

PAPER DETAILS

TITLE: Ingmar Bergman'in Virgin Spring Filmi ve Üçleme'sinde "Tanrı", "Umutsuzluk", "Varolus" ve "Kötülük" Kavramları

AUTHORS: Gökhan Gürdal

PAGES: 312-327

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4018771>

INGMAR BERGMAN'IN *VIRGIN SPRING* FILMİ VE ÜÇLEME'SİNDE "TANRI", "UMUTSUZLUK", "VAROLUŞ" VE "KÖTÜLÜK" KAVRAMLARI

Gökhan GÜRDAL¹

Öz:Bu çalışmada Ingmar Bergman'ın Üçleme'sini oluşturan *Aynadaki Gibi*, *Kış Işığı* ve *Sessizlik* filmlerine ek olarak *Genç Kız Pınarı* filmini Varoluşçu felsefe açısından incelemeye çalıştık. Bunu yaparken Varoluşçu felsefenin temel kavramlarından olan "Tanrı", "Umutsuzluk", "Varoluş" ve "Kötülük" kavramlarına odaklandık. Filmleri analiz ederken onların etkilendikleri Varoluşçu düşünceye ait kaynakları da göstermeye çalıştık. Bergman, Üçleme'yi belirli bir plan dâhilinde çekmeyi tasarlamış ve bu plana uygun biçimde sinemaya aktarmıştır. İlk film olan *Aynadaki Gibi* filmi, birbirinden farklı insanların hayatında Tanrı'nın ne anlama geldiğini sorgulamaya odaklanmıştır. İçinde sevgi olmayan her türlü Tanrı anlayışının aslında yanlış ve korkutucu olduğunu mesajını vermeyi amaçlar. Bu sebeple filmdeki sevgi yoksunluğu çeken karakterlerin Tanrı imgeleri rahatsız edici derecede korkutucudur. Ayrıca filmde sanata ve sanatçının varoluşa ilişkin görüşlerine eleştiriler mevcuttur. Sanatçının kendisini yaşamdan izole etmesi ve gerçek anlamda yaşam hakkında cahil olduğu eleştirisi bu eleştirilerin ilkidir. Bununla bağlantılı olarak ikinci eleştiri ise; Sonsuzluğun peşinde koştuğunu düşünen sanatçının aslında boş hayaller ve dünyevi şeyler peşinde olduğu olgusudur. Üçleme'nin ikinci filmi olan *Kış Işığı*'nda ise temel konu "umutsuzluk"tur. Shaw'a göre filmde Kierkegaard'ın felsefesi, özellikle de *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* adlı eser üzerinden tanımlanan bir "ben'e sahip olmama/olamama umutsuzluğu" açık bir biçimde bulunabilir. Kierkegaard, eserinde üç türlü umutsuzluk tipini tanımlar ve çıkış yolunu göstermeye çalışır. Bu üç tür umutsuzluk: (1) Bir Ben'e Sahip Olmama Bilincinde Olmama Umutsuzluğu, (2) Kendi Olmayı İstememe Umutsuzluğu ve (3) Kendi Olmayı İsteme Umutsuzluğu'dur. Filmin başkarakterlerinin yaşadıkları umutsuzluk türleri Varoluşçu sinema açısından ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ingmar Bergman, Üçleme, Varoluşçu felsefe, Tanrı, Umutsuzluk, Varoluş, Kötülük, Varoluşçu sinema

THE CONCEPT OF 'GOD', 'DESPAIR', 'EXISTENCE' AND 'EVIL' IN INGMAR BERGMAN'S *TRILOGY* AND *VIRGIN SPRING*

¹ Dr. Öğr. Üyesi | Assistant Profesör

İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü | İstanbul Esenyurt University, Faculty of Arts and Social Sciences, Department of Sociology

gkhngirdl@gmail.com

0000-0003-1068-9967

Abstract: In this study, we have tried to analyze the movies *Through Glass Darkly*, *Winter Light*, and *The Silence* which constitute Bergman's Trilogy, and *The Virgin Spring* from the point of Existentialist philosophy. While doing that, we have focused on the fundamental concepts of Existentialist philosophy: "God", "Despair", "Existence" and "Evil". We have also tried to show the sources from Existentialist thought which the movies are influenced by. Bergman had planned to make Trilogy with a pre-determined plan and acted accordingly. The first movie, *Through Glass Darkly*, focused on interrogating the meaning of God in people's lives who are very different from one another. It purposes to convey the message that any kind of view of God which does not have love in it is wrong and scary. For this reason, the movie's characters who lack love have very disturbing images of God. Additionally, there are some critiques of artists' views of existence and art itself. Isolating himself/herself from life and being ignorant about real life is the first critique. And relatedly the second critique is the fact that the artist who thinks that he is striving for eternity is striving for empty goals and mundane things. In the last movie of the Trilogy, *Winter Light*, the main topic is "despair". According to D. Shaw, Kierkegaardian philosophy especially the "despair at not/ can not have a self" defined over *Sickness Unto Death* can be found in the movie. Kierkegaard tries to define three types of despair and show the way out in his book. Those three types of despair are (1) Despair at not being conscious of having a self, (2) Despair at not being willing to be oneself, and (3) Despair at being willing to be oneself. Types of despair that the main characters of the movie had have been analyzed from the point of Existentialist cinema, detailedly

Keywords: Ingmar Bergman, Trilogy, Existentialist philosophy, God, Despair, Existence, Evil, Existentialist cinema

I. Giriş

Bir papaz çocuğu olan Bergman için dinsel problemler tüm yaşamı boyunca çok fazla anlam ifade etmiştir. O, filmlerinin büyük bir bölümünde doğrudan ya da dolaylı olarak dinsel meseleleri tartışmıştır. Bergman sanatsal üretiminin içerisinde Tanrı sorgulaması ve dinin hayatın içerisindeki rolü o kadar çok fazla alan kaplar ki bu onu dinselliğin filmlerinde kapladığı alanı arkadaşlarına sormaya kadar götürmüştür (Bergman, 1960, s. 21). Bu yazı içerisinde ayrıntılı bir biçimde bahsedeceğimiz "üçleme" ve *Virgin Spring* filmlerinden sonra Bergman çok belirgin bir biçimde felsefi ve dinsel sorgulamanın yönetmeni olmuştur, diyebiliriz.

Bergman'a göre üçlemenin filmleri aslında ne bir uyum ne de bir sebep birliğine sahip olmadıklarından ötürü yanlış-yönlendiricidir. Bu fikrin aslında bir *Schnaps-Idee*² olduğunu ve filmlerin üzerinden geçen 30 yıla yakın zamandan sonra bunu fark ettiğini belirtir (Bergman, 1995). Bu tespiti katılmamak elde değildir. Çünkü Bergman'ın bu döneme ait filmleri zaten kendi içinde bir uyuma sahiptir. Bu uyumu en fazla bozacak olan film *The Silence* filmi olmasına karşın üçlemenin içerisinde yer alması tuhaftır. Bununla birlikte Bergman bu filmlerin senaryolarını kitap olarak yayımladığında üçünden tek bir kitapta bahsetmesi de ayrıca dikkate değerdir. Dolayısıyla bugün üçleme içerisinde yer alan filmler aslında başka türlü de olabilir ya da bugün adına üçleme diyeceğimiz filmler serisi başka filmlerden oluşuyor olabilirdi. Akla ilk gelen

²Bavyeralıların; ayık bir gözle gözden geçirilmeden bir bardak içkinin dibindeyken bulunan fikirlere verdiği ad. *Schnaps* alkollü bir Alman içkisinin adıdır.

durum ise *Yedinci Mühür/Seventh Seal* filminin neden bu üçlemenin içinde yer almıyor oluşudur.

Bize göre, yaşamının son on yıllarını açık bir biçimde Hristiyan inancını terk etmiş biçimde geçiren Bergman'ın *immanentizm* denilen bir tür *içkin* inanca sahip olduğunu iddia edenler araştırmacılar da vardır. Örneğin Kalin'e göre Bergman'ın dinsel düşüncesi Varoluşçuluğun ne dinsel ne de ateist kanadı ile açıklanabilir. Bunun yerine Bergman'ın içerisinde bulunduğu "dinsel tereddüt"ten çıkışını sağlayan düşünsel akım bir tür panteizm olan *immanentizm* olarak adlandırılabilir (Kalin, 2003, ss. 191-201). Buna karşın ölmeden önceki son belgesel/röportajında Bergman, dinin kavramları olan "cennet, cehennem, ceza gibi kavramlara inanmayı bıraktığını" söyler.

Bu yazının amacı Bergman'ın dört filmi üzerinden "Tanrı", "Ölüm" ve "Sessizlik" gibi Varoluşçuluğun en temel kavramlarını nasıl derinlemesine işlediğini ortaya koymaktır. Bunu yaparken filmleri belirli kritik sahnelerle atıfta bulunarak analiz etmeye çalışacağız. Elimizdeki malzemenin çok fazla olmasından dolayı filmlerin, bize göre en kritik noktalarına atıfta bulunmayı ve bazı kısımlara hiç değinmemeyi tercih ettik. Buna ek olarak okuyucunun tüm filmleri izlediğini ve Bergman'ın "Varoluşçu" diline az çok aşina olduğunu varsayıyoruz. Aksi halde bu yazıyı okumak ve yazının okuyucuya ulaşması zorlaşacaktır.

II. *Through a Glass Darkly/Aynadaki Gibi*

Üçlemenin ilk filmi *Through a Glass Darkly* adlı filmidir. Aslında Bergman bu filmle birlikte 'kafasındaki Tanrı sorununa bir çözüm bulmuştur'. Filmde dört kişiden başkasını görmeyiz. David çocukları ile çok az ilgilenen, kendisini sanata adanmış gibi görünen ama aslında bencil bir yazardır ve eski eşi de tıpkı kızı Karin gibi şizofreni hastasıdır. David, Karin'in hastalığını bir baba gibi değil bir sanatçı edasıyla incelemek ve bundan faydalanmak arzusundadır. Minus ise 17 yaşında bir erkektir ve diğer tüm ergenler gibi cinsellikle ilgili büyük problemler yaşamaktadır. Babasının Minus'a ilgisizliği ise birkaç kez vurgulanır. Filmin başlarında Karin'e cinsellik ile ilgili sıkıntılarını ve onun kendisinin yanındaki rahat davranışlarından rahatsızlığını dile getirirken 'keşke babamla konuşabilseydim' diye iç geçirir. Filmin sonunda ise babasının kendisiyle olgun bir bireymiş gibi konuşmasına o kadar sevinir ki, gülerek 'babam benimle konuştu' der. Martin ise bir tıp doktorudur. Eşi, Karin'i hem çok sevmektedir hem de ona yardım edebilmek adına elinden geleni yapmaktadır. David'le balığa çıktıklarında her şeyin farkında olduğunu David'in yüzüne vurmaktan çekinmez. Tüm bunlara ek olarak David'in tüm kaygısı bir şair olmaktır ve onu mutlu edecek tek şey insanların ondan övgüyle bahsetmesi arzusudur.

Filmin Türkçe adı birebir çeviriyle *Aynadaki Gibi*'dir ve aslında Havarî Paul'ün sevginin üstünlüğü üzerine mektubunda geçer. Mektup özetle, bir insan her şeyin bilgisine, her şeye yetecek kadar güce bile sahip olsa sevgisiz bir hiç olduğu fikri üzerinedir. Havarî Paul, mektubun sonunda şimdilik "aynadaki gibi silik" gördüğünü - bu İsa'nın ya da Tanrı'nın kendisi olsa gerektir-ama nihayetinde onu "yüz yüze" göreceğini söyler. Üçleme "Tanrı sevgidir, sevgi de Tanrı'dır" doktrinine yaslanır. Bize

göre Bergman, insanların Tanrı üzerine geliştirdikleri kavramların aslında sevgi olmadan boş, hatta korkutucu olduğunu söylemeye çalışır.

Filmde psikolojik rahatsızlığı olan Karin duvardaki çatlağı kardeşi Minus'a göstererek Tanrı'nın oradan geleceğini, bir sürü ses duyduğunu ve Tanrı'nın gelişine her an hazır olmayı istediğini söyler. Buna karşın filmin sonuna doğru oradan gelen bir "örümcek Tanrı"dır. *Winter Light*'ta da Papaz Tomas "canavar Tanrı" tanımlamasını telaffuz etmişti. Bu örümcek Tanrı, Karin'in içine girmeye çalışır yüzü çok çirkindir. Sevgiden yoksun olan bir kızın, eşiyle pek yakın olmayan ve eşinin inançsızlığına da içten içe sinirli birinin zihnindeki Tanrı imajı bir hayli ürkütücüdür.

Filmde, sanatın işlevi ve sanatçının da nasıl olması ya da olmaması gerektiği konusunda iki eleştiri mevcuttur. David, iyi bir romancı ve şair olmak için çırpınan çevresindeki herkese adeta birer meta gözüyle bakan biridir. Martin'le balığa çıktıklarında sandalda yaptıkları sohbette Martin, Karin'in günlüğünü okuduğunu ve kendisine de bundan bahsettiğini söyler. Günlükte David, Karin'in hastalığını gün be gün bir sanatçı bakışıyla izlemenin ilginç olacağını yazmıştır. Kendi kızını hem de sevgisiz bırakarak daha da hastalanmasına yol açtığı kızını incelemek isteyen bir baba haliyle Martin'i kızdırmıştır. Onu "senin boş dünyanda duygulara yer yok, sen hangi kelimelerle neyi ifade edeceğini çok iyi biliyorsun ama bilmediğin bir şey var o da yaşamın kendisi" diyerek azarlar. Burada Bergman'ın, tıpkı birkaç diğer filminde yaptığı gibi, örneğin *Yaban Çilekleri* ve *Yedinci Mühür* filmleri- "başarılı, kariyer sahibi bir kişinin aslında yaşamın kendisine dair pek de bir şey bilmediği" düşüncesi izleyiciye hissettirilmeye çalışılmıştır.

İkinci eleştiri ise Minus'un yazdığı ve Karin'le birlikte oynadıkları, tek seyircinin David olduğu -Martin piyesin müziğini yapmaktadır- piyesle yapılan eleştiridir. Piyes'in adı oldukça anlamlıdır: *Sanatsal Hortlak Gösterisi ya da İlüzyonların Mezar Türbesi*. Piyes'te mezarlıkta aslında ölü olan Kastilyen Prensesi'ni ruhunu bekleyen sanatçı, ondan sadakatini sınamasını ister. Çünkü onu gerçekten sevdiğini iddia etmektedir. Prenses saat tam on ikide kilisenin kapısından içeri girmesini ve ardından kapının kapanması gerektiğini söyler. Böylece sanatçı da aşkı uğruna ölüme gidecektir. İlk başta bunun çok kolay olduğunu düşünen sanatçı yavaş yavaş korku ve dehşete kapılır. Kendisinin asla bilinmeyecek oluşu, unutulacak olması onu derinden kaygılandırır ve aşkı uğruna ölüme gitmekten vazgeçer. Birkaç kez "unutulmak sahibim olacak ve beni yalnızca ölüm sevecek" der. Piyesin sonunda ise prensesle ilgili bir şiir yazabileceğini, bir resim yapabileceğini ya da bir opera bile yazabileceğini söyleyen sanatçı yalnızca sonucu kahramanlıkla bitecek biçimde değiştirmek gerektiğini söyler. Bize göre Bergman, aslında sanatçıların düşüncelerini kendi hayatlarına yansıtma konusunda ne denli "korkak" olduklarını,ölüm korkusunun en büyük aşka bile galip gelebildiğini seyirciye göstermeye çalışır.

Bu sahneyle birlikte David'in de başarısız ve belki de kendisinin bile inanmadığı intihar girişimi de daha kuvvetli bir biçimde yüzüne vurulmaktadır. Tüm sorunlardan kaçmak için sanatı öne sürmeyi, en yakındaki insanları bile sevgisiz bırakmak adına sahte ünler peşinde koşmayı gerçek aşka veya sevgiye tercih eden David için hayat gerçekten de acıdır ve ölüm korkusuyla doludur. Buna karşın filmin son sahnesinde

yanına gelen oğlu Minus, gemi enkazında Karin'in yanında olduğunu ve gerçekliğin paramparça olduğunu -yüksek ihtimalle aralarında cinsellik içeren ve Minus'u utandıracak bir yakınlaşma olmuştur- artık yaşamayacağını babasına itiraf eder. David ise kendisinden beklenmeyecek bir şekilde olgun davranır ve oğluna yaşayabileceğini bir şeylere tutunması gerektiğini söyler.

Minus ima edilen şeyin Tanrı olduğunu bilir ve babasından Tanrı'yı kanıtlamasını ister. David ise ona yalnızca kendi inancından bahsedebileceğini söyler ve bu dünyada en gülünç olanından en küçüğüne aşkın var olduğunu ve bunun Tanrı'yı kanıtladığını mı yoksa aşkın veya sevginin Tanrı'nın kendisi mi olduğunu bilmediğini söyler. Daha sonra ise David aşk ile Tanrı'nın aynı şey olduğunu ve bununla umutsuzluğunun yaşama dönüştüğünü ve yine bunun aslında ölüm cezasından başışlanmak olduğunu söyler. Minus babasına Karin'in çepeçevre Tanrı'yla sarıldığını çünkü onu sevdiklerini söyler ve babasından onay beklercesine bakar. Her ne kadar David bunu onaylar gibi görünse de aslında Karin'i yalnızca gerçekten seven Minus'tur, babası hiç bir zaman kızına gerçek anlamda sevgi duymamıştır.

III. *WinterLight/Kış Işığı*

Üçleme içerisinde *Winter Light* filmi Bergman için ayrı bir öneme sahiptir. Filmle beraber Bergman'ın nasıl film yaptığına dair Vilgot Sjöman ile birlikte *Ingmar Bergman Makes a Movie* (1963) adında bir belgesel de yapılmıştır. Fazlaca otobiyografik öğeler içermesine karşın filmin çıkış noktası bir gazete haberidir. Asıl adı birebir çevirisiyle "Son Yemeğin Misafiri" olması gereken filmin İngiltere'deki başlığı *The Communicants*'tır ve Türkçe'de *Kış Işığı* olarak birebir ABD'deki başlığından çevrilmiştir(Steene, 2005, s. 254).

Shaw'a göre filmde Kierkegaard'ın felsefesi, özellikle de *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* adlı eser üzerinden yapılan bir ben'e sahip olmama/olamama umutsuzluğu açık bir biçimde bulunabilir. Kierkegaard, eserinde üç türlü umutsuzluk tipini tanımlar ve çıkış yolunu göstermeye çalışır. Bu üç tür umutsuzluk: (1) *Bir Ben'e Sahip Olmama Bilincinde Olmama Umutsuzluğu*, (2) *Kendi Olmayı İstememe Umutsuzluğu* ve (3) *Kendi Olmayı İsteme Umutsuzluğu*'dur(Shaw, 2017, s. 50).

Filmin papaz karakteri olan Tomas film boyunca hastadır, sürekli burnu akmakta ve kendisini toparlamakta zorlanmaktadır. Tomas adeta ölümcül bir hastalık olan umutsuzluğa düşmüş gibidir ve bunu onun solgun yüzünden okumak mümkündür. Bu hastalığın farkı insanı ölmeden ölmüş gibi yapmasıdır. Tomas'ın umutsuzluğu, yukarıda ayırt edilen umutsuzluk türlerinden en fenası olan kendi olmayı isteme umutsuzluğudur. Çok şeyin farkında olan Tomas gerçek anlamda iman edemediği için olsa gerek dünyevi meselelerden geçememiştir.

Komünyon sonrası, Karin ve Jonas Persson, Papaz Tomas ile konuşmak ve Jonas'ın derin varoluş kaygısına ve umutsuzluğuna çare bulmak istemektedir. Balıkçılık yapan ve eşinin hamile olduğunu öğrenen ve yüksek ihtimalle geçim sıkıntısı yaşayan Jonas, gazetede Çin'in atom bombası geliştirdiğini ve Avrupa'da hiç kimsenin güvende olmadığına dair bir haber okumuştur. Tanrı'nın neden sessiz kaldığını ve yaşamlarına

veya ölmelerine, kendilerinden kilometrelerce uzaktaki insanlar tarafından karar verilmesine anlam verememektedir.

Shaw filmdeki her bir ana karakterin Kierkegaard'ın tespit ettiği umutsuzluk türlerinden birine düştüğünü oldukça açık bir biçimde gözler önüne serer. İlk olarak Jonas Persson'un içine düştüğü umutsuzluğun dünyevi kaygılardan kaynaklanan, umutsuzluğun en alt türü olan bir ben'e sahip olmama bilincine sahip olmama umutsuzluğun belirtilmesi gereklidir. Jonas'ın yaşadığı psikolojik bunalım tam anlamıyla yaşamsal kaygılardan ötürüdür. Papaza kendisini adeta bir köle kılan Marta Lindblom'un yaşadığı umutsuzluk ise kendi olmayı istememe umutsuzluğudur. Bunun en belirgin göstergesi de Martha'nın, tıpkı Papaz Tomas'ın İspanyol İç Savaşı'nda kaybettiği eski eşine benzemeye çalışmasıdır. Papaz Tomas'ın içine düştüğü umutsuzluk ise umutsuzluğun en şeytani biçimi olan kendi olmayı isteme umutsuzluğudur. Bu tip umutsuzluğun şeytaniliği ise tüm yaratımın, Tanrı'nın ve onun tüm eserinin iyiliğine karşı bir nefreti içermesindendir(Shaw, 2017, ss. 60-61). Tomas bir papaz olmasına karşın Tanrı'nın tüm yaratımından nefret eder. Eski eşine duyduğu özlem onu aslında Tanrı'ya karşı bir nefret geliştirmeye itmiştir.

Balıkçı Jonas'ın "neden yaşamaya devam etmeliyiz?" diyerek sorduğu soruya Papaz Tomas "herkesin bir şekilde kaygı hissettiğini ancak Tanrı'ya güvenmemiz gerektiğini" söylediğinde Jonas'la göz göze gelir ve kendisi de aslında söylediği şeye inanmıyormuşçasına bakar ve utanır. Daha sonra Marta'nın mektubundan da anlaşılacağı üzere ikisinin arasında sürekli olarak bir tartışma konusu olan Marta'nın egzaması için Marta ondan dua etmesini ister ve duasının tutmadığını ve onun da duanın gücüne inanmadığı gösterdiğini anlatır.

Pamerleau, Paul Tillich'ten yola çıkarak dinsel ile dini olanı ayırır ve aslında ateist olan insanların bile dinsellikle ilişkili olabileceğini söyler. Bize göre oldukça yerinde olan bu tespiti göre dinin geçtiğimiz yüzyıldaki toplumsal ve bireysel hayatımızdaki etkisi giderek azalmakta aslında -bunun en iyi örneği İskandinav ülkeleri olmasına karşın Batı Avrupa'nın da sayılabileceği biçimde- dinin bir süs, bir tür gelenek gibi anlaşılmaya başlanması artmaktadır(William Charles Pamerleau, 2009, s. 129). Dünyevi hayatın yalnızca bilim ve akılla açıklanıyor oluşu kuşkusuz tüm dinsel kurumları davranışlarını ve anlayışını değiştirmeye zorlamaktadır.

Filmde Papaz Tomas'ın ne denli dünyevi ve iman-dışı olduğunu anlamak için Jonas'ın ona ikinci kez geldiği sahneyi ele almak yerindedir. Papaz Tomas Jonas'a ilk olarak ne kadar zamandan beri intiharı düşündüğünü ve daha sonra para sıkıntısı çekip çekmediğini sorar. Parasızlığın umutsuzluk yarattığını ve bunun doğal olduğunu söyler. Oysa bu düşünüş Hristiyanlığın tam aksine bir düşüncüdür. Daha sonra da bedensel olarak sağlıklı olup olmadığını ve karısıyla herhangi bir cinsel problem yaşayıp yaşamadığını üstü kapalı bir biçimde sorar. Papaz Tomas adeta bir psikiyatr gibi davranmakta ve imandan ve Tanrı'ya duyulması gereken güvenden hiç bahsetmemektedir. Daha sonra da kendi durumundan söz açar ve karısının İspanyol İç Savaşı'nda ölmesinin ne denli acımasızca olduğundan, Tanrı'nın var olsa bile bunun bir fark yaratmayacağından hatta Tanrı'nın olmadığını kabul etmenin büyük bir rahatlama ve anlayış yükselmesi yaratacağından bahseder. Papaz Tomas'ın zihnindeki Tanrı

yalnızca sessiz bir Tanrı değil aynı zamanda kötüdür de. Çünkü Papaz'ın çok sevdiği eşini, hiçbir şekilde anlam verilemeyecek şekilde yanına almıştır.

Martha karakteri mektubunda ailesinin dinden uzak olduğundan ve kendisinin de Tanrı'nın varlığına pek inanmadığından bahseder. Onun ateizmi bazı sahnelerde de tekrarlanarak dile getirilmesine karşın filmin en fazla dinsel karakteri yine odur. Tomas'a aşık olduğuna ve ona hizmet etmeyle görevlendirildiğine inanır. Tomas'ın onun egzaması için dua edemediğini -çünkü duanın gücüne inanmaz- görünce oldukça samimi bir biçimde sitemlerle dolu bir dua eder.

Okulda geçen sahnede dahi Papaz ile Martha'nın hayata bakışlarının ne denli farklı olduğunu görebiliriz. Dergisini unutup almaya gelen çocukla konuşmasında Papaz'ın tavrı sanki bir cezaevi gardiyanı gibi sert ve azarlayıcıdır. Buna karşın Martha çocuğun ailesine sevgilerini iletmesini söyler ve ona karşı oldukça nazik ve yumuşak davranır. Filmdeki en dinsel ve tıpkı bir Hristiyan'ın olması gerektiği gibi sevgi dolu olan karakter ateist Martha'dır. Filmin son sahnesindeki içten duasını gerçekten onu duyan bir Tanrı varmışçasına etmesi de ayrıca anlamlıdır.

Jonas ise daha ilk adımda alması gereken teselliye almadığı için umutsuzluğa yenik düşmüştür ve Papaz Tomas'la konuştuğundan sonra bırakın Tanrı'ya hiç bir kaygı duymadan iman etmeyi, Papaz'ın kendisinden bile daha umutsuz bir durumda olduğunu görür. Tanrı'nın yeryüzündeki hizmetkârı ve temsilcisi olan bir Papaz bile en ufak bir umut taşımazken kendisinin buna inanması beklenemez. İntihar etmek herhalde en kesin çözümdür ve çok geçmeden tüfekle kendisini başından vurarak öldürür.

Filmin en ilgi çekici ve aslında Bergman'ın aklında olanı ifşa etmek için seçilmiş gibi duran karakteri ise Zangoç Algot'tur. Zangoç Algot eskiden bir demiryolu işçiliği yapmıştır. Geçirdiği bir tren kazası sonucunda defalarca ameliyat olmuş ve hala daha fiziksel acılar çeken biridir. Acıdan dolayı uyuyamadığı geceler için Papaz tarafından okuma tavsiye edildiği belirtilen Algot, İsa'nın aslında ne demek istediğini en güzel ve en farklı biçimde yorumlayan karakterdir. Ona göre insanlar İsa'nın fiziksel acısına çok fazla vurgu yapmaktadırlar ve asıl olan "anlaşılmama ve güvenilecek kimse olmaması acısını" ya görmezden gelmektedirler ya da hiç anlamamaktadırlar. Havarilerinden birinin İsa'yı "otuz şekel" gibi çok küçük bir paraya satması diğerlerinin onu inkâr etmesi düşünüldüğünde bu oldukça akla yatkın görünmektedir.

Bir insanın değerli bir şey bulduğunu, anladığını veya öğrendiğini düşünüp bunu diğer insanlara aktarmak istemesine karşı insanların ilgisizliği ve anlamamak istemesi büyük ihtimalle herkeste hayal kırıklığı yaratır. İsa'nın onca eyleminden ve vaazlarından hiçbir şey anlamayıp yalnızca onun dört-beş saat çektiği fiziksel acıya odaklanmak herhalde saflıktır. Algot'un oldukça büyük bir alçakgönüllülükle söylediği gibi kendi fiziksel acısı bunun kat be kat fazlası olmasına karşın anlaşılmamak ve güvenecek, inanacak kimseyi bulamamak herhalde acıların en büyüğü olsa gerektir.

Bize göre bir insan için "anlaşılmamak" büyük bir varoluşsal kederi de beraberinde getirir. Her insan varlığı da bunu az çok tecrübe etmiştir. İsa, havarileriyle üç yıldır birlikte olmasına karşın onu hiç anlamamışlardır. Ne son yemeği -komünyon ayının

temel fikri son yemeğe gönderme yapmaktadır- ne de İsa'nın söylediği diğer temel iman esaslarını anlamamışlardır. İsa onların kendisine ihanet edeceğini bilir ve gerçekten Roma'nın devlet güçleri geldiğinde ortalıkta kimse kalmamış, Peter dahi onu inkâr etmiştir. Ancak en kötüsü ise İsa'nın çarmıha gerildiğinde söylediği son sözlerden yola çıkarak Algot'un dikkat çektiği durumdur.

İsa'nın çarmıhta "Tanrım, Tanrım beni neden bıraktın!" diye bağırdığı yazar ve bu durum çoğunlukla Tanrı'nın İsa'nın *sadece* bedenini terk ettiğine -çünkü Tanrı İsa'nın bedeninde cisimleşmiş bu dünyada kanlı-canlı beden halinde yürüyerek insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini göstermiştir- yorulmuştur. Tanrı, ruhsal anlamda İsa'yı terk etmemiştir çünkü Jesus'un bedenine onun öğretisini söyleten aslında Tanrı'nın kendisidir. Buna karşı Algot'a göre İsa, çarmıhtaki son anlarında şüpheye düşmüş ve Tanrı'sının kendisini terk ettiği, vaaz ettiği her şeyin bir yalan olduğu düşüncesine kapılmıştır. İsa'nın yaşadığı en büyük zorluk bu olsa gerektir: Tanrı'nın sessizliği.

Filmin sonunda organ çalan umarsız şahıs önce Martha'yı henüz vakit varken kaçıp kurtulması konusunda uyarır ve aslında Bergman'ın seyirciye söylemek istediği şeyi söyler. "Tanrı sevgidir ve sevgi de Tanrı'dır. Sevginin varlığı başlı başına Tanrı'nın kanıtıdır. İnsan yaşamının en büyük itkisi sevgidir." Tüm bu olumsuzluklara ve Tanrı'nın sessizliğine rağmen yine de inanmak için bir şans bir olasılık var mıdır?

İçeride yalnızca Martha olmasından dolayı ilk olarak ayini düzenlemeyeceğini söyleyen Papaz Tomas, Martha'nın "keşke inanabilsek" ile biten duası ve Algot'un "eğer çanı çalarsak dışarıdakiler de içeri gelebilir" demesi ile Tomas fikrini değiştirir ve ayini başlatır. Film, "Kutsal, Kutsal, Kutsal meleklerin ordusunun Efendisi, tüm dünya senin zaferinle dolu" diyerek aslında "umut"la biter.

Shaw'a göre filmdeki en az umutsuzluğa düşmüş ve en fazla iman sahibi karakter Zangoç Algot'tur. Algot bedensel zayıflık ve rahatsızlıklarını kiliseye yardım ederek aşmak istemiştir. Papaz Tomas'ın kendisini Hristiyan inancına adanmış gibi görünmesine rağmen aslında iman sahibi kişi Algot'tur(Shaw, 2017, s. 62). Bu durum, Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'de bahsettiği iman şövalyesi arayışında ulaştığı sonuca çok benzemektedir. "İnsanlar çoğunlukla dağa, taş, denize, şelaleye, yıldızlara, gezegenlere kısaca içinde insan olmayan şeylere şaşırıırken ben bir iman şövalyesi bulma peşindeyim. Tıpkı İbrahim gibi çocuğunu kurban etmeyi dahi göze alacak denli iman sahibi olan bir kişinin yaşadığını bilmek beni şaşırtır(Kierkegaard, 2009, s. 82)".

Algot, Kierkegaard'ın "aman Tanrım vergi tahsildarı gibi görünüyor" dediği kişidir. Daha sonra bu iman şövalyesinin nasıl davrandığını nasıl düşündüğünü şu şekilde anlatır: "bir Pazar öğle sonrası yeri ayakkabıları ile çiğneyerek Fresberg'e doğru gezintiye çıkan olağan giyimli bir kasabalı...Kimse onda sonsuzluk şövalyesinin işareti olan hiçbir yabancılık ve üstünlük işareti bulamaz...İşlerine önem veriyor. Onu isteyken görerseniz, detaylara o kadar özen verir ki, onun ruhunu İtalyan muhasebe sisteminde kaybetmiş bir katip olduğunu düşünürdünüz...Bu adam sonsuzluk hamlesini yapmış ve her an da yapmaktadır... Her şeyi sonsuza terk etmiştir ve sonra her şeyi absürdün gücüyle geri almıştır(Kierkegaard, 2009, ss. 83-84)."

Algot'un tüm özellikleri ve işlerindeki titizliği de düşünülürse onun tam anlamıyla bir sonsuzluk şövalyesi olduğu görülecektir. Algot, diğer birçok Hrsitiyan'ın aslında yanlış bir biçimde yaptığı gibi İsa'nın çektiği fiziksel acıya odaklanmaz. Kendisi bu acıların kat be kat fazlasını çekmiştir ve çekmeye de devam etmektedir. Buna karşın bir insanın canını herhalde en çok yakan şey onu hiç kimsenin anlamamasıdır. Bu açıdan İsa'nın gerçekte ne anlama geldiğini gören ve bunu anlayabilen biri olarak Zangoç Algot aslında bir iman şövalyesidir.

IV. *The Silence/Sessizlik*

Üçlemenin son filmi olan *The Silence*'da sanki farklı bir konu işlenir ve bu film ahengi bozar gibidir. Ancak önceki iki filme göndermelerin olduğu şüphesizdir. Film kısaca özetleyecek olursak; iki üvey olmaları kuvvetle muhtemel kız kardeş ve 8-9 yaşlarında bir çocuğun ne adı ne de milliyetleri hakkında bilgi sahibi olduğumuz bir ülkedeki çoğunluğu bir otelde geçen sahnelerden oluşur. Film *Tiimoka* adında bir şehirde geçmektedir. Bu kelime Estonca "Cellata Ait Olan/Celladın Yeri" anlamına gelir.

Filmde bir Tanrı'dan, onun varlığından ya da yokluğundan bahsedilmez. Buna karşın sanki Tanrı bu film içerisinde adeta gizlenmiştir. Aslında ondan bahsetmeyerek ya da susarak bahsedilmektedir. Bu sebeple filmin adı *Sessizlik*'tir. Bergman *İmgeler* adlı kitabında üçlemekten bahsederken her bir film için şu ifadeleri kullanır: Bu üç filmin konusu bir 'indirgeme'dir- sözcüğün metafizik anlamında. *Through a Glass Darkly*- kesinlik (certainty) başarıldı, *The Communicants*- kesinlik ifşa edildi, *The Silence*- Tanrı'nın sessizliği- negatif etkilenim(Bergman, 1995).

The Silence filmi yalnızca İsveç'te değil tüm dünyada yankı uyandırmıştır. Özellikle içerdiği cinsel içerikli sahneler yüzünden birçok ülkede sansür kurullarının devreye girmesine neden olmuştur. Hatta filmin Arjantin'deki dağıtıcısı şartlı olarak bir yıl hapis cezası almıştır(Steene, 2005, s. 252). Film ilk sahnesinden itibaren bir anne ile 8-9 yaşlarındaki oğlu arasındaki kuvvetli bağı yakalamak mümkündür. Bergman'ın annesine duyduğu derin sevgiyi hatırlayacak olursak Johan'ın annesinin sırtını keselerken annesini koklaması ve adeta donakalması bir tür annesine âşık olan çocuğun tasviridir.

Anna'ya âşık olan Ester'in yalvarmasına ve kendisini aşağılanıyormuş hissettiğini söylemesine rağmen Anna giyinip, süslenip dışarı çıkar ve bir garsonu baştan çıkarmaya çalışır. Gittiği tiyatro benzeri yerde kendi kaldığı otelde kalan cüceler gösteri yapmaktadır. Anna hemen yanında kendisine aldırış etmeden sevişen çiftten fazlaca etkilenir ve mekânı terk eder. Asıl amacı garsonla sevişmek olan Anna için Ester'in kıskançlığı çekilmezdir.

Bu sırada Johan otelde kendince hayatı keşfetmektedir. Dilinden anlamasa da otelin yaşlı hizmetçisi onunla çikolatasını paylaşır ve ona kendi ölmüş karısının resimlerini gösterir. Daha sonra garsonla birlikte otele gelen Anna boş bir odaya geçer ancak Johan onları anahtar deliğinden izlemiştir ve hem kızmış hem de üzülmüştür. Ester bir çevirmendir ve birden fazla dili bilen kendine güvenen bir entelektüeldir. Film boyunca sürekli içki ve sigara içen Ester hep hastadır. Sürekli nefessiz kalır ve ataklar geçirir.

En ilginç sahnelerden biri de Anna'nın garsonla otel odasında seks yaptığı sahnedir. Bu sahnede Anna sürekli olarak konuşur ve garsona onu anlamamasının mutluluk verici olduğunu söyler. Sonra, adeta bir itiraf gibi en içten gelecek şekilde Ester'in ölmesini diler. En kötüsü ise Ester'in de oraya gelerek bir tür hem aşağılanma hem de aydınlanma konuşması yapılır. Birbirlerine karşı Hristiyanlık'ın itirafına benzer bir biçimde içlerini dökerler. Anna'nın en büyük amacı Ester'i yaralamak gibi görünür. Çünkü Ester'den ve onu her şeyde üstten bakan kişiliğinden nefret etmektedir.

Filmin sonuna doğru Anna ile Johan İsveç'e dönmek üzere tren bileti almışlardır ve Ester Johan'a söz verdiği üzere içinde yaşadıkları yabancı dilden bazı kelimeleri içeren bir mektup yazmaya çalışmaktadır. Bu sahnede Ester kendi hastalığını "euphoria" yani gereksiz bir biçimde "aşırı neşe hali" olarak niteler ve bu hastalığın babasında da olduğunu söyler. Buna karşın Ester hiç de öforik değildir. Trende annesiyle birlikte yolculuk eden Johan mektubu çıkarır ve annesi onu alarak bakar, geri verir. Anna tren camını açar yağın yağmurda yüzünü ıslatıp ferahlamaya çalışır ama sanki çocuğuna karşı utanç içindedir. Çocuğun dudaklarının oynayışından filmin daha önceki sahnelerinde de karşımıza çıkan birkaç yabancı kelime olan *hand-* kasi ve *face-najgo* kelimelerini okuduğunu görürüz ve film sonlanır.

William Alexander'a göre her filmin ortak noktası aslında bir biçimde çocuğun bakış açısından yansıtılan ve yetişkinlerin karşısında çaresiz kaldıkları iletişimsizlik ve yalnızlıktır. Üçlemenin tamamında Bergman'ın elleri ve yüzleri birer anlatım aracı olarak kullandığını da görebiliriz. *Through a Glass Darkly*'de Karin'in ellerine sürekli vurgu yapılır hatta Martin bira açarken elini yaralar. *Winter Light* filminde de Papaz Tomas'ın ellerine yakın-çekim yapılır ve Martha'nın elleri egzama dolayısıyla hep gündemdedir. *The Silence*'da da Ester'in ellerine vurgu yapılır hatta o bilinmeyen ülkenin dilinde ilk öğrenilen kelimeler *el* ve *yüz* olur. Üçlemenin içerisindeki her film birbirine göndermelerde bulunur. *Winter Light*'daki balıkçı Jonas Persson *The Silence*'da da zikredilir. Ester, Johan'a dönünce Persson amcasıyla balığa gidebileceğini söyler. *Through a Glass Darkly*'de Johann Sebastian Bach çalınır, *The Silence*'da odaya gelen yaşlı hizmetçiye sadece "Johann Sebastian Bach", "el", ve "yüz" kelimeleri telaffuz edilir(William Alexander, 1974).

Üçlemedeki her filmin en fazla göze çarpan ortak noktalarından biri de çocukların gözünden anlamlandırılmaya çalışılan yetişkinler dünyasıdır. *Through a Glass Darkly*'de ergenliğin kıyısında olan ve babasıyla konuşmaya can atan Minus, *Winter Light*'ta abisi hakkında sorguya çekilen Strandlar'ın çocuğu, Algot'un çocuksuluğu, *The Silence*'da annesinin her fırsatta ortadan kaybolması yüzünden kendi başına dünyayı keşfetmeye çalışan Johan. Tüm bu karakterlerin içerisinde bulundukları dünya gerçekliğin korkutuculuğu ve ıssızlığıyla doludur. Anne ve babanın yokluğuna Tanrı'nın sessizliğini ya da umursamaz hatta düşmanca olduğunu da eklersek Bergman'ın çocukluk dünyası hakkında fikir edinebiliriz.

W. Alexander'a göre bu dünyanın ne denli soğuk, ürkütücü, hastalıkla dolu, ensest ilişkiye yol açacak denli yalnız ve psikolojik olarak rahatsız, ölüm korkusuyla dolu, hoşgörüsüz, cinsel şehvetin nefret uğruna yaşandığı bir dünya olduğunu satırlar boyunca her üç filme de atıflarla anlatır ve Jonas'ın can alıcı sorusunu sorar: "Neden

yaşayalım ki?" D. Wimberley için de Bergman'ın sineması tam anlamıyla Albert Camus felsefesinin temele alındığı bir sinema üretimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü onun için de Bergman için de, özellikle üçlemede temel soru bu olsa gerektir (Amos Darryl Wimberley, 1978, ss. 1-2).

Bergman için *Üçleme*'nin filmlerinin en belirgin noktalarından biri de karakterlerin içinde bulunduğu iletişim ya da tam olarak ifade etmek istedikleri şeyi ifade edememe sorunlarıdır. Buna karşın yine her filmde bu iletişimsizliği bertaraf eden anlar mevcuttur. Bu anlar çoğunlukla kısa olsa da çok kritiktirler. *Through a Glass Darkly*'de "babam benimle konuştu", *Winter Light*'in sonunda yalnızca Martha için komünyon ayinini yapan Papaz Tomas'ın bir tür aydınlandığı sahne, *The Silence*'in son sahnesinde Ester'in mektubunu okuyan Johan. Bergman için hayattaki en önemli şeylerden biri de diğer insanlarla konuşmaktır, öteki türlü ölüsünüzdür, tıpkı günümüzdeki birçok insanın ölü olduğu gibi. Ancak iletişime, anlamaya ve sevgiye yönelik ilk adım atıldığında gelecek ne kadar çetin olursa olsun artık kurtulmuşsunuzdur (Playboy, 1964).

V. *Virgin Spring/Genç Kız Pınarı*

Bergman'ın filmlerinin içerisinde en fazla teolojik ve dindar Varoluşçu öğeler barındıran filmlerinden biri de Bergman'a ilk Oscar Ödülü'nü kazandıran *Virgin Spring* filmidir. Filmin konusu 13. Yüzyıl'a ait *Töre'nin Kızı Vange'de* adlı halk türküsünden esinlenilerek oluşturulmuş kısa hikayeye dayanmaktadır. Senaryo Ulla Isakson'a aittir. Filmde güçlü bir aile babası olan Hristiyan Töre'nin bakire kızı kiliseye kutsal bir ayin olan mum getirme ayinini gerçekleştirmek üzere evin hizmetçisi Ingeri ile birlikte yola çıkar. Henüz Hristiyanlık'la yeni tanışmış olan İsveç'te hala daha Odin kültü devam etmektedir ve Ingeri, Odin'e referansla bakire genç kız Karin'i kıskandığı için ona büyü yapmayı denemiştir.

Yolda başıboş çobanlarla karşılaşan Karin onlarla yemeğini paylaşacağı esnada her nasılsa kötülük çobanları esir alır ve iki çoban Karin'e tecavüz ettikten sonra onu vahşice öldürürler. Tüm bu sahneler Ingeri de tanık olmakla birlikte pek fazla birşey yapmak istemez. Karin'in kıymetli elbiselerini yanlarına alırlar ve güneye doğru giderken Karin'in evine varırlar. Geceleri çok soğuk olduğu için burada konaklamayı teklif ederler. Töre'nin yanıtı olumludur hem onlara da iş de teklif etmeyi planlamaktadır. Ancak çobanlardan biri henüz eve dönmemiş ve bu haliyle büyük bir endişeye neden olan Karin'in elbisesini yine Karin'in annesine satmaya çalışınca Mareta hiç renk vermez ve kocasına danışması gerektiği söyleyerek odadan çıkar. Çobanları uyudukları yere kilitler ve Töre'ye durumu anlatır. Töre'nin intikamı gerçekten vahşice olur.

Töre'nin, aslında masum olan ve olanlara anlam veremeyen küçük çocuğu da duvara çarparak öldürmesi insan ruhunda bir burukluk yaratır. Daha sonra Ingeri'nin yol göstermesiyle birlikte Karin'in cesedinin olduğu yere doğru yola çıkılır ve cesede ulaşıldığında yaşananlar gerçekten Hristiyan Tanrı'sının neden sessiz olduğuna dair en derin sitemi resmeder. Ancak Töre olanları anlamlandıramasa da inanmaya devam edeceğini tam da oraya bir kilise inşa edeceğinin sözünü verir. Filme ismini veren durum ise Karin'in cesedi yerinden oynatıldığında yaşanır.

Karin'in cansız bedeni yerinden oynatıldığında tam altından bir pınar fışkırmaya başlar ve Ingeri bu sudan içer, Mareta da Karin'in yüzünü bu pınarın suyuyla yıkar. Filmin İsveççe adı *Junfrukellan* yani *Gençlik Pınarı*'dır. Ancak filmin vermek istediği mesaj Hristiyanlık ile Paganizm arasında yaşanan savaşın galibinin Odin olduğu yönündedir. Andrew Franz'ın oldukça yerinde bir biçimde tespit ettiği gibi film aslında birbirlerine rakip olan iki kültürün çatışmasını anlatır.

Franz'a göre *Virgin Spring* filmi tam anlamıyla kültürlerin çatışmasını ifade etmektedir. İskandinavya ve özelinde günümüz İsveç topraklarının Hristiyanlığa geçişi hem çok geç hem de şiddet yoluyla olmuştur. Milattan sonra 1000'li yıllarda bile Hristiyanlık İsveç'te sadece bölgesel biçimde yayılabilmiştir. Bu sebeple Pagan kültürden dönüş diğer Avrupa ülkelerine nazaran çetin olmuştur. İsveç hem Hristiyanlığa hem coğrafi olarak uzak kalmıştır hem de tarihsel anlamda geç bir dönemde Hristiyanlığa geçilmiştir. Filmin işlediği bu inanç ve düşünce değişimini en güzel "Nordik ırkların vahşi ve savaşçı Pagan kültürüne karşı Hristiyanlığın affediciliği ve lütuflukluğu" ekseninde okunabilir(Andrew Franz, 2008).

Eskiden Pagan tanrılarına tapılan Uppsala'daki Yüksek Tapınak'ın yerine -ki şu anda Gamla Uppsala denilen eski ya da antik şehrin bulunduğu yerdedir- şu anda bulunan dev, gotik katedral Cistercian rahipleri tarafından yapılmıştır. İsveç'teki en eski ve en yüksek katedral olan bu bina Bergman'ın doğduğu eve çocukluğunu geçirdiği sokağa çok yakındır. Bu katedrali *The Fanny and Alexander* ve *The Blessed Ones* filmlerinde sıklıkla görebiliriz. Katedralin asıl temsil ettiği şey ise Pagan kültürünün mağlubiye uğratıldığı ve Hristiyan kültürünün galip geldiği düşüncesidir. Uppsala'nın adeta tek simgesi haline gelen katedrali şehrin en uzak noktasından bile görmek mümkündür ve yaklaşık 119 metre yüksekliğiyle önünden duran bir kişiye, Hristiyan Tanrı'sının mabedinin devasılığı karşısında, bir küçüklük hissi yaşatır.

Cistercian rahiplerine ait olan tüm özellikler ve ritüeller filmde gösterilmiştir. Karin'in annesi Mareta'nın asketik tutumları, Töre'nin yemek öncesi aileye liderlik eden duası ve Hristiyan gelenekler konundaki katılığı ve sürekli olarak suçlu, itiraf ederek kurtulmaya yatkın vicdanlar örnek olarak gösterilebilir. Bunak karşın Odin bir savaş tanrısıdır. Asıldığı ağaçtan yeniden dirilmesinin nedeni insanlık için değil kendisi içindir. Yüceltilen değerler ise savaş, intikam, vahşi avlar gibi Hristiyanlığın karşı çıktığı pagan adetleridir. Odin çok farklı biçimlerde kendini gösterebilir. Sembol olarak ağaçlar, siyah kargalar, ateş ve duman gibi semboller Odin'i temsil eder(Andrew Franz, 2008).

Filmi Kierkegaardçı felsefe ışığında değerlendirdiğimizde göze çarpan iki önemli husus bulunmaktadır. Bunlardan birincisi insanın düşünsel dünyasının Pagan ve Hristiyan olmak üzere iki farklı temel kategori altında değerlendirilebileceği düşüncesidir. Kierkegaard için bu ayrım en temel ayrımlardan birisidir. Aslında bu ayrımı kısaca Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyeti de içine alacak biçimde Göksel dinler veya Ortadoğu din geleneği karşısında Paganizm olarak da düşünmek mümkündür. İkinci husus da filmin "credo quia absurdum est" yani "inanıyorum çünkü saçma" düşüncesini birebir yansıtır olmasıdır(Steene, 2005, s. 243).

Film, evin hizmetine bir lutuf olarak kabul edilmiş karnı burnunda hizmetçi Ingeri'nin ateş başında çalışırken Odin'e gelmesi için çağrı yaptığı sahneyle başlar.

Ingeri Odin'e inanan alt sınıf işçiyi temsil eder. Töre'nin kızı Karin'i ölesiye kiskanmaktadır çünkü beğendiği adamın dans teklifini kabul edip onunla dans etmiştir. Bütün ilgi bu güzel ve bakire kızın üzerindedir. Ertesi gün gideceği yolculuktaki azıklık ekmeğinin içerisine bir kurbağa yerleştiren Ingeri -siyah kurbağalar da Odin'in birçok sembolünden birisidir- aslında Karin'e kara büyü yapmaya çalışıyordur.

Töre ve Mareta Hristiyanlığa son derece bağlı bir çifttir ve Mareta elini mumla yakmak gibi çileci ritüelleri de devam ettirmektedir. Töre ise kızını çok fazla seven bir baba görünümündedir ve bu durum Mareta'yı bile kiskandıracak kadar ileridir. Kiliseden mumları alması için gitmesi gereken kişi evin genç kızıdır ve Töre bu kurala uyulmasını ister. Karin Ingeri'yle birlikte yola çıkarlar ve ormanın içine doğru Ingeri bir karabüyücü ile karşılaşır. bu kara büyücü aslında Odin'in ta kendisidir ve Ingeri'yle aralarına geçen konuşmadan onun halihazırda Karin'e tecavüz ettikten sonra öldürecek olan çobanların öleceğini bildiğini anlarız.

İkisi yetişkin biri 9-10 yaşlarında bir çocuktan oluşan üç kişilik kardeş çobanlar Karin'i birlikte yemek yeme bahanesiyle kandırır. Kısa süre sonra dilsiz olan çoban asıl isteğini açığa vurur. Tecavüz ve öldürme eyleminin başlaması Ingeri'nin ekmeğe arasına koyduğu kurbağanın kazara ortaya çıkmasıyla mı başladığı yoksa halihazırda Odin'in filmin başından beri bu suç ve intikam sarmalını hazırladığını bilemeyiz. Asıl ilgi çekici olan şey ise yetişkin çobanların Karin'e tecavüz edip onu öldürdükten sonra küçük kardeşi orada nöbetçi bırakıp keçilerini almaya gittiklerinde küçük kardeşin yaşananlar karşısında midesinin bulanması ve kusmasıdır. Karin'in çıplak cesedini de toprakla biraz olsun örtmeye çalışır ama midesi sürekli bulanır.

Töre'nin canından çok sevdiği kızını öldüren çobanları öldürürken küçük çocuk da Mareta'ya sığınmıştır ancak Töre'nin öfkesi öyle büyüktür ki, çocuk olmasına bakmaksızın onu da duvara çarparak öldürür. Bu kuşkusuz seyircinin de içini acıtır ve intikamın her koşulda ileri gittiğini simgeler. Gözden kaçmaması gereken bir nokta da Töre ve Mareta'nın aksine pagan Ingeri'nin Hristiyan eğilimler göstermesidir. Töre'nin çobanları öldürmeden biraz önce Ingeri'yle karşılaşması Ingeri'nin yaptığı ve dilediği her şeyi itiraf etmesi oldukça Hristiyanca'dır.

Filmin son sahnesinde Töre kızının cesedine biraz baktıktan sonra uzaklaşır ve yere yığıldıktan sonra şu sözleri söyler: "Tanrım, bunu gördün. Masum bir kızın ölümünü ve benim intikamımı. Bunların olmasına izin verdin. Seni anlamıyorum. Seni anlamıyorum ama yine de günahım için af diliyorum...Sana söz veriyorum Tanrım, burada, tek çocuğumun öldüğü yerde bir kilise inşa edeceğim, kendi ellerimle."

VI. Sonuç

Kötülük problemi olarak da adlandırılan felsefi problemin bir parçası olarak Tanrı'nın neden kötülüğe izin verdiğine ilişkin bir tavır olarak da okunabilecek olan bu sahne aslında tam anlamıyla imancılık/fideizm akımının söylediğiyle uyuşur. Kullar aslında Tanrı'nın sonsuz gücü ve bilgisi karşısında acizdirler ve onu anlama konusundaki tüm çabaları sonuçsuz kalacaktır. Yapılabilecek olan tek şey sebatla iman etmek ve af dilemektir. Absürd olana inanmak Hristiyan imanının özüdür. Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı eserinde tartıştığı problem bundan ibarettir. İbrahim nasıl olur da mucizevi

bir biçimde gelen tek erkek evladını gözünü kırpmadan öldürecek kadar canı ve ahlak-dışı olabilir? Yanıt ise İbrahim'in absürdün gücüne inanması ve etiği teleolojik olarak askıya almasıdır. Onun imanında zerre güvensizlik, umutsuzluk ve kuşku olmamıştır. Tanrı'nın bir koç göndereceğini hiçbir biçimde bilmemesine karşın yine de kararlı bir biçimde Tanrı'nın isteğini yerine getirmeye çalışır ve çocuğunu bu yolla geri alır.

Kierkegaard'ın düşünsel tasarımı en büyük yeri tutan kavramlardan biri de 'absürd' kavramıdır ve bu absürd olan iman etmek aslında gerçek anlamda bir Hristiyan olmanın ilk koşuludur. Absürd olan aslında saçma olan demek değildir. Saçma kavramı ile absürd kavramını ayıran ince çizgi; absürdün, aklın artık sonuna gelinek yerde başlamasıdır. Buna karşın saçma ise aslında akledilemeyecek olan akla aykırı olan demektir. Her ne kadar absürd bir anlamda bu özellikleri içerse de sadece saçmaya indirgenemez. Nasıl İbrahim hiç tereddüt etmeden çocuğunu kurban etmeye götürdüyse Töre de aynı biçimde Tanrı'ya inanmaya devam edecektir. Acıların belki de en büyüğünü yaşamış olsa da absürdün gücüne iman eden Töre aslında 'sonsuz teslimiyetin şövalyesi'dir.

Ingmar Bergman oldukça uzun sanat yaşamı boyunca belirli kategorilere ayrılabilir biçimde filmler çekmiştir. 1950'li yıllarından başından itibaren başlayıp 1960'ların sonuna değin çekilen filmlerin çok büyük bir bölümü, eğer ticari kaygı temelde değilse, Varoluşçu düşüncenin etkisi altındadır ve yine bu filmlerde işlenen tüm konular öyle ya da böyle Varoluşçu düşüncenin temel kavramlarıdır. Bu döneme genellikle 'Dinsel, Varoluşsal dönem' denmektedir(Steene, 2005, s. 144).

Bergman yalnızca kötülük problemine dair sorgulamalar yapmaz. Bununla birlikte aslında Teoloji ve Felsefe'nin temel kavramlarını incelemeye çalışır. Örneğin 'Tanrı'nın mahiyeti nedir? İman etmek ne demektir? Tanrı tüm bu acılara neden sessiz kalmaktadır? Umutsuzluk neden günahıdır? Modern insan neden bu denli varoluş kaygısı içindedir? Tüm bu varoluşsal bunlamı aşmanın yolu imandan mı geçer yoksa başka türlü bir farkındalık mümkün müdür?' vs. benzeri soruların cevapları aranır. Yukarıda incelemeye çalıştığımız her film aslında Varoluşçu düşüncenin temel bir kavramın sorgulanmasına yöneliktir.

Aynadaki Gibi filmi tam manasıyla Tanrı'nın mahiyetinin incelenmesine yönelik bir filmidir. Bu açıdan bakıldığında belirli belirsiz bir Tanrı kavramı yerine aslında Tanrı'nın sonsuz sevgi olduğu sonucuna ulaşılır. Her ne kadar Bergman Tanrı hakkındaki düşüncelerini ilerleyen yaşlarında değiştirecek olsa da filmin çekildiği yıllar açısından bu durum böyledir. *Kış Işığ* filmi ise umutsuzluk kavramını adeta tüm yönleri ve türleriyle birlikte inceler ve bize umutsuzluğun aslında hiç kimsenin kaçamayacağı varoluşsal bir durum olduğunu, ondan en uzaktaymış gibi duran bir kişinin bile aslında en derin umutsuzluklar içinde olabileceğini gösterir. *Sessizlik* filmi ise neredeyse tüm Varoluşçu düşünürlerin ortaya attığı bir fikir olan 'insanı kendisini değerlendirmesi' ya da 'insanın kendi varoluşunu bir problem olarak ele alması' olarak okunabilir. Burada dilini bilmediği bir ülkenin bir şehrinde kendi varoluşlarını bulmaya çalışan iki kız kardeş ve bir çocuğun yaşadıkları çocuğun gözünden anlatılır. Film tam anlamıyla insanın kendi varoluşunu değerlendirebilmek ve anlayabilmek için durması gerektiğini

anlatmaya çalışır. İki kız kardeşin seyahati, yaşadıkları ve birbirilerine itiraf ettikleri şeyler, birbirlerini suçlamaları bir 'tür varoluşsal değerlendirme' olarak görülebilir.

Genç Kız Pınarı filmi sadece kötülük değil, daha önce de söylendiği üzere, absürd kavramını da inceler. Filmde Hristiyanlık ile Paganizm karşıt iki kültür, güç gibi gösterilmiş ve bir anlamda Hristiyanlığın lehine olacak şekilde sonuçlanmıştır. Töre yıllar yılı Hristiyanlık adına elinde kılıçla savaşarak elde edemediği ya da edemeyeceği 'sonsuz teslimiyetin şövalyesi' ünvanını çok daha zorlu olan bir sınavdaki tavrından dolayı alır. Evladı öldürülmüş olmasına ve Tanrı'nın bununla neyi kast etmiş olabileceğine dair en ufak bir fikrinin olmamasına karşına yine de ona inanmaya devam edecektir. Töre böylelikle gerçek anlamda 'şövalye' olmuştur.

KAYNAKÇA

- Amos Darryl Wimberley. (1978). *Bergman and the Existentialists: A Study in Subjectivity*. The University of Texas.
- Andrew Franz. (2008). Ingmar Bergman's The Virgin Spring: Cultures in Conflict. *Contemporary Justice Review*, Routledge, 11(2), 187-191.
- Bergman, I. (1960). *Four Screenplays: Translated from the Swedish by Lars Malmstrom and David Kushner*. Simon and Schuster.
- Bergman, I. (1995). *Images: My Life In Film* (M. Ruuth, Çev.). Arcade Publishing.
- Kalin, J. (2003). *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press.
- Kierkegaard, S. (2009). *Korku ve Titreme* (İ. Kapaklıkaya, Çev.). Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Playboy. (1964). *PLAYBOY Magazine Volume 11 Number 6 (June 1964)—Ingmar Bergman interview*. Playboy.
- Shaw, D. (2017). *Movies with Meaning: Existentialism through Film*. Bloomsbury Academic.
- Steene, B. (2005). *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam University Press.
- William Alexander. (1974). Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy. *Cinema Journal*, 13(2 Spring), 23-33.
- William Charles Pamerleau. (2009). *Existentialist Cinema*. Palgrave & Mac Millan.