ne de varoluşa dair yargı geliştirecek bir ben kalmaktadır. Bu karmaşık harita içerisinde

nesnel belirsizlik karşısındaki karmaşık haritaya karşın öznel hakikate ait tutkuya bağlı kalmak gerekmektedir. Tekilleşen bir birey olabilmenin imkânı seçimler ile var edilen varoluşa tutkulu bir bağlanış ile mümkün kılınmaktadır. Var olmak adına seçilen ve inanılan değerlerin mutlak doğruluğu hiçbir zaman saptanamamaktadır. Bu emin olamama hali Kierkegaard için zaten en üst varoluş mertebesine erişmede mümkün kılınan iman formunu ifade etmektedir. Nitekim Kierkegaard risk almak ile iman etme arasındaki doğrusal bağı da bu okuma yönünde ele almaktadır (Kierkegaard, 2009, s.171).

Kierkegaard'ın öznel hakikati bütünleştirdiği içselleştirmek kavramına daha detaylı eğilmek kavramın varoluşun özü ile neden bu kadar bütüncül bir eklemlenme içerisinde temsil edildiğini anlamak açısından önem taşımaktadır. İçselleştirilmemiş bir varoluş serüveni Ben'in kendine ait olmayan, kopyalanmış bir süreci ifade etmektedir. Bu noktada Watts (2003, s.82), Kierkegaard'ın kavramsallaştırmasına içsel etkinlik peşinde sürüklenme eklemesini yapmaktadır. İçsel etkinlikler peşinde varoluşun biçimlenmesi için edinilen değerler varoluşun kendisini oluşturmaktadır. Değerler sistemi ise bireyin kendi seçimini içselleştirmesi ile geçerli kılınmaktadır. Herhangi bir değer bir bireyin varoluşu için dışarıdan dikte edilmemekte, bireyin kendi özünü bulması yolunda bu değerleri içselleştirmesi beklenmektedir. Knox (2011, s.206), söz konusu bu değerlerin kişinin özüne işlenmiş birer gizlilik taşıdığını ifade etmektedir. Bu biriciklik, bir kişiden diğerine olduğu gibi aktarılamayan özgün bir değerler sistemini oluşturmaktadır. Dışarıdan alınan bir değer içkinleştirilmemesi varoluşun tamamlanmadığını ifade etmektedir. Birey dayatma halinde kabullendiği bir değeri kendi varoluşu ile birleştirme çabasına girdiğinde kendisine ait bir yaşam formu geliştirememektedir. Kierkegaard içselleştirme noktasında putperest ve Hristiyan iki bireyin karşılaştırarak fikirlerini derinleştirmektedir. Bir puta, tutkuyla bağlanarak tüm nesnel belirsizlik kapsamında bağlanan bir putperest inancını içselleştirirken; Tanrı kavramına dair nesnel bilgi birikimi kendi varoluşu için içselleştirmeden iman eden bir birey, sahte tapınma ritüellerini yerine getirmektedir. Bu kapsamda putperest inanç noktasında bir Hristiyan karşısında daha içten bir konumda kabul edilmektedir (Kierkegaard, 2009, s.169).

Çizilmiş kültürel kodlar, dini yapılar ya da toplumsal gelenekler içerisine doğmak; bir bireyi tanımak adına yeterli ve doğru açı sağlamamaktadır. Sözü edilen değerleri eğer bir birey içselleştirerek yaşamı ile bütünleştirmiş ise o birey kendi varoluşu için bu değerler ile tanımlanabilir hale gelmektedir. Yine Hristiyan bir birey örneği ölçeğinde; bir bireyin Hristiyan bir ailede doğmuş olmasının Hristiyan olmaya yetmediği ifade edilmektedir. Bu kişinin sözü edilen dine ait bir birey olarak değerlendirilmesi için o dinin değerlerini içselleştirerek kendi

varoluşu için bir pusula görevinde konumlandırması gerekmektedir. Öze işlenmemiş hiçbir değer, bireyin yaşamında birer görüngü olmanın ötesine geçememektedir (Soysal, 2019, s.96). Değerler içerisinde bir bireyin kendisine ait hissettiği alanlar sadece seçimlerini ve doğrultusunda varoluşunu etkilemekle kalmamaktadır. Bu değer yargıları dünyayı anlamlandırmaya ve bireyin dış dünya evrenini nasıl değerlendirdiğini belirlemektedir. Watts, (2003, s.86) bu noktada iki farklı bakışın iki farkı varoluşu simgelediğini ifade eden bir örnek sunmaktadır. Bir Hristiyan ve hedonist iki birey kilise ve geneleve birlikte götürüldüklerinde her iki bireyin her iki mekâna, olaylara ve akışa bakışları birbirinden farklıdır. Bu farklılık bireylerin değerler sistemi içerisinde karşılaştıkları bu mekânlara yükledikleri anlam doğrultusunda şekillenmektedir. Öznelerin kendi bakışları neticesinden farklılaşan özgün değerler, bu noktada nesnel hakikatin tarafsız ve genel geçer öznesinin imkânı bir kez daha imkânsız bir hale gelmektedir.

Kierkegaard, tekil birey olabilmenin koşulu olarak nesnel hakikatten ve rasyonaliteden tamamen bir kopuş halinin gerekliliğini işaret etmektedir. Tekil bir birey, ancak nesnel hakikatin belirsizliği içerisinde varoluş savaşı verebilmektedir. Nesnellik ve rasyonalizmden sıyrılma anı ya da seçimi için Kierkegaard iman sıçraması kavramını işaret etmektedir. Bu iman sıçraması, rasyonel aklın karşısına sarsılmaz bir tutkuyu; nesnellik içerisindeki güvenli sınırlara karşı sonsuz teslimiyeti koyarak gerçekleşmektedir. Nesnellik çerçevesinde bir Tanrı'nın varlığı belirsizlik taşımaktadır. Fakat bu belirsizlik karşısında bir bireyin teslimiyeti ve tutkusu iman sıçramasını tetiklemektedir. Bir belirsizlik üzerine bir birey Tanrı'nın varlığına inanması, nesnel hakikatin ve rasyonel bakışın alanında ifade edilememektedir (Soysal, 2019, s.97).

Kierkegaard düşüncesinde iman, nesnel aklın kesinlik içeren sınırları içerisinde irdelenebilecek bir yapı olmaktan uzaklaşmaktadır. Bu noktada iman kavramına nesnel bakış izinde yaklaşıldığında elde edilebilecek doğruluk, yalnızca varsayımlar temelinde bir yargıdan ibaret olmaktadır. Bu sebeple iman, nesnel düşüncede akıl yürütülerek gerçekleştirilemeyecek ve doğrulanamayacak bir sıçramayı gerektirmektedir. Bu sıçrayış ise nesnel değil öznel varlığı ile mümkün olabilmektedir. Bu kapsamda iman sıçraması, bireyin genel geçer kesinliklere ulaşmasından çok belirsizlik içerisinde öznel bir tercih ve seçim hakkını fark etmesiyle anlam kazabilmektedir (Alpyağıl, 2013, ss.77-78)

Varoluşun sürekliliği ve sonsuzluğu yönünde Kierkegaard bireyin de varoluş katarsisine erişmesi için çaba göstermesi gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü Kierkegaard için bir insan sonluluk ve sonsuzluğu aynı anda içinde taşımaktadır. Oysaki nesnel hakikat çerçevesinde

böylesi bir doğrusal izlek ve deneyim alanı mümkün değildir. Nesnelliğin hakikatinde bir şey ya sonlu ya da sonsuz olarak kabul edilmektedir. Yine nesnel hakikat dolayında bu durumun çözümlenemediği için birey, iman sıçramasını gerçekleştirerek sonsuz olan ile ilişki kurma arzusunu gütmektedir. Aynı zamanda insanın sonlu yanının da ötelenemeyeceği düşüncesi nedeniyle bireyin sonsuz ile olan ilişkisinin şekillenmesinde sürekli çaba gösterme eğiliminde olması gerekmektedir. Sonlu ve sonsuzluk sentezinden oluşan bireyin varoluşu bu doğrultuda iki katmanı ifade etmektedir. Birinci katman dış dünyayı tanıma, algılama ve onun içinde yaşamayı öğrenmeyi ifade eden ve nesnel hakikat tarafından okunabilen rasyonel evreni simgelemektedir. Diğer katman ise sonlu olanı aşarak, Tanrı'yı tanıma, algılama ve onun içinde yaşamayı öğrenmeyi ifade eden ve öznel hakikat tarafından okunabilen aşkın evreni simgelemektedir. Öznel hakikat bu noktada insanın sonluluğunu ötelemekten varoluşunun bu paradoksal yapısı içerisinde nesnel hakikatin varoluşun özüne dönüşümünü ele almaktadır (Soysal, 2019, s.98).

Nesnelleşen doğru ile öznelleşen doğru arasındaki fark “ne” ilk ve “nasıl”lık bakışını işaret etmektedir. Nesnel sorgulama bir şeyin “ne” söylediği üzerine şekillenirken öznel sorgulama “nasıl”lık temelinde ilerlemektedir. Bu noktada bir şeyin neyi ifade ettiği nesnelliğin bakışını inşa ederken o şeyin nasıl ifade edildiği ise öznelliğini bakışını inşa etmektedir (Taşdelen, 2004, s.62). Bir şeyin ne olduğunun cevabının aranması niteliksel, rasyonel ve somut cevapların peşi sıralığını ifade etmektedir. Bir şeyin nasıllığı ise bireyin o şeye nasıl bir bakış yüklediğini ifade ederek öznelliğe ışık tutmaktadır. Kierkegaard bu noktada inanılan bir şeyin ne olduğundan ve gerçek olup olmadığından çok bireyin o şeye nasıl baktığını merkeze koymakta ve bireyin o şey ile olan bağının tam olup olmadığını irdelemektedir. Buradaki tamlık meselesi, inanılan şeyin gerçekçilik boyutu bireyin inandığı şey ile arasındaki tutkusu doğrultusunda anlam taşımaktadır. Bir birey, tüm benliği ile inandığı şeye sarılmış ise o şey öznel doğru olarak kabul edilmektedir (Anderson, 2014, s.51). Kierkegaard için bireyin inandığı şeye karşı hakikatini belirleyen şey tam da bu noktada gösterilen tutkusal saflık ve güç olarak ifade edilmektedir (Solomon, 2020, s.60).

Nesnel doğru ya da bilgi peşindeliğin varoluşu geciktirdiği ve hatta engellediği fikrinde Kierkegaard, doğa bilimcilerin izini sürmektedir. Kierkegaard'a göre doğa bilimcileri derinleşen gözlem yetenekleri doğrultusunda doğa hakkında doğru ve yanlış pek çok bilgi edinmekte fakat kendisi ve özü hakkında hiçbir bilgiye erişememektedir. Doğanın varoluş üzerindeki temellerine dair sorgulamalar yaparak içsel yolculuklara çıkması beklenen birey; doğayı matematiksel bir form alanı olarak ele almakta ve gözlemleyerek bilimsel temelli

argümanlara erişmektedir (Manav ve Gürdal, 2013, s.49-50). Bilimselliğin varoluş üzerindeki etkinsizliği, kökeninde Kierkegaard felsefesinin izlerinden uzakta konumlanan Nietzsche için de benzer yapıda yer almaktadır. Nietzsche de bilimin insanı var etme noktasındaki eksiklikleri için bilimin hiçbir zaman insanı yönetemeyeceğini ve insana dair duyguları kavrayamayacağını belirtmektedir (Nietzsche, 2016, s.224).

Hakikat ve bilgi ikileminde Kierkegaard, hakikatin bilinmekten önce yaşanabileceğini vurgulamaktadır. Asıl önemli olanın hakikatin bilgisine sahip olmaktan öte o hakikati yaşamak olduğunu dile getirmektedir. Kişinin hakikat bilgisine erişmesi için ise ancak hakikati içselleştirmesi yaşamına içkin hale getirmesi gerekmektedir. Mutlak hakikat bilgisi içtenlikle mümkün kılınabilmektedir. Bunun haricindeki tüm çabaların hakikati samimiyetsizleştirmek olarak adlandırıldığı, bu sebeple de hakikati bilmenin yalnızca hakikati yaşamak ile tarif edilebileceği ifade edilmektedir (Kierkegaard, 2018, ss.67-68).

Varoluş ve hakikat kavramları, Sokrates'in bir modelini sunarak Kierkegaard nezdinde derinleştirilmektedir. Kierkegaard, Sokrates'in ölümsüz ruh idea'sına atıfta bulunarak Sokrates'in bilinmezlik karşısındaki tutkusunu örnek göstermektedir. Sokrates, ölümden sonraki ruh yolculuğu ve ruhun ölümsüzlüğü düşüncesi karşısında nesnel bir kanıt bulunmamasına rağmen tüm yaşamını ruhun sonsuzluğunun mümkünlüğü üzerine inşa eder (Kierkegaard, 2005, s.602). İnşa ettiği bu mümkünlik meselesine duyduğu tutkulu bağlılık ise esasında Kierkegaard'ın insanlardan beklediği davranış biçimini göstermektedir. Nesnel ve rasyonel bir kesinlik bulunmayan şeye karşı gösterilen tutkusal bağın eylemlere dökülmesi hali varoluşun içtenlik ve geçerlilik boyutunu temsil etmektedir. Bu noktada Kierkegaard ve Sokrates'in insanı beden ve ruh karışımı üzerinden tanımladığı görülmektedir (Kierkegaard, 2020, s.121).

Kierkegaard'ın felsefi katmanlarının derinliklerine adım adım inme yolunda genel hatları ile düşünürün varoluş felsefesi çerçevesine ve bu felsefenin başat öznesi bireyselliğin peşindeki öznellik arayışı ve hakikat kavramlarına değinmenin ardından bireyi, birey olma yolunda bekleyen kaygı, umutsuzluk ve günah gibi kavramların irdelenmesi Kierkegaard'ı okuma izinde önem taşıyan diğer başlıkları ifade etmektedir.

3.1.2. Estetik Varoluş Küresi; Haz, Kaçış ve Yüzeysellik

Ya/Ya Da adlı eserinde Kierkegaard, varoluşun ilk basamağı olarak en ilkel formu ya da küreyi Estetik Küre olarak nitelendirmektedir. Kürenin estetikle bütünleşmesinin arkasındaki derinlik, Kierkegaard için sanat formları içerisinde estetiğin beğenilik yanının olmasının ötesinde, kendi bakışı nezdinde ahlaki açıdan düşüklük ve aleladeliliği temsil etmesi yatmaktadır (Turan, 2018, s.44). Varoluşun en ilkel basamağında yer alan bu bireyler için estet ismini kullanan Kierkegaard, estetlerin yüzeysel bir yaşam formunu benimseme eğiliminde olduklarını ifade etmektedir. Buradaki bireyler, bilişsel düzeylerinin pasifize edilmiş halinin bilincinde dahi olmadan, bireysel zevklerinin peşinde, an'ın doyumuna erişmek adına eyleyen aracısız bir yaşam düzeni içerisinde yaşamaktadır (Mutlu, 2017, s.634). Ben olmak bu küre içerisinde bencillik ile ilişkilendirilmektedir. Haz peşinde eyleyen birey, bu alan içerisinde manevi derinlikten yoksun; düşünsel girdaplardan bir haber, varoluşun yüzeysel çevrelerinde debelenmektedir. Her an deneyimlenen an'ın tadına dair doyumsuzluk hali bireyin iç dünyasını keşfetmesini engellemekte, önemsizleştirilmektedir. Kendi kendini naçar bırakan birey, tattığı zevklerin sıradanlaşması ve süreklileşmesi nedeniyle bir bunalım yaşamaktadır, bunalan bireyin bıkkınlığı zevklerin doyumuna ile gerçekleşmektedir (Turan, 2018, s.28). Kierkegaard için öznel ve özgür bir bireyin mümkünlüğü, bireyin kendi kararlarını alma yetisi ise paralellik taşımaktadır. Bu kürenin içindeki bireyin yığılma kitleler tarafından yönetilen yapısı ve özgür ve tutkulu seçimlerin yokluğu varoluşun öznesi olma yolunda Kierkegaard'ın çizdiği hatlar ile zıtlık taşımaktadır. Seçim hakkı ve görevinin yerine getirilmediği bu küre toplulukları, varoluş karşısında kendi özgürlükleri ve özgünlükleri için bir tür seyirci pozisyonunda kaldıkları görülmektedir. Günlük yaşamın kopyalanmış alışkanlıkları içerisine sıkışan bireyler, standardize edilmiş bir yaşam formu sürdürmektedirler (Yaman, 2017, ss.106-107). Estetlerin, kendileri dışında kalanlar ile iletişimleri ise asosyal ve çıkarıcılık barındırmaktadır. Bu bireylerin, yabancılaşmış ilişkileri kendilerini seçme cesaretini gösterememiş olmaları ile estetize edilmiş bu alana hapsolmuşlardır (Gödelek, 2008, s.364).

Tekerrüre düşmüş bu haz dolu hayat karşısında birey, kendisini önceleyerek gerçekleştirdiği her seçimi sonrasında paradoksal bir bunalma ve umutsuzluk hali duymaktadır. Bu pişmanlık ve umudu yitirme hissi, bireyi kendi yaşamını sorgulamaya iterek, neyi, ne için ve neden yaptığını düşünmesine itmektedir. Bunalma ve umutsuzluk peşi sıra kaygılanmayı getirmektedir. Kaygılanan birey ise Kierkegaard için varoluşa başlamanın bu küreden sıçrama anının yaklaşışının yegâne anını imgelemektedir (Oğuz, 2021, s.43). Bu sancı kısıncısı, Kierkegaard'ın sözünü ettiği ben olma arzusunun, korkusunun ve mümkünlüğünün idrakı için

umutsuzluğun olumlaması olarak karşılık bulmaktadır. Sancı, kaygıyı; kaygı, umutsuzluğu; umutsuzluk ise seçim ve sıçrama anını doğurmaktadır (Kierkegaard, 1973, ss.13-16). Bunalan birey varoluşun en alt ve biçimsiz tabanından, topluma geçişe, bencillikten bizcillığe geçişe hazır olarak görülmektedir. Biz olmayı, ahlaki olanın önemini ifade eden Etik Küre ile karşılaşacak bu birey, toplum içerisinde kendine bir yer edinme gayesi gütmektedir. (Gülten, 2014, s.103; Kierkegaard, 2009, s.44).

Estetik Küre'nin ve yaşam formunun genel ölçekte ifade edilmesinin ardından, Kierkegaard'ın her küre için karakterize ettiği tasvir metaforlarına bakmakta fayda vardır. Estetik Küre'nin üzerinden tasvir edildiği ana karakter, Don Juan olarak belirtilmektedir. Etik Küre'nin başlangıcı olarak betimlenen evlilik evresi karşısına günlük ve anlık hazların tadını koyan Don Juan, ne geçmişi ne de geleceği temsil etmektedir. Tam da şu anı, şu anın şehvetini ve tutkusunu içerek kendisini var eden bir karakter olarak Don Juan, zamanı tek düze hale getirmeyi kendi varoluşunun yegâne unsuru olarak kabul etmektedir. Bu küre içerisinde Don Juan'a eklemlenen Baştan Çıkarıcı Johannes ve Mefisto da yer almaktadır. Mefisto bu kürenin şeytani yanını temsil ederek, var olma cesaretinden yoksun bireyleri imgelemektedir. Johannes ise haz dolu tüm seçimlerinin arkasına çok güvendiği aklını yerleştirmesi ile Don Juan'dan farklılaşarak bilginin, bilmenin hazzının peşinde koşmaktadır (Hakan, 2020, ss.28-33). Johannes karakterine ayrıca değinildiğine rasyonalite ve us dışı kavramlarının Kierkegaard nezdindeki karşılıklarına rastlanmaktadır. Johannes, burada aklına, aklının kararlarına ve isteklerine duyduğu sonsuz güven ve tutku neticesinde varoluşun en üst merhalesi Dini Küre'nin sonsuz teslimiyeti karşısında oldukça derin bir zıtlık barındırmaktadır. Akla dayalı düşünmenin peşi sıra koşan Johannes'i bu yapıda sıçrama yaşayabileceği bir eşik ile karşılaşmamaktadır (Toy, 2020, s.64). Bu kürenin temsilcileri arasında sayılan isimlere son olarak Faust eklendiğinde ise yine bilginin şüpheli yönü kendini göstermektedir. Faust, Tanrı'yı hissetmenin değil bilmenin alanına yerleştirerek, bir bireyin bildiği kadar inanabileceği düşüncesine bağlanmaktadır. Bu bağlılık neticesinde Faust, şüpheli bir yapı inşa ederek Tanrı'ya inanmanın hissinin değil bilgisinin yolunda yürümektedir. Oysaki Kierkegaard, Tanrı'nın varlığına dair tüm ihtimallerin mümkünlüğü ışığında gerçek teslimiyetin ve hakikatin mümkün olabileceğini ifade etmektedir (Hannay, 2008, ss.71-74).

Bireyin dünya üzerindeki varoluşuna inanması ve onu arzulaması ve ulaşması temelli zikzaklarla dolu yolculuğunda, estetik küre, bireyin içindeki derinliklerinde taşıdığı farkındalık bilincinin sesini temsil etmektedir. Varoluşun Kierkegaard için en yüzeysel mekânı olarak tasvir edilen estetikler; kaygı, günah, özgürlük ve umutsuzluk gibi varoluş terimlerine mesafeleri

ile bilinmektedir. Bu mesafelerin katedilmesi ile bireyler, işledikleri günahlar, bu günahların getirdikleri kaygılar ve kaygıların doğurduğu umutsuzluklar eşliğinde yeni bir yaşam evresine geçmektedir. Tekillik karşısına konulan çoğulcu evren etik küreyi, toplumu, ahlakı ve ben yerine bizi temsil etmektedir.

3.1.3. Etik Varoluş Küresi; Sorumluluk ve Seçim

Etik evre, varoluşun orta evresi olarak betimlenirken birey seçme hakkı ve özgürlüğün bilincine vararak benliğinin keşfinin yolculuğuna çıkmaktadır. Bu küre, ahlaki yapının belirginleştiği bir evre olmasının yanı sıra bireyin yaşamına yeni kavramları tanıtmaktadır. İyiliğe karşı kötülük, doğruya karşı yanlış, günaha karşılık sevap gibi evrensel kavramlar bireyin yaşamına içkin hale gelmeye başlamaktadır. Kişi bu evrede yaptığı seçimlerin yaşamını yüzeysellikten ve an'ın merkezinden kopararak yarını önemseydiği ve dünden dersler çıkarttığı bir boyuta taşıdığını deneyimlemektedir.

Benci birey, biz olmayı öğrenerek, kendi dünyasındaki egoizminden sıyrılarak, toplum içerisinde kendisine bir yer edinme arzusunu duymaktadır. Bu kürenin bireyleri kendi için iyiliği, başkası için iyiliğin gerisine koymaktadır. Herkes için iyi olanın yani evrensel olanın kabulü bu kürenin bireyi için öncelikli bir yasa halini almıştır (Toy, 2020, ss.66-67). Herkesin benden önce gelmesi durumu bireye bir sorumluluk yani ödev bilinci yüklemektedir. Ancak Kierkegaard bu noktada herkesin beni çevrelemesinin Ben'in öznel yapısını tahrip ettiğinden de söz etmektedir. Herkesin içine girebilmek adına özneliğin yitirildiği bir ben, kendi varoluşunu herkese emanet etmektedir. Fakat varoluşun biricikliği ve kopyalanamazlık ilkesi bu aşamada zedelenmektedir. Aynı zamanda Kierkegaard her fikrin evrensellik karşısında geçerli kılınabilmesi halinde bu kürenin bir bireyi olunabileceğini düşüncesini de incelemektedir (Gök, 2015, s.22).

Bu kürenin en belirgin hadisesi ve kodu evlilik olarak belirtilmektedir. Sorumluluk karşısında ben'i bir aile olma bilincine tercih eden birey, anlık hazların karşısında toplumun kodlarını ve sorumluluklarını yüklediği evliliği tercih ederek ahlaki safhaya geçişi tamamlamaktadır (Çalhan, 2020, s.69). Evlilik ile topluma dahil olan birey, bu kürede kaybettiği benliğini yeniden görünür kılmaktadır. Kaybedilen, unutulmuş benliğin toplum önündeki keşfi, varoluşun orta durağı etik küre için bireyin önüne toplumun koyulmasıyla mümkün kılınmaktadır (Koçak, 2019, ss.69-70). Birey tekliğini evrensel olan uğruna kurban

etmektedir. Bu feda etme dini kürenin kurban etme ritüeli ile benzerlik taşısa bile bu kürede Tanrı'dan önce toplum bakış açısı nedeniyle ayırım göstermektedir.

Kierkegaard, Etik Küre'yi iki katmanda ele almaktadır. İlk katman Etik Küre ile Estetik Küre ilişkisi üzerinden çerçevelenmektedir. Estetik Küre'nin hedonist estetleri karşısında toplumun ve ahlakın bilinciyle çoğulun ödev ve sorumluluklarını yerine getiren trajik kahramanlar yer almaktadır. Etik Küre'nin trajik kahramanı karşısında ise Don Juan ve Johannes yer almaktadır. Ben olmak yerine haz duymak peşinde koşan Don Juan modelleri, yaşamını bunalarak sorguladığı bir evreye erişirse trajik bir kahramana dönüşerek bu hedonizm eşliğinden uzaklaşmakta ve kendisinin karşısında bir başkasının önemini keşfetmektedir. İkinci katmanda ise Etik Küre'nin Dini Küre ile olan ilişkisinin irdelenmesi yer almaktadır. Bu noktada Kierkegaard'ın din ve etik ikilemi devreye girmektedir. Kierkegaard, Tanrı'nın mı yoksa ötekinin mi bireyin yaşamında varoluşa erişmesini sağlayan şey olduğu fikrinden hareketle evrensel olan ahlakın kabulünün karşısına Tanrı'ya sonsuz iman ve teslimiyeti yerleştirmektedir. Estetik Küre'nin benci bireyciliğinden toplumcu kitleye geçen bireyin sorumlulukları topluma karşı şekillenmektedir. Kierkegaard için bu benliğin yeni bir yitirilme sürecini temsil etmektedir. Toplum ve Tanrı arasında bocalayan bireyi trajik bulan Kierkegaard, topluma adanmış benliğin Dini Küre karakteri İman Şövalyesi karşısında yarım bırakılmışlığını vurgulamaktadır (Kierkegaard, 2002, ss.17-24). Trajedi ile bütünleşen Etik Küre karakteri trajik kahramanın isim kökenini de bu gel-git'li birey anomalisine bağlamaktadır. Tanrı buyruğunun önüne kendisinin ve toplumun kurallarını koyan buradaki birey, zaman zaman eylemlerini kime karşı ne için gerçekleştirdiğinin ikilemini tatmaktadır. Bu sorgulama hali ise bu bireyi işte bu noktada trajik hale getirmektedir. Trajik bulunan bu kahramanın bu isim edinmesinin bir diğer nedeni ise, Kierkegaard için homojen bir küre geçişinin mümkünsüzlüğünü ifade etmektedir. Bir birey Estetik Küre'den Etik Küre'ye sıçramış olsa dahi ben merkezli yapısını tamamen terk edemeyeceği düşüncesinden hareketle hala bir miktar estet olarak yaşamını sürdürmektedir. Bu sebeple arafta kalan bir yaşam biçiminin betimlenmesi adına trajik benzetmesinin kullanıldığı ifade edilmektedir.

Etik Küre'nin trajik kahramanlarını Agamemnon ve Sokrates olarak belirten Kierkegaard için her iki karakterin ortak noktası, topluma feda edilen yaşamları olarak belirtilmektedir. Sokrates'in kendi dönemine ait toplum eleştirileri ve bu toplumun idealize edilebilmesi adına kendi yaşamını ortaya koyma hikayesi Kierkegaard'ın kendi felsefesini de şekillendirmesi noktasında önem taşıyan bir başlık olarak yer almaktadır. Aynı zamanda Sokrates'in bireyin kendi özünü bilmesi düşüncesinin bilme sınırlarını aşarak kendi özünü

seçebilmesi alanına geçişi, Kierkegaard izinde öznelleşen bireyi ve seçim hakkını işaret etmesi noktasında etik alana sıçrama anını da ifade etmektedir. Agamemnon'un ise kendi toplumun kurtuluşu için kendi kızını feda edişi bir seçimi, bir fedakarlığı, bir vazgeçiş simgelemesi adına trajik kahramanı betimleyen bir diğer karakter olarak aktarılmaktadır. Agamemnon'un buradaki vazgeçiş toplum karşısında bir vazgeçiş temsil etmesi noktasında bireyin ahlaki sorumluluklarının kendisinden önce geldiğini göstermektedir (Durna, 2019, s.33: Gülten, 2014, s.93).

Kierkegaard için insanlığın çoğunun bulunduğu bu kürenin trajik bireyinin kurtuluşu için gösterilen işaret ise iman ve teslimiyet olarak ifade edilmektedir. Benliğini topluma teslim eden bireyin sonsuza yürüyüşü, Tanrı'ya benliğini sunması ile devam etmektedir.

3.1.4. Dini Varoluş Küresi; Paradoks ve İnanç Sıçraması

Estetiğin ve etiğin dolambaçlarından geçildiğinde Kierkegaard'ın varoluş zirvesine ulaşılmaktadır. Dini Küre'de öznelliğini hakikate erıştiren birey şimdi yeni bir tekillik içerisinde yer almaktadır. Buradaki tekillik formu Estetik Küre'den oldukça farklıdır. Çünkü burada birey Estetik Küre'deki gibi kendini kendine adanmak gibi bir bencilikte değil, kendini Tanrı için Tanrı'ya adadığı aşkın bir yalnızlık içerisinde. Her türden şey karşısında bir inanç geliştirebilen birey burada Tanrı'ya karşı bir boyun eğiş ve tefekkür içerisinde (Gök, 2015, s.52: Su, 2011, s.24).

Bu kürenin rasyonellikten kopuşu bireyin özgür iradesi ile akıl çerçevesinde aldığı kararların ortadan kalkışında gizlenmektedir. Bu kürenin varoluş terminolojisi, teslimiyet, tutku, iman olarak belirtilmektedir. Etik çerçevede sorgulanabilecek ve eleştirilebilecek bu kavramlar ve tüm davranış türleri bu küre içerisinde kendilerine yeni anlamlar edinmektedir. Düşünerek hareket eden bireyin burada, Tanrı'nın buyruğu önünde biçim değiştirmekte ve evrensel dayanaklar içerisinde suç ya da anlamsızlık barındırabilmektedir. Bireycilik ve toplumculuk katmanlarındaki tüm yükümlülükler burada kendini tutku ile teslim ve kurban etmiş bir birey iskeleti oluşturmaktadır. Bu kürenin ve varoluşun mutlak temsilcisi olarak iman şövalyesi betimlemesini yapan Kierkegaard, kendisinin teslimiyeti, fedakarlığı karşısında yoğun hayranlık ve şaşkınlık duyduğu Hz. İbrahim öyküsünü irdelenmektedir. İnandığı ve tüm benliğini teslim ettiği Tanrı karşısında oğlu İshak'ı kurban eden bir karakter olarak İbrahim, etik alanda katil bir baba ya da insan olarak nitelendirilebilecekken, cesareti, tutkusu ve imanı neticesinde Kierkegaard için bir İman Şövalyesi olarak nitelenmektedir (Gülten, 2014, s.144).

İman şövalyesi, kendi benliğinin kime ve ne için teslim ettiğinin bilincine vararak, akıl sınırlarını aşan tüm sınavları göze alabilen bireyler olarak ifade edilmektedir. Tanrı yolunda bilmenin, hissetmekten farklı olduğunu ifade eden bu bireyler, bilginin sınırlarını kırarak Tanrı'nın ancak hissedilerek bulunabileceğini keşfetmiş bireylerdir. Burada Agamemnon öyküsüne geri döndüğünde, toplum karşısında aradığı telos'u toplum karşısında bulan bir fedakâr yönetici ile karşılaşmaktadır. İman şövalyesi ise aşkınsal olan karşısında aradığı telos'unu ancak ve ancak hisleri ve transandantal bir imge peşinde koşarak bulabileceğine inanan bireyler ile karşılaşmaktadır. Bu noktada Kierkegaard'ın akıl kavramına oldukça fikir çatışması yaşadığı Hegel izinden değinildiğinde, Tanrı'nın buyruklarının akılsallığı ölçeğinde bireyin akli ve eylemleri arasındaki dengenin bu buyruklar karşısındaki sorgulanamazlık ilkesine rastlanılmaktadır. Birey, Tanrı buyruğunu akli sınırlar çerçevesinde değil, tutku ve inanç çerçevesinde içselleştirmektedir. Tam da bu noktada Hz. İbrahim öyküsüne geri döndüğünde ise İbrahim'in Tanrı'ya kendisini teslim ederek ve etik sınırları aşarak kurban ettiği oğlunu, düşünceler eşliğinde aldığı bir karar neticesinde feda etmediği görülmektedir. İbrahim Tanrı'nın buyruğu karşısında, toplum önünde nitelendirileceği tüm genellemeleri kabul ederek ve Tanrı'nın sorgulanamaz buyruğunu hissederek oğlunu kurban etmiştir (Demirhan, 2003, s.106). Bu noktadaki İbrahim'in bu soğukkanlı ve sarsılmaz imanı, Kierkegaard'ı hem büyüleyen hem de rasyonel açıdan düşünüldüğünde yetisiz bırakan bir boyutu bulunmaktadır (Kierkegaard, 2002, ss.15-16). İbrahim'in öyküsünde dikkat çeken iki nokta ise imanın ıstırap ve ümit arasındaki hamle ilişkisidir. İbrahim'in kendisi dışında kimsenin anlamlandıramayacağı kurban etme görevini karşısında çektiği ıstırap sonsuz teslimiyet hamlesini imgelirken; İshak'ın kurban edilme eylemi karşısında ise İbrahim'in Tanrı'nın bu eylemi durdurma gücü ya da yeni bir İshak bağışlama ümidi ise iman hamlesi olarak imgelenmektedir (Kierkegaard, 2002, ss.19-20).

Dini Küre'nin öznellik boyutunu ele alan Kierkegaard, burada bireyin hakikate ulaşmada öznel sorular sormasının gerekliliği vurgulamaktadır. Hakikatin öznelliği bakışı burada devreye girmektedir. Her varoluşun kendine özgü yapısı gereğince her birey burada Tanrı'ya karşı 'ben kimim sorusunun peşinde gitmesi kendi varoluşuna erişmesinin öznelliğini ifade etmektedir. Bireyin sorularının öznelliği, ulaşacağı cevapların da biricikliğini temsil etmesi noktasında her bir yolculuğun kendine haslığını ifade etmektedir (Altaş, 2016, s.17). Bireyin kendisine varoluşu için soracağı soruların, bu sorular ışığında edeceği imanın, inancının ve dahi seçeceği dinin belirlenmiş toplumsal kodlar, yönlendirmeler ya da eğitimler ile mümkün olamayacağı da belirtilmektedir. Burada soru sormanın da kavranabilecek değil

hissedilebilecek bir olgu olduğu vurgulanmaktadır. Soru sormanın öğrenilebilir tarafı değil hissedilebilir ve tutkulanabilir tarafının bireyin varoluğu için önemli ve geçerli kılındığı ifade edilmektedir (Oğuz, 2021, s.65).

Soru sormanın ardından, bireyin edineceği cevapların eyleme dökülmesi konusunda Kierkegaard imanın eylemler ile uyumluluğuna da dikkat çekmektedir. Bireyin geliştirdiği Tanrı düşüncesi karşısında Tanrı yolunda eylediklerinin uyumu ancak doğru bir iman oluşturabilmektedir. Tanrı ile bütünleşmenin samimi ve yalansız tarafını ön plana çıkartan Kierkegaard, inançsız eylemin görüngüler dünyasına aile kalacağını ifade etmektedir (Gülten, 2014, s.138). Estetik ve Etik Küre’de tattığı kaygı, korku ve titremenin yerini sonsuz teslimiyete bıraktığı bu kürede birey, aklın sınırlarını aşan adanmışlığın bilinci ile Tanrı’ya teslim olarak varoluşun en üst basamağını yaşamaktadır. İnanmanın nesnesi Tanrı, zamandan ve mekândan soyutlanmış, tümleşmiş bir formda temsil edilmektedir. Dolayısıyla, tutkularının düşüncelerini yönlendirdiği insan karşısındaki Tanrı ile ilişkisini temellendirme noktasında kendi kararlarını eyleyebildiği kadar bütünlük kurabilmektedir. Buradaki Tanrı’ya bağlanma halinin Hegelci yaklaşım içerisindeki rasyonalize edilmiş bir aklama ve haklılandırma dayanağı vuku bulmamaktadır (Mutlu, 2017, s.628).

Kierkegaard için varoluşun katarsisi olarak tanımlanan bu küre için getirilen eleştirilere kısaca değinmek ve bu eleştiriler karşısında Kierkegaard’ın bütünlüklü bakış açısı neticesinde geliştirdiği cevabı irdelemek Dini Küre’nin varoluş felsefesindeki yerini kavramak adına önem taşımaktadır. Dini Küre’nin tanımları içerisinde Tanrı karşısında sorgulanamaz itaat ve sorumluluk düşüncesinin, varoluşçu felsefe içerisinde bireyin özgür seçim yasası ile çeliştiği düşünülmektedir. Bireyin kendisinin kendisine ve toplumun bireyin kendisine dayattığı yaptırım türlerinden, Tanrı’nın yaptırımına geçildiği ifade edilmektedir. Bu eleştirel yaklaşımlar karşısında Kierkegaard, metafiziksel ölçekte din kavramının paradoksal yapısını işaret etmektedir. Fideist görüşlerinin de izinde Kierkegaard, Tanrı’nın birey ile olan ilişkisinin akıl dışı formunu yeniden öne sürmektedir (Altaş, 2016, s.51). Doğası gereği özünde bir inanç hissi taşıyan insanın, dinin öznel yapısı içerisinde sinsi düşünceler ve boşluklar peşinde değil, Tanrı’ya iman, güven ve teslimiyet ile bağlı olduğunu söylemektedir. Bu yapıdaki insan, Tanrı güdümü ile insan güdümü arasındaki farkın da bilincindedir. Düşünce sınırlarının, inanma sınırları ile çatıştığını bu küre içerisinde temellendiren Kierkegaard için aklın sınırları dışında kalsa dahi Tanrı’ya gönülden bağlılık varoluşun çekirdeğini temsil etmektedir.

3.2. Kaygı Kavramı

İnsana dair bir duygu ya da bir tepkime türü olarak kaygı kavramı felsefi zeminde ele alınıp irdelenmesinin yanında psikoloji ya da psikanalitik çerçevede de analiz edilmektedir. Kaygı kavramına yaklaşımın insana dair diğer çalışma alanlarındaki karşılığını keşfetme amacıyla geniş ölçekte yer vermenin ardından varoluş felsefesinde ve Kierkegaard terminolojisindeki bakış açılarına yer verilecektir.

Kaygı kavramının biyolojik bir zeminden alınarak psikolojik ölçekte irdelenmesinin öünü Sigmund Freud tarafından açılarak literatüre yeni bir pencere olarak eklenmiştir. Kaygı duymayı, egonun bir işlev aracı olarak tanımlayan Freud, kavramın yalnızca ruhani bir durum olmasının ötesinde anlamlar taşıdığını ifade ederek kavrama geniş bir alan açmıştır.

Kaygı, bir tehlikenin varlığı ya da ihtimaline karşılık bir tür korku yansıması olarak tedirgin olma veyahut aklın devre dışı kalarak korkusal dürtü yayma durumu olarak ifade edilmektedir. Kaygı kavramından ayrılan ve birlikte ilerleyen iki kavram bulunmaktadır. Bunlardan ilki olan korku; bir nesne ya da olay barındırarak yönlü bir duygu durumunu ifade etmektedir. Var olan bir şeye karşı beslenen korku doğrudan bir nesneyi işaret etmektedir. İkinci kavram olarak kuruntu ise bir bireyin bir şeyin varlığı ya da yokluğu belli olmamasına karşın duyduğu rahatsızlık ve endişe halini ifade etmektedir ki bu kuruntu düşüncesi kaygıyı perçinleyen yegâne katman olarak ifade edilmektedir (Budak, 2000, s.437: Dağ, 1999, s.181).

Korku ve kaygı arasındaki düşmanın belirsizliği farkı her iki kavramı hem benzeştiren hem de farklılaştıran noktayı temsil etmektedir. Korkulan bir şey, yani düşmanımız bellidir ve korkunun yenilip yok edilmesi için somut adımları görünür kılmaktadır. Fakat yenmesi görece korku duygusundan daha zor olan kaygı kavramında ise daimî bir belirsizlik, ihtimaller silsilesi ve tetikte kalma hali mevcuttur (Dağ, 1999, s.188). Daha sistematik olarak ifade edilirse her iki kavram arasındaki farkı ifade etmede 3 temel başlık yer almaktadır. Birinci başlık olarak kaynağın varlığı ifade edilmektedir. Aktarıldığı gibi korku kaynağının görünürlüğü mümkünken kaygının yönü belirsizlik taşımaktadır. İkinci başlık ise şiddetsel güç olarak belirtilmektedir. Korku taşıdığı rasyonellik ve realite boyutu nedeniyle kaygı kavramına kıyasla birey tarafından daha şiddetli bir şekilde deneyimlenmektedir. Sonuncu başlık olarak ise süre kavramı işaret edilmektedir. Yönünün ve şiddetinin belirlendiği korkma eyleminin ortadan kaldırılması için bireyin gösterdiği çaba korkmanın süresini kısaltırken kaygı, kişinin belirsizlik karşısındaki eylemsizliği nedeniyle daha uzun sürmektedir (Cüceloğlu, 1991, ss.227-228).

Korku genel ölçekte nesnellik ya da genel geçerlik taşıırken kaygı kavramı öznelleşmiş düşüncelerin tesiri olarak vuku bulmaktadır. Eğer bir kişi bir başka kişi, olay ya da durumu yaşamına tehdit olarak algılsa bu korkuyu açığa çıkartmaktadır. Fakat aynı durumlara gerçeküstü anlamlar ve çıkarımlar eşliğinde fiziksel olmanın ötesinde düşünce ve yaklaşım açısı geliştirirse şayet bir birey; bu sefer de kaygı kavramına yakalanmaktadır. Bu doğrultuda herkes çoğu oranda aynı şeylere karşı korkma refleksi taşıırken herkes aynı konu başlıkları karşısında kaygı duymamaktadır. Kaygı bir tür kişiliğin taşıdığı değerler sistemi gibi işlemektedir (Özer, 2008, ss.11-34).

Kaygıya dair atfedilen olumsuz tanımlamalara karşısında kaygının tetikleyici gücünün bireyi hayatta ve diri tutma yönündeki katkılarına da değinmekte fayda vardır. Kaygının olumsuz bir evren kurgulamasının en temel dayanak noktası akıl sınırları dışında gelişim göstermesi ve bir bireyin ruhunu gerçeklik dışı düşünce katmanlarıyla doldurması ve rahatsız etmesi olarak ifade edilmektedir. Kaygıyı bu aşamada olumlayan taraf ise korku duyulmasının ardından gelen tetikte kalma ve tedbir alma dürtüsünü devreye sokmasıdır. Bir kişinin gelişimine yönelik karşısında fark ettiği ve korktuğu bir durum karşısında kendisini koruma refleksi neticesinde bu durum karşısında kaygı duyuyor olması kişinin kişilik gelişiminde önemli rol oynamaktadır. Taşıdığı bu potansiyel nedeniyle kaygı bireyin davranışlarına yön vererek benliğin oluşmasına yardımcı olmaktadır (Ersevîm, 2005, ss.304-305). Varoluşsal izlekte kaygı kavramına yaklaşıldığında ayrıca yeniliğin getirdiği huzursuzluk eşiğine uğranılmaktadır. İnsan yeni bir olgu ile karşı karşıya kaldığı zaman yeniliğin bilinmezliği karşısında bocalamakta ve kaygı duymaktadır. Duyulan kaygının sonlanması için ise bir seçim anı doğmakta ve kişi yaptığı seçimler nedeniyle yaşamın bilinmezliğine karşı bir kaygı duymaktadır. Kaygının sürekliliğini içeren tek olgu ise ölüm olarak tasvir edilmektedir. Ölüme dair duyulan kaygı kişinin kendi bilincini açıkta tuttuğu bir mücadele arenasını oluşturmaktadır. Ölüme dair duyulan kaygı bir noktada yaşamın devamlılığını korumaktadır. Olumlu ya da olumsuz deneyim alanı içerisinde kaygıyı yaşamaktan korkma ise mümkünsüzlük içermektedir. Kaygıdan kaçmaya çalışma paradoksal bir şekilde kaygının şiddetini artırmaktadır (Sayar, 2000, ss74-75: Özer, 2008, s.65).

Psikolojik açıdan kaygı kavramına değinmenin ardından kavramı incelenme alanı olarak ön plana atan psikanalitik çerçevedeki karşılığına bakmak bireyin bilinç altı katmanlarına kavrama yaklaşımını keşfetmek adına önem taşımaktadır. Çalışmanın yukarı kısmında da ifade edildiği gibi kaygı kavramına kuramsal yaklaşım ilk olarak Sigmund Freud tarafından getirilmiştir. İnsan yaşamının sonsuz uyum ilkesi bünyesinde şekillendiğini ifade

eden Freud, yönsüz hiçbir insan davranışının bulunmadığını ifade etmekte ve her tip insan davranışının ise bir tür uyum peşinde gösterildiğini düşünmektedir. Bu noktada Freud, kaygı, korku ve dehşet kavramlarına birbirinden ayrı anlamlar atfederek her bir duygu durumunun ayıksılığını açıklamaktadır. Bahsedildiği üzere Freud için de kaygının yönlendirilmiş bir nesnesi bulunmazken, korku işaret edilebilir bir nesne dünyasını simgelemektedir. Dehşet kavramına ise kaygının önlediği bir beklenmedik an karşısında geliştirilen form olarak yaklaşmaktadır. Freud kaygının başlangıç noktasını insanın doğumu ile ilişkilendirmektedir. Dünyaya yani kendi bilinci açısından ilk bilinmezliğe gözünü açısından itibaren kaygı duygusu ile karşılaştığını ifade etmektedir (Freud, 1984, s.201: Geçtan, 2005, s.48).

Freud'un kaygı kategorisinde ise nevrotik ve normal kaygı olmak üzere farklı kaygı tipleri mevcuttur. Normal insan kaygısının yaşanan düzey nedeniyle değil niteliksel düzeyde nevrotik kaygıdan ayrıldığını ifade etmektedir. Her insana arada bir olacak şekilde yaşadığı kaygılanma halinin kaygının gerçekçi boyutunu simgelediğini belirtirken; bu kaygının doğrudan korku hormonu ile ilişkilendirildiğini ifade etmektedir. Gerçeklik boyutu taşıyan kaygılanma mantıksal ve anlaşılır olarak kabul görmektedir. Taşıdığı gerçeklik temeli ile bu kaygılanma yaşamı ve iç güdülerini kontrol etmeye yönelik dürtüyü simgelemektedir. Nevrotik evrede kaygının ise ne yönü ne anlamı ne de gerçekliği bulunmaktadır (Geçtan, 2005, s.47).

Psikanalitik bakışta kaygı, bireyin ruh yapısını ve kişiliğinin şekillendirmesini temellendiren temel bir duygu olarak ele alınmaktayken, Kierkegaard için bu kavram bireye özgürlüğün imkanını ya da varoluşsal yönelimini keşfetmede kendisi olabilmeyi sunabilmekle ilişkilendirilmektedir. Düşünür bu kapsamda “*Özgürlüğün olanağı kendini kaygı dahilinde ifade eder.*” ifadesinde kaygı kavramının yalnızca psikolojik bir tepkime olarak doğmadığını, insanın kendi varoluş imkanları ile karşılaşmasının önündeki temel biçim olarak konumlandırıldığını ifade etmektedir (Kierkegaard, 2013, s.69).

Psikanalitik düşüncenin bir diğer temsilcisi olarak Otto Rank da kaygı kavramını doğum anı ile ilişkilendirerek kişinin rahatlık alanından mücadele gerektiren bir alana geçiş başlangıcı ile birlikte kaygılanmaya başladığını ifade etmektedir. Yaşanılan ilk kaygı anının ise bir insanın tüm yaşamını şekillendirecek bir yansıma aynasını oluşturduğunu ifade etmektedir (Geçtan, 2005, ss.204-205). Psikolojik ve fizyolojik anlamda kaygı kavramının öneminden çok bir kişilik oluşumuna etkisi yönünden yaklaşıldığında ise Freud'un insandan ayrı düşünülmemeyecek ve bir bütünü simgelediğini ifade ettiği kaygı duygusunun bir kişiliğin oluşumundaki önemine değindiği görülmektedir. Freud aynı zamanda kavramın esasında bir

kişiliğin inşasındaki ilk ve en temel itici güç olduğunu da belirtmektedir. Ben'lik inşasında insana uyarıcı bir rehber olarak yol gösteren yegâne duygu kaygı olarak ifade edilmektedir. Ben'in yolculuğuna geçişte kavramın psikolojik ve psikanalitik çerçeveden incelemenin en kökeninde Ben'i var eden duygu formu olarak felsefi zeminde kaygı kavramının tanımının neliği önem taşımaktadır.

3.2.1. Kaygının Ontolojik Niteliği

Bir kişiliğin yaratılması noktasında sancılanma, bunalım, daralma gibi duygu durumlarıyla birlikte anılmasının ötesinden kaygı, özgürlüğe erişmede aşılması gereken her bir basamağın içerisinde taşınan sınavı da temsil etmektedir. Varoluşa dair bu konumlandırma neticesinde kaygı, ontolojik bir inceleme alanını içermektedir. Psikolojik ifade olarak kaygılanma, nedeni belirlenemeyen bir endişe etme halini ifade ederken, felsefi terminolojide de derin anlamlar yüklenmektedir. Kaygı duyulma durumunun felsefi temelinde, anlamsızlık, eksik bırakılma hali, yönün ve yaşama dair amacın yitirilmesi gibi durumlar karşısında bireyin bu durumu hissetmesi ve keşfetmesi neticesinde verdiği bir tepkime olarak yaklaşılmaktadır (Cevizci, 2005, s.991).

Korku ve kaygının farklılaşması felsefe literatüründe de geçerli kılınmıştır. Kaygı yine belirsizlik, hiçlik nesnelendirmesi üzerinden açıklanırken korku yine aynı şekilde belirli bir yönü zorunlu kılmaktadır. Kaygılanmanın yokluk yani hiçlik ile olan bağı, bir insanın varlık ve yokluk sürecine eşlik eden sorgulama ağını temsil etmesi noktasında benzerlik taşımaktadır. Bireyin kendisinin, geleceğinin ve içinde bulunduğu dünyanın anlamlandırılmasında yardımcı bir keşif unsuru olarak kaygı dünyası yer almaktadır. Kaygı duymayan bir insan varoluşun özünü aramada eksik ve naçar kalmaktadır (Güçlü vd., 2002, s.710).

Kaygı ve korku kavramlarının felsefe özelindeki ayrımına da değinmenin ardından kaygı kavramının varoluş ile bütünleşen yapısını incelemek için varoluş felsefesinin dokunuşuna ihtiyaç duyulmaktadır. Kaygı kavramına felsefi bir argüman olarak yaklaşan ilk kuram Varoluşçuluk olarak ifade edilmektedir. Rasyonalist bir insan figürü inşa eden diğer görüşlerin tersine varoluşçu felsefe, bireyi ve bireyin kaygı, umut, korku, mutluluk gibi ihmal edilen duygularını önceleyen, bireyi özneleştiren bir yapıda ilerleyerek bu kavramları ontoloji düzleminde bir değer olarak kabul etmektedir. Kaygı kavramına kendi terminolojisi içerisinde ve Varoluşçuluğun kökeninde çok önemli ve kırılğan bir zemin oluşturan ilk filozof Søren Kierkegaard ise kaygılanmanın pozitivist edildiği, önerildiği hatta varoluş için gerekli kılındığı

bir zorunluluk biçimi olarak yaklaşmıştır. Kaygılanma durumuna bir tür özgürleşme, günah ile ilişkilendirme ve umutsuzluk evreninde bocalama gibi birbirine eklemlemeli fakat pozitif açıdan değerlendirilebilecek bir katman geliştirmiştir. İnsanın özne bir birey olması yolunda sadece nesnel akılla hareket etmesinin yetersizliğinden yola çıkarak Kierkegaard, aklın yanına kalbi, duyguları, düşünmeyi ve hissetmeyi koymaktadır. Kendi yaşamında kendi varlığının ne'liğini sorgularken kaygılanan bireyin hiçlikten kurtulmak için bir sıçrama anı yaşadığını ifade etmektedir. Kaygı ve korkunun farkı için Kierkegaard insanın sonu olan ve sonsuz olan arasındaki ilişkiye değinmektedir. Kaygının hiçbir sonu bulunmamakta iken korkma hali korku durumunun sona ermesiyle birlikte ortadan kalkmaktadır. Kaygılanma ise düzey ve şiddet değiştirse dahi daimî bir dürtü olarak bireyin zihnini kurcalamaya devam etmektedir. Sorunun olmaması nedeniyle süreklilik içeren kaygı kavramına karşı bir bireyin zafer elde edememesinin durumunu ise Kierkegaard; sonu olan bir varlık olma noktasında bir insan sonsuz olan karşısında kesin bir kazanım elde edememektedir (Deren, 1999, s.116). Kaygı duymanın sadece insana özgü bir duygu olduğunu ekleyen Kierkegaard, kaygının ruh ile olan bağıını işaret etmektedir. İnsan ruhunun kendi geleceğine dair bilinmezlikler karşısında duyduğu kaygı, bu bilinmezliklerin taşıdığı gerçekleşme ya da gerçekleşmeme halini simgelemektedir (Kierkegaard, 2013, ss.34-36). Yeni olan her bir bilinmez, kaygının pekiştirilmesini diri tutulmasını sağlamaktadır. İnsanın bu ihtimaller karşısındaki özgürlüğünü gerçekleştirmesinde kaygı işlevsel olarak daima varlık göstermektedir. Bu hali ile kaygı ve özgürlük birbirini mümkün kılan iki yapıyı ifade etmektedir (Sayar, 2000, s.73).

Kaygı ve özgürlük düalizmine ek olarak kaygı ve gelecek kavramları yer almaktadır. Kaygı, ancak gelecek zaman içerisinde var olabilmektedir. Bir kişinin yaşamına ve alışkanlıklar sistemine ya da değerler ve inanç sistemine karşı yabancı ile karşılaşma anına kadar biriktirilen kaygının açığa çıkması, geleceğe dair bilinmezliğin boyutunu da temsil etmektedir. Gelecek olanın ne zaman ve nasıl olacağına dair belirsizlik, kişinin kaygı duyduğu şeye karşı sorgulama halinin devamlılığını ifade etmektedir. Bu sorgulama sürekliliği Kierkegaard için işte kaygı kavramının ontolojik zeminini işaret etmektedir. Varoluşun peşinde duyulan kaygı bu sebeple olumlu, hiçleşmede var olmaya giden yolda bir yoldaş olarak kabul edilmektedir (Kierkegaard, 2013, ss.77-100).

Çalışma kapsamında tüm bölüm başlıkları arasında birbirleri ile bütünleşebilecek yapıda Kierkegaard felsefesinin kavram haritasından bahsedilmektedir. Kierkegaard penceresinden bakarken yer yer filozof ile benzeşen ve ayrılan görüşlerin ana hatları da çalışmada ele alınan kavramlara getirilen farklı bakış açılarını da aktarabilmek açısından

literatür yelpazesini genişletmeyi hedeflemektedir. Bu noktada kaygı kavramına kendi yorumunu getiren bir diğer önemli filozof Heidegger'e kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Heidegger, kavrama dair daha derin çalışmalar sürdürmesine ve kavramın ele alınış başlangıcını Kierkegaard'tan almasına rağmen çalışmalarını Kierkegaard'tan hiç söz etmeyerek gerçekleştirmiştir. Kierkegaard için bireyin varoluş pusulası görevindeki kaygı; Heidegger için tamamen bir kaybolmuşluk, hiçlik ve yok olma eşliğini temsil etmektedir. Dünyaya atılan insanın, kendi ölümlülüğünü keşfetmesi ile ortaya çıkan kaygı kavramı varoluşa dair güvensizliğin kapısını aralamaktadır (Güçlü vd., 2002, s.710).

Kaygılanmanın getirdiği yalnızlaşma hali, kişinin kendilik olanağının mümkünlüğü konusunda karar vermesini temsil etmektedir. Kaygı duyan bir kişi bir kararın eşliğindedir. Kaygı duyması ise ona görmesi gereken gerçekliği işaret etmektedir. Yalnız başına insan, topluma dair tüm ilişkilerden soyutlanarak farkındalığını keşfetmeye başlar. Bu bilinç hali ise kişiyi ya varoluşunun derinliklerine ya da sorumluluklarına götürmektedir. Dünya yaşamına dair ne olacağının belirsizliği içinde kaygı duygusu bu kapsamda kişinin var olma biçimini temsil etmektedir (Blackham, 2005, ss.99-100).

Oldukça köklü olarak Heidegger felsefesinde incelenen 'Daisen' kavramına kısaca değinmek kaygı ile kavram arasındaki ilişkiyi incelemek açısından önem taşımaktadır. Daisen, Heidegger'in insan olabilme imkânının tanımlandığı varoluş karakterini imgelemektedir. Kendi felsefesinin temelini oluşturan varlığa dair anlamın ne'liğinin sorgulandığı varlık Daisen'i ifade etmektedir. Daisen aynı anda kendisini ve kendi dışındakileri kavrayabilen yapıda bir karaktere sahip olarak betimlenmektedir. Ancak buradaki Daisen kavramı temel düzeyde insan varlığından çok, varoluşu anlamlı kılabilen insan olma mümkünlüğünü ifade etmektedir. Bu mümkünlüğün savaşına doğan Daisen, dünyaya itildiğini fark ettiği ilk anda kaygı duymaktadır. Yönünün ve nesnesinin olmadığı kaygı, bu aşamada Daisen'i ortaya çıkartmaktadır. Kaygı eşliğinde kendinin ve varlığının farkındalığını deneyimlenen Daisen, artık bir birey haline gelmektedir. Bu bilinç aynı zamanda özgürlüğün bilincini de doğurmaktadır ki bu durumda özgür seçimlerin kendi karar mekânizmasının gücünü devreye sokmaktadır. Dasein aynı zamanda duyduğu kaygı nedeniyle geleceğe yönelik bir pozisyonda durmaktadır. Bu konumu itibarıyla de dünya üzerindeki tüm varlığı kaygı temelinde inşa edilmektedir. Bu noktada seçim hakkının bilincindeyken aynı zamanda tüm seçimlerinin olanaklılık taşımadığının da bilincindedir. Bu sancılı bilinç hali onu yine kaygılı yapmaktadır. Dasein'in ölüme bakışı ise bahsedilen tüm olanakların yitirilmesini ifade etmektedir. Tüm olanakları geçerli kılrsa dahi

ölüm karşısındaki sonsuz bilinmezlik kaygısı Dasein'i dünya içinde yaşayabilen bir varlık olarak konumlandırmaktadır. Ölüm karşısındaki biçare Dasein kendi sonunun ölüm ile ilişkisinden yola çıkarak, tüm hayatı boyunca geriye kalan olanakların peşinde kaygı duyarak var olmaktadır (Çüçen, 2003, ss.40-88).

Kaygı kavramına dair literatür taraması içerisinde çalışma kapsamına eklenen son bakış açısı Sartre için ise gelecek karşısında duyulan bir tür daralma halini ifade etmektedir. Aynı zamanda sorumlu olduklarının bilincinde olarak bir bireyin bu sorumlulukları karşısında yaptığı seçimlerde kaygı duyduğu belirtilmektedir. Sartre için özgür olan ve özgür iradesine bağlı eylemler kurgulayabilen varlık, özgürlüğü karşısında seçimler yapmakta ve aldığı sorumluluklar neticesinde ise kaygı duymaktadır. Sartre için de kaygının olumlu bir yönü bulunmaktadır. Çünkü her ne kadar bireyin kendi kararları neticesinde kaygı duyma durumunun varlığı nedeniyle bireyin kendine dair güven sarsılması yaşamasını ifade etse de kaygılanma, bir eylemliliğin varlığını irade etmesi nedeniyle özgür insan teorisini desteklemesi noktasında olumlu bir kavram olarak nitelendirilmektedir (Ditfurth, 1991, ss.16-17).

3.2.2. Kaygı ve Günah İmkânı

Kierkegaard için Adem'in Aden bahçesinden ve Tanrı'dan uzaklaştırılması öyküsü günahın başlangıcını ve bu doğrultuda her şeyin varoluşunun başlangıcını temsil etmektedir. Bu bahçede işlenen ilk günah bireyin ilk varoluş savaşı olarak anlatılmaktadır. Bireyin yaratılışa dair bu bakış açısından yola çıkıldığında varoluş günahkarlık ile bütünleştirilmekte ve günah kavramına aleladelikten öte varoluş yolculuğunda bir sıçrama imgesi olarak ele alındığı görülmektedir. Aynı zamanda öncelik ve sonralık sıralamasında bu açıdan yaklaşıldığında günahın varoluştan sonra gerçekleşmediği aksine günah işlemenin bireyi varoluşa erişmede öncelikli bir yapıda yer aldığı da belirtilmektedir (Kierkegaard, 1980, s.37). Âdem hikayesine yine atıfta bulunan Kierkegaard, günahın insana dışarıdan eklemeli bir yapısının bulunmadığını, günahın insana içkin en temel kendilik hali olduğunu düşünmektedir. Bu kapsamda birey Adem'den gelen günden sıyrılarak kendi günahkarlığını inşa etmektedir. Kierkegaard, günahın özerkliği ve özneliği konusuna da değinmektedir. Her ne kadar başlangıcı Adem'e dayandırılrsa dahi bir bireyin varoluşuna dair hiçbir günah birbirinin kopyası olarak var olması mümkün değildir. Günahın bu biriciklik yapısı, bireyin özneleşmesi yolunda attığı adımların başında gelmektedir (Kierkegaard, 1980, ss.34-35). Adem'den tüm insanlığa uzanan günahın varlığı bireyin doğumundan itibaren bir tür suçluluk pozisyonuna bireyi itmesi

varoluş düzeninin çözümlenemez eşliğini temsil etmektedir. Bu konumda birey kendi günahları ve insan türünün günahları arasında bir ayırım noktasında yer almaktadır.

Kierkegaard günah kavramına, bireyin mutlak surette içinde yer aldığı bir durum olması penceresinden yaklaşmaktadır. Bu durum, dünyadaki varoluşun hakikatini öznel deneyimler ölçeğinde ele almaktadır. Barındırdığı öznellik açısı nedeniyle günah, tarihsel ölçekte politikadan, toplumlardan ya da ahlaki ve kitlesel formlarda uzakta bir noktada konumlanmaktadır. Günahın dini köken ile bütünleşmiş yapısı bu ayrılma noktasını temsil etmektedir. Aynı zamanda günah, Tanrı ile kurulan ilişkinin de başlangıcını temsil etmektedir. Günah işlemek bu kapsamda, bir bireyin varoluşunu ararken Tanrı ile yüzleşme randevularını ifade etmektedir. Bireyin teklifinden Tanrı'nın teklifine doğru yönelen bir ilişki formu oluşmaktadır. Günah kavramının varlığı, bireyin öznelliği, bu öznellik karşısındaki seçimlerine dayanan kaygıları ve sonunda erişilen sıçrama ya da özgürlük anları ile kol kola ilerlemektedir. Çizilen bu çerçeve kapsamında Kierkegaard, günahın özgürleşme yolundaki kavuşma anına hizmet ettiğini belirtmektedir (Cameron, 2007, ss.97-98). Âdem, iyilik ve kötülük bilgisine hâkim olmadan henüz bir birey olamamışken, ilk günahın eşliğinde yasaklanan şey karşısında duyulan sonsuz arzunun peşinde eylemler gerçekleştirmektedir. Yasaklanan şeyi tatma güdüsü esasında Adem'in kendi olma arzusunu simgelemektedir. Âdem bu arzu karşısında kaygı duymaktadır. Tanrı'nın, Adem'e bu noktada özgürlüğünü teslim etmesi, bu özgürlüğün Tanrı karşısında sürekli olarak bir kazanım arenasının birer armağanı olarak betimlenmektedir (Kierkegaard, 1980, ss.44-45).

Özgürlük ve kaygı ikililiği konusunda Kierkegaard, Tanrı karşısında insan varoluşunun daimiliği için kendisine geri verilmek üzere verilen özgürlüğün peşinde gitmek olduğunu ifade etmektedir. Bu koşu içerisinde birey, kendi özgürlüğü için duyduğu kaygının kaynağına kendisini yerleştirmektedir. Özgürlüğün mümkün kılınabilmesi için kaygının varlığı mümkün kılınmalıdır. Bireysel varoluş yolunda başlangıcı çeken özgürlük arzusu, kaygı tarafından biçimlendirilmektedir. Bu ikizlik durumu nedeniyle kaygı ve özgürlük doğuş itibarıyla bireylerde yer alan iki temel varoluş katmanını oluşturmaktadır (Kierkegaard, 1980, ss.41-43).

Günahın mekânsallaşması kapsamında, Kierkegaard bireyin dünyada var olma kökünü günah kavramına bağlamaktadır. Bu neticede insan günahkâr doğmamakta, dünya üzerinde günahkâr olmaktadır. Günahın artışı, özgürlükten kopmaya sebep olması nedeniyle bir diğer bakımdan insanın masum tarafının yitirilmesini de simgelemektedir. Burada sözü edilen günahın, masumiyet kavramını geride bırakması daimî ve tamamen bir yitirilme olarak da ifade

edilmemektedir. Daimî olan en temel şey, kaygının ve özgürlüğün günah ile sonsuz birlikteliği olarak ifade edilmektedir (Kierkegaard, 2013, s.25). Hataya düşmek, burada insana özgü olarak ve insanın yolunu kendisinin seçimleri ile nereye götüreceği sorusunun iman ve inanç birlikteliğinin nasıl şekilleneceğini imgeleyerek betimlenmektedir.

Kaygı, kaygının günahı ve günahın da özgürlüğü doğurması denkleminde Kierkegaard, en kıymetli imgesini Hz. İbrahim'e atfetmiştir. Korku ve Titreme kitabında, kadim hikâyeyi yeniden ve yeniden ele alan Kierkegaard, İbrahim'in büyümlü öyküsünde korkuyu, titremeyi ve paradoksu görmektedir. İbrahim'in hikayesinde söz edilen kaygı, günah ve özgürlük birbirine tamamen geçmiş bir yapıda varoluşun ayrılamaz parçaları olarak yer almaktadır. Varoluşun kurtuluşsuzluğunu simgeleyen bu yapının yegâne temeli ise inançtır (Taylor, 1977, s.310). İmanın toplum, zaman ve mekândan kristalize edilerek soyutlanması, İbrahim'i Tanrı'nın sevgisine kendi varoluşunun derinliklerine götürmektedir.

Tanrı, İbrahim'e çok sevdiğini, İshak'ı kendisine teslim etmesini isteyerek İbrahim'i sınıadığında, İbrahim oğlunu kurban etmek için Moriah'a yola çıkmıştır. Bu yolculuk bireyin, İbrahim'in aynı zamanda teslimiyet ve iman yolcuğunu ifade etmektedir. İshak ile birlikte bu yolda adımlayan İbrahim bu yolda baba ve oğul olmaktan çıkmışlardır. Yolculuk artık, İbrahim'in kendi olabilme yolunda Tanrı'yla yaptığı anlaşmanın etik ölçekte bir dönüşümünü ve bir kurban etme seremonisini temsil etmektedir (Derrida, 1995, s.61). İshak, İbrahim'in kendi olabilmesi için yitirmesi gereken ve tekrar kendisine dönmesini sağlayan şey olarak konumlanmaktadır. İbrahim'in bu teslimiyeti ancak ve ancak tutkulu bir imanın mümkünü olarak ifade edilebilmektedir. Tanrı ve İshak'a karşı duyduğu sevgi, İbrahim'in varoluşu karşısında duyduğu sonsuz acının simgesidir. İbrahim etik pencerede bir katil olarak nitelendirilmesinin ötesinde Tanrı karşısında bir şövalye olarak nitelendirilecektir. Elinde tuttuğu bıçağın, daima sevdiğine yöneldiğini söyleyen İbrahim, Moriah dağında yaşadıklarının dünyaya dair bir karar anı olduğunu ifade etmektedir (Kierkegaard, 1983, s.50). Kierkegaard burada İbrahim'liğin anlaşılmasının rasyonel çerçevede mümkünsüzlüğünü belirtmektedir. İbrahim ne bir katil ne bir deli ne de Tanrı'nın öfkesi karşısında bir korkak olarak sınıflandırılabilir. Bu acı dolu yolculuk bir seçim eşiğidir (Kierkegaard, 2013, s.27). Estetikten etiğe, etiğin alanından ise aşkın olan için kurban etme seçimi ile dini küreye geçiş İbrahim'in sınavıdır. Etik sınırın aşılması, geride kalan tüm ötekilerin Tanrı önünde hiçleşmesini ifade etmektedir (Vries, 2002, s.141). İshak'ın İbrahim'i sınıadığı anlar karşısında İbrahim'in tereddütsüzlüğü, İbrahim'in Tanrı karşısındaki sonsuz teslimiyetini ve günahının karşısındaki özgürlüğünü ifade etmektedir. İbrahim'in sarsılmaz imanı, Tanrı önündeki

özgürlüğünü açığa çıkartmaktadır. Tanrı karşısında inancının görünür kılmak adına en sevdiğine yönelttiği bıçağı, özgürlüğünü etik alanda bir günah olarak karşılanabilecek kurban etme eylemi karşısında kazanılmış bir özgürlüğü temsil etmektedir (Kierkegaard, 1983, s.48).

İbrahim'in hikayesi kaygının günah karşısındaki özgürlüğe dönüşümünü anlatır. Bu hadisede İbrahim'i kaygısını iman teslimiyetine dönüştürerek, bir seçim anına kendisini götürür. Karar anında öteki karşısına Tanrı'yı yerleştirmesi kendi özgürlüğünü, ki buradaki özgürlük varoluş yolculuğunda iman şövalyesi olarak adlandırılmasını ifade eden geçişin özgürlüğünü temsil eder, kazanmasını ifade etmektedir. Etik argümanların yani suçun, ayıbın ve yanlışın Tanrı sevgisi önünde hiçleşmesi görülmektedir. Kierkegaard bu hiçleşme karşısında karar alan bir bireyin çılgınlığından söz etmektedir. Bu çılgınlık, Tanrı önünde korku ve titremenin uyanışını simgelemektedir ki bu uyanış, Tanrı'nın bir armağanıdır.

3.3. Umutsuzluk ve Kendilik Sorunu

Kierkegaard, bireyin acı içinde baktığı umutsuzluk penceresinde gördüğü manzarayı, kaygı ve günah kavramlarını birleştirerek bir çerçevede buluşturmaktadır. Kişinin kendi benliği üzerinde seyre daldığı bu manzaranın mimarı ise bu bakış açısı çerçevesinde bireyin kendi hakikatini arayışında yanında taşıdığı günahları ve kaygılarından oluşmaktadır. Bu doğrultuda, bir kişinin kaygısı günahlarından; günahları ise umutsuzluğundan yekpare bir ayrılış gösterememekte, homojenize bir yapıda bireyin benliğini oluşturmaktadır. Bir bireyi varlığın amacının keşfine iten umutsuzluğun oluşması için iki temel kavram olarak günah ve kaygı arketipleri çalışmada çalışmanın sınırlılık çerçevesinin ölçütünde geniş hatları ile aktarılmıştır. Bu iki kavramın birlikteliğinin Kierkegaard felsefesinin izindeki “umutsuzluk” hali ise her iki kavramın çizildiği çerçevenin etrafında derinleştirilecektir.

Danca kökeninin şüphe ve aşırılık gibi kavramlara dayandığı ‘fortvivelse’ yani umutsuzluk kavramı ile Kierkegaard, her şeyden aşırı şüphelenmenin getirdiği umutsuzluğu işaret etmektedir. Bu sebeple Kierkegaard için umutsuzluk kavramını irdelerken bu kavramın kökeninde durdurulamaz bir şüphelenme durumunu simgelendiği bilinmesi gereken başat temalardan biridir. Burada şüphe ve umutsuzluk kavramlarının ilişkisine odaklanmak önem taşımaktadır. Şüphe, bilişsel bir eylem olarak değerlendirilmekte ve teorik bir zeminde meydana gelmektedir. Şüphe duymaktan umutsuzluğa geçiş ise bilişsel serüvende niceliksel bir artış sağlamamaktadır. Yani şüphenin artışı kişiyi umutsuzluğunun artışına sürüklememektedir. Çünkü umutsuzluk, varoluş kökenli bir dinamik olarak değerlendirilmektedir. Ya/Ya Da adlı

eserinde bu noktada Kierkegaard; şüphenin düşüncelerin umutsuzluğu olduğunu, umutsuzluğun ise bireyin kendi şüphesinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Umutsuzluk halinin kişinin tüm karakterini kaplaması; şüphenin ise bir düşüncenin karşılığı olarak kendini tanımlaması noktasında bu iki kavram ayrılmaktadır (Beabout, 2009, s. 84).

Ölümcül Hastalık Umutsuzluk eseri; umutsuz bireylerin bu eser eşliğinde umutsuzluklarından sıyrılarak Tanrı'ya ve özgürlüğüne kavuşmasının yol haritası olarak değerlendirilmektedir. Buradaki hastalığın ölümcüllük taşıması, elbette ki fiziksel bir hastalık halini ifade etmemektedir. Buradaki hastalık kavramı, peşi sıra gelen bir ölümcüllüğü ifade etmektedir. Bir Hristiyan varoluşçu olarak Kierkegaard tarafından ele alınan bu eserdeki ölüm ise yaşamın sonlanması temelinde değil Hristiyan öğretiler eşliğinde aslında bir yeni bir yaşama geçiş anatomisi olarak ele alınmaktadır. Hastalığın ölümcüllüğünün betimlemesinin yapıldığı kavram, umutsuzluktur. Hastalanmış bir bedenin ölümle son bulmasının ötesinde burada asıl işlenen; bu hastalığın sebep olduğu işkenceler, dayanılmazlık ve keder kaynaklı; yani umudun yok olmasıdır (Kierkegaard, 2021, s.30).

Umutsuzluk kavramına kaygı kavramı izinde bir okuma yapıldığında, kaygılanmanın bireyin psikolojik gerilim deneyimi dışında, kendi benliğini kurma sürecindeki özgürlüğüyle yüzleşme deneyimi de görünürlük kazanmaktadır. Kaygılanan birey burada kendisi olma ihtimalini artıran bir varoluş adımı atmaktadır. Kaygı bireyin özgürlük içerisinde kendisinden sorumlu hale geldiği bir durum olarak aktarılmakta ve bir bireyin ya bu süreçte kendisi olabileceği ya da kendi olma imkânını kaybedeceği belirtilmektedir. Psikolojik temelde umutsuzluğa kapılan birey, kökeninde kendi benini kendisi inşa etmesi neticesinde her ne kadar psikolojik bir kırılmanın içerisinde olarak ifade edilse de metafiziksel aşınmanın eşliğinde yer almaktadır (Furnal, 2013, ss.79-95).

Umutsuzluk, bireyin içten içe tükenmesine neden olan ölümcül bir hastalık olarak yankı bulmaktadır. Bu yönüyle tüm insanlığı saran evrensel bir yapısı da bulunmaktadır. Kötücül ve evrensel yapısı, dünya üzerinde umutsuzluğa düşmemiş hiçbir insanın bulunmadığını da ifade etmektedir. Kierkegaard, kaynağı bilinmeyen bir şey hakkında içsel bir kaygılanma ya da çatışma yaşamamış tek bir bireyin bulunmadığını ifade etmektedir. Kierkegaard'ın burada temel aldığı umutsuzluk; bireyin kendi kendisine duyduğu ve kendi kendisinden uzaklaşmasındaki başarısızlığı olarak ifade edilmektedir. Bu noktada umutsuzluğun ölümcüllüğü hakkında; umutsuzluğun eğer bedensel bir hastalık olarak ölüme yol açabilme durumu mümkün olsaydı bedenle birlikte umutsuzluğun da yok olması beklenirdi fikri öne

sürülmektedir. Buradaki paradoksal durum ise kişinin umutsuzluğundan ölmesini daimî olarak bir yaşam döngüsü olarak oluşturmaktadır (Kierkegaard, 2021, ss.30-35).

Umutsuzluğun neden ortaya çıktığı düşüncesi Kierkegaard izinde, kaybedilen şeyler olarak yankı bulmaktadır. Kayıp yaşanmasının getirisi umutsuzluk, dünyevi yaşam üzerinde yitirilen bir şeyin umutsuzluğunu doğurmaktadır. Kendiliğin umutsuzluğu, sonsuz olanın yitirilmesi sonucu yaşanan bir duygu durumu olarak ifade edilmektedir. Tüm umutsuzluk türlerini sonsuz olanın umutsuzluğu olarak sınıflandıran Kierkegaard, asıl kaybedilenin manevi umutsuzluk olduğunu belirtmektedir. Herhangi bir şeyin yitirilmesi gerçek bir umutsuzluk değilken; bu çerçevede kaybedilmiş olan da gerçek bir kayıp olarak kabul edilmemektedir. Dünyevi yaşam üzerinde kaybedilen her şeyin başka bir zaman ve şartlar bünyesinde yerine koyulabilecek bir yapısı olduğunu düşünmektedir. Gerçek umutsuzluk ise sonsuzluğun kaybedilmesidir. Sonsuz olanın elden gidişi, geri döndürülemez ve yerine koyulamaz bir boşluk oluşturmaktadır. Bu boşluk içerisinde debelenen bireyler özünde tam olarak ifade edilemeyen sonsuzun kaybedilmesi karşısında aslında sonsuz olanın kaybından dolayı değil, sonsuz olana güvenin kaybedilmesi nedeniyle umutsuzluk içerisindedir (Theunissen, 2005, ss.72-74).

İnsanın bir sonu olanın ve sonsuz olanın bir sentezi olması, kendisiyle ilişki kurabilmesi; insanı umutsuzluğa kapılabilme olanağını taşıyan bir konumda irdelemeye müsait hale getirmektedir. Soyut düzlemde kişinin kendi benliğiyle geliştirdiği yanlış ilişkileri neticesinde umutsuzluğa düşmesi, hayvanlar alemi içerisinde insanı ayıran bir üstünlük katmanı olarak olumlu zeminde ele alınmasını sağlarken aynı zamanda eksiklik olarak da kabul görülmesini ifade etmektedir. Kierkegaard felsefesinde umutsuzluk, insanın acı çekebilme duygusunu tadabilmesi açısından hem pozitif hem de negatif ölçekleri barındırmakta ve insanı hayvanlardan ayıran bir noktada yer almaktadır (Kierkegaard, 2021, s.27).

Kierkegaard, insanın doğumundan itibaren umutsuzlukla bütünleşmiş bir yapısının olup olmadığı düşüncesini merkeze almamaktadır. Bu soru zemininde düşüncelerini geliştirmemesinin sebebi ise tüm eserlerini umutsuzluğun pençesine düşmüş bireyler için ele alıyor olmasıdır. Buradaki amacı bireylerin bu umutsuzluklarının bilincine varmalarını sağlamak; inanç ve teslimiyet bakışı ile bu umutsuzluktan çıkabilmelerini sağlamaktır. İnsanların doğuştan umutsuzluk içerisinde nefes almaya başlamadıkları düşüncesinin kendi felsefesi içerisinde ağır basmasını ise şu şekilde ifade etmektedir; umutsuzluğun yaşamın başlangıcına enjekte edilmiş bir yapısının kabulü, kişinin özgürlüğünün reddedilmesi fikrini doğurmaktadır. Çünkü umutsuz olma hali, bireyin tercihi noktasında hissedilmektedir.

Umutsuzluğun özgür seçimi, bireyin öznelliğinin bir parçası olarak vuku bulmaktadır. Çocukluk çağı içerisinde bilinç ve benlik gelişiminin yaşanmadığı bireylerin umutsuzluk kavramı ile henüz tanışmadığı belirtilmektedir. Dolayısıyla doğumdan itibaren umutsuz bir bireyin mümkün olması, bireyin umutsuzluğu seçme hakkının elinden alınmasını ifade etmesi nedeniyle mümkün kılınmamaktadır (Beabout, 2009, ss.106-107). Daha önce de ifade edildiği gibi insan ve hayvan ayrımındaki umutsuzluğun, insanı üstün kılan anlamı; insanın özgür bir varlık olmasına içkin bir yapıyı temsil etmektedir. Bu sebeple umutsuzluk insan yaşamının genel geçer bir gerçeği olarak değil kişinin tercihleri doğrultusunda var olabilen bir olanak olarak değerlendirilmektedir (Kierkegaard, 2021, s.28).

Bir tohumun büyümesi ile ağacın ortaya çıkışı ve ağacın ağaç olarak yaşamını sürdürebilmesi metaforundan hareketle, umutsuzluğun olanak ve gerçeklik arasındaki farklılığı; akışkanlık özelinde anlam kazanmaktadır. Herhangi bir olanak gerçeklik halini aldığı anda doğal bir akış olarak devamlılığını sürdürmektedir. Fakat herhangi bir birey umutsuzluğa kapıldığında bu durum doğrusal ve devamlı bir akış içerisinde devam etmek durumunda değildir. Bireyin umutsuzluğu, kendisi ile yaşadığı yanlış benlik ilişkisine dayanması nedeniyle gerçeklik halini alan hiçbir umutsuzluğun devamlılığının mümkün olmadığı ifade edilmektedir. Bir umutsuzluğun süreklilik kazanabilmesi için olanak halinden gerçeklik haline geçen şey'in değişim göstermeden aynı kalması ve kişinin bu sıradaki kendi benliği ile kurduğu ters ilişkinin sürekli hale gelmesi gerekmektedir (Beabout, 2009, ss.107-108).

Ölümçül Hastalık Umutsuzluk adlı eserinde Kierkegaard; umutsuz kişileri 3 temel kategoride ele almaktadır; bir ben'e sahip olduğunun bilincini taşımayan ve gerçekten umutsuz olmayan bireyler, kendi olmayı arzulamayan bireyler ve kendisi olmayı arzulayan bireyler (Kierkegaard, 2021, s.25). Her 3 kategoride de ben'in umutsuzluk ile ilişkisi ele alınmaktadır. Bu sebeple umutsuzluğu anlamamanın en temel yollarından biri ben'liğin irdelenmesidir. Kierkegaard ben olmayı insan olmaktan ayırmaktadır. İnsan, sonlu olanın ve sonsuz olanın ya da özgürlüğün ve mecburiyetin sentezi olarak ifade edilmektedir. İki terimin birleşimi olarak bu sentezli yapı içerisinde ben'lik henüz var olabilmiş bir yapıda değildir (Kierkegaard, 2021, s.26).

Kierkegaard benliği aynı zamanda, kişinin kendisi ile kurabildiği bir tür ilişki; ilişkinin ise kendi kendine dönebilmesi olarak tanımlamaktadır (Kierkegaard, 2021, s.25). Kendine dönebilme ifadesi burada; benliğe sahip bir kişinin kendi sentez öğelerini doğru bir ilişkiye

döndürebilmesini ifade etmektedir. Kişinin kendi sentez öğelerini yalnızca çerçevelenmiş, mecburi kılınmış bir ilişki içerisinde değil, özgürlük ve sonsuzluk nezdinde irdeleyerek bunların önemini keşfetmesi ben'liğin inşasını temsil etmektedir. Gerçek bir benlik inşası burada bahsedildiği gibi Kierkegaard için ancak ve ancak sonsuz, özgür ve sınırsız olanın değer görmesi ve arzulanması eşliğinde mümkün olabilmektedir.

Kierkegaard'a göre benlik, kendi başına tamamlanabilecek bir süreci temsil etmemektedir. Bireyi kendisini var eden aşkın güçle kurabildiği ilişki içerisinde anlam kazanabilen bir oluşum olarak değerlendirilmektedir. Bu ilişkiyi reddeden birey modeli, aktarıldığı gibi kendisiyle ters ilişki kurması nedeniyle, umutsuzluğa düşmektedir. Dolayısıyla umutsuzluk, kişinin sadece bireysel tercihleri doğrultusunda yaşadığı bir kriz olarak değil, Tanrı kavramından uzaklaşmasının getirdiği ontolojik bir kopuş olarak ele alınmaktadır (Puchniak, 2007, s.13).

Bir faaliyet ifadesi olarak tek bir bireyin 'benlik' mümkünlüğü üzerine odaklanan Kierkegaard, kişinin kendi kendisiyle ilişkisini ruh ve beden ilişkisi ile bütünleştirerek benlik kavramına yaklaşmaktadır (Kierkegaard, 2021, s.26). Ruh ve beden ilişkisi içerisindeki zıtlıklar barındıran sentezin etrafında ben'liğin sorgulanması ve araştırılması gerçek ben'liğin inşası, kişinin kendi sorumluluklarının ve kendisinin farkına varması için bir tür potansiyel noktada yer almaktadır. Sentez, bu noktada ben'liğin inşa edilmeye çalışıldığı noktada yer almaktadır (Ferreira, 2009, 152).

Bu noktada umutsuzluk söz konusu sentez ve sentezi oluşturan öğelerle kişinin ilişki kurabilme başarısızlığını ifade etmektedir. Bu başarısızlık, kişinin kendisinin sorumlu olduğu bir hastalığı ifade etmektedir. Nitekim Kierkegaard da ölümcül hastalığın karargâhı olarak ben'in kendisini işaret etmektedir (Kierkegaard, 2005, 364).

Kierkegaard benlik tanımını ve formülünü açıklamak için umutsuzluğun derinlerini işaret etmektedir. Bu formül, kişinin kendi kendisiyle ilişki içerisinde olmayı ifade etmektedir. Daha doğrusu kişinin kendi kendisiyle ilişki içerisinde olabilmeyi istemesini ve kendisini var eden güce dayanmasını ifade etmektedir. Burada yerine getirilmesi gereken, kendi olma bilincinde olarak kendi olabilmeyi başarabilme durumudur. Umutsuzluğun tedavisi burada kendilik bilgisi olarak açıklanmaktadır. Paradoksal ilişki doğrultusunda umutsuzluğun içinden geçerek inşa edilebilecek bir benlik algısı oluşturulmaktadır. Bu eşğin geçilmesi için ise inanç kavramı devreye girmektedir. İnanmanın formülünü ise Kierkegaard, kendinin kendisi ile ilişki

kurabilmesi, kendi olmayı arzulaması ve kendini var eden güce dayanması olarak ifade etmektedir (Kierkegaard, 2005, s.153).

Ben'liğin inşası Kierkegaard'ın 3 temel küresi bünyesinde incelendiğinde 3 farklı benlik yapısının hangi varlık alanını temsil ettiği netlik kazanmaktadır. Bireyci ve estetik benlikte, duygular; evrensellik ve etik benlikte toplumlar ve ahlak; aşkın ve dini benlikte teslimiyet ve tin ebedi olarak yer almaktadır. Birey ebedi olan ben'in estetik kürede bilincinde dahi değilken; etik kürede bilinç kazanmıştır. Dini kürede ise teslimiyetin tamamen farkında bir ben, inşa edilmektedir (Kierkegaard, 2009, s.8).

Etik küredeki ben, kökünde bireyin güçsüzlüğünün, kendi ben'indeki sonsuz yönün ve bu sonsuz yöne neden yönelemediğinin farkındadır. Buradaki bilince rağmen oluşturulan direnç, kişinin kendi sahip olduklarından sıyrılarak bir benlik inşa etmesini istememesini ifade etmektedir. Buradaki birey kendi ben'liğini çizdiği sınırlar ışığında anlamlandırmaktadır. Kendi ben'liğinden daha üstün bir gücün varlığını tanımak istemeyen bu bireyin, Tanrı'nın kendisini koruduğu ya da gözettiği bir fikir bilinci bulunmamaktadır. Oysaki daha önce de aktarıldığı gibi benlik, umutsuzluğun ortasında ekilen bir sonsuzluk bilinci ile mümkün kılınabilmektedir (Gödelek, 2008, s.121).

Kierkegaard'ın bedenleşme görüşüne göre, Tanrı'yı kendisini eserine dahil ederek yaratılışı tamamlayan bir şair olarak tanımladığı ifade edilmektedir. Tanrı'nın eserinde yer alması düşünce Tanrı ve insan ilişkisinin koparılamaz yönünü ifade etmesi noktasında önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Umutsuzluğa düşen bir bireyin kurtuluşa erişebilmesi için kendini var edene inanması, güvenmesi ve yönelmesi düşünceleri bu bakışı destekleyen bir çerçeve çizmektedir (Rasmussen, 2004, ss.5-6).

Bu ölçekte, aktarıldığı gibi tin ve ben arasındaki hastalık olarak umutsuzluk üç tip görüngenye sahiptir. Bir beni olduğı dahi bilmeyen ve gerçek olmayan bir umutsuzluğa düşmüş bireyler, kendinden sıyrılmak ve kurtulmak isteyen bireyler ve kendi olabilmeyi umutsuzluk içinde arzulayan bireyler olarak kategorize edilmektedir. (Ferreira, 2009, s.156).

3.3.1. Kendilikten Kaçış Olarak Umutsuzluk

Kierkegaard için umutsuzluğun yegâne temeli kişinin kendisinden kurtulma çabasını çırpınarak vermesine karşılık kurtulamama gerçekliğine dayanmaktadır. Kurtulma çabasının kazanılmasının temel mümkünlüğü, umutsuzluğun yaşanmasına ve ancak ve ancak bu

umutsuzluktan Tanrı'nın dokunuşu ile sonlanabileceğine inanılmasına bağlanmaktadır. Buradaki kurtuluş yani umutsuzluğun yitimi; esasında kişinin kendisini kabul etmesi düşüncesini ifade etmektedir. Kierkegaard bu noktada umutsuzluğun kişinin benliği ile yaşadığı biçarelik ve yetersizlik ile indirgenmiş bir ilişki olduğunu belirterek benlik ve umutsuzluğun birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek iki olgu olduğunu ifade etmektedir (Theunissen, 2005, ss.20-22).

Söz konusu umutsuzluk döngüsü, kişinin kendinden uzaklaşma eğilimini tetiklemekte ve kişinin olmak istemediği bir kişilik için boşa direnç göstermesini ifade etmektedir. Kişinin buradaki kendinden kaçış girişimi, umutsuz hastalık olarak karşılık bulmaktadır (Beabout, 2009, ss. 109-110). Kierkegaard umutsuzluk hissini umutsuzluğun bir kişiye ya da olguya yöneltilmesi ve kişinin kendisine yönelttiği umutsuzluk olmak üzere iki farklı perspektifte incelemektedir. Genel geçer umutsuzluk kavramı içerisinde bir kişi yönü belli bir olay karşısında umutsuzluğa kapılmaktadır. Burada birey öngördüğü bir durumun beklenmedik şekilde gelişmesi karşısında umutsuzluk duymaktadır. Buradaki umutsuzluk bir belirti olarak ifade edilmekte ve gerçek umutsuzluk ile karıştırılmaması gerektiği ifade söylenmektedir. Bu ayrım için Ölümcül Hastalık Umutsuzluk eseri içerisinde sevgilisi ölen genç kız örneğini sunan Kierkegaard; genç kızın bu olay karşısındaki umutsuzluğu için beraber olmanın imkânsızlığı karşısında umutsuzluğa kapıldığını ve asıl temel alınması gereken umutsuzluğun bu olmadığını belirtmektedir. Bu örnekteki genç kız kendi olma arzusundan uzaklaşarak kendisine karşı duyduğu bir umutsuzluk içerisinde temsil edilmektedir. Genç kızın tüm benliği sevgilisinin varlığı ile kurulabilmektedir. Buradaki sevgilinin yitirilişi, genç kızın kendisine bir benlik inşa edememesi göstermektedir (Kierkegaard, 2021, s.32). Genç kız burada kendi olmanın ötesinde olamayacağı bir benlik inşa etmek istemektedir. Tam bu noktadaki benlik ile kurulan ilk yanlış temas, kişinin kendisinden duyduğu umutsuzluktur. Kierkegaard'ın buradaki umutsuzluğu ele alış biçimi bir doktorun hastasına hastalık semptomlarının ne'liği üzerinden yaklaşması benzeri kişinin duyduğu umutsuzluğun merkeze alınması özelinde gelişmektedir (Beabout, 2009, s.109).

Kierkegaard bir ben'in varlığından haberdar olmayan kişilerin varoluş alanı için estetik küreyi inşa etmiştir. Ya/Ya da adlı eserinde bu alan içerisinde yaşayan bireyleri tanımlamak için fiziksel kusursuzluk dürtüsü, ün, hedonist zevk, bireysel yetenekler arzulamak gibi anahtar kelimeler oluşturmuştur. Bu kavramların bu alandaki bireyler için seçilmiş olmasının nedeni olarak bu bireylerin kendi benliklerinin mümkün olup olmaması hakkında bir ilgi duymamaları belirtilmektedir. Kierkegaard, bu durumdaki bireylerin ben'lik duygusundan habersiz ve ilgisiz

olmalarının tam olarak bir umutsuzluk da taşımadığı belirtmektedir. Farklı bir ifade ile Yargıç William karakteri üzerinden ifade edildiği gibi umutsuzluğunun farkındaki bir estet ise benliğinin farkında olmakta ve umutsuzluk duymaktadır. Fakat buradaki umutsuzluk bu umutsuzluktan umutsuzluk duyma halini ifade etmekte ve kendi benliğini bilinçle görmeme kararını ifade etmektedir. Bu noktada kendi olma sorumluluğunu alma cesaretini göstermeyen bir birey türü mevcuttur. Ben ile kurulan yanlış ilişki burada devreye girmekte, kişi kendisiyle arasına mesafe koymaktadır. Kierkegaard için bu karar, zayıflık umutsuzluğu olarak nitelendirilmektedir (Beabout, 2009, ss.105-106).

Kierkegaard'ın romantik ironi kavramına yönelik eleştirileri bireyin umutsuzluğu ölçeğinde incelendiğinde, romantik düşüncenin bireyin kendi öznel yaşamını estetize etmesini hedeflediği görülmektedir. Buna karşılık Kierkegaard, bireyi gerçek var oluş ile yüzleştirmeyi arzulamaktadır. Bireyin kendi gerçeklikleri ile karşılaşmak yerine, hayali benlikler inşa etmeye sığınması, kendilik olma bilincinden kaçışı temsil etmektedir. Böylece umutsuzluk, bireyi gerçeklik algısından ve hakikatten uzaklaştırarak, kendisinin kurduğu sahte benliklerin içerisinde yok olmaya sürüklemektedir (Rasmussen, 2004, ss.6-7).

Skolastik felsefe, yenilebilen ve yenilemeyen olmak üzere iki tür cehaletin varlığından söz etmektedir. Yenilmesi mümkün olmayan cehalet, kişinin sorumlu tutulamayacağı bir yapıyı işaret etmektedir. Yenilebilen cehalet ise kişinin bilmesi gereken bir bilginin eksikliği nedeniyle sancı çekmesini ifade etmektedir. Kierkegaard, cehalet kavramına yaklaşırken; ağırlıklı ölçekte yenilebilen cehalet düşüncesine yoğunlaşmaktadır. Umutsuzluk bu bakış açısı içerisinde değerlendirildiğinde kişinin kendisinin sorumlu tutulabileceği yanlış ilişki türü barındırması nedeniyle, kişinin kendi benliğini bilmemesinin yenilebilecek bir cehalet türü olarak belirtilmektedir (Beabout, 2009, ss.115).

Kierkegaard, bir ben'e sahip olma bilgisinden bilinçli kaçış gösteren bireylerin kendilerini cahilleştirme noktasında başat rolü izlediklerini belirtmektedir. Bu eylemi betimlemek için bir apartman metaforu üzerinden bu bireylerin varlıklarını ifade etmektedir. Zemin kat, birinci kat ve ikinci kat bir yapının içerisinde bazı bireylerin kararlı ve bilinçli bir şekilde zemin katta yaşamak için tercih gösterdiklerini söylemektedir. Fiziki ve ruhsal katmanların birer sentezi olarak insan aynı zamanda bu apartmanı temsil etmektedir. Yalnızca duyu organları yani somut ve haz güdümündeki zemin kat evresinde yaşayan insanların tercihi bu noktada benlik ile ilişkilendirerek açıklamaktadır (Kierkegaard, 2021, s.57).

Bir kiři kendisinin bir benlik olması gerektiği dűşüncesine sahip değilse bu noktada benliğin kazanılması yolunda yenilebilir bir cehalet ve başarısızlık söz konusudur. Bu bireyin, kendi yaşamından ve hareketlerinden sorumlu olduğunu ve tüm bunların Tanrı'ya bağlı bir bilinci oluşturduğunu bilmemesi durumunda ise bu bireyden bir benlik inřa etmesi beklenmemektedir. Kierkegaard için pek çok insan, yaşamın amacını keşfetmesi için bir benlik kazanması gerektiğini bilmekte fakat bilmenin duygusallığı evresinde takılıp kalmakta ve kendilerini bu duygu çerçevesinde kandırmaktadır (Puchniak, 2007, s.26).

Kierkegaard'a göre kendi olmak, sonlu ve sonsuz olan unsurların diyalektik bir birlikteliğini oluşturmaktadır. Son ve sonsuzun dengeli bir ritim tutmadığı durumlarda birey, varoluş bütünlüğünü zedeleyen bir tehlike ile karşı karşıya kalmaktadır. Örneğin bir bireyin yalnızca sonsuz olana ulaşma arzusu, bireyi somut dünyadan uzaklaştırarak temeli olmayan hayali bir varoluş alanına sürüklemektedir. Bu durum Kierkegaard için sonsuz olanın umutsuzluğu olarak tanımlanmaktadır. Bu umutsuzluk evresindeki bir birey kendi varoluşunu temellendiremeyerek bir benlik inşa edememekte ve Tanrı önünde tekil bir özne olarak yer alamamaktadır. Nihayetinde kendilik, ancak son ve sonsuz arasındaki dengenin varlığı ile mümkün kılınabilmektedir (Beabout, 2009, s.114).

Kierkegaard, insanın beden ve ruh, son ve sonsuz, özgürlük ve mecburiyet gibi zıtlıkların sentezinden oluştuğunu ifade etmektedir. Benlik inşasının ise bir bireyin bu zıtlıklar üzerinde denge kurabilme uyumu ile ilişkili olduğunu söylemektedir. Bu sentez içerisinde bir bireyin bu kutuplar arasındaki eğilim dengesini bozması kendi benliği ile yanlış bir ilişki kurması demektir. İnsan bu temelde sadece sonlu olana ya da sonsuz olana yönelmesi doğrultusunda kaçınılmaz bir umutsuzluk içerisine düşmektedir. Çünkü umutsuzluk, kendilik tarafından bu sentezlerden birine yöneltilen tek taraflı, dengesiz ve yanlış varoluş akışı olarak görölmektedir. Sağlıklı bir benlik ancak ve ancak dengenin varlığı ile mümkündür (Kierkegaard, 2021, s.44).

Kierkegaard'a göre bir bireyin çoğu zaman duyduğu umutsuzluğun nedenini geçici ya da dünyevi kayıplara bağlama eğilimi yer almaktadır. Buradaki atfetme, yalnızca görünürdeki sebepler katmanını ifade etmektedir. Gerçek kökenli umutsuzluk, bir bireyin geçici olan nedeniyle değil kendi benliğinden ve sonsuzluk evreninden uzaklaşması kaynaklı bir köke sahiptir. Gelip geçici olana duyulan aşırı değer Kierkegaard'ın güçsüzlüğün umutsuzluğu dediği bir umutsuzluk biçimini ortaya çıkartmaktadır. Bu durumdaki bir birey, geçici olana sıkıca sarılması, inancını ötelemesi nedeniyle kendi varoluş krizini derinleştirmektedir. Bu

bireyin kendine umutsuzlaşması, aynı zamanda içerisinde taşıdığı benlik potansiyeli ve sonsuz olanın bilincinin bir göstergesi olarak ifade edilmektedir. Yoğunlaşan umutsuzluk, bireyin kendi olma yolunda bir dönüşüm imkânı taşıması durumunu da içerisinde barındırmaktadır (Kierkegaard, 2021, ss.75-77).

Kierkegaard için zaman içerisinde zayıflayan bir benlik, kendini tanımayı ve bilmeyi reddetmektedir. Bu birey bir mümin olarak kendini bilmeyi kendi zayıflığıyla yüzleşme cesaretini gösterememesi nedeniyle reddetmektedir. Umutsuzluğu bu evrede tadan birey, ne kendisini konuşmayı ne de kendisini bilmeyi arzulamaktadır. Unutma kaçamağına sığına birey, tam olarak bir Hristiyan olarak da yaşayamamaktadır. Kierkegaard bu bataklıkta çırpınan bireyin umutsuzluğunu diğer umutsuzluklardan daha derin ve nadir rastlanan bir umutsuzluk türü olarak ele almaktadır. Bu bireylerin toplum içerisindeki portreleri oldukça saygın bir konumda yer almaktadır. Bu bireyler kültür düzeyi yüksek, eğitilmiş, evli, önemli görevlerde yer alan çevresi tarafından değer gören bir kişilerdir. Ailesine karşı kendisini sorumlu hisseder, kendisini Hristiyan olarak betimler fakat din ile kurduğu ilişki tamamen yüzeysellik barındırmaktadır. Dini bir faaliyet içerisinde bulunmayan, Hristiyanlık hakkında konuşmaktan da rahatsızlık duyan bu birey türü yer yer yalnız kalma hissini de taşımaktadır. Kierkegaard için yığınların oluşturduğu kalabalıklar içerisinde birey bu yalnızlığı çok az hissetmektedir ve yalnız kaldıklarında ise kendi varlıklarını sürdürememe tehlikesini taşımaktadır. Çünkü bu grubun topluluk içerisinde nefes alabilmeleri yaşamlarını devam ettirebilme ile ilintilidir. Bu noktada Antik ya da Orta çağ dönemleri bireylerin yalnızlığının gereksinimi öncelerken modern dönem toplumsallık içerisinde bir varoluş alanı kurgulamaktadır. Bu bakış açısından hareketle modern toplumların yalnızlık felsefesi, suçlanmış bireylerin yalnızlaştırılması üzerine inşa edilmiştir (Kierkegaard, 2021, ss.77-79).

İkinci safha umutsuzluk kişinin ben olma istencinin olmadığı umutsuzluk olarak zayıflığın umutsuzluğudur. Bu isteksizlik bireyin kendi kendisine yaptığı bir durum olarak yankı bulmaktadır. Buradaki başarısızlık kişinin kendisine benlik kazandırma yolundaki yokuşu ifade etmektedir. Kişi kendisi için bir uğraş vermemek adına umutsuzluk içerisinde.

Kierkegaard için bir kişinin benlik olmayı istememesinin ilk ve temel nedeni doğrudan bir hayat sürmek istemesindeki arzuda yatmaktadır. Doğrudan yaşam süren bir birey hayatında kontrol edemeyeceği koşullar olduğunu düşünerek bu koşulların düzelmesi neticesinde tatminliğe erişebileceğine inanmaktadır. Doğrusal yaşam, fiziki güzellik, şan, şöhret ya da para gibi dış unsurlara yönelerek ve inanarak yaşama kültürünü temsil etmektedir. Yaşamın

merkezine alınan bu alanlarda kişinin kontrol edemediği yaşayacağı olumsuzluklar kişinin umutsuzluğa düşmesine sebep olmaktadır. Bu umutsuzluğun peşine melankolinin eklendiğini belirten Kierkegaard, bu yaşam felsefesine ait umutsuz bireylerin kendi benlikleriyle kurdukları yanlış ilişkiden ve Tanrı'dan uzaklaşarak bir benlik inşa edememelerinden söz etmektedir (Kierkegaard, 2021, ss.116-117).

Kierkegaard umutsuzluğun zayıflığının, geçici olan bir şeye karşı duyulan umutsuzluk türü olduğunu belirtmektedir. Bu tür umutsuzluk, kendi benliği üzerine sancı duymayan, kendi benliğinin farkında dahi olmayan düşüncesiz bireyleri kapsamaktadır. Bu bireyler başkalarının yönetiminde yaşadıkları için ben'in eksiği bir farkındalık oluşturmamaktadır. Kişi ben'ini görmek, şekillendirmek, tanımak ya da benimsemek istememektedir. Mutlu olmak ya da olmamak temelli bir yaşam formu benimsemeleri nedeniyle bu tür bireylerin hiçbir zaman bir ben sahibi olamayacakları belirtilmektedir. Kendi benliklerini bir başkasının onayı ya da varlığı üzerine inşa eden bu bireyler güdümlü bir yaşam sürmektedir. Bu sebeple bu bireylerin kendi eylemlerinden sorumlu tutulma durumları da bulunmamaktadır. Eylediklerinin nedenleri kendi kontrol mekânizmalarının dışında gelişen olaylar çerçevesinde şekillenmektedir. Sonucunda bu bireylerin umutsuzluklarının gerçekçi nedeni; geçen ve giden tüm şeylerin yokluğu ya da gerçekleşmeyen isteklerinin varlığıdır (Kierkegaard, 2021, s.65).

Kierkegaard, dünyada olan ve sonu olan şeylere yöneltilen zayıflık umutsuzluğu duyan kişilerin zaman içerisinde mevcut bu sonluluk halinin etkisi nedeniyle tam anlamıyla tatminlik duygusunu tadamayacaklarını fark edebileceklerini ve bu farkındalık halinin ise bireyi inanca yöneltebileceğini belirtmektedir. Fakat bu durumun aksine kaybedilen her şey için yerine bir yenisinin koyulması ile umutsuzluğun baskılanması ve daha derinleşmiş bir umutsuzluğa bireyin sürüklenmesi de söz konusu ihtimaller arasında yer almaktadır. Burada bir kişi kendi zayıflığının bilincine vararak umutsuzluğa düştüğünde, dünyevi olana karşı duyulan umutsuzluk zamanla kişinin kendisine yönelttiği umutsuzluğa dönüşebilmektedir. Bu durum karşısında birey dünyevi olanın kendisini tatmin etmede yetersiz kaldığını görmesine rağmen inanca yönelmeyi reddetmektedir. Umutsuzluk kavramı burada yansıma yoluyla bireyin kendisine dönmektedir. Kierkegaard'a göre tam bu noktadaki kişinin kendisine yönelttiği umutsuzluk, sonsuzluğa karşı duyduğu umutsuzluğu ifade etmektedir. Çünkü bu evrede birey benliğinin sonsuz yönüne karşı bir bilinç kazanmıştır. Böylece de dünyevi olanın naçarlığı karşısında kendi benliğinin sonsuzluğunu keşfetmekte ve artık sonsuz olana karşı bir umutsuzluk beslemektedir (Beabout, 2009, s.118).

Benlik olmanın şiddetle arzulandığı umutsuzluk türünde ise restleşmenin ya da sonsuz olana duyulan umutsuzluğu devreye girmektedir. Bu birey tipinde, kendisini var eden güçle savaşıma ve bağları kopartma refleksi görülmektedir. Kendi başınalık, kendi başına var olma arzusu bireyi sarmalayarak kendi benliğini kendisi inşa etmenin savaşını vermesine sebep olmaktadır. Buradaki savaşın gerçekleşebilmesi için sonsuzluğun bilincine varılması gerekmektedir. Benlik olmayı mutlak surette arzulamak, sonsuz bir ben bilincinin var edilebilmesi ile mümkündür. Bu türdeki umutsuz bireyler, sahip olduğu kendi benliklerinden hareket ederek, olmak istedikleri benliklerini kendileri inşa etme potasına girmektedir. Bu inşa sürecinde ise kendi benliklerini Tanrı ile kesiştirmeden bağımsız bir yolda inşa etmenin arzusunu taşımaktadır. Fakat bu noktada taşıdığı umutsuzluğunu Tanrı'nın önüne bırakmayan her benlik, sahip olduğundan fazlasını elde edememekte hatta giderek bir benlik sahibi olmaktan da uzaklaşmaktadır. Bu durumda benlik, kendi gelişim alanını, keyfe kederlik üzerine inşa etmektedir. Kendi keyifleri ölçütünde kendisinin efendisi olan benlikler bu aşamada inşa edilmektedir. Buradaki kişinin kendisine olan sınırsız güveni, bir aldatmaca olarak karşısında durmakta ve gerçek umutsuzluğun aynası yerine kişiye bakmaktadır (Kierkegaard, 2021, ss.82-85).

Kierkegaard umutsuzluğun, bilinç düzeyinin artışı ile doğru orantılı olacak şekilde tehlikeli bir hal aldığını belirtmektedir. Öyle ki en az bilince sahip umutsuzluğun en yaygın görülen umutsuzluk türü olduğunu ifade etmektedir. En az umutsuzluk bilincine sahip kişinin, bir tin sahibi olması gerektiğini bilmediğini belirtmektedir. Yani bir tin sahibi olarak kendi olanaklarının ve kader mekânizmasının bilincinde olmadan umutsuzluk duymaktadır. Bu durumdaki bireylerin farkındalık kazanmaları engellendiği için tehlikeli bir umutsuzluk içerisinde yer aldıklarını belirtmektedir. Bilinçle şekillendirilmiş umutsuzluk türünde ise kişinin kendisini bildiği ve sonsuz bir ben'e sahip olduğunu idrak ettiği bir farkındalık mevzu bahistir. Bu umutsuzluğun iki tipi olduğu belirtilmektedir; kişinin kendi olması istemesi ve istememesi. Bilinçlenmiş umutsuzluğun meydan okuma alt yapısı nedeniyle ise en şiddetli umutsuzluk türü olduğu belirtilmektedir. Bilinçli bir umutsuz kişi, umutsuzluğunun farkındadır, bunu hissetmekte ve yer yer şüphelenmekte, umutsuzluğunu keşfetmekte ve nedenini ise dış unsurlara bağlamaktadır. Dünyevi meşgaleler ile bu umutsuzluğunu kendisine unutturma çabasına girse de bu kararını kendi iç karanlığından çıkmamak adına yaptığının bilincinde değildir hatta kendi ruhunu bu karanlığa sürüklerken dahi bilinçli bir gidişat çizmektedir (Ferreira, 2009, ss.158-159).

3.3.2. Umutsuzluğun Tanrı ile İlişkisi

Camus (1998, s.48), Kierkegaard'ın umutsuzluk yaklaşımı için kavramın bir olgu olarak değil günahın içinden çıkan bir durum olarak ele alındığını belirtmektedir. Kierkegaard için Tanrı'dan uzaklaşılacak her şey bir günahın varlığını ve güdümünü ifade etmektedir. Kierkegaard Kaygı Kavramı adlı eserinde, günahın sorgulanmasında hedef noktasına günahın ne'liğinden çok; anlamını, nasıl'lığını ve dünyadaki başlangıcını koymaktadır (Taşdelen, 2008, s.150). Bu doğrultuda günah ve umutsuzluğun eklenerek birlikte ilerlemesi ilk günah kavramını ve Adem'i işaret etmektedir. Mevrus Günah kavramını geliştiren Kierkegaard bu kavram ışığında günahın nesiller boyu bulaşarak aktarımı gerçekleşen bir hastalık olarak günah kavramına yaklaşmaktadır. Mevrus günah, günahların ilki betimlemesinden, günahın şu an'ı, şimdiyi kapsamı yönünden ayrılmaktadır. Mevrus günah, günahkarlık olarak ifade edilmekte ve yalnızca Adem'e özgü kılınmamaktadır (Werner, 2000, s.90). İlk günah kavramının Âdem ve Havva'nın Tanrı'ya karşı özgür iradesinin ilk kez fiile dönüştüğü düşüncesine ek olarak Kierkegaard, bu irade karşısında gelen günahın ve günahın sürüklediği umutsuzluğun ancak yeniden iman ile yok edilebileceğinden söz etmektedir. Ölümcül Hastalık Umutsuzluk adlı eserinin bu noktadaki odaklandığı noktayı okuyucuyu kapıldığı umutsuzluk karşısında bir uyanışa sürüklemek olarak ifade etmektedir. Bu bakış doğrultusunda söz konusu eser umutsuzluğun eğitildiği bir gelişim haritası çizmektedir (Beabout, 2009, s.93). Umutsuzluğun psikolojik temelini irdelemesi neticesinde insanın kapıldığı bu duygu, bir günah tanımı olarak karşılık bulmaktadır. Eserin iki bölümü bu ayrımı ortaya koymaktadır. İlk bölüm olarak incelenen kısımda umutsuzluk hissinin psikolojik kökeni ve insani bir değer olması yer alırken ikinci bölüm içerisinde Tanrı bilincinin öncesinde kapılan umutsuzluk halinin günah olarak değerlendirilmesi yer almaktadır. İkinci bölümdeki umutsuz bireyin çıkış noktası ise dini bir perspektiften ele alınmaktadır. Buradaki bireyin çıkış haritası, kendi içindeki günahlarına karşılık hissettiği umutsuzluğun, Tanrı'nın bakışındaki günahlık betimlemesini doğurmasıdır. Günah kavramına derin bir girişin yapıldığı ikinci bölümde birey kurtuluşu için dini kucaklamaya yönlendirilmektedir. Kişinin umutsuzluğu günahı; günahı ise umutsuzluğunu tetiklemektedir. Burada uç kutupların; sonluluğun ve sonsuzluğun, özgürlük ve mecburiyetin karışımındaki insanın, seçimleri neticesinde bir kutbu baskın hissetmesi ve ötekini görmezden gelmesi kişinin kendisini benliği ile bir çatışmaya sürüklemektedir.

Kierkegaard günahı kategorize etmenin kavramı tam olarak içselleştirmeye bir engel oluşturduğunu ifade etmektedir. Günahın her türlüşünü işaret ederek, hırsızlık ya da insan öldürmenin Tanrı karşısında umutsuzluk hissini oluşturduğunu; bunun nedeninin ise Tanrı

karşısında birey tek başına var olma arzusunun bir neticesi olduğunu belirtmektedir. Bu bakış doğrultusunda günah, gerçeklik taşıyan ya da hayal edilen tüm türleri kapsamaktadır. Ölümcul Hastalık Umutsuzluk'ta, ikinci bölümde, üç tür günah kavramı öne sürülmektedir. Kişinin kendi günahlarına duyduğu umutsuzluğun günahı, günahlarının affedilme olasılığına dair duyulan umutsuzluğun günahı ve Hristiyanlığın realitesinin reddinin günahı (Beabout, 2009, ss.121-122). Üç tür bu günah; bireylerin günaha karşı duydukları bilinç düzeyini ve Hristiyan bakışına göre bireyin psikolojik durumunu açıklamayı ifade etmektedir. Buradaki bu ayrımın amacı kişinin hangi yolları tercih ederek günah işleyebileceğinin anlatılmasıdır (Ferreira, 2009, s.163).

Kierkegaard, umutsuzluğun eşiği günahın, şiddetini yükselten şeyi, kişinin günahları karşısında kendisini affetmeme ve Tanrı'nın da kendisini affetmeyeceği düşüncesine kapılması olarak ifade etmektedir. Temelde buradaki yaklaşım, günahın peşi sıra gelen umutsuzluğun günaha dönüşmesi olarak ifade edilmektedir. Bireyin kendi kendine söylediği bu tür ifadeler, kişinin kendini hafifletmek adına telkinde bulunduğu şeytani bir kibri temsil etmektedir. Çünkü affedilme ya da günahlara karşılık pişmanlık duyma ihtimalinin birey tarafından reddedilmesi Kierkegaard için gerçek günahı ifade etmektedir. Günah, insana içkin bir yapıdadır, insandan koparılabilir bir yapısı bulunmamaktadır. Buna karşılık bireyin günahına yönelik umutsuzluğa kapılarak diretmesi, asıl günahı oluşturmaktadır (Ferreira, 2009, s.165). Birey; affedilmeme peşinde kendini şeytani bir savunmaya aldığı durumda, gerçekçi bir affedilmenin mümkünsüzlüğünü kanıksaması nedeniyle Tanrı'dan uzaklaşmakta ve Tanrı'nın himayesinden ayrılması nedeniyle de umutsuzluğa düşerek aslında ben'i de kaybetmektedir (Kierkegaard, 2021, s.130).

Günahından umutsuzluğa kapılmış bir bireyi Kierkegaard şöyle ifade eder; günahıyla birlikte içe kapanma yaşar ve oraya sıkı sıkıya tutunur. Günahının mutluluğu ya da pişmanlığından bihaberdir. Dolayısıyla iyilikle olan bağı zayıftır. Sadece kendine odaklanmıştır ve işlediği gınahtan emin bir duruşu vardır (Kierkegaard, 2021, s.127). Kierkegaard için günahın işlenmiş olmasından çok günahının affedileceğine dair inançsızlığın umutsuzluğu bir suç olarak değerlendirilmektedir. Burada Hristiyanlığın temelinde var olan Tanrı'nın bağışlayıcı kimliği reddedilmektedir. İnanmayı reddetme ya da cesaretinin bulunmaması bir bireyi günahkâr olmakta ısrarcı bir kişiliğe büründürmektedir (Ferreira, 2009, s.166). Kierkegaard, bir günahın affedilmesi meselesinde umutsuzluk duymayı umutsuzluğun iki formülünden biri olarak değerlendirir; kişi ya dirençsiz bir zayıflık umutsuzluğuna kapılmıştır ya da meydan okuma cesaretsizliğinin umutsuzluğuna (Kierkegaard, 2021, s.131).

Yaşayan bir bireyin somut varoluşunun betimlendiği bir varoluş felsefesi şekillendirmek isteyen Kierkegaard, günaha saplanmış ve kıvranan bireyi, çıkış halkası olarak varoluş felsefesine yönlendirmeyi hedeflemiştir. Günahın bir bireyi kaygı durumuna itmesi ise Kierkegaard'ın öğretisinin ana kavramlarından kaygı kavramını işaret etmektedir. Kierkegaard için kaygı, bir şeyi başarma ihtimalinin, mümkünlük meselesinden gerçeğe dönüş meselesine geçişi simgelemektedir (Werner, 2000, s.95).

Kierkegaard, kaygılanmak, korkmak, umutsuzluğa düşmek ya da acı duymak gibi duyguların var olmadığı bireyleri ruhsuz olarak karşılamaktadır. Bu betimlemenin sebebi bu tür kişilerin bir benliğe sahip olup olmadıklarının bilincinde olmama hali olarak ifade edilmektedir. Kierkegaard için ruhsuzluğun bireyleri, kendi benliklerini keşfetmelerini engelleyen bir cehalet bulutunun içindedir. Ruhsuzluk ise bireyin kendi benliğini keşfedememesi nedeniyle yanlış da olsa kendisi ile bir ilişki kuramaması nedeniyle umutsuzluk türü olarak da kabul görmemektedir. Kaygı kavramı ve umutsuzluk ilişkisi bağlamında Kierkegaard, iyiliğe duyulan kaygının kayıtsızlık boyutu taşıdığını belirtmektedir. Burada iyiliğe yani Tanrı'ya karşı beslenen kaygılanma, bir bedel ödeme ihtimali nedeniyle belirsiz bir ilişki anlamını taşımaktadır. Birey iyiye karşı ilişkisini daimî olarak sürdürür. Bu belirsizlik ilişkisi, kaygılanmanın istenmediği bir geleceği imgeler. İyilikle sürdürülen ilişkide birey, taşıdığı günahların ya da suçların bitebilme ve bağışlanabilme ihtimalinden hoşlanmaktadır. Fakat bu birey belirli bir süre sonra iyi olana sırt çevirme refleksi göstermektedir. Kierkegaard için bu birey kayıtsız bir birey olarak nitelendirilmektedir (Beabout, 2009, ss.136-139).

Kierkegaard, ruhsuzluğun bireyleri için kendi benliklerini keşfetmelerini engelleyen bir tür cehalet bulutunun esiri olduklarını düşünmektedir. Bu noktada kendi olmayı gerçekleştiremeyen bireylerin bilinç düzeyinde olsun ya da olmasın her daim umutsuzluk içerisinde kaldıklarını ifade etmektedir. Ruhsuzlaşma ise bireyin kendisini bir ben olarak görememesi kaynaklı kendisini keşfedememesine bu nedenle de kendisiyle yanlış dahi olsa bir ilişki içerisine girememesini ifade etmektedir ki bu birey tipinin deneyimlediği umutsuzluk bir tür olarak da kabul edilmemektedir (Kierkegaard, 2021, s.22).

Kierkegaard, içene kapanan bir bireyin, kendi benliğiyle kurduğu yanlış ilişkilendirme nedenli bir umutsuzluk taşıyıcısı olduğunu belirtmektedir. Ölümcül Hastalık Umutsuzluk adlı eserinde Kierkegaard, iki çeşit kayıtsızlık örneğini oluşturmaktadır. Birinci tür kayıtsız birey, kendi benliği hakkında az da olsa bir fikir taşımaktadır. Fakat sorumluluk bilincinden bi haber olması nedeniyle bu bilincinin sorumluluğunu alıp benliğini kurgulama görevinden

kaçınmaktadır. Dış yaşam devam etse dahi birey, iç yaşamında derinlikli bir içe kapanma evresini geçirmektedir. Esasında buradaki kaçış, bireyin kendinden kendine doğru kaçmasını ifade etmektedir. Paradoksal bir hapsi imgeleyen bu kayıtsızlık hali ise zayıflığın umutsuzluğu olarak karşılık bulmaktadır, çünkü birey kendi olma arzusundan kaçmaktadır. İkinci tür kayıtsızlık ise bireyin kendiyle restleşmesi sonucu kendi içine kapanmayı ifade etmektedir. Bu birey tipi hem kendinin hem de Tanrı'nın bilincindedir. Fakat kibir ve gurur eşliğinde Tanrı'ya sırt çevirme eylemi sergiler ve kefareti ihtimalini ortadan kaldırarak kendi içine gömülür. Benlik Tanrı ile mümkün kılındığı için kayıtsız bireyler kendi içlerine sığınarak Tanrı'ya olan güvenlerini ve bağlılıklarını reddetmektedirler. Burada benliğin yanlış ilişkilendirilmesi nedeniyle kayıtsız bir bireyin umutsuzluğu ile karşılaşmaktadır (Beabout, 2009, s.139).

Kierkegaard, zorunluluk haline gelen umutsuzluk kavramını şu şekilde ele almaktadır; kişilerin olanaklardan yoksun kalması neticesinde kadenci bir bakış açısına dönüşmesi umutsuzluğun zorunluluk aşamasını ifade etmektedir. Bu bireyler, sessizleşmekte, boyun eğmekte fakat dua etmemektedir. Dua etmenin rıza göstermek boyutu ele alınarak bu bireylere yaklaşıldığında kadenci bireylerin Tanrı'larının olmadığı, Tanrı'larının bir tür zorunluluk olduğu görülmektedir. Kierkegaard için bu durumun sebebi, bireylerin Tanrı'yı ve kendi benliklerini kaybetmelerinin bir sonucu olarak yer almaktadır. Bu durumda umutsuzluktan çıkış ancak bir olanağın varlığı ile mümkün kılınabilmektedir. Burada Tanrı kavramı incelendiğinde Tanrı'nın saf bir olanak olarak bir tür zorundallığın karşısında var olduğu görülmektedir. Tanrı'nın varlığı bir zorunluluk olmuş olsaydı; dua etmek anlamsız bir yakarış halini alırdı. Buna karşılık inanan bir birey Tanrı ile bağ kurmakta ve kaybettikleri karşısında Tanrı'ya sığınmaktadır. Dolayısıyla inanan bir kişinin içine düştüğü umutsuzluk karşısında temel dayanağı Tanrı'nın mutlak varlığı ve her şeyi yapabilecek güce sahip olmasında yatmaktadır (Kierkegaard, 2021, ss.53-54).

Kendi varlığı ile restleşen bireyin buradaki umutsuzluğu için Kierkegaard, bu kişilerin benlik bilincine sahip olduğunu, ben olmayı istediklerini fakat bu isteklerini Tanrı'dan bağımsız bir şekilde kendi başlıkları üzerine inşa etmek istediklerini belirtmektedir. Tanrı'dan talep edilmeyen yardım ya da sığınılmayan inanç doğrultusunda bireylerin isyanları, kayıtsızlık içermektedir. Bu durumda, kişi kendine değil Tanrı'ya karşı bir kapanma içerisindedir. Oysa Tanrı'ya bağlı kalınan bir kul olmadan bir ben olmayı istemek, esasında ben olmayı başaramamakla sonuçlanmaktadır. Bu tür umutsuzluk içerisinde çırpındıkça bir birey, kendi içerisine kapanmaktadır. Tanrı'yla konuşmayı reddetmekte ve paradoksal döngü içerisinde

Tanrı'ya karşı her uzaklaşma eylemi sonrasında umutsuzluğa düşmektedir (Beabout, 2009, s.119).

Kierkegaard'a göre insanın kendi içindeki sonsuzu sorgulayabilmesi için temelde bir inanca ihtiyacı bulunmaktadır. Bu noktadaki umutsuzluk her ne kadar olumsuz kökenli bir durum olarak değerlendirilse de Tanrı ihtiyacının farkındalığı için önemli bir imkân olarak da değerlendirilmektedir. Umutsuzluk, bu bağlamda kişinin hem sonsuzluğu keşfetmesinde hem de Tanrı ile ilişki kurmasında aracı bir konumda yer almaktadır. Kierkegaard insanların geleceğe dönük yaptığı planlarının gerçekleşmemesi durumunda duyduğu umutsuzluk karşısında inançlarının sınındığını ve yaşanan olumsuzluklara rağmen inanmayı sürdürdüklerini ifade etmektedir. İnsanı kasvet girdabından kurtaran ve umut aşıl原因 şeyin insanın Tanrı'ya sığınma bilinci ve Tanrı'nın gücüne karşı duyulan sonsuz umut inancı olduğu belirtilmektedir. Tanrı'ya karşı yitirilen umut, daha önce de aktarıldığı gibi ben'in yitirilmesi demektir. Bu noktada Tanrı hem benliği mümkün ve mümkünsüz kılan tek mutlak değer olarak konumlandırılmaktadır (Kierkegaard, 2014, ss.35-54).

Bu noktada kaygı kavramının ortaya çıkardığı hiçlik duygusuna değinildiğinde, bireyin inanca yönelmesinde belirleyici bir işlev olarak kavrama yaklaşıldığı görülmektedir. Kaygı kaynaklı bireyde oluşan boşluk, esasında inanca sığınmayı mümkün kılmaktadır. Birey dünya üzerinde kendi yetersizlikleri ile karşılaştığında kendi varoluşunun sınırlarını fark etmektedir. Bu sınırlılık, bireyi aşkın olana, Tanrı'ya yönlendirmektedir. Böylece kaygılanan umutsuz birey, aynı zamanda inanç ihtimalinin doğduğu varoluşsal bir eşik üzerinde yer almaktadır (Furnal, 2013, s.81). Benzer kapsamda, kaygı duyan bireyin umutsuzluğu, özgürlüğünün önünü açmaktadır. Kaygı ve umutsuzluk insan varoluşunda yer almaları ile Tanrı ile koparılamaz bir ilişki türü oluşturmakta ve Tanrı'nın mutlak ihtiyaç olması düşüncesini derinleştirmektedir (Storer, 2019, ss.80-81).

Kişinin umutsuzluğunu fark edip bu durumdan kurtulma dürtüsünü dile getirmesi kurtuluş sürecinin ilk ve en önemli adımı olarak değerlendirilmektedir. Bu karar evresi şüphesiz ki bir inanç eşliğini temsil etmektedir. Sahte mutlulukların dünyasından kurtuluşuna erişmek için kişinin kendi benliğinin eksikliğinin hissetmesine ve Tanrı'ya olan muhtaçlığının farkına varmasına ihtiyaç duymaktadır. Burada kazanılan bilinç Tanrı-umutsuzluk-ben ilişkisinin yegâne dayanağını temsil etmektedir (Kierkegaard, 2021, s.36).

Umutsuzluğun bilinç ile ilişkisinde, bilincin artmasıyla artan bir umutsuzluk ilişkisinden bahsedilmektedir. Kişi varoluş üzerine bilinç kazanmaya başladıkça umutsuzluğa

yakalanmaktadır. Ben bilincinin yükselişi derin umutsuzluk kuyularının varlığı üzerinden anlam kazanmaktadır. Bu süreçteki ilişkiyi yöneten ise kişinin Tanrı'ya duyduğu inanç olarak ifade edilmektedir. Kişinin ben olmayı bilinçli bir şekilde reddetmesi, Tanrı'ya karşı işlenen umutsuz günahların doğuşunu oluşturmaktadır. Günah içerisindeki umutsuz birey, var olmanın yerine hayal etmeyi koyması nedeniyle Kierkegaard nezdinde umutsuzluğun pençesindedir (Kierkegaard, 2021, s.87).

3.4. Kierkegaardcı Perspektiften Distopya

Kierkegaard'ın distopya özelinde düşünürün felsefesi terminolojisinde yer alan kavramlar ışığında ilerlemek, distopik evren teorisinin Kierkegaard izinde okunması açısından önemli bir teorik yol haritası çizmektedir.

Distopik evrenin dağılmış toplum düzeninin anlatıldığı bir alan olarak aktarılışı yalnızca dış dünya düzenine yönelik bir değişim ve dönüşümü ifade etmemektedir. Dışarıda değişen dünyaya karşılık bireyin iç dünyasında meydana gelen kırılmalar da distopya düşüncesinin birey üzerindeki izlerini oluşturmaktadır. Var olan sistem içerisinde edilgin hale getirilen birey, iç dünyasına ve kendisine yabancılaşmaktadır. Varoluşsal bir çözülmeyi ifade eden bu kırılmalar, Kierkegaard bakışında, bireyin özgür bir varlık olduğu düşüncesine karşı çıkış niteliğindedir. Zira düşünürün kaygı kavramına bu noktada değinildiğinde kaygının sadece belirli bir yönde olgulara ya da nesnelere yöneltilmediği düşüncesi hatırlanmaktadır. Kaygı kavramı bu noktada yönü belirlenmiş korku duygusundan ayrılmaktadır. Kaygının nesnesi burada tehditin varlığına dair *“bir hiç uğruna kaygılanmak”* ifadeleriyle endişeyi ifade etmektedir. Bu bakış doğrultusunda birey, sadece içi boşaltılmış dış dünyaya karşı değil, varoluşun anlamsızlığına yönelik duyduğu metafiziksel huzursuzluk eşliğinde distopyanın içerisinde konumlanmaktadır (Kierkegaard, 2013, ss.36-37).

Çağdaş spekülâtif anlatıların bireyin sistemlere karşı kırılğan yapısını ön plana çıkarması, distopik evrenin sadece dış iktidar mekânizmaları çerçevesinde açıklanamayacağını göstermektedir. Birey, ekolojik, teknolojik, politik ya da dijital dünya gibi birbirine geçmiş yapılar içerisinde değerlendirilmektedir. Böylece birey artık tek başına hareket edebilen bağımsız bir özne olarak var olamamaktadır. Daima etkileyen ve etkilenen bir sistem parçası olarak dönüşüm geçirmektedir. Distopik atmosfer, burada sadece totaliter rejimlerin birey üzerindeki tahakkümü üzerinden değil aynı zamanda bireyin kendi konumunu kendisinin

belirlemede zorlandığı karmaşık ilişkiler ağı temelinde de derinleştirilmektedir (Rudewicz, 2025, s. 7-10).

Kierkegaard, kaygının, insanın özgürlük olanağını keşfetmesi sonucunda ortaya çıktığını ifade etmektedir. Birey özgür olması aynı zamanda bireyin çöküşünün de bir imgesi olarak yer almaktadır. Kaygı bu kapsamda sadece korkmanın bir dürtüsü olarak değil, bireyin varoluşunu inşa etmek sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak kabul görmektedir. “*Özgürlük, Kaygı olarak halindeyken Yazgı’ya yenik düşer ve çöker*” ifadeleri, distopik anlatıya ait, kadercilik, teslimiyet ve ruhsal çöküntü gibi durumları açıklamada işlevsellik kazanmaktadır. Distopik dünyalarda, birey kendi özgürlüğünü bütünüyle yitirmiş durumda değildir. Aksine özgürlüğünün olanağını bilmesinin verdiği ağırlık nedeniyle kaygı içinde kendi içine doğru kapanmakta ve edilginleşmektedir. Bu kaçış bireyin kendine olan varoluş sorumluluğunun ertelenmesine ve unutulmasına aynı zamanda da aynı bireyin toplumsal sistemin bir parçası olarak sıradanlaşmasına neden olmaktadır (Kierkegaard, 2013, ss.95-96).

Distopik bireyin deneyimlediği varoluşsal umutsuzluk, çağdaş kuram içerisinde “*dayanıklı özne*” kavramı üzerinden de tartışılmaktadır. Bu kavram, modern bireyin sürekli olarak tehdit unsurları etrafında yaşamaya uyum sağlaması beklenen özneye dönüşümünü ifade etmektedir. Bireyin duyduğu kaygı burada ortadan kaldırılmamakta, aksine bireyin bu kaygıyla yaşamayı öğrenmesi amaçlanmaktadır. Böylece birey, süreklilik arz eden krizlerin sonlanacağına dair umut geliştirebilmek yerine belirsizliğin kalıcı hale geleceği düşüncesine rıza gösteren edilgen bir yaşam pratiğine yönlendirilmektedir. Distopik evrendeki ruhsal atmosfer de tam olarak bu noktada gelişim göstermektedir. Birey kendi korkularıyla kendisinin baş etmek zorunda olduğu yalnız bir özne haline gelmektedir (Rudewicz, 2025, s. 13-15).

Düşünürün demonik olan kapsamındaki fikirleri de distopyaya bakışı ile ilişkilendirilebilecek bir noktada yer almaktadır. Demonik olan, sadece kötülle ve kötülükle ilişkili değil, bireyin kendi içine kapanması ve özgürlüğünü reddetmesiyle ilişkilendirilmektedir. “*Demonik olan, kendi içine kapanmak isteyen, özgürlük-olmayan bir durumdur*” yaklaşımı düşünürün, distopik evrenler içerisindeki iletişimsizlik, ötekileştirilme, yalnızlaşma ya da ruhsal yabancılaşma gibi durumları açıklamak adına önemli alanlar oluşturmaktadır. Distopya burada sadece politik düzenin bireye uyguladığı baskı düzeni olmaktan çıkarılarak bireyin öz benliğine kendisinin uzaklaşmasında bir neden olgusu olarak konumlandırılmaktadır. Düşünürün, demonik olan için “*özgür-olmayan bir biçimde açılan*

durum” tanımlaması, bireyin dış dünyada kurmayı arzuladığı ilişkilerinde dahi özgür bir özne olarak var olamayacağını göstermektedir (Kierkegaard, 2013, s.122).

Bireyin tin olarak bir varlık oluşu düşüncesindeki “tin” imgesi de distopya kavramına Kierkegaard izinden bir okuma yapma fırsatı tanımaktadır. Düşünüre göre insan, biyolojik bir canlı olarak ifade edilemeyecek karmaşa ve derinliğe sahiptir. İnsan bedeni ve ruhu arasında bir sentezi oluşturmaktadır. Modern birey bu noktada tin’e sahiplik ölçütünde incelendiğinde; giderek kaybolmakta, kendi iç hakikatinden uzaklaşmakta ve nesnel dünyanın içerisinde hiçleşmektedir. Düşünürün “*dışarıya dönüklüğün, nesnel doğrunun peşinden gitmenin dolaysız Ben bilincinin yoksunluğuyla sonuçlandığı durum*” ifadeleri bu durumu ifade etmektedir (Armaner, 2013, s.x). Distopik anlatılarda birey teknoloji, politika, bürokrasi, ideoloji ya da mekânize düzen içerisinde özne değil araçsallaşmış bir nesne olarak var olmaktadır. Öznelliğin yitirilmesi, tin’in yitirilmesi anlamına gelmektedir. Bu sebeple distopya, geleceğe yönelik pesimistik bir yaşam formu tasavvuru olarak değil, insanın kendi varoluşunun özünü kaybetmesine yönelik bir uyarı niteliğinde okunabilmektedir.

Çağdaş distopya kuramları, klasik distopya mekanizmalarındaki mutlak umutsuzluk atmosferinden farklı olarak, bu sistem içerisinde yaşanan küçük kırılmalar ya da direnç ihtimallerine yaklaşım göstermektedir. Özellikle çağdaş anlatıların bireyi bütüncül bir şekilde edilgen bir özne konumunda sunmasının ötesinde; sisteme dair çatlakların içerisinde alternatif yaşam olanaklarını geliştirme çabası öne çıkmaktadır. Bu düşüncenin izinde distopya, çöküşe dair karanlığı değil, mevcut düzene yöneltilecek kaçışa ve direnişe de eleştirel bir temsil sunmaktadır. Çağdaş distopya, bireyin sistem önündeki mutlak yenilgisi olarak değil varoluşsal sancı içerisinde bireyin anlam arayışını merkeze alan anlatı formu olarak dönüşüm geçirmektedir (Nebioğlu, 2018, s. 8-9).

Kaygı kavramına atfedilen pozitif tanımlamalar, kavramın bütünüyle olumsuz bir deneyim olarak değerlendirilmediğini göstermektedir. Kaygı, insanın ayna karşısında kendisine yönelttiği bakışın derinleşmesiyle içselleşen ontolojik bir eşik olarak temsil edilmektedir. “*Kaygı derinleştikçe toplum da derinlik kazanır*” ifadesinden hareketle, distopik anlatıların sıklıkla insanın metafiziksel yalnızlığına yönelmesinin nedenlerine bir dayanak olarak kaygı kavramını merkeze aldığı görülmektedir (Kierkegaard, 2013, s.36). Çalışmanın ikinci bölümünde daha derinlikli bir kapsamda ele alınmaya çalışılacak Tarkovsky Sineması’ndaki terk edilmiş mekânlar, sessizlik, boşluk ya da metafiziksel belirsizlikler, Kierkegaard’ın kaygı kavramıyla kesişerek okunduğunda; bireyin varoluşunun sorgulanmaya zorlandığı ruhsal

evrenleri işaret etmektedir. Bu noktada distopik evren, somut felaketlerin ötesinde, insanın kendi özüyle olan bağı ve ilişkisini bir kriz olarak görebileceği varoluşsal atmosfer olarak anlam kazanmaktadır.

Distopik evren inşasında teknolojik ve siyasal tahakkümün birey üzerindeki etkileri, sadece bu yapıların varlığı üzerinde şekillenmeyerek distopyayı sadece karanlık bir gelecek tasarımı olarak sınırlandırmamaktadır. Ontolojik bir kriz arenası olarak distopya, bireyin hakikatin öznelliğine uzaklaştığı ve içselliğini yitirdiği yaşam alanı olarak ifade edilmektedir. Bu evrenin atmosferini irdelemek adına Kierkegaard'ın hakikat, içsellik, öznellik, irade gibi kavramlarını merceğe almak teorik bir çerçeve sunmaktadır. Kierkegaard için insanın temel sorunu dış dünya baskının iç dünya üzerinde kurduğu üstünlük nedeniyle bireyin öznel hakikate ve inancına uzaklaşması meselesidir. *“Asıl mesele, benim için hakiki olan bir hakikat bulmaktır; ömrümü adayacağım ve uğrunda ölmeyi göze alacağım hakikati bulmaktır”* ifadeleriyle örtüşen bu bakış, sistemler içerisindeki bireylerin kendi özüne göre değil sistemlerin özüne göre yaşaması noktasında, bireyi anonim kalabalıklar arasında edilgen bir parçaya dönüştürmeyi ifade etmektedir (Kierkegaard, 2020, s.20).

Çağdaş distopya teorilerinde önemli dönüşümler arasında distopyanın günümüzde sadece gelecekte gerçekleşebilecek siyasal kötü senaryoların anlatımı olarak sınırlandırılmayacağı düşüncesidir. Buradaki güncel yaklaşımlar, çağdaş distopya düşüncesinin bu bağlamda giderek, şimdiki anın yeniden temsiline dönüşmesini ileri sürmektedir. Distopya, gelecekte ortaya çıkabilecek karanlık toplum tasviri olmaktan çıkmaktadır. Bireyin şu anın içinde yaşadığı toplumsal, ekonomik ve ruhsal çözümlerin görünür kılındığı bir anlatı biçimi olarak değerlendirilmektedir. Bu duruma ek olarak özellikle geç kapitalizm döneminde bireyin sürekli denetlenerek, belirsizlik ve dağınıklık duygusu içinde yaşaması, çağdaş distopya düşüncesinin doğrudan bugünün yaşantısıyla ilişkilendirilmesine sebep olmaktadır (Nebioğlu, 2018, s. 2-4).

Çağdaş distopyanın dönüşümünde en belirleyici unsur olarak iktidarın görünen baskı biçimlerinden, daha akışkan hale gelmiş ve yayılmış kontrol mekanizmalarına yönelmesi olarak belirtilmektedir. Bu noktada Deleuze'un kontrol toplumları kavramsallaştırmasına değinildiğinde, birey bu düzen içerisinde sadece dayatma, yasaklama ya da fiziksel gözetime tabi tutulma aracılığıyla değil, gündelik yaşamın içerisine dağılan esnek denetim mekânizmaları aracılığıyla düzene uyumlu hale getirilmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında modern birey, sınırları açık bir şekilde çerçevelenmiş totaliter bir düzen bünyesinde değil; özgürlük halüsinasyonu

yaratan ancak aynı zamanda da bireyin hareket mekanizmasını sürekli biçimde denetleyen sistemler içerisinde anlam kazanmaktadır. Distopik anlatıların bu noktada giderek görünmez tahakküm arzusuna yönelmeleri de bu dönüşümle ilişkilendirilmektedir (Nebioğlu, 2018, s. 7-8).

Geç kapitalizm olgusunun oluşturduğu toplumsal düzen, bireyin kendi benliğiyle kurduğu ilişkiye de yansımaktadır. Çağdaş toplumlar bireylerin kimliklerini, aidiyet dürtülerini ve toplumsal sınırlarını giderek akışkan bir forma dönüştürmekte ve böylece de bireyin kendi iç merkezini kaybetmesine neden olmaktadır. Distopya burada bireyin kendi içsel bütünlüğünün kaybedilmesi sürecinde de okunabilecek ontolojik kriz alanı olarak da ifade edilebilmektedir (Nebioğlu, 2018, s. 2-5).

“Dünyada çok sessiz bir şekilde gerçekleşebilecek en büyük tehlike; kişinin, sanki daha önce hiç olmamışçasına, kendini kaybetmesidir” ifadeleri, düşünürün modern insan eleştirisi ve distopya ilişkisini incelemek adına kapı aralamaktadır. Distopik evrende kimliksizleşen, yabancılaşan ve tek tipleşen birey tipleri ifadeler ışığında incelendiğinde, giderek kendi ben’liğinden uzaklaşan bireylerin öznel iradeleri ile seçimler yapabilen özne statüsünden çıktığı çıkarımı yapılabilmektedir. Edilgen birey, kendi karar ve seçim haklarını, kendinin önüne koyduğu toplum, idealar, politikalar mekânizmalara devretmektedir. Böylece distopik evrenin bireyleri fiziksel kontrole boyun eğmelerinin yanı sıra ruhsal bir denetimi de kabul etmektedir (Kierkegaard, 2020, s.22-23).

Kierkegaard’ın varoluşçu felsefenin şekillenmesi yönünde düşüncelerini temellendirirken Hegel’ci bakışa yönelttiği eleştiriler, distopik toplumlar özelinde de ilişkilendirilebilir bir bakış sunmaktadır. *“Her şeyi rasyonel biçimde açıklayıp kavramsal analize tabi tutan Hegelci düşünce sistemi, varoluşun içini boşaltmaktan başka bir şey değildi”* ifadeleriyle aktarılan insanın sadece düşünsel bir nesne olarak konumlandırılmasına karşı çıkıştır. Distopik evrenini materyalist birey tasarısı idealiyle bireyleri sayısallaştırması, standartlaştırması ve sistem içerisinde kalabilecek uygunluk potasına sürüklemesi düşüncesi, Kierkegaard’ın hakikatin biricikliği ilkesiyle çatışmaktadır. İnsanın özgün ve içsel derinliği olan bir varlık olduğunu belirten düşünür, hakikatin kopyalanamaz ve nesnelleştirilemez yapısını burada yeniden hatırlatmaktadır (Kierkegaard, 2020, s.9).

Kierkegaard’ın seçim hakkı, irade ve sorumluluk kavramları, distopyaya bakış ile ilişkilendirildiğinde; seçim hakkının yalnızca pragmatist ve pratik bir tercih olarak yüzeyselleştirilemeyeceği düşüncesi açığa çıkmaktadır. *“Karar sorumluluk alma kararıdır”*

ifadesi distopik evrendeki modern bireyin varoluş krizini anlamak açısından önem taşıyan bir noktayı ifade etmektedir. Distopik bireyler, çoğunlukla seçim yapma cesaretini kaybeden, özgür olmanın sorumluluklarından kaçan edilgen bir figür olarak karşılık bulmaktadır. Bu nokta Kierkegaard özgürlüğün aynı zamanda insanı huzura erdirmeye yönelik değil; belirsizliğe ve kaygıya sürüklenmesini belirtmektedir. Bu sebeple seçim yapmak bilinmeyen karşısında bu belirsizliğe bir anlam atfetmek anlamına gelmektedir. “*İmkânın fiili kılınması süreci bir bilinmezliktir*” düşüncesi bu noktada distopik anlatılar içerisindeki bireyin daima bir eşik önünde bulunmasını ifade eden önemli bir örnek niteliğindedir (Kierkegaard, 2020, ss. 13-14).

Çağdaş distopya tartışmalarında bireye dair dikkat çeken nokta “*başarısızlık*” kavramı ile arasındaki bağıdır. Modern sistemler, bireyi her an ve her şartta üretken, dayanıklı, hazırlıklı ve dirençli olmaya baskılamaktadır. Ancak bu güçlendirilmiş birey düşüncesi, bireyin kendi kırılganlığı ile yüzleşmesini engellemektedir. İnsanı mekânize eden bir başarı nesnesi olarak bireyin anlamı, indirgenmektedir. Bazı çağdaş yaklaşımların, başarısızlık, kararsızlık ya da kaygı gibi duygu durumlarının insanın varoluş gerçeğini anlamak noktasında önemli olduğunu belirtmektedir. Bu düşünce izinde distopya, sadece dış dünyanın yaşadığı çöküntüleri değil, bireyin kendine dönük başarı ve kontrol takıntısı noktasında içsel tükenişinin de görünür kılındığı bir anlatı formuna dönüşmektedir (Rudewicz, 2025, s. 19-20).

Kierkegaard’ın içsellik kavramı da distopya bağlamında dikkat çeken bir kavram olarak yer almaktadır. Düşünür, insanın kendi içiyle kurduğu ilişkiden uzaklaşmasıyla kendi hakikatini kaybettiğini ifade etmektedir. Bu sebeple düşünür modern bireyin mutlak sıkıntısını “*özel hakikatini ve içselliğini unutarak yaşaması*”na dayandırmaktadır. Kendi benliğini içselleştirememiş bir birey, distopik evrenin terk edilmiş mekânları içerisinde sunulan metafiziksel boşluğu derinlemesine yaşamaktadır (Kierkegaard, 2020, s.22).

Distopik evren, Kierkegaard’ın insan olmanın sürekli kaynayan, oluş halindeki, gerilimli ve çıkmazlı, yoğun bir iç dünyaya sahip olmaktan yalıtılamayacağını ifadesi izinde okunduğunda; gerilim yaratması bakımından düşünürün insanın varoluşunun durağan değil akışkan ve sürekli içinde bulunduğu çatışma ve gerilim üreten yapısına destek bir bakış olarak yer almaktadır. Distopik evrendeki bu gerilim bireyin sadece toplumla değil, kendi varoluşu için kendisiyle de mücadele etmesi zorunluluğunu ifade etmektedir. Bu sebeple distopik evren bireyin kendi özünü kaybetme tehlikesiyle baş başa kaldığı bir savaş arenasına benzetilebilmektedir (Kierkegaard, 2020, s.28).

Kierkegaard Korku ve Titreme adlı eseri genel ölçekte, evrensel olarak kabul edilen toplumsal değerler ile bireyin çatışmasını ve bu çatışmanın bireyi yalnızlaştırması temasını merkeze almaktadır. Bu sebeple Kierkegaard'ın Hz. İbrahim hakkındaki fikirleri sadece dini bir anlatı üzerinden değil aynı zamanda bireylerin evrensel sistemler karşısındaki trajik temsili olarak değerlendirilebilmektedir. Kierkegaard İbrahim'in yaşadıkları için *“kendi toplumundan ve sosyal usullerinden çok radikal bir biçimde kopardığını”* ifadelerini kullanmaktadır. Bu yaklaşım distopik evrenin kendine yabancılaşmış birey düşüncesiyle örtüşmektedir. Distopik evrende toplum içerisinde yer alsa da topluma aitlik duygusunu yaşayamamaktadır. Sistemi özümseyemeyen, anlamı yitiren ve yalnızlaşan bir özne haline gelmektedir (Kierkegaard, 2002, ss.9-10).

Kierkegaard için birey, toplumun bütününde yer alan sıradan bir parça değildir. Kendi varoluşsal hakikatini arayan tekil bir varlık olarak var olmaktadır. Bu sebeple düşünür, bireyin evrensel olarak ifade edilen etik ve toplumsal norm ve sistemler içerisindeki konumunu sorgulamaktadır. Hegelci felsefenin bireyin öneminin ancak toplum önünde kazanılabileceği düşüncesine karşılık Kierkegaard, hakiki varoluşun bireyin kendi içinde kendisiyle kurduğu ilişkide bulabileceğini ifade etmektedir. Özel ve evrensel arasında yer alan rasyonel ilişki kapsamında düşünürün yoğunlaştığı tartışmalar, distopik teamüldeki bireyin çoğu zaman öznelliğinin bastırılarak kitleler önünde düzenin sağlanması yolunda işlevsellik kazanan bir unsur olarak bireyin tanımını ifade etmektedir. Tam da bu noktada birey, kendi içsel hakikatini kaybederek, evrensel olan önünde erimeye başlamaktadır.

“Etiğin teleolojik askıya alınması” kavramı distopya düşüncesini kavramakta önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Kierkegaard, burada bireyin belirli bazı durumlar karşısında etik düzeni askıya alabileceğini ve bu durumların toplumsal ölçütler çerçevesinde açıklanamaz boyutlar taşıdığını ifade etmektedir. Distopik anlatı içerisinde birey de çoğu zaman sistemin etik sınırlılıkları ile çatışma içerisinde. Özellikle totaliter kapsamdaki ahlaki değerler sistemi, düzenin devam ettirilmesi yolunda yeniden ve yeniden tanımlanmaktadır. Burada bireyin vicdanı bastırılmaktadır. Kierkegaard'ın bu yaklaşımı, mevcuttaki tartışmayı politik zeminden çıkararak; insanın varoluşsal bir problemi olarak değerlendirebilmeyi mümkün kılmaktadır (Kierkegaard, 2002, s.28).

Korku ve Titreme adlı eserinde Kierkegaard anlaşılmazlık ve ifade edilemezlik kavramlarına da yoğun şekilde yer vermektedir. Kierkegaard için hakiki bir iman ve varoluş rasyonel kavramlar eşlinde tam olarak aktarılamaz ve açıklanamaz bir yapıya sahiptir. Bu

sebeple bireyin yaşadığı en derin varoluşsal deneyimler genellikle çizilen sınırların ötesinde mümkün kalabilmektedir. “İman tam olarak düşünmenin bittiği noktada başlar” düşüncesi insanın sadece akıl yoluyla ele alınamayacak varoluş deneyimine sahip olduğunu göstermektedir. Bu kapsam distopik anlatılardaki bireyin sessizliği, ötekiler ile olan iletişimsizliği ve metafiziksel belirsizlik atmosferleri ile ilişkilendirilebilmektedir (Kierkegaard, 2002, s.13). Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde derinleştirilmeye çalışılacak, Tarkovsky sinemasındaki terk edilen mekânlar, ruhsal gerilimler, uzun sessizlik anları gibi temalar Kierkegaard’ın düşüncesi izinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Kierkegaard’ın içsel deneyim düşüncesi ışığında yapılan bu okuma, distopik evrenin bir kez daha sadece fiziki bir çözülme ve çöküşü değil insanın kendine bir anlam araması yolundaki inancını kaybetmesi simgesine dönüştüğünü göstermektedir.

Kierkegaard’ın absürd kavramına bakışı da distopya açısından dikkat çekidir. Absürd kavramı, düşünür için mantıksal çekişiler bütünü olarak değil insan açısından imkânsız olan bir durumun kabulünü temsil etmektedir. “Absürd, mantıksal olarak olanaksız değil, insan gücüyle olanaksız anlamına gelir” ifadesiyle, distopik birey yaklaşımı incelendiğinde; birey anlamın varoluşa dair kaybedilişi, bireyin bu durumdaki çözülmesi insan aklının bu durumu açıklamakta yetersiz kaldığı bir gerçeklik penceresinde yer almaktadır. Toplumların çöküşünün temsili olarak distopya, aynı zamanda bireylerin kendi iç toplumlarının da çöküşünü ifade etmesi noktasında varoluş krizinin evreni olarak yorumlanabilmektedir. Distopik atmosfer dış dünya gerçekliğinin yitirilmesini bireyin iç dünyasındaki gerçekliğin yitirilmesine dönüştürmektedir (Kierkegaard, 2002, s.20).

Postkolonyal distopya tartışmalarına kısaca değinildiğinde ise sömürgecilik kavramına; bir toplum üzerinde kurulan sadece siyasal egemenlik alanı olarak değil, toplumların kültürel durumunu, sosyal yapısını ve bireyin bu yapı içerisindeki yaşam deneyimlerini dönüştüren yıkıcı bir akış olarak bakış yöneltilmektedir. Bu bakış açısında distopya, sömürgeleşen toplumların deneyimlediği baskı, şiddet, yoksulluk, çatışma ve parçalanmışlık deneyimlerini görünür hale getirmektedir. Özellikle sömürgeleşme dönemi sonrasında bireyde yaşanan çöküntüler, toplumsal düzensizlikler ve insan ilişkilerindeki yozlaşmalar distopyanın geleceğe dönük karamsar bir tasarım olarak değil, tarihsel ruhsal travmaların bir parçası olarak okunmasına imkân tanımaktadır. Postkolonyal toplumlarda distopya kuramı çerçevesinde dikkat çeken bir diğer nokta, sömürge sonrasında bireyin kendi kültürüne aidiyet kurduğu ilişkide gittikçe kırılğan bir zemin üzerinde var olmaya çabalamasıdır. Bu kapsam melezlik kavramı çerçevesinde incelendiğinde, kolonileştirilmiş bireylerin benzersiz kültürel yapılar

arasında parçalanmış bir kimlik arayışı ve deneyimi yaşamasına sebep olduğu görülmektedir. Bireye ait kültürel değerlerin, inanç sistemlerinin ya da aidiyet kavramlarına bakışın dönüşmesi, bireyin kendine bakışını ve öznel bütünlüğünü korumasını zorlaştırmaktadır (Otayf, 2022, ss.2-4).

Kierkegaard'ın umutsuzluk kavramı, distopik bireylerin ruhsal çözümlemesini yapabilmek adına diğer kavramlarla aynı ölçüde değer taşımaktadır. Ölümcül Hastalık Umutsuzluk adlı eserinde kavrama teorik zemin kuran Kierkegaard, modern distopiyaların merkezindeki bireyin yabancılaşması, kimlik kaybı, içsel boşluk ve metafiziksel kaybolmuşluk temalarını incelemek adına önemli bir bakış sunmaktadır. Düşünüre göre umutsuzluk durumu, basitize edilmiş bir mutluluk yoksunluğu olarak ifade edilmemektedir. Sadece bir psikolojik çöküntü olarak da ele alınamayacak derinliğe sahip bu kavram için *“umutsuzluk uyumsuzluğun değil, kendine yönelen ilişkinin bir sonucudur”* ifadelerini kullanmaktadır. Umutsuzluğun ontolojik bir katmana yerleştirildiği bu bakış, distopya evrenindeki bireyin huzursuzluğunu temsil etmede önemli bir dayanak oluşturmaktadır. Çünkü distopik düzen, birey üzerinde sadece toplumsal ölçekte bir baskı mekânizması olarak var olmamakta; bireyi kendi içsel hakikatinden de kopartmakta ve böylece sonsuz bir umutsuzluk içerisine sürüklemektedir (Kierkegaard, 1973, s.5).

Kierkegaard'ın *“sonsuzluk ile sonlunun, geçici ile kalıcının, özgürlük ile zorunluluğun bir sentezi”* ifadeleri ile insanı tanımlaması distopik anlatıların varoluşsal boyutunu incelemek adına oldukça önemlidir. İnsan buradaki karşıtlıkların diyalektik bir sentezi olarak var olmaktadır. Kendi benliğini ise buradaki çatışma doğrultusunda inşa edebilmektedir. Ancak distopik evrendeki birey, bu sentezi sürdürebilecek tinsel dengeyi kaybetmiş bir varlık olarak sunulmaktadır (Kierkegaard, 1973, s.5). Modern sistemler, bireyi işlevsel bir araç olarak değerlendirerek, sonsuzluk ile olan bağı kopartmaktadır. Böylece bu bireyler, kendi varoluşunu gelip geçici ve maddi temeller üzerine inşa etmektedir. Kierkegaard'a göre insan yalnızca sonluluğun içine kapanması ile umutsuzluğa düşebilmektedir. Bu sebeple distopya, bireyin sonluluk düzeni içerisine hapsedilmesiyle kendisinin varoluşsal bir krize sürüklenmesini ifade etmektedir.

Umutsuzluğun farkındalığı noktasında düşünürün yaklaşımları distopik bireylerin varoluşa yönelik yaklaşımını irdelemek adına önem taşımaktadır. Düşünüre göre en tehlikeli umutsuzluk, bireyin umutsuz olduğunu bilmemesi durumudur. *“Rahatsızlığı hiç hissetmemek umutsuzluğun ta kendisidir”* ifadesinde de belirttiği gibi herkesin kendisi gibi olduğunu

düşünen distopik birey, çoğu zaman kendisine yabancılaştığının dahi bilincinde değildir. Deneyimlediği bu durumu; düzenin normal bir parçası ve kaçınılmaz bir kabulü olarak düşünmekte ve yaşamını sürdürmektedir. Bu bakışı destekleyici noktada düşünürün “*umutsuz görünmemek için umutsuz olduğuna inanılmaması yeterlidir*” ifadeleri ise modern insanın sahte mutluluk ve yapay huzur duygusunu ifade etmek adına önemli bir referans niteliği taşımaktadır. Distopya, bireye dışarıdan yöneltilen açık baskının yanında bireyin kendi çöküşünü normalleştirdiği görünmez bir tinsel çözülme alanı da temsil etmektedir (Kierkegaard, 1973, ss.18-19).

Umutsuzluk ve ölüm ilişkisinin distopik zeminde okunması adına Kierkegaard’ın umutsuzluğa atfettiği ölümcül hastalık betimlemesine değinmekte fayda vardır. Düşünüre göre umutsuzluk fiziksel ölümden daha ağır bir tinsel çöküşü temsil etmektedir. Burada düşünürün aktarmak istediği insanın bedensel yok oluşu değil, benlik düzeyindeki yok oluşudur. “*Can çekişmede olduğu gibi ölümle savaşmasına rağmen kişinin gene de ölememesi*” şeklinde tanımladığı umutsuzluk kavramı, distopik evrende fiziksel olarak ölümü deneyimlemeyen fakat ruhsal olarak simgesel ölümünü gerçekleştirmiş bireyleri işaret etmektedir (Kierkegaard, 1973, s.15). Bu sebeple distopya maddi yaşam koşullarının kötüleşmesi anlamını derinleştirerek insanın kendi özünü kaybetmesinin umutsuzluğunda ontolojik bir askıda kalma halini de ifade etmektedir.

“*İşkence her zaman kendinden kurtulamamanın sonucu olarak gerçekleşir*” düşüncesi izinde Kierkegaard, bireyin varoluş çıkmazını ifade etmektedir. Distopik evrendeki bireyin en büyük trajedisi, içinde bulunduğu dünyadan kaçamaması huzursuzluğunun yanında kendi benliğinden de kaçamamanın umutsuzluğu olarak ifade edilmektedir (Kierkegaard, 1973, s.17).

3.4.1. Umutsuzluk Mekânı Olarak Dünya

Kierkegaard düşüncesinde dünya, bireyin yalnızca fiziksel varlığını sürdürdüğü bir alan olarak konumlanmamaktadır. Aynı zamanda bu mekân, bireyin kendi varoluşuyla karşılaştığı metafiziksel bir alanı temsil etmektedir. Bu bağlamda dünya, bireyin öznel özgürlüğünü kazandığı bir yer olmanın yanında; kaygı, hiçlik ve iç kapanış deneyimlerinin yaşandığı umutsuzluk mekânına da dönüşebilmektedir. Kaygı kavramına geri dönüldüğünde, bu mekânın bireyi için dönüşüm noktası incelenebilmektedir. Kaygının belirli bir nesneye karşı duyulan korkudan varoluşsal bir boşluk olması potasındaki ayrılığı kaygının nesnesini hiçlik temasına götürmektedir. Düşünürün “*kaygının nesnesi olan hiçlik giderek daha fazla bir şey olur*”

ifadesinde de aktarıldığı gibi kaygının bireyin varoluşunda gittikçe derinleşen bir deneyim alanı olması meselesi, bireyin dünyayı konumlandırmasındaki umutsuzluk düşüncesini görünür kılmaktadır. Çünkü insan, içinde yaşadığı ve anlamın çözülmeye başladığı bir dünyada sadece dış gerçeklik odağıyla değil kendi iç boşluğuyla da yüzleşmek durumunda kalmaktadır (Kierkegaard, 2013, s.56).

Çağdaş insanın yaşadığı umutsuzluk, yalnızca psikolojik bir karamsarlık durumu olarak değil; bireyin varlıkla kurduğu ilişkinin bozulmasının sonucu olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda umutsuzluk, insanın kendi varoluşunu aşkın bir temele dayandıramamasıyla derinleşmektedir. Özellikle modern bilinçte ortaya çıkan “hiçlik” deneyimi, bireyin kendisini dayanaksız ve yönsüz hissetmesine neden olmaktadır. Böylece dünya, insanın anlam üretebildiği bir yaşam alanı olmaktan çıkarak, bireyin kendi varoluşsal boşluğuyla karşı karşıya kaldığı kriz mekânı hâline gelmektedir (Fouts, 1996, s. 22-23).

Düşünür kaygı kavramına yönelik özgürlüğün baş dönmesi betimlemesini kullanması, bireyin dünyayı neden bir sıkışmışlık mekânı olarak algıladığını ifade etmesi açısından önem taşımaktadır. Ona göre kaygı duymak ne tamamen özgürlüğü ne bir tür zorunluluğa ait bir kategoriye temsil etmektedir. Kaygı, insanın özgür olma ihtimaliyle karşı karşıya geldiği anda fişkıran karmaşık bir ruh halini ifade etmektedir. “*Kaygı, karmakarışık bir özgürlüktür; özgürlük, özgür değil, çarşafa dolanmıştır*” sözleriyle aktardığı bu bakış, dünyanın birey için sadece özgürlüğün gerçekleşebileceği açık bir alan olarak değil, tam tersine insanın kendi imkânları karşısında özgürlüğünü ve yönünü kaybettiği belirsizlik alanı olarak da var olabileceği gösterilmektedir (Kierkegaard, 2013, s.43). Varoluşsal düzlemde, birey için dünya artık ait olunamayan bir yer olarak hissedilmektedir. Çünkü dünya onun için anlam üreten bir yer olmaktan uzaklaşmıştır. Böylece insan kendi özgürlüğünün imkânı altına sıkışarak dünyayı bir tür yabancılaşma mekânı olarak deneyimlemeye başlamaktadır.

Kierkegaard’ın görüşlerine ilişkin fenomenolojik yaklaşım, temel modern insan krizinin düşünce ile gerçeklik arasında kopan bağda başladığını belirtmektedir. Bireyin dış dünyaya karşı güvensizlik beslemesi dünyadaki gerçekliği sadece öznel bilinç seviyesinde deneyimlemesine neden olmaktadır (Fouts, 1996, s. 13-15).

Buradaki yabancılaşma durumu, yine Kierkegaard’ın demonik olana bakışıyla çözümlenebilmektedir. Demonik olanın, bireyin kendi içine kapanması ve böylece özgürlüğünü yitirmesi kaynaklı varoluşun yarıda kalmasına yönelik yaklaşım, dünyayı birey için kendini gerçekleştirme mekânı olmaktan çıkararak bireyin kendi içine gömüldüğü bir inziva mekânı haline getirmektedir. Özellikle modern bireylerin toplumsal kalabalıklar içerisinde giderek

yalnızlaşması, dış dünya ile olan bağı zayıflatması bu noktada önem taşımaktadır. Dış dünyadan iç dünyaya çekiliş, bireyin bu mekândaki özgürleşememe durumunu ifade etmektedir. Bu birey tipinin yaşadığı umutsuzluk, dünya ile bağ kuramayan bireyin ruhsal çözümlerinde karşılık bulmaktadır.

Modern öznenin yaşadığı umutsuzluğun en dikkat çekici yönlerinden biri, bireyin kendi içinde kapanarak dünyayla olan bağı giderek yitirmesidir. Kierkegaardcı düşüncüyü yorumlayan bazı çalışmalar, bu kapanmayı “*umutsuz içkinliği*” kavramı üzerinden açıklamaktadır. Buna göre birey, kendi iç dünyasının sınırları içerisinde sıkışmakta ve aşkın bir anlamla ilişki kuramadığı ölçüde umutsuzluğun durağanlığına mahkûm olmaktadır. Böylece dünya, bireyin kendisini gerçekleştirebildiği açık bir varoluş alanı olmaktan çıkarak, öznenin kendi içine hapsediği karanlık bir içsellik mekânına dönüşmektedir (Marasco, 2006, s. 207-208).

Bu durum, özellikle modern bireyin, ruhsal çoraklığı ile birlikte incelendiğinde belirginlik kazanmaktadır. Kierkegaard’ın kaygı kavramını olanağın bencil sonsuzluğu olarak tanımlaması, insanın sınırsız ihtimaller karşısında yönünü kaybetmesini ifade etmektedir. Dünya, burada artık bu birey için bütünlüğe ulaşılabilecek bir yapı değildir. Daimî bir belirsizlik üreticisi olarak konumlanmaktadır. Bu sebeple birey için dünya, yaşadığı ve kendisine güven veren bir yurt olmaktan çıkmakta; kaygı, endişe, hiçlik ya da yalnızlık gibi duyguların yaşandığı umutsuzluğun bir boşluğu olarak dönüşmektedir.

Bireye yönünü bulabilmesi ya da kaybedebilmesine neden olacak bir hareket olarak ele alınması, distopik anlatı içerisindeki bireyin deneyimlediği ontolojik belirsizliği anlamlandırmak adına önem taşımaktadır. Karanlık ile ışık; umut ile yıkım ve yaşam ve ölüm arasında salınan bir varlık olarak insan ve varoluşu statik bir yapıdan uzakta yer almaktadır. Bu sentezler arasında yönünü kaybeden bir birey, varoluşun anlamına yönelik sorgulamalar içerisine çekilmektedir. Bu sebeple kaygı kavramı, psikoloji kökenli bir terim olmasının yanı sıra, kişinin hakikatin yönünü kaybetme ihtimaline karşılık doğan ontolojik gerilimi ifade etmektedir.

Kierkegaard düşüncesinde dünya, bireyin yalnızca fiziksel olarak içinde bulunduğu bir çevre değil; insanın kendi varoluşuyla karşılaştığı, kendisini kaybetme riskiyle yüzleştiği ruhsal bir deneyim alanıdır. Bu nedenle dünya, bireyin kendisini gerçekleştirdiği bir aidiyet alanına dönüşebileceği gibi, insanın kendi özünden uzaklaştığı bir umutsuzluk mekânı hâline de gelebilir. Özellikle Ya/Ya da eserinde Kierkegaard, modern insanın dünyayla kurduğu ilişkinin giderek yüzeyselleştiğini ve bireyin hakiki varoluştan uzaklaşarak kendi içsel boşluğunun içine

sürüklendiğini gösterir. Bu bağlamda umutsuzluk, yalnızca bireysel bir ruh hâli değil; insanın dünya ile kurduğu ilişkinin bozulmasının sonucunda ortaya çıkan ontolojik bir krizdir.

Modern varoluş içerisinde bireyin dünya ile ilişkisinin giderek ontolojik bir çözülmeye dönüşmesi konusu fenomenolojik yaklaşımlar çerçevesinde de incelenmektedir. Fenomenolojik düşünce, modern bilinç yapısında düşüncenin varoluş önüne koyulması ile bireyin dış dünya ile kurduğu bağı doğrudan zedelediğini göstermektedir. Böylece dünya bireyin anlam dünyasında canlı bir parça olarak deneyimlenememektedir (Fouts, 1996, s. 16-18).

Kierkegaard’ın estetik küre teorisi içerisinde geliştirdiği estet karakter de yaşam anlayışı ile dünyanın neden umutsuzluk mekânına dönüştüğünü anlamak açısından önem taşımaktadır. Estetik yaşam algısında birey, dünyayı hakiki bir yaşam merkezi olarak değil, haz evrenin gelip geçici deneyimlerinin üretildiği yüzey alanı olarak görmektedir. Kierkegaard’ın ifadesiyle baştan çıkarıcı Johannes karakteri *“insanları ve olayları manipüle edip dünyayı bir oyun alanına çevirmek üzerine kurulan bir hayat görüşünün vücut bulmuş halidir”*. Bu düşünce bireyin dünya ile olan ontolojik bağı kaybetmesini ifade etmektedir. Bireyin anlık hislerinin peşinden gittiği bir yapay sahne halini almıştır. Bu birey bir gerçeklik olarak dünya algısından uzaktadır (Kierkegaard, 2020, s.13).

Kierkegaard bu birey tipini ifade ederken bireyin gerçeklikten kaçış durumunu merkeze almaktadır. Estetik evre, bireyin fiili dünya ağırlığıyla yüzleşmesinin yerine hayal dünyasına sığınmasına sebep olmaktadır. Kierkegaard bu noktada, *“Fiili dünya buna izin vermiyorsa çare, imgelemin sonsuz ilginç ihtimal üretme gücüne sığınmaktır”* ifadelerini kullanmaktadır (Kierkegaard, 2020, s.13). Birey için dünya, yaşanabilecek bir gerçeklik olmaktan çıkarak yaşam bitmesine kadar geçen sürede katlanılması gereken bir boşluğa dönüşmektedir. İnsan, gerçek yaşamın yetersiz kalması karşısında imgelem dünyasına çekilmektedir. Fakat buradaki kaçış bireyi özgürlüğe götürmemektedir. Aksine birey, gerçeklikle bağı kaybetmekte ve daha geniş bir içsel yalnızlığa sürüklenmektedir. Kierkegaard’ın estet bireyleri bu kaçışın ağırlığından uzaklaşmak nedeniyle daima hareket içerisinde. Ancak bu hareketsellik gerçekçi bir yönelimi ifade etmemektedir. Çünkü bu bireyin kendi iç sesinden kaçmak adına girdiği hareket, dünya üzerinde yitirilen anlamı ve geçici yaşamı simgelemektedir.

Modern bireyin bir diğer problemi, kişinin kendi olmayı istemesi yerine, istediği şeye dönüşme çabası üzerinden ifade edilmektedir. Bu noktada insan, kendi gerçek varoluşunu reddetmekte, onun yerine idealize edilmiş bir benlik inşa etmeye yönelmektedir. Ancak bu birey, ne olmak istediği kişiye tam anlamıyla dönüşebilmekte ne de mevcut benliğinden

tamamen uzaklaşabilmektedir. Tam da bu noktada kişi kendi benliğiyle sürekli çatışma halinde parçalanmış bir özneye dönüşmektedir

Kierkegaard'ın modern toplum yapıyla örtüşebilecek birey ve bireyin dünya algısı düşüncesi, insanların “*yığınlar halinde aynılaştığı bir çağda*” yaşamasını belirtmesiyle de bütünlük kazanmaktadır. Bu dünyadaki birey, kendisini koruyamaz hale gelmiştir (Kierkegaard, 2020, s.23). Toplumsal yapılar bireyin biricik yapısını bireyin keşfetmesini engellemektedir. Giderek isimsizleşen bireyler “*insanlar kendilerini, öznel hakikatlerini ve içselliklerini unutarak yaşıyorlardı*” ifadesinde belirtilmektedir. Dünya bu noktada bireyin kendisine ait bir alanı değil, kendisini gün be gün kaybettiği bir yapıya dönüşmektedir. Umutsuzluk ise tam da bu noktadaki bireyin dünya ile kurduğu ilişkinin özünü temsil etmektedir (Kierkegaard, 2020, s.22).

Kierkegaard düşüncesi üzerine aktarılan çağdaş değerlendirmeler, modern bireyin deneyimlediği ana krizin yaşam ile arasında oluşan uyumsuzluk olduğunu öne sürmektedir. Özellikle Hegel’ci uzlaşma bakışına yöneltilen eleştiriler ölçeğinde bireyin tarihsel ve toplumsal gerçeklik içerisinde mutlak bir bütünlüğe ulaşamayacağı düşüncesi öne çıkmaktadır. Bu sebeple umutsuzluk, yalnızca bireyin kendisinin yaşadığı bir acı türü olarak değil; insanın en derin noktada kendi varoluşunu tam olarak anlayıp temellendirememesi neticesinde doğan ontolojik kırılmayı temsil etmektedir (Marasco, 2006, ss.98-99).

Korku ve Titreme adlı eserine ve Hz. İbrahim figürüne bakışı incelendiğinde, dünyanın bireyin parçalanmış varoluşunun sınama mekânına dönüştüğü görülmektedir. Hz. İbrahim’in bu dünya ile olan kritik ve kırılmalı yapısı dikkat çeken bir nokta olarak yer almaktadır. Çünkü Hz. İbrahim’in oğlu üzerinden deneyimlediği şey sadece dini perspektif ölçeğinde bir sınav niteliği taşımamaktadır. Aynı zamanda bireyin toplumsal, etnik ve kültürel değerler ve herkesçe kabul edilen yasalar sisteminden kopuşunu da temsil etmektedir. Kierkegaard Hz. İbrahim’in yaşadıklarını “*İbrahim’in bu ıstırapı çekişi ve yüceliği, sosyal değerlerin tipik örneği olmasının aksine, onu kendi toplumundan ve sosyal usullerinden çok radikal bir biçimde koparmaktadır*” ifadeleriyle aktarırken; dünyanın bir birey için neden umutsuzluk mekânına dönüştüğünü bir kez daha göstermektedir. Çünkü birey kendi hakikatinin peşinde gitme cesaretini gösterdiği anda yaşadığı dünya ve toplum değerlerini kaybetmeye başlamakta ve giderek yabancılaşmaktadır (Kierkegaard, 2002, s.9).

Kierkegaard için insanın temel kriz noktası, dünyanın artık rasyonel ölçekler ya da formüller üzerinde güvenle açıklanamayacak yapı olmaktan çıkması olarak ifade edilmektedir. Bu sebeple iman ve teslimiyet kavramları sıradan bir kabulleniş olarak karşılık bulmamaktadır.

Bu kavramlar artık belirsizlik içerisinde insanın gerçekleştirebildiği varoluşsal sıçramaları ifade etmektedir. Kierkegaard'ın ifadeleriyle *“imanın tam olarak düşünmenin bittiği noktada başladığı”* düşüncesine geri dönüldüğünde, dünya, insanın tam anlamıyla kavrayabileceği düzenli bir sistem olmaktan uzaklaşmaktadır. İnsan, artık yaşamını kesinlik ilkesi içerisinde değerlendirememekte; belirsiz, kaygı ve içsel tartışmalar üzerinden deneyimlemektedir. Bu durum, bireyin dünyaya duyduğu güveni sarsmaktadır. Çünkü dünya, insanın kendisini kendi olarak hissedebildiği ve var olma cesaretini gösterebileceği bir mekân değildir. Tam tersine bireyin çözülme ihtimalini daimî olarak tetikte tutacağı bir gerçeklik haritasına dönüşmektedir (Kierkegaard, 2002, s.13)

Çağdaş distopya bakışının hayatı olumlama çabası taşıdığı belirtilmektedir. Bu düşünce, çağdaş distopyanın yazarlarının bu noktada sadece toplumsal çöküşü tasvir etmenin ötesinde bu çöküşten çıkış yollarının da aradığını da göstermektedir. Bu bağlamda distopya sadece geleceğe yönelik felaket anlatısı kurgulamak üzerine değil, yaşama dair enerjinin yeniden açığa çıkarılması için alternatif yol arayan eleştirel bir düşünce biçimi olarak da değerlendirilmektedir.

Söz konusu varoluşsal çözülme, Kierkegaard'ın insan ruhuna yönelik karanlık ihtiraslar ve yaratılışın öfkeli elementleri ile ilişkilendirdiği bölümlerde de derinlik kazanmaktadır. Kierkegaard'a yaşamın anlamı, dünyanın sunabildiği maddi ve geçici güvenliklerde değil daha aşkın bir kaynaktan beslenmektedir. Bu sebeple umutsuz varlık olarak insan, dünyada karşı karşıya kaldığı yıkıcı güçler önünde sürekli bir içsel gerilim yaşamaktadır. Kierkegaard için insan *“dünyada, hem dışarıda hem de kendi ruhunun ‘karanlık ihtirasları’ içinde karşılaştığı ve katlanmak zorunda olduğu ‘yaratılışın öfkeli elementleri ve güçleri’* ile karşı karşıya gelmektedir. Bu bakış izinde dünya huzursuzluğun üretildiği umutsuz bir mekân olarak ifade edilmektedir. Buradaki insan hem dışarıya hem de içerisi ile aynı anda savaş içerisinde. Dünya, varoluşa içkin ruhsal çatışmaların sürekli olarak yeniden düzenlendiği bir alan olarak ifade edilmektedir (Kierkegaard, 2002, ss.16-17).

İnsan biyolojik yaşamını sürdürmesine rağmen, hakiki anlamda varoluşunu yitirerek metaforik ölümünü gerçekleştirmiştir. Burada aktarılan durum, Tarkovsky karakterlerini fiziksel ölüm izinde değil metaforik ölümün penceresinde izleyebilmeyi mümkün kılmaktadır. Bu karakterler, hayatlarını sürdürüyor olmalarına rağmen, anlamdan, inançtan ve aidiyet hissinden uzak bir varoluş içinde tasvir edilmektedir.

Teslimiyet kavramına umutsuzluk mekânı olarak dünya kapsamında bakıldığında, düşünürün dünya üzerinde kayıpların yaşanmasına yönelik duyulan kaygının teslimiyetle

ilişkinde değinilmektedir. Kierkegaard için insan dünyada en çok bağı olduğu şeyi kaybetmenin endişesini taşımaktadır. Bu endişenin ihtimaliyle yaşamını sürdüren insanın varoluşu bu sebeple kırılgan bir zemine sahiptir. Kierkegaard'ın *“Teslimiyet, kişinin en çok sevdiği ümitlerini, o ümit ettiği şeyin erişilemez olduğunu gördüğünde terk etmesidir”* ifadesiyle açıkladığı bu durumda dünya, insanın arzularının bütünüyle gerçekleşebildiği bir alan olmaktan çıkmaktadır (Kierkegaard, 2002, ss.20). İnsanın sevdiği şeylere bağlanmasıyla onları kaybetmeyle yüzleşme ihtimali de aynı oranda artış göstermektedir. Bu sebeple dünya, yaşamın sürdürülmesinin dışında, kaybetme korkusunun sürekli hissedildiği varoluş mekânı olarak ifade edilmektedir.

Kierkegaard'ın umutsuzluk düşüncesine yaklaşımında dikkat çeken bir diğer nokta, kişinin kendi varoluşu için kendisini kurtarabilecek bir şeye mutlak bir güven duyamamasıdır. Ölümcül Hastalık Umutsuzluk adlı eserinde, insanın kendi anlamını dünyevi olan tüm şeylerin üzerine temellendirme çabasının umutsuzluğu derinleştirdiğini belirtmektedir. Kendi yaşamına bir anlam verememesi nedeniyle birey için dünya yaşamını sürdürebileceği alan olarak değerini koruyamamaktadır. Dünya kişinin kendi eksiklikleriyle yüzleştiği sınır mekânı olarak konumlanmaktadır (Marasco, 2006, s. 132-133).

Kierkegaard'ın dünyaya ilişkin düşüncelerinde dikkat çeken bir diğer nokta ise bireyin evrensel olanla kurduğu ilişkisinin kırılması durumu yer almaktadır. Hz. İbrahim'in içinde bulunduğu durum, etik çerçevede açıklanamayacak bir yalnızlık üretmektedir. Kierkegaard, Hz. İbrahim'in öz oğlunu öldürmeye hazırlanıyor olmasına rağmen bunu evrensel için olan hiçbir şeyden fayda sağlamak adına yapmadığını belirtmektedir. Böylece birey ve dünya arasındaki anlam birliği parçalanmaktadır. İnsan artık toplumsal olanın içinde anlaşılabilen bir özne değildir. Bu durum bireyin yabancılaşmasına neden olmaktadır. Çünkü birey, kendi hakikatini yaşayabildiği ölçüde toplumun yani dünyanın ortak anlam sistemlerinden uzaklaşmaktadır.

Kierkegaard'ın ben kavramına önem *“ben, kendine bağlı olan bir ilişkidir”* ifadesinde belirtilmektedir. İnsan kendi varoluşunu sürekli olarak zorunlu kılması gereken yegâne varlık olarak ifade edilmektedir. Ancak bireyin sağlıklı bir şekilde yönetemediği bu ilişki neticesinde birey dünyaya yabancılaşmaktadır. Kendi benliğiyle varamadığı uzlaşısı bireyi mekânsızlaştırarak savurmaktadır (Kierkegaard, 1973, s.12).

Kierkegaard, benlik düşüncesini insanın sürekli oluş içerisinde bulunan bir varlık olması fikri üzerinden incelemektedir. Bu bakış açısındaki insan, durağan bir öz olarak değil, kendi iradesi izinde seçimleri, yönelimleri ve umutları aracılığıyla kendisini var etmektedir. Fakat bu süreç içerisinde kırılgan bir zemin ve başarısızlık ihtimalini barındırmaktadır. Bu sebeple

bireyin dünyadaki varoluşu tamamlanmış bir huzura erme durumundan ziyade, süreklilik gösteren bir içsel mücadele alanını ifade etmektedir.

Ölümcül hastalık olarak umutsuzluğa yüklenen bakış da bireyin çıkışsızlığına dair düşünceleri temellendirmektedir. Umutsuzluk Kierkegaard için fiziksel ölümden ziyade asıl korkutucu yönü itibariyle bireyin ruhsal olarak çözülmesine rağmen yaşamayı sürdürmesi olarak ifade edilmektedir. Bu sebeple umutsuzluk “*sonsuzda değin ölmek, ölmemekle birlikte ölmek*” anlamına gelmektedir. Burada dünya, bireyin içsel ölümünün sürekli olarak deneyimlendiği alan olarak görülmektedir. İnsan yaşamakta fakat varoluşsal anlamda özünü yitirmektedir (Kierkegaard, 1973, s.15).

Umutsuzluk umut edememe durumu olarak değil, umut etmeyi istememe durumu olarak yorumlanmaktadır. Bu noktada birey, kendi varoluşunu dönüştürebilecek hakiki umudu reddetmekte ve bu ölçüde umutsuzluğa düşmektedir. Bu bakış izinde umutsuzluk bireyin yalnızca pasif olarak hissettiği bir duygu olarak değil, bireyin kendi benliğiyle kuramadığı ilişki sonucu ortaya çıkan aktif bir varoluşsal yönelim olarak değerlendirilmektedir.

Kierkegaard, umutsuzluğun en ağır biçimini bireyin kendi benliğinden kaçamamasına bağlamaktadır. “*Umutsuz kişi kendi ben’inden kurtulamaz*” ifadesinde de aktardığı gibi insanı kendi varoluşuna mahkûm etmektedir. İnsan bu noktada dünyada farklı ve çeşitli rollere bürünebilmektedir. Başka yaşam biçimlerini de benimseyerek kendi gerçekliğini bastırma çabasına girebilmektedir. Ancak tüm çabalarına rağmen kendi benliğinden bütünüyle kaçamamaktadır. Bu sebeple dünya, bireyin kendi iç geriliminden ne yaparsa yapsın kaçamayacağı kapanma alanı olarak tezahür etmektedir (Kierkegaard, 1973, s.39).

3.4.2. Distopik Gerilimden İnanç İmkânına

Distopik evren teorisinde birey, dayatılan düzene karşı anlam, umut ve yön duygusunu kaybetmiştir. Bu sebeple distopik evrenden çıkış sadece politik ya da toplumun genelini kapsayan bir kurtuluş rotası üzerinden gerçekleştirilememektedir. Burada bireye düşen varoluşun yeniden filizlenebileceği düşüncesine yönelik içsel inanç düşüncesinin farkına varabilmesidir. Kierkegaard düşüncesinde bunu mümkün kılan en güçlü şey inançtır. İnanç kavramı burada birey için başkası tarafından sunulmuş hazır bir teselli sığınağı, kurumsallaşan bir dini aidiyet ya da soyut bir dinsel dogmalar bütünü değildir. İnanç, içerisinde taşıdığı belirsizlikler ile bireyin benliğini, özgür iradesini ve bu iradenin sonucunda sonsuzlukla olan bağımlı yeniden inşa biçimini ifade etmektedir. Bu sebeple Kierkegaard bakışında inanç, distopik

evrenin ürettiği kaygı, acı, endişe, umutsuzluk gibi duygular karşısında bireyin kendi varoluşuna dair kaybettiği yönü bulmasında bir çıkış noktası olarak yer almaktadır.

Kaygı Kavramı adlı eserinde filozof, kavramı insanın sadece çöküşünü ya da yıkımını ifade eden bir duygu olarak ele almamaktadır. Kaygı bir bireyin inanca yönelmesi için bir eğitim süreci olarak ifade edilmektedir. Eser içerisinde bir bölüm olarak yer alan “*İnanç Yolu ile Gelen Bir Kurtarıcı Olarak Kaygı*” başlığı bu bakışın en net ifadesi olarak görülmektedir. Kierkegaard için insan, etrafındaki olanaklılık karşısında dürüst bir yaşam sürmediği noktada inanca ulaşamamaktadır. Nitekim olanaklılık sonlu olan her şeyi açığa çıkartmaktadır. Bu açıklık, bireyi kaygılanmaya itmektedir. Fakat bu kaygı durumu, inanç vasıtasıyla sonlu olan şeylerin yeniden aşılmasına imkân tanımaktadır. Tam da bu noktada Kierkegaard, inancı “sonsuzluğu önceden gören iç kesinlik” olarak tanımlamaktadır. Bu ifade bireyin distopik evrenden çıkışı için belirleyici bir nokta olarak okunabilmektedir. Çünkü distopik evren teorisi; bireyi sadece sonlu olanın çöküşüne götürmektedir. Yıkımlar, belirsizlikler, kayıplar ya da yönü bulamama durumu buna bir örnek niteliğindedir. İnanç kavramı ise sonlu olan bu pencerenin ötesinde bir anlamın hala mümkünliğini sezdirebilen içsel bir kesinlik olarak ifade edilmektedir

Bu noktada kaygı, Kierkegaard için inancın karşıtlığı değildir. İnanç, kaygıdan beslenerek gerçeğe ulaşma arzusunun varoluşsal bir formu olarak ifade edilmektedir. Distopik bireylerin en temel sorunu, bu kaygılanma durumunda kurtulmama üzerine değil, kaygıyı sadece yıkıcı bir duygu olarak deneyimleyebilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Doğru anlaşılmış bir kaygı Kierkegaard için inanca ulaşmasının önünü açmaktadır. Yanlış anlaşılması durumunda inancından uzaklaşan birey ise umutsuzluğa sürüklenmektedir. Kaygı, bireyin ruhunun derinliklerinde bıraktığı izle, sonlu olana dair tüm olguları söküp atması ve parçalaması ışığında, bireyi gitmek istediği yere ulaştırmanın en başat formülü olarak yer almaktadır. Tüm bu aşamaların gerçekleşebilmesinin temeli ise yine bireye, bireyin kendi sonluluğunun, güçsüzlüğünün ve kontrol arzusunun dağılmasıyla yüzleşebilmesine dayandırılmaktadır. Ancak bu yüzleşmenin inançla ile bütünleşmesi, yıkıcı değil dönüştürücü bir nitelik kazanmasını sağlamaktadır. Kierkegaard bu noktadaki düşüncelerini, modern bireyin distopik evren içerisinde sıklıkla karşılaştığı rasyonel kontrol ve kaçış stratejilerine de yöneltmektedir. Kaygı Kavramı’nda sonlu olan şeylerin açıklanmasının daima kısmi kaldığını, kurnazlık ya da planlanmış hesaplarla kaygıdan kurtulmaya çalışan bireylerin ancak kendi kurnazlıklarını artıracaklarını belirtmektedir. Bu duruma karşılık kaygı, inancın varlığıyla kişiyi “*Sağgörü’de huzur bulmaya*” götürmektedir. Buradaki inanç kavramı, bireyin her şeyi çözüp

halledilebilen bir akıl mekanizmasına sahip olması üzerinden değil; sonlu olan şeyin parçalanmış ifadelerinin yetersiz kaldığı durumlarda kişinin kendisini daha büyük bir anlam ufkuna sürükleyebilmesi üzerinden ele alınmaktadır. Distopik evrenden çıkış ise tam da bu noktada başlamaktadır. Birey, düzenin dayattığı korku ve kaygıyı sadece teknik, bürokratik ve psikolojik düzeyde aşamamakta; sonu olan dünyanın çöküşü karşısında kendi varoluşunu sonsuz olanla ilişkilendirebilecek içsel bir umut olarak kazanma zorunluluğu taşımaktadır (Kierkegaard, 2013, ss.156-161).

Ölümcül Hastalık Umutsuzluk adlı eserinde, çıkış imkânı kaygı duygusuna ek olarak umutsuzluk kavramı üzerinden derinleştirilmektedir. Umutsuzluk, karamsarlık temelli ruhsal bir çöküntü olarak sınırlandırılmayacak derinlik taşımaktadır. Umutsuzluk, benliğin kendi kendisiyle kurduğu ilişkisinin bozulmasını ifade etmektedir. Modern birey, kendi varoluşunun temelini sadece sonluluk üzerinden tanımlaya başladığı noktada umutsuzluğa düşmektedir, çünkü insan sadece sonu olan bir varlık değildir. Kierkegaard’a göre insan, sonsuzlukla sürekli ilişki halinde olan bir benlik olarak ifade edilmektedir (Kierkegaard, 1973, ss.12-16). Bu sebeple kendi başına insan, kendi başına sonsuzluğa ulaşmaya çalıştıkça umutsuzluğa düşmekte, kendisini “ölümcül hasta” haline getirmektedir. Buradaki bakış, inanç kavramının distopik evrenden çıkış için neden bir zorunluluk olduğunu ifade etmektedir. Distopik evren bireyi sonluluğa hapsedmekte; inanç ise bu döngüyü tersine çevirecek gücü içinde taşımaktadır.

İnanmak, modern birey için bu kapsamda bir kaçış değil, bireyin kendi olma cesaretini gösterebilmesini ifade etmektedir. Kierkegaard, kendi olmaya cesaret edebilmeyi, Tanrı karşısında bireyin kendi sorumluluklarının varlığını ve büyüklüğü kabul etmesi olarak tanımlamaktadır (Kierkegaard, 1973, ss.5-6). Bu bakış açısı da distopyadan çıkış için önemli nüanslar taşımaktadır. Çünkü distopik düzenler, bireyi kimliksizleştirerek anonim bir yapıya itmekte ve bir noktada çaresizleştirmektedir. Birey, kalabalıklar içerisinde sistem, kader ya da tarihsel konjonktürün zorunluluğunda edilgen bir parça haline gelmektedir. Oysaki Kierkegaard için inanç, bireyi tekil bir varlık olarak görebilmeyi mümkün kılmaktadır. İnsan ancak ve ancak Tanrı karşısında kendi benliğiyle var olabildiğinde, dış düzenin çizdiği sınırların ötesine geçebilmektedir. Bu sebeple inanç kavramı, bireyin distopik düzenin bireyi nesneleştirmesine karşılık özneleştirme bakışını sunması noktası önemli bir noktada yer almaktadır.

Ölümcül Hastalık Umutsuzluk eserinde dikkat çeken noktalardan bir diğeri ise, inanmamanın sadece Tanrı’ya yöneltilmiş bir mesele olarak değil, bireyin kendi ben’ini inşa eden güçle ilişkisini sürdürememesi üzerinden ele alınmasıdır. Kierkegaard güçsüzlüğün

umutsuzluğu fikrine bireyi hiçbir yere hatta özellikle inanca götürmediği düşüncesinden yaklaşım göstermektedir. Bu noktada inanç için gerekli ilk şeyin bireyin kendi olmasına yönelttiği umutsuzluk olduğu ifade edilmektedir (Kierkegaard, 1973, ss.5-6). Buradaki ayrım, bireyin distopik evren içerisinde nasıl konumlandığını irdelemede yardımcı olmaktadır. Birinci durumdaki birey için yıkımın eşiğinde edilginleşen ve kendisi kaybeden bir varlık tanımı yapılmaktadır. İkinci tür birey ise duyduğu umutsuzluğu kendi benliğini inşa etmede bir soru haline getirmektedir. İnanç buradaki her iki tür birey için de mümkündür. Çünkü her iki motifteki birey de artık dünyanın sadece bir yıkım içinde olduğuna bakmamaktadır, bu yıkımın merkezinde kendi varoluşunu yeniden nasıl inşa edeceğinin sorularını kendisine sormaktadır.

Bu okumalar ışığında, Kierkegaard için inanç, umutsuzluğun dışarıdan bir müdahale ile yok edilmesini değil, umutsuzluğun dönüştürülmesini ifade etmektedir (Kierkegaard, 1973, s.78). Distopyaların inşa ettiği umutsuzluğun aşılmasında bireyin hala yıkımlar, baskılar ya da anlamsızlıklar içerisinde yer almasına rağmen kurtuluş kapısının inançta olduğu ifade edilmektedir. İncanın varlığıyla bireylerin söz konusu yıkımlar tarafından bütünü tanımlanması engellenmektedir. İnanç bireyin kendi kendisini tarihsel, politik, ekonomik ve kültürel normal çerçevesinde bir ürün olarak konumlandırmamasını, kendi varoluşu bu sınırlar içinde kısıtlamamasını sağlamaktadır.

Korku ve Titreme, inanç kavramına filozofun en radikal bakışının aktarıldığı başat bir eser olarak distopik evrenden çıkışın başat bir yol haritası niteliğindedir. Filozofun inanca bakışının Hz. İbrahim figürü üzerinden derinleştiği bu yapıda iman, ahlaki ve toplumsal güvenlik kavramlarını aşarak; aksine bireyin normatif sistem içerisinde toplumun anlaşılabilirlik düzenine bir yıkım getirmektedir (Kierkegaard, 2002, s.33). Hz. İbrahim'in etik çerçevede bir katil olarak değerlendirildiği oğlu İshak'ı Tanrı uğruna feda etmesi hadisesindeki İbrahim'in imanı ve teslimiyeti eşliğinde yaşadığı sınavdaki ıstırabı, onu toplumdan ve etik kurallardan radikal bir biçimde uzaklaştırmaktadır. Bu koparılma durumu distopik evrenden çıkış için de önemli bir anlam taşımaktadır. Distopik evrenler, bireyin kendi kurtuluşunu sahte ve kapalı sistemler içinde aramasını istemektedir. Kierkegaard bakışında iman ve teslimiyet ise bu tanımlanmış alanın aşılmasını ve bu alanın dışına çıkabilme cesaretini ifade etmektedir.

Benzer bir ifadede Korku ve Titreme adlı eserinde de filozof, imanın sadece Tanrı'nın varlığına inanmakla anlam kazanmadığını ifade etmektedir. Derin bir okuma ile iman, insani bakışta imkânsız olarak değerlendirilen şeyin Tanrı için mümkün olduğuna inanabilmeyi ifade etmektedir. Sonsuz teslimiyet ve iman arasındaki fark burada görünür kılınmaktadır. Sonsuz

teslimiyet, bireyin her şeyi kaybetmeyi kabullenmesini ifade etmektedir. İman ise, kaybedilen karşısında absürd olanın gücüyle yeniden var olabileceğine dair inancı temsil etmektedir (Kierkegaard, 2002, ss.20-21). Distopik evrenden çıkış için işlevsellik kazanan bu bakış, distopik evrendeki bireyler için inşa edilen ve bütün imkânların tüketildiği dünyayı simgelemektedir. İnanç ise bu tüketilmişlik imkânların içerisinde imkânsız görünenin yine de başka bir düzlem içerisinde mümkün olabileceğini ifade etmektedir.

Burada önemli olan nokta inancın basit bir iyimserlik adı altında incelenemeyecek kadar derinlikli yapısının bulunmasıdır. Kierkegaard, iman şövalyesi Hz. İbrahim'in imkânsız olanı kabul ettiğini ve aynı zamanda absürd olana da inandığını belirtmektedir (Kierkegaard, 2002, s.25). Bu noktada inanç, gerçekliğin karanlığına göz çevirmenin mümkün olmadığını göstermektedir. Hatta tam tersine inanç, imkânsızlığın bütün varlığıyla kabul edilmesini fakat buradaki imkânsızlığın bir sonu ifade etmediğini göstermektedir. Distopik evrenden çıkış için inancın rolü burada netlik kazanmaktadır. İnanç, bireyin yaşadığı yıkımı inkâr etmesini ifade etmemektedir. İnanç, yıkımı kabul ettikten sonra, bireyin yıkıma karşılık kendi varoluşunu tamamen yok saymasına izin vermemesi olarak ifade edilmektedir.

İnanç, modern bireyin geleceğe dair tahayyüllerinin düşünce imkânını temsil etmektedir. Korku ve Titreme'de iman, *"mümkün olanın aslında kişinin geleceğinde var olduğunu kabul etme yeteneği"* olarak yorumlanabilmektedir (Kierkegaard, 2002, s.22). Distopik evrenin bireyin geleceğe bakışına yönelik etkisine bakıldığında, aradaki ilişkinin tahrip edilişi görülmektedir. Gelecek zaman, artık buradaki bireyler için bir imkân olarak görülmemektedir. Aksine yaklaşan bir tehdit ağını temsil etmektedir. Kierkegaard izindeki iman ise geleceği mevcut dünyanın bir uzantısı olarak değil, Tanrı'yla ilişki halinde kalarak ancak yeniden yorumlanabilecek bir olanak olarak görmektedir. Bu sebeple inanç, distopik evrenin zaman teorisini kıran bir noktada yer almaktadır. İnançlı bir birey için gelecek çöküşün devamlılığını değil, absürd ve imkânsız olanın alanında yeniden mümkün olabilecek bir ufuk tasarısı olarak tanımlanabilmektedir.

Ya/Ya da eserinde inanç kavramına bireye seçim hakkı tanınması noktasında farklı bir perspektif sunmaktadır. Eser içerisinde estetik yaşam biçimi, bireyin haz, doyum, ilginç ve kaçışa yöneldiği bir form olarak ifade edilmektedir (Kierkegaard, 2020, s.30). Estetik birey burada olanaklarla oynamakta fakat bu olanakları gerçekleştirebilme cesaretini gösterememektedir. Bu yapı, distopik evrendeki modern bireylerin edilgenleşmiş yapısını işaret etmektedir. Bu birey tipi yıkımı görür, deneyimler, huzursuz ve umutsuzluğu hisseder ancak

çıkış için bir karar verebilme cesaretini ve bilincini göstererek kendi varoluşunu üstlenememektedir. Etik evre ise bu pasifliğin kırıldığı seçim alanını ifade etmektedir. Buna karşılık dini evre ise, bireyin tamamen Tanrı'yla birebir ilişki kurmasında kendisini fark ederek aşkın bir bilince eriştiği varoluşsal zirveyi ifade etmektedir.

Bu yapı itibariyle inanç, sadece etik bir sorumluluk sürecinin devamı olarak nitelendirilmemektedir. İnanç, etiği aşarak, bireyin kendi varoluşunu Tanrı önünde inşa edebilmesini ifade etmektedir. Ya/Ya Da adlı eserinde düşünürün içsellik kavramı bu noktada devreye girmektedir. Onun için öznel hakikat, dışarıdan ve hazır bir şekilde ulaşılabilecek bir yapı değildir. Öznel hakikat bireyin kendi iç dünyasında yaşanmaktadır (Kierkegaard, 2020, s.21). Distopik düzenden çıkış için inanç bu sebeple dışarıdan bireye aktarılmış reçete olarak ifade edilememektedir. İnanç, bireyin kendi öznelliğini yeniden hatırlaması, kendi hakikatinin arayışına girmesi ve bu yolculuğunu Tanrı karşısında ciddiyetle sürdürebilmesini ifade etmektedir.

Modern birey için inanç, tüm bu çerçevede iki yönlü bir işlevi içerisinde taşımaktadır. İlk olarak, inanç, bireyi distopik evrenin tasarladığı sonluluk dayatmasından kurtarmaktadır. Materyalist, teknik ve toplumsal açıklamalarla bireyi ifade eden distopik evren buradaki inanç karşısında sistemsal bir sarsıntı yaşamaktadır. İkinci olarak, bireyin kendisini inşa etmesi için tetikleyici gücü keşfetmesini sağlar. İnsan kaygı ve umutsuzluk duyarak kendi sınırlarını keşfetmektedir. Fakat inancını bu duygu durumuna eklemesiyle de bu sınırlılığın içerisinde bir sonsuzluk inşa edebilmektedir.

Bu bağlamda, Kierkegaard için inanç kavramı distopik düzenden kaçış ve kurtuluş için 3 farklı işlev taşımaktadır. İlk olarak inanç kavramı; kaygıyı yok etmek yerine, eğiterek dönüştürmeyi mümkün kılabilmektedir. İkinci olarak, umutsuzluk kavramını, bir tür sonluluk hali bakışından uzaklaştırarak kişinin kendi benliğini Tanrı karşısında yeniden inşa edebilmesine olanak tanımaktadır. Üçüncü ve son ölçekte ise inanç, imkânsız olanın içinden yeni bir gelecek umudu çıkartabilmeyi mümkün kılmaktadır. Kierkegaard izinde inanç, distopik evrenden çıkış sürecini bir tür umut söylemi olarak değil, sonluluğun, kaybedilişin ve imkânsızlığın içinden gelen bir varoluş adımı olarak değerlendirilmektedir. Distopik evrenin yok ettiği gelecek, inançla yeniden açılmakta, bu yeni alan içerisinde birey ise sadece yaşayabilen değil, kendi varoluşunun sorumluluğunun bilincine varabilen birer özne haline gelmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

STALKER, SOLARİS VE IVAN'IN ÇOCUKLUĞU FİLM ANALİZLERİ; KIERKEGAARD İZİNDE OKUMA

4.1. Stalker; İnanç, Arayış ve Varoluşsal Eşik

Filmin açılış sekansında sessiz bir mekâna giriş yapan karakter görüşmektedir. Mekâna girişi karakterin kendi varoluş serüveninin irdelenmesi arzusunun ilk adımı olarak değerlendirilebilmektedir. Bölge'nin yaratılmasına dair filmin başlangıcında metin akışıyla aktarılan ifadelerde Bölge'nin güvenlik çemberine alındığının belirtilmesi medeniyetin vaadettiği pozitivist ve ilerlemeci yaşam tasarının modern insan için neyi ifade ettiğini irdelemek adına önemli bir durak olarak yer almaktadır. Metnin devamında gelen ifadelerde bu güvenlik çemberinin uygulanmasının doğru bir plan olup olmadığının belirtilmesi insanın varoluşsal kökende yaşama dair ilk sorgulamalarının izlerini taşımaktadır. Medeniyetin çöküşü kapsamında karakterlerin sessizlik ve bekleyiş içerisinde dışardan gelen tren geçişinin seslerini durağanlık içerisinde dinlemesi, modern dünyanın dışarıdaki politik, bürokratik baskının karakterler üzerindeki kaygı ve endişesinin bir temsili olarak okunabilmektedir. Karakterlerin hareketsiz ve donuk ifadelerle dışarıyı dinleme eylemleri kendi iç sessizliklerinin yansıması olarak temsil edilmektedir.

İz Sürücü karakterinin evden sessizce gidişine karşılık sitem eden eşi, karakterin kendisini düşünmemesine karşılık küçük kızını düşünmesini istemektedir. Diğer yandan ise karaktere herkes gibi normal bir işinin olması gerektiğini belirtmesi İz Sürücü'nün içsel yolculuğunda estetik kürenin bireyci hazzına odaklanan figürü ile etik kürenin biz'ci trajik kahramanı arasına sıkışmış bir evrede olduğunu göstermektedir. İz Sürücü, yaşadığı bir sıkışmış ruh halini ifade ederken kendi hapishanesinin bu dünya olduğunu belirtmektedir. Bu bakış gerek Kierkegaard'ın toplum ve ben arasında sıkışmış bireyini tanımlama noktasında gerekse modern dünyanın edilgin hale getirdiği distopik evren bireyini ifade etme noktada önemli bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir. *Stalker*'ın baş sekans olarak eşi ve çocuğunun yanından ayrılışı karakterin kendisinin ötesine ailesini koyması düşüncesi izinde estetik küreyi yani kendisini tercih ederek etik küreden ayrıldığı bir eşiği ve mekânı temsil etmektedir. İz Sürücü'nün evinden yani iç mekândan dış mekâna geçişte, ev içi mekânın netliği, berraklığı yerinin distopik atmosferin puslu ve tekinsiz havasına bıraktığı görülmektedir. Bu kaotik ortam eşliğinde ilerleyen İz Sürücü, arka planda Yazar'ın dış dünyanın sıkıcı kurallar eşliğinde yönetildiğine dair düşünceleri duymaktadır. Bu ifadeler medeniyetin çöküşü karşısında bireyin

varoluşun özünün keşfedilmesi arzusunun bir başlangıcını temsil etmektedir. Yazar karakteri aynı zamanda bu çöküntü karşısında bu kurallar silsilesinin de değiştirilmesinin zorluğuna dikkat çekerek insanın bu dayatma evreninden çıkış için umutsuzluğun pençesinde olduğunu da göstermektedir. Filmde karakterlerin sıkıcı hayatların miskin temsilcileri olarak yer aldıklarının belirtilmesi yaşanan döneme ilişkin bireylerin inanç ve kaygı durumlarının birer temsilini ifade etmektedir. Yazar'ın, Orta çağ yaşamının yaşadıkları dönemden daha ilgi çekici bulunduğunu ifade etmesi ise distopik evrenin Tarkovsky sinemasında yalnızca geleceğe yönelik karamsar bir tahayyül tasarısı olmadığını, geçmiş ile yarının karakterlerin üzerinde farklı kaygı, özlem ve umutsuzluk hissini oluşturduğunu göstermesi noktasında önemli bir durak olarak yer almaktadır. Eski yaşamda her evin bir ruhu olduğunu düşünmesi karakterin kendisine olan yabancılaşmasını gösterirken her kilisenin kendisine ait bir Tanrı'sının olduğunu belirtmesi ise iman ve teslimiyet potasında karakterin varoluşun biricik özü olan inanca bakışını ortaya koymaktadır.

Karakterin lüks bir araba önünde haz ve zevk peşinde, gösterişli bir kürke sahip kadınla sohbet etmesi, estetik bir yaşam dürtüsünün pençesinde olduğunu göstermektedir. Karakter Bölge'ye ve dolayısıyla kurtuluşa dair inançsız bir temsilde yer almaktadır. Daha iyi bir dünya tasarısına dair duyduğu güvensizlik Kierkegaard'ın ifade ettiği umutsuzluğun umutsuzluğunu duyan karakter tiplemesini işaret etmektedir. Tanrı'nın yalnızca sınırları belirlenmiş kati kurallar koyan bir evreni temsil etmesi ise karakterin ruhsal çoraklaşmasının, iç huzursuzluğunun ve yalnızlığının bir örneği niteliğindedir. Yazar karakteri, yanında Bölge'ye götürmek istediği kadının cesaretine duyduğu hayranlığı ifade ederken, Bölge'nin bir bireyin esasında kendi arzuları ve benliği ile yüzleşmesine karşı gösterdiği cesareti tebrik etmektedir. Bölge'ye yolculuğa çıkmadan önce 3 karakterin bir araya geldiği bar sahnesinde Profesör ile konuşan İz Sürücü, Yazar'ın taşkın davranışlarına karşılık rahatsız olan Profesör'e kendisinin Bölge'ye gelmesiyle kendine geleceğini aktarırken; Bölge'nin bir ihtiyaç olduğunu belirtmektedir. Buradaki aktarıma derinlikli bir bakış yöneltildiğinde, Bölge arınmanın, kurtuluşun, varoluşa erişim bir yolculuğu olarak temsil edilmektedir. Herkesin buna ihtiyaç duyması noktası ise Kierkegaard felsefesindeki varoluşun öznel deneyim alanı olması düşüncesi ile kesişim göstermektedir. Yazar karakterinin yalnızca okurları için yazıyor olması, bir başkasının memnuniyeti için hareket ediyor olmasını göstermektedir. Estetik ve etik dengesinin arasında bir noktada yaşayan bu karakter, ötekinin varlığı üzerinden kendisine bir anlam biçmektedir. Bu doğrultuda sanatını kendisi için değil kendisini aralarına dahil edebilecek okurları için icra etmektedir.

Gerçeği aramanın sıkıcı olduğunun belirtildiği film, Tarkovsky'nin literatür taraması kısmında da ifade edildiği gibi dolaylı yoldan değil bizzat deneyimlenerek içselleştirilmesi gereken gerçeklik anlayışının bir aynası niteliğindedir. Gerçekliğin saklandığı yerden aranıp bulunduğu düşüncesi de yine aynı şekilde evrilen, eğilip bükülen zaman ve gerçeklik algısının bir diğer görünür kılındığı ifadeyi göstermektedir. Gerçeğin arandığı fakat bu esnada sürekli olarak değiştiğine dair gösterilen inanç ise karakterlerin içinde bulundukları yaşamı anlamlandırma çabalarına karşılık ruhsal çoraklaşmalarının bir örneği niteliğindedir. Kierkegaard ışığında bu bakış yorumlandığında, karakterlerin tek gerçek olarak hakikatin peşinde endişe ve kaygı duyarak sürüklendikleri görülebilmektedir.

Zaman kavramına filmde aktarılan vazo betimlemesi üzerinden yaklaşıldığında, düne ait bu objenin kullanıldığı döneme dair taşıdığı sıradan anlam ile günümüzde müzede antik bir değere dönüşmesinin geçiciliği; Yazar karakterinin yaşama, yaşamın taşıdığı zaman izlerine ve bu izlerin umutsuz bir birey zihninde nasıl şekillendiğinin bir örneği niteliğindedir. Bir objeye yöneltilen anlamın gerçekçiliğinin sorgulanması, özünde insanın manevi değerlere ve yaşamın anlamına bakışının ipuçlarını barındırmaktadır.

Yazar'ın düşünmenin kendisine iyi gelmemesi, karakterin varoluşsal sancısında kendi olma cesaretini körelttiğini göstermektedir. Çünkü her sancının içerisinde taşıdığı umutsuzluk, Kierkegaard ışığında bir üst küreye, yani varoluşun özüne ulaşmada bir sıçramayı temsil etmektedir. Buradaki sancının karşısında insanın düşünmesi Yazar için dayanılmaz bir eşiği temsil etmekte ve karakterin kendi özüne yabancılaşmasını ifade etmektedir.

Filmin Bölge'ye geçişinden önce karakterlerin birbirlerine Bölge'ye dair ne hissettiklerini, neden ihtiyaç duydukları sahne, kendi benliklerine yöneltecekleri bu yolculuğun esasında neyi ifade ettiğini sorgulaması adına kritik bir sahne olarak yer almaktadır. Profesör, Yazar'a bu soruyu yönelttiğinde, Yazar'ın hayatında pek çok şeye sahip olduğunu, popülerliğinin olduğunu ve kadınların kendisine hayran olduğunu belirtmesi bir insanın estetik küre ölçeğinde sahip olabileceği yegâne başlıkları temsil etmektedir. Haz, zevk, arzu gibi tüm unsurlara sahip bir birey olarak Yazar ise ilhamını yitirdiğini ve bu sebeple Bölge'ye gitmek istediğini aktarmaktadır. Karakterin bu düşüncesi, aslında kendisine olan inancın, güvenin ve umudun bilinç düzeyine sıçraması ile yetersiz kaldığı ve varoluşsal bir sancının eşiğinde bocalandığını göstermektedir. Burada Yazar'ın kaybettiği ilham, kendisine ve varoluşuna dair duyduğu inancın kaybedilmesini ifade etmektedir.

Karakterlerin Bölge'ye ulaşması yolculuğunda güvenlik tedbirleri arasında köşe kapmaca oynamaları modern endüstriyel evrenin sunduğu ilerlemeci düşüncesi içerisinde kaygılı ve hegemonik bireyin endişesinin görünürlüğünü temsil etmesi noktasında önem taşımaktadır. Bölge'nin yasaklı bir mekân olması, bireyin söz konusu mekân içerisinde kontrol edilemeyecek benliği ile buluşmasının temsilini oluşturmaktadır.

Yazar'ın Bölge'ye gelme amacı konusunda diğerlerini yanıltmasının kökeninde insanın bir şeyi gerçekten isteyip istemediğine dair beslediği duyguda emin olamaması karakteri tetiklemektedir. Bu kapsamda karakterin tıpkı bir estet gibi haz ve doyum eşiğine ulaşmasıyla yaşamına dair bir kaygı ve umutsuzluk duymasını göstermektedir. Karakter tam da bu noktada varoluşsal kaygı ve endişenin eşiğine ilerlemektedir. Karakterin dünyaya hükmetme arzusu ile bilinç dışı ve bilincinin çatışması söz konusu kaygı ve endişenin kaynağını oluşturmaktadır.

Karakterlerin Bölge'ye ulaşmaları varoluşun bir kurtuluş yolculuğu izinde okunduğunda karakterlerin tereddütleri, korkuları, endişeleri bu yolculuğun gerek Tarkovsky sinemasında gerek de Kierkegaard felsefesinde kolaylıklar eşliğinde gerçekleşmemektedir. Karakterler bu serüvende aştıkları her engel karşısında kendilerine yönelttikleri bir eşiği aşmaktadır.

Endüstriyel mekânlara eşlik eden doğa unsurları karakterlerin yolculuğuna eşlik eden atmosfer olmanın ötesinde bir konumda temsil edilmektedir. Durgun şekilde rayları çevreleyen su birikintileri karakterlerin adımları ile çalkalanmakta ve böylece de karakterlerin kendi iç çatışmalarına yönelik çalkantılara eşlik eder bir konuma erişmektedir. Hiç kimsenin olmamasının umulduğu sessiz ve terk edilmiş mekânlar, karakterlerin kendileriyle baş başa kalabilmesinin yegâne temsilcileri olarak yer almaktadır.

Karakterlerin korku içerisinde Bölge'ye doğru yol alışı distopik evren teorisinin geleceğe dair sunduğu korku dolu yaşam tasarılarının bir örneği niteliğindedir. Bir bilinmeze doğru yola çıkmış olan bu karakterler, kendileriyle baş başa kalabilme cesaretini göstermeleri noktasında Kierkegaard için varoluş bilincini taşıyan modeller olarak yankı bulmaktadır. Bölge'ye dair yolculukta mekânîk sesler dışında hiçbir sesin kullanılmaması, mekânın ve olay örgüsünün izleyici bakışında özdeşleşme sağlamamasını göstermektedir. Ritimsel doğa ya da mekânîk sesler, karakterlerin zihin içini temsil etmektedir.

Yoğun sarı ışık kullanımının eşliğinde Bölge'nin tehlikeli yollarından geçen üç karakter Bölge'ye ulaştığında mekânda doğanın baskınlığı hem renk hem de kadraj kullanımı ile fark edilmektedir. Varoluşa dair sorgulamaların cevaplarının aranacağı bu yol distopik atmosferin

yapay ışıkları ile değil doğanın gerçekçi sunuluşuyla bütünleşmektedir. Yazar'ın Bölge'yi kendi evi gibi görerek burada olmaktan mutluluk duyması karakterin yaşadığı dış dünyadan sıyrılarak Bölge'ye yani iç dünyasına bağlılığını göstermektedir.

Karakterlerin Bölge ile ilk karşılaşma anı pek çok açıdan önem taşımaktadır. Bölge'nin ilk kez gözlemlendiği bu anda mekânın sessizliğine vurgu yapılmaktadır. Burada mekân karakterlerin dış dünyadan kaçarak sığındıkları hakiki yaşam dürtüsünü temsil etmektedir. Hayranlıkla bakılan Bölge'de hiçbir canlının bulunmadığını belirtmeleri ve bu huzuru bozacak kimsenin olmamasını aktarmaları, toplumun çürümesine, medeniyetin çöküş serüvenine birer atıf niteliğindedir. Bölge'ye uzun bir süre insanları getirip götürten Kirpi lakaplı Öğretmen karakterin bir zaman sonra ruhundan bir parça koparak Bölge'den nefret etmeye başladığının aktarılması, Bölge'ye yani kurtuluşa, inanca ve teslimiyete dair umudunu yitirmiş bir karakter temsili olarak okunabilmektedir.

İz Sürücü'nün Bölge ile baş başa kalmak istemesi, karakterin sükûnet dolu inanç ve umudunun bir ifadesi olarak değerlendirilebilmektedir. Karakter yalnız başına yürüdüğü sahnede kendisini huzur içinde yeşilliklerin arasına bırakması iç huzurunu Bölge'de içsel yolculuk ile keşfedebileceğini ve kendi özünü ancak bu yolla yeniden bulabileceğini göstermektedir.

Bölge'nin yaratılış hikayesini aktaran Bilim Adamı, Bölge'nin bir göktaş düşmesi neticesinde oluştuğuna dair söylentilere ek olarak aslında Bölge'nin insanın en derinlerindeki arzularını gerçek kıldığı bir kudrete sahip olmasıyla inşa edildiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda Bölge, insanın yaşama anlam katabilmesi noktasında varoluşa dair sorularının cevaplarını aradığı bir mekân olarak var olmaktadır. Distopik evren içerisindeki politik, teknolojik ve bürokratik baskı mekânizmaları ise bireyin kendi kendisine kaldığı bu mekâna karşı şiddetli bir koruma zorunluluğu getirerek kimseyi Bölge içerisine almamaktadır. Bölge, bireyin modern toplumda unuttuğu benliğini yeniden hatırlayabileceği; böylece de kitlesel bir nesne olmaktan bireysel bir özne haline gelebileceği bir mekân olarak sistemi tedirgin etmektedir.

Bölge'nin dilenen en derin şeyi gerçekleştirmesine dair mit, Profesör tarafından ya insanlığa bir armağan ya da gönderilmiş bir mesaj olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada yozlaşan ruhların, sarsılan medeniyetin Bölge'nin yaratılmasıyla kendisine gelebileceğine dair bir inanç bulunmaktadır. Bölge, insanın ve insanlığın kendi amacını anlaması, özümsemesi ve mutlak hakikate yönelmesi noktasında bir rehber olarak değerlendirilmektedir. Bölge'ye giren

hiç kimsenin artık çıkış yolunu bulamayacağını söyleyen İz Sürücü, karakterlere bu yolculuğun tek bir çıkış kapısının olmadığını, önemli olanın varılacak noktaya ulaşma çabasında değerlendirilen yol olduğunu hatırlatmaktadır.

Yolculuk sırasında Yazar'ın Bölge'ye ait bir şeye dokunması karşısında sinirlenen İz Sürücü, Bölge'nin muktedir olduğunu ve saygı gösterilmesi gereken bir varlık olarak yer aldığını belirtmektedir. Bu noktada Bölge, hakiki olana yolculukta estetik kürenin ya da etik kürenin sahte inanç ve teslimiyetini değil, dini kürenin hakiki iman ve teslimiyetini arzulamaktadır. Bu arzusunu yerine getirmeyen bireyleri cezalandırması ise bireyin kendi varoluşundan ve özünden uzaklaşması olarak nitelendirilebilmektedir.

Oda'nın karşısında duran karakterlerin Oda'ya direkt ulaşmak yerine yolu uzatması ve etrafından dolanması, Kierkegaard ve Tarkovsky kesişimindeki kurtuluşa erişmenin meşakkatli yapısını göstermektedir. Yolun uzaması, karakterlerin kendileriyle daha derin ilişki kurabilme imkânını temsil etmektedir.

Yazar karakterinin elindeki içkiyi döken İz Sürücü, karakterin Estetik ve Etik Küre arasında sıkışmış yapısını bir kez daha göstererek karakterin Bölge'deki yolculuğunda anlam arayışının günlük haz ve zevk ölçütünde sürdüğünü ifade etmektedir. Yazar'ın kendi başına kısa yoldan Oda'ya ulaşmak için ayrılışı, kurtuluş arzusunun trajik kahraman ve Don Juan kesişiminde olduğu gibi hemen, hızlı, yüzeysel ve kolay tarafının arzulandığını göstermektedir.

Yazar'ın kendi başına Oda'ya girme isteği karakterin iç dünyasıyla yüzleşmesine duyduğu cesaret ve arzuyu temsil etmektedir. Oda'nın kapısının önüne gelerek duraksaması ve içeri girmekten vazgeçmesi karakterin kendisiyle kuracağı bağ karşısında korkularının olduğunu göstermektedir. Profesör, korkarak yanlarına geri dönen Yazar için korkunun onu kendisine getirdiğini belirtmesiyle, kaygı, korku ve umutsuzluk kavramlarının bireyin varoluş yolundaki anlamı bir kez daha görünür kılınmaktadır.

İz Sürücü Bölge'nin içinde derin tuzakların yer aldığı bir labirente benzediğini söylemesi Bölge'nin yani insanın zihninin kendisine olan mesafesi ve yabancılaşması ölçütünde tehlikeler barındırdığını işaret etmektedir. İnsansız Bölge'nin sorunsuz olduğunu fakat ne zaman insanları belirmesiyle Bölge'nin hareketlendiğini belirten İz Sürücü, toplumların yükselişi yani medeniyetlerin doğuşuyla Bölge'ye yani insanın kendi varoluşu ve kendi özüyle olan ilişkisinin bozulduğunu ifade etmektedir.

Bölge'nin belirli bir ritim duygusundan yoksun olduğunu ve gelgeç bir yapısının olduğunu aktaran İz Sürücü, insan ruhunun içsel çatışmalarının ön görülemez dalgalanmalarına dikkat çekmektedir. İnsanın varoluşuna dair sorgulama ve arayışlarının daimî olarak sürdürülmesi düşüncesi Bölge'nin değişken atmosferi eşliğinde insan ruhunun değişken yapısını işaret etmektedir.

Bölge, insanın kendisini keşfetmesi noktasında kendi ruhunda inşa ettiği bir mekân olarak var olmaktadır. İz Sürücü, Bölge'yi var edenin kendi haletiruhiyemiz olduğunu belirtmesi Bölge'nin her insanın zihninde inşa edilen özerk ve biricik bir yapısı olduğunu göstermektedir. Hakikatin öznelliği noktasında Bölge, her bireyin kendine özerk varoluş serüveninin yaşandığı distopik bir mekân olarak var olmaktadır. Bölge'de geçen yolculuklarda pes eden bireyler, vazgeçen bireyler ya da Oda'ya ulaşp kapısının önünde can veren bireyler, varoluşun farklı katmanlarındaki bireyleri temsil etmektedir. Her bir birey kendi yolunu ve yolculuğunu inşa etmektedir. Bölge'de mutlak sona ulaşma arzusuyla ilerleyen her bir bireyin yolu ise kendileriyle yüzleşmeye dair duydukları cesaret ölçütünde tamamlanabilmekte ya da yarım bırakılmaktadır.

Bölge'nin kaderine sırt çevirmiş ve umudunu yitirmiş bireyleri kabul etmesi düşüncesi, Kierkegaard'ın iman ve teslimiyet kavramları üzerinden oldukça derin bir okuma fırsatı tanımaktadır. Kaderine yani kendisini var eden aşkın hakikatin varlığına duyduğu endişe, kaygı ve umutsuzluk karşısında birey, estetik küredeki yüzeysel yaşamı sürdürürken ulaştığı doyum noktasında artık kendi bilincini, varlığını ve yaşamını sorgular hale gelmektedir. Bu sebeple birey umutsuzluğa sürüklenmektedir. Buradaki umutsuzluk bireyin bir ben olduğunu fark etmesinden kaynaklanmakta bir üst küreye geçişin sıçramasını temsil etmektedir. Bu sıçrama evreni ise tam olarak bu bireyin zihninde bir Bölge inşa etmektedir. Birey kendi zihninin labirentinden geçerek bir üst küreye yani Etik Küre'ye sıçrama eşiğinde kendi odası ile karşılaşmaktadır.

İkinci bölüm başlangıcında suyla konuşan İz Sürücü, insanların sahip oldukları tutkularının yersizliğini, gülünçlüğünü göstermesini istemektedir. Buradaki talep esasında bireyin Tanrı'nın karşısında kendisini sonsuz bir teslimiyet içerisinde bırakmasına bir çağrı niteliğindedir. İz Sürücü insanların tutku olarak gördükleri şeyin aslında ruh ve dünya ilişkisi arasındaki ihtilaftan ibaret bir anlamı olduğunu belirtmektedir. Buradaki yani Bölge'deki insanların tutkularının içten gelen bir arzu olmadığını aksine herkesin Oda'yı görmek üzerine kurulu kopyalanmış bir tutku içerisinde olduğunu belirtmektedir. Tanrı'dan buradaki insanlar

için yardım dileyen İz Sürücü, Tanrı'nın bilhassa yardımıyla ancak bu karakterlerin kendi benliklerine kani olabileceğini düşünmektedir. Bu noktada bir bireyin kendi varlığını tam olarak idrak edip varoluşu keşfedebilmesinin yegâne durağı Tanrı'nın varlığıyla mümkün olabilmektedir. Güç ve kudretin arzulanmasına yönelik İz Sürücü bu arzunun zayıflık göstergesi olduğunu belirtirken Kierkegaard'ın estetik kürenin hazzı bireylerini işaret etmektedir.

Bölge'deki yolculukta hiç kimsenin geldiği yoldan geri dönememesi ifadesi, varoluşun biricikliğine ve değişken yapısına dikkat çekmektedir. Burada karakterler geçtikleri her bir zorluk karşısında başka bir benlik kazanmakta ve geri dönüş için eski benliklerine bir daha sahip olamamaktadır. Bu noktada varoluşun yolu Bölge, bireyi kendisine bakışı noktasında değiştiren bir mekân olarak var olmaktadır.

Oda'ya varmak için hazırlanan Profesör yanına çantasını almak istediğinde geri dönmek ile ilerlemek arasında kalmaktadır. İz Sürücü'nün Profesör'ü ikna ettiği anlarda İz Sürücü Oda'ya ulaştığında sayısız çantasının zaten olacağını belirtmesiyle, Oda'nın kişinin benliğiyle eşdeğer ölçekte anlam ve güç kazanacağını göstermektedir. Aynı zamanda Oda'ya hiçbir zaman düz yoldan gidilmemesi noktası ise Tarkovsky ve Kierkegaard ışığında okunduğunda; varoluşun özünün ve kurtuluşun kolay yoldan deneyimlenebilecek yapısının bulunmaması görünür kılınmaktadır. Karakterler Oda'ya yakın olsalar bir bu mutlak gerçeklik etrafında çeşitli engelleri aşmaya çabalamaktadır.

Profesörün çantasını almak için geldiği yoldan geri dönüşü karşısında İz Sürücü hüznün ve endişe içerisinde ağırlarken Yazar ve Profesör kendilerinin Bölge'de bulunma amaçları hakkında tartışmaktadır. Bu tartışma karakterlerin kendi varoluşlarına bakışları için önemli bir durak olarak yer almaktadır. Yazar, Profesör'ün çantasındaki bilimsel ekipmanlar bulunduğunu ve Bölge'nin analizini yaparak Nobel Ödülü almanın peşinde olduğunu iddia etmektedir. Profesör'ün bu ödülle insanların önünde yüceceğini düşünmektedir. Yazar'ın bu düşüncesine karşılık Profesör ise Yazar'ın kaybettiği ilhamı Bölge'de bulması ile insanların önünde bir saygı kazanacağını düşünmektedir. Her iki karakter de toplum içerisinde bir yer edinmeye çalışma noktasında hem distopik evrenin nesneleşmiş ve edilgenleşmiş bireylerin özne olma sancısını temsil etmekte hem de Kierkegaard'ın etik küresinin trajik kahramanı olarak Tanrı için değil toplum için yaşama anlayışını görünür kılmaktadır. Yazar'ın insanları değil sadece kendisi önemseyişini belirtmesi ile karakterin estetik ve etik küre arasında sıkışmışlığının bir diğer göstergesi olarak yer almaktadır. Yazar'ın tek istediği şey bilmektir. Fakat buradaki bilgi

hakikatin ve Tanrı'nın bilgisi değil kendi öznelliğini kendisine karşı inşa etme umutsuzluğunu duyan bireyin arzusunu temsil etmektedir. Karakter, bilme isteğinin kökünü; bu hayatı yaşamaya layık olup olmadığını sorgulamaya bağlamakta ve hayatı yaşamaya layık değilse diğerleri gibi değersiz olup olmadığını anlamaya bağlamaktadır. Burada bireyin distopya evreninde hiçleşerek kendi özüne yabancılaşması düşüncesi yeniden belirgenleşmektedir.

Her iki karakterin Bölge'de bulunma anlamını tartıştıkları anlarda tartışmanın hakikatin esin kaynağı olduğunun belirtilmesi, varoluş serüveninde bireyin kendisine sorular sormaya başlamasının bilinç kazanma ve bu bilinci yönetme arzusunun başlangıcını temsil etmesi noktasında önem taşımaktadır. Karakterlerin tartıştıkları bu anlarda İz Sürücü derin bir hüznün ve kaygı içerisinde kıvrınmaktadır. Burada karakter, insanların Bölge'ye dair yüzeysel bakışlarına karşı bir sancı ve keder duymaktadır. Yazar ve Profesör, İz Sürücü'ye buraya getirdiği diğer insanların gelme amacını sorduklarında, İz Sürücü, insanların Bölge'ye mutlu olmak için geldiklerini söylemektedir. Buradaki mutluluk, insanlığın derinlerinde gizlediği hislerin saklanmaya dair meyil ile ilişkilendirilmektedir. Mutluluk kavramının kişinin kendisini Tanrı karşısında keşfedebilmesinin bir ifadesi olarak yer almaktadır. İz Sürücü, insanları bu mutluluk için Bölge'ye götürmesine rağmen hiç mutlu bir insan görmediğini belirtmektedir. Çünkü buradaki insan, kendisinin varlığı için Tanrı'dan değil kendisinden bir şey dilemek adına bu yolculuğu gerçekleştirmektedir. Yolcu, yolun gidişatını şekillendirmektedir. Yazar ve Profesör, İz Sürücü'ye bu kadar yolcu getirmesine karşılık neden kendisi için bir şey dilemediğini sorduklarında İz Sürücü, kendi halinden duyduğu memnuniyeti dile getirmektedir. Burada Tanrı'nın karşısında iman ve teslimiyet duygusu İz Sürücü'yu sarmalamıştır.

Yazar kendisinin Bölge'de bulunma amacı için Profesör'le tartıştığı sahnede, insanın acı çektiği için ve kendi benliğinden kuşku duyduğu için yazdığını belirtmesi pek çok açıdan okuma yapabilmeyi mümkün kılmaktadır. Kierkegaard'ın insanın kendisine duygu kaygı ve şüphenin kişiyi varoluşsal bir sancıya sürükleyeceğini belirtmesi noktasında Yazar kendi benliğindeki acıyı keşfetmek için Bölge'de bulunmaktadır. Aynı zamanda bir sanatçı olarak sorumluluklarının bilincinde ve ağırlığında olması ile Tarkovsky'nin sanat ve sanatçıya bakışını da somutlaştırması noktasında önemli bir durak olarak yer almaktadır. Yazar'ın kendisine ve topluma bir değer katabilme arzusu ve kendisinin bir değeri olduğunu ispatlama isteği hem distopik evrenin modern düşüncesi içerisinde kaybolan bireyleri temsil etmekte hem de bu bireylerin mutlak varoluşun anlamını Tanrı'dan ziyade toplum ve kendileri önünde inşa etmeleri noktasında Kierkegaard'ın estetik ve etik küre düşüncesini hatırlatmaktadır.

Yazar'ın insanlığın sahip olduğu teknolojik imkânlarla bakışında bu imkânların insanların günlük hayatı içerisinde bilinçle yapmadığı farkına varmadan sürdürdüğü ritüelleri simgelemektedir. Bu bağlamda modern birey kendi yaşamına ve çağına yabancılaşmış bir yaşam sürmektedir. Manevi değerlerinin boşaltıldığı makineleşmiş birey tasarısı distopik evrenin bir işareti niteliğindedir. Sahip olunan tüm imkânların insanlığın daha çok tüketmesine yönelik olduğunu belirtmesi de bireyin içi boşalmış tek tipleştirilmiş yapısını göstermektedir.

Yazar karakteri Tarkovsky'nin sanat anlayışının vücut bulduğu bir karakter olarak okunabilmektedir. Karakterin insanlığın sanat üretmek için var olduğunu belirtmesi ve sanatın kendisi içerisinde bencillik barındırmadığını aktarması Tarkovsky'nin sanat ve sanatçının sorumlulukları literatürünü desteklemektedir. Hakikatin aranması yolunda insan, Yazar için müthiş yanılsamaların içerisinde bocalamaktadır. Bu yanılsamaların salt hakikatin suretlerini ifade etmektedir.

İz Sürücü, filmin genelinde Yazar ve Profesör'ün düşüncelerini sessizlik içerisinde dinlemekte ve kendi iç hesaplaşmasının derinlerinde kaybolmaktadır. Bitkin, yorgun ve kederli bekleyişi bu karakterlerin düşüncelerinin bir yansıması niteliğindedir. İz Sürücü, kendi yaşamını Bölge içerisinde konumlandırma sancısını duyarken sessiz bekleyişlerin izinde kaygı ve kedere boğulmaktadır. İz Sürücü'nün müziğin önemine dair gerçekleştirdiği konuşmasında hayatta her şeyin bir anlamı ve sebebi olduğunu belirtmektedir. Bu noktada anlam İz Sürücü'nün varlığının yegâne sebebi olarak var olmaktadır.

Yazar, yolculuk sırasında imtihanlara tabi tutulduklarını belirtmektedir. İmtihanlar, gerçekler ya da hakikat son çare olarak yer almaktadır. Bu noktada Hz. İbrahim'in inancının sınıandığı oğlu İshak'ı kurban etme hadisesi Yazar'ın bu ifadelerinde yankı bulmaktadır. Yazar, inancının sınıandığı bu yolda ya kendi özünü Tanrı'nın inayetinde fark edecektir ya da kendi varoluşuna uzaklaşarak kaybolacaktır. Bu noktada sınanan bu karakter, gerçeklik algısının yok olması ile sarsılmaktadır. İçinde taşıdığı endişe onun Bölge'ye yani varoluşa dair güvensizlik duyusunun bir örneği niteliğindedir. Bu yozlaşma içerisinde karakter kendisinin bir vicdanı olmadığını ifade ederek kendisinin sınırlardan ibaret olduğunu aktarmaktadır. Bu kapsamda bu birey tipi modernite karşısında duygularının sömürüldüğü ve herhangi bir birey olma potasına evrildiği kimliği temsil etmektedir. Modern yaşamın gazetecileri, editörleri ve eleştirmenleri Yazar için içi boşaltılmış hırs ve açlıkla dolu yüzeysel estetikler olarak tanımlanmaktadır. Bu tip bireyler karşısında inançla işine sarılan bireylerin ise acı, keder ve öfkeden başka bir yer edinemediklerini belirtmektedir. Bu evrende Yazar, yazmanın kendisine duyduğu tiksinti ve

acından söz etmektedir. Aidiyetini kaybetmiş bir birey olarak modern düşüncenin distopik evreninde kendi benliğini kendine inancını yitirmiş arafta bir karakter olarak yer almaktadır. Yazar aynı zamanda eserleri ile toplumu değiştirmek istediğini belirtmektedir. Bu istek topluma adanmış bir yaşam örneği olarak Kierkegaard'ın Agamemnon örneğini işaret etmektedir. Topluma atfedilen bu yaşam türü, ahlakın öncelendiği ve bireyin kendisini toplum için feda ettiği bir çerçevede Yazar için dayanılmaz bir hal almaktadır. Yazar toplumu değiştirmek isterken toplum tarafından değiştirildiğini belirtmektedir. Bu noktada yalnızca Tanrı'ya adanmış bir yaşamın bireyi değiştirebileceği düşüncesinin önüne topluma adanmış bir yaşamın değiştirebileceği birey modeli geçmektedir.

Yazar, zamanın bir ifadesi olarak eskiden, geleceğin şimdinin bir uzantısı olduğunu belirtmesiyle distopya düşüncesinin sadece geleceğe yöneltlen komplo teoriler olarak değerlendirilemeyeceği düşüncesi yeniden görünürlük kazanmaktadır. Çünkü zaman artık kronolojik bir akışta ilerlememektedir. Zaman geleceğin bir uzantısı olarak değil, dünün bugünün ve yarının iç içe geçtiği belirsizlik içerisinde parçalanmaktadır.

İnsanlığın en büyük gayesinin tüketmek olduğunu belirtmesi, toplumun dejeneratif yapısını yeniden gözler önüne sermektedir. Bu tüketim toplumunun estetik küre kapsamında ulaşamadıkları haz ve doyum noktası bireylerin yaşama dair derinlikli sorgulamalar yapmasını engellemekte ve yüzeysel bir yaşam biçimi ortaya koymaktadır.

Bölge'nin en tehlikeli bölümünün atlatılmasının ardından İz Sürücü bu bölümde yapılan seçimlerin ne kadar tehlikeli olduğundan söz etmektedir. Bu kapsamda Kierkegaard'ın bireyin öznel seçimleri bakışına geri dönüldüğünde, her seçimin bireyin kendisinin varoluşunu şekillendireceği yegâne basamaklar olduğu hatırlanmaktadır. Bu sebeple Bölge'de verilen her karar ve seçim karakterlerin kendi varoluşunu temsil etmektedir.

Profesör'ün Bölge'de çalışan bir telefonla aradığı kişi ile görüşmesi, karakterin kendi korkuları ile yüzleşmesinin bir temsilini ifade etmektedir. Karakter eski bir düşmanını arayarak, Oda'nın çok yakınında olduğunu belirtmekte ve kendisinden korkmadığını söylemektedir. Telefondaki kişi ise yasak mekân Bölge'ye giriş yaptığını ve bunun sonucunda hapishaneye gireceğini belirtirken en büyük hapishanenin kendi vicdanı olacağını söylemektedir. Burada karakterin kendi suçluluğu ve cesareti arasında bir hesaplaşma yaşanmaktadır. Profesör'ün kendisini hiçbir zaman affetmeyeceğinin belirtilmesi kişinin kendisine ve özüne duyduğu umutsuzluğun bir diğer örneği olarak yer almaktadır.

Bölge, bir varoluş yolculuğu olarak film içerisinde temsil kazansa da karakterler bu mekânın gücüne ve sihrine odaklanmaktadır. Profesör, insanlığın sözde kurtarıcılarının çok yakın bir zamanda Bölge'ye akın ederek dünyayı değiştirmek için bu yolculuğa çıkacaklarını belirtmektedir. Bu noktada Bölge kişisel bir varoluş evreninden kitlesel bir yönetim mekanizmasına evrilme eğilimini göstermektedir.

İz Sürücü, bu tarz niyetli kişileri Bölge'ye getirmeyeceğini söylerken Profesör, kimin ne düşüncelerle geldiğinin bilinemeyeceğini belirtmektedir. Bu noktada İz Sürücü Bölge'ye taşıdığı her karakter için aslında karakterlerin içerisinde var olan cesaret simgelemektir. Karakterlerin kendilerine doğru çıktıkları bu yolda yegâne ihtiyaçları bir rehberdir. İz Sürücü'nün pusulası bu karakterlerin kendilerini keşfetmelerinin önünü açan ışığı temsil etmektedir.

Profesör'ün dünyayı değiştirme gayesi ile Bölge'nin kullanılabileceği düşüncesine karşılık Yazar, bir kişinin para, cinsellik, makam ya da mevki isteyebileceğinin akla yatan bir tarafı olduğunu belirtmektedir. Bu isteklerin Kierkegaard felsefesi izinde akla yatkınlığı duyguların ve gerçekliğin ötelenişini simgelemesi noktasında estetik yaşamın izlerini işaret etmektedir. Bir bireyin bu dilekleri zaten varoluş yolculuğunda derinliksiz bir bilinç düzeyi içerisinde yer aldığının bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Aynı zamanda adil bir yaşam, daha iyi bir toplum istemenin Tanrı'nın krallığını yeryüzünde inşa etmek olarak aktarılması, Tanrı'nın birey için varoluşunun kazandığı değeri temsil etmesi noktasında önem taşımaktadır.

Ötekinin mutsuzluğu pahasına mutlu olunup olunamayacağının sorgusu İz Sürücü'nün film boyunca duyumsadığı kaygı ve endişenin temsilini oluşturmaktadır. Yazar'ın Profesör'ün bu düşüncelerine karşılık, birey aklının tasavvur edemediği bir lütufla insanlığın soluğunu kesme hedefinde olduğunu belirtmesi, önu alınamayan bir güç arzusunu işaret etmektedir. Bu hissiyata karşılık Yazar, sükûnet içerisinde olduğunu belirtirken, kendisi dahil hiç kimse için endişe duymamaktadır. Bu noktada karakterin umutsuzluğunun bir kez daha sınıandığı bir an ile karşılaşmaktadır. Yazar aynı zamanda kader ve iman temsiliyeti noktasında, Profesör'ün belki hiçbir şey başaramayacağını belki de Nobel Ödülü alabileceğini söylerken ki insanın ne yaparsan yapsın hayatın kendisine bambaşka şeyler verebileceğini aktarmaktadır. Burada kaderci bakışın bir motifi olarak insanın çaresizliği görünür kılınmaktadır.

Oda'nın eşiğine ulaşan üç karakter, en derin arzularının gerçekleşeceği eşikte duraksadıklarında en hakiki arzuları ile baş başa kalmaktadır. Bu karşılaşma anı kendi benliklerinin ve yaşama anlamlarının kesiştiği yekpare bir anı temsil etmektedir. İz Sürücü

rehberliğini burada yeniden ele alarak karakterlerin geçmişleri ile yüzleşmelerini ister. Geçmiş ile yüzleşmenin inayeti artırdığını belirterek iman ve teslimiyeti yeniden görünür kılmaktadır. Bu noktada bir sıçrama anı olarak Oda'nın kapısında İz Sürücü inanmanın en önemli şey olduğunu hatırlatmaktadır. İnanç buradaki bireylerin içsel yolculuklarından kurtuluşunun son noktası olarak işlenmektedir.

Bu boşalma ve yüzleşme anında Yazar, kapıdan geçmek için ilk kişi olmayı reddetmektedir. Geçmişi ile yüzleşmenin ağırlığını ve utancını taşıdığını belirtmesi bireyin arzuları ile hakikati arasında çektiği varoluş sancısının bir temsilini oluşturmaktadır. Yazar içinde bulunduğu bu naçar durum karşısında dua etmek istemesini küçümsemektedir. Arada kalan bir karakter olarak Yazar, Tanrı ile konuşmanın kendisi için bir çıkış yaratabileceğine dair umutsuzluk beslemektedir.

Profesör'ün Oda'ya girmesi için öncü olması istendiğinde ise Bölge'nin kendisi için ne anlam ifade ettiği açığa çıkmaktadır. Profesör'ün yanında getirdiği bombayı Bölge'yi yok etmek için kullanacağını belirtmesi bu mekânın kimseye mutluluk getirmeyeceğini göstermektedir. Profesör bu arzu ve dilek mekânının kötü insanların eline geçmesiyle yaşanabilecekleri engelleme gayesi kendisinin ve Tanrı'nın önüne bir kez daha toplumu, evrenseli ve ahlaki koymasının bir örneğini oluşturmaktadır. Bölge, Profesör için her ne kadar mucizevi bir mekân olarak var olsa da doğanın bir parçası olarak görülmekte ve bireylerin birer umut kapısına dönüşmektedir. Bu umut kapısının yok edilmesine yönelik Profesör, insanın hayatta geri döndüremeyeceği şeyi yapmamasını söylemektedir. Profesör için herkesin ulaşabileceği bu Bölge kitlesel bir tehdit anlamına gelmektedir. Bu noktada Bölge, yani kişinin kendi öznelliğinin peşinde koşması Profesör için insanların biricikliğinin kazanılması yolunda ortadan kaldırılması gereken unsur olarak tanımlanmaktadır. Profesör'ün Bölge'yi ortadan kaldırması düşüncesi İz Sürücü için varoluşsal yolculuk imkânının ortadan kaldırılmasını ifade etmektedir. Bu kapsamda Profesör'ün elinden bombayı almak için kavga etmeye başladıkları sahnede ikiliyi ayıran Yazar, saldırgan tavır gösteren İz Sürücü'nün medeni bir insan davranışı sergilemediğini söylemektedir. Bu noktada medeniyet İz Sürücü'nün Bölge'nin yok edilmesine karşılık karakterin yırtıcı bir hal alması ile anlamını yitirmektedir. İz Sürücü her şeyini yitiren insanların son noktada gelecekleri tek yerin Bölge olduğunu söylemesi ile insanlığın son kalan umudunu Bölge'ye yani kendisine dönüşe uğramasının mutlak hakikat olduğunu belirtmektedir.

İz Sürücü'nün insanları kendi benliğine yönelttiği ve cesaretlendirdiği bu yolda Yazar kendisinin insanları düşünmediğini Tanrı'yı oynama hevesiyle insanları Bölge'ye getirerek kimin yaşayıp kimin öleceğini yönettiğini söylemektedir. İz Sürücü aslında bu noktada insanları Tanrı'yı oynayarak değil Tanrı'ya yöneltmesi noktasında bir sancı çekmektedir. Kendisinin hayatını diğer insanların umuda ulaşması yolunda feda etmesi karakterin kendisinin önüne Tanrı bilincinin yerleştirildiğini göstermektedir. Bu noktada İz Sürücü Bölge'nin varlığı ile var olmaktadır. En kapsamlı ifade ile İz Sürücü varoluşun kendisini temsil etmektedir. Onuru, mutluluğu ve özgürlüğü Bölge'nin varlığıyla eş değer bir konumda yer almaktadır. İz Sürücü kendisinin rehberliğinin kendi umutsuzluğunu da taşıması noktasında Bölge'ye gelen diğer mutsuz ve umutsuz insanlarla aynı varoluş yolculuğunu defalarca deneyimlemesini ifade etmektedir. İz Sürücü'nün hiçbir beklentisi olmadan bu umutsuz insanlara yardım etmesi karşılığında duyduğu mutluluk toplumun mu Tanrı'nın mı öncelenmesinin trajedisini yaşayan etik kürenin trajik kahramanının bir diğer temsil noktasını ifade etmektedir.

Oda'nın karşısında varlığımızın en derinindeki gizli arzunun ne'liği hakkında konuşan üç karakter, bu arzunun insanın varoluşunun derinlerinde kendisinin dahi baskıladığı bir itkiyi simgelediğini aktarmaktadır. Bir diğer iz sürücü Kirpi'nin Bölge'de kardeşini kaybetmesine karşılık kendisini asması, Oda'dan kardeşini kurtarmak için yalvarmasına karşılık yalnızca para alabilmesinin ifade edilmesi, Yazar karakterinde; iç hesaplaşmanın ya da vicdanın insan aklının uydurduğu şeyler olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Karakterin bu eşik üzerinde inanç ve teslimiyet noktasında sınındığı bu anlar, Kierkegaard felsefesi ışığında incelendiğinde, bireyin iç hesaplaşmasının yalnızca hissiyat ve hakikatin öznelliğinin arayışında yankı bulabileceği hatırlanmaktadır. İç hesaplaşma ya da vicdani duygular aklın yani rasyonalitenin sınırlarını aşan öznel bir deneyim alanını ifade etmektedir. Bu noktada Yazar, henüz hakikatin öznelliğinin gerçekliği ile yüzleşebilme cesaretini kendi içerisinde taşımamaktadır.

Yazar, Oda'ya girmeyeceğini, bunun yerine evinde ölümü beklemeyi yeğlediğini söylemektedir. Bu bakış açısı, varoluşun tamamlanması noktasında kaygı ve umutsuz bir bireyin endişesini temsil etmektedir. Bölge bir varoluş arenası, Oda ise Tanrı ile bütünleşme mekânı olarak okunduğunda karakterlerin Oda'ya karşı korku ve endişe duymaları Tanrı karşısında teslimiyet ve iman yetisinin gösterilememesini simgelemektedir. Oda'nın içerisinde en derin arzularından korku duymaları kendi özlerinin merkezine Tanrı'nın varlığını yerleştirememesini ifade etmesi noktasında önem taşımaktadır.

Profesör Oda'nın girişinde tereddüt yaşadığı anlarda aklının bu işe ermediğini söyleyerek neden buraya geldiklerini sorguladığı anlarda varoluş yolculuğunun Kierkegaard izinde akıl değil hissiyat ve iman nezdinde tamamlanabileceği düşüncesine ışık yaktaktadır. Nitekim Tanrı bilinerek değil hissedilerek ulaşılabilecek bir özü temsil etmektedir. Bu noktada karakter kendi varoluşunu tamamlamak için mantık çerçevesinde nedenler aramakta ve Oda'ya girmeyi reddetmektedir.

İz Sürücü'nün Bölge'nin sessiz ve terk edilmiş mekânına karşı duyduğu güven ve huzuru; eşini ve çocuğunu da buraya getirerek burada yaşama düşüncesinde aktarılmaktadır. Bu mekân içerisinde onları incitecek bir şeyin olmadığını düşünmesi ise distopik evrenin modernizm düşüncesi karşısında acı çeken bireylerini işaret etmektedir. Kurtarılmış Bölge, burada bireyin modernizm kısılcısından kendi benliğine ulaştığı güvenli bir yaşam alanı olarak yankı bulmaktadır.

Bölge'den ayrılış ile distopik evrenin tüketim nesnesi olarak kendine ve hayata yabancılaşan bireyleri olarak karakterlerin yolları ayrılmaktadır. Ailesi ile birlikte Yazar ve Profesör'den ayrılan İz Sürücü modern dünyanın karamsar, kaotik ve karanlık atmosferinin büyük fabrika dumanları eşliğinde sessizce yol almasında görünür kılınmaktadır. Bölge'nin ve şehrin renk tasarımı da bu noktada dikkat çekmektedir. Tarkovsky Bölge'nin yani varoluşun doğa ile iç içe geçen mekân ve ses tasarımı içerisinde sunmasına karşılık kent yaşamı, yapay ve ürkütücü atmosfer eşliğinde gri, puslu ve tedirgin bir yapıda temsil edilmektedir.

İz Sürücü'nün Yazar ve Profesör'ün iman eksikliği için duyduğu sancıyı ve üzüntüyü dile getirmesi karakterin Tanrı ile olan bağının ve Tanrı'ya karşı duyduğu umudun bir göstergesi niteliğindedir. Karakter, modern toplumda kaybolmuş ve kendilerine ve Tanrı'ya olan inançlarını kaybetmiş bireylerin yeniden varoluşu keşfedebilmelerinin izini sürmektedir. Bu bireylerin kendi izlerini sürebilmeleri için yalnızca kendileriyle baş başa kalabilecekleri Bölge'ye ihtiyaç duyduklarını bilmekte, bu yolculukta onlara eşlik etmekte fakat karakterlerin kendilerine ve Tanrı'ya olan inançsızlıklar karşısında acı çekmektedir. Profesör ve Yazar karakterleri örneğindeki birey tiplerinin dünyaya yalnızca bir amaç için geldiklerini ve bu amacın yüzeysel ölçekte nasıl her şeyden fayda sağlarını bakışında noktalandığını ifade etmektedir. Bu birey tipinin hiçbir şeye inandırılmayacağı düşüncesi İz Sürücü karakterinin iç huzursuzluğunun temelini oluşturmaktadır. İz Sürücü Oda'ya artık hiç kimsenin ihtiyacının kalmamasını hiç kimsenin artık inanmamasına bağlamaktadır. İncanın yitirilmesi bu noktada varoluşun da imkânsız kılınmasını göstermektedir.

İz Sürücü'nün eşinin izleyici ile doğrudan konuştuğu sahnede, İz Sürücü ile evlenmenin lanetli bir yaşamı simgelemesine rağmen bu yolu tercih ettiği aktarılmaktadır. Kadın karakter, mutsuz günler de deneyimlemiş olmalarına rağmen mutsuzluğun olmadığı bir mutluluğun mümkün olamayacağını ifade etmektedir. Bu noktada Kierkegaard'ın umutsuzluk kavramına bakıldığında, kaygının umutsuzluğu tetiklediği ve umutsuz olan bireylerin ancak bu duyguları eşliğinde bilinç kazanarak kendi yaşamını ve varoluşunu sorgulayabileceği düşüncesi hatırlanmaktadır. Bu noktada umutsuzluk bireyin bir tür çırpınışı olarak kişinin kendisini var etmesini yegâne adımı olarak deneyimlenmektedir.

4.2. Solaris; Suçluluk, Bellek ve İçsel Hesaplaşma

Solaris, Tarkovsky'nin sinemasında gerek bilimkurgu türüyle kurduğu mesafeli ilişkiyi gerekse bireyin kendi iç dünyasına açılan metafiziksel yolculuğun en net ve yoğun biçimde görünür kılındığı eserlerden biri olarak değerlendirilmeyi mümkün kılmaktadır. Film, dışarıdan bir gözlem ile incelendiğinde bilinmeyen bir gezegen ve bu gezegenin etrafında çevrelenen bir uzay istasyonunun hikâyesi üzerine kurgulanmış görünmektedir. Fakat bu anlatının ağırlığını oluşturan şey, insanın evrenle değil asıl kendisiyle karşılaşması meselesidir. Buradaki okuma, Tarkovsky'nin sinemaya bakışında merkezi noktada yer alan zaman, bellek, maneviyat, ruhsal çoraklık, terk edilen mekân, sessizlik ve bireyin kurtuluş arayışı temalarıyla doğrudan bir bağ kurulduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Kierkegaard'ın bireyi Tanrı, benlik, hakikat ve varoluş karşısında tanımlama düşüncesi, *Solaris*'in merkezinde yer alan Kris Kelvin karakterinin deneyimlediği ruhsal çözülmenin anlamlandırılması noktasında güçlü bir felsefi zemin sunmaktadır. Kelvin karakterinin *Solaris*'e gidişi, bilimsel bir görevi tahkik etmenin ötesinde, bireyin kendi benliği ile hesaplaşması ve karşılaşması noktasında öznenin duyduğu kaygı ve umutsuzluk süreçlerini tamamlayarak hakikate ulaşma yönünde okunabilmektedir.

Tarkovsky sinemasında anlatının genellikle olay örgüsünden koparak varoluşun ruhsal derinliği üzerinden ilerlemesi düşüncesi, çalışmanın literatür kısmında derinlikli bir okuma ile aktarılmıştır. *Solaris* filminde de bu bakış, bilimkurgu türünün beklentilerini karşılamak noktasında teknolojik gelişmeler, uzay yolculuğu, maceralar, yabancı yaşam formlarının keşfi ya da insanlığın kozmik evrendeki üstünlüğünün görünür kılınması üzerine kurulmamaktadır. Filmin anlatısı aksine, insanlığın teknolojik imkânların en üst formuna eriştiği en uzak noktada dahi kendi benliği içerisindeki en derin yaralarla, umutsuzlukla, kayıplarla ve günah kavramıyla yüzleşmek durumunda kalacağını göstermektedir. Bu bakış izinde *Solaris*, kurulduğu distopik

evreni dış dünyaya ait bir çöküş imgesi olmaktan çıkararak asıl distopyayı bireyin kendi ruhunun içerisine taşımaktadır. Gezegenin uzay istasyonu, bireyin teknolojik bir başarısının mekânı olarak değil; modern bireyin kaybolmuş ve parçalanmış benliğinin bir laboratuvarı olarak yer almaktadır. Bu mekân içerisinde bilim insanları evrenin sırlarının keşfi için bulunmaktadır. Fakat Solaris'in Okyanus'u onlara evrenin sırrını değil, kendi içlerindeki evrenin derinliklerinde sakladıkları çözülmemiş imgeleri sunmaktadır. Bu noktada filmdeki mutlak bilgi arayışı, bireyin kendisini bilmesi zorunluluğuna dönüşmektedir.

Filmin başlangıç kısmında yer alan dünya sekansı, Tarkovsky'nin zaman ve mekân anlayışının görünür kılındığı önemli bir bölüm olarak yer almaktadır. Kelvin karakterinin babasının evinin etrafını saran doğa imgeleri; su, göl, ot, ağaç, sis ve yağmur gibi temalar, insanın yaratılış köküne, hafızasına ve kaybettiği benliğine gönderme yapmaktadır. Kamera, suda süzülen bitkiler üzerinde uzun zaman kalmaktadır. Doğa, durağan, hareketli fakat acele etmeyen bir zamanın ifadesine dönüşmektedir. Bu görüntüsel estetik, Solaris istasyonunun metal yığınlar içerisindeki soğuk ve dağınık mekân tasarısı ile zıtlık oluşturmaktadır. Dünya, Kelvin karakteri için fiziki yaşamın sürdürüldüğü bir yurt olarak değerlendirilmemektedir. Bu mekân, aynı zamanda hafızanın eşliğinde hatıraların ve ahlaki sorumlulukların mekânıdır. Fakat huzuru taşıdığı düşünülen bu mekân hâlâ tam olarak güvenli bulunmamaktadır. Çünkü Kelvin karakterinin içsel huzursuzluğu, filmin başlangıç kısmında gerçekliğin aranışına dair tutkuda hissedilmektedir. Karakterin babası ile ilişkisi, annesinin hatırası, Hari'ye karşı hissettiği suçluluk ve yerine getirmesi gereken görevleri, karakterin kendi dünyasıyla kurduğu kırılgan bağı temsil etmektedir. Bu sebeple filmin doğa görüntüleri, pastoral ve şiirsel estetik noktasında bir başlangıç olarak değil, kaybedilen ruh bütünlüğünün ve yaklaşan ruhsal çöküşün imgeleri olarak değerlendirilebilmektedir.

Kierkegaard için insan, sadece biyolojik veya toplumsal bir varlık değildir. İnsan; sonsuzluk ile sonluluk, zaman ve ebediyet, seçim ve zorunluluk arasında kurulan sentezin kendisidir. Bu sentezin kendi kendisiyle karşılaşması ve ilişki kurması, insanın benliğinin temelini oluşturmaktadır. Kelvin karakterinin filmdeki konumu bu bağlam çerçevesinde okunabilmektedir. Kelvin, rasyonel düşünceye bağlı, mesleki sorumluluklarının bilincinde bilimsel bir özne niteliğinde Solaris'e gönderilmektedir. Fakat karakterin asıl problemi bilimsel temelli bir sıkışmışlık değildir. Karakter, kendi benliğinin karanlık alanları ile karşılaşmaktan kaçınan, geçmişe dair duyduğu huzursuzluğu baskılamış, kendi iç çatışmasını çözmeden yaşamaya devam etmeye çalışan bir karakterdir. Kierkegaard'ın umutsuzluk kavramına bakışında, benliğin kendisi olamaması ya da kendisinden kaçması temel benlik krizini

oluşturmaktadır. Kelvin karakterinin Hari'nin ölümü karşısında baskıladığı suçluluk duygusu, karakterin kendisinden kaçmasının ve kendisiyle yüzleşme cesaretini bulamamasının temelinde yer almaktadır. Solaris Okyanusu'nun Hari'yi yeniden var ederek Kelvin ile karşılaştırması, aslında Kelvin'in kendisiyle karşılaşmasını temsil etmektedir.

Kelvin'in Solaris'e gitmeden önce Berton'un Solaris'te yaşadıkları hakkında aktardıklarını şüphe ile dinlemesi meselesi de modernizmin rasyonel öznesinin ipuçlarını taşımaktadır. Berton'un, seneler önce Solaris'te gördüğünü belirttiği olağanüstü olayları anlatması, bilim komisyonu tarafından güvenilirmez bulunmaktadır. Bu sahnenin derinlerinde, görünen ile hakikat arasında, bilimsel kanıt ile öznel deneyim arasında, gerçekliğin dışı ve içi arasında varoluşsal bir gerilim yaratılmaktadır. Kierkegaard'ın izinde hakikat, sadece nesnel bilginin ışığında edinilebilecek bir bilgi türü değildir. Varoluşsal hakikat, öznenin kendi iç deneyimleri, özgür seçimleri ve kaygılarıyla ilişkilendirilmektedir. Berton'un bu sahne kapsamındaki anlatısı bu sebeple önem kazanmaktadır. Çünkü karakter, nesnel olarak kanıtlanması imkânsız bir deneyimin ruhsal kökündeki ağırlığını taşımaktadır. Film, daha başlangıç sahnesinden itibaren bilimin ve rasyonel aklın her şeyi tam olarak açıklayamayacağını ve insanın bazı hakikatlere ancak varoluşsal düzeydeki deneyimleriyle erişebileceğini sezdirmektedir.

Berton'un otomobil yolculuğu yaptığı sahne, modern dünyanın ruhsal çoraklığını inceleme adına çarpıcı bir mekân tasarısı sunmaktadır. Modern düşüncenin medeniyetin çöküşünü imgelediği bu sahnedeki uzun tüneller, üst üste geçen yollar, mekânikleşen akış, beton zeminler, insanın silikleştiği şehir görüntüleri ve endüstriyel yaşamın soğukluğu, Tarkovsky'nin medeniyet eleştirisini sessiz fakat aynı oranda güçlü bir şekilde aktarmasının bir örneği niteliğindedir. Bu sahne içerisinde insanın yokluğu; hareketin varlığı, hızın varlığı, teknik ve mekânîk düzenin işleyişi üzerine inşa edilmektedir. Eksik olan şey ise ruhtur. Solaris'in asıl distopik evreni ilk kez modern dünyaya taşımaktadır. İnsanlık sadece uzay istasyonu inşa ederek değil, kendi kurduğu modern dünya ile de yabancılaşmaktadır. Kierkegaard'ın kalabalıklar, modern çağ ve birey üzerine düşünceleri bu sahne izinde okunduğunda, modern insanın kendi varoluşuna dair sorumluluğunu teknik ve toplumsal düzen içerisinde kaybettiği görülmektedir. Beton yığınlar içerisinde metropolde ilerleyen otomobil, insanın kendisine yaklaşmasının yerine dış dünyaya ve nesnel olana yönelmesinin görsel ifadesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Kelvin karakterinin Solaris'e gitmeden önce ateşe verdiği belgeler, eşyalar, yani geçmişin imgeleri, karakterin kendi geçmişi ile kurduğu karmaşık ilişkiyi temsil etmektedir. Bu sahnede bir yolculuk için pratik bir hazırlık yapılmamaktadır. Kelvin, kendi zihninde geçmişi kontrol altına alma dürtüsünü duymakta; izleri yok etme ve kendi hayatındaki yüzleşmek istemediği bağları kesme arzusunu taşımaktadır. Fakat Tarkovsky sineması içerisinde geçmiş, kolayca silinebilen bir zaman dilimini temsil etmemektedir. Hafıza, insan varoluşunun bölünemez bir parçasıdır ve zaman kavramı, bireyin geride bıraktığı nötr bir çizelge olarak değil, bireyin ruhunda canlılığını koruyarak yaşanan bir deneyimdir. Bu kapsamda Kelvin aslında dışarıya ait nesneleri yakmaktadır. Fakat Kelvin'in hafızasındaki Hari, duyduğu suçluluk ve ruhunun derinlerindeki yaralar, yanarak kurtulabileceği şeyler değildir. Kierkegaard'ın umutsuzluk düşüncesi izinde bu sahne, benliğin kendi hakikatinden kaçış çabasını resmetmektedir. İnsan bu noktada geçmişini yok sayabilmekte fakat kendisiyle yüzleşmediği her ilişkide geçmiş, farklı bir biçimde kendisine geri dönmektedir.

Solaris istasyonuna varış sahnesi, Tarkovsky'nin terk edilmiş mekân tasarısı üzerinde en güçlü örneği sunmaktadır. Uzay istasyonu, bilimsel araştırmaların yapıldığı steril bir atmosfer yerine insanın iç dağınıklığının enkazının bir dış mekân olarak yansımaları göstermektedir. Koridorların dağınıklığı, odaların âtıl ve düzensiz yapısı, bilim insanlarının yüzlerindeki korku, yorgunluk ve endişe, mekânın bireylere yansıdığı nüanslar olarak değerlendirilebilmektedir. Modern bilime ait bu mekânların en ileri seviyede temsil edilmesi beklenirken istasyon, insanın iç huzursuzluğunun bir mekânı olarak tasvir edilmektedir. Bu yaklaşım, doğrudan Tarkovsky'nin terk edilmiş mekân algısını Solaris'in istasyonu ile bütünleştirmektedir. Terk edilmişlik algısı burada sadece fiziki bir dağınıklık olarak sunulmamaktadır. Solaris istasyonu, insanın kendi benliğini, ahlaki değerlerini ve manevi arayışını terk etmesinin bir karşılığıdır.

Kelvin istasyona ulaştığı zaman çok sevdiği Dr. Gibarian'ın öldüğünü öğrenir. Gibarian'ın intihar etmesi, Solaris Okyanusu'nun insan ruhu üzerindeki dalgasının en büyük örneği olarak okunabilmektedir. Okyanus, insanların bilinçdışı ya da hafızalarında bulunan imgeleri başka bedensel varlıklar üzerinden geri göndermektedir. Bu mesele, film içerisinde bilişsel bir açıklama sürecine tabi tutulsa da asıl mesele bu duruma getirilecek açıklama değil, karşılaşma hâlidir. Gibarian'ın ölümünün ardından Kelvin'e bıraktığı video kaydı, Kelvin'e Solaris hakkında sadece bilgi vermemektedir. Bu kayıt aynı zamanda Kelvin'i yaşayacağı yüzleşmeye hazırlamaktadır. Gibarian tarafından gelen bu uyarı, Solaris'te geçenlerin delilik ya da basite indirgenecek bir halüsinasyon olarak görülemeyeceğinin de bir kanıtı

niteliğindedir. Buradaki insan, kendi zihninin ya da ruhunun dışarıya taşmış imgeleri ile karşılaşmaktadır. Kierkegaard'ın kaygı kavramına yaklaşımı bu noktada belirginlik kazanmaktadır. Kaygı, belirli bir nesneye karşı duyulan korku duygusundan ayrılmaktadır. Bireyin imkân, özgürlük ve kendi varoluş derinliğiyle yüzleştiği sarsıntıyı ifade etmektedir. Solaris'in ziyaretçileri de tam olarak bu kaygının imgeleri hâline gelmektedir.

Hari'nin ilk kez Kelvin'in odasındaki belirişi, filmin varoluş merkezini inşa etmektedir. Kelvin uykusundan uyandığında ölmüş karısını karşısında görmektedir. Tam bu noktadaki karşılaşma, korku hissinden çok suçluluk ile yüzleşmeyi temsil etmektedir. Bu noktada Hari karakteri de Kelvin'in geçmişinde kapanmayan bir yarayı temsil etmektedir. Hari'nin intiharı, Kelvin'in Hari'ye tam olarak veremediği sevgisi, ihmalkârlığı, uzaklaşması ve bu kapsamda taşıdığı suçluluk duygusuyla bağlantılıdır. Solaris Okyanusu'nun Hari'yi geri getirmesi, Kelvin için sadece kaybettiği sevdiğini görmek anlamına gelmez. Bu karşılaşma, kökeninde Kelvin için kendi ahlaki sorumluluğunu, başaramadığı sevgisini ve kaçtığı benliğini bedenselleştirmeyi ifade etmektedir. Bu karşılaşma, Kierkegaard'ın insanın kendi benliği önünde duyduğu umutsuzluğu da temsil etmektedir. Kelvin karakterinin bu yüzleşme karşısında gösterdiği ilk tepki, Hari'yi roketle uzaya göndermek olur. Buradaki davranış, karakterin kendi benliği ve geçmişiyle yüzleşme cesaretini göstermek yerine kaçışı tercih ettiğini göstermektedir. Bu noktada Kelvin karakteri için Hari'nin dönüşü, sevgi dolu bir özlem ve mucizeden öte sancılı ve dayanılmaz bir aynadır.

Kelvin karakterinin Hari'yi uzaya göndermesi, Kierkegaard felsefesi izinde okunduğunda estetik küre ile etik küre arasındaki gerilimi ortaya koymaktadır. Estetik varoluş biçimi, acı dolu hakikatlerden kaçma, deneyimi geçici olarak değiştirme ve benliğin derin sorumluluğunu yok sayma eğilimini taşır. Kelvin, buradaki ilk karşılaşmada Hari'yi bir özne olarak görmemekte, aksine ortadan kaldırılması gereken bir imge olarak değerlendirmektedir. Hari'yi ortadan kaldırması, kendi iç huzursuzluğunun yok edilebileceğini düşündürmektedir. Başarısız bir girişim olarak bu eylem, Hari'nin yeniden geri dönüşüyle başa dönmektedir. Solaris Okyanusu'nun tekerrür eden yapısı, bastırılan fakat yüzleşilemeyen hakikatin geri dönüşünü simgelemektedir. Birey ne kadar kendi benliği, geçmişi ve günahlarından kaçmaya çalışırsa çalışsın, bu hakikat yüzleşme yaşanmadıkça kendisini tekrar etmektedir. Bu kapsamda Solaris, insanın kendisini kandırmasına yönelik tüm imkânların tüketildiği bir mekân olarak görülebilmektedir.

Hari'nin yeniden gelişiyle birlikte film, kopyalanmış beden ve hayalet anlatısı formülünden çıkarak varoluşsal bir ilişki krizine dönüşmektedir. Hari başlangıçta kendi benliğinin ve kimliğinin farkında değildir. Kelvin'in kendi belleğinden türetilmiş bir varlık olarak karakterin hatırasının sınırları içerisinde anlamını bulmaktadır. Fakat Hari zaman içerisinde kendi benliğini ve varoluşunu sorgulamaya, acı duymaya, sevmeye ve kendi durumunun ağır yönünü hissetmeye başlamaktadır. Karakterdeki bu dönüşüm, Tarkovsky felsefesinde insanın sadece biyolojik gerçeklik temelinde değil; acı, sevgi, ölüm ve bilinç üzerinden düşünüldüğünü göstermektedir. Hari'nin gerçek bir insan olup olmadığı sorusu, filmin temelinde bilimsel bir gerçeklik problemi olarak görünse de film bu soruya etik ve manevi bir varoluş düzlemi içerisinde cevap aramaktadır. Bu noktada Hari, acı çeken, sevgi duyan ve kendi varlığının trajedisini kavrayan bir varlık olarak sadece bir fenomen ya da bir deney ürünü olarak görülmemektedir. Bu kapsamda Kierkegaard'ın öznel hakikat düşüncesi önem kazanmaktadır. Hari'nin hakikati, dışarıdan bir gözlem ile tanımlanabilir bir ontolojik kategori içermemektedir. Hari'nin hakikati, duyduğu varoluşsal acının merkezinde anlam kazanmaktadır.

Kelvin'in Hari'ye bakışı da bu süreçte değişiklik göstermektedir. Başlangıçta onun varlığını reddeden, ondan korkan ve uzaklaşmak isteyen Kelvin, zaman içerisinde Hari'nin varlığına karşılık bir sorumluluk bilinci geliştirmektedir. Bu andaki değişim, Kierkegaard'ın estetik küreden etik küreye geçişini simgelemektedir. Etik olan, bireyin sadece kendisini değil, karşısındaki varlığın da değerini ve sorumluluğunu alması düşüncesiyle başlamaktadır. Kelvin için Hari, artık geçmişin suçlarının ve günahlarının bir yansıması değil; bu durum karşısında acı çeken ve kendisini anlamlandırmaya çalışan bir varlık hâline gelmektedir. Bu durum ilerledikçe Kelvin, kendi benliğiyle daha derin bir hesaplaşma sürecine itilmektedir. Çünkü Hari'ye bakmak, Kelvin'in kendi geçmişine ve suçuna bakmasını ifade etmektedir.

Solaris filminde kaygı, karakterlerin yaşadığı korku dolu anlar içerisinde değil, sessizlikle geçen zamanda ve bakışlarda görünür kılınmaktadır. Uzun planlar, karakterlerin gezegen içerisindeki kaygılarının gerilimini ifade etmektedir. Kelvin karakterinin Hari ile geçirdiği anlar, istasyon koridorlarındaki gezintiler, Snaut ve Sartorius ile geçen parçalı konuşmalar, filmin ritmini psikolojik gerilim türünden çıkararak varoluşun bekleyişine götürmektedir. Kierkegaard'ın kaygı düşüncesinde insan, özgürlüğün imkânı karşısında sarsılmaktadır. *Solaris* karakterleri de seçim anlarında tam olarak bu kaygının pençesine düşmektedir. Hari'nin kabul edilmesi mi gerekmektedir, yoksa bilimsel bir oluşum olarak mı değerlendirilmelidir? *Solaris*'in Okyanusu ile iletişim kurulmalı mıdır, yoksa temelli bir kaçış

mı tercih edilmelidir? Kelvin geçmişin sorumluluğunu almalı mıdır, yoksa gezegendeki bulunma amacını yerine getirerek bilimsel bir görev adamı olmayı mı tercih etmelidir? Filmde bu sorulara yönelik keskin cevaplar verilmemekte, aksine cevabın araniş yolculuğuna odaklanılmaktadır. Bu noktada insan, cevap vermenin zorunluluğu karşısında kendisiyle baş başa kalmaktadır.

Snaut ve Sartorius karakterleri, Solaris gezegeni karşısında modern aklın farklı bakış biçimlerini savunmaktadır. Sartorius, görece daha katı, rasyonel, soğuk ve nesnel yaklaşım benimseyen tarafı temsil etmektedir. Solaris ziyaretçileri, karakter için insan dışı varlıklardır. Bu varlıklar karşısında bir otorite kurmak adına, bu ziyaretçileri ortadan kaldırma ya da etkilerini sınırlama yönünde arzu beslemektedir. Bu tavır, modern bilimin insanın varoluşu karşısındaki yetersizliğini göstermektedir. Sartorius için Hari'nin varlığı ikincil planda kalmaktadır. Onun için önemli olan bu fenomenin denetlenme mekanizmasıdır. Snaut ise yorgun, kırılğan ve ironik bir karakter olarak kurgulanmaktadır. Bu karakter de tam olarak manevi açıklığa kavuşmuş değildir. Fakat Solaris'in girdabı karşısındaki çaresizliğini daha derinden hissetmektedir. Bu ikili yapı içerisinde Kelvin, Sartorius'un nesnel aklı ile Snaut'un sıkışmış çaresizliği arasında kendi etik ve varoluşsal kurtuluşunu aramaktadır.

Kierkegaard'ın umutsuzluk teorisi, sadece yaşamdan bezme ya da mutsuzluk duyma üzerine kurulu değildir. Benlik, kendi özüyle doğru ilişki kuramamakta, kendi olmayı istememekte ya da kendi başına kendi olmayı arzulamaktadır. Kelvin'in umutsuz benliği, Hari'nin ölümünün ardından kendisini suçlaması üzerine kuruludur. Bu suçluluğu ise bilinçli olarak dönüştürememektedir. Hari'nin deneyimlediği umutsuzluk ise daha karmaşık bir yapıyı temsil etmektedir. Çünkü Hari, kendi varlığının bir başkasının hafızasına bağımlı olduğunu fark etmektedir. Hari, kendisi olmayı istemekte fakat kendisine ait geçmişin Kelvin'in hatırasından ibaret olduğunu da bilmektedir. Bu durumda Kierkegaard izinde Hari, benlik olma imkânına sahip olup olmadığını trajik bir sorgulama ile aramaktadır. Duyduğu acı, varlığının yapay olmasından çok bir birey olarak kendi kendisiyle özgür bir ilişki kuramamasından kaynaklanmaktadır.

Hari'nin kendisini öldürmeye çalıştığı sahne de umutsuzluk temasını görünür kılan bir diğer örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu sahnede Hari, kendi varlığına dair dayanılmaz bir acı duymaktadır. Kelvin'e duyduğu sevgi, onun için bir kurtarıcı olmanın ötesinde acı kaynağına dönüşmektedir. Çünkü kendisinin varlığı, Kelvin'in hatıralarında ve suçluluğunda vücut bulmaktadır. Kendisini yok etme girişimi, geçmişteki intiharının basit bir tekrarı değildir.

Aynı zamanda Solaris'in yarattığı yeni Hari'nin kendi benliğinin imkânsızlığını fark etmesi karşısındaki umutsuzluğunun bir ifadesidir. Fakat bedeni tüm yaraları onarmaktadır ve ölüm burada bir kurtuluş olarak sunulamamaktadır. Bu durum, Kierkegaard düşüncesinde umutsuzluğun ölümle sonlanabilecek bir olgu olmadığını işaret etmektedir. Nitekim Kierkegaard'ın ölümcül hastalık olarak kavradığı umutsuzluk, bedensel bir imgeye dönüşmektedir. Hari ölememekte fakat yaşayarak da huzur bulamamaktadır.

Bu sahnedeki Kelvin'in tanık konumu da önem taşımaktadır. Kelvin, Hari'nin duyduğu acı karşısında artık yalnızca korku duyan bir konuk değildir. Onun acısından kendisini sorumlu tutmaktadır. Bu sorumluluk bilinci, Kelvin'in iç dönüşümünün temelini oluşturmaktadır. Kierkegaard için etik varoluş, insanın kendi eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmesiyle ilişkilendirilmektedir. Kelvin, geçmişteki Hari'nin ölümünü tamamen kendi üzerinde hissetmemesine rağmen, film bu ölümle Kelvin arasında ruhsal bir bağ inşa etmektedir. Bu bağ görünür kılan ise Solaris Okyanusu'dur. Bu noktadaki Kelvin'in sevgisi, nostaljik bir hatırlama olmaktan çıkmakta; acı dolu bir sorumluluğa, yüzleşmeye ve belki de kurtuluşun mümkün kılınmasına dönüşmektedir. Tarkovsky'nin maneviyat düşüncesi ise tam olarak bu noktada belirginlik kazanmaktadır. Maneviyat, film içerisinde soyut bir dogma ya da dayatılan bir inanç sistemi olarak ele alınmamaktadır. Maneviyat, insanın başka bir varlığın acısı karşısında kendi benliğini aşma imkânında görünürlük kazanmaktadır.

Solaris'in zaman kavramı ise doğrusal bir düzlemde ilerlememektedir. Geçmişin bugün ile birleşmesi, Hari'nin geri dönüşü, tamamlanamamış geçmişi ve insanın yaşadığı olayların ruhunda süregeldiğini göstermektedir. Kelvin için geçmiş, tamamlanmış bir zaman dilimi değildir. Geçmiş, bugünün içerisine sızarak sürekli yaşanan bir varoluş yükü olarak yankı bulmaktadır. Tarkovsky'nin zaman felsefesinde bu kavram, genellikle rüyalar, hafıza ya da ruhsal yoğunluk içerisinde görünür kılınmaktadır. Kelvin karakterinin çocukluk, aile, anne, dünya ya da Hari ile ilgili imgeleri, olayların dışsal ilerleyişinden daha belirleyici bir yapıyı temsil etmektedir. Filmin yavaş ritmik akışı, izleyiciyi karakterlerin deneyimlediği bu yüzleşme evrenine dahil etmektedir. Bu noktada seyirci, Kelvin'in deneyimlediği gibi geçmişi bir hatıra olarak görmekten uzaklaşmakta, şimdiki anı şekillendiren canlı bir varlık olarak hissetmektedir.

Kierkegaard bakışındaki tekrar kavramı, bireyin geçmiş ile ilişkisini anlamasında önemli bir dayanak kurmaktadır. Tekrar, basit düzeyde aynı olayın tekerrür etmesinin dışında bir anlam taşımaktadır. Tekrar, geçmişin yeni bir varoluş anlamı içerisinde yeniden kazanılmasını ifade etmektedir. Hari'nin geri dönüşü ilk bakışta tekerrür eden trajik bir olay

olarak görülebilmektedir. Kelvin aynı kayıp, kadın ve suçlulukla yeniden karşılaşmaktadır. Fakat buradaki tekrar, geçmişin mekânîk bir tekrar edilişini temsil etmemektedir. Buradaki tekrar, Kelvin karakterine geçmişe başka türlü yaklaşabilme imkânını tanımaktadır. İlk Hari’de deneyimlenen başarısız sevgi, bugüne gelen Hari’de etik bir sorumluluğa dönüşebilmektedir. Solaris gezegeninde bu sebeple tekrar hem ceza hem de imkân hâlini almaktadır.

Filmdeki kütüphane sahnesi, Tarkovsky’nin sanat, medeniyet, insanlık ve maneviyat anlayışını görünür biçimde sunmaktadır. Uzay istasyonunun dağılmış atmosferi içerisinde kütüphane, dünya yaşantısına ait kültürün ve hafızanın korunduğu bir mekânı temsil etmektedir. Kitaplar, tablolar, nesneler ve geçmiş izleri bu mekân içerisinde sunulmaktadır. Mekân içerisinde sunulan eserler, Solaris’te yalnızca bireysel bir suçluluk hikâyesi olmadığını, aynı zamanda insanlığın kendisine anlam arayışıyla ilgili geniş bir sorunun felsefi izleğinin de bulunduğunu göstermektedir. Aynı zamanda distopik bir evren olarak Solaris’te kütüphane mekânının tasarlanması, insanın teknik olarak en uç noktaya ulaşsa bile sanata, hafızaya ve maneviyata duyduğu ihtiyacı göstermektedir. Bu sahne içerisinde yer çekiminin kısa süre kaybolması ve karakterlerin havada süzülmesi, bedenin dünyanın ağırlığı karşısında geçici bir kurtuluşu olarak okunabilmektedir. Ancak buradaki kurtuluş kalıcı ve gerçekçi değildir; daha çok sevginin ve hafızanın insanı bir anlığına maddi dünyanın sınırları ötesine taşıyabileceğini hissettirmektedir.

Kütüphane sahnesinde Hari, insan olma arzusunu daha belirgin şekilde yaşamaktadır. Çünkü o artık Kelvin’in belleğinde bir imge olarak pasif bir yansıma değildir. Hari; insanlık kültürü, acı, sevgi ve ölüm düşüncesiyle ilişki kurabilen bir özneye dönüşmektedir. Sartorius’un Hari’yi hâlâ bir olgu olarak görmesiyle Kelvin’in Hari’ye sevgi beslemesi arasındaki fark, filmin etik zeminini derinleştirmektedir. Kierkegaard’ın birey kavramı açısından bu noktada önemli olan, Hari’nin genel geçer bir kategori içerisinde irdelenememesidir. Hari, ne yalnızca insan ne de insan olmayan şeklinde kolay ve basit bir tanım barındırmaktadır. Hari’nin varlığı, insanın karşısında bulunan tekil varlığa nasıl davranması gerektiği sorusunu gündeme getirmektedir. Bu sebeple Solaris’teki felsefi yoğunluk, ontolojik bir sınıflandırma düşüncesinden çok etik bir karşılaşma potasında belirginlik kazanmaktadır.

Kelvin’in rüyasında annesini görmesi ya da halüsinasyon görmesi sahnesi; filmde çocukluk, arınma, manevi yönelim ve suçluluk duygusunun kesiştiği başka bir önemli noktayı ifade etmektedir. Anne imgesi, Tarkovsky sinemasında genellikle bireyin kaybettiği köken, şefkat ve ruhsal temizlik ile ilişkilendirilmektedir. Kelvin’in annesiyle karşılaştığı sahnede

yıkanma, dokunma, birbirlerine bakış ve sessizlik anları nostaljik bir hatıra penceresine indirgenememekte; arınma duygusunun görsel karşılığını oluşturmaktadır. Kelvin, Hari karşısında suçlu bir erkek görünümünden anne imgesi karşısında çocuk görünümüne dönüşmektedir. Buradaki çocuklaşma hâli, Kelvin karakterinin benliğinin kırılğanlığını açığa çıkartmaktadır. Kierkegaard felsefesinde insanın benliği kendi kendisine yetebilen bir yapı değildir. İnsan, kendisini aşan aşkın bir kaynakla ilişki kurmadıkça varoluşunu gerçekleştirememektedir. Anne sahnesi, Kelvin'in bu söz konusu kaynağı dünyevi bir hatıra içinde aradığını hissettirebilmektedir. Fakat film, buradaki arınmanın tam anlamıyla tamamlanıp tamamlanmadığını belirsiz bırakmaktadır.

Solaris Okyanusu, filmde Tanrı'nın doğrudan karşılığı olarak okunmamaktadır. Fakat insanın kendisini aşan, kendisini çözen, ona kendi hakikatini gösteren ve rasyonel açıklamaların ötesinde bulunan bir güç işleviyle görülebilmektedir. Okyanus burada konuşmayan, ahlaki hükümler üretmeyen, insanı açıkça cezalandırmayan fakat insanın en saklı imgelerini geri göndererek onu kendisiyle yüzleşmeye zorlayan bir yapıda temsil edilmektedir. Kierkegaard'ın Tanrı karşısında birey düşüncesi ile Solaris Okyanusu arasında bir benzerlik kurulabilmektedir. Birey, kendi içindeki hakikatle ancak kendisini aşan bir güç karşısında kaldığında yüzleşmektedir. Kelvin karakteri için Solaris, bu kapsamda metafiziksel bir ayna görevi görmektedir. Karaktere bilimsel bilgi değil, kendi suçluluğunu, kendi sevgisini ve umutsuzluğunu göstermektedir. Fakat bu ayna basit bir psikolojik yansıtma değildir. Çünkü Hari'nin giderek bağımsız bir acı ve kendisine dair bilinç kazanması, Okyanus'un vadettiği deneyimi etik olarak karmaşık hâle getirmektedir.

Tarkovsky'nin distopik evren düşüncesi Solaris'te dışsal bir felaket imgesinden çok içsel çözümlere üzerine kuruludur. Filmde savaş, yıkılmış şehir yahut totaliter bir rejim baskısı yoktur. Fakat insanın bilimsel ilerleme içerisinde kaybettiği manevi merkez açıkça görülmektedir. İstasyonun dağınık yapısı, karakterlerin huzursuz hâlleri, yaşanan ölümler ve belirsiz ziyaretçiler, modern insanın kendi iç dünyasında güvenli bir yer edinemediğini göstermektedir. Bu distopya, teknolojik gelişmenin insan varoluşunun kurtarıcısı olmadığı bir evren yaratmaktadır. İnsan erişilemez görülen uzaya ulaşmıştır fakat suçluluk, yalnızlık, umutsuzluk, kaygı ve sevgi karşısında hâlâ savunmasız bir yapıda yer almaktadır. Kierkegaard'ın modern çağa yönelik eleştirisiyle birlikte bu durum değerlendirildiğinde, Solaris'in insanı kalabalıktan değil, kendi benliğinden kaçan bir varlık olarak tasarladığı söylenebilmektedir. Modern insanın buradaki trajedisi, dış dünyayı bilme, anlama ve çözme

kapasitesinin artmasına rağmen kendi iç hakikatini keşfetme cesareti göstermemesinden kaynaklanmaktadır.

Filmde inanç meselesi açık bir dini söylem barındırmamaktadır. İnanç kavramı daha çok insanın imkânsız olan karşısında nasıl bir tutum sergilediği üzerinden görünürlük sağlamaktadır. Kelvin'in Hari'ye yeniden sevgi duyması basit bir romantik sevgi değildir. Çünkü bu sevgi imkânsızdır, acı vericidir ve rasyonel olarak gerçekçi ya da sürdürülebilir değildir. Buna rağmen Kelvin, Hari'yi sadece yok edilmesi gereken bir halüsinasyon olarak görmeyi bırakmaktadır. Bu noktada Kierkegaard'ın inanç düşüncesi ile bir yakınlık kurulabilmektedir. İnanç, aklın kolayca onayladığı bir kesinlik içermemektedir. İnanç, paradoks karşısında varoluşsal bir bağlılığı gerekli kılmaktadır. Kelvin'in Hari'ye yönelimi de paradoksal bir döngüyü simgelemektedir. Hari hem ölü hem de canlıdır. Hem Kelvin'in hafızasında doğmuştur hem de kendi acısına sahiptir. Hem geçmişin bir tekrarıdır hem de yeni bir etik sorumluluktur. Kelvin, buradaki paradoksu çözemez fakat bunun içerisinde yaşamayı tercih eder.

Kierkegaard'ın Hz. İbrahim anlatısı üzerinde düşündüğü inanç, etik olanı aşan ve insanı sonsuz olan mutlakla ilişkiye sokan sarsıcı bir deneyimdir. Solaris'te Kelvin'in bu durumu, yaşadığı içsel sarsıntı, etik sorumluluk ve metafiziksel bilinmezlik arasında bir gerilim oluşturmaktadır. Hari'ye duyduğu sevgi, etik bir sorumluluk alanını gerektirmektedir. Fakat Hari'nin var olma koşulları bu sorumluluğu da çözümsüz hâle getirmektedir. Kelvin için onu yaşatmak acı vericidir; yok etmek ise ahlaki bir şiddet olarak görülebilmektedir. Bu sebeple Kelvin karakterinin karşısındaki sorun sadece “Ne yapmalıyım?” sorusu değil, “Bu imkânsız karşılaşma karşısında nasıl bir insan olmam gerekir?” sorusudur. Kierkegaard felsefesi izinde bu soru nesnel bir yanıt barındırmamaktadır. Cevap, Kelvin'in kendi varoluşu içerisinde vereceği bir seçimi simgelemektedir.

Hari'nin sonunda kendi yok oluşunu kabullenmesi, filmin en trajik etik alanlarından birisini temsil etmektedir. Hari, Kelvin'in kendisine duyduğu bağlılığa karşılık varlığının Kelvin için de kendisi için de sürdürülemez bir yapısı olduğunu fark etmektedir. Onun yok oluşu, başkalarının teknik müdahalesi sonucunda gerçekleşse de bu kararın özünde kendisinin öznel iradesi ve fedakârlık boyutu yer almaktadır. Bu sahnede Hari, sadece Kelvin'in belleğinden türemiş bir görüntü olmaktan çıkmaktadır. Çünkü o, başkasının iyiliği için kendi varlığından vazgeçebilen bir özneye dönüşmektedir. Kierkegaard felsefesi izinde sevgi ve fedakârlık düşüncesi noktasında Hari'nin bu eylemi, benliğin sadece kendisini koruma

çabasından ibaret olmadığını göstermektedir. Hari, kendi imkânsız varoluşu içinde dahi etik bir derinlik kazanmaktadır. Bu sebeple Solaris'in en yıkıcı taraflarından biri, insan olmayan yahut insan olduğu tartışmalı olan bir varlığın insanlardan daha derin bir sevgi ve fedakârlık düşüncesine sahip olabilmesidir.

Kelvin'in Hari'nin yokluğundan sonra deneyimlediği boşluk, onun dönüşümünün tamamlanmadığını fakat derinleştiğini göstermektedir. Hari'nin yok oluşu, Kelvin'in başlangıçtaki hâline dönüşmemesini sağlamaktadır. Kelvin, artık geçmişi bastıran ya da bilimsel görevine sığınan bir kişi değildir. Hari ile yaşadığı bu ikinci karşılaşma, ona suçluluğunun sadece yok edilmesi gereken bir duygu olmadığını, benliğine dönüştürebilecek bir yüzleşme alanı olabileceğini göstermiştir. Kierkegaard'ın umutsuzluktan çıkış ya da kurtuluş düşüncesi, benliğin kendisini inşa eden kaynakla doğru ilişkiye yönelmesiyle mümkündür. Kelvin'in film sonunda bu ilişkiye ulaşıp ulaşamadığı ise kesin bir sonuç taşımamaktadır. Fakat karakter, başlangıçtaki kaçış konumundan farklı bir ruhsal eşiğe yürümektedir. Buradaki soru, Solaris'in bilimsel olarak açıklanmasının peşinde değil, kendi varoluşunun hakikatini hangi düzlemde sürdüreceği sorusunda inşa edilmektedir.

Filmin finali, Tarkovsky sinemasının hem en çok tartışılan hem de en yoğun metafizik anlam taşıyan parçalarından birini oluşturmaktadır. Kelvin, dünyadaki baba evine geri yolculuk yapmış gibi görünmektedir. Babasının evinin önünde dizlerinin üzerine çöker ve babasına sarılır. Bu sahne bağışlanma, eve dönme ve arınma gibi duyguları taşımaktadır. Kamera açısının bu sahne üzerinde genişlemesi ile söz konusu mekânın Solaris Okyanusu üzerinde bir ada olduğu anlaşılmaktadır. Buradaki son, kesin bir gerçeklik düzeyi sunmamaktadır. Aksine izleyicinin belleğinde hakikat, hafıza ve kurtuluş arasında bir belirsizlik süreci oluşturmaktadır. Kelvin gerçekten eve dönmüş müdür, yoksa Solaris onun en derin arzu ve pişmanlığını yeniden mi üretmiştir? Buradaki belirsizlik, filmin Kierkegaard felsefesi izinde okunması açısından son derece önemlidir. Çünkü inanç, kesin kanıta dayalı bir güvenlik alanı değil, belirsizlik içerisinde inşa edilen varoluşsal bir yönelimi ifade etmektedir.

Filmin finalindeki ada imgesi, Tarkovsky'nin mekân anlayışını da tamamlamaktadır. Film boyunca dünya, istasyon ve Solaris arasında gidip gelen mekânsal kurgu, sonunda birbirinin içerisine geçmektedir. Dünya artık saf bir başlangıç noktası değildir. Solaris'in üzerinde yeniden yapılanmış bir hatıra adasına dönüşmektedir. Bu yapı, insanın hiçbir zaman geçmişe bıraktığı gibi dönemeyeceğini göstermektedir. Buradaki eve dönüş imgesi, ancak dönüştürülmüş bir bilinç ile mümkün kılınmaktadır. Kierkegaard'ın tekrar kavramı bakımından

final, geçmişin aynen olduğu gibi geri gelmesi değil, yeni bir varoluşsal anlam üzerinden yeniden kazanılmasını ifade etmektedir. Kelvin'in babasının evine dönüşü, bu noktada eğer bir kurtuluş imkânı olarak değerlendirilirse, buradaki kurtuluş ancak onun artık eski Kelvin olmamasıyla mümkün kılınmaktadır. Fakat buradaki kurtuluş da tam olarak kesin ve tamamlanmış değildir. Ada, Okyanus'un ortasında kırılğan bir mekân olarak durmaktadır.

Solaris filminin tez kapsamında Tarkovsky'nin sinema anlayışı bölümüyle ilişkilendirilmesi, filmin sinemayı sadece anlatı kuran bir araç olarak değil, insan ruhunun deneyimini zaman ve imge aracılığıyla görünür kılan bir sanat olarak değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Tarkovsky, bu film kapsamında bilimkurgu türünü dönüştürmektedir. Tür, dışsal merakı içsel bir arayışa çevirmektedir. Kamera kullanımı, uzun planlar, sessizlik, doğa görüntüleri ve rüya ile gerçek arasındaki geçirgenlik filmin düşünsel zeminini vurgulamaktadır. Bu sinema anlayışında görüntü, açıklanacak bir sembol olarak değil, deneyimlenecek bir varoluş alanını inşa etmektedir. *Solaris*'teki Okyanus, Hari'nin varlığı, su içerisinde yüzen otlar, istasyon koridorları ve finaldeki baba imgesi, tek tek anlamlara kapatılmayan fakat insanı düşünmeye iten imgeler olarak işlev görmektedir.

Bu çerçevede *Solaris*, insanın evren karşısındaki küçüklüğünden öte bireyin kendi iç dünyası karşısındaki savunmasızlığını anlatmaktadır. *Solaris* Okyanusu, bilinmeyen bir gezegenin fenomeni olduğu kadar insanın bastırılmış iç hakikatlerinin geri fişkırmasını temsil etmektedir. Kelvin'in bu gezegen içerisindeki yolculuğu, dünyadan uzaya değil; rasyonel bir özne konumundan suçlu, kaygılı, endişeli ve bağışlanmaya muhtaç birey konumuna doğru yapılmaktadır. Hari karakterinin varlığı; geçmişin silinemeyen yapısını, sevginin sorumluluktan ayrılamayacağını ve umutsuzluğun insanı kendi benliğiyle hesaplaşmaya ittiğini göstermektedir. Tarkovsky'nin uzun planları, sessizlikleri, doğa kullanımı ve açık uçlu final yapısı, buradaki felsefi deneyimi açıklamak yerine yaşatmayı temsil etmektedir. Kierkegaard'ın izinde *Solaris* filmi incelendiğinde, kaygının insanı parçalayan bir duygu olmasının ötesinde insanı kendi hakikatine çağırان bir imkân ve davet olduğu, umutsuzluğun belleğin yanlış ilişkisini açığa çıkardığı ve inancın ise kesinlikten çok belirsizlik içerisinde yönelme cesareti olduğu görülmektedir. Bu noktada film, tez kapsamında sadece Tarkovsky sinemasının bir örneği olarak değil, modern insanın varoluşsal gerilimini, ruhsal çoraklığını ve kurtuluş arayışını felsefi düzeyde görünür kılan merkezi bir anlatı olarak ele alınabilmektedir.

4.3. Ivan'ın Çocukluğu; Savaş, Travma ve Kaybedilen Masumiyet

Ivan'ın Çocukluğu, Tarkovsky sinemasının savaş anlatısı kapsamında doğrudan kahramanlık, cephe hikâyeleri ya da tarihî bir zafer algısı üzerinden inşa edilmemektedir. Film, insan ruhunun parçalanması ve bu yıkım karşısında çocukluğun imkânsızlaşması ile varoluşsal kaygının erken yaşta zorunlu bir kader hâline gelmesi üzerine kurulan ilk uzun metrajlı film olarak yer almaktadır. Film, görünür düzlemde II. Dünya Savaşı sırasında Sovyet ordusu için keşif yapmakta olan küçük bir çocuğun hikâyesini anlatmaktadır. Fakat anlatının derinliklerindeki asıl ağırlık, savaşın dış dünyadaki yıkımından öte, bu yıkımın insanın kendi iç dünyasında yol açtığı onarılmaz boşluğa yönelmektedir. Bu sebeple *Ivan'ın Çocukluğu*, sadece savaş karşıtı bir film olarak değerlendirilmemektedir. Film, insanın en kırılgan döneminin, yani çocukluğunun tarihî şiddet tarafından nasıl dejenere edildiğini; benliğin sevgi, aile, oyun ve masumiyet gibi temel dayanaklardan nasıl koparıldığını göstermektedir. Bu kapsamda eser, Tarkovsky'nin zamanın ruhsal boyutu, maneviyat ve içsel yolculuk, distopik evren, terk edilmiş mekânlar, medeniyetin çöküş imgeleri, kaygı, umutsuzluk, sessizlik, bekleyiş, içsel çatışma ve kurtuluş arayışı noktasında doğrudan temas eden bağlar kurmaktadır. Aynı zamanda film, Kierkegaard'ın bireyin kaygısı, umutsuzluğu, benliği, özgürlüğü, inancı ve varoluşsal sıçrama arzusu düşünceleri izinde, ruhsal konumunu anlamak noktasında güçlü bir felsefi zemin sunmaktadır.

Tarkovsky sinemasında görüntü, sadece olay örgüsünü taşıyan görsel bir şerit değildir; görüntü, insanın ruhsal durumunu ortaya koyan bir düşünme alanıdır. *Ivan'ın Çocukluğu* filminde savaş, genellikle büyük çatışmalarla, askerî stratejilerle ya da tarihî açıklamalarla verilmemektedir. Bu doğrusal akış yerine savaş; bataklıklar, yıkılmış evler, karanlık ormanlar, birikmiş sular, harabeler, sessiz koridorlar ve Ivan'ın rüyaları aracılığıyla hissedilmektedir. Buradaki tercih, Tarkovsky'nin sinemayı sadece dış dünyayı kaydeden bir araç olarak görmediğini; zamanın ve belleğin bireyin içsel deneyimi olarak kavranabileceğini temsil etmektedir. Filmde savaşın gerçekçiliği, nesnel bir tarihî tablo olmanın ötesinde, bir çocuğun ruhuna işlemiş travmatik bir zaman modeli olarak görünür kılınmaktadır. Ivan, çocukluğunu kendi öznel seçimiyle geçmişte bırakmış değildir. Çocukluğu kendisinden koparılmış; fakat rüyalarında, anılarında ve annesinin sesiyle birlikte parçalı bir biçimde hayatına dönmeye devam etmektedir. Bu sebeple filmde zaman, doğrusal bir çizelge olarak ilerlememektedir. Şimdiki savaş zamanı ile geçmişin rüya zamanı iç içe geçmektedir. Ivan'ın bedeni savaşın şimdisi içinde hareket etmesine rağmen, ruhu sürekli olarak kaybettiği çocukluğu ve annesinin yokluğu etrafında dolaşmaktadır.

Kierkegaard açısından insan; sonlu ve sonsuz, zorunluluk ve imkân, zaman ve ebediyet arasında dengeli bir sentezi simgelemektedir. Bu sentez, bireyin kendi kendisiyle ilişki kurma biçimini, yani benliğini meydana getirmektedir. Ivan'ın yaşadığı trajedi, buradaki sentezin daha çocuk yaşta savaş tarafından bozulmasından kaynaklanmaktadır. Çocukluk, normal şartlarda imkânın, oyun alanlarının, güven duygusunun ve geleceğe dair açıklığın dönemidir. Oysa Ivan için imkân artık daralmakta; gelecek tahayyülü intikam ve ölüm ihtimaliyle kuşatılmaktadır. Kierkegaard'ın kaygı kavramı, insanın özgürlükle ya da imkânla karşılaşmasından doğan bir baş dönmesi olarak kabul gördüğünde, Ivan'ın durumu özel bir ağırlık kazanmaktadır. Çünkü Ivan'ın kaygısı, kendi yaşlıtlarına karşın yetişkin bir öznenin özgür seçim alanında belirginlik kazanan soyut bir kaygı değildir. Ivan'ın kaygısı; savaşın ortasında ailesini kaybetmenin, ölümü tatmanın ve kendisini askerî bir görevin parçası hâline getirmenin bir çocuğun belleğinde yarattığı varoluşsal sarsıntıyı temsil etmektedir. Bu çerçevede Ivan, imkânın açıklığı üzerinden değil, imkânın yıkımı üzerinden yaşamını sürdürmektedir. Karakter için çocuk kalma, sevilme, korunma, oyun oynama ya da geleceğe uzanan ihtimaller savaş tarafından kapatılmaktadır. Buradaki kapalılık, Kierkegaard izinde umutsuzluğun en acı biçimlerinden birini üretmektedir; yani benliğin olması gereken varoluş imkânından koparılması.

Filmin açılış sahnesindeki rüya sekansı, Tarkovsky'nin zaman, bellek ve maneviyat düşüncesini ilk andan ortaya koymaktadır. Ivan'ın aydınlık bir doğa alanı içerisinde, annesiyle birlikte kuyu, ağaç, ışık ve uçuş hissiyle çerçevelenen bu bölümünde, savaşın karanlık dünyasıyla keskin bir karşıtlık oluşturulmaktadır. Rüya, Ivan'ın kaybedilmiş çocukluğunun sadece nostaljik bir anısı olarak yer almamaktadır. Bu sahne, onun ruhunda hâlâ var olan fakat gerçek dünyada deneyimleyemediği masumiyet alanının bir göstergesidir. Rüya da doğa açık bir mekân olarak kullanılmaktadır; gökyüzü, anne ve hareket, rüyanın başat unsurları olarak yer almaktadır. Oysa savaşın şimdiki zaman içerisindeki mekânı; çamurlu topraklar, karanlık sular, karanlık gökyüzü, bedenin ağırlığı ve her hareketin ölüm tehlikesi taşımasıyla bütünleştirilmektedir. Tarkovsky burada çocukluk ile savaş arasında yer alan ontolojik farkı görsel bir atmosfer üzerine inşa etmektedir. Çocukluk açıklıkla, savaş ise karanlık ve kapanmayla ilişkilendirilmektedir. Kierkegaard'ın düşüncesinde insanın varoluşsal krizi genellikle sonsuzluk arzusuyla sonlu olanın sertliği arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır. Ivan'ın rüyaları da söz konusu gerilimi taşımaktadır. Rüya da açıklık ve sonsuzluk imgesi vardır; gerçeklikte ise sorumluluk, ölüm ve kayıp bütün açıklığıyla hüküm sürmektedir.

Ivan'ın bataklık ve su birikintisi içerisinde çıkarak Sovyet askerlerinin bulunduğu yere ulaşması, filmin temel geçiş anlatımlarından birini oluşturmaktadır. Burada çocuk, sanki

ölümün, karanlığın ya da bilinmeyenin içinden çıkarak görünürlük kazanmaktadır. Karakterin küçük bedeni karşısında sert ve öfkeli tavrı dikkat çekmektedir. Buradaki çelişki, Ivan karakterinin içsel bölünmesini ortaya koymaktadır. Görünüşe bakıldığında Ivan çocuktur; ancak ruhsal olarak çocukluğunu yaşamaktan kopmuştur. Savaş, karakteri erken bir yetişkinliğe zorlamakta; fakat bu zorlama, yetişkinliğin olgunluğu ile değil, travmatik bir sertleşme biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Kierkegaard'ın umutsuzluk kavramı izinde Ivan'ın durumu, benliğin kendi doğal imkânıyla ilişki kuramaması üzerinden okunabilmektedir. Film boyunca Ivan'ın çocuk olmak isteyip istemediği ya da çocukluğunu tümüyle reddetmek mi istediği sorusu açık uçlu bırakılmaktadır. Rüyalari, karakterin çocukluğa bağılı kaldığını gösterirken uyanıklık hâli, çocukluğu zayıflık gibi dışarıda bırakmayı temsil etmektedir. Buradaki gerilim, karakterin trajik çekirdeğini oluşturmaktadır.

Ivan'ın askerlerle ilk karşılaşmasındaki tavrı, karakterin sadece korunmaya muhtaç bir çocuk olarak okunmasını engellemektedir. Karakter; kendisine inanılmasını, üst makamlara haber verilmesini ve görevindeki önemini kabul edilmesini arzu etmektedir. Buradaki istek, savaşın çocuğun benlik algısını nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir. Ivan, çocukluğun pasif korunma konumunu kabul etmemekte; kendisini görevinin, bilgisinin ve tehlikenin taşıyıcısı olarak görmektedir. Ancak buradaki tavır, bir bireyin gerçek bir özgürlük arayışından çok, zorunluluğun içselleştirilmiş biçimi olarak sunulmaktadır. Kierkegaard'ın özgürlük düşüncesi, bireye verilen imkân karşısında öznel seçimlerle ilgilidir. Ivan'ın özgürlüğü ise kendi benliğini kuracak açık bir imkân olarak yer almamaktadır. Buradaki özgürlük, intikam ve görev zorunluluğu içinde sıkışmış bir karakterin hareket alanı olarak kullanılmaktadır. Karakter kendi hayatını seçiyor gibi görünmektedir; fakat bu seçimin arkasında ailesinin öldürülmesi, çocukluğunun elinden alınması ve savaşın şiddeti yer almaktadır. Bu sebeple Ivan'ın kararlılığı, bir kahraman olarak nitelendirilmesinin ötesinde trajik bir kahramanlığı temsil etmektedir.

Tarkovsky'nin filmde savaş temasını gösterme biçimi, distopik evren başlığı noktasında önem taşımaktadır. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndaki distopya, geleceğe ait teknolojik bir tahakküm kâbusu değildir. Buradaki evren, insanlığın tarihsel olarak yaşattığı savaşın ruhsal çoraklığının bir mekânıdır. Yıkılan yapılar, yanan ağaclar, boşaltılan evler, sisli nehir kıyıları ve karanlık geçiş bölgeleri, medeniyetin karakterin kendisini ve çocukluğunu koruyamadığını göstermekte; insanın insana karşı nasıl yıkıcı bir hâle geldiğini gösteren bir evren inşa etmektedir. Bu dünya içerisinde çocukluk artık doğal bir yaşam evresi olarak sürdürülememektedir. Savaş sadece binaları değil, zamanın ahlaki akışını da sekteye uğratmaktadır. Bir çocuğun büyümesi, alması gereken eğitimi alması ve ailesiyle bağ kurması gereken zaman, dışarıdan dikte edilen ölüm ve

görevle yer değiştirmektedir. Kierkegaard açısından bu durum, insanın sonlu yönünün çıplak bir biçimde açığa çıkarılmasını göstermektedir. Fakat buradaki sorumluluk hâli, bireyin ölümü ile değil, insanın bir başka bireyi metafiziksel ölüme sürüklemesi üzerinden tarihî şiddet temasıyla görünür kılınmaktadır.

Filmin terk edilmiş mekânları, Tarkovsky'nin diğer filmlerinde de belirginlik kazanacak ruhsal mekân arayışının erken örneklerinden birini temsil etmektedir. Yıkılmış evler, çürümüş yapılar ve savaşın boşalttığı alanlar dekoratif birer gerçeklik unsuru değildir. Buradaki mekânlar, insanın iç dünyasındaki kırılmanın dış dünyaya taşmış biçimleridir. Ivan'ın çocukluğu da tıpkı bu mekânlar gibi terk edilmiştir. Filmde ev vardır; fakat ev olma niteliğini kaybetmiştir. Orman vardır; fakat onun oyun alanı değildir. Su vardır; fakat arınma ve hayat kaynağı olmanın ötesinde, geçilmesi gereken tehlikeli bir sınırdır. Tarkovsky'nin mekânları bu sebeple psikolojik değil, varoluşsal bir ağırlık taşımaktadır. Kierkegaard'ın benlik düşüncesi ile birlikte düşünüldüğünde, buradaki mekânlar benliğin kendi içinde barınacak güvenli bir yer bulamamasının sinemasal karşılığını oluşturmaktadır.

Ivan'ın annesiyle ilgili gördüğü rüyalar, filmin maneviyat ve içsel yolculuk boyutunun merkezini temsil etmektedir. Anne figürü, kaybedilen bir aile bağı olmasının ötesinde, Ivan'ın varoluşunda bir zamanlar mevcut bulunan güven, sevgi ve koruma duygusunu temsil etmektedir. Kierkegaard izinde filmdeki anne imgesi, kaybedilmiş mutlak güven duygusunun dünyevi karşılığı olarak düşünülebilmektedir. Ivan'ın annesiyle kurduğu rüya ilişkisi, gerçeklik dünyasında erişilemeyen bir bütünlüğe yönelişi temsil etmektedir. Buradaki yöneliş, huzurlu bir katarsis anını değil, acı verici bir hatırlatmayı temsil etmektedir. Rüyanın son bulması ile Ivan, savaşın gerçekliği, yani dış dünyanın acımasızlığı içerisine geri dönmektedir. Buradaki dönüş, insanın sonsuzluk arzusuyla sonlu dünyanın kırılmış yapısı arasında kalışını görünür kılmaktadır. Ivan için anne artık sadece geçmişte kalan bir kişi değil, kendi benliğinin tamamlanamamış yönünü temsil etmektedir.

Kierkegaard'ın umutsuzluk düşüncesinde, insanın kendisi olamaması kadar kendisi olmak istemesi fakat bunu yanlış bir temele dayandırması da önemli bir noktadır. Ivan kendisi olmak istemekte; fakat savaş koşulları içerisinde kendisini intikam, görev ve ölümle tanımlamaktadır. Bu sebeple karakterin benlik kurma çabası, başlangıç itibarıyla yaralı bir yapıyı inşa etmektedir. Ivan'ın yetişkin karakterlere karşı sert tavrı, karakterin kendi kırılganlığını gizleme biçimi olarak görülmektedir. Çocuk olduğunu hatırlatan her durum karşısında karakter öfke ve direnç tepkisi göstermektedir. Yetimhane ya da askerî okul gibi

karakteri savaştan uzaklaştıracak öneriler sunulduğunda Ivan, bunu bir kurtuluş olarak değil, ailesinin ölümünü unutmaya zorlanma serüveni olarak algılamaktadır. Bu sebeple karakter cephede kalmak ister. Fakat buradaki istek, özgür bir idealden öte, travmanın yönlendirdiği bir tutumdur. Ivan kaybettiklerini aşamaz; fakat kayıplarını bir kimlik hâline getirmektedir. Kierkegaard felsefesi izinde bu durum, umutsuzluğun benliği kendi yarasına bağlamasını göstermektedir.

Filmin askerî karakterleri, Ivan'ın varoluşsal konumunu farklı açılardan ele almayı sağlayan figürlerdir. Kholin, Galtsev ve diğer askerler, Ivan karakterine hem kahramanlık hem merhamet hem de çaresizlik içerisinde yaklaşmaktadırlar. Ivan'ı korumak isterler; fakat savaşın mevcut düzeni içerisinde onun görevlerinden yararlanmaya da ihtiyaç duymaktadırlar. Buradaki ikili tutum, savaşın ahlaki çıkmaz yapısını göstermektedir. Bir çocuğun savaşın merkezinde ve cephede bulunmasının yanlışlığı herkes tarafından bilinmekte; fakat savaş koşulları bu yanlışlığı normalleştirmektedir. Tarkovsky, buradaki ahlaki yargıyı yüksek sesle aktarmamakta, bunun yerine izleyiciyi bu rahatsız edici tutumla baş başa bırakmaktadır. Kierkegaard açısından etik sorumluluk, bireyin kalabalık, kurum ya da tarihî zorunluluk arkasına saklanmadan kararının ağırlığını üstlenmesi noktasına dikkat çekmektedir. Filmde yetişkin karakterlerin Ivan karşısındaki çaresizliği, etik sorumluluğun savaş ortamında nasıl bulanık bir hâle geldiğini göstermektedir.

Galtsev karakterinin Ivan'a bakışı, filmin izleyiciye en yakın bakış noktalarından birini oluşturmaktadır. Galtsev, Ivan'ın cesaretini görmekte; fakat aynı zamanda onun çocuk oluşunu da unutmamaktadır. Buradaki çift yönlü bakış, filmin bir kahraman anlatısına dönüşmesini engellemektedir. Ivan'ın keşif görevlerindeki başarısı hayranlık uyandırmakta; fakat buradaki başarı izleyiciye acı vermektedir. Çünkü Ivan karakterinin her başarısı, karakterin biraz daha savaşın derinliklerine gömülmesi anlamına gelmektedir. Buradaki trajik durum, Kierkegaard'ın trajik olan ile ilişkisi noktasında benzerlik taşımaktadır. Trajik durum, insanın sadece yanlış seçim yapmasından değil, doğru görünen bir davranışın dahi acı ya da kayıp üretebilmesinden doğmaktadır. Ivan'ın cesareti ahlaki olarak değerli görülebilir; fakat buradaki cesaret bir çocukta ortaya çıkmak zorunda kaldığı için savaşın ahlaki çöküşünü de belirgin hâle getirmektedir.

Kholin ve Masha arasında geçen sahneler, filmde savaşın içinde kalan yetişkinlerin dünyasını ve insani temas arzusunu görünür hâle getirmektedir. Buradaki sahneler ilk bakışta Ivan hikâyesinden ayrı bir yan anlatı olarak değerlendirilebilmekte; fakat aslında filmin

bütününde yaşanan kayıp ve arzu temasını genişletmektedir. Savaş sadece Ivan'ın çocukluğunu değil, yetişkinlerin de sevme ve normal hayat kurma imkânlarını kesintiye uğratmaktadır. Masha'nın orman içerisindeki hareketleri, Kholin'in karaktere yaklaşımı ve aralarındaki gerilim, savaşın ortasında bile insanın hayatla bağ kurma arzusunun sürdüğünü göstermektedir. Fakat bu bağlar kırılgan, süresiz ve savaşın gölgesi altındadır. Kierkegaard açısından bu sahneler, insanın estetik arzu, etik sorumluluk ve varoluşsal belirsizlik arasında kalışını işaret etmektedir.

Tarkovsky'nin sessizlik ve bekleyiş kullanımı, *Ivan'ın Çocukluğu* filminde belirleyici bir anlatı unsurudur. Filmde uzun süren sessizlikler, karakterlerin söyleyemedikleri şeyleri görünür hâle getirmektedir. Askerler, Ivan'ın durumunu çoğu zaman açıkça ifade edememektedir. Fakat bakışlar, duraksamalar ve aralarındaki suskunluk hâlleri, çocuğun kaderi karşısındaki çaresizliği hissettirmektedir. Bekleyiş ise özellikle nehir geçişi ve görev öncesi sahnelerde yoğunlaşmaktadır. Buradaki bekleyişler sadece askerî bir hazırlık zaman dilimini ifade etmemekte; ölüm ihtimalinin ağırlığı ve insanın kendi sorumluluğunu hissettiği bir zaman biçimi olarak vurgulanmaktadır. Kierkegaard'ın kaygı kavramı burada yeniden devreye girmektedir. Kaygı, henüz gerçekleşmemiş olan şeyin imkân hâlindeki tehlikesinin ruh üzerindeki etkisine dönüşmesini temsil etmektedir. Ivan ve askerî karakterlerin bekleyişi, ölümün kesinleşmemiş fakat her an mümkün olan varlığını temsil etmektedir.

Nehir ve bataklık sahneleri, filmde sınır deneyimini temsil etmektedir. Su, Tarkovsky sinemasında genellikle arınma, geçiş ve hafıza gibi temalarla ilişkilendirilmektedir. Fakat *Ivan'ın Çocukluğu*'nda su, aynı zamanda karanlık ve tehlikeli bir eşiği temsil etmektedir. Ivan suyun içinden geçerken çocukluk ile ölüm, gerçek ile rüya, güven ve mutluluk arasındaki sınırları aşmaktadır. Buradaki geçişler, Kierkegaard'ın varoluşsal sıçrama düşüncesini hatırlatmakta; fakat buradaki sıçrama inanca ya da kurtuluşa yönelik değil, savaşın zorunlu görevine yönelik gerçekleştirilmektedir. Ivan'ın her geçişi, karakteri özgürlüğe değil, daha derin bir kapanmaya taşımaktadır. Buradaki durum filmin trajik yapısını güçlendirmektedir. Nitekim hareket vardır; fakat kurtuluş yoktur. Cesaret vardır; fakat umut yoktur.

Ivan'ın rüyaları ile savaş gerçekliği arasındaki keskin geçişler, Tarkovsky'nin zamanın ruhsal boyutunu nasıl kurguladığını görünür kılmaktadır. Rüya sahnelerinde zaman genişlemekte, çocukluk ve kayıp anları şiirsel bir yoğunluk kazanmaktadır. Gerçeklik sahnelerinde ise zaman sıkışmakta, bekleme süresi artmakta, hareketler tehlike ve görev tarafından şekillendirilmektedir. Bu iki zaman biçimi, Ivan'ın belleğinde aynı anda var

olmaktadır. O, geçmişini geride bırakmış bir özne olarak değil, geçmişini rüya olarak geri çağırın ve şimdiki varoluşunu kesintiye uğratan bir yapıda deneyimlemektedir. Kierkegaard'ın tekrar kavramı burada verimli bir okuma sunmaktadır. Tekrar, basit bir geçmişe dönme üzerinden değil, insanın kaybettiği anlamı yeni bir varoluş ilişkisi içerisinde kazanma arzusunu temsil etmektedir. Ivan'ın rüya sahneleri ise tam manasıyla bir tekrar sağlamamaktadır; çünkü kaybedilen çocukluk gerçeklikte geri dönmemektedir. Bu sebeple rüyalar hem teselli hem de acı kaynağı olarak değerlendirilmektedir.

Filmin rüya sahnesindeki ışık kullanımı, maneviyatı doğrudan dinî semboller üzerinden değil, varoluşsal açıklık hissiyle vurgulamaktadır. Ivan karakterinin annesi ile birlikte olduğu anlarda doğa, beden ve ses arasında bir uyum dengesi söz konusudur. Buradaki uyum, savaşın dünyasında parçalanmıştır. Tarkovsky'nin manevi anlayışı çoğu zaman insanın görüntüler dünyasının ötesinde bir anlam aramasına, kendi varoluşunu ahlaki ve ruhsal yönden fark etmesine dayanmaktadır. Fakat Ivan'ın rüyalarında bu anlam arayışı, bilinçli bir felsefi düşünce temelinde değil, kaybedilen bütünlüğün duygusal bir izi olarak belirginlik kazanmaktadır. Kierkegaard açısından insanın varoluşu sadece rasyonel kavrayış izinde değil, içsel tutku ve bağlılık ile şekillenmektedir. Ivan'ın annesine duyduğu bağlılık, karakterin ruhunda yok edilemeyen bir anlam kalıntısı olarak yer almaktadır. Fakat savaş, buradaki bağlılığı yaşanabilir bir ilişki olmaktan çıkarmakta, acı veren bir hatıraya dönüştürmektedir.

Ivan'ın intikam arzusu, Kierkegaard felsefesinde özel olarak ele almayı gerektirmektedir. Ivan, ailesinin öldürülmesinin ardından kendisini savaşın içerisine adamaktadır. Buradaki adanma dışarıdan bakıldığı hâliyle cesaret ve direnç olarak okunabilmektedir. Fakat varoluşsal düzeyde, benliğin kendi acısından kaynaklanan tehlikeli bir ilişki kurduğunu temsil etmektedir. Kierkegaard'ın umutsuzluk çözümlemesinde insan bazı durumlar içerisinde kendi umutsuzluğunu bırakmak istememektedir. Çünkü buradaki umutsuzluk bireye bir kimlik ve yön kazandırmaktadır. Ivan için de bu intikam sadece düşmana karşı duyulan öfke değildir; aksine hayatta kalmasının anlamı hâline gelmektedir. Bu sebeple karakteri savaştan uzaklaştırma girişimleri başarısız olmaktadır. Ivan'ın dünyasında savaş sona ererse karakter kendi kimliğini boşa düşürme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Buradaki durum, savaşın dışsal bir olay olarak değil, benliğin içine yerleşmiş bir varoluş biçimi olarak işlendiğini göstermektedir.

Bu çerçevede Ivan'ın çocukluğunun kaybolması, yalnızca masumiyetin kaybedilmesi noktasında değil, aynı zamanda geleceğin kaybedilmesi noktasında da

değerlendirilebilmektedir. Çocukluk, insanın henüz tamamlanmamış bir varlık olarak geleceğe açık oluşunu temsil etmektedir. Ivan karakteri ise geleceğini geçmişteki kaybına bağlamaktadır. Kierkegaard'ın imkân ve zorunluluk ayrımı bu noktada düşünüldüğünde, Ivan'ın varoluşunda zorunluluk imkânı bastırmaktadır. Ailesini kaybetmesi, savaşın koşulları ve intikam dürtüsü, onun tüm varoluş seçeneklerini daraltmaktadır. Oysa bu noktada çocukluk, karakter için varoluşun en geniş imkân alanlarından biri olarak vurgulanmaktadır. Tarkovsky, buradaki tersine çevrilmiş yapıyı film boyunca çeşitli imgelerle desteklemektedir. Ivan koşar, saklanır ve görevini yerine getirir; fakat esasında hiçbir yere gerçekten varamamaktadır. Karakterin sergilediği eylem geleceğe doğru değil, aynı travmatik yapının merkezine dönmeyi temsil etmektedir.

Ivan'ın çocukluğunun distopik katmanı, insanın kurduğu medeniyetin kendi çocuklarını koruyamaması gerçeğinde görünür kılınmaktadır. Filmde düşman sadece karşı cephedeki askerî bir güç olarak yer almamaktadır. Düşman, insanlığın çocukluğu mümkün kılan dünyayı yok etmiş olmasında şekillenmektedir. Yıkılmış evler ya da boşaltılmış yaşam alanları, medeniyetin ahlaki başarısızlığının birer göstergesi niteliğindedir. Bu kapsamda film, Tarkovsky'nin medeniyet eleştirisinin erken bir örneğini sunmaktadır.

Filmin görsel yapısında yer alan ağaçlar ve yanmış ağaç gövdeleri, ruhsal çoraklık imgesi olarak dikkat çekmektedir. Ağaç, büyüme, köklenme ve hayat ile olan ilişkisi bakımından film kapsamında savaşın tahribatına uğramış ve tehditkâr bir biçimde karanlıklaşan bir imge olarak görünür kılınmaktadır. Ivan'ın çocukluğu, buradaki köklenme imkânını kaybetmiş bir ağaca benzetilmektedir. Bu imge, Kierkegaard'ın benliğin kökeni ve ilişki biçimi üzerine düşünceleriyle birlikte okunabilmektedir. İnsan kendisini kurarken sadece kendi içine kapanan bir varlık değildir; Tanrı, toplum, geçmiş ve aile ile kurduğu ilişkiler üzerine şekillenmektedir. Ivan karakterinin bu ilişkileri parçalanmıştır. Kök duygusunu kaybetmiş bir çocuk olarak Ivan, kendisini savaşın sert düzenine bağlayarak ayakta kalmaya çalışmaktadır. Fakat buradaki bağ, yaşamı çoğaltan değil, ölümü sürekli hatırlatan bir bağ niteliğindedir.

Ivan'ın ölümüne doğru ilerleyen filmin anlatısı, Tarkovsky tarafından dramatik bir patlama şeklinde değil, kaçınılmaz bir sessizlik içerisinde sunulmaktadır. Film, Ivan'ın son görevinden sonra onun ölümünü doğrudan göstermemekte; savaş sonrasında bulunan belgeler ve fotoğraflar aracılığıyla kaderini açıklamaktadır. Buradaki tercih son derece önemlidir. Tarkovsky, Ivan'ın ölümünü melodramatik bir katarsis anına dönüştürmemekte; bunun yerine

izleyiciyi arşivsel bir soğukluk içerisinde, yani bir çocuğun ölümünün bürokratik bir iş hâline gelmesiyle karşı karşıya bırakmaktadır.

Ivan'ın son rüya sahnesi, filmin en çarpıcı bölümlerinden birini temsil etmektedir. Çocukların koştuğu deniz kıyısının ve oyun hissini belirlediği bu bölüm, Ivan'ın ölüm bilgisinin ardından gelir ve bu sebeple yalnızca geçmişe ait bir hatıra olarak değil, gerçekleşmemiş bir hayatın imgesi olarak okunmayı mümkün kılmaktadır. Ivan karakteri koşturmakta, çocukluk yeniden mümkünmüş gibi algılanmaktadır; fakat izleyici artık bunun gerçek bir dönüş olmadığını bilgisini taşımaktadır. Bu final rüyası, aynı zamanda Tarkovsky'nin maneviyat düşüncesinin indirgenemez belirsizliğini de göstermektedir. Ivan'ın koşusu kaybedilmiş çocukluğun son hatırası mıdır, yoksa sinemanın ölüm kavramına karşı kurduğu şiirsel bir direnç midir soruları açık uçlu bırakılmaktadır. Bu kapsam, Kierkegaard'ın inanç düşüncesi noktasında kesin bilgiye değil, belirsizlik içerisinde yönelişe ilişkindir. Bu sebeple final rüyasını basit bir kurtuluş sahnesi olarak görmek yeterli değildir; bu sahnenin tamamen umutsuz bir yanılsama olduğu düşüncesi de ağır basmamaktadır. Tarkovsky'nin imgesi, kaybın içinden yine de bir anlam ihtimalinin doğabileceğini sezdirmektedir. Ivan'ın gerçek dünyadaki hayatı yok edilmiştir; fakat film onun çocukluğunu, rüyasını ve masumiyetini unutulmaya karşı korumaktadır.

Ivan'ın Çocukluğu filmindeki kurtuluş arayışı, *Solaris* filmindeki Kelvin karakterinin suçluluk ve bağışlanma arayışından farklı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Kelvin geçmişte yaptığı bir hata ile yüzleşmekte iken, Ivan daha çok kendisine yapılan yıkım karşısında sıkışmış bir yapıda temsil edilmektedir. Bu sebeple Ivan'ın kurtuluşu, bireysel bir ahlaki karar olmanın ötesinde kolayca gerçekleşmemektedir. Karakterin trajedisi, dışsal tarihsel şiddetin benliğini nasıl çevrelediğini göstermektedir. Buna rağmen filmde kurtuluş, tümüyle yok sayılan bir imge olarak da yer almamaktadır. Kurtuluş, Ivan'ın savaş içindeki eylemlerinde değil; rüyalarında ve sinemasal hatırlamaların onu sadece askerî bir figür olmaktan çıkararak yeniden çocuk olarak görünür kıldığı sahnelerde aranabilmektedir. Tarkovsky, Ivan'ı savaşın gölgesinde keşifçi bir çocuk olarak bırakmamakta; içindeki kayıp çocukluğu, annesine duyduğu özlemi ve kırılğan ruhu seyirciye hissettirmektedir.

Ivan'ın rüyalarında annesine seslenmesi ve annesiyle temas kurma arzusu taşıması, aynı zamanda bağışlanma ve korunma isteğinin de izlerini görünür kılmaktadır. Çocuk, gerçek dünyada güçlü görünmeye itilmekte; rüyada ise yeniden korunmaya muhtaç hâle gelmesiyle temsil edilmektedir. Kierkegaard'ın Tanrı karşısındaki birey düşüncesi burada dolaylı bir yankı

uyandırmaktadır: insan en güçlü görüldüğü anda bile kendi kendine yetemeyen bir varlıktır. Ivan'ın savaşçı tavrı ve yetişkinlere gösteremediği gizli kırılmalığı rüyalarda açığa çıkmaktadır. Tarkovsky'nin kamerası, Ivan'ı kahraman bir keşifçi olarak değil, annesini ve kaybedilmiş yuvasını arayan kırılmalı bir varlık olarak göstermektedir. Buradaki bakış, filmin ahlaki zeminini oluşturmaktadır.

Filmin savaş gerçekliğı içerisinde doğa da güvenli bir yapı sunmamaktadır. Orman, su ve toprak, insanın huzur bulduğu alanlar olmaktan çıkmaktadır. Buradaki dönüşüm, Tarkovsky'nin doğa imgelerindeki çift anlamlılığı yeniden görünür kılmaktadır. Doğa, bir yandan rüyalarda hayat ve masumiyeti simgelemekte; diğeryandan ise savaşın gerçekliğinin karanlık ve tehlikeli mekânlarını temsil etmektedir. Kierkegaard izinde bu çift anlamlılık, insanın dünya ile kurduğu ilişkisinin ruhsal durumuna da atıf yapmaktadır. Aynı su imgesi bir rüyada ışık olabilirken, savaşta ölümcül bir sınır olabilmektedir. Bu sebeple filmde doğa, dışsal bir çevre olmanın ötesinde Ivan'ın içsel bölünmesinin de yansımasını göstermektedir.

Ivan karakterinin son göreve gidiş, filmin bekleyiş ve kader katmanını göstermektedir. İzleyici karakterin cesaretini görmekte, aynı zamanda bu cesaretin onu kurtaramayacağını da bilmektedir. Bu sahnelerde Tarkovsky'nin dramatik gerilimi yoğun ses kullanımı ve kurgu teknikleri üzerinden değil, sessizlik ve karanlıkla kurması dikkat çekici bir unsur olarak yer almaktadır. Savaş filmlerinde sıkça kullanılan patlama, saldırı ve çatışma yoğunluğu gibi görsel estetikler yerine, burada ölüm ihtimali daha çok görünmeyen bir güç olarak sunulmaktadır. Kierkegaard'ın kaygı anlayışı da bu noktada, görünmeyen ihtimal karşısında duyulan bir deneyim olarak kendisini göstermektedir. İnsanın henüz gerçekleşmemiş olan şeye karşı ağırlığını taşıyan kaygı, Ivan'ın son geçiş, ile bu ağırlığın en yoğun biçimde hissedildiğı anla bütünleşmektedir.

Kierkegaard açısından bakıldığında Ivan'ın yaşadığı trajedi, insanın kendi benliğini kurma sürecinde dışsal şiddet tarafından nasıl sakatlandığını göstermektedir. Ivan'ın yaşadığı umutsuzluk, psikolojik bir travma değil, varoluşun yanlış bir zeminde kurulmak zorunda kalmasını temsil etmektedir. Ivan kendisini çocuk olarak değil, intikam taşıyıcısı olarak seçmektedir. Fakat buradaki seçim, özgür bir iradenin değil, kaygının dayattığı bir yöneliş, temsil etmektedir. Bu sebeple Ivan'ın hikâyesi, Kierkegaard'ın özgürlük ve zorunluluk gerilimini somutlaştırmaktadır.

Ivan'ın hikâyesinde suçluluk düşüncesi, Solaris'teki Kelvin karakteri kadar doğrudan verilmemektedir; fakat yine de filmde suçluluk duygusu farklı bir düzeyde ele alınmaktadır.

Ivan suçlu değildir; fakat hayatta kalmış olmasının, ailesini yitirmesinin ve intikam arzusuyla yaşamaya devam etmesinin içerisinde karmaşık bir ruhsal yük taşımaktadır. Daha önemlisi film, izleyiciyi ve yetişkin karakterleri suçluluk alanına davet etmektedir. Bir çocuğun böyle bir dünyada bulunmasına kim izin vermiştir ya da kim onu koruyamamıştır? Savaşın zorunlulukları etik sorumluluğu ortadan kaldırır mı? Bu tür sorular, Kierkegaard'ın bireysel sorumluluk vurgusu noktasında keskinleşmektedir. Film, açık bir mahkeme kurgusu üzerinden değil; fakat Ivan'ın varlığının başlı başına bir yargı temsili olarak işlenmesi üzerinden görülmektedir.

Filmin politik ve metafiziksel boyutları birbirinden ayrı düşünülmemelidir. Ivan'ın Çocukluğu filmi savaşın tarihsel vahşetini göstermekte; fakat bu vahşeti yalnızca politik bir olay olarak bırakmamaktadır. Savaş, modern bireyin ruhsal ve metafiziksel zeminini zedelemektedir. Bu noktada çocukluğu yok etmek sadece bir yaşam evresini değil, insanın dünyaya güvenle açılma imkânını da yok etmeyi temsil etmektedir. Tarkovsky'nin medeniyet eleştirisi burada somutlaşmaktadır. Bir medeniyetin çocuklarını koruyamadığı düşüncesi, sadece askerî ya da politik değil, manevi olarak da çöküşü simgelemektedir. Kierkegaard'ın bireyi mutlak değer taşıyan tekil bir yapı olarak düşünmesi, buradaki çöküşün büyüklüğünü kavramayı sağlamaktadır. Ivan'ın Çocukluğu filmi, olay örgüsünü aktarmanın ötesinde asıl meselesini Ivan'ın savaş içerisindeki eylemlerinin ardında yatan varoluşsal sancıda kurmaktadır. Tarkovsky'nin imgeleri bu sancıyı taşımakta, Kierkegaard'ın kavramları ise buradaki sancıyı düşünsel olarak derinleştirmektedir. Filmde çocukluğun yitirilmesi, zamanın kırılganlaşması, rüya sahnelerinin birer sığınak hâline gelmesi, savaş mekânlarının ruhsal çoraklığı, sessizliğin etik ağırlığı ve ölümün birer arşiv belgesine dönüşmesi birlikte okumayı gerektirmektedir. Bu kapsamda bir okuma, filmin hem Tarkovsky sinemasındaki yerini hem de Kierkegaard merkezli varoluşsal çerçevenin dengesini birlikte kurmayı gerektirmektedir.

Son değerlendirme kapsamında *Ivan'ın Çocukluğu*, Tarkovsky'nin ilk uzun metrajlı filmi olmasına rağmen yönetmenin bütün sinemasını belirleyecek temel soruları içerisinde taşımaktadır. İnsan ne zaman kendi benliğinden kopar? Bellek insanı kurtarır mı, yoksa acıya sürekli geri mi getirir? Çocukluk yok edildiğinde geriye insanın manevi dünyasında ne kalır? Savaşın ortasında mutlak inançtan söz etmek mümkün müdür? Kaygı kavramı insanı sadece yıkar mı, yoksa insanın varoluşsal hakikatini görünür mü kılar? Bu sorular, yönetmenin film kapsamında izleyiciye yönelttiği fakat kesin cevaplar vermediği argümanları göstermektedir. Kierkegaard'ın düşüncesi buradaki sorulara hazır cevaplar vermemektedir. Fakat bu soruların

insanın tekil varoluşunda nasıl yaşandığını anlamaya yardım etmesi noktasında önem taşımaktadır.

SONUÇ

Tez çalışması, Andrei Tarkovsky sineması içerisindeki distopya ve varoluş gerilimi arasındaki ilişkiyi; yönetmenin sinema felsefesi, zaman kavramına yaklaşımı, mekân tasarısı ve karakterlerin iç çatışmaları temelinde değerlendirmeyi amaçlamıştır. Bu noktada çalışmanın temel dayanak noktası; Tarkovsky filmlerinde distopik evren teorisinin sadece bilinmeyen geleceğe ilişkin öngörülemez bir toplum tasarısı ya da siyasal bir çöküş imgesi olarak yer almadığı; bu bakıştan öte insanın iç benliğinde inanç ile ilişkisinde, zaman kavramına temas edişinde ve dünyayı anlamlandırma biçiminde görünür kılınan ruhsal bir çözülme alanı olarak yer alması düşüncesidir. Bu kapsamda, Tarkovsky sineması, ana akım distopya anlatılarının dış baskı, otoriter yapı, teknolojik tahakküm veya toplumsal felaketler ekseninde şekil alan yapıdan uzaklaşarak; insanın kendi varlığı ile yüzleştiği daha derinlikli ve ontolojik bir kriz mekânına dönüşmektedir.

Çalışmanın kuramsal temeli ise Tarkovsky'nin sinemasını yalnızca biçimci ve tematik çözümleme alanı olarak değil; insanın varoluş yolculuğunu irdeleyen düşünsel bir zemin olarak ele almayı mümkün kılmaktadır. Bu noktada Kierkegaard'ın kaygı, günah, umutsuzluk, iman, teslimiyet ve bireyin kendi varlığı için geliştirdiği felsefi bakışlar, Tarkovsky karakterlerinin varoluş serüvenleri içerisinde deneyimledikleri iç sarsıntıları anlamlandırmak adına belirleyici bir yapı inşa etmiştir. Bu çerçevede bireyin kaygısı sadece psikolojik bir huzursuzluk olarak temsil bulmamakta; insanın kendi varlığının bilincini fark ettiği, özgürlük ve yok oluş arasındaki ihtimal eşliğine sıkışmış bir noktada durmaktadır. Bu karakterler, etraflarında akan dış zaman ve dış olaylar içerisinde kendi iç baskıları, suçlulukları ve kaygıları ile inanç ve geçmişle hesaplaşabilmeleri nedeniyle varoluşsal bir gerilim yaşamaktadır.

Çalışmanın temel çıkarımlarından biri Tarkovsky sinemasının anlatı merkezli yapısının ötesinde ruhsal ve zamanı mühürleyen deneyim alanı kurgulamasının incelenen film analizleri kapsamında görünür kılınmasıdır. Yönetmen için sinema, olayların kaydedilerek aktarıldığı temsil aracı olmasının ötesinde, insanın kendi zamanı, hafızası ve hakikati arayışının ilişkisini bireysel olarak deneyimlediği öznel ve biricik bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Bu kişiselleştirilmiş sinema bakışı, Tarkovsky filmlerinin zaman akışını da her bir birey için özel kılmakta; geçmiş, gün ve yarın ile iç içe geçerek karakterin ruh durumunu simgeleyen atmosfere

dönüşmektedir. *Ivan'ın Çocukluğu*, savaşın parçalara ayırdığı bir çocukluk imgesi olarak yer alırken; *Solaris*'te Kelvin karakteri geçmişle yüzleşme yüzleşebilme cesaretini, *Stalker*'da inancın arandığı umut mekânını temsil etmesi noktasında yönetmenin felsefî terminolojisinin farklı görünümünü sunmaktadır. Bu filmlerde geçen zaman, olayların geçtiği zemin değil; karakterin kendisini keşfetmesinin ve kendisini sınamasının akışını temsil etmektedir.

Tarkovsky sinemasında maneviyat kavramının da belirleyici niteliği çalışmanın sonuca ulaştırılması noktasında önemli bir yer edinmektedir. Yönetmenin filmlerinde insan sadece toplumsal olayların ve koşulların ya da tarihi süreçlerin ürünü olarak ele alınmamaktadır. Birey, aynı zamanda kendisini aşma, anlam arayışı ve hakikat ile temas kurma ihtiyacını hisseden manevi bir özne olarak düşünülmektedir. Bu sebeple Tarkovsky karakterleri genellikle görünürde işlenen çatışmaların daha derinlikli halini kendi iç benliklerinde yük olarak taşımaktadır. Karakterlerin asıl problemleri, dış dünyaya yabancılaşmaları kadar kendi varoluşlarına ve inançlarına da yabancılaşarak, anlam duygularını yitirmiş olmalarıdır. *Stalker*'de Bölge'ye yapılan yolculuk, sadece fiziksel bir ilerleyişi temsil etmemektedir. Buradaki yol, insanın kendi hafızasına, inancına ve varoluşun merkezine yani Tanrı'ya doğru gerçekleştirilen bir yolculuktur. *Solaris*'te ise bilinçdışına itilen suçluluk ve sevgi ihtiyacı; insanın kendi geçmişinden ve geçmişinin hafızasındaki kabulleniş biçiminden kaçamayacağını göstermektedir. Ivan ise yorulmuş, korkmuş ve çaresiz bırakılmış bir çocuk olarak savaşın merkezinde büyümeyi temsil etmektedir.

Çalışma kapsamında distopya kavramı; modern insanın ruhsal ve ahlaki temelde yozlaşmasının temel yapısı olarak yer almaktadır. *Stalker*'ın terk edilmiş endüstriyel mekânları, *Solaris*'in son teknolojik uzay istasyonu ya da *Ivan'ın Çocukluğu*'nda doğa ve savaşın çekişmesinin içerisinde kaybolan çocukluk imgesi distopik evrenin Tarkovsky felsefesindeki farklı izleri olarak yer almaktadır. Buradaki mekânlar, içerisinde eyleyen karakterlerin modern akıl karşısında dünya ve yaşam ile zayıflayan bağlarını, medeniyete karşı yitirilen güven duygusunu ve modern aklın vaadettiği bütüncül bakışın artık sürdürülemeyeceğinin ağırlığını temsil eden ruhsal haritalar olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla Tarkovsky için distopya, bireye dışarıdan dikte edilen bir yaşam biçimi olmasından çok bireyin içinden dışarıya taşan, dünyanın kendisine artık bir yuva olamayacağı endişesinin bir mekânı olarak simgesel karşılık edinmektedir.

Mekân çözümlemeleri çalışma kapsamında bu sonucun en belirgin şekilde ortaya çıktığı alanlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Tarkovsky filmlerinde sıkça yer verilen insansız

mekânlar, sadece estetik bir fon olarak yer almamaktadır. Mekân bireyin yaşantısı, benliği ve zihninin dış tasarısı olarak yankı bulmaktadır. Yıkıntılar, bireyin çöküşünün yansıması olarak kullanılmasının ötesinde bireyin kurtuluşuna dair umudun da taşıyıcısı olarak yer edinmektedir. Mekân, bireyin inanç ışığında yol almasının görünen tezahürü olarak mutlak umutsuzluğun yerine yeniden var olmanın ve arınmanın zemini olarak işlenmektedir.

Çalışmanın bir diğer inceleme alanı olarak medeniyet eleştirisi de yönetmenin sinemasında didaktik bir söylem eşliğinde değil; imgeler, sessizlikler ve karakterlerin iç dünyasında yaşanan yozlaşma ve kırılmalar çerçevesinde yapıldığı incelenmiştir. Yönetmen bu estetik ve felsefi tercihi noktasında modern dünyanın teknik ilerlemeci bakışına, bilimin kesinlik arzusuna ve maddi yaşamın başarı kavramı üzerine inşa edilmesine karşı inşa edilen güven duygusunu sorgulamaktadır. Buradaki eleştiri, eleştirel sorgulama, teknolojinin ya da modernliğin yüzeysel çerçevede reddedilme tutumu ile gerçekleştirilmemektedir. Tarkovsky burada asıl eleştirisini, modern bireyi edilgin hale getiren, manevi yönünün zayıflamasına neden olan ve varoluşu sadece işlevsel bir araç olarak değerlendiren modern düşünce sistemine yöneltmektedir. *Solaris* filminde bilimin insanı anlama ve var etme noktasında eksik kalışı ya da *Stalker* filminde rasyonel aklın inanç karşısında çözülüşü, aynı zamanda *Ivan'ın Çocukluğu* filminde çocukluğun modernitenin vaadi bütünlüklü yaşam karşısında yitirilişi, medeniyet kavramına Tarkovsky'nin yaklaşım penceresini göstermektedir.

Kaygı, umutsuzluk ve inanç temalı başlıklar üzerinde yapılan değerlendirmeler; Tarkovsky sinemasındaki karakterlerin yarım kalmış, kendisinden emin ve güçlü bir figür olarak yer almadıklarını göstermiştir. Aksine karakterler, kırılgan, endişeli, umutsuz ve güvensiz kişilerdir. Sessizlik içerisinde filmde kendi varoluşu için koşuşturan bu karakterler aslında kendi iç benlikleri ile diyalog kurmaktadır. Karakterlerin uzun süre bekleyişleri ya da eylemsiz görülmeleri derin bir ruhsal hareketin sinemasal biçimini sunmaktadır. Bu sebeple sessizlik ve bekleyiş yönetmenin filmlerinde anlatının yavaşlatılmasını değil tam tersine bireyin kendi varlığıyla baş başa kalmasını ifade etmektedir. Bu deneyimi yaşayan seyirci ise karakter ile aynı varoluş gerilime ortak olmaktadır.

İçsel çatışma ve kurtuluş arayışı, tez kapsamında edinilen bulguların tamamlayıcı bir başlığı olarak yer almaktadır. Tarkovsky karakterleri kendi kurtuluşlarını genellikle dışarıdan bir müdahale sonucunda ya da toplumun önünde bir başarı kazanarak elde etmemektedir. Kurtuluşa dair ihtimal, karakterlerin kendileri ve hakikat ile yüzleşebilme cesaretlerinde görünürlük kazanmaktadır. Ivan'ın çocukluğunu kaybeden bir bireye dönüşmesi, Kelvin'in

Hari ile karşılaşması sonucunda kendi suçluluğu ile yüzleşmesi ya da İz Sürücü'nün toplumun inançsız bireyleri karşısında yaşadığı umutsuzluk bireylerin kurtuluşunun arandığı farklı biçimleri göstermektedir. Bu karakterler için kurtuluş, bedensel bir rahatlama sürecine geçişi değil; acı, yüzleşme ve kayıp eşliğinde deneyimlenen bir imkân olarak kullanılmaktadır.

Çalışma, Tarkovsky sinemasında distopya ve varoluş geriliminin birbirinden bağımsız iki farklı tema olmadığını; aksine bu iki temanın düşünsel temelde aynı bakışın farklı görünümünü inşa ettiklerini ortaya koymaktadır. Distopik düşünce, karakterlerin içsel çöküşünü görünür kılmaktayken varoluşsal endişe ise bu düşüncenin mekân, zaman ve imgesel ağırlığını inşa etmektedir. Bu noktada Tarkovsky filmleri, bireyin iç ve dış dünya arasında kurduğu dengenin birer temsilini oluşturmaktadır. Çürüyen ve yaşam belirtisinden uzak mekânlar medeniyetin sadece yorgun yönünü değil insan ruhunun aşınmasını da temsil etmektedir. Sessizlik, iletişimin sekteye uğramasını değil hakikat karşısında sözün yetersiz kalmasını ifade etmektedir. Bekleyiş ise insanın anlamla karşılaşmaya cesaret gösterip gösterememesinin sınanması olarak sunulmaktadır.

Bu kapsamda çalışmanın genel değerlendirmesi, Tarkovsky'nin çağdaş insanın krizini anlamak açısından güçlü bir düşünsel alan inşa edilmesi yönünde ifade edilebilmektedir. Yönetmenin filmleri, modern yaşam içerisinde insanın neyi, nasıl ve neden kaybettiğine bir sorgulama sunmaktadır. Bu sorgulama, bireyin sadece geçmişine yönelik nostaljik bir arayışı değil, aynı zamanda geleceğine dair hangi manevi zeminden yaklaşım gösterebileceğine ilişkin etik bir çağrı olarak yer almaktadır. Çalışmanın ulaştığı noktada Tarkovsky sinemasında distopya, insanı umutsuzluğun mutlak karanlığına hapseden bir anlatı biçimi değil; kaygı, yıkım ve belirsizlik içinden inanç, hakikat ve anlam arayışını yeniden mümkün kılan özgün bir sinemasal düşünce alanı olarak belirginleşmektedir.

KAYNAKÇA

- Adam, B., Beck, U. & Loon, J. (2000). *The Risk Society and Beyond: Critical Issues for Social Theory*. USA: SAGE Publications.
- Ağkaya, O. (2016). *Ütopya ve Distopya: Siyasetin Edebiyat Üzerindeki Etkisi*. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 14(4). 23-48.
- Ahmedî, B. (2016). *Kayıp Umudun İzinde: Andrey Tarkovski Sineması* (Çev. F. Soysal ve V. Başçı). Küre.
- Alpyağıl, R. (2013). *Wittgenstein ve Kierkegaard'dan Hareketle Din Felsefi Yapmak*. İz.
- Altaş, O. (2016). *Soren Kierkegaard'da Öznellik Problemi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sos. Bil. Enst., Samsun.
- Altıntaş, S. (2022). *Sosyal Bilimlerin Araştırma Yönteminden Yaşam Felsefesine: Hermeneutik Yöntemin Zaman İçerisindeki Dönüşümü*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. (51). 459-479.
- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. BFI Publishing.
- Anar, Ö. (2025). *Afet Sineması; Felaket Konulu Yapımların Ütopya/Distopya Bakış Açısı ile Analizi*. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder). 13 (1). (ss.1-28).
- Anderson, S. L. (2014). *Kierkegaard Üzerine*. (Çev. G. Gürdal). Sentez.
- Armaner T. (2013). Çevirmenin notu. *Kierkegaard, S.A. Kaygı Kavramı* içinde (ss. vii-xiv). Türkiye İş Bankası.
- Aslan, M. ve Tayanç, D. A. (2018). *Tarkovsky'nin "Ayna"sına Yansıyan Bellek: Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından "Ayna" Filminin Analizi*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. (30). 301-321.
- Atasoy, E. (2020). *Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopyacılık Geleneği*. Gaziantep University Journal of Social Sciences, 19(3), 1135-1147.
- Avcı, İ. B. ve Çetin, D. (2022). *Andrey Tarkovsky sinemasında zaman-imesi: Ayna*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. (37). 319-335.
- Barut, M. (2026). *Utopia Vs. Dystopia Yevgeny Zamyatin's First Dystopia Vs Ursula K L. Guin's Postmodern Utopia*. Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity.

- Beabout, G. R. (2009). *Freedom and its misuses: Kierkegaard on Anxiety and Despair*. (Second edition). Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press.
- Belau, L., ve Cameron, S. (2021). *Wounds of the Past: Andrei Tarkovsky and the Melancholic Imagination*. S. Toymentsev (Ed.) içinde *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky*. 178-195. Edinburgh University Press.
- Berriel, C. E. (2022). Humanism. P. Marks, J. A. Wagner-Lawlor, & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan. (s. 293-302).
- Bilgiç, H. (2023). *Andrey Tarkovski'nin Ayna Filminin Ontolojik Yöntemle Okuması*. Yüksek Lisans Tezi. Doğu Akdeniz Üniversitesi.
- Bilgin, B. (2025). *Soren Kierkegaard Düşüncesinde Kendi Olmaklık*. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. 10(1).109-124.
- Bilis, A. E. (2018) *Yorgos Lanthimos Filmlerinde Distopyan Temsiller*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. (AKİL). (29). (ss. 54-72)
- Bird, R. (2004). *Andrei Rublev*. BFI Publishing.
- Blackham, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*. (Çev. E. Uşşaklı). (Birinci Basım). Dost Kitapevi.
- Booker, M. K. (2010). *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*. The Scarecrow Press.
- Bould, M., & Vint, S. (2011). *The Routledge Concise History of Science Fiction*. NY: Routledge.
- Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*. (Birinci Basım). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Bulut, E. (2025). *Distopik Sinemada Konut Mekânları: Black Mirror Dizisi Konutlarının Göstergebilimsel İncelemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Başkent Üniversitesi.
- Burns, T. (2010). *Political Theory, Science Fiction, and Utopian Literature*. Lexington Books
- Cameron, E. (2007). *The Ethical Paradox In Kierkegaard's Concept Of Anxiety*. Colloquy: Text, Theory, Critique. (13). 94–114.
- Cauly, O. (2006). *Kierkegaard* (Çev. I. Ergüden). Dost Kitabevi.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma.
- Ciment, M. (2009). *Film World: Interviews With Cinema's Leading Directors* (Çev. J. Rose). Berg.
- Cüceloğlu, D. (1991). *İnsan ve Davranışı*. (İkinci Basım). Remzi Kitabevi.

- Çalgıcı, P. (2013). *Çevre Psikolojisi Kavramlarıyla Bir Filmin Analizi: THX 1138*. METU Journal of the Faculty of Architecture. 30(02). (ss.63-80).
- Çalhan, B. (2020). *Kierkegaard'da İnsan Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Muğla Stıkı Koçman Üniversitesi.
- Çınar, C. (2024). *Distopya Sinemasında Dünya ve Dünyasallığın İnşası Üzerine Fenomenolojik Bir Analiz*. Akdeniz Sanat. 18(33). 33-58.
- Çüçen, K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. (Üçüncü Basım). Asa Kitabevi.
- Dağ, İ. (1999). *Psikolojinin Işığında Kaygı*. Doğu Batı Düşünce Dergisi. (6). 181-189.
- Demirhan, A. (2003). *Kierkegaard ve Din*. (Çev. A. Demirhan). Gelenek.
- Deren, S. (1999). *Angst ve Ölümlülük*. Doğu Batı Düşünce Dergisi. (6). 111-126.
- Derrida, J. (1995). *The Gift of Death*, (Çev. D. Wills). University of Chicago Press.
- Díaz, J. (2017). Editör Notu. *Global Dystopias*. Boston Review. (ss. 5-9)
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* (Çev. D. Özlem). Paradigma.
- Ditfurth, H. (1991). *Korku ve Kaygı*. (Çev. N. Barın). (Birinci Basım). Metis.
- Durna, H. (2019). *Soren Aabye Kierkegaard Felsefesinde Birey Olabilmenin İmkânı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
- Dyer, G. (2014). *Zona: Bir Odaya Yapılan Bir Yolculuk Üzerine Bir Film Üzerine Bir Kitap* (Çev. C. Alpan). Everest.
- Ekren, K. (2022). *Postmodern Hakikat Eleştirisi Bağlamında Ütopya ve Distopya Arasındaki Döngüsel İlişki*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi.
- Erdemli, A. (1991). *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher-Felsefe Tarihçisi Gözüyle Bir Tanıtma*. Felsefe Arkivi. (28). 243-276.
- Ersevım, İ. (2005). *Freud ve Psikanaliz'in Temel İlkeleri*. (Üçüncü Basım). Assos.
- Ertürk, İ. (2008). *Perde'li Düşünceler. Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ferreira, M. J. (2009). *Kierkegaard*. John Wiley & Sons.
- Fırıncioğulları, S. (2016). *Sosyal Bilimler ve Hermeneutik Üzerine Kısa Bir Değerlendirme*. Sosyoloji Dergisi. (33). 37-48.

- Fitting, P. (2011), *Utopia, Dystopia and Science Fiction, The Cambridge Companion to Utopian Literature*, (Ed. G. Claeys). Cambridge University Press. (ss. 135-153).
- Folquie, P. (1998). *Varoluşçunun Varoluşu* (Çev. Y. Şahan). Toplumsal Dönüşüm.
- Fouts, A. M. (1996). *The Primacy Of Existence: An Existential Natural Theology*. Doktora Tezi. The Claremont Graduate University.
- Frankl, V. E. (2006). *Man's Search For Meaning*. Beacon Press.
- Freud, S. (1984). *Psikanalize Giriş*. (Çev. G. K. İlal). (Üçüncü Basım). Altın Kitaplar.
- Furnal, J.R. (2013) *The Catholic reception of Søren Kierkegaard: with particular reference to the writings of Henri de Lubac, Hans Urs von Balthasar, and Cornelio Fabro*. Doktora Tezi. Durham Üniversitesi.
- Gadamer, H. G. (2003). *Hermeneutik*, (Çev. D. Özlem), Paradigma.
- Gadamer, H.G. (2006). *Truth and Method*. Continuum.
- Garrett, A. L. (2012). *Andrei Tarkovsky: The Collector Of Dreams*. Glagoslav Publications.
- Geçtan, E. (2005). *Psikanaliz ve Sonrası*. (On Birinci Basım). Metis.
- Gezgin, E. (2023). *Normal'i Dayatan Bir Yaşamda İz sürücü Olmak: Tarkovski'nin Stalker Filmine Varoluşçu ve Queer Bir Bakış*. Sosyal Bilimler Metinleri. 2023(2). 153-165.
- Gianvito, J. (2009). Çevirmenin notu. Tarkovsky, A. *Şiirsel Sinema* içinde (ss. vii–xxiii). Agora.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları* (Çev. E. Kuşdil). Ayrıntı.
- Gordin, M. D., Tilley H. ve Prakash, G. (2010), “*Utopia and Dystopia beyond Space and Time*”, *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton University Press.
- Gödelek, K. (2008). *Kierkegaard'ın İnsan Görüşü*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. (5). 357-371.
- Gök, U. (2015). *Kierkegaard'ın 'Korku ve Titreme' Kitabı Doğrultusunda İman ve Ahlak* Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Güçlü, A. Uzun, E. Uzun, S. ve Yolsal, Ü. (2002). *Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü*. (Birinci Basım). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gülten, N. (2014). *Kierkegaard'da Umutsuzluk, İman ve Umut*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi.

Hakan, A. (2020). *Soren Kierkegaard'da Dinsel Varoluşun Anlamı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi.

Han, B.C. (2015). *The Burnout Society*. An Imprint of Stanford University Press.

Hannay, A. (2008). *Kierkegaard* (Çev. N. Nirven). Türkiye İş Bankası Kültür.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. S. Savran). Metis.

İbiş, F. (2020). *Teomorfoz: Niçin Ölmeli?* Nobel.

Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future*. Verso

Johnson, V. T. ve Petrie, G. (1994). *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Indiana University Press.

Johnston, K. M. (2011). *Science Fiction Film a Critical Introduction*. Oxford Berg.

Kavlak, A. (2007). *Felsefi Hermeneutik ve Dini Hermeneutiğin Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi

Kierkegaard, S. (1980). *The Concept of Anxiety A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin* (Ed. ve Çev. R. Thomte ve A. B. Anderson). Princeton University Press.

Kierkegaard, S. (1983). *Fear and Trembling and Repetition*. Princeton University Press.

Kierkegaard, S. (2000). *Selected Early Entries from Kierkegaard's Journals and Papers*. (Ed. S. Kierkegaard, H. V. Hong, ve E. H. Hong). *The Essential Kierkegaard* içinde. 3-12. Princeton University Press.

Kierkegaard, S. (2002). *Korku ve Titreme*. (Çev. İ.K. Kaya). Anka.

Kierkegaard, S. (2005). *Kahkaha Benden Yana*. (Çev. N. Çatlı). Ayrıntı.

Kierkegaard, S. (2009). *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*. (Çev. ve Ed. A. Hannay). Cambridge University Press.

Kierkegaard, S. (2009). *Etik-Estetik Dengesi*. (Çev. İ. Kapaklıkaya). Ağaç.

Kierkegaard, S. (2013). *Kaygı Kavramı*. Türkiye İş Bankası.

Kierkegaard, S. (2018). *Tanrı'ya İhtiyaç Duymak*. (Çev. Z. Yeter). Zeplin.

Kierkegaard, S. (2020). *Kırdaki Zambak ve Gökteki Kuş - Üç Dini Sohbet*. (Çev. Nur Beier). Pinhan.

Kierkegaard, S. (2020). *Ya/Ya Da*. (Çev. N. Beier). Alfa.

- Kierkegaard, S. (2021). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev. M. M. Yakupoğlu). DoğuBatı.
- Knox, J. B. (2011). *Gabriel Marcel: The Silence of Truth*. (Ed. J. Stewart). *Kierkegaard and Existentialism* içinde. 199-215. Routledge.
- Koçak, S. (2019). *Soren Kierkegaard'da Varoluşsal Düşünme ve Hakikatin Öznelliği* Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi.
- Koivumäki, M.-R. (2012). *Poetic dramaturgy in Andrey Tarkovsky's Ivan's Childhood (1962): Conflict and contrast, two types of narrative principles*. *Journal of Screenwriting*. 3(1), 27-43.
- Kuçuradi, İ. (2006). *Schopenhauer ve İnsan*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kurtyılmaz, D. (2022). *Sanatta Biçim ve Gerçeklik: Andrey Tarkovski Sinemasına Felsefi Bir Bakış*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi.
- Magill, F. (1971). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı* (Çev. V. Mutal). Hareket Yayınları.
- Mahida, C. (2011). *Dystopian Future in Contemporary Science Fiction*. *Golden Research Thoughts* (1). 1-4.
- Manav, F. ve Gürdal G. (2013). *Kierkegaard Birey ve Varoluş Üzerine*. Sentez.
- Marasco, R. L. (2006). *Critique On The Heights Of Despair: Politics, Philosophy And The Persistence Of Hope*. Doktora Tezi. Kaliforniya Üniversitesi.
- Mendlesohn, F. (2003). *Science Fiction içinde Introduction: Reading Science Fiction*. E. James, & F. Mendlesohn. (s. 1-15). NY: Cambridge University Press.
- Milner, A. (2012). *Locating Science Fiction*. Liverpool University Press.
- Mitchell, T. (2006). *Tarkovsky in Italy*. (Ed. J. Gianvito) *Andrei Tarkovsky: Interviews* içinde. 73-80. University Press of Mississippi.
- Moss, A. E. (2021). *Cinema as spiritual exercise: Tarkovsky and Hadot*. (Ed. S.Toymentsev). *ReFocus: The films of Andrei Tarkovsky* içinde. 209-224. Edinburgh University Press.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview
- Mutlu, B. (2017). *Kierkegaard'da 'Estetik'in Yeri ve Sınırları*. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 5(3). 623-650.
- Müftüoğlu, M. C. (2015). *Gündelik Hayatta Totalitarizm: George Orwell'in 1984 Adlı Distopya Romanında İdeal Toplum Tasavvurlar*. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. (44) 186.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.

- Nebioğlu Çokay, R. (2018). *Deleuze and Contemporary Dystopia*. Doktora tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Nietzsche, F. (2016). *Filozofun Kitabı*. (Çev. N. Bozkurt). Sentez.
- Nochimson, M. P. (2012). *Bir Dünya Sinema*. (Çev. Ö. Yaren). De Ki Yayınları.
- Nuyan, E. (2010). *Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi.
- Nuyan, E. (2011). *Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky*. Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi. (16). 133-141.
- Oğuz, S. (2021). *Soren Kirkegaard'da Varoluşsal Benlik ve Varoluşun Evreleri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Orwell, G. (1983). *The Complete Novels*. Penguin
- Oskay, Ü. (2010). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. Yapı Kredi Yayınları.
- Osmanoğlu, Ö. (2018). *Tarkovsky Sinemasında Sanat ve Maneviyat İlişkisi: Andrei Rublev Üzerine Bir İnceleme*. TRT Akademi. 3(5). 30-56.
- Otayf, B. Q. A. (2022). *Exploring Dystopia In Postcolonial Literature*. Doktora tezi, Indiana University of Pennsylvania.
- Özdemir, N. & Öztürk, B. (2022). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Tarkovsky Öykünmesi*. İletişim Çalışmaları Dergisi. 8(3). 293-314
- Özer, K. (2008). *Kaygı: Sinanma Duygusuyla Baş Edebilme*. (Dördüncü Basım). Sistem Yayıncılık.
- Özgan Mısırcı, S. S. (2017). *Distopik Filmlerde Kadının Temsili: Bir Adem Havva Hikayesi*. Asya Studies. 2(2). 37-48.
- Puchniak, R. B. (2007). *Kierkegaard And Augustine: A Study In Christian Existence*. Drew University.
- Rasmussen, J.D.S, (2004). *Between Irony And Witness: Kierkegaard's Poetics Of Faith, Hope And Love*. Harvard University.
- Reeh-Peters, C. (2021). *Being And Film: A Fictive Ontology Of Film In Tarkovsky's Solaris*. (Ed. S. Toymentsev). *ReFocus: The films of Andrei Tarkovsky* içinde.1-18. Edinburgh University Press.
- Rudewicz, L. (2025). *Anxiety, incorporated: Reading entanglement and attachment in contemporary speculative literature by N.K. Jemisin, Louise Erdrich, and Ruth Ozeki*. Doktora tezi. University of Michigan.

- Sargisson, L. (2013). *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage içinde Dystopias Do Matter*. F. Vieira (Ed.). Cambridge Scholars. (ss. 40-41).
- Sayar, K. (2000). *Anksiyete: Özgürlüğün Baş Dönmesi*. Defter. 13(39). 72-83.
- Set, F. & Lekesiz, F. (2019). *Sinemada Distopya ve “Şarküteri” Filminin Distopya Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi*. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. 9(1). 117-125.
- Skakov, N. (2012). *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. I. B. Tauris.
- Solomon, C. Robert. (2020). *Akılcılıktan Varoluşçuluğa Varoluşçular ve 19. Yüzyıldaki Kökleri*. (Çev. R. Kuldaşlı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Soysal, S. (2019). *Kierkegaard’nun Öznel-Nesnel Hakikat Ayrımı Temelinde Tekil Birey Anlayışı*. Kilikya Felsefe Dergisi. (2). 90-101.
- Sönmez, K. (2024). *Tersine İnsan’ı Tahayyül Etmek: Sahiplenilen’den Sahip’e Distopik Bir Bakış*. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD). 7 (4). (ss. 990-1004).
- Staiger, J. (2012). *Film Genre Reader IV içinde Hybrid Or Inbred: The Purity Hypothesis And Hollywood Genre History*. (Ed. B. K. Grant), (ss. 203–217). University of Texas Press.
- Stefanopoulou, E. (2023). *The Science Fiction Film in Contemporary Hollywood A Social Semiotics of Bodies and Worlds*. Bloomsbury Academic.
- Storer, K.M. (2019). *Multiplying Meaning, Becoming an Individual: Kierkegaard’s Upbuilding Hermeneutic of Scripture in the Discourses*. Manchester University.
- Su, M. (2011). *Kierkegaard’da Fideizm*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Şevik, M. (2013). *Tarkovskı Sinemasında Zaman*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Taburoğlu, Ö. (2022). *Distopik Yönelimler: Hareket ve Sükûnet Oranlarında Bozulmalar*. Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi. (3). 89-99.
- Tandaçgüneş, N. (2013). *Ütopya*. Ayrıntı.
- Tarkovsky, A. (1992). *Sculpting in Time: Reflections On The Cinema* (Çev. K. Hunter-Blair). University of Texas Press.
- Tarkovsky, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde: Günlükler 1970-1986* (Çev. S. Kervanoğlu) Afa.
- Tarkovsky, A. (2006). *Andrei Tarkovsky: Interviews* (Ed. J. Gianvito). University Press of Mississippi.

- Tarkovsky, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev. F. Ant). (Üçüncü Basım). Agora Kitaplığı.
- Tarkovsky, A. (2009). *Şiirsel Sinema* (Der. J. Gianvito, Çev. E. Kılıç). Agora Kitaplığı.
- Taşdelen, V. (2004). *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*. Hece.
- Tayfur, S. (2023). *Andrey Tarkovski'nin Filmlerinde Modernite Eleştirisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Taylor, M. C. (1977). *Journeys to Moriah: Hegel vs. Kierkegaard*. Harvard Theological Review. 70(3-4). 305-326.
- Tezcan, V. (2016). *Tarkovsky'de Sanat Yapıtı: Özdeğin Sınırlarını Sonsuza Zorlamak*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. (23). 311-328.
- Theunissen, M. (2005). *Kierkegaard's Concept of Despair*. (Çev. B. Harshav ve H. Illbruck). Princeton University Press.
- Tiryaki, G. Z. (2025). *Hollywood Bilimkurgu Sinemasında Biyoteknolojik Distopyalar*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Tong, R. (2004). *Feminist Düşünce*. (Çev. Z. Cirhinlioğlu). Gündoğan.
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*. Bulut.
- Totaro, D. (1990). *Time and the film aesthetics of Andrei Tarkovsky*. Canadian Journal of Film Studies, 1(2), 21-30.
- Totaro, D. (2021). *Temporality and the long take in Stalker*. (Ed. S. Toymentsev). *ReFocus: The films of Andrei Tarkovsky* içinde. 101-119. Edinburgh University Press.
- Toy, T. (2020). *Kierkegaard'ın Ahlak Anlayışı Üzerine* Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
- Toymentsev, S. (Ed.). (2021). *ReFocus: The films of Andrei Tarkovsky*. Edinburgh University Press.
- Turan, R. (2018). *Soren Kierkegaard'ın Ahlak Anlayışı*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi.
- Türel, İ. (2001). *Sinema ve Kentsel Mekânın Dönüşümü*. Arradamento Mimarlık. (11). 68-72.
- Türkyılmaz, Ç. (2016). *Bunalım Çağı Kierkegaard, Marx, Nietzsche*. Bibliotech.
- Tüysüz, D. (2021). *Feminist Distopyalarda Tahakküm ve Direnişin Temsili: Damızlık Kızın Öyküsü Dizi Film Örneği*. Yedi:Sanat,Tasarım ve Bilim Dergisi, (25). (ss. 37-50).

Ünal, Ö. (2014). *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema içinde Post-Apocalyptic Science Fiction: A New Genre in Turkish Cinema?* M. Akser, & D. Bayrakdar (Ed.), (s. 166-175). Cambridge Scholars Publishing.

Vries, H. (2002). *Religion and Violence Philosophical Perspectives From Kant to Derrida*. The Johns Hopkins University Press.

Watts, M. (2003). *Kierkegaard*. Oneworld Publications.

Weber, M. (1997). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* (Çev. Z. Gürata). Ayraç.

Weinsheimer J. & D. G. Mars. (2006). Çevirmenin notu. Gadamer, H.G. *Truth and Method*. içinde (ss. xi–xix). Continuum.

Werner, C. (2000). *Kötülük Problemi*. (Çev. S. Umran). Kaknüs.

Wheeler, T. (2014). *The Zone: James, Tarkovsky, and Understanding Reality*. Cinesthesia, 4(1).

Yaman, Y. (2017). *Mevlânâ ve Kierkegaard'da Benliğin Gelişimi*. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi. (29).

Yergebekov, M. (2003). *Tarkovski Sineması*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi.

Yılmaz, E. (2023). *Bilinç, Hakikat ve Dile Dair Hermeneutik Yaklaşım*. Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi. (28). 1-30.

Yılmaz, M. M. (2025). *Mimarlık ve Sinema Arakesitinde: Metropolis ve Megalopolis Filmlerinin Ütopik ve Distopik Mekânlar Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi.

Žižek, S. (2014). *Tarkovski: İçsel Uzamdan Gelen Şey* (Çev. M. Öznur). Encore.

Žižek, S. (2020). *Andrei Tarkovsky, or The Thing From Inner Space*. (Ed. S. Toymentsev). *ReFocus: The films of Andrei Tarkovsky* içinde. 155-177. Edinburgh University Press.

EKLER

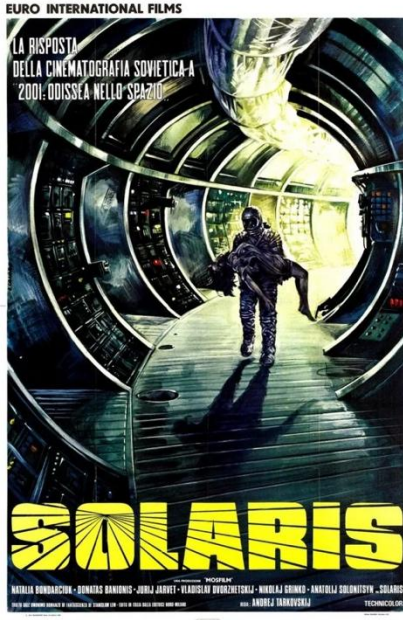
EK-1:

Tablo - 1

Film	Temel Kriz	Distopik Düzlem	Kierkegaard Bağlantısı
İvan'ın Çocukluğu (1962)	Masumiyetin yitimi, savaş travması ve ontolojik güvensizlik.	Çamurlu siperler, bataklıklar, yanmış ölü ormanlar ve yıkılmış binalarla tasvir edilen fiziksel yıkım alanı; çocukluğun barınamayacağı, hem coğrafi hem de içsel bir harabeye dönüşen yeryüzü.	Nesnesiz korku ve varoluşsal zemin kaybı; hiçlik karşısındaki kaygı.
Solaris (1972)	Bastırılmış bellek, ahlaki suçluluk ve mutlak yalıtılmışlık (izolasyon).	Okyanus gezegeninin yörüngesindeki çürümekte olan, paslı ve klostrofobik uzay istasyonu; insan zihninin, vicdanın ve travmatik belleğin somutlaşarak bireyi hapsedtiği sonsuz kapalı mekân.	'Ölümcül Hastalık' olarak umutsuzluk; kişinin kendi benliği ve geçmişiyle yüzleşememesi.
Stalker (1979)	İnanç krizi, arzunun paradoksu ve hakikatin öznelliği.	Doğanın terk edilmiş endüstriyel kalıntıları geri aldığı, fizik kurallarının sürekli saptığı yasaklı 'Bölge'; rasyonel dünyanın çöküşünü simgeleyen tehlikeli ve devingen bir eşik mekânı.	Akıl dışına yapılan 'İnanç Sıçrayışı', nesnel belirsizlikte öznel hakikate tutunma.

EK-2:

Görsel 1:



Solaris Film Afişı

Film Künyesi

Yönetmen: Andrei Tarkovsky

Yapımcı: Viacheslav Tarasov

Senarist: Fridrikh Gorenshtein – Andrei Tarkovsky

Oyuncular: Natalya Bondarchuk, Donatas Banionis, Jüri Järvet

Çıkış Tarihi: 13 Mayıs 1972

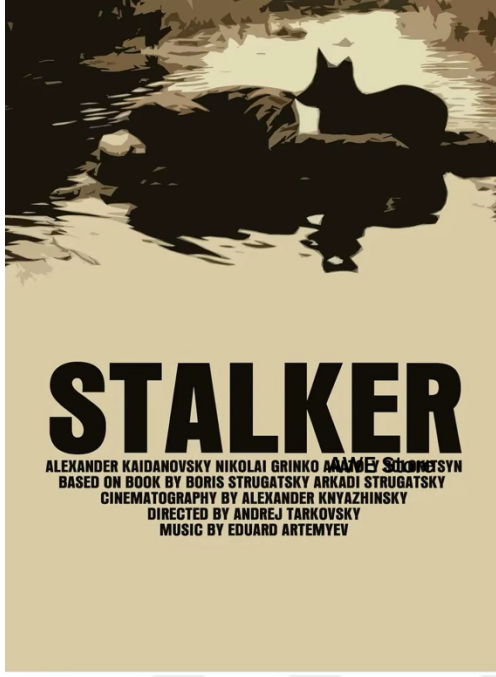
Süre: 165 dakika

Ülke: Sovyetler Birliği

Dil: Rusça

EK-3:

Görsel 2:



Stalker Film Afiş

Film Künyesi

Yönetmen: Andrei Tarkovsky

Yapımcı: Aleksandra Demidova

Senarist: Arkadi Strugatsky, Boris Strugatsky

Oyuncular: Alexander Kaidanovsky, Anatoli Solonitsyn, Nikolai Grinko

Çıkış Tarihi: 25 Mayıs 1979

Süre: 163 dakika

Ülke: Sovyetler Birliği

Dil: Rusça

EK-4:

