

‘NORMAL’İ DAYATAN BİR YAŞAMDA İZ SÜRÜCÜ OLMAK: TARKOVSKİ’NİN STALKER FİLMİNE VAROLUŞÇU VE QUEER BİR BAKIŞ

Elif GEZGİN¹

Öz

Bu makale Andrey Tarkovski'nin *Stalker* filmine odaklanırken; Tarkovski sineması, varoluşçuluk ve queer teori gibi birbirinden farklı görünen üç dinamiğin ‘normal’ olarak tanımlananın dışında kalma hali üzerinden ortaklaştığı boyutların neler olabileceğini sorgulamaktadır. Bunu yaparken ‘güçsüzlük’, ‘zayıflık’ ve ‘başarısızlık’ gibi kavramların sorgulanışına odaklanan metin, varoluşçulukla ve queer teoriyle ilgili eserlere ve Tarkovski'nin aynı konulardaki söylemlerine odaklanarak aralarındaki benzerliklere dikkat çekmektedir. Böylece *Stalker* filmi hem sosyolojik hem de felsefi açıdan ve kesişimsel bir yaklaşımla ele alınmış, filmin ana karakteri olan İz sürücü'nün ve esasında genel olarak naifliğin ve ‘kaybeden’ olmanın queer yapısı, tartışmanın merkezinde bulunan başarı kriterlerine yönelik eleştirel bir yaklaşımla incelenmiştir. Makale, varoluşçuluk ve güç ilişkileri arasındaki karmaşık ilişkiyi *Stalker* örneği üzerinden ve Tarkovski sinemasının sosyolojik ve felsefi gücüne ve gündelik hayatı kapsamadaki başarısına işaret ederek tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tarkovski, Tarkovski Sineması, *Stalker*, Varoluşçuluk, Queer Teori

JEL Kodları: Y90, Z00

BEING A ‘STALKER’ IN A WORLD IMPOSING ‘NORMALCY’: AN EXISTENTIALIST AND QUEER ANALYSIS OF TARKOVSKY’S *STALKER*

Abstract

This article examines the commonalities between Tarkovsky’s cinema, existentialism, and queer theory in terms of their positions towards exclusion from the accepted ‘normal’ definitions of society. Within this framework, the terms like ‘weakness’, ‘failure’, and ‘impotency’ are explored and Tarkovsky’s, existentialism’s, and queer theory’s interpretations of these concepts are elaborated. Thus, *Stalker* is analyzed via an intersectional approach using some sociological and philosophical tools. The queerness of the main character, the Stalker—as well as the queerness of naivety and being a loser in general—is discussed and the discussion is conducted via a critical approach to society’s criterion of ‘success’. The paper discusses the complex relationships between existentialism and power relations through the film and draws attention once again to the sociological and philosophical power of Tarkovsky’s cinema and its success in touching on the daily life and daily anxieties of ordinary human beings.

Key Words: Tarkovsky, Tarkovsky’s Cinema, *Stalker*, Existentialism, Queer Theory

JEL Codes: Y90, Z00

1 **Sorumlu Yazar (Corresponding Author)**, Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, FEF, Sosyoloji Bölümü, Çanakkale, Kadir Has Üniversitesi, Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Araştırmaları Merkezi (Post-doc), İstanbul, elifgezgin2009@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2217-4848>

Makalenin Türü (Article Type): Araştırma Makalesi (Research Article)

Makale Geliş Tarihi (Received Date): 31.08.2023

Makale Kabul Tarihi (Accepted Date): 19.09.2023

DOI: 10.56337/sbm.1352977

Atf (Cite): 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.

1. Giriş

Gösteri dünyasının bir parçası olarak ele alınmayı sürdüren sinema alanına hak ettiği sanatsal değerin iadesini sağlamış en önemli yönetmenlerden biri şüphesiz ki Andrei Tarkovski'dir. Tarkovski, sinema ile sanat bir araya geldiğinde -daha doğrusu bir arada kalabildiğinde- ortaya çıkan sonucun, ticari kaygılarla şekillenen günümüz popülist sinema anlayışından ne denli farklı olduğunu ortaya koymuş önemli bir yönetmendir. 'Verili', 'sınırları belirli' ve 'gerçek' bir dünyada eylem halinde olan ve ona hükmeden süper kahramanların hüküm sürdüğü mevcut ana akım filmlerden farklı olarak Tarkovski sineması; tanımlaması güç, müphemlik içeren, kendi inşa ettiğimiz anlamlara göre gerçekliği tartışmaya açık bir dünyayı kendi otantik varlığıyla anlamlandırıp şekillendiren karakterler yaratır.

Tarkovski, yalnızca literatüre dünyaca ünlü filmler kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda sanat ve bir sanat dalı olarak sinema üzerine çalışmayı hayatı boyunca sürdürmüştür. Yönetmenin *Mühürlenmiş Zaman* (1985) adlı kitabı, bu düşünsel süreçlerin ve çalışmaların Tarkovski izleyicilerine aktarılması açısından son derece önemli bir yapıttır. 2019 yılında oğlu tarafından hazırlanıp yayınlanan *Andrey Tarkovsky: Bir İbadet Olarak Sinema* adlı belgesel de bu alanda önemli bir referans olarak kullanılmaya başlamış ve sanatçı hakkında birinci elden bilgi edinmemizi sağlamıştır. Buna rağmen, Toymentsev'in de ifade ettiği gibi, Tarkovski, filmleri hakkında konuşmanın son derece zor olduğu bir yönetmendir çünkü o "öznel deneyimlerle nesnel gerçeklikler arasındaki sınırı bulanıklaştırır" (2021, s.46). Bu çalışma kapsamında ele alınacak olan *Stalker* da aynı sınırlılıkların izini taşımaya mahkumdur; dolayısıyla bu yazı yalnızca filmi ve genel olarak Tarkovski'nin sanat anlayışını, sosyolojik ve felsefi yaklaşımlar üzerinden -özellikle varoluşçuluk ve queer teorinin dahil olduğu kesişimsel bir arkaplandan yararlanarak- anlamaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilmelidir.

Bu çerçevede, yazı kapsamında Tarkovski, onun sanat anlayışı ve genel olarak *Stalker* filmini tanıttıktan sonra, Tarkovski'nin sanat ve sinema ile ilgili görüşlerini sunacak, ardından *Stalker*'a varoluşçu ve queer bir pencereden bakmanın imkânı üzerine bir tartışma yürüteceğim. Devamındaki bölümde ise aynı tartışmayı bu kez filmde merkezi bir önem taşıyan Bölge kavramını da ilave ederek sürdüreceğim ve ardından metinde ele alınan tartışmanın genelini özetlediğim sonuç bölümüyle metni sonlandıracam.

2. Andrei Tarkovski ve Sanata Bakışı

Andrei Tarkovski 4 Nisan 1932'de Rusya'da dünyaya gelmiş, 1986 yılında, henüz 54 yaşında iken hayata gözlerini yummuştur (Kutay, 2004, ss.15-18). Sinema eğitiminin yanı sıra müzik, Doğu bilimleri ve Arapça gibi alanlarla da ilgilenen yönetmen, ünlü Rus şairi Arseny Tarkovski'nin oğludur (Totaro, 1992, s.21). Yönetmenlik yaptığı 25 yıl boyunca yani 1962-1986 yılları arasında toplam yedi film çeken Tarkovski, şiir ve dini kitaplardan alıntılar da içeren eserleri ile sinema izleyicisini 'şiirsel sinema' ile tanıştırmış, kendine özgü üslubu ile senelerdir tartışılmayı ve üzerine çalışılmayı sürdüren dünyanın en önemli yönetmenlerinden biri olarak tanınmıştır. Tarkovski'nin filmleri kimilerine göre uzun, ağır ilerleyen, hatta belki 'sıkıcı' yapıtlarken, kimilerine göre ise izleyiciye bambaşka bir dünyanın kapılarını aralayacak kadar özgün ve etkileyicidir.

Bu noktada, Tarkovski filmlerine yönelik bu farklı bakış açılarının bir tür kültürel seçkinciliği yansıtmadığını belirtmekte yarar var. Çünkü bu filmler yoluyla aktarılan duyguları anlamının eğitim de dahil olmak üzere kültürel sermayeye dayanan herhangi bir altyapı gerektirmediği söylenebilir. Bir röportajında *Ayna* filmi hakkında konuşurken sanatçının kendisinin de dile getirdiği gibi, ona göre eğitilmiş ve sanata "kendini görüşleri ve estetik anlayışlarınınca yön verme hakkına sahip olduğunu düşünenlerden ziyade" sanat eğitimi almamış kişiler filmi daha iyi anlamıştır. Letonya'da SRR kanalına verdiği bu röportajda, Tarkovski, bir film gösterimi sırasında orada hademe olarak çalışmakta olan bir kadının tartışmalar sırasında araya girerek filme dair bir yorumda bulunmasıyla ilgili konuşurken, söz konusu kadının filme dair bakış açısını, etkinlikte bulunan diğer kişilerden çok daha yerinde bulduğunu ifade eder (Letonya SSR TV, 1979). Tarkovski'nin genel olarak sanata bakışını da özetlediğini iddia edebileceğimiz bu bakış açısı, onun sinemada, yalnızca 'izleyici' ve 'filmin

yaratıcısı' arasındaki dolaysız ilişkiye ve güvene inanan bir yönetmen olduğunu gösteriyor. İzleyicinin bilgi düzeyi ile ilgili ne ileri ne de geri adım atma gereği duyan Tarkovski'ye göre ihtiyaç duyulan şey "izleyici ile yaratıcının eşit ortaklar olduğu" bir diyalogdur (Tarkovski, 2009, s.12). Yani izleyiciden talep edilen şey, manevi bir deneyimdir ve bu deneyim sanatçı ve diğerleri arasında bulunduğu varsayılan hiyerarşik bir ilişkiden tamamen uzaktır:

Neye yarar sanat? Bu sorgulamanın cevabı şu formülde yatıyor: Sanat bir yakarıştır. Bu her şeyi anlatıyor. İnsan sanat aracılığıyla umudunu dile getirir. Bu umudu dile getirmeyen, manevî temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla ilgisi yoktur, bunlar ancak parlak birer entelektüel analiz olabilirler." (Tarkovski'den aktaran Osmanoglu, 2018)

Tarkovski'nin bu sözleri ile onun sanat anlayışının manevi boyutunu ve bu manevi temeli yansıtmayan sanat eserlerine yönelik eleştirel tavrının temelini daha iyi anlarız. Öyleyse modern sanat anlayışının aksine, Tarkovski'nin penceresinden bakıldığında bir sanatçı tıpkı Gramsci'nin aydın eleştirisinde olduğu gibi², fildişi kulelerde yaşayan, entelektüel bir kimlik olarak değil; yalnızca ve yalnızca insanı anlamaya çalışıp, ona hizmet etmeye yarayan bir hizmetkar olarak görülebilir. Ona göre "sanatçı her zaman hizmetkardır ve daima kendisine bir mucize gibi bahşedilen hediyein karşılığını vermeye çalışır" (Tarkovski, 1989, s.38). Sanatçı kendisine verilen yeteneği diğer insanların yararına kullanmak, yaşadığı deneyimleri okuyucusuna/izleyicisine aktarmak ve inançları doğrultusunda durmadan hizmet etmeyi sürdürmek durumundadır. Bu bakış açısı sanata ve sanatçıya, ana akım sanat teorilerinde görülenin ötesinde bir sorumluluk yüklemektedir. Tarkovski'nin okuyucuya kendisiyle ilgili pek çok soru hakkında birinci elden yanıtlar sunan kitabı *Mühürleşmiş Zaman* içerisinde de, onun sanata bakışı ve sanatçıya biçtiği rolü anlamamızı sağlayan pek çok ipucu bulur:

...sanatın amacı hiç şüphesiz kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş sebebini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir (Tarkovski, 2008 s.27)

Tarkovski'nin bu sözleri, onu modern sanat anlayışından ve 'sanat sanat içindir' bakış açısından keskin bir çizgiyle ayırır ve böylece o, sanatsal alanda yer alan her tür hiyerarşik ilişkiyi dışlar. Ona göre modern sanat, bireyin kendi çıkarına, kendi değerini onaylaması amacıyla anlam arayışının peşinde olmayı bırakmış ve böylece yanlış yola girmiştir (Tarkovski, 1989, s.38). Bu sözleriyle Tarkovski için ideal sanatçı, kendisini ispatlamaya, yeteneğini gözler önüne sererek ödülleri toplamaya çalışan birinden çok, başardığı şeyi diğer insanların hizmetine sunmaya çalışarak bir bakıma onlara yardım etme görevini üstlenen bir hizmetkâr izlenimi verir. Tarkovski sinemasını bu çerçeveden bakarak ele almak, onun eserlerini anlamayı kolaylaştırır. Sanata bu denli farklı değer ve misyonlar yüklemesi onun yaklaşımını varoluşçu bir perspektiften ele almamız açısından da dikkate değer bir noktadır çünkü aslında bu duruş onun, bireyi etkin ve sorumlu bir varlık olarak görmesinin sanatına yansımalarından biridir.

3. Stalker

Tarkovski'nin 1977'den filmi tamamladığı 1979 yılına dek üzerinde çalışmayı sürdürdüğü *Stalker*; onun sanata, bilime, sinemaya, insana, ve varoluşa dair görüşleri üzerine bilgi edinmeyi kolaylaştıran pek çok unsuru bir arada barındırmaktadır. Doğu ezgileri içeren müziği, Rus kompozitör Eduard Artemiev tarafından hazırlanmıştır. *Meditation* adlı eser filmin manevi içeriğini daha da yoğunlaştırmakta ve film boyunca izleyiciye eşlik etmektedir. Bu yapımın ilginç yanlarından biri, laboratuvardaki bir işlem hatası sonrasında filmin büyük bölümünün ikinci kez çekilmiş olmasıdır. Bu durumun kendisinde hayal kırıklığı yaratıp yaratmadığı ile ilgili olarak yöneltilen soruya Tarkovski; "Hayal kırıklığı yarattı evet ama sonuç olarak ortaya çok daha iyi bir film çıktı.[...] –bir kadın aynı çocuğu ikinci kez doğuramaz- ama sonuçta ortaya çıkan iş beni başka bütün filmlerimden daha fazla memnun etti" der (2009, s.88). Filmin onda yarattığı memnuniyeti ortaya koyan bu sözler aynı

² Bkz. Gramsci (1985), Gramsci (1986).

zamanda; *Stalker*'ın Tarkovski'nin sanata bakışı hakkında gerçekçi çıkarımlar elde edilebileceğimiz ideal bir araştırma zemini ortaya koyduğuna da işaret ediyor.

Pek çok kaynak Tarkovski'nin *Stalker*'ı Rus bilim kurgu yazarı Arkadi ve Boris Strugatsky kardeşlerin Türkçeye *Uzayda Piknik* olarak çevrilen *Roadside Picnic* (1972) adlı bilim kurgu romanından uyarladığını iletir (Hoberman, 2012). Gizemli, gerçek üstü ve şiirsel özellikler barındıran bu yapıtın, aynı zamanda bilim kurgusal öğeler içermesi bu arka plandan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte Skakov'un (2012) aktardığına göre filmin önceki versiyonları bu romana dayanmakla birlikte, "son halinin romanla hiçbir ilgisi yoktur" ve bütün versiyonlar yine Strugatsky kardeşler tarafından yazılmakla birlikte, bu süreç tamamıyla Tarkovski'nin yakın takibi altında gerçekleşmiştir (s. 140). Örneğin romanda alaycı, başı boş bir serseri olarak tasvir edilen İz sürücü karakteri, filmde "ruhsal gerçekliğin peşinde olan, alçak gönüllü ve neredeyse kutsal saf bir insana dönüştürülmüştür" (s. 140).

Stalker'ın genel içeriği hakkında bilgi vermek, diğer film analizlerine girişte olduğundan hem çok daha kolay hem de çok daha zordur çünkü *Stalker*, hem son derece yalın öğeler içeren hem de izleyiciye tarifi neredeyse imkânsız deneyimler yaşatan sıra dışı bir sanat eseridir. Bu noktada öncelikle eserin görünen ve dolayısıyla tarifi daha kolay kısmına değinerek başlamakta yarar var. Filmin merkezinde; bir göktaşı çarpması sonucu hasar gören ve 'tekinsiz' bir hal alan; askeri koruma altına alınmış 'zone'/'bölge' adında bir yer bulunmaktadır. Bölge'de bulunan bir 'oda'nın oraya ulaşan kişilerin dileklerini yerine getirdiğine dair bir söylenti dolaşmaktadır. Bölge, askeri koruma altında olduğu ve ayrıca kendi içerisinde de büyük tehlike ve tuzaklar içerdiği için oraya ancak bir 'iz sürücü'nün rehberliğinde gidilebilmektedir. Bu misyonu üstlenen İz sürücü; film boyunca bir yazar ve bir profesörle odaya doğru yolculuğunu sürdürecektir, bunu yaparken aralarında hayata ve var oluşa dair pek çok konuşma geçecektir. Üç adam gerçekte olmasını istedikleri, bilinç altlarında taşıdıkları en derin istek ve arzularını gerçekleştireceğine inanılan odanın önüne ulaştıklarında ise başlangıçta bu yolculukla ilgili oldukça hevesli ve kendinden emin görünen Yazar ve Profesör karakterlerinin farklı yüzleri ortaya çıkacak ve işlerin seyri değişecektir. Yazar ve Profesör odaya girmeden önce kendilerini sorgulamaları, gerçekten ne istediklerinden emin ve samimi olmaları gerektiğini öğrenecektir. Oysa ikisi de bunu yapmaya yanaşmayacak, hatta gerçekte ne istediklerini bilmiyor olma ihtimaliyle yüzleşeceklerdir. Profesör yol boyunca gizlediği bombayı ortaya çıkarıp başından beri planladığı odayı yok etme istediğini açık edecek, bu yolla böylesine büyük bir gücün kötü niyetli kişilerin eline geçmesine engel olmak istediğini söyleyecektir. Sonuçta İz sürücü'nün gayretiyle Profesör bu planından vazgeçer ve bombayı suya bırakır. Hiç kimse odaya girmez ve geriye dönerler.

Bu metin kapsamında çoğunlukla film ve ana karakter olan İz sürücü tartışılacak olsa da, diğer iki önemli karakter olan Yazar ve Profesör'den de kısaca bahsetmek istiyorum. Tarkovski'ye kendisiyle yapılan röportajda "Bu karakterlerin üçü de bir parça sizi andırıyor. Hepsi de Tarkovski'den bir parça, öyle değil mi?" diye sorulduğunda o şöyle der:

Evet ama benim en hoşuma giden İz Sürücü. Benim en iyi tarafım, ayrıca en az gerçek olan tarafım. Yazar'a da çok yakın hissediyorum kendimi. Yolunu kaybetmiş bir karakter ama içine düştüğü müşkül durumdan manevi bir çıkış yolu bulabileceğini sanıyorum. Bilimciyi pek bilmiyorum. Çok sınırlı bir insan. Onun gibi biri olduğumu düşünmek istemezdim. (Tarkovski, 2009, s.75).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi Yazar, İz sürücü'den sonra Tarkovski'nin kendisine daha yakın bulunduğu ikinci karakter olarak karşımıza çıkıyor. İz sürücü güçsüzlüğün gücünü ele geçirmiş ve kendisine ait bir anlam bulmuş görünürken, Yazar bu duygulara hala yabancıdır ve onları küçümseme eğiliminde olduğu görülür. O, bir şeylerin yolunda gitmediğinin farkında olsa da gerçeklikle yüzleşebilecek cesareti göstermekte zorlanmaktadır. Hepsinden de önemlisi Yazar, oldukça nihilist eğilimler sergilemektedir. Bununla birlikte Tarkovski'nin Profesör'ün pozitivist tutumundansa Yazar'ın nihilist tutumunu kendisine daha yakın bulması olası görünüyor.

Yine de Yazar'ın sanatı, "insan, diğerlerine bir değeri olduğunu ispatlamak için yazar" diyerek kişiselleştiriyor olması bir önceki bölümde ele aldığım Tarkovski'nin sanat anlayışının tam tersine, son derece bireysel bir motivasyondur. Belki de bu sözleri sarf ederek Yazar, içinde bulunduğu boşluğun gerekçeleri ile ilgili ipuçları vermektedir. Bu bakış açısının sonucu olarak o, öyle karamsardır ki, odada tüm dilekleri gerçek olur da mükemmel biri olursa, hayatının daha da

anlamsızlaşacağına inanır. Ya da ve belki de daha yüksek ihtimalle o, hayatta ne istediğinden hiçbir zaman emin olamamış biridir. Gerçekten, ama gerçekten, en temelde ne istediğini bulması gerektiğini anladığında artık odaya girme isteğini kaybedecek, muhtemelen gerçekten istediği şeyin ne olduğuna dair fikir ve ihtimallerin dehşetine kapılacaktır. Kendisiyle yüzleşmek ve kendisini tanımak zorunda kalacağı bu an, onu dehşete düşürmüştür. Bu dehşetin hem kendisini dahi tanımıyor olmasından hem kontrolü bırakması ve güçsüzlüğüyle yüzleşmesi gerekeceğini fark etmesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Bununla birlikte onun sanata duyduğu saygı çok büyüktür ve bilim ve teknoloji karşısında sanata çok daha derin anlamlar yüklemektedir. “Tüm bu teknoloji, daha az çalışıp daha çok yemek için yapılmış, bizim yapay uzuvlarımız. İnsanlık sanat eseri yaratmak için var olur. Diğer uğraşlardan farklı olarak bu bencil ve çıkarıcı bir uğraş değil” derken aslında sanata ilişkin büyük saygı ve sevgisi, kendisine olan inançsızlığı ya da sanata yönelik bireysel motivasyonları ile çelişmekte, belki de var olan düzenin sıradanlığı ve modernizmin aşındırdığı düzen, onu kendisi ile olmak zorunda kaldığı kişi arasında bir noktada kararsız bırakmaktadır. Onu sıkıştıran mevcut düzene karşı duyguları Profesör’le arasındaki bir diyalogda kendisini daha net bir biçimde gösterir. O, Profesör’ün Fizik alanında çalıştığını öğrendiğinde şöyle der: “Bu çok sıkıcı olmalı. Gerçeği aramak. O gizleniyor ve siz de onu aramaya devam ediyorsunuz. Bir yeri kazarsınız – eureka!- Çekirdek protonlardan meydana gelir. Diğerini kazarsınız- harika! ABC üçgeni, A, B ve C’nin toplamına eşittir. Benim için durum biraz farklı. Gerçeği ararken gerçeği keşfedeceğime onun değiştiğini görüyorum”. Yazar, belki de Tarkovski’nin kendi çatışmalarını yansıtır bir biçimde –ve belki de günümüzde düşünen ve üretmek isteyen her insanın yaşayacağı şekilde- kendi içerisinde gerçeğin ne olduğu konusunu sorgulamakta, bu konuda gelgitler yaşamakta; bir yandan bugünün değerlerinden bir şeyler elde etmek - belki başarılı olmak, belki zenginleşmek ya da saygın olmak- isterken diğer yandan içindeki manevi boşlukla mücadele etmektedir. Bununla birlikte en azından Profesör’e kıyasla içerisinde bulunduğu boşluğun farkındadır. Gerçeği ararken onun daha da karmaşıklaştığını hissetmekte, ve belki tam da böylece ona biraz daha yaklaşmaktadır. Bununla birlikte, henüz kavranacak tek bir gerçek olamayacağı ya da onun her neye karar verirse o olacağı, ve bu çılgın yolculuk da dahil olmak üzere sürekli olarak bir eylem ve/veya arayış halinde olmasını gerektiren bu hayatta tercihlerinden de sorumlu olacağı gerçeği ile yüzleşmiş görünmemektedir.

Filmin diğer karakteri olan Profesör ise bugüne şekil veren değerlerin büyük bir kısmını; rasyonaliteyi, bilimi ve modern aklı temsil eden, bilimin cinsiyeti söyleminden hareket edersek filmde heteronormativiteye ve kapitalizme yaslanan mevcut düzenin en güçlü ve en eril figürü olarak karşımıza çıkar. Bu gücün filmin genelinde gözlemlediğimiz kontrol etme arzusu ve bilinmeyene duyulan öfke ve filmin sonunda ortaya çıkan yok etme arzusu ile bir arada ilerlemesi ise erkeklik çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan genel örüntüye ve akıl/doğa, ruh/madde gibi ikili karşıtlıklar içeren sistemin ortaya çıkardığı genel gündelik tezahürlere paralel bir görünüm sergiler. Yaşantımızı tepeden tırnağa şekillendiren ve toplumsal cinsiyet temeline yaslanan ikili karşıtlıklar sisteminin bilim alanındaki gücü, onun eril niteliğini ve bu niteliğin toplumsal ve tarihsel olarak inşa edilmiş oluşunu hatırlamayı zorunlu kılar. Dolayısıyla tipik bir bilim insanı olarak karşımıza çıkan Profesör aslında aynı zamanda içinde yaşadığımız düzenin temel problemlerini temsil etmede de önemli bir karakterdir. O rasyonalite/irrasionalite karşıtlığı içinden bilinmeyene ve gizem içeren herşeye karşı tahammülsüzdür ve varlığı öteki olarak addedeceği bu karşıt tarafın dışlanması ve hayatın mevcut, verili sınırlar içerisinde onlara aykırı görünen herşeyi dışlayarak kontrol etme üzerine kuruludur.

Bu kimlik, filmde Profesör’ün yolculuk boyunca daha çok teknik konularla ilgilenmesi ve gerekli kontrolleri yapan, örneğin kurdeleleri somunlara bağlayan, somut görevler üstlenen biri olması sonucunu doğurur. Beklendik bir şekilde Profesör’ün hem İz sürücü’ye hem de Yazar’a kıyasla Bölge’ye adapte olabilme gücü son derece düşüktür. O içerisinden geldiği ve değerlerini sorgulamadan benimsediği siyah beyaz dünyanın etkisi altındadır ve bildiği ve böylece kontrol altında tuttuğuna inandığı herşeyin Bölge’ye girer girmez altüst olması onun tahammül sınırlarını fazlasıyla zorlar. Bölge’nin düzensizliği, onun alıştığı sisteme, kafasındaki netlik anlayışına ve benimsediği tüm ikili karşıtlıklara bir meydan okuma gibidir. Bu nedenle Bölge’den en çok nefret eden ve onu ortadan kaldırmaya karar verecek kadar ileriye giden de odur.

4. Stalker'a Varoluşçu ve Queer bir Çerçveden Bakmak

Yazının bu bölümünde filmin ve karakterlerin ortaya çıkardığı mevcut zemini hem varoluşçuluk hem de queer teori üzerinden ele almayı denerken, bu ikisi arasındaki paralelliklere de işaret etmek istiyorum. Varoluşçuluk akımına dair bir çok tanım ve bakış açısı bulunur ve bunlar üzerinde genel bir fikir birliğine varılmış değildir –ki aynı durum queer teori için de fazlasıyla geçerlidir. Sartre'den yola çıkarak birkaç açıklama yapmak gerekirse varoluşçuluk, özün mü varoluştan önce, yoksa varoluşun mu özden önce geldiği sorusu üzerine odaklanmakta ve varoluşun özden önce geldiğini öne sürmektedir. Bu bakış açısının temel çıkarımı, tüm insanlara özgü olan ve her bir davranışın bu başlık üzerinden açıklanabileceği kaçınılmaz ve verili bir 'insan doğası' kavramından söz etmenin mümkün olmadığıdır. Ki tam da bu tanımlama, verili bir kimlikten söz etmenin mümkün olmadığı konusunda büyük oranda ortaklaşan queer teori tartışmaları için de geçerlidir. Varoluşçuluğa göre insan etkin bir varlıktır ve kendi kendisini şekillendirme, inşa etme yeterliliğine hangi koşullar altında yaşıyor olursa olsun sahiptir, üstelik buna mecburdur da. Queer teori için de –bu çerçevede verili bir kimlik olmadığına göre- olmayı seçtiğimiz kişi her kimse o kimliği performe ederek yaşamak bizim işimizdir. Benzer şekilde varoluşçulukta da olmak ve yapmak arasında bir fark yoktur (Boule&McCaffrey, 2011, s.2). Pamerleau'nun da ifade ettiği gibi varoluşçuluğun asıl önemi, “bireylerin nasıl anlamlı bir hayat yaratabileceklerini” tarif etme becerisinde yatar (2009, s. 49) Buradaki 'kendi yaşamını yaratma' ve 'eyleme geçme' vurgusu bize metin boyunca, hem İz sürücü karakterinin otantik yaşamı hem de queer teorisinin 'yapmak' ve 'performe etmek' gibi vurgularıyla sık sık kesişen bir teorik altyapı sunuyor.

Peki size kim olduğunuzu sizin yerinize söyleyen ve sizi, tanımladıkları 'makbul' vatandaş her kimse onun nitelikleriyle donatarak o sınırlar içerisinde kalmanızı talep eden, ve hatta sizi mevcut ikili karşıtlıklardan birine yerleşmeye mecbur bırakan bir sistem içerisinde kendi otantik kimliğinizi bulmaya çalışmak, hatta kendinizi bulmanız gerektiğine ikna olmak nasıl mümkün olabilir? Varoluşçuluğa göre insan özgür ve üstelik bu özgürlüğe mahkum bir canlıdır. Dahası insan, varoluş yolculuğunda her türlü ediminden tepeden tırnağa sorumlu durumdadır (Sartre, 1946). Yani arkasına sığımlanabileceği, medet umabileceği, sorumluluğunu aktarabileceği herhangi bir değer ya da ideolojiye yer yoktur. İnsan tamamen 'bırakılmış' durumdadır, yalnızdır ve her kim olmayı seçerse o olacaktır. Kişi özünü şekillendirirken “dünyaya atılır, orada acı çekerek yavaş yavaş kendini belirler” ve “bu belirleme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır” (Sartre'dan aktaran Mintaş, 2008, s.2).³ İşte bu nedenle insan deneyim kazandıkça ve varoluşun değişken doğası hakkında bilgilendikçe değişecek bir canlıdır.

Görüldüğü gibi hem varoluşçuluk hem de queer yaklaşım geçmişten bugüne dünyanın neresinde olursak olalım, devletlerin vatandaşlarına aşıladığı bilgi ve değerlerle taban tabana zıt öğretilerden ve dayatılanın dışında kalmanın kaçınılmazlığından bahseder. Tıpkı varoluşçuluktan olduğu gibi queer mantıktan baktığımızda da sorumluluğu üzerimizden atabileceğimiz verili hiçbir değer ya da norm söz konusu değildir ve dışlanan herhangi bir kimliğin dışlanma gerekçesi her ne olursa olsun (ki bu durum queer teorisinin sadece cinsiyet meselesiyle ilgili olmadığını altını çizer) esas olan, hakim ideolojilerin baskıladığı ve mecbur bıraktığı sabitlemiş norm ve kimliklerin dışına çıkabilme cesareti göstermektir. Dolayısıyla da bu süreç kişinin huzurunu kaçırma, ona kim olduğunu bulmak gibi 'fazladan', büyük sorumluluklar yükleme, hatta içinde bulunduğu bağlama göre kişinin yaşamını altüst etme potansiyeli taşır. Bu nedenle neredeyse hiç kimse kendisini arayacağı bir yolculuğa çıkmaya, kimliğini, kim olduğunu ve neden var olduğunu anlamaya ya da revize etmeye kolay kolay kalkışmayacaktır.

İşte tam da bu noktada sanatın etkisi ve önemi devreye girer. Belki de bu nedenle Tarkovski “bence sanatın hiç tartışılmayacak işlevlerinden biri, bilgilenme düşüncesidir” der ve bunu bir ‘sarsıntı, bir katharsis şekline bürünen etki’ olarak tanımlar (Tarkovski, 2008, s.27). Bu düşüncesi göz önüne alındığında Tarkovski sinemasının sarsıcı ve adeta silkeleyici etkisi daha anlaşılır bir hal alır. Ingmar Bergman'ın Tarkovski sinemasıyla tanışma anından söz ederken söylediği “birden kendimi

³ *Atılmışlık* [Geworfenheit (Gr.) / Thrownness (Eng.)] kavramı varoluşçuluğa Martin Heidegger tarafından *Varlık ve Zaman* adlı eserle kazandırılmıştır.

anahtarları o zamana kadar bana verilmemiş bir odanın kapısından buldum”, “cesaretle doldum” sözleri ya da Akira Kurosawa’nın bu “olağan üstü duyarlılığı” “hem bunaltıcı hem de hayret verici” bulduğunu söylemesi ve hatta Kurosawa’nın Tarkovski sinemasını bu anlamda neredeyse “patolojik bir yoğunluğa” sahip bulması Tarkovski sinemasının etkisi ve gücünü yansıtan yalnızca bir kaç örnektir (Aktaran Gianvito, 2009, s.ix).

Sanat Tarkovski’ye göre insanı var eden ve aslında varılacak bir noktası da olmayan arayışın bir aracısı ve yardımcısıdır. Hiçbir zaman bitmeyen varoluş yolculuğunda, kişi sürekli olarak kendini inşa ederken sanatın bu destekleyici gücünden yararlanır. Yani insanın kendisinin bilincine varabilmesindeki, daha doğrusu kendisini , kim olduğunu tasarlayabilmesindeki en önemli araçlardan biri sanattır. *Stalker* ise Tarkovski’nin kişinin kendini arayış serüvenine, varoluşa ve verili düzenin sınırlarının dışına çıkmanın bedellerine değindiği son derece özgün bir eserdir.

Kimileri *Stalker*’ı umutsuzluk içeren, kasvetli bir film olarak görür. Oysa Tarkovski verdiği pek çok demeçte bir sanat eserinin umutsuzluk gibi bir duyguya dayanması fikrine inanmadığını dile getirmektedir. Burada konuyu daha iyi anlayabilmek için kısaca trajedi kavramının üzerinde durmamızda yarar var. Çünkü Tarkovski’ye göre onun filmleri umutsuzluk anları içerse de, bu çok daha farklı bir işlev görür ve onun eserlerinde umutsuzlukla karıştırılan şey belki de bu trajedir. Yine Tarkovski’nin *Stalker* hakkındaki sözleriyle ifade etmek gerekirse “...trajedi umut kırıcı değildir. Bir yıkım hikayesi izleyicide bir umut hissi bırakıyor, Aristoteles’in tarif ettiği katarsisten ötürü. Trajedi insanı arındırır.” (Tarkovski, 2009:74). Dolayısıyla yıkım, yenilgi ve umut arasında görünenden daha fazla ilişki vardır.

Tarkovski’nin eserlerinin iyimserliği konusunda ısrarcı oluşu, Sartre’ın *Varoluşçuluk bir Hümanizmadır* adlı konuşmasında (1946) kendi felsefesine yönelik karamsarlık eleştirilerini cevaplama biçimiyle paralellik gösterir. Eserinde Sartre, kendi felsefesinin kötümserlikle suçlanmasına cevaben, kendi gerçekçi bakış açısını “sert bir iyimserlik” olarak tanımlar. Ona göre kurtuluşa giden yol kişiye göre değişir ve kişi o yolu kendisi bulmalıdır (Boule&McCaffrey, 2011, s.3). Hem Tarkovski’nin hem de Sartre’ın bakış açıları; yaşama ve varoluşa yönelik gerçekçi –varoluşu önceleyen, kişinin tercihlerinin sorumluluğunu yüzüne vuran, tüm değer sistemlerini bir kenarda tutarak salt, otantik, durmadan gerçeği arayan, gerçek bir insan olma deneyimine odaklanan bir yan taşır. İki düşünür de aslında bireyi bu ilk bakışta korkunç görünen sorumluluk duygusuyla yüzleştirdikleri için sarsıcı ve belki iç karartan ama insana olan inançları nedeniyle de bireye yapabileme/dünyada aktif bir role sahip olma hissi aşıl原因an hümanist ve iyimser bir yan taşır. Her iki düşünürde de gerçeğin peşinde olmanın, yola çıkmanın, edimin, bu yöndeki seçimlerin ve seçimlerin sorumluluğunu taşımanın olumlandığını; katılığın, verili cevaplara inanmanın ve ötesini sorgulamamanın, eylemsizliğin ve sorumluluğu üzerine almamanın ise olumsuz görüldüğünü söyleyebiliriz. Olumlanan bu varoluş biçiminin kişide yarattığı sorumluluk hissini, bunun yarattığı endişeyi [angst] ve kişinin anlam dünyasına taşıyacağı bulantı hissini yaşamak ise kaçınılmazdır ve bu, belki de ‘gerçek’ bir insan olmanın, gerçekten yaşamının bedelidir.

Burada Sartrecı anlamda kullandığım bu bulantı hissini *Stalker*’da İz sürücü karakteri üzerinde kanlı canlı gözlemlemek mümkündür. Hayatını gerçeğin izini sürmeye adanmış, bu nedenle toplumun kalanının dışına itilmiş, karısı ve çocuğu dışında pek kimse tarafından anlaşılmayan, içinde bulunduğu dünyaya ait olmayan biridir İz sürücü. Bu yolculuktan vazgeçmek mümkün değildir. Hatta denebilir ki o bu yolculuğa mahkumdur. O yaşantısı nedeniyle ızdırap çeker, karısıyla sorunlar yaşar, çok sevdiği kızının engelli olması dahi onun Bölge’yle ilişkisinden kaynaklanır ancak o Bölge’yle olan tutkulu ilişkisini sürdürür ve Tarkovski’nin bu karaktere bu kadar büyük saygı duymasının nedeni de çektiği tüm ızdıraba rağmen Bölge’yle kurduğu tutkulu ilişki ve başkalarını da oraya götürme konusundaki fedakar emeğidir (Artukoğlu&Szejko, 2020, s. 25).

Bu noktada, zayıflık ve kaybetme kavramları ile queer tanımı arasında nasıl bir bağlantı kurduğuma Halberstam’ın konuya bakışı üzerinden değinmek istiyorum. Halberstam 2011 yılında yayınlanan *The Queer Art of the Failure* adlı kitabında başarısızlık ve ayak uyduramama halini heteronormativite ve kapitalizme karşı bir eleştiri yöntemi olarak ele alır. Düşünür kitabında tamamı heteronormativite ve kapitalizm tarafından ele geçirilmiş olan ve tüm ‘başarı’ kriterleri bu hâkim

otorite tarafından belirlenmiş bir toplumda, başarısız olmanın daha yaratıcı ve daha dayanışmacı bir varoluş biçimi olabileceğini ifade eder (2011, s.3). Tarkovski'nin sözleriyle İz sürücü de “dört bir yanı sarmış faydacılığın taarruzu altındaki dünyaya, inandığı değerleriyle kafa tutmaktan çekinmeyen” bir karakterdir (Tarkovski, 2008, s. 186). Dolayısıyla film boyunca İz sürücü'ye atfedilen o naif, başarısız, toplumun dışına itilmiş halin ona aynı zamanda queer bir nitelik de kazandırdığını söylemek mümkün.

Burada queer kavramının cinsel yönelimle ilgili bir anlam ya da tartışma içermediğini, bu kavramın normatif sınırların dışına çıkan, bireyin kendisinden beklenen rollerden farklı davranma halini içeren bir biçimde kullanıldığını tekrar hatırlatmalıyım. Kimlik karşıtı bir kavram olarak queer'i Halperin'in tanımıyla “toplumda ‘normal’, ‘meşru’ ve ‘hakim’ olarak kabul gören ne varsa onların her biriyle didişen” olarak tanımlayabiliriz (1997, s.62). Bu tanımdan yola çıkarak içinde yaşadığı toplumun değerleriyle hiçbir ilişki kurmayan İz sürücü karakterinin queerliği net bir biçimde ortaya çıkar. Tabii yalnızca normativite üzerinden değil toplumsal cinsiyet üzerinden bakıldığında da İz sürücünün varlığının içinde yaşadığı dönemin hakim erkeklik kalıplarından fersah fersah uzak olması şaşılacak bir şey değildir. Zira hakim düzenin, hegemonyanın, iktidarın dışında olmanın bedelleri, erkeklik tartışmalarından bağımsız düşünülemez. Connell'den ve hegemonik erkeklik kavramından hareketle, yalnızca kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin değil, farklı erkekler ve erkeklikler arasındaki eşitsizliklerin ve tabakalaşmaların yarattığı hiyerarşinin bu bağlamda altı çizilmeli. Yalnızca erkek olmak değil, toplum tarafından kabul gören ‘makbul’ erkek olmak bu anlamda çok önemli bir nokta. Filmde İz sürücü, genel olarak tüm topluma dayatılan bu ‘ideal’ erkeklik tanımlarının gerçek dışılığını vurgulamak anlamında da uygun bir aday. Her şeyden önce o bugünün dünyasına göre ‘güçsüz’ biri. Onun bu varoluşu benimseme biçimiyle normativiteyi ve mevcut güç tanımını nasıl alt üst ettiğini bana göre Tarkovski'nin yazdığı en güçlü monolog örneklerinden biri olan ve klasikleşen şu sözlerinde görürüz:

İzin ver, planlanan her şey gerçekleşsin. İnanmalarına izin ver. Ve tutkularına gülmelerine izin ver. Çünkü onların tutku dediği gerçekte duygusal bir enerji değil. Ruhları ve dış dünya arasında bir sürtüşme. Ve en önemlisi kendilerine inanmalarına izin ver. İzin ver çocuklar gibi çaresiz olsunlar. Çünkü güçsüzlük muhteşem bir şeydir. Ve güç hiçbir şey. İnsan doğduğunda güçsüz ve uysaldır. Öldüğünde ise katı ve duyarsızdır. Bir ağaç büyürken hassas ve esnektir ama kurduğunda ve sertleştiğinde ölür. Sertlik ve güç ölümün refakatçisidir. Uysallık ve güçsüzlük, varlığın canlılığının dışavurumlarıdır. Çünkü gönlü katılaştıran, hiçbir zaman kazanmaz.

Yukarıda söz ettiğim başarısızlığın queerliği meselesi ile bu sözler birbirine paralel bir nitelik sergiliyorlar. İz sürücü'nün bu naif karakteri aynı zamanda varoluşçulukla da yakından ilişkili. O, belki de gerçekliği yaratan doğa üstü bir yaratım merkezi, ve bir umut olarak gördüğü Bölge'ye duyduğu inançla son derece içten, samimi bir şekilde belirsizliği kucaklamaktadır. Crisp'in ifadesiyle o “evliliğini tehlikeye atan ve hayatını imkansız görünen, kanıtlanamayan ve absürd olana bağlayan” biridir (Heber-Percy, 2019, s. 43). Heber-Percy onu bu özelliğiyle Kierkegaard'ın Yazgı Şövalyesi olarak çevirebileceğimiz Knight of Faith'ine benzetir: “onu kurtaracak olan tek şey absürddür.[..]” ve aslında Stalker filmi bu anlamda “naifliğe yazılmış uzun bir ilahi” gibidir (s. 43). İz sürücü karakteri bu masalsi filmde kendi inançları, hayal gücü ve özneliğiyle gerçekliği bükmekte, kendi dünyasını yaratmaktadır. Onun Bölge'ye duyduğu inanç ise aslında genel olarak insan yaratıcılığına, yaratıma ve varoluşa duyulan inanç olarak yorumlanabilir.

Pamerlau'nun varoluşçuluk ve sinema arasındaki ilişkiyi irdelerken söz ettiği gibi, filmler, varlığının farkında bile olmadığımız anlamları bulma olasılığına kapı aralıyor ve bize içinde bulunduğumuz hayatın ‘normal’ olarak tanımlanan Batılı yaşam biçiminin alternatifleri olabileceğini göstermek gibi bir işlevleri söz konusu (Pamerleau, 2009, s. 50). Stalker filmi de, üstelik yıllarca geriden seslenerek, bizi mevcut düzenin güç ve başarı gibi tanımlarını alt üst etmeye, onları yeniden değerlendirmeye davet ediyor.⁴ Sartre'ın dediği gibi “insan kendi kendini seçer” (1964, s. 65) ve İz

⁴ Bu aslında aynı zamanda son derece Nietzscheci bir tutum. Özellikle umut ve yıkım kavramlarının bu kadar bir arada ele alındığı bir film söz konusu olduğunda bu ikisi arasındaki ilişkiyi geleceğe ve gelecekle ilgili umut vadedenden daha üstün bir insan olma ümidine bağlamak açısından Nietzsche'nin eserlerinin de daha geniş kapsamlı bir başka tartışmada oldukça önemli referanslar sağlayabileceğini düşünüyorum. İz sürücü'nün kendini yok etme pahasına göze aldığı yolculuk ve bugünü gözden çıkararak geleceğe yönelik bir umut taşıyan, mevcut

sürücü tam da böyle biri olmayı seçmiştir. O, yaşamını verili değerler üzerinden değil kendi içgüdülerinin, duygularının, gerçeğin, (ya da onun Bölge'ye inanç olarak tanımladığı şeyin) peşinden gitmek üzere tasarlamıştır. İz sürücünün bölgeye yönelik inancı aynı zamanda bireyin bilinmeyenle olan ilişkisini anlamaya yönelik etkileyici bir örnektir. O, bu bilinmezliğin içinde eylemsiz kalmak yerine çaba sarf eden bir karakterdir ve üstelik bilme eylemi burada sabit, yani varıldığında sonuca ulaşıp yolculuğu sonlandıracak bir varış noktası olarak kullanılmıyor. Kişisel çabayla ulaşılan yerler, duygular ve düşünceler söz konusu; yani kişi kendisini yaparak, kendi çabasıyla var ediyor ve herhangi bir sonuca ulaşp ulaşmadığını bilmese de ulaştığı her bir kapıda bir sonrakini açmaya, yani yeni anlamlar ve yeni kapılar aralamaya gönüllü. Yaşamın bilinmezlikleri karşısında vazgeçip kenara çekilmek yerine, kendi anlamını ortaya çıkarmak için çaba sarf eden bir karakter o. Çünkü önemli olan gerçekten gizli bir anlamın var olup olmadığı değil, kişinin ne olursa olsun, elindeki imkanlar dahilinde arayışını sürdürmesi. Bu nokta, varoluşçuluk tartışmaları kadar *epinoia* kavramını da çağırıyor. Çünkü burada “bilinmeyene yönelik bir anlama çabası ve yaratıcı bir yaklaşım” ve bilinmeyenin bilinmezliğini, yani bilgimizin daima eksik kalacağını kabul ederek ilerlemek ve buna rağmen aramaya inanmak söz konusu (Heber-Percy, 2019, s. 44). İz sürücü de gerçeğe, Profesör ve Yazar'dan farklı olarak, verili olanın - öğretilenin - dışında olana, kavranamayana, bilinmeyene olan açıklığı ve inancıyla yaklaşarak otantik bir varoluş sergiliyor. İzleyici bu karakter üzerinden adeta, koşullar ne olursa olsun yaratmaya ve varolmayı sürdürmeye dair bir inanışa davet ediliyor. Belki de tam da bu nedenle İz sürücünün pek çok insanca zayıflık olarak tanımlanacak olan nitelikleri Tarkovski için hayranlık uyandırıcı şeylerdir. Çünkü Tarkovski'nin zayıflığı ele alma biçimi tam da İz sürücü karakteri üzerinden izleyiciye yansıttığı gibi güçsüzlüğün gücüne işaret eder. Zayıflık kendi ifadesiyle Tarkovski'yi “kendini kanıtlamak amacıyla insanlara kendi amaçlarını kabul ettirme arzusunun karşıtı olduğu için ilgilendirir” ve o “maddeciliğe dayalı sıradan hayata direnen her türlü insan enerjisine hayran[dır]” (2008, s. 187).

İz sürücü bu kendine özgü yolu güçsüz kalma pahasına seçerek Sartreci anlamda genel bir insan tasarımında da bulunmaktadır. Çünkü “insan kendini seçerken aslında bütün insanları da seçer” yani “olmak istediğimiz kimseyi yaratırken herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarız” (Sartre, s. 65). Ve kişide varoluşçu kaygıyı [angst] yaratan şey de budur. İz sürücü'nün Profesör ve Yazar'la ilgili hayal kırıklığı ve üzüntüsünde de bunun izlerini görürüz. Hem Profesör hem de Yazar tarafından ve belki de başlangıçta bu ikisiyle olan diyalogları boyunca izleyici tarafından da güçsüz, aciz hatta meczup biri gibi görülen İz sürücü'nün perişan durumdaki evinin kitaplarla dolu olması ise izleyiciye onun görüldüğü gibi ‘sıradan’ biri olmadığı mesajını verir. O, kendisini ailesini ihmal etmek ve daha iyi koşullarda yaşama şansını da kaçırmak pahasına insanlara yol göstermeye adanmış bir karakterdir. Diğerlerinin de kendi insan tasarımına uygun yaşayabilmesini önemser ve bunu bütün insanlığı ilgilendiren bir mesele olarak görür. Hatta Tarkovski'nin şu sözlerine bakarsak belki de bu filmde asıl sanatçı Yazar'dan çok İz sürücü'dür:

Bireyin kendini sanatta kanıtlaması imkânsızdır, çünkü sanat daha farklı, genel ve yüksek bir düşünceye hizmet eder. Sanatçı, kendisine neredeyse bir mucize sonucu bahşedilmiş sayabileceğimiz yeteneğinin bedelini ödemek zorunda olan bir hizmetkârdır. Günümüz insanı hiçbir şey feda etmeye yanaşmıyor; oysa gerçek bireyselliğe varmanın tek yolu özveriden geçer. Ne yazık ki bu gerçeği giderek unutuyoruz, dolayısıyla insan olma duygusu da yitip gidiyor (Tarkovski, 2008, s. 29).

İz sürücü, belki tam da bu varoluşçu vurgudan, yani kendisini seçerken aslında bütün insanları da seçiyor olmasından ötürü, insanların Bölge'yi anlamaması ve Bölge'ye inanmaması karşısında büyük bir üzüntü duyar. Bu konuda isyan ettiği sahnelerde o, çevresindeki birkaç kişiden söz etmekte gibi görünür ama aslında çok daha geniş bir meseleye temas etmektedir. İnsan olma meselesi, ortaya koyduğu insan tasarımının gerçeğe dönüşebilmesi umudu... O rehberlik ettiği insanlara bu umutla

tanımları sorgulayıcı tavrı Nietzscheci anlamda değerlerin yeniden değerlendirilmesi ve mevcut değerleri yıkarak yolu üst insana açabilme çabasının bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra, İz sürücü karakterinin kendine özgü saflığı ile Nietzsche'nin özgür bir varlık olarak çocuk kavramını ele alışına da pek çok anlamlı paralellik içeriyor. Elbette tüm bu tartışma noktaları Nietzsche'nin fatalist (ve bazılarında göre determinist) olması nedeniyle bu tartışmadan farklı bir teorik bir tartışma zemini gerektirmektedir.

bakar ve onlara bunu anlatmayı görev edinmiş gibidir. Bunu başaramadığı her an bu nedenle İz sürücü için büyük bir hayal kırıklığıdır. Belki tam da bu nedenle film bazı çevrelerce ‘umut kırıcı’ olmakla eleştirilir. Bu yorumlar hakkında ne düşündüğü sorusunu Tarkovski, “bir sanat eserinin bu tür bir duyguya dayanabileceğine inanmıyorum. Olumlu bir manevi anlamı olmalı, umut, inanç taşımali. Filmimin umut kırıcı olduğunu sanmıyorum, öyleyse sanat eseri değildir” diyerek yanıtlar (Tarkovski, 2009, ss.73,74). Çünkü o, genel olarak ancak umut aşıl原因 birşeyin maneviyattan beslendiğini düşünmektedir (Tarkovski, 2019). Bölge’nin kendine özgü görünümünün ve ürkütücü niteliklerinin ardındaki umut unsuru da, Bölge’ye olan koşulsuz inancı ile mevcut düzene olan itirazı aynı anda taşıyan ve ne olursa olsun Bölge’nin gücüne inanan İz sürücü karakterinde vücut bulur.

5. Bölge: Renkler ve Güçsüzlüğün Gücü

İnsan burada gidip, gidip, gidip yine de bir yere varmayabilirdi, çünkü varılacak bir yer yoktu.

Ursula Le Guin, *Yerdeniz 2, Atuan Mezarları*

Mevcut düzenin hem doğrusal bir ilerleme hem de kontrol yanılgısı yaratan, deterministik ve hükmetmeye dayanan düzeni karşısında Tarkovski’nin tasarladığı Bölge, filmde tüm kestirilemezliğiyle varoluşsal bir zeminsizlik halini hazırlayan son derece önemli bir unsurdur. Siyah beyaz dünyadan gelen iki karakter için de bu yeni ve renkli alan, hem çok gizemli ve merak uyandıran hem de büyük bir zorlayıcı etken olarak karşımıza çıkıyor. İz sürücü içinse Bölge ve onun yarattığı zeminsizlik büyük bir saygı, sevgi ve inanç kaynağı. Öyle ki İz sürücü, varlığını belirsizlikle dolu bu Bölge’yle kurduğu adeta kutsal bağ üzerinden şekillendirmektedir. Hatta Bölge, bilincin bir yansıması, gerçek üstü bir aşaması olarak dahi değerlendirilebilir. Belki de Boule ve McCaffrey’in ifade ettiği gibi bizler Bölge’yi “özel bir hayal gücüyle ortaya çıkarıyor ve hayal ediyoruz” (2011, s. 44).

Bölge, filmin geneline hakim olan siyah beyazlığın yerini renklerin aldığı bir yer. Tarkovski normalde siyah beyazın bir film için yeterli olduğunu, hatta renkli filmlerin siyah beyaz filmler kadar gerçekçi olamadığını düşünür ve “bir şekilde abartılmış olduğu sinema dışında başka hiçbir yerde normalde rengi fark etmeyiz. Bu yüzden de film üzerindeki en ‘gerçek’ görüntüler tek renktir” der (2009, s.88). Tarkovski’nin bu açıklamasını, *Stalker*’da Bölge’ye geçiş sırasında görüntünün renklenmesi ile ilişkilendirecek olursak, ‘gerçek’ olarak adlandırdığımız dünyanın siyah beyaz, Bölge’nin ise renkli olarak gösterilmesinin; ilkinin rutinliği, ‘normal’i, alışlagelmişliği, sıradanlığı, belki donukluğu ve sonrakinin ise gündelik hayatın dayatma ve sınırlarını aşan gerçek üstü bir yere ve ana daha yakın olmanın işareti olarak yorumlayabiliriz. İnsanların çoğunlukla sorgulamadan sürdürdüğü gündelik yaşam, film boyunca karanlık sokaklar, tren istasyonları, fabrikalar ya da arabalar gibi insan yapımı unsurlarla ve siyah beyaz bir biçimde sergilenirken; Bölge, dokunulmamış, yasaklı, tekinsiz, kişiyi belirsizliğiyle ürküten ama aynı zamanda renkli ve belki tam da bu nedenle ‘hakikat’e daha yakın, gündelik algımızda gördüklerimizden daha farklı bir yerdir. Bölge’de insan yapımı olan birkaç şey, belki diğer görüntülerle tezat oluşturmak için kullanılmış olabilecek birkaç terk edilmiş silah, tank, enjektör gibi insan yapımı malzemelerden ibarettir. Belli ki zaman zaman buraya gelip gerçeği arayan, gerçeğin kapısına kadar ulaşan ya da geçmişte de o tekinsizliği ortadan kaldırmaya çalışan insanlar olmuştur - ki İz sürücü de bunu yolculukları sırasında Yazar’a ve Profesör’e anlatmaktadır. Ama geçmişte bu işe kalkışmış sayıca çok sınırlı bu insanlardan geriye pek bir şey kalmamıştır. Bu özellikleriyle Bölge, post-endüstriyel, terk edilmiş ve geride kalan kalıntıların ardından doğanın yeniden ele geçirmeye başladığı bir alan görünümündedir.

Filmin en önemli teması olarak görebileceğimiz Bölge’de, filmi renkli olarak izlememiz bu sıra dışı özelliğin sadece Bölge’ye has olmasından kaynaklanmıyor aslında. Yani mesele aslında mekan değil normal/normatif olanın dışında kalan, gerçeküstü olan, yaratımın, hayal gücünün bir sonucu olarak tanımlayabileceğimiz anlardır. İz sürücü’nün kızının kinetik gücünü kullanarak bardakları oynattığı sahnenin Bölgenin dışında geçmesine ve yine de renkli olmasına dikkat edecek olursak, burada esas olanın bir lokasyon olarak ‘Bölge’ olmadığı, asıl olanın bilinenin ötesindeki güçle temas olduğu iddia edilebilir. Burada ‘normal’ tanımının dışında kalan çok fazla şey vardır ve İz sürücü yukarıda tanımladığım anlamda nasıl queer bir karakterse, aslında Bölge de bu anlamda queer bir mekandır. Tam da bu nedenle Bölge “iktidar ve onun aygıtları için ölümcül bir yer, İz sürücü gibi film bağlamında hakikat rehberleri diyebileceğimiz insanlar içinse bir tür yaşam alanıdır” (Kutay, 2004, s.383).

Burada özellikle Profesör karakteriyle öne çıkan ve filmde önemli bir yere sahip olan pozitivism eleştirisi düşünüldüğünde, verili olana, alışıldık, sıradan, doğrusal olarak ilerlediği varsayılan karşı beklenmeyen, bilinmeyen, sıra dışı ve hiç de doğrusal bir ilerleme göstermeyen gerçeküstü bir yapı söz konusudur. Bölge’de yürürken siz ilerlediğinizi zannettiğinizde bile aynı yollardan tekrar tekrar geçersiniz, ve bu kaotik düzen hem mekânsal hem de zamansal olarak içinde bulunulan yerin bir ‘yer’ olmaktan çok daha fazlası olduğuna işaret eder. Bölgede kontrol ve güç sizde değildir, bu anlamda Bölge size insanlığın yüzyıllardır hakimiyetini ele geçirip zapt altına almaya çalıştığı gezegende henüz kontrol altına alınmamış, sınırları belirsiz bir alan olarak karşımıza çıkar. Burada güç artık sizde değildir. Dolayısıyla bu büyük güç kaybı ve iktidar krizi filmin önemli bir öğesi olarak karşımıza çıkar. Her güç krizinde olduğu gibi (ki erkeklik krizi buna çok iyi bir örnektir) burada da inkar, memnuniyetsizlik ve hatta Profesör örneğinde olduğu gibi büyük bir öfke ve yok etme isteği ortaya çıkacaktır. Çünkü Bölge’deyken artık bildiğimiz davranış kodları işlememekte, kestirme yollardan gidilememekte, imtiyaz kullanılamamakta, bizden itinayla, sakince ve Bölge’nin kurallarına riayet ederek bir adım sonra ne olacağını bilmeden hareket etmeniz beklenmektedir. Bauman’cı bir bakışla, adeta modernizmin düşmanı olan müphemlik, güç iddiasını alışıya etmiş, modern dönemin karmaşayı azaltarak müphemlikten kurtulma gayretini boşa çıkararak şekilde tüm düzen tepetaklak olmuştur (Bauman, 1998, s. 34). Bu nedenle de Bölge’nin taşıdığı belirsizlikler büyük bir inançla bölgeye bağlı olan Stalker için bir saygı ve sevgi kaynağı iken, Yazar ve Profesör için büyük bir rahatsızlık nedenidir. Tıpkı varoluşçu felsefede tartıştığımız ve varlığımızın manasızlığını ve nedensizliğini hissettiren o atılmışlık duygusu, Bölge’de çaresiz bir biçimde hala bir şeyleri kontrol etmeye çalışan Yazar ve Profesör’ün yüzüne bir tokat gibi çarpmaktadır. Kurallar ortadan kalmış, oyun sona ermiştir.

6. Sonuç

Kişinin dünyaya bırakılmışlık/atılmışlık, belirsizlik, kestirilemezlik, ölüm, kendi kararlarını alma sorumluluğu, mazeretsiz kalma ve yalnızlık karşısında hissettiği bunaltı hisleri varoluşçu felsefeyle ilgilenenler tarafından sıklıkla tartışıyor. Benzer şekilde bizi belirleyen, sınırlandıran, bize kim olduğumuzu söylemekten de öte dayatan normatif sınırların neler olduğu ya da ‘normal’ ‘meşru’ gibi kavramların ve çağımızın ‘başarı’ kriterlerinin neden ve nasıl sorgulanması gerektiği gibi konular da queer teori çalışan ya da okuyanlar tarafından bolca ele alınıyor. Bu tür konu ve soruların yarattığı duyguların, dünyaya atılmış olma deneyimi karşısında çoğunlukla çaresiz ve neyin içinde olduğunu anlamakta güçlük çeken kitlelerin gündelik yaşamlarında kendi kendine ortaya çıkabilmesiyle neredeyse imkansız görünüyor. Bu tür konuların ele alınabilmesi ve böylece onların yaratacağı duygu, durum ve soruların gündelik hayata sızabilmesi çoğunlukla ancak *Stalker* gibi sanat eserleri sayesinde mümkün olabilmekte. Sanat bu nedenle zorlu koşullar altında dahi yaşamımızı sürdürebilme, onda bir anlam bulabilme ve varlığımızı sorgulayıp anlamlandırabilme açısından en büyük desteğimiz ve besin kaynağımız.

Stalker’da yer alan ve düzene uyumlu, ‘normal’ olarak tanımladığımız iki karakter de, yani hem Yazar hem de Profesör, Bölge’nin belirsizliklerinden ve orada hiçbir şeyi kestirememelerinden ötürü büyük bir rahatsızlık içinde tasvir edilirler. Sürecin sonunda odaya girmeye cesaret edememeleri de bu zeminsizlikte kendileriyle yüzleşmeleri sonucunda, aslında olduklarını sandıkları kişiler olmayabileceklerine dair önemli bir işaret olarak yorumlanabilir. Sartre’ın ısrarla altını çizdiği “insan özgürlüktür” ve “insan özgürlüğe mahkumdur” sözlerine paralel biçimde, insanın içine atıldığı ve çıkışının olmadığı⁵ belirsiz zeminle yüzleşmenin güçlüğü, filmde Yazar ve Profesör karakterlerinin bocalamaları üzerinden izleyiciye yansıtılmış. Onlar gerçeğe yaklaşmak istedikleri, onu merak ettikleri kadar, ondan kaçma eğilimindedir ve inandıkları, inanmak istedikleri, güçlerini ve iktidarlarını üzerine inşa ettikleri her şey Bölge nedeniyle sarsılmıştır.

İlk bakışta güçsüz bir figür olarak resmedilen ve adeta bir meczup izlenimi bırakan İz sürücü içinse Bölge’de var olmak ironik bir biçimde çok daha kolay ve bir o kadar da anlamlıdır. Bu makalede queer bir karakter olarak da tanımlayabileceğimizi iddia ettiğim İz sürücü, norm olarak

⁵Sartre’in çok ses getiren ‘Çıkış Yok’ adlı tiyatro oyunu için bkz. Sartre, J. P. (1989). *No Exit and Three Other Plays* (Çev. Gilbert, S.). Vintage International.

kabul edilenin, takdir görenin, ilerleme ve başarı algısı yaratan değer ve inançların tamamen dışında yer alan biridir. O kendi kendisini, toplumun tüm dayatmalarına ve ödediği tüm bedellere rağmen inşa etmektedir. Bu nedenle dışarıdan yenilgi ve ızdırapla dolu görünen hayatı aslında otantik, gerçek ve anlamlıdır. Hayatla savaştırmaz, onu şiddetle zapt altına almaya, onun belirsizliğinden kaçmaya çalışmaz, o hayatı tüm belirsizliğiyle kabul ederken kendi kendisini inşa etmekte ilgilenir ve dünyaya atılmakla birlikte doğuştan üzerine atanmış olan kendini var etme sorumluluğunu daha en baştan kabul eder.

Anlamsız görünen ve tuhaf olarak addedilenle temas, Tarkovski için büyük önem taşır ve bu durum onun maneviyatla olan ilişkisinin de bir yansımasıdır. Ona göre “anlamsız, gerçeklerden uzak görünen davranışlar yüksek bir maneviyatın işaretidir. İnkâr anlamına gelir. Dünyamızın olduğu gibi değerlendirilmesi manevi birini tatmin edemez. Onu gerçekten tuhaf davranmak üzere harekete geçiren güç çok önemlidir” (Tarkovski, 2019). Bu sözlerle Tarkovski’nin kavranabilir, belirli, açık olanın ve bize tanıdık gelenin (belki de bir anlamda konfor alanımızın sınırlarını belirleyen tüm bu koşulların) dışına çıkma ve tüm bunların dışında kalma eğilimini görürüz. Bu tanımlamalar, kelime karşılığı ‘acayip’, ‘tuhaf’ gibi anlamlara da gelen ve dışlanma biçimini kendini tanımlayan bir kavram olarak kullanarak ona karşı direnen queer bakış açısıyla da paralellik sergiler. Pratik yaşama uyum sağlayamamaya ilgili her tür insanlık hali Tarkovski’nin ilgisini çeken, hatta sevdiği durumlardır ki bu da hem varoluşçuluk hem de queer teorisinin yaklaşımlarına paralellik gösterir. Tarkovski “kendisini hayatın pragmatik koşullarına adapte edemeyen insanları her zaman sevmişimdir” (Tarkovski, 2008, s. 189) sözüyle nasıl zayıflığın gücüne ve önemine dair bir vurguda bulunuyorsa, Halberstam’ın ses getiren çalışması ve onun başarısızlığa atfettiği queer direniş hali de o denli benzer bir reddi ithama işaret ediyor. Bu tür bakış açıları arasındaki ilgi çekici paralellikler, normativitenin dışına uzanan ve verilenle yetinmek yerine kendisini bulmaya gayret göstermeye davet eden tüm yaklaşımların birbirine yakınlığına dikkat çekiyor.

Tarkovski ilk bakışta görülmeyeni, kolay ulaşılamayanı, ele geçirilemeyeni aramakta, beklenmedik olanı olumlamakta, gerçeğin peşindeki insanın da tüm bunlar nedeniyle alışılmışın dışında davranmasını anlayışla ve sevgiyle karşılamaktadır. İnsanların sadece hayatlarının çok kritik noktalarında ve sadece bu kaçınılmaz ise sorguladıkları ya da bazen hiç sorgulamadıkları varoluş meselesini, İz sürücü gibi ‘kaybeden’, ‘zayıf’ insanlar -yani aslında maddeciliğe ve ‘normal’ addedilene dayanan sıradanlığa sırt çeviren o küçük azınlık- her gün ve belki de her an sorgulamaktadır. Bu durum ise onları her defasında mevcut ‘güçlü’, ‘başarılı’, ‘normal’ ya da ‘makbul’ gibi tanımlamaların dışına atmayı ve dahası, bu tanımlamaların karşısında konumlandırmayı sürdürmekte. Nietzsche’nin Torino atı anekdotunda olduğu gibi, bir atın gaddarca kırbaçlanmasına tanık olunca yaşadığı büyük acıyla gidip ona sarılarak yere çöken ve bir daha iyileşemeyecek şekilde bilincini kaybeden birini kim ‘normal’ ya da ‘mantıklı’ bulabilir ki? Hem varoluşçu felsefenin, hem queer teorisinin, hem de Tarkovski sineması gibi sanatsal içeriklerin; bu tür anları ve insanları görebilmek ve anlayabilmek noktasında, ve mevcut sistemin ‘başarısız’ kişilerinin kendi varoluşlarını normativitenin şiddetine rağmen onaylayabilmeleri açısından fayda sağlayabileceğini düşünüyorum. Stalker hem onlara yönelik bir umut kaynağı, hem de döneminin ‘normal’leri olarak sayılabilecek ama gerçekte ne istediğini bile bilmeyen ve dilek odasının kapısından çaresizce geri dönen Yazar ve Profesör gibi karakterlerin varoluşlarını bir an için bile olsa sorgulamaları açısından bir hatırlatıcı olarak görülebilir. Sanatın gücü de, onun tüm bu farklı varoluş biçimleriyle hayatta kalmaya çalışan sıradan insanların hayatlarına dokunabilme becerisinde gizlidir.

Kaynakça

- Artukoğlu B. B. and Szejko N. (2020) Tarkovsky’s Stalker: existentialism and mental health, *The Lancet Psychiatry*, Vol 7, January, [https://doi.org/10.1016/S2215-0366\(19\)30474-2](https://doi.org/10.1016/S2215-0366(19)30474-2)
- Bauman, Z. (1998). *Postmodern etik*. (Çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2011). *Bireyselleşmiş toplum*. (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Ayrıntı.
- Boule, J. and McCaffrey, E. (2011) *Existentialism and Contemporary Cinema: A Sartrean Perspective*. London: Berghahn Books.

- Connell, R.W. & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19(6): 829–859.
- Gramsci, A. (1985), *Aydınlar ve toplum*. (Çev. V. Günyol vd.), İstanbul: Alan Yayınları.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri seçmeler*. (Çev. K. Somer). İstanbul: Onur Yayınları.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham, NC: Duke UP.
- Halperin, D. M. (1997). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. Oxford: Oxford UP.
- Heber-Percy, C. (2019). *Perfect in Weakness, Faith in Tarkovsky's Stalker*. New York: Cascade Books.
- Hoberman, J. (2012). A place of our deepest desires. *New York Times*. U.S.: New York Times.
- Kutay, U. (2004). *Andrei'nin bakışı: Tarkovski sinemasında psikanalitik – semiyolojik açılımlar*. İstanbul: Es.
- Letonya SSR TV. (1979). *Sinema çevirileri I: Tarkovski*. <https://www.youtube.com/watch?v=O6zztROev4k>
- Mintaş, E. (2008). *Bir anlatım dili olarak varoluşçuluk ve Tarkovski sineması*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- Osmanoğlu, Ö. (2018). Tarkovski sinemasında sanat ve maneviyat ilişkisi: Andrei Rublev üzerine bir inceleme. *TRT Akademi*, 3(5): 28-56.
- Pamerleau, W. C. (2009) *Existentialist Cinema*. London: Palgrave.
- Sartre, J. P. (1946). *Varoluşçuluk*. (Çev. Bezirci, A.). İstanbul: Say.
- Skakov, N. (2012) *The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space And Time* (KINO - The Russian Cinema), New York: I. B. Tauris.
- Strugatski, A. & Strugatsky, B. (2022). *Uzayda piknik*. İstanbul: İthaki.
- Tarkovski, A. (1989). *Sculpting in time*. (Çev. Kitty Hunter-Blair). USA: University of Texas Press.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş zaman*. (Çev. Füsün Ant). İstanbul: Agora.
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel sinema*. (Der. Gianvito, J.). İstanbul: Agora.
- Tarkovski, Anrey. (2019). *Bir ibadet olarak sinema*. <https://mubi.com/films/andrei-tarkovsky-a-cinema-prayer/player>
- Totaro, D. (1992). Time and film aesthetics of Andrei Tarkovsky. *Canadian Journal of Film Studies*, 2(1), 21-30.
- Toymentsev, S. (2021). Does Tarkovsky Have a Film Theory? In S. Toymentsev (Ed.), *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 46–64). Edinburgh University Press.
- Zizek, S. (2011). *Kırılğan Temas*. İstanbul: Metis.