Ulakbilge
Sosyal Bilimler Dergisi

Andrei Tarkovski Sinemasında Şiirsel Motifler: Ayna ve Kurban'da Ev, Ateş, Ağaç ve Su

Günay BAKIRCILAR
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Eskişehir, Türkiye · gunaybakircilar.art@gmail.com · ORCID https://orcid.org/0000-0002-3949-551X
Bu makale, Uluslararası İpek Yolu'ndan Anadolu'ya Yaşayan Miras Motiflerimiz Sempozyumu'nda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş hâlidir.

Günay Bakırcılar. "Andrei Tarkovski Sinemasında Şiirsel Motifler: Ayna ve Kurban'da Ev, Ateş, Ağaç ve Su". ulakbilge, 98 (2026/1): s. 1–9. doi: 10.7816/ulakbilge-14-98-01

ÖZ

Bu makale, Andrei Tarkovski'nin *Ayna* (1975) ve *Kurban* (1986) filmlerinde yinelenen ev, ateş, ağaç ve su imgelerini şiirsel motif kavramı çerçevesinde ele alarak bu imgelerin görsel dil ve estetik bütünlük üzerindeki işlevini incelemeyi amaçlamaktadır. Filmlerin seçiminde, her iki yapıtın da yönetmenin kişisel yaşamından beslenen otobiyografik öğeler taşıması belirleyici olmuştur. Çalışmada doküman analizi ile film karelerine dayalı karşılaştırmalı görsel çözümleme birlikte kullanılmıştır. Yönetmenin yazıları ve söyleşileri, eşinin bir belgeseldeki tanıklığı ve konuya ilişkin basılı ve dijital kaynaklar taranmış; her imge için iki filmden birer kare yan yana getirilerek imgenin kare içindeki düzenlemesi, anlatıdaki bağlamı ve yönetmenin beyanlarıyla ilişkisi karşılaştırılmıştır. Bulgular, bu imgelerin iki film arasında geçen on bir yıla karşın benzer görsel düzenlemelerle yinelendiğini, ancak her filmde farklı anlamlarla yeniden üretildiğini göstermektedir. Ev *Ayna*'da bellek ve çocukluğun, *Kurban*'da adak ve fedakârlığın mekânı olarak; ateş *Ayna*'da geçmişle yüzleşme ve arınmanın, *Kurban*'da dönüşüm ve fedakârlığın göstergesi olarak belirmektedir. Ağaç köklenme, büyüme ve zamanın döngüselliğiyle, su ise arınma ve zamanın akışıyla ilişkilendirilmektedir. Bu yönüyle söz konusu imgelerin klasik motif anlayışının ötesine geçerek Tarkovskivari motifler niteliği kazandığı ileri sürülmektedir. Sonuç olarak, incelenen iki filmde Tarkovski sinemasının tekrar eden imgeler üzerinden okunabilecek şiirsel bir motif yapısına sahip olduğu ve bu okumanın, Tarkovski imgelerinin farklı sanat alanlarında yeniden yorumlanmasına yönelik çalışmalara yeni bir bakış açısı kazandırabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Andrei Tarkovski, sinema sanatı, motif, sanatlararası yaklaşım.

Giriş

Sinema tarihinde özgün bir yere sahip olan ve yalnızca bir yönetmen değil, aynı zamanda bir sinema kuramcısı olarak da değerlendirilen Andrei Tarkovski'ye göre, sinema "yeni bir sanat fenomeni olarak seyirci üzerinde derin bir etki yaratmış ve insan yaşamında vazgeçilmez bir sanatsal etkinliğe dönüşmüştür" (Tarkovski, 1992, s. 11). Tarkovski, ideale duyulan özlemden doğan sanattan söz ederken, sanatın dünyadaki pislikten kaçınmak değil, aksine onunla yüzleşmek anlamına geldiğini vurgular. Yönetmenin sanatsal imgeleri üretme süreci incelendiğinde, yaşamı temsil ederken ölümün izlerinden yararlanması ya da sonsuzluğa dair düşüncelerini aktarırken sınırlılıktan vazgeçmemesi, onun sanat anlayışında karşıtlıkların bir aradalığından doğan birliğe işaret etmektedir. Bu yaklaşım, Tarkovski'nin estetik dünyasında zıtlıkların çatışmadan ziyade tamamlayıcı bir bütün oluşturduğunu göstermektedir.

Her bir sanat dalı, insanın ruhsal ihtiyaçlarının bir yansıması olarak doğar ve içinde bulunduğu çağın gereksinimlerinin sorgulanması ile tanımlanmasında önemli bir rol üstlenir. Tarkovski'ye göre sinema, diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında, sanatın aktarabileceği nitelikteki bilgiyi en yüksek düzeyde insana iletme potansiyeline sahip bir sanat biçimidir. Sanatçı, her sanat dalının bireyin iç dünyasının görünür kılınmasında etkili olduğunu belirtmekle birlikte, sinemanın yaşamın bir kesitini ve insan varoluşunun hakikatini doğrudan izleyiciye aktarabilme gücü sayesinde, diğer sanat dallarına kıyasla çok daha derin bir etki alanına sahip olduğunu vurgular (Tarkovski, 2008, ss. 77–78).

Tarkovski'nin filmleri ele aldığı temalar açısından incelendiğinde, din, inanç, arınma, bellek, yüzleşme ile maddi ve manevi dünya arasındaki çatışmalar etrafında şekillenen bir anlam örgüsüne sahip olduğu görülür.

Makale Bilgisi:
Geliş: 24 Aralık 2025 Düzeltme: 9 Şubat 2026 Kabul: 2 Mart 2026

© 2026 ulakbilge. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 lisansı ile yayımlanmıştır.

Yönetmenin sinemasında insanın maneviyatına yönelik sorgulamalar çoğu zaman bir kaos atmosferi içinde gelişir. İsmail Ertürk'e (1987, s. 27) göre, Tarkovski için bu kaosun kökeninde yatan nedenler, modern toplumun temel varoluşsal sıkıntılarını temsil etmektedir. Bu bağlamda Gilles Deleuze de sinemanın Tarkovski'deki ruhsal derinliğine dikkat çekerek, "sinemanın bu denli ruhsal yaşama olan bağlılığının varoluşsal problemlerle ilişkili olduğunu" belirtir (Deleuze, 2009, s. 294).

Tarkovski, Doğu ile Batı arasında, aynı zamanda farklı siyasal çağların kesiştiği bir dönemde üretim yapmıştır. İlk filmi *Ivan'ın Çocukluğu* (1962), ideolojik çözülme döneminin son evresinde gösterime girmiştir. Yönetmen, *Andrey Rublev* (1969) filminin hazırlıklarına başladığında Kruşçev dönemi sona ermiş, Brejnev yönetimiyle birlikte yenilikçi sanat girişimleri durma noktasına gelmiş ve yoğun bir sansür süreci başlamıştır. *Solaris* (1972) Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne layık görülmüş; *Ayna* (1975) ve *Stalker* (1979) filmleri ise bu baskıcı dönemde üretilmiştir. Sürgünde bulunduğu yıllarda *Nostalghia* (1983) filmini İtalya'da, oğluna adadığı son filmi *Kurban*'ı (1986) ise İsveç'te çekmiştir. Tarkovski, aynı yıl Paris'te yaşamını yitirmiş ve hayatı boyunca yalnızca yedi uzun metrajlı film yazıp yönetmiştir. Ölümünden sonra, 1990 yılında Sovyetler Birliği'nin sanat ve bilim alanındaki en yüksek nişanı olan Lenin Ödülü'ne layık görülmüştür (Metahaven, 2018, ss. 43–44).

Andrei Tarkovski sinemasının şiirsel bir çerçevede biçimlendiğini söylemek mümkündür. Sinema, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında, oldukça sıkışmış bir tarihsel zaman diliminde ortaya çıkmış bir sanat dalıdır. Tarkovski, sinemanın doğuşunu bu sıkışmışlık sorununa şiirsel bir anlam kazandıran bir fenomen olarak değerlendirir. Bu nedenle yönetmen, sinemayı "zamanın iliklerine kadar işleyen bir sanat biçimi" olarak nitelendirir (İşimov ve Shejko, 2009, s. 167). Şiire yapılan vurgu ile zaman kavramı arasındaki bu ilişki, Tarkovski sinemasının temellerinin zaman fikri üzerine inşa edilmesinden kaynaklanmaktadır. Gözleme büyük önem atfeden Tarkovski'nin sineması, yönetmenin yaşadığı ânı ve kişisel izlenimlerini izleyiciye doğrudan aktarma arzusunu yansıtır. Onun sinematografik tarzı, uzun planlar, düşük tempo, sessizlik ve düşünsel yoğunlukla karakterize edilir.

Yönetmenin yapıtlarındaki özgün biçim ve dikkate değer düşünsel derinlik, ona *sinemanın şairi* unvanını kazandırmıştır. Bu çalışma, Tarkovski'nin sinemasında tekrar eden imgeleri şiirsel motif başlığı altında ele alarak söz konusu imgelerin görsel dil ve estetik bütünlük üzerindeki işlevini detaylı bir biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Nitekim yönetmenin, "Sinemada beni çeken, alışılmış şiirsel bağlantılar değil, şiirselliğin mantığıdır" (Tarkovski, 2008, s. 6) ifadesi, bu poetik yaklaşımın bilinçli bir estetik tercih olduğunu açıkça göstermektedir. Bu makalede, yönetmenin otobiyografik izler taşıyan *Ayna* ve oğluna adadığı son filmi *Kurban* üzerine gerçekleştirilen görsel çözümlemeler ele alınmıştır. Bu filmlerin seçilme nedeni, her iki yapıtın da yönetmenin kişisel yaşamından ve içsel dünyasından güçlü biçimde beslenen otobiyografik öğeler içermesidir. Makale, Andrei Tarkovski'nin sinemasını, tekrar eden imgelerin oluşturduğu şiirsel motifler üzerinden incelemekte; yönetmenin film dilinde süreklilik gösteren bu imgeleri, anlamın yeniden üretildiği estetik öğeler olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla, yönetmenin *Ayna* ve *Kurban* filmlerinde yinelenen imgeler arasında yer alan ateş, ev, ağaç ve su gibi doğa unsurlarının, klasik birer imge olmaktan çıkarak Tarkovskivari motifler niteliği kazandığı ileri sürülmektedir.

Bu doğrultuda çalışmada üç soruya yanıt aranmaktadır. Birinci soru, ev, ateş, ağaç ve su imgelerinin *Ayna* ve *Kurban* filmlerinde hangi sahnelerde ve hangi görsel düzenlemelerle yinelendiğidir. İkinci soru, aynı imgenin iki filmde hangi anlamlarla yeniden üretildiği ve bu anlamların yönetmenin kendi beyanlarıyla nasıl ilişkilendirilebileceğidir. Üçüncü soru ise bu yinelemelerin, söz konusu imgelerin klasik motif anlayışından ayrılan Tarkovskivari motifler olarak tanımlanmasına hangi ölçütlerle olanak tanıdığıdır.

Kavramsal Çerçeve

Film çalışmalarında motif, bir filmde anlamlı biçimde yinelenen ve izleyiciyi yinelenen öğeleri birbiriyle karşılaştırmaya yönelten öğe olarak tanımlanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2004). Halk bilimi ve sanat tarihinde ise motif, gelenek içinde aktarılan, görece kalıcı ve tanınabilir bir anlatı ya da bezeme birimini karşılar; sempozyumun konusu olan yaşayan miras motifleri de bu kullanıma yakındır. Bu çalışmada "klasik motif anlayışı", bir öğeyi yinelenmesi ve kalıcılığı üzerinden, yerleştiği bağlamdan büyük ölçüde bağımsız ve görece sabit bir anlam taşıyan birim olarak kavrayan bu yaklaşımı adlandırmak için kullanılmaktadır. Buna bağlı olarak imge, filmde görülen somut görsel öğeyi; simge, bu öğeye yerleşik bir kültürel anlamın yüklenmesini; motif ise bir imgenin yineleme yoluyla yapıt içinde ya da yapıtlar arasında anlam kazanmasını belirtmektedir.

Bu çerçevede *Tarkovskivari motif*, makalede üç ölçütü birlikte karşılayan imgeler için kullanılan bir çalışma kavramıdır. İlk ölçüt, imgenin aralarında zaman bakımından belirgin bir uzaklık bulunan en az iki filmde benzer görsel düzenlemelerle yer almasıdır. İkinci ölçüt, imgenin yönetmenin kendi yazı ve söyleşilerinde ya da yakın çevresinin tanıklıklarında kişisel bellekle ilişkilendirilmesidir. Üçüncü ölçüt ise imgenin her filmde farklı bir anlatı bağlamına yerleşerek yeni bir anlam kazanması ve ev ile ateşin birlikte sahnelenmesinde olduğu gibi öteki imgelerle bileşik bir yapı kurmasıdır. Dolayısıyla yineleme bu tanımda tek başına yeterli sayılmamakta; motif niteliği, yinelemenin otobiyografik dayanağı ve anlamın bağlam içindeki dönüşümüyle birlikte değerlendirilmektedir.

Yöntem

Çalışmada, doküman analizi yöntemi kullanılmış, aynı zamanda konu ile ilişkili basılı ve dijital ortamlarda yer alan kaynaklar araştırmaya dâhil edilmiştir.

Çalışmanın inceleme nesnesini Tarkovski'nin *Ayna* (1975) ve *Kurban* (1986) filmleri oluşturmaktadır. Bu iki film, Giriş'te belirtildiği gibi yönetmenin kişisel yaşamından beslenen otobiyografik öğeler taşıdıkları için seçilmiştir; aralarındaki on bir yıllık süre de imgelerin farklı dönemlerde nasıl yinelendiğinin izlenmesine olanak tanımaktadır. Doküman analizi kapsamında yönetmenin *Mühürlenmiş Zaman* (Tarkovski, 1992, 2008) ve *Şiirsel Sinema* (Tarkovski, 2007) başlıklı kitaplarındaki ifadeleri, bir söyleşi kaydı (Letonya SSC Televizyonu, 1979), eşi Larissa Tarkovsky'nin *Directed by Andrei Tarkovsky* (Leszczylowski, 1988) adlı belgeseldeki tanıklığı ile Tarkovski sinemasına ilişkin kitap ve tezler taranmıştır.

Görsel çözümleme, ev, ateş, ağaç ve su imgelerinin her biri için iki filmden birer film karesinin yan yana getirildiği dört karşılaştırmalı görsel (Görsel 1–4) üzerinden yürütülmüştür. Kareler, ilgili imgenin her iki filmde de açıkça görüldüğü sahnelerden seçilmiştir. Kareler ve zaman kodları, filmlerin MUBI platformundaki kopyalarından (*Ayna*, 107 dk.; *Kurban*, 149 dk., 4K Ultra HD sürüm) alınmış; *Kurban*'dan aktarılan adak cümlesi aynı kopyanın Türkçe altyazısından aktarılmıştır. Her kare çifti; imgenin kare içindeki konumu ve ölçeği, imgeyle ilişkilenen figürlerin yerleşimi, ışık ve renk (renkli ya da siyah-beyaz görüntü) özellikleri ile sahnenin film anlatısı içindeki bağlamı bakımından karşılaştırılmış, elde edilen gözlemler yönetmenin ve yakın çevresinin beyanlarıyla ve alanyazınla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Film kareleri yalnızca bilimsel çözümleme ve alıntı amacıyla kullanılmıştır. Çalışma insan katılımcı içermediğinden etik kurul onayı gerektirmemiştir.

Ayna ve Kurban Filmlerinde Tarkovskivari Motifler

Andrei Tarkovski'nin 1975 yılı yapımı *Ayna* filmi, yönetmenin en otobiyografik ve şiirsel yapıtlarından biridir. Filmin konusunu klasik anlamda bir olay örgüsüyle özetlemek zordur; çünkü film doğrusal bir hikâye yerine anıların, rüyaların ve tarihsel imgelerin iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir. *Ayna,* Tarkovski'nin çocukluk anıları, annesiyle olan ilişkisi, savaş yılları ve kendi içsel hesaplaşmalarından oluşan parçalı bir belleğin sinemasal yansımasıdır. Filmde, ölüm döşeğindeki bir adam (Tarkovski'nin kendisini temsil eden bir figür) geçmişine dönerek yaşamını, annesini, babasını, çocukluğunu ve yaşadığı dönemin toplumsal atmosferini hatırlar. Bu hatırlama süreci sırasında ateş, ev, ağaç ve su imgeleri ruhsal durumların yansıtıcısı olarak kendini tekrar eder. Tarkovski, *Ayna* filminin bir tane kurgusal sahnesinin olmadığını ve tüm bölümlerin kendi anılarına dayandığını ifade etmektedir. Yönetmen, görsel veya işitsel sanatların filmde yer almasının, yazarın kişisel yaşam deneyimini gösteren kültürel arka planın bir şekilde gün yüzüne çıkarılmasıyla ilişkili olduğunu iddia etmektedir (Letonya SSC Televizyonu, 1979, 1:34).

Ayna filmi gibi yönetmenin kendi hayatından izleri barındıran 1986 yılında gösterime giren *Kurban* adlı film, Tarkovski'nin son filmi ve aynı zamanda oğluna adadığı film olarak bilinmektedir. Tarkovski'nin Kurban adlı filmini son sözlerini söylemek istermişçesine araç olarak kullandığı düşünülebilir (Batur, 2007, s. 135). Film, İsveç'te deniz kenarındaki bir evde ailesiyle birlikte yaşayan Alexander adında bir entelektüelin hikâyesini anlatır. Alexander, eski bir aktör ve kültür insanıdır; yaşamın anlamı, Tanrı, sanat ve insanlık üzerine derin düşünceleri olan bir karakterdir. Doğum gününü kutladığı gün, televizyondan nükleer savaşın başladığı haberini alır. Bu olay, insanlığın yok oluşuyla yüzleşmesine neden olur. Derin bir korku ve çaresizlik içinde kalan Alexander, Tanrı'ya bir adakta bulunur: "Eğer bu felaket sona ererse, sahip olduğum her şeyden vazgeçeceğim." Bu adak, filmin merkezini oluşturur. Alexander, insanlığın kurtuluşu için kendi evini yakar**.** Karakterin kendi evini yakma eylemi hem bireysel bir kurtuluş hem de sembolik bir yeniden doğuş anlamı taşır. Sonuç olarak Tarkovski'nin *Kurban* filmi, dünyanın sonunu çağrıştıran bir yıkım atmosferi içinde insanın kendini feda ederek kurtuluşa ulaşabileceği manevi bir yeniden doğuş düşüncesini merkeze alır.

Tarkovski sinemasında bir motif olarak yinelenen imgeler arasında belki de en belirgini ev imgesidir. Ev, yalnızca fiziksel bir barınma alanı değil, öznel hesaplaşmaların yaşandığı, belleğin katmanlaştığı ve benliğin biçimlendiği bir mekân olarak karşımıza çıkar. Ev kavramı, en iyi tanık, bir hafıza alanı, korunaklı bir sığınak ve her odasında anıların yerleştiği öznel bir yaşam alanı olarak tanımlanabilir (Mulla, 2019, s. 13). Rus mitolojik düşüncesinde ev imgesinin**,** ana rahmiyle özdeşleştirilen bir mekân olarak algılandığı ileri sürülmektedir. Bu bağlamda ana rahmi, güvenli ve kutsanmış bir alanı, dolayısıyla insanın varoluşsal kökenine dönüş arzusunu temsil eder (Bakırcılar, 2025, s. 54).

Tarkovski'nin eşi Larissa Tarkovsky**,** *Directed by Andrei Tarkovsky adlı belgeselde* yönetmenin sanatsal üretiminde evin taşıdığı anlamı şu sözlerle açıklar: "Ev, Tarkovski için çok önemliydi. Sizin de görebileceğiniz gibi filmlerinin her birine evimizi sokmuştur. İç mekânlar, evimizin ruhunu hissettirecek biçimde tasarlanmıştır; sadece görüntü olarak değil." (Leszczylowski, 1988, 00:51:42). Bu ifade, Tarkovski sinemasında ev kavramının yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda sanatçının kişisel hafızasının ve iç dünyasının yansıması olduğunu göstermektedir.

Tarkovski'nin 1975 yapımı *Ayna* filminde (Görsel 1, solda) kullandığı ev imgesinin, yönetmenin çocukluğunun geçtiği evi birebir yansıttığı ileri sürülmektedir. Yönetmenin, filmin senaryosunu oluştururken çocukluk evine ait ayrıntıları filmin mekânına titizlikle işlediği düşünülmektedir. Aradan geçen on bir yılın

ardından, 1986 tarihli son filmi *Kurban*'da (Görsel 1, sağda) yönetmen ev imgesine yeniden dönmüş; bu kez evi karakterin adağı, yani fedakârlığın sembolü olarak betimlemiştir. İki kare karşılaştırıldığında, ev imgesinin her iki filmde de ön plandaki ağaç gövdeleri ve bitki örtüsü arasından, insan figürleriyle birlikte görüntülendiği görülmektedir. *Ayna* karesinde ev, sırtı kameraya dönük bir kadın figürünün bakış yönünde, sık bitki örtüsü arasında ve loş bir ışık altında yer alırken, *Kurban* karesinde düz ve açık bir arazi üzerinde, önünde beyaz örtülü bir masa bulunan ve solgun bir gökyüzü altında duran bir yapı olarak görülür. Bu fark, *Ayna*'da evin bakışın yöneldiği kapalı ve korunaklı bir bellek mekânı, *Kurban*'da ise çevresinden yalıtılmış ve açıkta duran bir yapı olarak kurulduğu biçiminde yorumlanabilir. Dolayısıyla, Larissa Tarkovsky'nin tanıklığında belirtildiği üzere yönetmenin filmlerinin her birinde olduğu gibi *Ayna* ve *Kurban* filmlerinde de ev imgesini açık biçimde kullanması, bu unsuru yönetmenin sinemasına özgü *Tarkovskivari* bir motif hâline getirmiştir.



Görsel 1. (Solda) *Ayna* (*Zerkalo*), Andrei Tarkovski, 1975, Mosfilm, 00:11:53. (Sağda) *Kurban* (*Offret*), Andrei Tarkovski, 1986, İsveç Film Enstitüsü, 02:03:22. Kaynak: MUBI.

Ayna filminde ateş imgesi geçmişe ve belleğe ait bastırılmış duyguların bir tür arınmayla dışavurumunu simgelerken, *Kurban* filminde aynı imge ruhsal kurtuluş ve adanmışlık anlamında metafizik bir dönüşümün göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bu doğrultuda, yönetmenin *Ayna* ve *Kurban* filmlerinde belirgin biçimde tekrar eden "ev" imgesinin ateşle birlikte sahnelenmesi, ev ve ateş imgelerinin girift bir biçimde okunmasına olanak tanır. *Ayna* filminde (Görsel 2, solda) aileye ait samanlığın yandığı sahne, geçmişle yüzleşme ve arınma arasında bir geçiş alanı olarak okunabilirken, *Kurban* filminde (Görsel 2, sağda) evin yakılışı, fedakârlık, adak ve yeniden doğuş temalarını simgeler. İki kare arasındaki bu ayrım görsel düzeyde de belirgindir. *Ayna* karesinde yangın, ağaçların çerçevelediği bir açıklığın arka planında yer alır ve sırtları kameraya dönük iki figür ayakta, yangına yönelmiş biçimde durur; *Kurban* karesinde ise evin kendisi alevler içindedir, ön planda ıslak bir zemin üzerinde bir figür bulunur ve zemindeki su birikintileri ateşle aynı kareye yerleşir. Bu düzenleme, *Ayna*'da ateşin uzaktan izlenen bir bellek görüntüsü, *Kurban*'da ise karakterin kendi eylemiyle evi yok eden bir olay olarak kurulduğunu düşündürmektedir; *Kurban* karesinde su ile ateşin aynı çerçevede bir araya gelmesi de iki imgenin bileşik kullanımına bir örnek oluşturmaktadır. Bu iki filmde de ev yalnızca fiziksel bir mekân değil, zaman, hafıza ve ruhsal arayışın birleştiği varoluşsal bir uzam olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla ev ve ateş motifleri, Tarkovski'nin sinemasında insanın içsel dönüşümünü, kayıp ve yeniden doğuş döngüsünü görünür kılan *Tarkovskivari* bir imgesel bütünlüğe dönüşmektedir.



Görsel 2. (Solda) *Ayna* (*Zerkalo*), Andrei Tarkovski, 1975, Mosfilm, 00:15:22. (Sağda) *Kurban* (*Offret*), Andrei Tarkovski, 1986, İsveç Film Enstitüsü, 02:20:17. Kaynak: MUBI.

Tarkovski'nin röportajlarında kendisine en sık yöneltilen sorulardan biri, filmlerinde doğayı ele alış biçimidir. Yönetmen, özellikle toprağın taşıdığı anlamı her fırsatta vurgulamış ve bu unsuru insanın varoluşsal kökeniyle ilişkilendirmiştir. Nitekim Tarkovski bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Topraktan çıkan ya da toprak üzerinde yetişen her şeyin serpilip büyüme süreci beni büyülüyor; ağaçlar, çimenler... göğe doğru yükselen her şey. Her şeyin doğduğu o çamuru, toprağı seviyorum, toprağımı seviyorum" (Tarkovski, 2007, s. 31). Bu ifadeler, yönetmenin doğa ve insan arasındaki bağı sadece estetik bir unsur düzeyinde değil, varoluşsal bir temelde ele aldığını açıkça göstermektedir.

Andrei Tarkovski sinemasında doğa unsurları, yalnızca dekoratif bir arka plan olmanın ötesinde, karakterlerin iç dünyasının bir uzantısı olarak işlev görür. Bu bağlamda, ağaç imgesi yaşamın döngüsünü, köklenmeyi ve ruhsal sürekliliği temsil eden en belirgin motiflerden biri olarak öne çıkar. Yönetmenin son filmi olan *Kurban* filminde (Görsel 3, sağda) yer alan kurumuş ağaç imgesi, toprağa yeniden kavuşmaya hazırlanan bir varlık gibi betimlenir. *Kurban* film sahnesinde görülen dikme eylemi, Tarkovski'nin sinemasında umut ve varoluşsal bir başlangıç düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Benzer biçimde, *Ayna* filminde (Görsel 3, solda) yönetmenin annesinin gençliğine ait sahnelerin ağaç imgesiyle birleşerek kurgusal bir düzlemde yeniden şekillenmesi, Tarkovski'nin doğayı annesiyle özdeşleştirdiğini gösterir. Yönetmen bu bağı şu sözlerle ifade eder: "Filmlerimde doğanın varlık bulmasının nedeni, çocukluğumdan itibaren doğayı annemle özdeşleştirmiş olmamdır" (Tarkovski, 2007, s. 54). Bu bağlamda, Tarkovski'nin doğayı anne figürüyle ilişkilendirmesinin, Hristiyanlıkta yaşamın sürekliliğini temsil eden Hayat Ağacı metaforuyla da örtüştüğü yorumlanabilir. Kareler karşılaştırıldığında, *Ayna*'da kadın figürünün sık ağaçların önünde ahşap bir çitin üzerinde oturduğu ve arka plandaki evin ağaçlar arasından seçildiği, *Kurban*'da ise bir erkek figürün deniz kıyısındaki açık arazide tek başına duran kuru bir ağacın yanında konumlandığı görülmektedir. *Ayna*'daki gür ve kesintisiz bitki örtüsü ile *Kurban*'daki yalnız ve yapraksız ağaç arasındaki bu karşıtlık, ağaç imgesinin ilk filmde anneyle özdeşleşen bir doğa bütünlüğüne, son filmde ise yeniden canlanması beklenen bir varlığa bağlandığı şeklinde okunabilir.



Görsel 3. (Solda) *Ayna* (*Zerkalo*), Andrei Tarkovski, 1975, Mosfilm, 00:06:58. (Sağda) *Kurban* (*Offret*), Andrei Tarkovski, 1986, İsveç Film Enstitüsü, 00:03:35. Kaynak: MUBI.

Tarkovskivari motifler arasında yer alan ev*,* ateş ve ağaç imgelerine, yine bir doğa unsuru olarak öne çıkan su imgesi de eklenebilir. Tarkovski sinemasında su, zamanın akışı, anda kalmanın önemi ve arınmayla ilişkili dinamik bir simgeye dönüşmüştür. Yönetmenin bu yaklaşımı, *Şiirsel Sinema* adlı kitabında yer alan şu ifadelerden açıkça anlaşılabilir: "Su canlı, hayat dolu bir madde; sürekli biçim değiştiren, sürekli hareket eden bir madde. Çok sinematografik bir unsur. Bunun üzerinden zamanın geçişi fikrini ifade etmeye çalıştım. Zamanın hareketi" (Tarkovski, 2007, s. 128). Bu çerçevede su, Tarkovski sinemasında doğanın bir parçası olmanın ötesinde, ruhsal arınma, içsel dönüşüm ve zamansal geçişin bir ifadesi olarak betimlenmiştir. Bahsedilen *ruhsal arınma* ifadesi Aristoteles'in *katharsis* kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Katharsis kavramı, Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında trajedinin seyirci üzerindeki etkisi bağlamında ortaya koyduğu temel kavramlardan biridir (Aristoteles, 1983). Yunanca kökenli bu sözcük *arınma* anlamına gelmektedir. İçsel duyguların ve dürtülerin arınma süreciyle açığa çıkması nedeniyle, kavram zamanla felsefe, psikoloji ve sanat alanlarında sıkça başvurulan bir terim hâline gelmiştir (Tarkovski, 2008, ss. 30–32). Katharsis Poetika'da trajedinin seyircide uyandırdığı duyguların arınmasına ilişkin bir kavram olduğundan, su imgesiyle kurulan ilişki burada kavramın kendisinin değil, arınma düşüncesinin görsel bir karşılığı olarak önerilmektedir.

Tarkovski, arınma duygusunu *Ayna* filminde (Görsel 4, solda) yer alan saç yıkama sahnesi aracılığıyla izleyiciye aktarır. Bu sahnede, Tarkovski'nin annesini temsil eden Maria karakteri**,** suyla arınma hâlindedir. Kamera, suyun ritmini ve anne imgesini iç içe geçirerek neredeyse ritüelistik bir atmosfer yaratır. Su, bedensel temizlikten çok, ruhsal arınma ve yeniden doğuşun simgesi olarak belirir. Benzer biçimde, *Kurban* filminde de (Görsel 4, sağda) su imgesi bu kez el yıkama sahnesi üzerinden karşımıza çıkar. Alexander'ın ellerini porselen bir kapta yıkadığı bu sahnede, eylemin sonunda suyun bulanıklaşması, arınma sürecinin bedelini ve karakterin içsel sıkıntılarını su aracılığıyla geride bırakma çabasını simgeler. İki kare görsel düzeyde de karşıtlık kurar. *Ayna* karesi siyah-beyazdır; kadın figürünün ıslak saçları yüzünü örtecek biçimde öne düşmüş, elleri bir kabın kenarına uzanmıştır. *Kurban* karesi ise renklidir ve yakın planda, çiçek desenli porselen bir kapta yıkanan elleri ve yanında benzer desenli bir sürahiyi gösterir; kaptaki su koyu bir tondadır. Bu karşıtlık içinde su, *Ayna*'da bedeni ve yüzü kuşatan bir öğe, *Kurban*'da ise ellerle sınırlı gündelik bir eylemin parçası olarak görüntülenmektedir. Böylelikle Tarkovski, iki filminde de suyu ruhsal dönüşümün aracı olarak kullanarak onu sinemasal bir motife dönüştürmüştür.



Görsel 4. (Solda) *Ayna* (*Zerkalo*), Andrei Tarkovski, 1975, Mosfilm, 00:17:55. (Sağda) *Kurban* (*Offret*), Andrei Tarkovski, 1986, İsveç Film Enstitüsü, 01:41:39. Kaynak: MUBI.

Bulgular

Araştırma bulguları, incelenen iki filmde tekrar eden imgelerin klasik motif anlayışının ötesine geçerek, *Tarkovskivari* motifler niteliği kazandığını ve bu yönüyle yönetmenin sinemasını özgün bir poetik evrene taşıdığını göstermektedir. Belirtildiği gibi Andrei Tarkovski sinemasında öne çıkan bazı *Tarkovskivari* motifler arasında ateş, ev, ağaç ve su imgeleri dikkat çekmektedir. Su imgesi, incelenen iki filmde hem bir arınma ve temizlik sembolü olarak hem de zamanın akışını ve değişimini temsil eden bir görsel öğe olarak işlev görür. *Ayna* filminde su, saç yıkama sahnesinde (Görsel 4, solda) karakterin içsel dünyasının görselleştirilmesine hizmet etmektedir. Benzer şekilde, ateş imgesi Tarkovski sinemasında hem yok oluşu hem de yeniden doğuşu simgeleyen güçlü bir motif olarak öne çıkar; *Kurban* filminde ateş, dönüşüm ve fedakârlık temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Ağaçlar ise genellikle köklenmeyi, büyümeyi ve zamanın döngüselliğini temsil eden simgesel bir unsur olarak kullanılmaktadır.

Dört kare çiftinin karşılaştırılması, imgelerin iki filmde benzer görsel düzenlemelerle yinelendiğini, ancak farklı anlatı bağlamlarına yerleştiğini göstermektedir. Ev her iki filmde de ağaçlar arasından ve insan figürleriyle birlikte görüntülenmekte, ancak *Ayna*'da bakışın yöneldiği bir bellek mekânı, *Kurban*'da adağın nesnesi olarak konumlanmaktadır. Ateş, *Ayna*'da aileye ait samanlığı saran ve uzaktan izlenen bir olay, *Kurban*'da ise evin kendisini yok eden bir eylem olarak sahnelenmektedir. Ağaç, *Ayna*'da gür bir doğa bütünlüğünün, *Kurban*'da tek başına duran kuru bir gövdenin biçimini almakta; su ise *Ayna*'nın siyah-beyaz saç yıkama sahnesinde bedeni ve yüzü kuşatırken *Kurban*'daki el yıkama sahnesinde ellerle sınırlı kalmaktadır. Bu gözlemler, Kavramsal Çerçeve'de tanımlanan yineleme, otobiyografik dayanak ve bağlam içinde anlam dönüşümü ölçütlerinin incelenen imgelerde birlikte izlenebildiğini düşündürmektedir.

Tartışma

Ev imgesine ilişkin bulgular, evi bir tanık, hafıza alanı ve korunaklı bir sığınak olarak tanımlayan yaklaşımla (Mulla, 2019) örtüşmektedir. *Ayna*'da evin bakışın yöneldiği ve anılarla yüklü bir mekân olarak görüntülenmesi bu tanımı desteklerken, *Kurban*'da aynı imgenin adağın nesnesi hâline gelip yakılması, evin yalnızca korunan değil, gözden çıkarılabilen bir değer olarak da işlev görebildiğini göstermektedir; bu yönüyle bulgular söz konusu tanımı genişletmektedir. Larissa Tarkovsky'nin yönetmenin filmlerine "evimizi sokmuştur" biçimindeki tanıklığı (Leszczylowski, 1988) ve Rus mitolojik düşüncesinde evin ana rahmiyle ilişkilendirildiğine yönelik yorum (Bakırcılar, 2025), ev imgesinin otobiyografik dayanağını güçlendirmektedir. Tarkovski'nin *Kurban*'ı son sözlerini söylemek istercesine bir araç olarak kullandığına ilişkin değerlendirme (Batur, 2007) ise ev ile ateşin bu filmde birlikte sahnelenmesinin yönetmenin son sözü niteliğinde okunmasına olanak tanımaktadır.

Su imgesinin zamanla ilişkisi, Tarkovski'nin sinemayı zamanın iliklerine kadar işleyen bir sanat olarak nitelemesiyle (İşimov ve Shejko, 2009) ve suyu zamanın geçişini ifade eden bir madde olarak tanımlamasıyla (Tarkovski, 2007) uyumludur. Uluslararası alanyazında Tarkovski'nin filmlerindeki biçimsel, ikonografik ve tematik örüntüler bütünlüklü biçimde incelenmiş (Johnson ve Petrie, 1994), *Ayna* ve *Kurban* yönetmenin filmlerini mekân ve zaman ekseninde ele alan bir monografide ayrı bölümler hâlinde çözümlenmiş (Skakov, 2012), *Ayna* ise ayrı bir monografinin konusu olmuştur (Synessios, 2001). Bu çalışma, söz konusu birikimden farklı olarak iki filmi dört imge çifti üzerinden kare düzeyinde yan yana getirmekte ve imgelerin yinelenmesini otobiyografik dayanak ve bağlam içi anlam dönüşümü ölçütleriyle birlikte değerlendirerek Tarkovskivari motif kavramını önermektedir. Film çalışmalarındaki motif tanımı (Bordwell ve Thompson, 2004) yinelemeyi ve karşılaştırmayı öne çıkarırken, burada önerilen kavram yinelemenin yönetmenin kişisel belleğine dayanmasını ek bir ölçüt olarak getirmektedir.

Bulguların kapsamı, iki filmle ve her imge için seçilen birer kare çiftiyle sınırlıdır; bu nedenle önerilen motif yapısının yönetmenin öteki filmlerinde de geçerli olup olmadığı ayrı bir incelemeyi gerektirmektedir.

Sonuç

Rus yönetmen Andrei Tarkovski, sinema tarihinin şairi olarak anılan, zamanı hem mühürleyen hem de izleyiciye onun akışını duyumsatan katmanlı bir sanat anlayışına sahiptir. Tarkovski sineması, sahip olduğu felsefi derinlik, şiirsel dil ve estetik bütünlük nedeniyle, üzerine sürekli olarak yeniden düşünülmesi gereken bir sinema biçimi olarak değerlendirilmektedir. Yönetmen, kariyeri boyunca yedi uzun metrajlı film yazıp yönetmiştir: *Ivan'ın Çocukluğu* (1962), *Andrey Rublev* (1969), *Solaris* (1972), *Ayna* (1975), *Stalker* (1979), sürgünde bulunduğu dönemde İtalya'da çektiği *Nostalghia* (1983) ve son filmi *Kurban* (1986). Bu filmler aracılığıyla Tarkovski sineması, zamana, belleğe ve insanın varoluşsal sorgulamalarına odaklanan özgün bir poetik yapı biçiminde kurulmuştur. Yönetmenin filmleri aracılığıyla neden *sinemanın şairi* olarak anıldığı da bu bağlamda açıkça anlaşılmaktadır. Zira Tarkovski'nin sineması, görsel anlatımın sınırlarını aşarak zamana, mekâna ve insan ruhuna dair soyut kavramları şiirsel bir dile dönüştürmektedir. Bu yönüyle Tarkovski, sinemayı yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda duyguların, imgelerin ve sessizliğin iç içe geçtiği bir şiirsel deneyim alanı olarak yeniden tanımlamıştır. Dolayısıyla bu çalışma, yönetmenin *Ayna* ve *Kurban* filmlerinde tekrar eden imgelerin şiirsellik aracılığıyla anlam kazandığını ve *Tarkovskivari* bir sinematografik dilin oluşumuna katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Bu makalede Andrei Tarkovski'nin *Ayna* ve *Kurban* filmlerinde otobiyografik izler taşıyan Tarkovskivari motifler ev, ateş, ağaç ve su olarak belirlenmiştir. Evin Tarkovski için taşıdığı derin anlam, yönetmenin eşi Larissa Tarkovsky tarafından dile getirilmiş; her iki filmdeki sahneler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, görsel çözümlemeler aracılığıyla ortaya konmuştur. Sanatçı, ev imgesini ateşle iç içe geçirerek, eve duyduğu özlemi, fedakârlık ve yeniden doğuş temalarıyla harmanlamıştır. Ev ve ateş imgelerinin yinelenen biçimde kullanımı, her iki filmin görsel çözümlemelerinde somut örneklerle desteklenmiştir.

Doğa unsurları arasında yer alan ağaç imgesi, toprakla kurduğu bağ ve Tarkovski'nin doğayı annesiyle özdeşleştirmesiyle birlikte, yönetmenin sinemasında karakteristik bir *Tarkovskivari* motife dönüşmektedir. Son olarak, su imgesinin Aristoteles'in *katharsis* kavramı ile ilişkilendirilmesi, Tarkovski'nin çok katmanlı ve felsefi derinliği olan sanat anlayışını açıkça göstermektedir. Yönetmenin suya dair yaklaşımı, suyu yalnızca bir doğa unsuru olarak değil, arınmanın ifadesi olarak değerlendirdiğini düşündürmektedir. *Tarkovskivari* motiflere dönüşen bu imgeler, sanatçının 1975 yapımı *Ayna* filmi ile 1986 yapımı *Kurban* filmi arasında geçen on bir yıllık sürece rağmen, benzer biçimlerde film sahnelerine tekrar tekrar işlenmiş; böylece *Tarkovskivari* motif tanımının temellerini oluşturmuştur.

Sonuç olarak bu çalışma, sanatçının sinemasını, tekrar eden imgeler üzerinden tanımlanan motif kavramı aracılığıyla ele almıştır. Bu bağlamda, Andrei Tarkovski sinemasının ve bu sinemadaki yinelenen imgelerin farklı dönemlerde ve alanlarda üretilmiş çalışmalarda (Johnson ve Petrie, 1994; Skakov, 2012; Metahaven, 2018; Bakırcılar, 2025) tartışılmaya devam etmesi, sanatçının filmlerinin görsel hafıza bağlamında zamansızlığını ve çağdaş geçerliliğini koruduğuna işaret etmektedir. Tarkovski'nin sinemasını şiirsel bir motif olarak ele almak ve yeniden yorumlamak hem sinema sanatına hem de plastik sanatlar alanına yeni bir bakış açısı sunabilir; Tarkovski filmlerini resimleme yoluyla yorumlayan çalışmalar (Bakırcılar, 2025) bu okumanın plastik sanatlar alanındaki karşılıklarına bir örnek oluşturmaktadır.

Kaynakça

Aristoteles. (1983). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.

Bakırcılar, G. (2025). *Kurgusal zaman bağlamında Andrei Tarkovski film resimlemeleri* [Sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Batur, E. (2007). *Enis Batur'dan sinema yazıları*. Es Yayınları.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2004). *Film art: An introduction* (7. bs.). McGraw-Hill.

Deleuze, G. (2009). *İki delilik rejimi*. Bağlam Yayıncılık.

Ertürk, İ. (1987). Andrey Tarkovski: Sinemada bir mistik. *...Ve Sinema* içinde (s. 27). Hil Yayınları.

İşimov, V. ve Shejko, R. (2009). Yirminci yüzyıl ve sanatçı. J. Gianvito (Der.), *Şiirsel sinema: Andrey Tarkovski* içinde (E. Kılıç, Çev.; ss. 156–191). Agora Kitaplığı. (Özgün eser 2006'da yayımlanmıştır.)

Johnson, V. T. ve Petrie, G. (1994). *The films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*. Indiana University Press. https://doi.org/10.2979/1685.0

Leszczylowski, M. (Yönetmen). (1988). *Directed by Andrei Tarkovsky* [Belgesel]. Swedish Film Institute. https://mubi.com/en/tr/films/directed-by-andrei-tarkovsky

Letonya SSC Televizyonu. (1979). *Sinema çevirileri 1: Tarkovski / Çocukluk anıları ve sinema* [Söyleşi videosu]. Ufak Tefek Çeviriler, YouTube. 12 Ağustos 2020'de yüklendi. https://www.youtube.com/watch?v=O6zztROev4k

Metahaven. (2018). *Digital Tarkovsky*. Strelka Press.

Mulla, G. (2019). *Bir tanık olarak mekân* [Sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Skakov, N. (2012). *The cinema of Tarkovsky: Labyrinths of space and time*. I.B. Tauris. https://doi.org/10.5040/9780755698448

Synessios, N. (2001). *Mirror: The film companion*. I.B. Tauris. https://doi.org/10.5040/9780755604647

Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş zaman*. Afa Yayıncılık.

Tarkovski, A. (2007). *Şiirsel sinema Andrey Tarkovski.* Agora Kitaplığı.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş zaman* (M. Beyhan, Çev.). Agora Kitaplığı.

Extended Abstract

Introduction

Andrei Tarkovsky holds a distinctive place in the history of cinema as both a director and a theorist of film. For him, cinema had a greater capacity than the other arts to convey the knowledge that art can transmit, because it can present a segment of life and the truth of human existence directly to the viewer. His remark that what attracts him in cinema is not conventional poetic connections but the logic of poetry indicates that this poetic approach was a deliberate aesthetic choice.

The article examines the recurring images of the house, fire, the tree and water in Mirror (1975) and The Sacrifice (1986) as poetic motifs and analyzes their function in the visual language and aesthetic unity of the films. It asks in which scenes and visual arrangements these images recur, with which meanings each image is reproduced in the two films and how these relate to the director's statements, and by which criteria the recurrences allow the images to be defined as Tarkovskian motifs distinct from the classical understanding of the motif. Whereas that understanding treats an element as a unit with a relatively fixed meaning largely independent of context, the Tarkovskian motif is a working concept for images that meet three criteria together: they appear with similar visual arrangements in at least two films separated by a marked interval; they are associated with personal memory in the director's writings and interviews or in the testimony of those close to him; and they acquire a new meaning in each narrative context and form compound structures with other images.

Method

The study combines document analysis with a comparative visual analysis of film stills. The two films were selected because both carry autobiographical elements from the director's life, and the eleven years between them allow the recurrence of the images to be followed across periods. The documents comprise the director's books and an interview, his wife's testimony in a documentary (Leszczylowski, 1988), and studies of his cinema. For each image, a still from Mirror and a still from The Sacrifice, taken from the copies on the MUBI platform, were set side by side and compared with respect to the position and scale of the image in the frame, the placement of figures, light and color, and the narrative context of the scene; the observations were then interpreted in relation to the statements of the director and those close to him and to the literature.

Results

Larissa Tarkovsky stated that the house was very important for the director, who brought their home into each of his films. In Mirror the house is argued to reflect the house of the director's childhood, whereas in The Sacrifice it becomes the object of Alexander's vow, made at the outbreak of a nuclear war, to give up everything he owns. In both stills the house is seen through trees together with human figures; in Mirror it lies in dim light in the direction of a woman's gaze, whereas in The Sacrifice it stands on open ground under a pale sky, a contrast between an enclosed space of memory and an exposed structure.

Fire in Mirror expresses repressed feelings of the past through a kind of purification, whereas in The Sacrifice it signals a metaphysical transformation. In Mirror the family's barn burns in the background of a clearing while two figures face it with their backs to the camera; in The Sacrifice the house itself is in flames, and pools of water on the ground place water and fire in the same frame, an instance of the compound use of images.

The tree is associated with rootedness, growth and the cyclical nature of time. In Mirror a woman sits on a fence before dense trees, which relates the tree to the director's identification of nature with his mother; in The Sacrifice a man stands beside a lone, leafless tree by the sea, and the act of planting it can be associated with hope and an existential beginning. Water is associated with purification and the passage of time. The black-and-white hair-washing scene in Mirror shows water enveloping the body and face, while in the color hand-washing scene of The Sacrifice the water in a porcelain bowl turns dark. The four pairs suggest that repetition, autobiographical grounding and the transformation of meaning in context can be observed together in the images examined.

Discussion

The findings on the house agree with its definition as a witness, a space of memory and a sheltered refuge (Mulla, 2019), and extend it, since in The Sacrifice the same image becomes something that can be given up and burned. Whereas earlier studies have examined formal, iconographic and thematic patterns across Tarkovsky's films (Johnson & Petrie, 1994), analyzed the two films in separate chapters (Skakov, 2012) or devoted a monograph to Mirror (Synessios, 2001), the present study compares them at the level of the frame through four image pairs. Moreover, while the definition of the motif in film studies foregrounds repetition and comparison (Bordwell & Thompson, 2004), the proposed concept adds the grounding of repetition in the director's personal

memory as a further criterion. The relation of water to Aristotle's catharsis is proposed as a visual counterpart of the idea of purification rather than of the concept itself. The findings are limited to two films and one pair of stills per image, and whether the motif structure holds for the director's other films requires separate study.

Conclusion

The article identifies the house, fire, the tree and water as Tarkovskian motifs that carry autobiographical traces in Mirror and The Sacrifice. Despite the eleven years between the films, these images recur in similar forms while acquiring different meanings. The study concludes that Tarkovsky's cinema, in the two films examined, has a poetic motif structure that can be read through recurring images, a reading that may offer a new perspective to both cinema and the plastic arts.

Poetic Motifs in Andrei Tarkovsky's Cinema: The House, Fire, the Tree and Water in Mirror and The Sacrifice

Bakırcılar, Günay

ABSTRACT

This article examines the recurring images of the house, fire, the tree and water in Andrei Tarkovsky's *Mirror* (1975) and *The Sacrifice* (1986) as poetic motifs, analysing their function in visual language and aesthetic unity. Both films were selected because they carry autobiographical elements drawn from the director's life. The study combines document analysis with a comparative visual analysis of film stills. The director's writings and interviews, his wife's testimony in a documentary and related sources were examined, and for each image a pair of stills, one from each film, was compared with respect to framing, narrative context and the director's statements. The findings show that, despite the eleven years separating the films, these images recur in similar visual arrangements while acquiring different meanings. The house appears in *Mirror* as a space of memory and childhood and in *The Sacrifice* as a space of vow and sacrifice; fire signifies confrontation with the past and purification in *Mirror*, and transformation and sacrifice in *The Sacrifice*. The tree is associated with rootedness, growth and the cyclical nature of time, and water with purification and the passage of time. It is therefore argued that these images move beyond the classical understanding of the motif and acquire the character of Tarkovskian motifs. In conclusion, the two films are considered to reveal a poetic motif structure in Tarkovsky's cinema that can be read through recurring images, a reading that may bring a new perspective to studies reinterpreting his images in other artistic fields.

Keywords: Andrei Tarkovsky, cinema art, motif, interartistic approach.