



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**NIETZSCHE VE BERGMAN'IN ZİTİKLİKLER
ARASINDAKİ VAROLUŞSAL GİZİ**

Berna AKÇAĞ

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

ARALIK 2022



**NIETZSCHE VE BERGMAN'IN
ZITLIKLAR ARASINDAKİ VAROLUŞSAL GİZİ**

Berna AKÇAĞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

ARALIK 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Berna AKÇAĞ

28/12/2022

NİETZSCHE VE BERGMAN’IN ZITLIKLAR ARASINDAKİ VAROLUŞSAL GİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Berna AKÇAĞ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Aralık 2022

ÖZET

“Eski bir yanılsama var; adı, iyi ve kötü” diyen Nietzsche; hayatın kökeninin temel bir çatışma olduğunu düşünen ve bu antagonizmayı ölümsüzleştiren (bizlere Haeceity “İşte Bu!” dedirten) varoluşçu bir filozoftur. Bergman ise varoluşunu zıtlıklar/gizler arasında arayan, cevaplarını da filmleriyle veren felsefi bir yönetmendir. Bu noktada Nietzsche ‘yazılı felsefeyi’, Bergman ise ‘felsefe olarak sinemayı’ zihinsel dünyasının yansıtıcı sanatı olarak kullanır. Kendi özümüzde kimiz? sorusuna cevap arayan Nietzsche sanatçı bakış açısına sahip olan insanların düşünce dünyalarını oluşturmak için sonu olmayan bir yaratım süreci içinde olduklarından bahseder. Bergman ise sanatçı/yaratıcı kâşif ruhuyla, çelişkileri ve çarpıştırdığı zıtlıklarıyla hayata dair bizlere sinematik seçenekler sunar. Her filmiyle yeni bir çatallanma yaratarak varoluşsal sıkıntısını çözmeye çalışır ve izleyicisine virtüel-rizomatik-felsefi alanlar icat eder. Bu çalışmada Nietzsche’nin varoluş sorununa yaklaşımıyla oluşturduğu kavramları, yönetmen Ingmar Bergman yapımı *Yedinci Mühür* (1957), *Kış Işığı* (1963), *Persona* (1966), *Yaban Çilekleri* (1957), filmi üzerinden açıklamak ve değerlendirmek hedeflenmiştir. Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) adlı kitabı temel kaynak alınarak “yaşam” ile “üstinsan” için oluşturduğu varoluşsal süreçler, ortaya koyduğu varoluşçu perspektif ve kavramlar temelinde, “Felsefe olarak film” bakış açısıyla Nietzsche ile Bergman ve filmleri arasındaki varoluşsal, felsefi benzerlikler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bilim Kodu	: 115702
Anahtar Kelimeler	: Sinema, Felsefe, Varoluşçuluk, Nietzsche, Bergman
Sayfa Adedi	: 84
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

NIETZSCHE AND BERGMAN'S EXISTENTIAL MYSTERY WITHIN
CONTRADICTIONS

M.Sc. Thesis

Berna AKÇAĞ

ANKARA HACI BAYRAM VELI UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

December 2022

ABSTRACT

Nietzsche is an existential philosopher who says “There is an old illusion. It is called good and evil.”; thinks that the origin of life is a fundamental conflict and makes this antagonism immortal (which makes us say Haecceity, "That's it!"). Bergman is a philosophical director who seeks his existence between contradictions and gives his answers with his films. At this point, Nietzsche uses the 'written philosophy', while Bergman uses 'film as a philosophy' like a reflective art of their mental world. Nietzsche, who seeks an answer to his question Who are we in our own essence?, mentions that people who have an artist's perspective are in an endless creating process to create their world of thought. Bergman, with his artist/creative explorer spirit, presents us cinematic options for life with his conflictions and colliding contradictions. He tries to solve his existential problems by creating a new bifurcation in each of his films, and he invents virtual-rhizomatic-philosophical fields to the audience. In this study, it is aimed to explain and evaluate the concepts formed by Nietzsche's approach to existence problem through the movies of director Ingmar Bergman; *Seventh Seal* (1957), *Winter Light* (1963), *Persona* (1966), *Wild Strawberries* (1957), Nietzsche's book Thus Spake Zarathustra (1883) was taken as the main reference. On the basis of the existential perspectives and concepts created by Nietzsche for “life” and “upper man”, existential, philosophical similarities between Nietzsche and Bergman and his films have been tried to be determined from the perspective of “film as a philosophy”.

Science Code	: 115702
Key Words	: Cinema, Philosophy, Existentialism, Nietzsche, Bergman
Page Number	: 84
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

TEŞEKKÜR

Her daim coşkusuyla, entelektüel birikimiyle bana örnek olan, Nietzsche, Bergman ve varoluşçulukla ilgili fikirlerimi yaşamla bağlantısını içselleştirerek kavramam gerektiğini, tez dönemimin başından sonuna kadar bana güvenini ve desteğini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Serdar Öztürk'e, varoluşu, hayatın bana sunduğu ipuçlarından ve kendi çerçevemizden oluşturduğumuz bakışın biricikliğini yaşam atılımı içindeyken gözlemlemem gerektiğini tekrar tekrar hatırlatan hocam Doç. H. Kurtuluş Özgen'e, bu atılım içinde zincirin bir halkası olduğum SineFilozofi ekibine, sevdiğim işi yapmamı sağlayan İŞKUR Genel Müdürlüğü, Basın, Yayın ve Tanıtım Birimine, akademik hayatım boyunca aynı yolda yürüdüğüm, bakış açıları, fikirleri, yetenekleriyle dikkat çeken ve bu yolculukta bana desteklerini esirgemeyen Deniz Erişir ve Aysel Boyacıoğlu'na, "*Seni öldürmeyen şey güçlendirir*" sözünü manifestom haline getirmeme sebep olan ve hayattaki en güçlü olmam gereken an ile oluşun içindeki fark ve tekrarın ayrımını bana öğreten aynı zamanda yaratıcı kişiliği ve her daim gülümsemesiyle hatırlayacağım sevgili kardeşim Emre'ye, bu soylu yolculukta beni uçurumun kenarına kadar getiren, hayata karşı daima cesur olmamı sağlayan Annem ve Baba'ma ve bu tezi yazmamı sağlayan fikirlerini ve yaratıcı duruşlarını örnek aldığım Nietzsche ve Bergman'a çok teşekkür ederim.

Berna AKÇAĞ

Aralık 2022

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	x
1. GİRİŞ	1
2. NIETZSCHE VE VAROLUŞÇULUK FELSEFESİ.....	5
3. ÇEKİÇLE DOLAŞAN BİR FİLOZOF VE HAYATI İZLEYEN BİR YÖNETMEN	9
3.1. Giz ve Güç.....	12
3.2. Zıtlıklar ve Çatışma	19
4. ARAŞTIRMA	23
4.1. <i>Yedinci Mühür</i> (1957): Açılan Yedinci Mühürle “Tanrı Öldü!”	23
4.2. <i>Kış Işığı</i> (<i>Nattvardsgästerna, Winter Light</i>) (1963)	31
4.3. <i>Yaban Çilekleri</i> (1957) (<i>Smultronstället</i>)	43
4.4. <i>Persona</i> (1966).....	56
5. TARTIŞMA VE SONUÇ	75
KAYNAKLAR	79
ÖZGEÇMİŞ	83

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 4.1. Filmin ilk sahnesinde görünen yırtıcı, haberci kuş	25
Resim 4.2. Block karakterinin farkındalık ânı	27
Resim 4.3. Jof'un "Ölüm Dansını" gördüğü sahne.....	28
Resim 4.4. Bergman ve Ölüm	29
Resim 4.5. Block farkındalık ânı ile Ölümle oyununu yeniden kurar	29
Resim 4.6. Son sahne "Ölümle Dans"	30
Resim 4.7. Tomas ile Jonas'ın karşılaşması	33
Resim 4.8. Tomas'ın Jonas'a karşı aciz hissettiği sahne	33
Resim 4.9. Märta'nın Tomas'a yazdığı mektubu okuduğu sahne.....	35
Resim 4.10. Tomas'ın Jonas'a kendisini itiraf ettiği sahne	36
Resim 4.11. Tomas'ın farkındalık anı.....	37
Resim 4.12. Tomas'ın Tanrı hakkındaki düşüncelerini Jonas'a itiraf ettiği sahne	38
Resim 4.13. Tomas'ın ve Jonas'ın çatıştığı sahne	39
Resim 4.14. Tomas'ın Tanrı'yı sorguladığı sahne	39
Resim 4.15. Kış Işığı'nın candan sızması ve Tomas'daki değişim	40
Resim 4.16. Tomas'ın özgürleştiği an ve Jonas'ın ölümünü öğrendiği sahne.....	40
Resim 4.17. Tomas'ın fikirlenin değiştiği sahne	41
Resim 4.18. Märta'nın Tomas'la yüzleştiği sahne.....	41
Resim 4.19. Algot Frövik'in Tomas'a İncil hakkındaki düşüncelerini açıkladığı sahne.....	42
Resim 4.20. Son sahne	43
Resim 4.21. Akrep ve Yelkovanı olmayan saatler ve kanayan göz	44
Resim 4.22. Rüya sahnesindeki karşılaşma ve yok oluş.....	44
Resim 4.23. Rüya sahnesindeki el ve tabut.....	45

Resim	Sayfa
Resim 4.24. Filmdeki bazı yakın plan el sahneleri	46
Resim 4.25. Isak'ın rüyadan uyanması	47
Resim 4.26. Isak'ın Sara ile yüzleşmesi, Sara'nın ona ayna tutması	49
Resim 4.27. Genç Sara ile Isak'ın sevdiği kadını oynayan Sara.....	51
Resim 4.28. Isak'ın annesinin hediyesi akrep ve yelkovanı olmayan köstekli saat... 51	
Resim 4.29. Sara ve Isak ayna sahnesi.....	52
Resim 4.30. Persona ve Fanny ve Alexander filmlerindeki el ile yoklama sahneleri 56	
Resim 4.31. Elisabet ve Hemşire Alma'nın birleştirilmiş suratları	57
Resim 4.32. Alev alan projektör ve <i>Adem'in Yaratılışı</i> (1511) tablosu.....	58
Resim 4.33. Elisabet ve Hemşire Alma'nın siluetlerini yoklamak	59
Resim 4.34. Alma'nın tedirginlik dolu yüz ifadesi ve tepkileri.....	61
Resim 4.35. Elisabet'in aydınlık ve karanlık yüzü	62
Resim 4.36. Elisabet'in kendisini yakan Budist Rahip görüntüsüne tepkisi	63
Resim 4.37. Doktor ve Alma'nın Elisabet üzerinde oluşturduğu etkisi.....	64
Resim 4.38. Alma ve Narkissos'un suda yansımaları seyretmesi	67
Resim 4.39. Bergman'ın film karelerini yaktığı sahne ve Alma'nın dönüşümü	68
Resim 4.40. Alma'daki değişim ve yüz ifadesi.....	69
Resim 4.41. Elisabet'in düşünmeye ve sorgulamaya başladığı an.....	69
Resim 4.42. Alma'nın Elisabet'i yakından incelediği sahne	70
Resim 4.43. Bay Vogler, Alma ve Elisabet	71
Resim 4.44. Elisabet'in yakın plan çekimleri	72
Resim 4.45. Alma'nın yakın plan çekimleri	72

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
TDK	Türk Dil Kurumu
I.B	Isak Borg



1. GİRİŞ

“İnsanı büyük yapan onun bir amaç değil, bir köprü olmasıdır, insanın sevebilecek yanı bir öteye geçiş ve bir batış olmasıdır” (Nietzsche, 2019: 8). Nietzsche, üstinsan fikrini geliştirirken insanın “hayvan ile üstinsan arasında gerilmiş bir ip” (2019: 8) olduğunu düşünür. “İnsan, bir köprüdür ve bu köprü bir amaç değil” (2019: 198) üstinsanın aracı konumundadır.

Nietzsche’ye göre buradaki ayrımı yaratan “fail insanın” farkındalığıdır. Yaşayan insan, hayatta kalmaya, neslini devam ettirmeye çalışırken, fail insan; düşünen pozisyonunda, yaratıcı konuma yönelmekle ilgilenir. Yaşamda Nietzsche’ye göre hayvan ile üstinsan arasındaki köprüyü kuran insanın öğrenmesi gereken en önemli şey farkındalıktır. Bu amaçla insanın kendisine verili yapıyı kırarak yeni bir duruş sergilemesi gerektiğini düşünür. “Severim idrak etmek için yaşayanı ve gelecekte üstinsan yaşasın diye idrak etmek isteyen, böylece kendi batışını ister o” (2019: 9). Bu batış insan için üstinsanın keşfine imkân sağlamaktadır.

Bu çalışmanın en büyük amacı, insanın varoluşunun rastlantısal ve amaçsız olmadığını, Nietzsche ve Bergman’ın perspektifinden göstermektir. Deleuze, “felsefe, kavram üretir” der (2017: 35) bu üretimi bu tezde Nietzsche’nin felsefi kavramlarıyla temellendirip, “sinema, benim için ayrıntılı planlanmış bir yanılsamadır” (2007: 66) diyen Bergman’ın sinematik yaratım süreciyle bir araya getirmek amaçlanmıştır. Böylelikle Nietzsche ve Bergman özelinde sinema ve felsefe birlikteliğinin insan üzerindeki varoluşsal gizine yeni bir bakış açısı oluşturulmak hedeflenmiştir.

Bu açıdan Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) adlı kitabı temel kaynak alınarak “yaşam” ile “üstinsan” için oluşturduğu varoluşsal süreçler, ortaya koyduğu varoluşçu bakış açıları ve felsefi kavramlar temelinde, “*Felsefe olarak film*” bakış açısıyla Bergman’ın ve *Yedinci Mühür* (1957), *Yaban Çilekleri* (1957), *Kış Işığı* (1963), *Persona* (1966) filmleri arasındaki varoluşsal felsefi benzerlikler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmada; varoluş felsefesi temelinde, Nietzsche’nin görüşleri ve oluşturduğu kavramlar, sinema ve felsefe ilişkisinden yola çıkılarak Bergman’ın dört filmi merkezinde incelenmiştir. Ayrıca incelenen filmler varoluş felsefesi, görsel anlatı

yapısı üzerinden yorumlanarak Nietzsche'nin oluşturduğu kavramsal çerçeve felsefe olarak film yaklaşımıyla yorumlanmıştır.

“Felsefe olarak film yaklaşımı, filmleri fikirleri somutlaştıran popüler imajlar olarak görmez. Daha ziyade filozoflar nasıl ciddi ve sistematik tarzda argümanlar ve fikirler ileri sürüyorlarsa, filmlerin de kendi tarzlarında düşündüğünü ve fikirler, argümanlar ortaya koyduğunu ya da onları değerlendirdiğini savunur. Filmler, artık ne felsefecilerin ne de sosyal bilimcilerin ham malzemeleridir. Filmlerin kendileri felsefe yapar” (Öztürk 2017: 35)

bu açıdan incelenen dört film felsefe ve sinema birlikteliğiyle Nietzsche ve Bergman'ın perspektifinden yorumlanmıştır.

Bu çalışmayı önemli kılan iki temel unsur vardır.

Bunlardan ilki, Ingmar Bergman'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerin, Nietzsche'nin bakış açısından *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) kitabındaki görüş ve kavramlar düzleminde incelenmesidir. Her ikisinin de amacı ikilik, zıtlık yaratarak varoluşun gizini gerçeklik ve insan temelinde aramış olmasıdır. Üretimlerinin temelinde ihtiyaç ve gereksinimlere cevap vermekten çok soru sordurmak yatmaktadır.

Bu bağlamda; Nietzsche ve varoluşçuluk felsefesine odaklanarak, söz konusu kavramların Bergman filmlerinde incelemesinin hem sinema alanına hem de felsefe alanına katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Bu çalışmanın varsayımları:

- Nietzsche varoluşsal yolculuğuna felsefi kitaplarıyla yanıt ararken Bergman filmleriyle yanıt aramaktadır,
- Bergman filmlerinde imajların ürettiği düşünce ile Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) kitabında geliştirdiği felsefi yaklaşımlar arasında paralellikler bulunmaktadır.

Bu Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları:

Çalışmanın kapsam ve sınırlılıklarını, Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) kitabında geliştirdiği varoluşsal süreçler ve üstinsan olmak için oluşturduğu cevaplar, yöntem ve kavramlar ile yönetmen Ingmar Bergman yapımı *Yedinci Mühür* (1957), *Yaban Çilekleri* (1957), *Kış Işığı* (1963), *Persona* (1966) filmleri oluşturmaktadır.

İncelenen filmlerin felsefi dinamikleri çözümlemeye tabi tutularak varsayımlarda öne sürülen savlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın görsel kısmında, Bergman'ın yönettiği söz konusu dört farklı film incelemeye alınarak Nietzsche'nin felsefi yaklaşımları ve kavramlarının bu filmler üzerindeki etkileri gözlenmiştir.

Çalışmanın uygulama bölümünde ise, Nietzsche'nin varoluşçuluk felsefesinin bu filmlerle ilişkisini belirlemek amacıyla, filmlerin her birinin yapısal unsurlarından yola çıkılarak toplanan veriler felsefe olarak film yaklaşımı zemininde yorumlanmıştır.

Örnekleme olarak, Bergman filmlerinin seçilmiş olmasının ana sebebi, varoluşçuluk felsefesinden ve Nietzsche'den izler taşıyor olmasıdır. Ayrıca Bergman ve Nietzsche'nin hayatlarının benzerliği, varoluş felsefesine bakışları, özellikle de yaşadıkları hayata karşı takındıkları tavırların ortak birçok noktada buluşuyor olması örneklem olarak seçilmelerinin sebebidir.

Seçilen filmlerin, karakterleri, konuları, içinde barındırdıkları felsefi sorunlar Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) kitabındaki aforizmalarla karşılaştırılarak incelenip, değerlendirilmiş ve belirtilen varsayımlar üzerinden sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bu Çalışmanın Veri Toplama Tekniği ve Analizi:

Çalışmada,

- Varlık felsefesi (ontoloji) temelinde Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) adlı kitabı temel kaynak alınarak “yaşam” ile “üstinsan” için oluşturduğu varoluşsal süreçler, ortaya koyduğu varoluşçu perspektif ve kavramlar temelinde, Nietzsche, Bergman ve filmleri arasındaki varoluşsal, felsefi benzerlikler gözlemlenip tespit edilmeye çalışılmıştır.
- Söz konusu yönetmene ait belirtilen filmlerin izlenmesi, sahne ve görüntüler dikkatle gözlemlenerek varlık felsefesiyle ilişkilendirilen unsurların not alınması,
- Belirtilen filmlerin farklı kaynaklarca hazırlanan eleştirileri, ilgili malzemelerinin incelenmesi ve yorumlanması,
- İlgili yönteme ilişkin kitap, makale ve yayınların taranması teknikleri kullanılmıştır.

Ayrıca felsefe olarak film yaklaşımıyla örneklem olarak seçilen filmler özellikle Nietzsche'nin oluşturduğu felsefi çerçeveden ve varoluş felsefesinin yapıtaşı olan kavramların yorumlanmasıyla Bergman filmleri özelinde incelenmiştir.

Söz konusu filmler, varlık felsefesi temelinde yorumlanarak Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) kitabında oluşturduğu kavramlar ve aforizmalar üzerinden değerlendirilmiştir.

Bu yöntemle ulaşılmak istenen sonuç, Nietzsche ve Bergman'ın benzer yanlarını filmler aracılığıyla ortaya çıkarmaktır.

Bu amaçla *Nietzsche ve Varoluşçuluk* başlığı altında, Nietzsche'nin sergilediği felsefi duruş, yaşam karşısındaki takındığı tavır kendi bakış açısından özetlenenmiş özellikle de üstinsana ulaşmak için oluşturduğu basamaklardan, sorulması gereken sorulardan bahsedilmiştir.

Çekiçle Dolaşan Bir Filozof ve Hayatı İzleyen Bir Yönetmen bölümünde, Nietzsche ve Bergman'ın hayata karşı bakış açıları, soru ve sorunlara karşı verdikleri cevapların benzerlikleri ortaya konulmuştur. Ayrıca sinema ve felsefe birlikteliğine imkân sağlayan sinematik, sinefilozofik deneyimle Nietzsche'nin hayatı ve felsefeyi bir araç olarak kullanması, Bergman'ın ise felsefe ve sinemayı kendi iç dünyasıyla harmanlayarak nasıl yeni çözümler ürettiği *Giz ve Güç*, *Zıtlıklar* ve *Çatışma* başlıkları altında detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Araştırma bölümünde Bergman'ın *Yedinci Mühür* (1957), *Yaban Çilekleri* (1957), *Kış Işığı* (1963), *Persona* (1966) filmleriyle Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) kitabı karşılaştırılarak incelenmiş, değerlendirilmiş ve belirtilen varsayımlar üzerinden, Nietzsche ve Bergman'ın hayata karşı paralel duruşları varoluş felsefesi temelinde incelenerek yorumlanmıştır.

2. NIETZSCHE VE VAROLUŞÇULUK FELSEFESİ

Nietzsche “başkalarının ne düşündüğünü gerçekten umursamayan ve özünde her kimse, o olmaya bakan bir tür içsel aristokrati uyandırmak ister” (Armstrong, 2017b: 99). Bu durumda Nietzsche insana yönelerek şöyle der: “Cesaretiniz var mı, ey kardeşlerim, yürekli misiniz, tanıklar önündeki cesaret değil, hiçbir tanrının tanıklık etmediği bir münzevi cesareti, bir kartal cesareti gerekli, uçurumu gören, ama uçuruma kartal gözleriyle bakandır, uçurumu kartal pençeleriyle kavrayandır cesaretli kişi” (2019: 292). Cesur kişi önce kendisine yönelerek ve risk almak zorundadır. “Bu illa ölümle karşılaşmak demek mi, yoksa bizzat hayatın içinde ikamet eden gizli bir tertibat, arzu dediğimiz cephe hattına varoluşu tek başına taşıyabilecek bir alan” (Dufourmantelle, 2021: 15) anlamına mı gelmektedir? Bu açıdan baktığımızda Nietzsche “genellikle (farkında olmadan) edilgen ve tepkisel olduğumuzu düşünür. Kendimiz için düşünmüyor, hissetmiyor ve hareket etmiyoruz. Yeterince “soylu” değiliz. Aslında korkuyor. Korku içindeyken de kendimize yalandan teselli edici hikâyeler anlatıyoruz” (2017b: 99) demekten kaçınmadan riske atılmanın keşfini tüm insanlığa sunmaktadır.

Güç istenci kitabında:

“Eğer insanın mizacı sıcakkanlı ise, o içgüdüsel olarak tehlikeli şeyler seçer: örneğin eğer filozof ise kurgunun serüvenlerini; eğer erdemli ise immoraliteyi (ahlaksızlık) seçer. Bir tür insan vardır ki hiçbir şeyi riske atmak istemez, oysa başkası riske girmek ister. Biz, başkaları hayatı hor görenler miyiz? Bunun tam aksi, biz içgüdüsel olarak kuvvetlendirilmiş bir hayatı ararız. Tehlikede olan hayatı... Bununla bir kere daha belirtelim ki biz başkalarından daha erdemli olmak istemeyiz” diye ekler (2002: 450).

Bu açıdan Nietzsche kalıplara ve belirlenmiş anlamlara sığmayan aşkın ve taşkın bir kişiliktir. Risk ve tehlikeye atılmak onun yaşamdan edindiği en önemli tecrübedir.

Ona göre insanın en önemli gücü bilme ve yaratma arzusudur.

“Gücünüzün neye yettiğini, neye muktedir olduğunuzu bilmek. Ama hiç de bir ahlak sorunu olarak değil; her şeyden önce fiziksel soru olarak, bedene ve ruha sorulacak bir soru olarak. Bir beden, temelde saklanmış, gizli bir şeyi vardır: Uzun uzun insan türünden, insan ırkından bahsedilebilir; ama bu bedenimizi neyin etkilemeye muktedir olduğunu, neyin bedenimizi yıkmaya muktedir olduğunu öğretmeyecektir. Tek cevap bu, etkilenme, duygulanma gücüdür” (Deleuze, 2000: 27).

Bu bakımdan insanın çözmesi gereken öncelikli bir gizi vardır ve bu giz durmadan değişiklik gösterebilen akışkan, herhangi bir formülle çözülemeyecek bir duruş sergilemektedir.

Nietzsche'ye göre,

“Kesin bir şekilde bugün yaşıyor olmamız ama yine de varlık kazanmak için zamanın sonsuzluğuna sahip olmuş olmamız, niçin ve hangi amaçla tam olarak böyle bir anda varlık kazandığımızı göstermek için bu kısa bugünden başka bir şeye sahip olmadığımız biçimindeki açıklanamaz olgu. Varlığımız için kendimize karşı sorumluyuz; sonuç olarak, biz aynı zamanda kendi varlığımızın gerçek kaptanı olmak ve onu akılsız bir tesadüfe benzemekten korumak istiyoruz. Varoluşa belli bir yüreklilik ve gönüllülükle risk alarak yaklaşmalıyız: Özellikle de hem en iyi hem de en kötü durumlarda onu kaybetmeye mahkûm olduğumuz için” (2009a: 11).

Bu duruş insana “ben neden varım?” sorusuna tatmin edecek bir cevap ve mana aramasını imkân sağlamaktadır. “İnsan, varlığını sürdürebilmek için önce şeylere değer biçti, şeylerin anlamını o yarattı, insanca bir anlam yarattı bu yüzden insan diyor kendine değer biçen demektir bu, değer biçmek yaratmaktır” (2019: 53-54). Böylelikle insanın kendini bilme istenci durdurulamaz bir düzeye ulaşarak, felsefe tarihindeki “bilen özne” değer biçme sırasının kendisine geldiğinin farkındalığını yaşamıştır. Bu süreç zor ve “kaygı” vericidir. Nietzsche ve Bergman’da ise bu kaygı hat safhadadır. Buna çözüm olarak ikisi de kendi varoluşlarına uygun çeşitli icatlar geliştirmişlerdir. “En kaygılılar şöyle soruyorlar bugün, insan nasıl korunacak ama ilk defa ve sadece Zerdüş soruyor, insan nasıl aşılacak” (2019: 290).

“İnsanın yalnızca kendi deneyimini ve aklını kullanarak kendini anlayabilme ve geliştirebilme gücüne büyük bir iyimserlikle yaklaşan” (Solomon, 2020: 9) Nietzsche ve Bergman, var olanla, varoluşun ayrımını standart klişe vaazlardan kurtararak, insanı aşarak üstinsana ulaşmayı hedeflemiştir. Bu anlamda varoluş felsefesinin özel bir tanımının olmaması gibi tanımsızlığı hak eden, her an değişen taşan, yaşamı olumlayan üstinsanlar vardır denilebilir. Onlar kendi yaşamlarının efendisi, kendi değerlerinin, özellikle de hayatla ilgili kendi tanımlarını yaratan, tutkuları için yaşayan, değişimin peşindeki varolan kişilerdir.

Nietzsche ve Bergman’a göre bu amaçla algıladığımız dünyayı bilmeye çalışmak, eleştirmek, merkezdeki insana bir sanatçı gibi eserler bırakabilme hem de hayat hakkında yorumlar yapabilme imkânı sağlamak için üstinsana soyunulmalıdır.

Üstinsan, yalnızca bilge ve yasa koyucu değil, pozisyonunu değiştiren itaat etmeyi bırakan ve yeni değerler yaratan kişidir. “Yani hayat onun için yaratıcı ve yıkıcı güçlerin bir sentezidir” (Baykan, 1989: 13). Bunun için Nietzsche ve Bergman’ın varolma serüvenine eşlik eden, sorularına cevap veren kavramları anlamak ve yorumlanmak gerekmektedir.





3. ÇEKİÇLE DOLAŞAN BİR FİLOZOF VE HAYATI İZLEYEN BİR YÖNETMEN

İnsan için her sorun yeni bir soruya, her soru yeni bir gizin çözümüne kapı açar. Hayat, sahnelenmesi ve izlenmesi gereken, senaryosu sürekli değişen, sonu tamamlanmamış bir filmidir. Ve başroldeki insan, sınırlandırılmış çerçevelerden sergilediği oyunundan çoğu zaman memnun değildir. Onun asıl hedefi, varlık sahasını keşfederek kendi filmine dâhil olmak istemesidir.

“Doğada kendi gerçek dehasından kopmuş ve amaçsızca etrafa bakınan insandan daha yalnız, kimsesiz bir başka canlı yoktur. Böyle kalmak isteyenleri eleştirmenin de bir faydası yoktur. Onlar çekirdeksiz birer kabuktur. Zaman öldüren kimselerdir” (2009a: 10) diyen Nietzsche, varoluşumuzun rastlantısal ve amaçsız olmadığını savunur. Bunu keşfetmek için “Bu sen değilsin!” diye bağırان ruhu serbest bırakmalıdır insan ve en kısa zamanda sınırlandırılmış oyunculuğundan vazgeçerek, sorunlara yeni sorular sorarak kendi çözümlerini getirmelidir.

Bu çözüm buluculardan biri Friedrich Nietzsche diğeri ise yönetmen Ingmar Bergman’dır. İkisinin de hayata ve sorunlara karşı verdikleri cevaplar, varoluşsal gizlerinin zıtlıklar peşindeki çözümleri benzerdir. Biri hayatı ve felsefeyi araç olarak kullanırken diğeri felsefe ve sinemayı kendi iç dünyasıyla harmanlayarak yeni çözümler üretmiştir. Bu harmonik yapının içinde sinema, varoluşsal sıkıntının çözümü için olanaklar sunarken, kurgusal düzeneğiyle insana kendi olma alanı açarak, ayna işlevi görür. Kişinin kendisini anlamasına, varoluşsal amaç ve hedeflerinin belirlmesine ışık tutar. Felsefe yapma icraatı bu aşamada “düşünen filmlere” dönüşürken sinema, “...hem hayatın içinde yer alan hem de hayattan taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatallanmalar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe üretmeye başlar” (Öztürk, 2017: 25). Düşünen filozof bu noktada adeta evrim geçirerek helezonik bir dönüşüme uğramaktadır. Sürekli gelişen fikir ve sorular dünyası, artık somutlaşmış görüntülerle de mücadele etmeye başlayarak tek olanın içindeki çeşitliliği görmeye, farkın farkına varmaya başlamaktadır. Böylece “...felsefe sinemayla birlikte yeni bir ifadeye kavuşmuştur: sinematik deneyim, sinefilozofik deneyim. Felsefe artık sinematik dünyanın içerisinde kitaplardaki tahayyülden yeryüzüne, sokaktaki insanın dünyasına inmiştir. Kısaca felsefe artık yeniden pazaryerinin dünyasındadır. Yeni

felsefenin adı, sinematik felsefe, sinefilozofidir” (Öztürk, 2017: 8). Buradan hareketle felsefe, sinema ilişkisi zamansal ve mekânsal boyutların uzantısı olarak, bireysel gibi görünen ancak kitleleri etkisi altına alan sinematik bir yapıya bürünmektedir. Ve yönetmen adeta bir filozof gibi sorularına cevap arayan gözlemci ve sorgulayıcı pozisyonuna geçerek sorularına cevaplar aramakla yetinmeyip, zihnindeki kurgusal dünya ile yeni gerçeklikler yaratmaya başlamaktadır. Bu, geçip giden zamana yeni bir alan açmak, onu genişletmek anlamına gelir. Zaman, durdurulamaz, an ise geçmiş ve gelecek arasında sıkışmış kendisine yer bulamayan bir süreç olmaktan çıkıp sinemayla vücut bulur hâle gelir. Bu sayede hayatın akışında gözden kaçan ayrıntıları, detayları yakalayan, gören göz pozisyonundaki sinema, kişinin kendisini bulmasına imkân tanıyarak, varoluşuna katkı verir hâle gelmektedir.

Bu durum izleyici açısından, gerçek hayatta farkında olduğu ya da olmadığı, birçok olayı görmesine, yeni deneyimler elde etmesine hatta yeni mitlerin oluşumuna kapı aralamaktadır. Ve bu aşamada felsefe, sorularla dolu yolculuğunda, bünyesinde anlık sorular taşıyabilen, geçmiş ve geleceğe yönelik yeni varyasyonlar üretebilen aynı zamanda düşündüren, hakikatle dolup taşan yeni bir dosta sahip olmuştur. Bu sayede “...felsefe, sinematik dünyanın içerisinde kitaplardaki tahayyülden, yeryüzüne, sokaktaki insanın dünyasına inmiştir. Ve bu birliktelik yeni bir ifadeye kavuşmuştur: sinematik, sinefilozofik deneyim” (Öztürk, 2017: 8). Bu birliktelik sayesinde filozofun da yönetmenin de aynı yolda ancak; farklı yönleri de bakabilen anlam, hakikat üreticileri olduğunu söylemek gerekmektedir.

Fail olarak yaratıcı olmak bu yoldaki en önemli özelliktir. Gilles Deleuze; “Büyük filozoflar yeni kavramlar yaratan filozoflardır: Bu kavramlar hem sıradan düşüncenin ikiliklerini aşarlar hem de şeylere yeni bir hakikat, yeni bir dağılım, sıra dışı bir bölümleniş kazandırır” (2017: 35) der. Buradaki “büyük filozoflar” olarak adlandırılan yaratıcı, düşünen insanları, bu çalışmada, felsefe ve sinemanın kaçınılmaz birlikteliği sonucu gelişen yeni bir kavram olan “sinefilozof” olarak adlandırmak tercih edilmiştir.

Sinefilozoflar, güç gerilimi içinde düşünen ve üretim sağlayan doğru ya da yanlış arayışından çok özgünlüğün peşinde koşan kimselerdir. Bu süreç sayesinde bütünü içindeki belirlenmiş aşkın öznelerden uzaklaşabilen insan, hakikat denilen yapıya yeni sorular soran ve çözümler üreten köprü konumuna gelmektedir. Böylelikle doğumla

başlayan, “zihin kurgu insanının” varlığı önce felsefeyle taşarak, mutlak hakikat sandıklarını bir kenara bırakıp, hayatı sorgulamaya başladığı anda yeni görünümlere, uçsuz bucaksız hakikatlerin sanatsal, yaratıcı görünümü olan sinemayla karşılaşarak sonsuz bir gelişim döngüsüne kavuşmaktadır.

Nietzsche “yaşadığı zamanın imkânlarında kavramları veri olarak kabul edip bunların köklerini hayatta, yaşama pratiğinde” (1989: 52) aramıştır. Ona göre her kavramın bir morfolojisi ve biyolojisi vardır. Çekiçle felsefe yapmak bu anlamda cevhere, en dibe ulaşmayı gerektirmektedir. Onun felsefe faaliyeti dar anlamda entelektüel bir uğraş değil, bütünsel olarak yaşamayı, kendini aşmayı kapsamaktadır.

Kendini aşmanın ilk adımı ise yerili değerlerin yeniden değerlendirilmesidir. “Nietzsche’ye göre insanları kültürel anlamda yaratıcı kılan şey yaptıkları hatalardır. Eğer insanlar saf bilgiye sahip olmuş olsalardı, bu onlarda sadece son derece rahatsız edici bir hayal kırıklığı oluştururdu” (Erdem, 2007: 39). Bu açıdan çekiçle dolaşmak, hata yaparak kendi özüne kazı yapmak, zıtlıklar arasındaki gize ulaşmak açısından kaçınılmaz yaratıcı bir duruştur.

Varolma serüveninde Nietzsche’nin bu yolcuğuna eşlik eden Bergman sinefilozofik yaklaşımları ve yorumlarıyla “kendi hayatına ve gelişimine” (2012: XX) katkı sağlarken aynı zamanda bir filozof olarak yeni kavramlar ve anlamlar içinde dolaşmaktadır. Bu yaklaşımını Bergman bir röportajında şöyle ifade etmektedir: “Filmlerimin çoğu bir tohumdan çıkıp geliştii; bazen bir olaydan, bir şey hakkında edindiğim bir düşünceden, bir başkasının bana anlattığı bir anekdottan, belki de bir oyuncunun yüzündeki bir mimik ya da ifadeden doğabiliyor. Bu bende çok özel bir gerginlik yaratıyor. Kuşkusuz en derin düzeyde, filmlerimin düşüncesi ruhsal baskılardan doğmaktadır. Ve bu baskılar çeşitlilik gösteriyor. Fakat filmlerimin çoğu aynı zamanda hayal gücümün onlar etrafında yavaş yavaş çok titiz bir ayırtı oluşturmaya başladığı özel bir imge ya da duyguya dönüşümüyle oluşuyor” (2012: 54).

Anlam arayışı, bu iki düşünür de yaratıcılığı tetiklemektedir. Nietzsche’ye göre “organik dünyada olup biten her şey bir *alt etme*, bir *hâkim olma*¹ edimi olduğu gibi “her alt etme ve hâkim olma edimi de bir yeniden yorumlama edimidir” (Knoll, 2021:

¹ Bkz. Ahlakın Soykütüğü II,12; bkz. İyini ve Kötünün Ötesinde I, 22.

15). Yani, “ırmak değildir sizi bekleyen tehlike ve sizin iynizin ve kötünüzün sonu, aslında isteminizdir asıl tehlike, güç istemi, o dur durak bilmeyen, doğurgan yaşama istemidir” (2019: 110). “Güce yönelik istenç kendini yükseltme ve güçlendirme olarak belli eder” (2002: 211).

Güç ve istenç, Nietzsche ve Bergman için asıl hedeftir. “Yaratıcıyı zorlayan yığılmış güç şimdiye kadar olanı tutarsız olarak, kusurlu, reddedilmeye değer, çirkin olarak hissetmeye yol açar” (2002: 216). Böylelikle insan, peşine düştüğü, egemen olmak istediği ya da sorun haline getirdiği hayat hakkında yaratıcı ve üretici konuma geçmek isteyecektir. Bu da bir gizin keşfini aynı zamanda gücü bir yöne doğru yönelmeyi gerektirmektedir. Bu bağlamda Giz ve Güç kavramları aşağıda tanımlanarak açıklanmıştır.

3.1. Giz ve Güç

Giz; gizli, saklı, görünmeyen, sır vb. anlamlarda kullanılır.² Ancak bu çalışmada kullanılan giz kavramı felsefi olarak derinliği olan, insanın kuytularında saklanmış “keşfedilmeyi bekleyen güç” anlamında kullanılmıştır. Giz, bir sır değildir, insanın derinlerinde keşfedilmeyi bekleyen gücün adıdır.

Antik Yunan döneminde “*Arkhe nedir?*” sorusunun arkasında yatan sır, bilinmez olana karşı cevaplar aramaya yol açmıştır. Thales, Anaksimenes, Herakleitos, Empedokles vb. filozoflar doğaya yönelerek görünür olandan ebedi birliğin cevabını bulmaya çalışmışlardır. Buna karşı çıkan Nietzsche ise “Evren bir ve onun görünümlerinden oluştuysa bu çokluk nasıl oluyor?” sorusuyla karşımıza çıkmış ve çatışmanın fitilini ateşlemiştir.

Bu karşı çıkış Mitolojideki Kaos, Kosmos birlikteliğini akla getirir. Sonuçta çatışma, tek merkezden açıklanamaz bir güç olan Eros’u doğurmuş ve bu hareket çokluk içindeki birlerin oluşumunu sağlamıştır. Nitelik ve hareketler değişiklik gösterirken çokluk içindeki birlik gittikçe artan sonsuz bir güç oluşumuna dönüşmüştür.

Anaksagoras’ın “Her şey her şeyden doğar. Evrendeki her şey sonsuz sayıdaki küçük tohumcuktan, yani Yunanca ifadesiyle spermatadan oluşur. Değişim, bu sonsuz sayıdaki spermatanın bir araya gelmesi ve ayrışmasıdır. Evrendeki tüm görünür şeyler belirli sayıda spermatanın bir biçimde birleşmesinden oluşur. Spermatalar sayıca

² Bkz. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü

sonsuz olmalarının yanı sıra aynı zamanda yapıcı da ölümsüzdürler. Daima olmuşlardır ve daima olmaya devam edeceklerdir.”³ düşüncesi Nietzsche’de her nitelik sonsuz sayıdaki noktada temsil edilmekte ve noktaların her biri kendine has tek biricik niteliklere sahip olmaktadır mantığına bürünmüştür. Bu, çokluğun yapısındaki değişkenlik göstermeyen tek şey ise, oluşun döngüsel, ölümsüz hareketidir. Nietzsche, “Ebedi bengi dönüş” olarak adlandırdığı bu fikrini Zerdüş ile şöyle açıklamaktadır;

“Her şey gider, her şey geri gelir, varlık çarkının dönüşü bengidir, her şey ölür, her şey yeniden çiçeklenir, varlığın yılı ebediyen sürer, her şey kopar, her şey yeniden eklenir varlık kendi evini sonsuzluğa kurar, her şey ayrılır, her şey yeniden selamlaşır, varlık halkasının kendisine sadakati bengidir, her saniyede yeniden başlar varlık, her burada’nın etrafında döner orada’nın küresi, orta her yerdedir, egridir bengiliğin yolu” (2019: 221).

Aynı zamanda bu oluş çarkının içinde gizlenen, hareketin mükemmel bir şekilde tamamlanmasını sağlayan güç ve gerginlik mücadelenin varlık sahasının gelişmesinde katkı sağlar durumdadır. Bu açıdan Nietzsche, Thales, Anaksimenes, Herakleitos, Empedokles gibi filozofların “*Arkhe nedir?*” sorusuna tabiat içindeki bir madde yönelimine girişmeden, itici kuvveti temel alarak *güç istencini* merkeze almıştır. Tözler ve şeyler hatadır, yanılısamadır, mittir, kurgudur. Hayatta kalma bakımından faydalı, hatta temel nitelikte olmalarına rağmen, gerçekliğe tekabül eden bir şey değildir. Doğa biliminin tözleri bile mittir ona göre.

Nietzsche, var olan bu çatışmayı Apollon ve Dionsysos ikiliğine benzeterek merkeze aldığı gücün oluşumunu zıtlıkların birlikteliğinden doğduğunu düşünmektedir. Onun için hakikat, zıtlıkların birlikteliği ve bu birlikteliği sağlayan gücün ta kendisidir. “Bizi yok etmeyen şey daha güçlü kılar!” (2002: 584-585) düşüncesiyle çatışmanın güce güç katan yapısını açıklamak istemektedir. Buradaki güç, kabuğun içindeki tohumdur, başkalarına zarar verme ya da yok etmek için saldırgan yapının içindeki vasat sürü insanının hiçbir zaman elde edemediği güçtür.

Hakikat ise, köle ahlaki içinde her zaman Tanrı, üstün merci olarak ortaya konulmuştur. Ama “hakikat istencinin bir eleştiriye ihtiyacı vardır” (Deleuze, 2010: 125). Bu eleştiriye açıkça dile getiren Nietzsche kendisini bir bilmece çözücü olarak görür ve o andan itibaren bireysel güç hakikatine yönelir. Kendisini varlık olarak değil zaman ve oluş olarak gösteren bu güç, çoklu hakikat anlayışıyla yorumlanabilir.

³ Çevirimiçi: <https://www.felsefe.gen.tr/anaksagoras-anaxagoras-kimdir/>

Hakikat ve anlam, tek ve biricik değildir, tam tersine çokluk ve zıtlıklar peşinde farklılıklardan filizlenir.

“Yükseğe doğru kurmak ister kendini yaşam, direklerle ve basamaklarla, çok uzaklara ve mutlu güzelliklere doğru bakmak ister, bu yüzden gereksinir yüksekliğe ve yüksekliğe gereksindiği için, basamaklardan, basamaklara yukarı çıkanlar arasındaki çelişkiye de gereksinir, yukarı çıkmak ve yukarı çıkarak kendini aşmak ister yaşam” (2019: 98)

diyen Zerdüşt, iyinin ve kötünün ötesindeki çelişkilerle var olan gücün bir itki hâline dönüşmesinden yanadır. Bu gücü elinde bulunduran güçlü, soylu insan, kendisini ve yaşamasını bilen, hak ettiği payı hayattan koparabilen üstinsan statüsündedir.

Üstinsan, yaşadığı her tecrübeden sonra, hayatını gözden geçiren ve coşkuyla ayağa kalkıp oyununun ve performansının tamamına “Da Capo!⁴ Bir daha! Tekrar en baştan” (Young, 2017a: 3) diye haykırabilen kişidir. Bengi dönüşün temeli de bu istençtir.

“...Bengi Dönüş bir döngüden, hani her şeyin geri dönüşümünden, aynının geri dönüşünden ve aynıya bir geri dönüşten ibaretse, onda şaşırtıcı olanın ne olduğu sorulabilir, oysa bu, Bengi Dönüşün tam da olmadığı şeydir. Nietzsche’nin sırrı, Bengi Dönüşün seçici olmasıdır hem de iki bakımdan seçici. Öncelikle düşünce olarak, çünkü o bize ahlaktan tümüyle kurtarılmış istencin özerkliği için yasa verir, ne istiyorsam onu Bengi Dönüşünü de isteyeceğim şeklinde istemem gerekir. Bengi Dönüş sadece seçici düşünce değil, aynı zamanda seçici varlıktır” (Deleuze, 2021: 39-40).

Nietzsche’ye göre yaratıcılığın, gelişmenin en önemlisi de sanatın var olma sebebi, bu seçici istencin durdurulamaz yapısıdır. Ona göre sanat, hakikat içindeki gizlerin ortaya çıkması için bir araçtır. Karanlık, üstü kapalı gücün tomurcuklanması, boy vermesi, kendisini arayan tüm var oluşun bütünselliğini de kapsayan en büyük derinlik ve amaca yönelik yapılması gereken en önemli kazıdır. İnsan, kendisini tüm var oluşun bütünselliği içinde yeniden keşfedendir. Bu keşif büsbütün tek bir hakikat gibi görünse de Nietzsche’ye göre hakikat diye bir şey yoktur. “Her hakikat eğri büğrüdür zamanın kendisi de bir çemberdir” (2019: 115). Hakikat bir yanılsamadır, tek ve bir içinde varlık gösteremez. Bu açıdan olgular yoktur yorumlar vardır. İnsan, aşılması gereken bir varlıktır ve Nietzsche üstinsana ulaşmak için çeşitlilikten yanadır.

Sanat ise bu kazının bel kemiği, coşkun ve yaratıcı Dionysos kişiliğinin uzantısı, hakikatin de ötesine ulaşan, tutkulu ve acı dolu bir taşma, birlikten çokluğa varan en yaratıcı güdüdür. Yaşamı sürdürmeye yarayan, üstinsanı ayartan bir bütünleşme ve

⁴ Da Capo” “Baştan al” anlamına gelen İtalyanca bir müzik terimidir.

tamamlanışı olan cevherdir. Bunu keşfetme görevini üstlenen, gizin peşindeki gören gözlere sahip yaratıcı üstinsandır. Sanatsal uyarıcıya yanıt verebilen üstinsan, var oluş gerçekliğine tepki verebilen bir filozof gibi gözlemler yapar, birbiriyle alakasız gibi görünen paradokslar üzerine düşünmeye, bağlantı kurmaya başlar ve bunun tadını çıkararak imgeler/imağlar üzerinden yaşamı yorumlar, sonsuz bengi dönüşü yeni kıvrımlar ekler ve bu süreçler sayesinde kendisine virtüel-rizomatik-felsefi alanlar yaratır.

Bu noktada Deleuze ve Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni* (1973) kitabında geçen rizomatik⁵ kavramıyla Nietzsche'nin güç istenci kavramını karşılaştırmak gerekir. Deleuze ve Guattari'nin Rizom Kök-Sap ilişkisi olarak geliştirdikleri bu kavramın botanik bir açıklamaya sahip olmasından öte her iki filozofa göre de insani gelişimi yansıtan bir bakıştır rizom. Bir benzetmeden öte rizom, gücün ve yaratıcılığın somutlaşmış hâlidir. Ancak; bu ilişkinin Nietzsche'nin bakışına göre eksik kalan bir kısmı vardır, kök ne kadar ileriye gidebilir ve çatallanırsa aynı zamanda dallar da bir o kadar yukarıya yükselmek ve gelişmek zorundadır. Gövde yapının temsiliyse, o yapıya karşı çıkma isteği (aktif güç diyebiliriz buna) bir o kadar gelişkindir. Ancak pasif güç, ağacın gövdesini bodur olmaya mahkûm kıldığı gibi köklerinin ve dallarının büyümesine de engel olacaktır. Bu açıdan yapının karşısına "rizomatik güç" kavramını koymak gerekecektir ve bu rizomatik gelişimin tek bir yönde ilerlemediğini, çift taraflı bir oluşum içinde olduğunu eklemeliyiz. Aktif istenç kadar pasiflik de bir tercih, bir

⁵ Rizom ya da köksap, Gilles Deleuze ve Félix Guattari tarafından geliştirilen, özdeşlik, birlik, ikili karşıtlık, hiyerarşi ve durağanlıkla karakterize olan "ağaç biçimli" klasik batı felsefesine alternatif olarak ortaya konulan oluşa, çokluğa, farklılığa, harekete ve yatay yayılmaya dayalı bir düşünce modelini ifade eder. Rizomatik düşünce ile ağaç biçimli düşünce arasındaki fark, anlamını botanik kavramları olan ağaç ile rizom arasındaki görünüş farklılığında bulur. Ağacın bir başlangıç noktası (kökü) ve nihai bir varış noktası olmasına karşı, rizomun belirli bir başlangıç noktası ve sonul bir varış noktası yoktur. Bütün bağlantı noktaları belirli bir kökten çıkan ve dolayısıyla köke referansla anlamlandırılabilen ağacın aksine, rizomun bağlantı noktaları bir araya gelerek üst bir bağlantı oluşturmadan, çatallaşmalar ve kırılmalarla ilerler, dolayısıyla rizomun yayılımı belirli bir köke geri götürülemez. Ağaç önceden verili belirli bir güzergâhtan ilerler ve sırasıyla kök, gövde ve yapraklardan geçerek gelişimini tamamlar, rizomun ise belirli bir güzergâhı yoktur, o kendisine yeni yollar bularak ilerler. Bu çerçevede ağaç bir "evrimle"^[1] rizom ise "oluşla" karakterize olur. Rizomun "*oluşu bir ağaçtan ya da bir kökten çok farklıdır, ilerleyen noktalar ya da kurduğu bir düzen yoktur*" (¹ Deleuze ve Guattari, belirli iki nokta arasında öngörülebilir bir gelişim seyri izleyerek, stabil bir model çerçevesinde "bütün olanaklı olanı abluka altına alan" hareket tarzını evrim olarak adlandırır. Bu çerçevede "ağaç"ın bir evrimi vardır. Bkz. Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, Ankara, 1990, s. 43-44, ² Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi, Minnesota Press, Minneapolis, 2005, s. 5.)

güçtür. Aktif istencin bu yolda kendisini saklaması, olağanın içinde kendisine bir yaşam standardı belirlemesi pasif istençtir.

Yapının içindeki sürü ahlakının oluşmasına sebep olan bu duruş, farkındalık ve esneklik bakışından ayrılmış, sığ ve durağan bir istencin duruşudur.

“Yüce, güçlü bir istemden daha sevindirici bir şey yetişmez yeryüzünde, ey Zerdüş, yeryüzünün en güzel bitkisidir bu tüm bir yöre canlanır böyle bir ağaç sayesinde, senin gibi büyüyen birini bir çam ağacına benzetirim, ey Zerdüş uzun, suskun, sert, yalnız, en esnek odundan, azametli, ama sonunda güçlü yeşil dallarıyla uzanır kendi hükümdarlığına, zorlu sorular sorar rüzgârlara, fırtınalara ve yükseklerde bulunan her şeye güçlü yanıtlar vererek emir veren, muzaffer biri, böyle ağaçları görmek için kim yüksek dağlara çıkmaz ki” (2019: 284).

Nietzsche bu düşüncesiyle aktif istencin gücünü hangi yönde kullandığını ve çatallanarak rizomatik bir şekilde nasıl ilerlediğini/uzandığını belirtmek isterken onun mücadelecî ruhunu da yansıtmak istemiştir. Aynı zamanda güç istenci, aktif ve pasif olarak gövdeye ve sap kısmına hapis olmuş köle (Kuzu) ya da rizomatik bir yolda ilerleyen soylu (Kartal)⁶ ilişkisine de benzetilebilir. Ona göre, “beden büyük bir akıldır, tek bir duygusu olan bir çoğulluktur, bir savaş ve bir barıştır, bir sürü ve bir çobandır” (2019: 28). “Düşüncelerinin ve duygularının ardında güçlü bir buyurgan, bilinmeyen bir bilge vardır kardeşim benlik denir ona, senin bedeninde yaşar o, senin bedenindir o” (2019: 28). Bu beden Nietzsche için verilen en büyük hediyedir, benlik ise kullanılması gereken varoluşun gizli, kısık sesli yol göstericisi, yordamcısıdır. İçgüdü, heyecan, istenç diye belirttiği birçok gücü içinde barındıran üst insanın eseridir. Bunu, uyanış ya da kırılma olarak tanımlayan Nietzsche, benlik ile bengi dönüşün sınırsız anlam ve deneyimleme alanı olduğunun sırrını paylaşmıştır. Aynı kök-sap ilişkisindeki gibi benlikte çatallanmayı, yeni yollar arayışını seçen esnek kök ya da gökyüzüne uzanmayı amaçlayan dallar gibi şekillenmiştir.

Hocası Schopenhauer, yaşama istencinin deneyim bilmecesinin en iyi şekilde çözdüğünü, ondan birleşik bir anlam çıkardığını öne sürerken Nietzsche, güç istencinin daha iyi olup olmadığını görmek için anlamın yanında deneyimlemeyi önermiştir. Deneyim, burada kilit noktadır. Gören, gizin ve gücün farkındaki “*rizomatik insan*” artık Heidegger’in dünyaya fırlatılmış insanı gibi deneyimlerin peşinde koşmalı, dal, budak, kök salmalı, zıtlıkları keşfetmeli ve çatışmadan doğan varlığının amacını bulmalıdır. Bu amaç, kurtuluş reçetesidir, ancak; elde etmek için

6 Bkz. Kuzu ve Kartallar, Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne bl.13

bedel ödenmesi gerekmektedir. Bu durumda insan, “kendi yasasının yargıcı” (2019: 57) celladı ve kurbanı olmak zorundadır.

Bu bilinmezliğe yeni kapılar açan sinema ise bengi dönüşe güç katan mekanizmalardan biridir. Sonsuz deneyim alanını gözler önüne sererek mücadelenin alanı hakkında rizomatik seçenekler sunan hakikatlerin uzanımıdır. Bu açıdan sinema, insanın virtüel yönünün bir uzantısı, aynı zamanda izleyicisine yeni alanlar açan var olma kudretini arttırıcı bir motivasyon kaynağıdır.

İşte bu noktada Nietzsche ve Bergman’ın varoluşsal güç istençlerinin aktif boyutunu ele alarak sinema ve felsefenin rizomatik yolculuğunu incelememiz gerekir.

Deleuze, felsefe ve sinemanın yan yana çalıştığını, her ikisinin de yeni amaçlar doğrultusunda yeniden düzenler yapacak güçte olduğunu, felsefe için “sinemayı özel bir ilgi konusu yapan şeyin, resimde olduğu gibi, onun kavram kurmaya yeni boyutlar kazandırması” (Deleuze ve Parnet, 1990: 59) olduğunu düşünür. Bu noktada filozof için gereken şey sorunlara karşı yeni kavramlar icat ederek cevaplar bulmaktır. Sinemacı ise buna hizmet eden adeta bir filozof gibi kavramlarla hakikati yeniden biçimlendiren, kurgusal cevaplarla yeni hakikatler üreten yaratıcı bakışın sahibidir. Bu süreç, dünyayı yeniden keşif gibidir ve yetinmeyi bilmez bir güç gerektiren varoluşsal bir icraattır. Deleuze; “Kavramlar gök cisimleri gibi önceden tamamlanmış olarak bizi beklemezler. Kavramlar için ayrı bir gökyüzü yoktur. Onlar icat edilmeli, üretilmeli.” (2015: 15) der. Nietzsche’de aynı bakış açısıyla “filozoflar kendilerine verilen kavramları, yalnızca cilalamak üzere kabullenmekle yetinmemelidir, onları üretmek, yaratmak ortaya koymakla işe başlamalı ve insanları bu kavramlara başvurmaya ikna etmelidir” (2015: 15) diyerek bu üretimin ne kadar önemli bir aşama olduğunu belirtir. Bu noktada, sinema ve felsefe birlikteliği yaşamın sorgulanması, değerlendirilmesi aşaması, hakikatin birliğinden doğan çokluğun sesli ve görsel hâlidir.

Bergman, sinemayı bir filozof edasıyla zihinsel dünyasının yansıtıcı sanatı olarak kullanır. Kamera ona göre ayna görevini üstlenir ve çift taraflı bir yansıma sağlar. Bu aşamada virtüel ve yaratıcı yanını yansıtan yönetmen aynaya bakan ilk kişidir. Diğer tarafta kendi yansımasını ve oluşturduğu gerçekliğini izleyiciye doğrultan yönetmenin en önemli amacı; ikilik-zıtlık yaratarak insanın kendi hakikatine, gizine ulaşmasını, paradokslarının, çatallanmalarının farkın vararak çoğalmasını sağlamaktır. Bu sayede Bergman her filmiyle hayata dair varoluşsal sorularına cevaplar bulmuştur, ancak

izleyiciye kesin bir doğru/yanlış bir cevap vermemektedir, yapmak istediği çelişkilerle dolu gerçeklik algısında yarıklık oluşturmaktadır. Böylece sorular sordurarak, varoluşa dair yeni pencereler açılmasına vesile olmuştur. Bu aşamada kendisini de yeniden inşa etmeye çalışan Bergman bir sinefilozof olarak filmleriyle kendi ontolojik şiirselliğini ortaya koyarak çeşitliliğe kendi varoluş tohumlarını serpmiştir.

Sinema bu çeşitliliği sağlayan en iyi hakikat üreticisidir. Bergman da aynı Nietzsche gibi hakikat sorununa, çokluğun görünümlerinden kendi uçurumuna yansıyan gerçeklikleri sinemasıyla sunarak insanlığa yol göstermek istemiştir. Bu açıdan Zerdüşt ve Bergman için benzer karakterlerde, aynı hattın yolcularıdır denilebilir.

Yaşam atılımı içindeki sinefilozof, sinemasıyla keskin bir gerçek yaratmaktansa, her şeyin görelî, değişken ve çatışan bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Bergman, bu yöntemi hemen hemen her filminde kullanmıştır. Nietzsche ise bu çeşitliliğe ulaşmak için belirli aşamalardan⁷ geçmemiz gerektiğini düşünür ve insanı öncelikle ‘Deve’ konumuna getirir. Kişinin bu aşamada, üstinsana ulaşması için önce omuzlarına olabildiğince fazla yük yüklemesi gerektiğini, korku, sevgi, hakikat, ölüm, yalnızlık, anlamsızlık gibi insan varoluşunun bütün yönleriyle mücadele etmesi gerektiğini düşünür. “Nedir ağır olan, diye sorar dayanıklı tin, sonra diz çöker bir deve gibi ve iyice yüklenmek ister” (2019: 19). Deve tüm bu zorlukları, mücadeleleri görev aşkıyla kabul eden, başka bir deyişle, hayatın tüm zorluklarını kucaklayan ve ondan kaçmayan yük taşıyıcısıdır. Acılara göğüs germek aslında devenin bir sonraki dönüşümü için ona güç ve direnç kazandırır. Deve bunu yaparken gururunu bir kenara bırakıp aynı zamanda güçlenmelidir. Bu nokta da Nietzsche, aynı ağacın sapı gibi katı ve sert yapının içine sıkışmış gelenek, ödev, erdem ve ahlâksal yükleri sırtına yüklenmiş katı bir deve-insan imgesini karşımıza çıkarır. İnsan, bulunduğu pozisyonun farkındaysa ve istencini aktif rizomatik güç olarak geliştirmek istiyorsa bu yükleri önce taşımalı sonra da kurtulmalıdır. “Tüm bu en ağır şeyleri alır sırtına dayanıklı tin, tıpkı çölde koşturun yüklü bir deve gibi, koşturur kendi çölünde” (2019: 20). Bu aşamaya gelindiğinde Diyonsosçu duygular Apolyona karşı savaş açar ve karşı çıkabilen, cesaretin de simgesi ‘Aslana’ dönüşme zamanı gelir. Bu en zor süreçtir. “Ne ki en ıssız çölde gerçekleşir ikinci dönüşüm, aslan kesilir burada tin, özgürlüğü geçirmek ister eline ve efendi olmak ister kendi çölünde” (2019: 20). Yapıya karşı çıkma eğilim bükme

7 Bkz. Üç Dönüşüm Üzerine, Böyle Söyledi Zerdüşt, s.19

cesaretini gösteren kimse artık “*yapmamayı tercih ediyorum*” diyen aynı zamanda sürüden ayrılan yalnızlığın, mücadelenin simgesidir. Bu süreçteki anahtar eylem ise ‘unutmaktır’. Unutmak, Nietzsche’ye göre çok önemli ve nadir bir yetenektir. İnsan onu üzen, zarar veren şeyleri unutmalıdır ki yaşam devam etsin, mutluluğa ulaşabilsin. İşte bu noktada son aşama olan ‘Çocuk’ olmak filizlenir. “Masumiyettir çocuk ve unutuş, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendi kendine dönen bir çarktır, bir ilk hareket, kutlu bir evet deyiştir” (2019: 21). Geçmişini unutan, ruhunu müzik ve dansın ritmine kaptırandır. Birey, çocuk zihniyetine ulaştığında artık kendi gizinin ve gücünün farkında, değerlerinin, dolayısıyla da biricik gerçekliğinin yaratıcısı olmaya hazırdır. Bu son pozisyonla insan kendisini aşar, dünyasını fethederek üstinsana ulaşır.

Üstinsan, tepelerde bir yerde ve ulaşması çok zor bir şeymiş gibi görülebilir ancak, Nietzsche’ye göre bunun için atılım yapmak bile bakış açısını değiştirir. Deve ile gizin farkına varan insan artık güç istencini soylu olarak kullanmayı hedeflemelidir. Aslan ile kendi yolunu çizen üstinsan karakterine ulaşabilmelidir. Çocuk olmak ise artık o gizin en derindeki cevhere ulaşmaktır. Kendini en saf hâliyle tanımak, tanımlamaktır. Bu sayede varlık ve oluş hâlindeki insan, atılımlarının peşinde üstinsan boyutuna ulaşabilir.

Sinema ve felsefe birlikteliği de buna hizmet eden, insandaki giz ve güçleri ustalıkla açığa çıkarabilen, söz konusu farkındalığı sağlamada sorumluluğunu üstlenen iki rizomatik gelişimdir.

3.2. Zıtlıklar ve Çatışma

Nietzsche ve Bergman rizom kök sap ilişkisi gibi okuyucusunu ve izleyicisini bir çatallanmanın⁸ ortasında bırakır. Bunun sebebi, doğru olmadan yanlışın olmayacağı, varoluşun temelinin zıtlıklardan oluştuğunu düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. Yanlış ne kadar kötü olsa da iyiye hizmet etmektedir ve insanın bir yanılsamanın içinde kaybolması muhtemeldir. Doğru sandıkları yanlış, yanlış sandıkları da doğru olabilir. Bu çelişkilerin içinde Nietzsche, Apollon ve Dionysosçu ikilikle karşımıza çıkar ve varlığın devamlılığı için bir çatışmanın olması gerektiğini belirtir. Bu farklı eğilimlerin çelişseler de aslında paralel olduğunu, birbirlerini sürekli teşvik ettiklerini, tezatlığın çokluğa hizmet ettiğini ve ölümsüzleştirdiğini düşünür. Hayatın kökeninin

⁸ Bkz. Çatallanma: Öztürk. Serdar, (2017) *Sinema Felsefesine Giriş*, kitabında felsefe ve sinema’nın paradokslar etrafında oluşturduğu ikilik, zıtlık, çeşitlilik anlamında kullandığı bir kavramdır.

temel bir çatışma olduğunu belirtirken, bir yandan Apolloncu duygularla düzen, huzur, mantık, saygınlık dileyen insan, her şeyin kontrol altında olması gerektiğini, diğer yandan da Dionysoscu istenç ile kendimizi koyuvermenin, delicesine neşenin, tarifsiz hissini aktarmaya çalışmıştır. Nietzsche'ye göre,

“bir kuvvetin diğeriyle özsel ilişkisi hiçbir zaman özde olumsuz bir unsur olarak anlaşılmaz. Diğer kuvvetle olan ilişki her zaman denktir, itaat ettiren kuvvet diğer kuvveti veya olmadığı şeyi yadsımaz, tersine kendi ayrımını olumlar ve bundan zevk alır. Kuvvetin, bizzat edimliliğini aldığı özde olumsuz mevcut değildir, olumsuz tam aksine bu edimlilikten, etkin bir kuvvetin varlığından ve bu kuvvetin ayrımını olumlamasından doğar. Olumsuz, bizzat varoluşun bir ürünüdür” (Deleuze, 2010: 22).

Bergman da aynı düşünceyle varoluşsal sıkıntısının olumsuz yapısının yaratıcı gizine ulaştığı andan itibaren *Yedinci Mühür* (1957), *Yaban Çilekleri* (1957), *Kış Işığı* (1963), *Persona* (1966), *Çığlıklar ve Fısıltılar* (1972), *Güz Sonatı* (1978), *Kuklaların Yaşamından* (1980), *Fanny ve Alexander* (1982) ve daha birçok filminde bu zıtlıkların birliğinden faydalanmıştır.

Onun için filmleri, çelişkilerle dolu yaşamı “evetleyen” bir bakışın örnekleridir. Ve aynı Nietzsche gibi uçurumdan atlayan, kendi varlık sahasında süzulebilen cesur, yırtıcı bir kuşun varoluş öyküsüdür. Sinema onun sınırlarının ötesinde hayata karşı oluşturduğu cevaplar bütünüdür. Felsefe ise yeni dünyalara açılmasını sağlayan yol gösterici rotasıdır.

Nietzsche'ye göre insan, ustasını bekleyen bir taş gibidir. Cevherin açığa çıkması için yontulması gerekmektedir. Ancak bu zor ve sabır gerektiren bir süreçtir. Jacob Riis; “Çaresiz kaldığım zamanlarda gider, bir taş ustası bulur, onu seyredirim. Adam belki yüz kere vurur taş; ama değil kırmak, küçücük bir çatlak bile oluşturamaz onda. Sonra birden, yüz birinci vuruşta taş ikiye ayrılır. İşte o zaman anlarım ki taşı ikiye bölen o son vuruş değil, ondan öncekilerdir” (Clear, 2018: 24) der. Dolayısıyla gerçek varlığına, yeteneklerine ulaşmaya çalışan insan, üstinsana zamanla, deneyimleyerek, evirilecektir. Üstinsan, mücadeleye her zaman hazırdır. Pazar yerinde, gündüz, elinde feneri ile deli olmayı, ne pahasına olursa olsun insanlığa hizmet etmeyi kafasına koymuş kimsedir. Bu noktaya kadarki kaosun içindeki acı çeken mücadelecî insan dönüşümünü tamamlamış, kendi kosmosuna ulaşmış, gizli cevherinin ortaya çıkmasına izin vermiş, geriye işlenmesi kalmıştır. Bu, sıradan sürü insanının üzerine yüklemiş standartları yıkmasıyla başlayan, içgüdülerine kulak vererek inşa edilen yeni

bir hayat tercihidir. Artık irade, sahip olunan bir özellik hâline gelir ve cevaplar için bir çobana ihtiyaç duyulmaz.

Nietzsche *Güç İstenci* kitabında;

“İnsandaki sevincin sebebi iradenin tatmini değildir, tersine iradenin ilerlemek istemesi ve ona engel olana daima tekrar egemen olmasıdır; sevinç hissi düpedüz iradenin tatminsizliğinden, onun hazzı ve direnci olmaksızın yeterli doyuma ulaşamamasından kaynaklanır. *Mutlu insan* sürü idealidir” (2002: 344)

der. Ona göre bu zıtlık temelinde üstinsan için önemli olan “yapmalısın”dan daha üstünü “istiyorumdur” artık.

Bergman ise birçok röportajında var olan yapının onu tatmin etmemesinden, standart kanaatler hapishanesinden kurtuluşunun cevaplarını sinemasıyla bulmaya çalıştığını belirtmiştir. “Hayatımı mahveden ayıplama, suçluluk, hoşnutsuzluk ve hatta tarifi mümkün olmayan her türden duygu aklımdan çıkıp gitti... Bu bir nimettir” (2012: XXI) diye tarif ettiği sinemasıyla arınma sağlamıştır. Filmleriyle oluşturduğu anlamların kendi hayatına yapılmış atıflar şeklinde anlaşılması gerektiğini belirten Bergman, filmlerinin temelinde maddi dünya gerçekliğine karşı savaşılan duygu ve içgüdülerinin yattığını düşünür. Nietzsche ile ortak yanı “yapmalısın!” diyen yapının içinden sıyrılarak “yapmamayı, hayır demeyi tercih ediyorum!” çıkışıdır. Bu, kanaatlerden göbek bağı kesen üstinsanın doğum anıdır. Nefes almaya başladığı andan itibaren mücadelesinin adını koyan üstinsanın koltuk değneklerine başvurmadan yürümeye başlamasıdır. Bu yapı bozumu gerçekleştirecek olan yaratıcı insanın özelliklerini ise Nietzsche şöyle özetler: "Gerçek" sayılan "gerçek" dünyayı ortadan kaldırmak için, bu bulanık aldanma örtüsünü, bu kökeni göstermenin yeterli olduğuna hangi aptal inanır! Ancak yaratıcılar olarak biz ortadan kaldıracakları! Ama şunu utmamalıyız: Uzun vadede yeni "şeyler" yaratmak için, yeni değer biçmeler, yeni hakikat görünüşleri yaratmak yeterlidir” (2009b: 68).

İşte bu iki üstinsanın ayırt edici vasıflarının mihengi, zıtlıkların varlığından güç alarak oluşturdukları yeni anlamlarla, kendini aşma kabiliyetleridir.

Nietzsche ve Bergman aklından geçenleri en anlaşılır şekilde sunmaya çalışmıştır. Her sözcüğü her kavramı ya da her görüntüyü kendi istemleri sonucu elastik bir şekilde okuyucusuna veya izleyicisine sunmuştur. Bu yoruma açık ve gerçekliği sadece Nietzsche ya da Bergman’a ait bir belirdir. Aynı zamanda okuyucuları ve izleyicileri sonsuz bir yaratım süreciyle ortaya attıkları kendi öz süzgeçlerinden geçirdikleri

gerçekliklerini yine sonsuz bir yorumlama ve algılamayla devam etmektedir. Sonuç olarak içsel oluşum süreci bitmek bilmeyen bir döngü ile nesneden özneye, öznenen özneye yönelme sonucu amacına ulaşmaktadır.

Her ikisi de düşünceleriyle eylemlerini eşitlemiş dileklerine, düşlerine en önemlisi de istençlerine uygun davranmaya, yaşamaya çalışmıştır. Bu felsefe tarihinde birbirinin üzerine düşünce üretme mantığının üzerinde bir yaşam standardıdır. İnsanın bu amaca ulaşabilmesi için cesur olması gerektiğini düşünmektedirler. “Senden başka hiç kimse, seni köprüünün öteki tarafına geçiremez. Bu sayede insan varoluşunun eşsiz yolculuğuna başlayabilir” (2009a: 11).



4. ARAŞTIRMA

“Nietzsche hakkında yazmak, söylemek için Nietzsche’ci olmak gerekir, Nietzsche’den yana olmak değil, onun biçimiyle onun dünya görüşünün farkına varmak demektir. Bu hem doğru hem de yanlıştır, doğrudur, çünkü aynı kavramlardan tekrar tekrar söz edilecektir; yanlıştır, çünkü bunlardan aynı anda, aynı görüş açısıyla ve aynı biçimde söz edilmeyecektir”⁹

Bu açıdan bakıldığında Nietzsche’nin kullandığı kavramlar zamanla çeşitli aşamalardan geçmektedir. Tezin bu bölümünde örneklem olarak seçilen Bergman filmlerinde gelişim gösteren Nietzsche kavramları belirlenmiş, ikisi arasındaki benzer yanlar ortaya koyulmuştur.

4.1. *Yedinci Mühür* (1957): Açılan Yedinci Mühürle “Tanrı Öldü!”

Nietzsche; “Yaşayanlar birçok şeye yaşamdan daha çok değer verir” (2019: 112) derken insanın kendi özüne yabancılaşıp kendi doğasının düşmanı hâline geldiğini belirtir. *Ecco Homo*’da “Ödevim, insanlığın en yüksek anlamda kendine döneceği, geriye bakacağı, ileriye bakacağı, rastlantının, rahiplerin boyunduruğundan kurtulup, niçin, neden sorularını ilk kez toptan ortaya koyacağı o ânı, o büyük öğle’yi hazırlamaktır” (2010a: 80) der.

Tanrı ideasının, insan önündeki en büyük engel olduğunu düşünen Nietzsche insanlığa Tanrı’nın ölüm haberini vererek insandaki doğal gelişimi yaymak ve hızlandırmak istemiştir. Ona göre, bundan sonra “İnsan nasıl korunacak?” sorusu yerine “İnsan nasıl aşılır?” sorusu sorulmalı, cevabı aranmalıdır.

Nietzsche;

“Yazılarımın havasını soluyabilen, bunun yüksek bir yerin, sert bir havası olduğunu bilir. O hava için yaratılmış olmalı insan, yoksa oldukça yüksektir üşütme tehlikesi. Nasıl özgür solur insan! Ne çok şeyi aşağılarda bırakmıştır! Felsefeden, bugüne dek anladığım, yaşadığım gibi, yüksek dağlarda, buz içinde gönüllü yaşamaktır” (2010a: 8) der.

Bu zorlu ve çetin mücadelenin “kişi nasıl kendisi olur” başlığı altında toplamaları da çok anlamlıdır. Bu yaşam mücadelesi ve anlam arayışı, Nietzsche’nin yaşadığı zamanda varoluşçuluk (Existentialism) olarak adlandırılmasa da insanın kendine has biricik anlam arayışının adı hâline gelmiştir.

⁹ Cogito, 2019 sayı: 25: *Nietzsche: Kayıp Bir Kıtı*, s.53

Nietzsche, Tanrı, Şeytan ve bu ilahi kaynaklı, görünmez varlıklardan çok varoluşunun sesine kulak vererek, doğayla uzlaşım içinde, sınırlı, madde yüklü hayatından vazgeçip kişinin uçurumuna yönelmesini tavsiye eder. Ona göre, “Tanrı bir varsayımdır” (2019: 80). “Ve dünya dediğiniz şeyi önce siz yaratmalısınız: Bizzat sizin aklınız, sizin imgeniz, sizin isteminiz, sizin sevginizde şekil bulmalı o! Ve sahiden, sizin mutluluğunuz için olacak bu, siz idrak edenler!” (2019: 80-81).

İnsanı yücelten ve onu motive eden Nietzsche formüle ettiği boş inanç kümesinden önce yaratıcı insanı ayırmıştır. Bergman’a göre de “Tanrı korkunç bir sessizliktir. Bu korkunç sessizlikten kurtulmak için yüce yaratıcı fikrine yaratıcılıkla karşılık vermek gerekir” (2012: 69). Filozof ve yönetmen, kendi gerçekliklerini yaratma yetisine sahip, bu mücadeleye girişen gözü kara insanlardır. “Sahiden güçtür tüm varlığı kanıtlamak ve güçtür onu konuşurmak” (2019: 25).

Bu cesarete sahip olanların yarattıkları yeni dünyalar, insanın tek yönlü, yüce bakışını başka yönler çevirir ve hakikat sanılanların farklı görünümünün olduğunu işaret eder. İnanmak ya da inanmamak görünen iyi ve kötünün ötesinde sadece bir seçenektir. Üstinsan bu konumda çoktan seçimini yapmış, kendi hakikatini yaşama bağışlayan kimsedir. Bergman bu sorunla karşılaşmış ve baskın Tanrı fikriyle ölüm gerçekliğinin kendi bakışından görünen trajik öyküsünü perdeye sunmuştur. İki seçeneği olan Bergman, ilk önce tarafsız bir bakış açısıyla filmi başlatmış olsa da devamında varoluşunun zıtlıklar arasında beliren yaratıcı gücünü ortaya çıkarmıştır.

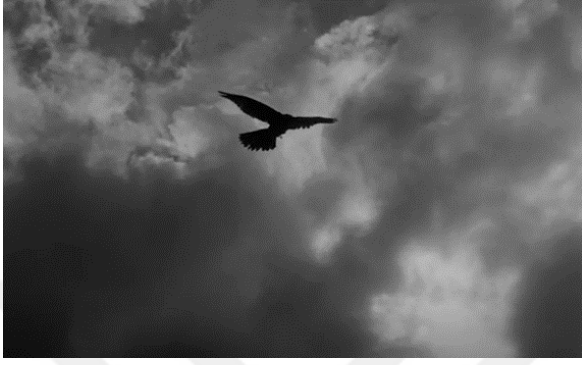
Yedinci Mühür (1957) filmi 14. yy başlarında veba salgının hüküm sürdüğü Ortaçağ’da bir ülkenin görüntüsü ve İncil’den 8. vahiy alıntısı ile sunulur. “*Kuzu yedinci mührü açınca, gökte yarım saat kadar sessizlik oldu.*”¹⁰ Yedi melek borazanını çalmaya başladığında çeşitli afetler, salgın hastalıklar, savaşlar ve artan yok oluşların devamında sonsuz bir karanlık çökmüştür. Dördüncü melek borazanını çaldığında,

“Güneşin üçte biri, ayın üçte biri, yıldızların üçte biri vuruldu. Sonuç olarak ışıklarının üçte biri söndü, gündüzün ve gecenin üçte biri ışıksız kaldı. Sonra göğün ortasında uçan bir kartal gördüm. Yüksek sesle şöyle bağırdığını işittim: “Borazanlarını çalacak olan öbür üç meleğin borazan seslerinden yeryüzünde yaşayanların vay, vay, vay hâline!”¹¹

¹⁰ İncil 8. Mühür Altın Buhurdan (2)

¹¹ İncil 8. Mühür Altın Buhurdan (12-13)

Film, tam da bu üçte birlik zaman aralığında Tanrı ve ölümle ilgili sorularına cevaplar arayan Bergman'ın yansıması olan şövalye, Antonius Block ve silahtarı Jöns karakterinin uzun yıllar kutsal topraklarda savaştıktan sonra vatanları İsveç'e, ölümün etraflarında dolaştığı topraklara dönmesiyle başlamaktadır. İncil'de belirtilen yırtıcı, haberci kuş da filmin ilk sahnesinde üstlerinde uçmaktadır.



Resim 4.1. Filmin ilk sahnesinde görünen yırtıcı, haberci kuş

Acınan, sorgulayan savaşçı ve sanatçı üçlemesiyle kalan üç vakti betimleyen Bergman aynı Nietzsche gibi soylu üstinsanın varoluş hikâyesini, tepeden inen bir Zerdüşt edasıyla insanlığa sunmuştur. “Sevmek ve yok olmak beraberdir ezelden beri, sevmek istemi, ölüme de istekli olmak demektir” (2019: 120). *Lekesiz İdrak Üzerine* yazdığı yazıda Nietzsche, yaşamın doyumsuz varoluş istenciyle ölümün birlikteliğinden bahseder. Bu oluş devamlılığı sağlayan devinimdir. Dolayısıyla yaşam var oldukça ölümün kötü olarak görülmesi yanlıştır. O, varlığın düzenini sağlayan, bir yok oluştan öte oluşumdur.

Bu açıdan Tanrı ve ölümle ilgili bu şüphelerini sorgulayamaya karar veren Bergman'ın öncelikle amacı, hayat ve ölüm ikiliğinin insanı var eden bütünün parçaları olduğunu göstermek olmuştur. Öncelikle Tanrı varsa onu Tanrı yapan benim, ben yoksam o da yoktur sonucuna varmıştır. Sonrasında kendisine kesin bir garanti, net cevap arayanın ulaşacağı tek şeyin hiçlik ve sessizlik olduğunu düşünmektedir. Bu açıdan Tanrının yapayalnız bıraktığı insan, bu dünyadaki varoluş amacına kendisine ait yeni cevaplar, anlamlar katması gerekmektedir. Mücadele etmek, yaşamdaki bu anlamları çoğullaştıran en etkin kurtuluş yöntemidir. Nietzsche'ye göre de acılardan büyük kurtuluşlara ulaşmayı sağlayan ‘yaratıcı mücadeledir.’ Ancak “yaratıcı olmak için acı çekmek ve pek çok dönüşümden geçmek gerekir” (2019: 81) der ve şöyle ekler

“İstemek özgürleştirir, budur istemin ve özgürlüğün gerçek öğretisi böyle öğretiyor size Zerdüşt” (2019 :82). Bergman ise filmlerinin çoğunun “kendi deneyimleri ya da hafızasından doğan kar tanelerinin meydana getirdiği bir ‘kartopu’ gibi geliştiğini söylerken sinema yönetmenliğinin kendisine terapi etkisi yarattığını keşfetmiş ve bu özel takıntıyı bazı durumlarda analiz ve duygusal arınma sürecine uygulamıştır” (2012: 209).

Böylelikle *Yedinci Mühür* (1957) filmi varoluşunun anlamını çözmeye çalışan, bu zamana kadar hep başkaları için yaşayan, son bir kala kendi hayatını gözden geçirme fırsatı bulan Block’un yani Bergman’ın hikâyesi hâline gelmiştir. Bu filmiyle özellikle de Tanrı’nın üzerindeki baskın etkisinden kurtulup, varoluşuna yelken açan Bergman, özgürlük alanının elde edilmesi için çeşitli farkındalık deneyimleriyle karşılaşılması gerektiğini belirtirken ve hayatının etkin deneyim alanlarını izleyicisine aşama aşama göstermek istemiştir.

Kalan üç vakitte öncelikle acınası, zamana ihtiyacı olan, satranç’ın beyaz tarafındaki ‘insana’ bir amaç vermiştir. Zıtlıklarla bütünü görmemizi sağlarken, her satranç oyununun farklı olması gibi her insanın da varoluşunun farklı olacağını, hayatın bir oyunun parçasıymış gibi yaşanması gerektiğini belirtmiştir. Ona göre bu oyunun sonucu bilinse bile geçirilen zaman ve yapılan hamleler önemlidir. Öyle ki kaybeden olduğu sürece kazanan vardır. “Yaşamı seyretmek güzel olacaksa, iyi oynanmalıdır oyunu bunun için de iyi oyuncular gerekir” (2019: 141). Zerdüşt’ün sevdiği insan tanımlamasından biridir bu. Bunu fark eden Block için de ikinci ulaşılması gereken amaç, sanattır, keşiftir, tekrarın yarattığı farkın farkındalığına ulaşmaktır. Hedefi, yaşamı kazanmak olan Şövalye bu zamana kadar bilmediği bir yaşama gücüyle karşılaşmıştır. Tiyatrocu aile onun için yok oluşun içindeki varlığının anlamı hâline gelmiştir. “*Bu anı unutmayacağım!*” dediği anda ilk kez yediği meyvenin, içtiği sütün tadına varabildiği farkındalık anında doğal ve el değmemiş sevginin saflığına tanık olmuş, ölümle olan oyununun anlamsızlığının farkına varmıştır. Böylece acınan insandan, mananın özüne sızmış, iyi-kötü mücadelesinden vazgeçip, yüce olanın oyununu bozan, kendi oyununu icat eden üstinsan konumuna ulaşmıştır.



Resim 4.2. Block karakterinin farkındalık ânı

Block karakteri kadar önemli bir paya sahip olan Jöns de filmin önemli yapı taşlarından biridir. O, yaşarken bir şeye körü körüne bağlanmanın ölüm olduğunu keşfeden roldedir. Block gibi kanıt aramaktan çok hislerine güvenmektedir. Bu Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysosçu ikiliğine benzer bir duruştur. Şövalye Block, Apolloncu tarafta mantığı arayan, Jöns ve tiyatrocı aile Dionysosçu mutluluğun, neşenin tarafıdır. Bu karşılaşma Şövalyede farkındalığı sağlamıştır, aradığı cevap aslında yanı başında durmaktadır. Bunu görmek ve anlamak gizin varoluşsal keşfidir. Keşfedilen Dionysosçu ruh ve sanat, Şövalyeyi motive etmiş hayatına anlam katmıştır. Bu istencin oluşumuna sebep olan umudun varlığı filizlenmiştir bedeninde. Özellikle hayat, (tohum, bebek, sanat) Şövalye'nin varoluşsal gizine göre ölümden olabildikçe uzak tutulmalıdır. Böylece ölümlü oyunu anlamlı ve karşı hamle yapabilir hâle gelmiştir.

Bergman “Çoğu insan zihinsel olarak yeterli uyarımdan yoksundur. O insanların duyguları var fakat onları ifade edecek kelimeleri yok” (2012: 152) der. İnsan, sorgulama yeteneğine sahipken yapıların içinde barınan “*bakan kör*” olmayı tercih etmesi ya da bunun farkında olmaması varoluşsal bir sıkıntıdır ona göre. Bu sorunun açığa çıkması ise artık zirve noktadır. İnsan, varlığının özünü başkalarının belirlenmesine izin verdiğinin farkına vardığı anda manayı değiştirmek, kendi özünü çoğul istence katmak ister. “O, karanlık ve üstü kapalı bir varlıktır. İnsan kendi benliğine doğru bir kazı yapar, benliğin kuyusuna yaptığı bu şiddetli iniş girişilmesi zor ve tehlikeli bir iştir” (2009a: 12) diyen Nietzsche'ye cevap olarak Bergman, o, kuyuya yaşamı ve ölümü fırlatmış; aynı zamanda sanatı yücelterek, gizin, üstü kapalı karanlık yüzünü açığa çıkarmıştır. Bilinmezliğin ve sırların yüce tarafında olan ölüme

karşı zafer kazanırken, kazanan ve kaybedeni hayatta aynı yolun yolcusu hâline getirilen Bergman, oluşturduğu fark ile tekrarın oyununu bozmuştur.

Kurtuluşun adı, Nietzsche de olduğu gibi Bergman için de sanattır.

“Ve sahiden, kendini sevmeyi öğrenmek bugünden yarına yerine getirilecek bir buyruk değildir, daha çok, tüm sanatların içinde en incesi, en kurnazı, en sonuncusu ve en sabırlısıdır, kişinin sahip olduğu her şey çok iyi gizlenmiştir sahibinden ve tüm hazinelerden en son kendi hazinesini gün ışığına çıkartır kişi” (2019: 193).

O yüzdendir son sahneyi hayretle görebilen tek kişi sanatın gücüne inanan Jof dur.



Resim 4.3. Jof'un “Ölüm Dansını” gördüğü sahne

Bergman’a göre asıl mesele “insan denen anlaşılmaz varlıkla karşı karşıya gelmemektir” (2012: 158). Nietzsche’ye göre de insan, amaç değil, bir köprüdür. Her iki durumda da insan, karanlık, sonu belirsiz bir kuyudur. Yankılanan üstinsanın varoluş çılgılığıdır. Bunu duymak için keşfedilmeyi bekleyen gücün gizlendiği sese kulak vermek gerekmektedir. Bu ses yüce bir ses değildir, aksine sessiz sedasız yoluna devam eden varoluş bilmecesinin sessiz çılgılığıdır.

Bergman kendi sesiz çılgılığıyla ilgili gerçekliğini *İmgeler* (1999) kitabında şöyle açıklar;

“Öleceğim gerçeği, artık var olmayacağım, karanlık bir kapıdan geçeceğim ve denetleyemeyeceğim, önceden göremeyeceğim, düzenleyemeyeceğim bir şeyin varlığı benim için sürekli bir korku kaynağı olmuştur. Tüm cesaretimi toplayarak Ölümü beyaz bir palyaço, sohbet eden, satranç oynayan, hiçbir gizi olmayan bir figür olarak resimleyip o çok büyük korkuma savaş açmak için ilk adımı attım” (1999: 161).



Resim 4.4. Bergman ve Ölüm

“Ölüm korkum büyük ölçüde dinsel kavramlarımla bağlantılıydı. Sonraları önemsiz bir ameliyat geçirdim. Yanlışlıkla bana çok fazla narkoz vermişlerdi. Kendimi gerçekliğin dışına çıkıp yok olmuş hissetmişim. Bunca saat nereye gitmişti? Bir salise içinde hepsi kül olmuştu. Ansızın, bunun nasıl olduğunu anladım. Bir insanın varlıktan yokluğa nasıl dönüştüğünü. Bunu kavramak gücü” (1999: 162).

Bu noktada Bergman için anlamını yitiren birçok şey film içindeki Block için de değer yitirmeye başlamıştır. Yaşadığı sembolik ve kavramsal buhranın çözümünü ölümle oyunundan cesaret alarak çözmeye karar veren Block Tanrıdan bir işaret beklerken onun büyük bir sessizlik ve hiçlik olduğunu ve asıl oyun kurucunun kendisi olduğunu anladığı anda da yeni icadı olan hayatının oyununa yön vermeye başlamaktadır.



Resim 4.5. Block farkındalık ânı ile Ölümle oyununu yeniden kurar

Filmde kuzu, yedinci mührü açtığı zaman görevlendirilmiş yedi melek ve tek tek zamanı geldiğinde borazanlarını çalıp yok oluşlar başlayacaktır. Bergman, insan eli değmemiş bu kavranması güç, yüce senaryoya kendi yeteneklerini dâhil etmiş;

böylece hakikat sandıklarımızın algı düzeyinde değişiklik gösterebileceğini hem kendisine hem de izleyicisine kanıtlamıştır. Bireysel varoluşa açılan bu bakış Nietzsche'nin hakikat anlayışının ta kendisidir. Bu yaşama, kendi yetenek ve tutkularını dâhil eden insanın “işe yarar bir şey” yaparak, dünyayı daha iyi anlamak aynı zamanda yeni seçenekler yaratma arzusundan kaynaklanmaktadır.

Böylelikle ölümün oyunu bozulmuş, o anda Bergman için de Block için de “Tanrı Ölmüştür!” Sorun ortadan kalkmış, sorular cevabına kavuşmuş, tohum diyebileceğimiz sanat yaşamaya devam etmiştir. Son sahneyle Bergman'ın “Ölümle dans” olarak adlandırdığı doğaçlama gerçekleşmiş gize ulaşmanın verdiği neşe ve yaşam atılımıyla Block, bir soylu olarak başına geleceklere kendi varoluşuyla razı gelmiştir. “...güçlü rüzgârlar gibi yaşamak istiyoruz onların üzerinde, kartallara komşu, karlara komşu, güneşe komşu, böyle yaşar şiddetli rüzgârlar ve bir rüzgâr gibi eseceğim onların arasında ve onların tininin soluğunu keseceğim kendi tinimle” (2019: 95) diyen *Zerdüşt* gibi Block da uçurumuna, rüzgârına, kanatlarına kavuşmuştur. Son sahnedeki mesaj, bir yok oluştan çok varoluşun zirvesine tırmanıştır.



Resim 4.6. Son sahne “Ölümle Dans”

“Bilinç ve farkındalık varsa, yaşam vardır. Bilinç kaybolduğunda, ölüm vardır” (May, 2009: 42). Bergman, *Yedinci Mühür* (1957) filmiyle Tanrı ve ölümle ilgili tasalarını üzerinden bu farkındalıkla atmış, bunun sağlamasını da daha sonra *Kış Işığı* (1963) filmiyle gerçekleştirmiştir. Kanaatlerden sıyrılan bilinç öne çıkarak yaşam atılımını gerçekleştirmiş bu sayede sinema görevini layığıyla yerine getirmiş, düşünülmeyeni düşündürterek, korkulan, çirkin, kötü olanın anlamında nasıl değişiklikler yaratacağını kendi sinematik varoluşsal operasyonlarıyla kanıtlamıştır.

“Oysa daha büyük bir güç ve yeni bir kendini aşma doğar sizin değerlerinizden ona çarpıp kırılır yumurta ve yumurtanın kabuğu ve iyinin ve kötünün yaratıcısı olmak isteyen sahiden, önce bir yok edici olmalıdır ve değerleri paramparça etmelidir, en büyük kötülük de en büyük iyilikle beraberdir böylece ama bu yaratıcı iyiliktir” (2019: 113).

Nietzsche’nin bu bakış açısıyla paralel bir bütünlük oluşturan Bergman “Ölüm ve Hayat” ikiliğiyle insanın kendisine ait sandığı ancak; yapı tarafından sıkıştırılmış değerleri parçalayarak hem varoluşunun anlamına hem de izleyicisine yepyeni bir yaratıcılık alanı kazandırmıştır.

“Kendilerini oynarlar sahnede, kendilerini icat ederler, severim yaşamı onların yakınında seyretmeyi” (2019: 141). Bu durumda sinemasıyla kendisini icat eden Bergman ve çekiciyle felsefe yapan Nietzsche gibi Tanrıyla olan derdinden kurtulmuş, onu çoktan öldürmüştür! Ayrıca her ikisinin de inanç, ahlak ve hakikat kavramlarını eleştirdikleri çok açıktır. Bu nedenle kendini aşmanın ilk yolunu, yüce ahlakın (Hristiyan ahlakının) yıkılması olarak görmektedirler. Bu durumda yaşamın özündeki “kendini yenme” yasası “yasa koyucuya” karşı çıkar ve özgürleşme alanı yaratarak, yaşamı özsel deneyimleme fırsatı oluşturur. Bu varoluşun gizine açılan kapıdır, bu yolda “Hayır!” diyebilmek, başkaldıran olabilmek ya da serpilme istenci ile uzanabildiği kadar ilerlemek, anlamın zıtlıklar peşindeki sonsuz gizine ulaşmaktır.

4.2. Kış Işığı (Nattvardsgästerna, Winter Light) (1963)

“Yalnızlaşmaya gitmek ister misin kardeşim, kendine giden yolu aramak ister misin, biraz daha ayak sürü de beni dinle, arayan kolaylıkla kaybolur, her türlü yalnızlaşma suçtur böyle konuşur sürü, uzunca bir süre sürüden biriydin sen de” (2019: 56).

İnsanın farkındalık düzeyinde kendisini yeniden konumlandırması, özgürleşmesi için kaosla mücadele etmesi gerekir. Heidegger, Varlık ve Zaman kitabında “Ontolojik bilgi aşma ile ilgilidir” der ve terk edilen varlık kavrayışını yapısöküme uğratarak yeniden açığa çıkarmayı hedefler. Aynı zamanda Heraklitos’e göre varlık her zaman bir oluş içindedir, sabit ve durağan kalmaz hep bir değişim dönüşüm halindedir. Bu fikir Nietzsche ve Bergman’ın hayata karşı duruşu için de geçerlidir. Ve kaos yaratıcı gücün tetikleyicisidir.

Kış Işığı (1963) Bergman’ın oda üçlemesi olarak bilinen üç filmten ikincisidir. Bu film; Tanrı, Din üçlemesi, Tanrının Sessizliği üçlemesi ve Opus üçlemesi olarak isimlerle de anılmaktadır. Denge tarafında duran bu film Tanrı ve ölüm arasında

sıkışmış insanın kurtuluşunu bildirmektedir. Üçlemedeki karakterleri ‘yarı canlı’ olarak tanımlayan Bergman bu kayıp insanlara bir parça sevgi ve umut bahşederek Hristiyan ahlakına aynı zaman da hayvan insan/sürü içgüdüsüne eleştiri getirmektedir.

“Önemli olan şeyin aslında hayatta kalmak olduğunu öğrendim. Bir canlısınız: Ölüme karşı koyamazsınız ya da yarı canlı olarak yaşayamazsınız, bu mümkün mü? Bana göre, önemli olan hissedebilmektir. *Kış Işığı* insanların herhâlde en az anladığı filmimdir” (2012: 57). Bergman hayatta kalma içgüdüsünün değerini hayattayken değerli şeyler yapma fikriyle birleştirerek anlaşılmayı ummuştur. Birçok filminde özellikle de *Yedinci Mühür*’deki gibi Tanrı’yla olan sorularına cevaplar aramaya başlamıştır. Bu filmde de ‘Tanrı ve Ölüm’ çatışmaktadır ancak bu sefer aşk ve sevgi de işin içine dâhil olmuştur. Amaç yine varoluşa giden yolu bulmaktır.

Filmi ilerleten kilit soru: “*Neden yaşamaya devam etmeliyiz?*” dir. Nedenler arayan bir adamla, sorgusuz sualsiz kabullenmiş bir adamın karşılaşması, hayatta kalmaya, düşünmeye ve yeni nedenler bulmaya yardımcı olmaktadır. Bergman’ın sorularına karşılık kafasında birkaç cevap vardır ve bunu aynı Nietzsche gibi karakterlerle bağdaştırarak yaşamışlığa, dostluğa ve karşılaşmalarla çatallandırır. İlk olarak Tomas Ericsson adlı bir rahiple karşımıza çıkan Bergman, küçük bir kasabada yalnızlık ve sessizlikle mücadele edenlerin hayatını izleyiciyle yüzleştirir. Bir ayın ritüeliyle başlayan film birbiriyle çelişen üç karakter üzerinden ilerlemektedir. Karin Persson, papaz Tomas ile eşi Jonas’ın konuşmasını istemektedir. Umutsuzluk ve karamsarlık içindeki Jonas ise kurtuluşunu aramayı çoktan bırakmışken dördüncü çocuğunu Dünya’ya getirecek eşinin ısrarıyla kiliseye gelmiştir. İsteksizlik ve çaresizliğin hâkim olduğu diyalogda Tomas’ın da jest ve mimiklerinden bir sorun olduğunu ortaya konulmuştur. Jonas gazetede okuduğu bir haberden fazlasıyla etkilemiş ve bunu sorgulamaya başladığında hayatı ve varoluş sebeplerini düşünmeye başlamıştır. Bu da onu yitik ve yorgun, yaşama karşı isteksiz kılmıştır. Haber de Çinlilerin nefretle yetiştirildiği, kaybedecek bir şeylerinin olmadığı bu yüzden de hınç ve nefretle atom bombası ürettikleri yazmaktadır. Jonas ise bu durumun etkisi altında kalarak yaşama gayretinden vaz geçmiştir.



Resim 4.7. Tomas ile Jonas'ın karşılaşması

Bergman bu sahneyi çekerken oldukça ilginç bir biçimde Tomas'ı çarpık bir çerçeveye alarak var olan çelişkiyi belirtmek istemiştir. Tomas'ın “İmanımızı Tanrı'ya yöneltmeliyiz.” dediği an her ikisi de birbirine bakmaya başlar ve gözbebekleri büyür. Tomas kendisinin de emin olmadığı bir şey söyler gibi tedirgin olur. Bakışlarını kaçıırır.



Resim 4.8. Tomas'ın Jonas'a karşı aciz hissettiği sahne

Tomas: “*Basit, sıradan hayatımızı yaşıyoruz ve zulüm güvenli dünyamızı parçalıyor. Bu çok ezici ve Tanrı çok uzakta duruyor. Kendimi aciz hissediyorum, ne söyleyebilirim bilmem. İstirabınızı anlıyorum ama yaşamınıza devam etmelisiniz.*”

Jonas: *Neden yaşamaya devam etmeliyiz?*

Cevap bulamamak ya da karşımızdaki kişinin ne düşündüğünü bilerek istediği cevabı verememek ıstırap vericidir. Tomas kendisine verili bu sorumluluğu taşımak, bulunduğu konumdan ötürü sorulara cevaplar bulmak zorundadır. Sıra kendisine geldiğinde ve tanrıdan cevap beklediği bir anda sessizlikle mücadele etmek durumundadır. Bu durum açıklanamaz bir şekilde acı çekmesine neden olur ancak asla

soru sormaya yeltenmez. “Jonas Persson ve eşi buradaydı ve ben şatafatlı bir biçimde saçmaladım.” Bu cümleleri yanında Märta Lundberg’e söylemekten çekinmeyen Tomas yanında içindeki sesi aktarabildiği, kendisi olabildiği tek insanın Märta olduğunun bile farkında değildir.

“Yeni değerler yaratmak, aslanın da gücü yetmez henüz buna. Ama yeni bir yaratım için özgürlük yaratmak buna yeter aslanın gücü. Kendine özgürlük yaratmak, ödevini bile kutlu bir Hayır’la yanıtlamak işte kardeşlerim, bunun için gerek var aslana. Yeni değerler yaratma hakkını ele geçirmek dayanıklı ve saygılı bir tin için, en korkunç adım budur. Gerçekten, bir yağmacılıktır ve yırtıcı bir hayvanın işidir bu onun gözünde” (2019: 20).

“En kutsal şeyi olarak, bir zamanlar yapmalısın’ı seviyordu şimdi çılgınlığı ve keyfiliği de en kutsal olanda bulması gerekecektir ki, özgürlüğü yağmalayabilsin sevgisinden bu yağma için gerek vardır aslana” (2019: 21). Märta, Tomas için bir kurtarıcı bir nevi Aslan konumundadır. Ona yol gösterecek ufak bir işaret, farkındalığını arttıracak bir kartaldır. ‘Hayır’ demek Märta için kolaydır. O duygunun, hissetmenin ve sevginin yanındadır. Tomas ise soğuk bir duvar, yıkılması zor bir o kadar da ufak bir pencereden ışık alarak yaşamaya çalışan bir çiçek gibidir.

“Kötü durumlarda içgüdümle hep doğru kurtuluş yollarını seçmişimdir; gerçek décadent¹² ise hep kendine zararlı yolları seçer” (2010a: 15). Tomas, hayatı sorgulamaktadır bir anlam ya da amaç arayışındadır. İçinden gelen ses güçtür! Yapmalısın diyen istemedir. Tomas buna karşılık bulmak zorundadır, bunun için de Tanrı’dan gelecek bir ses bir işaret beklemektedir. Karşılığı: Sessizliktir! Sessizliğin, onu hiçliğe götüreceğini de hisseder ama bunca yıl inandığı, emek verdiği yapıyı yıkmak, karşı çıkmakta korku vericidir. Hep bir ikilem ve zıtlık içindedir. Märta ise büyük bir şansıdır. Aynı zamanda Jonas ile karşılaşması, hissettiği şeylerin karşılığının olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. “İstemek özgürleştirir, budur istemin ve özgürlüğün gerçek öğretisi, böyle öğretiyor size Zerdüşt” (2019: 82). İsteyen tarafta olmak Tomas’ın en büyük şansı, neyi nasıl isteyeceğini bilmemesi ise en büyük sorunudur. Bergman bu yüzden filmin ismini *Kış Işığı* (1963) koymuştur. Dört duvar arasında kalan Tomas’a ufak bir pencere açmış, nefes almasını sağlamıştır.

Tomas, Märta ile bir süre ilişki yaşamış ancak sağlık problemlerinden dolayı yavaş yavaş ondan uzaklaşmaya başlamıştır. Märta ise yarım kalan bu ilişkisinin acısını

¹² Dekadan, (*décadent*) 'düşkünleşmiş' anlamına gelen Fransızca bir kelime. Bkz. [<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dekadan>]

içinde yaşamayı tercih etmiş ancak duygularına hâkim olamayacak seviyeye geldiğinde özellikle Tomas için bir kurtarıcı pozisyonuna geçerek, gerçeklerin anlaşılmasını sağlamak için bir mektup yazmaya karar vermiştir.

Bu mektup Tomas için sarsıcı, Märta için yüksek sesle konuşmak, haykırmak gibi rahatlatıcı olmuştur. Buradaki odak nokta sevgidir. Sessizliğe karşılık sevgi karşı konulamaz bir etkinin parçası olacaktır. Tomas ne kadar ulaşamaz olanın, sessizliğin duruşunu sergilerse de çözümü Märta sunmaktadır; “*Tanrı yok! Bu kadar basit.*” Ona göre yaşamak için öğrenilmesi gereken ilk kural budur.

“Saklanmış bir tanrıydı o, gizlilik doluydu, onu bir sevgi tanrısı olarak öven, sevgiyi yeterince yüksek düşünmüyor demektir, bu tanrı bir yargıç da olmak istememiş miydi, ama seven kişi ödülün ve cezanın ötesinde sever” (2019: 264). Nietzsche bu sözleri yazmadan önce yaşadıkları ve hissettikleri arasında sıkışmış olmalıdır ki Papaz olan babasının Tanrı için hizmet etmesi ve hayatını buna adanmış olması, yaşadıklarıyla çelişen çocukluk hayatı, karşılığı bulunmayan bir hiçliği öldürmesine sebep olmuştur. Aynı etki Bergman için de geçerlidir. O da baskı ve dinin etkisiyle büyümüş ancak bu sayede gerçekliği kendi penceresinden yansıtma ve bükme şansını yakalamıştır. *Kış Işığı* (1963) bu açıdan nedenleri sunarak, fikirlerine karşılık bulabileceği bir alanı kaplamaktadır. *Yedinci Mühür*, *Kış Işığı*’na nazaran daha çok sebep arayan bir filmdir ancak çıkarsız sevgi bu iki filmin en büyük kilit noktasıdır.

Bergman, sorularla ilgilenen Märta’nın tarafındadır. Aynı onun gibi sorgulamakta kendi gerçekliğini yaratmak için yeni ve sağlam nedenler yaratmaya çalışmaktadır. Bu neden sevgidir. Bunu Tomas’a anlatması ise öğretmen Märta’ya düşmüştür.



Resim 4.9. Märta’nın Tomas’a yazdığı mektubu okuduğu sahne

Mektup sahnesi, yakın planda Märta'nın neredeyse göz kırpmadan donuk bir suratla yazdıklarını Tomas'a okumasıyla başlamaktadır. Bu sırada Bergman, Tomas'ı izleyiciden saklar. Onun tepkilerini, jest ve mimiklerini göstermez. Sadece Märta'ya yoğunlaşarak hissettiklerini kendi ağzından anlatmasını bir duvar misali sadece kameraya odaklanmış bezgin bir yüzle yapmasını tercih etmiştir. “Ben biz dikizciyim. Birine bakmak, onun derisinin, gözlerinin nasıl değiştiğini görmek, kaslarının, dudaklarının sürekli değişimini izlemek benim gözümde daima bir dramdır” (2012: 197). Bu sahne ile Bergman filmde hiçbir geriye dönüş (flashback) yapmadan Märta'nın dramına izleyiciyi de şahit etmiştir.

Märta'nın ellerinde başlayan daha sonra vücuduna yayılan yaralar ise Tomas için görmezden gelinmesi zor bir durumdur. Sergilediği tavırlarla sevgisinin karşılıksız olduğunu anlayan Märta, Tomas'ı eleştirirken aslında kimseyi sevemediğini, işin içinde çıkarları olduğu için böyle davrandığını söylemektedir. Bir çeşit yüzleşme sağlayarak ve üstü örtülmüş gerçeklerin gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Çünkü Tomas'a ulaşmak zordur. Konuşarak onu etkilemek neredeyse imkânsızdır ancak içinde bulunduğu durum karşısında cevap alamadığı Tanrı'yla ilişkisini sağlayacak her şeyin peşinden koştuğu bir anda, bu mektup ve Jonas ona çarpıcı gelmiş, var olan gerçekliğini sorgulamaya başlamasına sebep olmuştur.



Resim 4.10. Tomas'ın Jonas'a kendisini itiraf ettiği sahne

Tomas, aslında birçok şeyin de farkındadır. Sadece kulaklarını tıkamış gözlerini elleriyle kapatmaktadır. “Ne ki bedenleri hastalıklı bir şeydir onların gözünde ve kurtarılmayı çok isterler ondan bu yüzden ölüm vaazlarına kulak verirler, kendileri de ötedünyaları vaaz ederler” (2019: 27). Tomas, içini kemiren bu hastalıkla yıllarca mücadele etmek zorunda kalmıştır. Karısının varlığı ona bu gücü verirken şimdi

yaşadığı bu yoksunluk görmezlikten geldiklerinin gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Jonas'ın umutsuzluğu kabullenışı, sarsılmaz ısrarı ve kendi inandığı dünyasındaki gerçekleri Tomas için uzak gibi görünse de bir o kadar bastırıldığı duyguların yansıması gibidir. İspanya iç savaşında bir gemide papazlık yaparken olup bitene karşılık elinden hiçbir şey gelmemesi, olaylara kayıtsız kalması, kendi yarattığı anlamın içinde iyi bir papaz olmadığını Jonas'a itiraf etmesine sebep olmuştur. Bunu bilhassa onu seven insanlar (aynı zamanda Tanrı) için yaptığını söylemesi ise ilginçtir. Bu sevginin bir karşılığının olmaması Tomas'ın çıkarları için bu duruma tahammül etmek zorunda olması ve gerçek sevginin aslında bu olmadığını anlamamış olması Märta'yı haklı çıkarmaktadır. O gerçek sevgiyi asla tatmamış, dinin gerektirdiği gibi yaşamış, sorgulanmamış bir hayatın yükünü bir deve gibi sırtına yüklenmiştir sadece.

Kendisine faydası olmayan bir insanın başkasına nasıl faydası olabilir ki? sorusu sorulabilir bu durumda, Tomas'ın vereceği cevap Nietzsche'nin satırlarında gizlidir. "Senin ağırlığın zaten yeterince korkunçtu benim için ama günün birinde seni yukarıya çağırarak gücü de bulacağım, aslan sesini de bu konuda kendimi yendiğimde, daha büyük bir konuda da yeneceğim kendimi ve bir zafer olacak mükemmelleşmemin mührü" (2019: 160). Bu alıntı hem Tomas için hem de kendi benliğinin dışında zorunlu bir hayat yaşamak zorunda olanlar için mükemmel bir öğüttür. Mükemmelleşmek varolmaktır! Bilindik kalıpların içindeki doğrular ya da yanlışların içinden kendi sesini dinlemektir. Işık ve mühür ise çok güzel iki metafordur ve Bergman inanılmaz bir şekilde bu iki simgeyi karşılık bulamadığı Tanrıyla olan ilişkisi için kullanmıştır.



Resim 4.11. Tomas'ın farkındalık anı

Tomas, başına gelen bu olaylar sonucunda düşünmeye başlamış, içindeki sese karşılık verip vermemek konusunda tereddüt yaşamaktadır. Köşeye sıkışmışlık hissi ve sessizlikle mücadele, yıllarca kendisini karanlığa hapsederek tükendiğinin kanıtıdır. Jonas ise ikna edilmek için yeni bir şey duymayı beklerken Tomas'ın da herkes gibi olduğunu fark etmesiyle verdiği kararının ne kadar doğru olduğunu düşünmesine sebep olacaktır. Son kez herkesin ondan yapmasını istediği şeyi yapıp özgürlüğüne kavuşacaktır.

Tomas, Jonas'ı ikna etmeye çalışırken ne kadar zorlandığının farkındadır. Kendisinin inanmaya güçlük çektiği, zulme karşılıksız kalan, haykırışlarını sessiz bırakan, en ihtiyacı olduğu zamanda onu terk eden Tanrı'ya karşı inancının zedelemesine rağmen Jonas'a yaşamak için nedenler sunmakta, hayata karşı yüz çevirmekten vaz geçirmeye çalışmaktadır.



Resim 4.12. Tomas'ın Tanrı hakkındaki düşüncelerini Jonas'a itiraf ettiği sahne

Sorularına aradığı cevapları bulamayan Jonas, yaşama karşı nedenler ararken Tomas, önceden cevaplanmış soruların bilindik cevaplarıyla onu hayata bağlamaya çabalamaktadır. Bergman ise bu çarpıklığı hem kamera açısıyla hem de diyaloglarla izleyiciye yansıtmayı başarmıştır.



Resim 4.13. Tomas'ın ve Jonas'ın çatıştığı sahne

“Kayıp gözüyle bakmalıyız, bir kez bile dans etmeden geçen güne, yanlış kabul etmeliyiz, bir kahkaha içermeyen her türlü hakikati” (2019: 213). Jonas'ın özgürleştiğini görmek Tomas için ıstırap vericidir. Hayatını adadığı gerçekliğin altında ezilirken hayatı için kendisine ait bir adım atma şansı bile tanımayan mesleğine karşı sorumluluğu, örümcek bir Tanrı'nın ağına mahkûm yaşamasına sebep olmuştur.



Resim 4.14. Tomas'ın Tanrı'yı sorguladığı sahne

Nietzsche'ye göre sıkışmışlık hissinin panzehri olan 'içindeki ses' ne diyorsa onu yapmak sürünün içindeki anlamsız tekrardan çok, farkı yaratan olmak gerekir. Film boyunca sadece birkaç cümle konuşan Jonas, Tomas'ı dinledikten sonra tekrarlanan hayatına, içindeki ses ne diyorsa onu yaparak kendisine göre anlamlı bir son yaratmıştır. Aynı zamanda Tomas da bir farkındalık anı içindedir ancak bunu anlamlı bir eylemlilik pozisyonuna sokamaz. Bergman ise Tomas'daki bu değişimi ışık ve mimiklerle yansıtmaya çalışırken filmin isminin de hakkını vermeye başarmıştır. Kış ışığı ne kuvvetlidir ne de bedeni çepe çevre ısıtabilecek bir güce sahiptir.



Resim 4.15. Kış Işığı'nın camdan sızması ve Tomas'daki değişim

Tomas bu farkındalık ve şaşkınlık halini “*her şey bir yanılısama, hayal ve yalan şimdi özgürleştim*” diyerek Märta’ya itiraf eder ancak bu çok kısa süreli bir andır Tomas bu etkiden Jonas’ın intihar ettiği haberini almasıyla anında sıyrılır ve kalıplaşmış bilindik davranışlarına geri döner.



Resim 4.16. Tomas’ın özgürleştiği an ve Jonas’ın ölümünü öğrendiği sahne

Bu sahneden sonra Tomas yapması gerekenleri yaparak olağan davranışlarını sürdürmeye devam eder. Jonas’ı son kez görür ve tepkisiz bir şekilde cansız bedeninin araca yüklenmesine yardım eder. Bu tepkisizliğini Märta’nın ders verdiği sınıfa geldiğinde de devam ederek eski Papaz ve ideal olan pozisyonunu geri takınmıştır. Bu Märta’nın bocalamasına sebep olmuştur. Nasıl tepki vereceğini bilemez halde

konuşmaya çalışır ancak Tomas sert bir gövde gibidir. Apollon yine devreye girmiştir ve Tomas'ı ele geçirmiştir. “Duyunun hissettiğinin ve tinin idrak ettiğinin kendi içinde bir sonu yoktur asla ama duyu ve tin, her şeyin onlarda sona erdiğine ikna etmek isterler seni, bu kadar kibirlidir onlar” (2019: 28).

Tomas için değişim zordur. Yapının içinden kendi kurtuluşunu yakalamak üzereyken ipin ucunu bilerek bırakmaktadır. Bu zamana kadar emek verdiklerine ihanet edeceği düşüncesi çelişkili davranışlar sergilemesine neden olmaktadır. Arkası dönük bir şekilde çekilen bu sahne Tomas'ın bakıp ancak göremediği ya da görmek istemediği düşüncelerine sırt çevirmesinden kaynaklanmaktadır.



Resim 4.17. Tomas'ın fikirlenin değiştiği sahne

Aynı zamanda Tomas'a göre en büyük düşman duygulardır. Bunun açığa çıkmasını sağlayan en önemli etmen ise Märtadır. Bu durumdan kurtulmak zorunda hisseden Tomas anlık tepkilerini bir kenara bırakarak eski haline dönmeye, Märta ve Jonas'ın üzerinden yarattığı duygusal etkidenden kurtulmaya çalışmaktadır.



Resim 4.18. Märta'nın Tomas'la yüzleştiği sahne

“Dindar ötedünyalıların, şöyle sözler söylediklerini duydum vicdanlarına, dünyayı kendi haline bırak, parmağını bile oynatma, bırak kimi isterse boğsun, bıçaklasın, kessin ve doğrasın, bunun için parmağını bile oynatma böyle öğrenirler dünyadan yüz çevirmeyi” (2019: 207). Nietzsche, bu bakışa açısına sahip olan insanların duygusuz ve kendi çıkarları için yaşamayı tercih ettiklerini düşünür. Yaşam, ona göre “bir haz pınarıdır ama kimin içinden dert küpü, bozuk bir mide konuşuyorsa, zehirlidir tüm pınarlar onun için” (2019: 208) demektedir. Tomas bu zıtlık içinde kendisine en uygun yolu seçmeye çalışmaktadır. İlk olarak kocasının ölüm haberini aldıktan sonra karşısına afallamasını ve incil’e sığınmasını beklediği Karin Persson’un tepkisinin hiç beklemediği gibi olmaması daha sonraki sahnelerdeki Märta’nın öğrencisinin din derslerine gelmeyeceğini açık yüreklilikle söylemesi Tomas için hayatı boyunca elde edemediği özgürlük alanının ne kadar dar olduğunun görmesine sebep olmuştur. Üçüncü olarak karşılaştığı zıtlık Algot Frövik’in İncil okurken fark ettikleridir. Özellikle “İsa’nın Tutkusu” bölümünde okudukları onu düşünmeye sevk ederken İsa’nın çektiği acının sembolik bir tarafta olduğunu, Tanrı’nın onu neden bu durumda terk ettiğini sorgulaması Tomas’ı iyice köşeye sıkışmış hissetmesine, kendi iç dünyasındaki çarpıklıkların başkaları tarafından anlaşılmaması için vakur ve sert tavrından ödün vermemeye çalışmasına neden olmuştur.



Resim 4.19. Algot Frövik’in Tomas’a İncil hakkındaki düşüncelerini açıkladığı sahne

İnsan için en büyük ceza anlaşılamamaktır. “Olmaz olsun tanrının böylesi, hiç tanrı olmasın daha iyi, kendi kaderini kendin çizmen daha iyi, deli olman, kendi kendinin tanrısı olman daha iyi” (2019: 264-265). Bu bakış açısıyla Bergman filmlerindeki kendi kendinin icat etme yaratma arzusuyla oyuncularına sevginin tek çıkış yolu olduğunu aynı zamanda sadece kendisini düşünen bir Tanrı figürü ile dalga geçmektedir. Bom boş bir kilisede ayinine devam en Tomas ise anlaşılmamaya razıdır.

Fredrik Blom, Märta'ya; *“Tanrı sevgidir ve sevgi Tanrı'dır. Sevgi Tanrı'nın varlığının kanıtıdır. Sevgi insanlık için gerçek güçtür”* diye fısıldarken bu gücün insanın içinde saklı olan giz olduğunun farkındadır. Aynı zamanda Märta çözümü olmayan Tomas'la ilişkisi için dua ederken artık umudunu yitirmiştir. Tomas ise bildiği tek taraflı yolda yürümeye devam etmeyi tercih ederek *“Her şeye egemen Rab, kutsaldır. Yüceliği bütün dünyayı dolduruyor”* der ve beyhude ümidine devam etmeyi tercih etmiştir.



Resim 4.20. Son sahne

4.3. *Yaban Çilekleri* (1957) (Smultronstället)

Isak Borg: *“İnsanlarla olan ilişkilerimizde, temelde onların karakter ve davranışlarını tartışır ve değerlendiririz. İşte bu yüzden, bu sözde ilişkilerin tümünden kendimi geri çektim. Bu benim yaşlılık günlerimi daha da yalnız kıldı. Hayatım çalışmakla geçti ve buna müteşekkirim...”*

“Modern dünyamız baştanbaşa İskenderiye kültürünü ağına takılmıştır ve ideal olarak ilk örneğini ve atasını Sokrates'in oluşturduğu, en üstün bilgi güçleriyle donatılmış, bilimin hizmetinde çalışan kuramcı insanı tanır” (2009c: 18).

Bergman bu sefer karşımıza Profesör Isak Borg olarak çıkmıştır. Hayatı boyunca üşenmeden bilim irfan uğruna çalışan Isak Borg adımını atmadan önce iki defa düşünen Sokrates'in üstadı olduğu “teorik insanın” modern hali, kendisini insanlarla olan yüzeysel ilişkilerinden uzaklaştırarak sonuçlarına katlanan bir karakterdir.

Bergman ilk olarak, Isak'ın kendi ağzından tanıtmak istemiştir. Yetmiş sekiz yaşında olan Isak'ın bir oğlu ve gelini vardır, eşi Karin'i yıllar önce kaybetmiş ona rağmen yaşı oldukça geçkin annesinin yaşadığını anlatırken katı ve otoriter bir ailenin çocuğu olduğu izlenimini de daha ilk sahneyle izleyiciye vermektedir. Bilim insanı Profesör

Isak Borg yarın Lund Katedrali'nde fahri derece alacağı için heyecanlıdır ve Bergman bu kısa özetten sonra izleyiciyi ve Isak'ı altüst edecek rüya sahnesinin içine fırlatır.

Rüya, sabah yürüyüşü sırasında harap evlerle dolu sokaklar arasında kaybolan Isak'ın ne yapacağını bilemez şekilde ortalıkta dolanmasıyla başlamaktadır. Daha sonra sokakta akrep ve yelkovanı olmayan saat ve sol gözü kanayan gözlerle karşılaşmasıyla devam eder. Şaşkınlık içinde cebindeki kendi saatini çıkarır ve onun da akrep ve yelkovanının olmadığını tedirginlik içinde fark eder. Bergman zamanın olmadığı bir yerde Isak'ı varoluşunun farkındalık anına sürüklüyordur.



Resim 4.21. Akrep ve Yelkovanı olmayan saatler ve kanayan göz

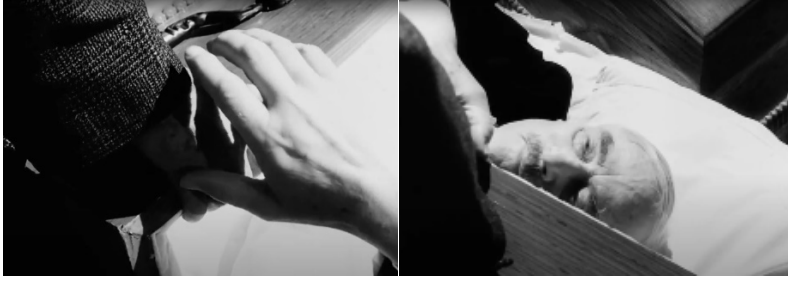
Ne yapacağını bilmez halde sokakta devinen Isak birden arkası dönük bir adamla karşılaşır. Hemen onun yanına giderek omuzuna dokunur. Adam o anda yüzünü Isak'a doğru döner ancak bir terslik vardır. Yüzü gözü şişmiş, normal insan formundan uzak bu adam bir an da balon gibi söner ve yere düşerken kanı akmaya başlar. Isak bu durumdan iyice tedirgin olmuşken sorgulama yapamayacak durumundadır. Sadece izler ve yaşar.



Resim 4.22. Rüya sahnesindeki karşılaşma ve yok oluş

Isak, etrafına bakarken bu sefer de çan sesleri duyulmaya başlar ve aniden cenaze taşıyan bir at arabasının yokuş aşağı üzerine doğru geldiğini görür. Geri çekilir ancak araba lambaya takılır ve tekerleği kırılarak üzerine doğru gelirken at ve araba engelden kurtulur ancak tabut yere devrilir. Kapağı açılan tabuttan bir el (sağ el) görünmektedir.

Korku, dehşet bir o kadar da merak duygusuyla Isak o elin sahibine bakmaya çalışırken tabuttakinin kendisi olduğunu görür ve hareket eden el bir anda Isak'ın elini tutarak onu çekemeye başlar. Kendisinden acilen kurtulması lazımdır. Ve uyanır.



Resim 4.23. Rüya sahnesindeki el ve tabut

Bu rüya sahnesi filmin özeti gibidir. Bergman amacını çok net bir şekilde bu dört dakikalık süre içinde ortaya koymuştur. Filmin devamından önce bu sahnenin analizi yapılmalıdır ve bu kadar metaforik anlamlarla bezenmiş bu duruşun görünmesi gereken anlamlarını tartışmak gerekir.

“Başka insanlarla ve etrafınızdaki gerçeklikle olan ilişkilerinizde güçlük yaşıyorsanız, şeytanlara yer vardır demektir; fakat kendinizle, başka insanlarla ve gerçeklikle ilişki içindeyseniz, rüyalara yer yoktur” (2012: 108). Bergman hayatını, yaşadıklarını filmleri için birer yaratıcı fikir olarak ortaya koyarken garip olan rüyalarından, hastalıklarından hatta korkularından beslenir. Bu tavır tam bir Nietzsche’ci bir duruştur. Özellikle Bengi Dönüş olarak adlandırılan başımıza ne gelirse gelsin ‘evet bir daha, yeniden’ diyebilme cesareti ve kabullenişini gösterebilmek aynı zamanda bunu yaratıcı bir kudretle varoluşa katkı sağlayacak bir duruma dönüştürmektir. Bergman, Isak karakteri ve rüya sahnesindeki metaforlarla bu duruşu sergilemektedir. Sahnedeki zamansızlık asla ölümü temsil etmemekte tam tersine yaşamın önemini belirtmek üzerine kurgulanmıştır. Bu zamansız son çeyrek dilim Isak’a yaşamının kıymetini bilmesi için bir uyarıdır. Bu da varoluşsal bir sıkıntının sonucu kendini ortaya koyma girişiminden kaynaklanır. Ve Nietzsche’ye dönüş yaparsak Deve olmayı kabullenen insanın yaşamıdır Isak’ın ki. Gözün kanaması ise bakmak ve görmek ilişkisini gerçeklik üzerinden hatırlatmaktadır. Gerçeklik ancak kanıtlanabilir bilimin içinde değiştirilebilir bir formda mevcuttur. Hayat ise gerçekliği sürekli değişikliğe uğratar, saf bir yapının içine sığdırılmaz. Bergman, Isak’a işte bu şans veriyor. Bakışının yönünü değiştirir ve hayatının sandığı gibi bir gerçekliğe sahip olmadığını

kanıtlamaktadır. Her şeyin, zamanın bile göreceli olabileceğini bize hatırlatır. Boş kof, sadece kan pıhtısından oluşan beden ile kalıpların içine sıkışmış Isak'ı çarpıştırarak bu esnek yapıyı göstermektedir.

Bergson, “ölçülen çizgisel zaman hareketsiz, zaman (süre) ise hareketlidir. Çizgisel zaman, hazır, dolayısıyla tamamlanmış bir şeydir, süre (zaman) ise “bir oluş hatta daha da ötesi her şeyin olmasını sağlayan şey’dir” (Bergson, 2019b: 9) der. Bergman rüya sahnesi ile işte bu düz, çizgisel olan zamanın dışında, dure'nin içinde bir farkındalık sağlamak istemiştir. Bu ilk akla gelen zamansız, ölümün olduğu, her şeyin bittiği zaman değil onun dışında kalan, algılanması zor ancak bir o kadar da biricik yaratıcı zamandır.

Bergman zamanı bu filmde bilinçli olarak esneterek katı ve sert Isak'ın, hayatı algılaması açısından en önemli unsur haline getirmiştir. Aynı zamanda Bergman için hayat, deneyimlenmesi gereken bir yer aynı zaman da bilmediğimiz bir yolda ilerlerken el yordamıyla tanımlamalar yapmaktır. Bu “...tecrübe ettiğimiz gerçeklik içindeki farkı incelemenin imkânı açısından bize pencere açar ve edimsel gerçeklik gibi bir gerçekliğe sahip olan virtüel gerçekliği anlamamıza yardımcı olur. Kavramları tanımlamak yerine Todd May'in oldukça yerinde benzetmesiyle (2017: 210) farkı “yoklar” (May, 2017: 17) hale gelmek demektir. Isak, hayatını teori, kuram ve kavramlarla geçiştirirken bu rüya ile kendini nasıl ihmal ettiğini anlamış, hayata karşı bir dokunuşunun olmadığını fark etmiş durumdadır. Rüya'nın son sahnesindeki cenazenin eli, filmin ilerleyen sahnelerinde ve birçok Bergman filmde de karşımıza çıkan yakın plan eller, onun mührü, imzası aynı zamanda hayata karşı bakış açısını oluşturmaktadır.



Resim 4.24. Filmdeki bazı yakın plan el sahneleri



Resim 4.25. Isak'ın rüyadan uyanması

Ve uyanış. Rüyadan nasibini alan Isak, düşünceli her zamankinden farklı bir şekilde uyanmış, bu doğrultuda harekete geçmiştir. Rüya içinde barındırdığı imajlarla, çizgisel zamanı ve gerçekliği bükerek sinematik imkânlarla Isak için bir ve aynı olanın farklı görünümelerini görmesi sağlamıştır.

Harekete geçen Isak hızlı bir şekilde uyanarak Lund'a önceden planlandığı gibi uçakla değil arabayla gitmeye karar verirken bu değişiklik onun var olan planlarını bozduğu ilk adımdır. Zira bundan hoşnut olmayan yardımcısı Bayan Agda dışında her şey yolunda görünmektedir. Gelini Marianne ise eşiyle yaşadığı sorundan biraz olsun uzaklaşmak ve düşünmek için Isak'ın yanına gelmiş dönüş yolculuğunda ona katılmak istediğini belirtmiştir.

Yolculuk sırasında Marianne ve Isak baş başa kaldıklarında aralarındaki zıtlıklar ortaya çıkmaktadır. Isak oğlu Evald'ın kendisinden aldığı borçtan bahsederken olaylara ne kadar materyalist baktığı, duygusal tarafının ne kadar eksik ve zayıf olduğunu görmekteyizdir. Isak *“Benimle sorunuz nedir?”* diye sorunca Marianne: *“Açık mı konuşayım? Sen bencil ve yaşlı bir adamsın Isak Amca. İnsafsızın birisin ve kendin dışında kimseyi dinlemiyorsun. Ama bütün bunları eski moda görgü kuralların ve cazibenin arkasına gizliyorsun. Yardımsever dış görünüşünün altında, bir çivi kadar sertsin. Ama seni yakından tanıyanları kandıramazsın. Bir ay önce yanına geldiğim zamanı hatırlıyor musun? Evald ve bana yardım edebileceğine dair aptalca bir düşünceye kapılmıştım. Senin yanında birkaç hafta kalıp kalamayacağımı sordum. Ne cevap verdiğini hatırlıyor musun? Memnun olacağımı söylemiştim. Herhalde unutmuşsun ama şöyle dedin, beni kendi evlilik sorunlarınıza karıştırmayın. Umurumda bile değil. Sen ve Elvald en iyisini yapmalısınız. Böyle mi dedim? Sadece bunları değil. Öyle mi? Şunları söyledin. Ruhsal sıkıntılara karşı saygım yok bu*

yüzden ağlayarak bana gelmeyin. Eğer terapiye ihtiyacınız varsa bir psikiyatru görünün. Ya da papaza. Bu aralar moda oldu. Bunları mı dedim? Yargılarınız çok keskin Isak amca. Size muhtaç olmaktan nefret etmeliyim. Benden hoşlanmadığına üzüldüm.” diye eklediğinde Marianne: “Hoşlanmamak değil, üzüliyorum.” dediğın de gülmeye başlayan Isak bunu küçümseyici bulmuş olmalı ki lafı değiştirip gece gördüğü rüyadan bahsetmek istemektedir. Ama Marianne rüyalarla ilgilenmediğini söyleyip onu geçiştirmektedir. O sırada Isak yolu değiştirip yaşamının ilk yirmi yılının geçtiğı evi ziyaret etmek istemiştir.

Bu kısma kadar Isak Borg’un karakteriyle ilgili birçok fikre Marianne sayesinde ulaşıyoruz. Deleuze, *Spinoza Üzerine On Bir Ders* adlı kitabında Affectio (duygulanış) ve Affectus (duygu) (2000: 10) iki kavramdan bahseder. Bu iki kavram dünyayı algılamamız, kavramamız açısından çok önemlidir. “Fikir adı verilen şey, herhangi bir şeyi temsil eden bir düşünme tarzıdır” (2000: 10). “Fikrin duyguya göre önceliğinin çok basit bir nedeni var: Sevmek için, istediğı kadar belirsiz olsun, istediğı kadar karışık olsun, sevilen şeyin bir fikrine sahip olmak gerekir. İstemek için de istediğı kadar karışık, istediğı kadar belirsiz olsun, istenen şeyin bir fikrine sahip olmak gerekir. “Ne hissettiğimi bilmiyorum” dendiğinde bile, istediğı kadar karışık olsun, nesnenin bir temsili vardır” (2000: 11). “Fikrin biçimsel bir gerçekliğı vardır; yani fikir kendi başına bir şeydir. Bu biçimsel gerçeklik onun içsel karakteridir ve bu da onun kendinde kuşattığı gerçeklik veya yetkinlik derecesidir” (2000: 13). Bu karmaşık yapının içinde Isak fikirlerin ve temsillerin içinde sadece isteyen kısımdadır. Sorun ise isteme değil ne istediğinin sonuçlarına katlanamama durumudur. Bu koşullarda Profesör yeni bir varyasyonla karşılaşır. Visexisiendi (varolma kuvveti) veya Potentia Agendi (eyleme gücü) (2000: 15). Rüya ve Marianne Isak üzerinde Affectio (duygulanış) etkisi yaratmıştır. Spinoza “duygulanışı bedenlerin bir karışımı olarak tanımlarken duygulanış, etkileyen bedenin doğasından çok daha fazla, etkilenen bedenin doğasını işaretler” (2000: 19) der. Etki altında kalan ve duygulanım sürecindeki Isak buna maruz kalmaya razıdır. Onu gençliğine götüren Yaban Çilekleriyle hatıralara dalarak bilinen ve yaşanmış olan geçmişini şimdiki haliyle karşılar. İlginç olan kısım hatıralara uzanırken, geçmişini şimdiki bedeniyle, izleyiciyi de geçmiş ile şimdi arasında düşünmeye sevk ederken “zaman bedenle”¹³

¹³ Bkz. Deleuze. *Anti-Ödipus* (1983), *Bin Yayla* (1987), *Anlamın Mantığı* (1990).

afallatmasıdır. Her şey hatırladığı (geçmişteki) gibiyken kendi bedeninin genç bir delikanlıya dönüşmemesi Bergman'ın burada “zihin beden” uzanımına yetmiş sekiz yaşındaki Isak'ı tanık etmek isteminden kaynaklanır.

Isak daldığı rüyada olaylara dâhil olmadan sadece şahit olmaktadır. Zaman geçmiş ve şimdi arasında belirlenmiş bir o kadar da sayısal zamandan uzaklaşmış esnetilmiş bir an içinde bulunmaktadır. Bergson buradaki zamanı ikiye ayırır. “İlki gerçek yaşamdaki kronolojik sırada ilerleyen geri dönülemez zamandır, ikincisi ise, belleğimiz yoluyla geçmiş, şimdi ve gelecek içinde gidip geldiğimiz, kronolojik olmayan zamandır” (Demir, 1994: 49).

Ayrıca belleği; “geçmişimizi tamamıyla saklayan bir realite” olarak tanımlamakta ve “geçmişin, hayatımızda teşkil ettiği tepelerden kayarak şimdideki ben'e kendiliğinden geleceğini” ifade etmektedir.” Hatırlama ise; “geçmişin lazım oldukça kendiliğinden gelip şimdiyle kaynaşmasıdır” (Bergson, 1986: XVII-XVIII).

Isak tam anlamıyla hatırlama anının içindedir. Bu an geçmişin baskısı altında şimdinin uzanımıdır. İzlediğimiz hatırlama, hayalleme ve rüya arasında kalan bir andır. Sara ise Isak için önemli bir hatıradır ve onun ağzından duydukları, yaşadığı ikilemler, duyguları, sevgisi ve vicdanıyla olan savaşı bir yüzleşmeye tanık olmasını sağlamaktadır.



Resim 4.26. Isak'ın Sara ile yüzleşmesi, Sara'nın ona ayna tutması

“Neden korktum ki rüyamda da uyandım böyle, elinde ayna tutan bir çocuk değil miydi karşıma çıkan” (2019: 77). Nietzsche ve Bergman ahengi bir kez daha karşımıza çıkar burada Isak'ın karşısındaki Sara ona ayna tutarken aynı zamanda üçüncü bir kişiyi de sahneye ekler, bu sayede Isak yıllardır göremediği yüzünü görme fırsatı elde eder ve rüyası bu ani karşılaşma ile bölünür.

Yolculuk sırasında ters yönden gelen bir araçla çarpışmak üzereyken son anda kurtulan Isak ve araçtakiler, karşı tarafa yardım etmek için koşarken hatanın tamamen kendilerinde olduğunu söyleyen bir çift ile karşılaşır. Alman ve Berit'tir isimleri. Birbirlerine tamamen ters ve anlaşılmadıkları her halinden belli olan bu çift Isak'ın davetsiz misafirlerindendir. Marianne ve çocuklar için katlanılmaz bir şekilde kavga etmeye başlayan çift, küçümseyici tavırlarla birbirini tanıtmaya çalışırken aslında kendilerini küçülttüklerinin farkında değildir. Sonuç olarak Marianne arabadan inmelerini ister. Çünkü bu hınç ilişkisi tanık olmak istemediği bir durumdur. Sonrasındaki sahnede benzinciye uğrarlar ve Isak'ı tanıyan bir çift onun nasıl iyi ve düşünceli bir insan olduğunu hatta çocuklarının ismini vereceklerini söyler. Bu fark bazı şeylerin geri ödenmez olduğunun ve sadakatin göstergesidir. Isak biraz şaşkın oldukça da memnundur bu övgülerden. Öğle yemeği için ara verdiklerinde genç Sara ve erkek arkadaşları arasındaki zıtlık ortaya çıkmaktadır. Tanrı'nın varlığı üzerine yapılan tartışmayla bir anda konu Isak'a gelir ve ona inançlı olup olmadığını sorarlar. Isak'ın cevabı ise "Tanrı öldü!" diyen Nietzsche gibi sanat ve şiir doludur. *"Şafak vakti, aradığım arkadaş nerede? Gece çöktüğünde, onu hala bulamamıştım. Yanan kalbim bana onun izlerini gösteriyor. Çiçeklerin açtığı her yerde, onun izlerini görüyorum. Onun sevgisi tüm havaya karışmış. Sesi yaz rüzgârında uğulduyor."* Bu şiir taşıdığı anlam bakımından Yedinci Mühür ve Kış Işığı filmlerinde benzer bir şekilde karşımıza çıkacaktır. Bergman özellikle Yedinci Mühür ile Tanrı ve ölüm bilinmezliklerini kafasında çözmüş, sessiz kalan tarafın varlığına karşılık sanatıyla varolduğunu belirtmiştir.

Bir röportajında da: "Tanrı olmadan yeterince zor. Tanrı'yı içine kattığımda çok daha zor oluyordu. Fakat şimdi bitti, kesinlikle ve böyle olmasından da memnunum" (2012: 107) demiştir. Bu filmin genel yapısında Tanrı sorgulaması yapılmasa da genç Sara ve birbirine iki zıt arkadaşının varlığı bu sorgulamayı sağlıyor. Bu zıtlığın en büyük nedeni yaşamı zıtlıklarla çatallaştıran yeni alternatifleri gösterme isteğidir. Aynı zamanda genç Sara ve Isak'ın sevdiği Sara'nın aynı kişi tarafından oynanması aynı sıkışmışlık içinde en doğru kararı vermek zorunda hissetmeleri Isak için yansıtıcı bir güç pozisyonundadır.



Resim 4.27. Genç Sara ile Isak'ın sevdiği kadını oynayan Sara

Bu iki genç kız iki erkek arasında bir seçim yapmak zorunda kalmış/kalacaktır. Biri neşenin, Dionysosca duruşun yanındayken, diğeri düzen, dengeleyici Apollon konumundaki iki seçeneği değerlendirmeye çalışır. Bergman burada kazananın Dionysos olduğunu, Isak'ın ise Apollon'un tarafında olduğunu belirtmek istemiştir. Filmin başında kendisini tanıtırken söylediği sözlerden de bu açıktır. Isak, hayatını bilime ve akademiye adanmış bir adamdır, ideal sandığı evliliği de dâhil onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Karısı yıllar önce ölmüş olmasına rağmen yine bir rüya sahnesinde onu nasıl aldattığına şahit olur. Oğlu Evald'ın Marianne'ya karşı olan tutumu, soğuk tavırları da bundan kaynaklanır. Sevgisiz, coşkunsal olmayan bir hayata maruz kalmasından ötürü oda Apollon tarafında aynı zamanda katı kuralları olan bir adama dönüşmüştür.

Sigfird ise Isak için büyük bir tehdit olmasa bile Sara'nın evlenmek için onu tercih etmesi, onun daha eğlenceli olduğunu söylemesi Isak için hayal kırıklığına sebep olmuştur. Annesinin evindeki geçen diyaloglardan da anlaşıldığı gibi Sara istenmiş ancak elde edilememiş bir hayalden öteye gidememiştir. Annesinin hediye etmek amacıyla Isak'a uzattığı akrep ve yelkovanı olmayan köstekli saat ise Isak için dayanılmaz bir tesadüftür. Sabah gördüğü rüya, belirli anlar içinde gerçekliğe kavuşmuştur.



Resim 4.28. Isak'ın annesinin hediyesi akrep ve yelkovanı olmayan köstekli saat

Yola tekrar çıktıklarında Isak yine rüyalara dalar. Bu sefer ki rüyalar gurur kırıcı ve incitici gelmiştir kendisine. İlk olarak Sara elindeki ayna ile Isak'a “*Sana neye benzediğini göstereceğim.*” der. Bergman’a göre,

“Hissetmek esastır, anlatmak sonra gelir. Önce hissedip yaşayacaksın; sonra anlayacaksın. Şurası çok açıktır ki, insanlar açısından asıl olan şey, bir deneyim sahibi olmak. Daha sonra düşünsel bir süreci başlatabilirler. Bu her zaman için keyifli bir şeydir. Son olarak da düşünsel sürecin kendisi yeni bir duygu ortaya çıkarabilir” (2012: 83)

Isak bu sahneyi ve rüyasını iliklerine kadar hisseder. Anlamı bulması biraz geç olsa da hissettiklerinin karşılığını almaktadır. Bunun sonucu olarak hayatına yeni bir anlam katacaktır. Karşısında her ne kadar Sara’yı görse de aynadaki kendisine kurmaktadır bu iğneleyici bir o kadar da duymak istemediği cümleleri.



Resim 4.29. Sara ve Isak ayna sahnesi

“*O şey biliyorsun ve hiçbir şey bilmiyorsun.*” Sara bu cümleyi kurarken Profesörün hayata karşı duruşunu, deneyimlediği hayatın tek düze standartlığını eleştirmektedir. Onun önünde canlı ve hatalarla da olsa koca bir hayat vardır. Her şey mükemmel olmak zorunda değildir. Görmek zordur. Isak bu yaşına kadar kanaatlerle “olması gerektiği gibi” yaşamıştır. Görmek süreçte kendi olmak ve varoluşunun getirdiği standart duvarları kırma gibi bir gaye taşıdığı için Isak için bu rüya çarpıcı bir o kadar da korkunç gelmiştir. Ancak hissettiği şey hakkındaki tecrübesini sadece rüyasında görmesine rağmen bir fikir sahibi olmuştur. Ve bu onun kendisine dönmesine, aynaya bakmasını sağlamıştır. “Evet, yüce kişi, önce güzel olmalı ve kendi güzelliğine ayna tutmalısın, işte budur ruhun gizemi ancak kahramanı onu terk ettiğinde yaklaşır ona rüyasında, üst kahraman” (2019: 116). Nietzsche bu cümleyi söylerken aynı zamanda aynanı kendi varoluşumuz içinde barınan gücün farkındalığını belirtmek istemiştir. İnsan kendisinden başka bu hayatta daha heyecan verici keşfedecek ne bulabilir ki?

Sonraki sahnede Isak el yordamıyla yürürken bir çivi eline batar. Hissettiği acıyla avucuna bakarken arabasına aldığı karısıyla kavga eden Alman kapıyı açarak onu bir salona götürür. Isak yargılanacak gibidir ancak ders verdiği yabancı olmadığı amfiye getirilmiştir. Sınıfa girdiklerinde Alman, Isak'ı sınava tabi tutuyor, yeterliliğini sorguluyordur. İlk olarak mikroskoptaki bakteri örneğini tanımlamasını istiyor, Isak ise bir hata olabileceğini, hiçbir şey görmediğini söyler. O sırada belli belirsiz Isak'ın gözünü yakın planda gösteren Bergman, rüya içinde geçmiş rüyalara atıfta bulunuyor gibidir. Tahtada büyük harflerle; "İNKE TAN MAGROV STAK FARSIN LOS KRET FAJNE KASERTE MJOTRON PRESETE" yazmaktadır. Bu karışık ve anlamsız cümlelerin ne anlama geldiğini soran Alman, Isak'tan cevap alamayınca, bilinçaltı kadar karmaşık bu cümlelerin "*Bir doktorun ilk görevi af dilemektir.*" diye açıklar Isak: "*Elbette! Şimdi hatırlıyorum!*" diyerek karşılık verir. Aslında ne hatırlamaktadır ne de böyle bir cümlelerin varlığından haberdardır. Sadece o anı kurtarmak ve başarılı olmak kaygısıyla böyle davranma gereği duyar. Alman, ona suçlandığını söylediğinde ise Isak iyice telaşlanır. "*Zayıf bir kalbim var, yaşlı bir adamım. Bana karşı yumuşak olmalısınız, adil olan bu*" diye karşılık verdiğinde sınav hâla devam etmektedir onun için. Bu sefer de Alman'ın karısı Berit karşımıza çıkar. Hastayı teşhis etmesi gerekmektedir. Isak: "*Hasta ölü!*" dediği an Berit gözlerini açar ve gülmeye başlar. Sınavdan yetersiz bulunmuştur ancak daha bitmemiştir, son olarak karısı duygusuzluk, bencillik, acımasızlık davranışlarından ötürü Isak'tan şikâyetçi olmuştur. Isak onun yıllar önce öldüğünü söylese de faydası yoktur ve yüzleşmek zorundadır. Ormanlık bir alandan geçerek kuytu bir yerden gizlice izlemeye başlar. Karısı bir adamla birlikte olmuş özgürleşmek ve pişmanlık arasında gidip gelmektedir. Aynı Sara'nın Isak'a uzattığı ayna gibi Karin de aynaya bakmaktadır. Yaptıklarının sonuçlarına katlanmaya çalışırken Isak'a bu yaşadıklarını söylese neler olabileceğini tahmin etmeye çalışırken onu kahreden bir sona ulaşır. Isak'ı Tanrı'ya benzeterek onu af edeceğini ancak bunu küçük düşürücü bir tavırla yapacağını anlatır. Yaptığı bu eylemin nedenlerini bulmaya çalışırken aynaya bakarak aslında Isak'ın o buz gibi kalbinin vicdansızlığından, tekdüzeliğinden bahsetmektedir.

Bergman:

“Isak Borg eşittir ben: I.B. İsveç dilinde, Is ‘buz’, Borg ‘kale’ anlamına gelen dıştan babama benzeyen, ama içten içe ben olan bir kişi yaratmışım. O zaman otuz yedi yaşımdaydım ve insanlarla tüm ilişkilerim kesilmişti. Bu ilişkileri kesen de bendim. Yalnızdım, yeniktim” (1999: 15)

derken bu filminde de kendi hayatından parçalar bulunduğunu kanıtlamaktadır. Aynı zamanda filmin giriş kısmında Isak kendisini anlatırken Bergman iç dünyasını dile getirmiş olmalıdır. “Oysa günün birinde yalnızlık yoracak seni, günün birinde gururun iki büklüm olacak ve cesaretin kırılacak, yalnızım diye haykıracaksın günün birinde” (2019: 57). Nietzsche’nin de belirttiği gibi Isak için verilen en büyük ceza yalnızlık olmuştur. Bu saatten sonra af dilemek de faydasız kalacaktır. Bu çözümsüz bir o kadar da hüznü biten rüyadan uyanan Isak, Marianne ile konuşmaya başlar. Gördüğü rüyaları “Ölü olduğum. Aynı zamanda yaşadığım.” bir an olarak tanımlarken, yaşarken asla bu tarz diyalogların içinde bulunmayacağını anlardan oluştuğunu belirtir. Marianne ise bunu çok şaşırtıcı bulur çünkü yakın zamanda kocası Evald’a bir bebeklerinin olacağını söylediğinde onun da soğuk, taş gibi kesildiğini belirtir. Evald’ın söylediği sözler ise çok çarpıcıdır. Bergman sanki içindekileri bu sefer de Evald ile dile getirmiştir.

Evald: *Bir çocuk istemediğimi biliyorsun. Benimle çocuk arasında bir seçim yapmalısın. Bu dünyaya çocuk getirip bizden daha iyi olacaklarını düşünmek saçma. Ben berbat bir evlilikte istenmeyen bir çocuktum. O, benim onun oğlu olduğumdan bile emin mi ki?*

Marianne: *Sen bir korkaksın!*

Evald: *Evet! Bu hayat beni hasta ediyor. İsteğim dışında bir gün daha fazla yaşama sorumluluğuna zorlanamam.*

Marianne: *Bunun doğru olmadığını biliyorum.*

Evald: *Doğru ya da yanlış bile yoktur. İhtiyaçlarımıza göre davranırız.*

Marianne: *Neymiş onlar.*

Evald: *Senin ki yaşamak ve hayat yaratmak için duyulan lanet bir istek.*

Marianne: *Ya senin ki?*

Evald: *Benimki ölmek. Taş gibi ölü olmak.*

Bu diyalog Nietzsche'nin şu cümlesini akla getirir: "Evlilik, iki kişinin onu yaratanlardan daha fazla olan birini yaratma istemine evlilik derim ben, böyle bir istemin sahipleri olarak birbirlerine saygı duymalarına derim ben evlilik diye" (2019: 64). Marianne ve Evald'ın evliliği ise aynı Isak ve Karin gibi belirsizdir ancak bir o kadar da sevgi, merhamet ve yaratma istemi doludur. Marianne aralarındaki en farklı kişidir. Sevginin paylaşılan bir şey olduğunu bilir ve bu donuk adamlara paylaşımcı bir hayatın da var olduğunu göstermek ister. Bu sayede Isak yeni bir bakış açısı kazanarak daha naif, yumuşak ve düşünceli biri haline gelmeye başlamıştır. Bergman:

"Hayatta en önemli şey, başka insanlarla ilişki kurabilmektir. Yoksa bugün pek çok insan gibi, ölüsünüz demektir. Fakat eğer iletişim kurmaya, anlamaya, sevgiye yönelik ilk adımı atmayı başarabilirseniz, geleceğin ne kadar zor olacağının hiçbir önemi yoktur; cehennem azabı yaşanan bir hayat olabilir, fakat sevgi konusunda aldanma söz konusu olamaz, kurtulmuşsunuz demektir. Gerçekten önemli olan budur" der (2012: 70)

Isak ve Evald arasındaki benzerlik kendilerini insanlardan soyutlaması, yalnız kalma isteklerini bir seçilmiş gibi göstermeleridir. Hatta Isak'ın Annesi için de geçerli olan budur. Ailesinden, torunlarından kimsenin onu ziyaret etmemesinin sebebi karamsar ve soğuk tavrıdır. Bu da onu yalnızlığa iter ve bir süre sonra yalnızlıktan memnun olduğuna kendini inandırır. Üç nesil için de aynı bu soğuk tavır ve yalnızlık durumu devam etmektedir. Marianne bunu fark etmiş ve bu laneti kırma niyetindedir. Evliliğine verdiği ara ve düşünme fırsatı bu işe yararmış Evald süreçte katı düşüncelerinden vaz geçmiş ve Marianne olmadan yaşayamayacağını, bunu bir zorunluluk olarak değil, içten bir dilek olarak dile getirmiştir. Baba ve Oğul'un dönüşümlerine şahit olduğumuz son sahnelerde ise Marianne'ın ortama girmesiyle hava bir anda değişir ve yalnızlığın sonunu getiren umut ve mutluluk ortaya çıkar. Aynı zamanda arabasında misafir ettiği yolcularından Sara'da veda etmek zorundadır. Isak'a "*Gerçekten sevdiğim sensin, biliyorsun.*" diyerek veda eder. Bu benzerlik Isak için çarpıcı güce sahiptir. Hayatında karşılıksız sevgiyi ilk ve son olarak Sara'ya karşı duymuş olması ve sonrasında bunu kaybetmesi kendi kendisini cezalandırmasına sebep olmuştur. Artık bu cezanın sonunu getirme zamanı gelmiştir. Bunun için Lund Katedrali'nde fahri derecesini aldığı anda bu yaşadıklarını yazma kararı verir. Böylelikle zehir olacak filmin başında gördüğümüz kof ve balon gibi sönen adam yok olacaktır. "Yalnız kişiyi öldürmek isteyen duygular vardır, öldürmeyi başaramazlarsa eğer, onların ölmesi gerekir, peki, gücün yetiyor mu katil olmaya" (2019: 58). Isak bir

şekilde kendi kendisinin katili olma niyetindedir. Bencil, duygusuz, acımasız adam artık içinde saklanan gize ulaşmış yepyeni bir güce ulaşmıştır. Filmin sonunda “*Eğer gün boyunca sıkıntı ve üzgün olmuştum çoğunlukla çocukluk anılarımı düşünmek beni sakinleştirir.*” diyen Isak yeniden rüyalara/hayallere dalar ama bu sefer gördüğü şey film boyunca görmediğimiz sevgi dolu anne babasıdır. Güzel olana dönüş, Bengi’nin karşılanması, ailenin, karşılıksız sevginin hayali ve en önemlisi de buzların erimesidir. “Kendi yasasının yargıcı ve celladıyla baş başa kalmak korkunçtur, bir yıldızda böyle fırlatılır yalnızlığın ıssız boşluğuna ve buzlu soluğuna” (2019: 57). Isak tam da buradaki gibi kendi yargıcı, kırbacı olmuş sonun da ise farkın farkındalığına ulaşmıştır. Artık mutlu ve huzurludur. Uyumadan önce Marianne’nin onu öpmesi ve ‘seni seviyorum’ diyebilmesi de bu değişimin en önemli göstergesidir.

4.4. Persona (1966)

Bergman her filmiyle hayatındaki soru ve sorunlarını çözmekle kalmamış, fiziksel bir hastalık geçirdiği zamanı bile o süreci yaratıcılığıyla birleştirerek yeni fikirlerini senaryo haline getirmiştir. 1965’te iç kulak enfeksiyonu nedeniyle kaldırıldığı hastane odasında dayanılmaz baş dönmeleriyle mücadele ederken tavandaki bir noktaya sabit bakarak bu rahatsızlığına karşı gelmeye çalışmış ve iki yüzünün olduğunu hayal ederek birbirine karıştığını düşünmüştür. Bergman’ın çoğu filminde de gördüğümüz yüzü yoklamak işte bu hastalık temelli oluşan “*Hangisiyim?*” sorusuna cevap arandığı zamanlarda gün yüzüne çıkmıştır.



Resim 4.30. Persona ve Fanny ve Alexander filmlerindeki el ile yoklama sahneleri

Bu fikir aynı zamanda savunduğum giz ve zıtlık temelindeki arayışa alternatifler sağlayan, karşı tarafta duran gölgenin cevabı niteliğindedir.

“...karanlığın olmadığı bir dünyada ışığın bir hükmü olmadığı gibi, tek başına akıl da anlamsızdır” (Jung, 2017c: 32). Tüm bu zıtlıkların iç içe geçtiği *Persona* (1966) filminde Bergman, karanlık ve aydınlık tarafla birbirine karışan iki ama aynı yüzü keşfetmiştir.

“Kim olduğumuz” bizi mutsuz edebilir. Şu ankinden daha iyi olmak isteyebiliriz. Ancak bunun sonucunda ne olacağından da emin olamayız” (2017b: 19) Nietzsche bu tip huzursuzluklar için kendimizden memnun olmadığımız zamanlarda ruhumuzda neler olduğuyla ilgilenmeye davet eder. Hissettiğimiz memnuniyetsizliği tanımaya başlamamızı onu ciddiye almamızı ve bu konuda bir şeyler yapmamızı ister. Kişinin kendisini iyi hissetmesini sağlayanlar iyi bir ev, araba daha fazla para, arkadaş vs. olabilir ancak; bunların hepsi dışsaldır, yapılabilir ve ulaşılabilir şeylerdir ona göre. Nietzsche bunlara sahip olmaktansa; “*Kendi olmak neye benzer?, Kendi özümüzde kimiz?, Niçin olmak istediğimiz insanlara dönüşemiyoruz?*” diye sormamızı ister. Ve şöyle olmalı erdeminizin öğretisi diye ekler: “Kendi kendini öldürmelisin! Kendinden kaçıp kurtulmalısın!” (2019: 39).

Bergman da bu düşüncenin varoluşsal büyüüne kapılmış olmalı ki kendini yıkan ve yeniden inşa eden *Persona* (1966) filmini çekmekte yetinmeyip bunu film pelikülünü yakarak iki farktan bir yaratıp ciddi anlamda varoluşsal bir manifestoya sahip görsel bir şov hazırlamıştır.



Resim 4.31. Elisabet ve Hemşire Alma'nın birleştirilmiş suratları

Köşeye sıkışmışlık hâlini filmin geneline yayan Bergman, siyahın beyaz kadar beyazın da bir o kadar siyah kadar değerli olduğunu, bunlar arasında hiyerarşinin olamayacağını belirtmek istemiştir. Hayat, algılarımıza göre ne iyi ne kötü olarak

yargılanabilir. Nietzsche “İyi nedir?” sorusuna “cesur olmak iyidir” (2019: 41) cevabını verirken filmdeki asıl hedefin de cesur olmak olduğunu Bergman da izleyiciye ısrarla göstermek istemiştir. Böylelikle nadir olarak görünen giz saklandığı yerden ortaya çıkarılmıştır.

Filmin başlangıç sekansı insanın bilinçaltı gibi işlemektedir. Sirenler eşliğinde kıvılcımlar çıkaran projektörün alev almasıyla film şeridi kesik kesik devam eden hareketiyle tersten akmaya başlar.



Resim 4.32. Alev alan projektör ve *Adem'in Yaratılışı* (1511) tablosu

Alev alan projektörle başlayan hareket Michelangelo'nun *Adem'in Yaratılışı* tablosundaki Tanrı'nın Ademe hayat veren dokunuşu gibi filmin de itici kuvveti haline gelmiştir. Ardından 11...10...9... diye ters akan görüntüyle bir o kadar sarsıcı ve tedirgin edici bir yapıyla karşılaşırız. Peş peşe gelen görüntülerin en başında erekte olmuş bir penis görüntüsüyle izleyici bir anda afallatılır, yıkanan kadın ve çocuk eli, korku filmi kesiti, örümcek, kanı akıtılan kurban onun iç organları ve İsa'nın eline çakılan çivi... Filmin bu sahnesine kadar insanın korkuları bir Bergman klasiği olan Tanrı, İsa, din sorgulaması şeklinde yapıldığını görülmektedir. Bu sahneden sonra büyük bir duvar ve iç içe geçmiş görüntülerle duvarın belki de arkası, karla kaplı bir orman sonrasında uçları sivri engeller ve uzaktan gelen çan sesleriyle birlikte morg sahnesi gelmektedir. Bu sahne ilk sahneye nazaran daha donuk ve tedirginlik veren siren seslerinin son bulduğu sessizliğin olduğu bir o kadar da damla sesleri eşliğinde yaşamın varlığı da gösteren bir yere sahiptir. Devamındaki sessizlik telefon sesiyle bozulur ve bu sese karşı koyamayan ölü kadın gözlerini biranda açarken kamera bir anda uykusundan uyanan çocuğa yönelir. Bu durumdan hoşnut olmayan ve uyanmak istemeyen çocuk, olduğu konumdan ayrılmak istemeyen haliyle uykusuna ya da rüyasına devam etmek isteyen bir Bergmandır... Üzerini kapatmak isterken başka bir yeri açılan, olduğu yere sığamayan bir duruş sergilerken bir anda karar değiştirip

gözlüklerini takip Lermontov'un Zamanımızın Bir Kahramanı kitabını okumaya başlarken yine o tedirginlik veren müzikle çocuğun dikkati bir anda dağılır ve önce kamera ekranını sonra da Elisabet ve Hemşire Alma'nın siluetlerini yoklamaya başlar. En son Elisabet ve Alma'nın yüzleri birbirine karışır ve sahnenin başlangıcında gözleri açılan yaşlı kadın gibi bu yüzde tam tersi gözlerini kapatır. Böylelikle Bergman izleyiciye tersten akan bir tanıtımla filme farklı bir bakış ve duruş katmıştır.



Resim 4.33. Elisabet ve Hemşire Alma'nın siluetlerini yoklamak

“Nerededir güzellik, tüm istemimle istemek zorunda olduğum yerdedir; sevmek ve yok olmak istediğim yerdedir, bir imge sadece bir imge olarak kalmasın diye, sevmek ve yok olmak beraberdır ezelden beri sevmek istemi, ölüme de istekli olmak demektir budur sözüm siz korkaklara” (2019: 120).

Nietzsche ve Bergman ortaklığının getirilerinden biri de burada karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki asıl hedefin cesur olmak olduğunu düşündüğümüzde Elisabet korkak olduğunu anladığı an hayatının tekrarlar arasında kaybolup gitmesine dayanamayarak ani bir karar ile bilinen yaşam standartlarının dışına çıkar. Durur, dinginleşir ve hiç deneyimlemediği şekliyle algılamaya başlar. Birçok yerde gözlemci ve nedenler arayan bir tavır sergilerken Hemşire Alma onun eksik olduğunu, hasta olduğunu düşünen bu kararın aslında sağlıksız ya da tahammül edilemez olarak gören zıttıdır. Yani neden ve sonuç odaklı iki persona bir aradadır.

Antik Yunan dönemindeki tiyatrolarda sergilenen oyunlarda sıkça kullanılan Persona maske anlamına gelmektedir. Bu kavram ilk olarak Carl Gustav Jung'u akla getirirken filmdeki manası, verilmiş rollerden tükenen Elisabet'in Elektra karakteriyle bir farkındalık anı yaşaması ve bunu gülünç bularak günler sürecektir bir sessizlik tavrına dönüşmesidir. Bu farkındalık aslında maskenin düşmesi, bir bakıma yüzden sıyrılma anıdır.

“En büyük olaylar en gürültülü değil, en sessiz saatlerimizdir bizim. Yeni gürültüleri bulanların çevresinde değil yeni değerleri bulanların çevresinde döner dünya; işitilmez onun dönüşü” (2019: 129). Elisabet de böyle bir sessizlik anında yaratıcı kudretinin farkına varmıştır. Kendisine verilen tüm rol ve anlamlara dur diyerek yapmamayı

tercih etmiştir. Tam da bu süreçte Jung'un *Dört Arketip* kitabında "Kızın Anne Kompleksi" başlığı altında söylediği sözler Elisabet'in bu tepkisinin nedenleri gibi durmaktadır.

"Dişiliğin aşırı derecede gelişmiş olması, tüm dişi içgüdülerin, özellikle de annelik içgüdüsünün kuvvetlenmesi anlamına gelir. Bunun olumsuz tezahürü, tek amacı doğurmak olan kadındır. Erkek açıkça ikincil önemdedir; o yalnızca bir dölleme aracıdır ve çocuklar, yoksul akrabalar, kediler, tavuklar ve mobilyaların yanı sıra bakılacak bir nesne konumundadır. Kadın için kendi kişiliği de ikincil önemdedir; hatta genellikle kişiliğinin bilincinde bile değildir, zira yaşam başkalarında ve başkaları üzerinden yaşanır, kendi kişiliğinin bilincinde olmadığı için bunlarla özdeşleşir. Önce çocukları doğurur, sonra da bunlara yapışır, çünkü onlarsız hiçbir *raison d'être* (varoluş nedeni) yoktur." (2017c: 27).

Hayatta varlığını bu şekilde sürdürenlerin varlığı Nietzsche için ıstırap vericidir. "Çoban yok ve bir sürü var herkes aynı şeyi ister, herkes aynıdır, başka türlü hisseden kendi ayağıyla gider tımarhaneye" (2019:12). Hastane odasındaki Elisabet için de hayat tek düze görünürken gücün harekete geçmesiyle giz görünür olmaya başlamıştır. Seçenekler ya varolmak ya da yok olmaktır. Varolmak bir kazı, başkaldırı, direniştir yoludur. Bu yolda Elisabet'e Alma eşlik ederken Bergman gri tarafta durarak izleyicisini siyah ve beyaza bulaştırmaktadır. Biri avını gözleyen Kartal iken diğeri soru soran ama bir o kadar da evetlenmeye ihtiyaç duyan Kuzudur. Elisabet ve Alma arasında inanılmaz bir zıtlık ve bu zıtlıkla oluşan bir uyum vardır. Ancak düşünen ve bilinç tarafında Elisabet bulunmaktadır Alma onun için sadece bir deneyim ve gözlemlenebilir bir tecrübedir. Bergman bir röportajında: "Elisabet kendi yarattığı boşluğu Alma'yla dolduruyor. Elisabet'te Alma'yı bir parçacık besliyor. O akıllıdır, duyarlıdır, duyguları vardır; ahlâksızdır, beceriklidir, fakat içinde bir boşluk olduğu için, aynı zamanda bir canavardır." (2007: 111) derken Nietzsche'nin *Ecco Homo*'da tanımladığı okuyucusunun özelliklerini Bergman'ın izleyicisine yönlendirdiği düşünülebilir.

"Sert doğrular arasında güle oynaya yaşamak için, insan gözünü budaktan esirgememeli, onun için alışkanlık olmalı sertlik. Tam istediğim gibi bir okuyucu tasarladığımda, hep ortaya yürekli, her şeyi bilmek isteyen bir canavar, ayrıca kıvrak, düzenci, sağgörülü birisi, doğuştan bir serüvenci ve bulucu çıkıyor. Kısacası, benim sözüm aslında kimleredir, bunu Zerdüş'ten daha açık söyleyemem: Bilmeceyi yalnız kimlere anlatmak istiyor o" (2010a :54).

Nietzsche'nin "yalnız kimseler" olarak tanımladığı okuyucusu Bergman'ın filmleriyle "canavar avcılarına dönüşen yalnız izleyicilere" dönüşmüş olma olasılığı yüksektir.

Çünkü Bergman filmlerine maruz kalmak, varoluşun o buhranlı durdurulamaz sorgusuyla meşgul olmayı gerektirirken aynı zamanda o büyük boşluğu tamamlamak isteyen istenç dolu yalnız kimselerin, her sahnede biricik bulmacalarına ipuçları bulabilecekleri, cevaptan çok zekâ dolu seçeneklerle karşılaşmaları muhtemeldir.

Alma ve Doktor arasında geçen diyalogda Alma'nın tedirginlik dolu yüz ifadesi ve bu zamana kadar karşılaşmadığı hastası Elisabet Vogler hakkındaki yargısı ve mimikleri başına geleceklerden haberdar bir o kadar da yeni bir maceraya atılmakta olduğunun habercisi durumundadır.



Resim 4.34. Alma'nın tedirginlik dolu yüz ifadesi ve tepkileri

Doktor: *Hemşire Alma ilk izlenimleriniz nasıl?*

Alma: *Ne söyleyeceğimi bilemiyorum doktor. Önce yüzünün yumuşak ve çocuksu olduğu izlenimine kapılıyorsunuz ama gözlerine baktığınızda işte o zaman evet sert bakışları var diye düşünüyorum. Başka ne söyleyeceğimi bilemiyorum. Belki de...*

Doktor: *Ne söyleyecektiniz Hemşire Alma?*

Alma: *Bir an belki de bu görevden affımı istesem daha mı iyi olur diye düşündüm.*

Doktor: *Nasıl yani? Sizi korkutan bir şey mi var?*

Alma: *Hayır! Ne olduğunu tam bilemiyorum ama bayan Vogler'in benden daha yaşlı ve deneyimli bir hasta bakıcıya ihtiyacı olabilir. Hayat tecrübesi olan biri, belki ona ben yardımcı olamam.*

Doktor: *Nasıl yardımcı olunur o hâlde?*

Alma: *Ruhsal...*

Doktor: *Ruhsal mı?*

Alma: *Bayan Vogler'in suskunluğu ve hareketsizliği kendi seçimiye? Sağlıklı olduğunu düşünürsek öyle de olabilir.*

Doktor: *Yani?*

Alma: *Bu durum güçlü bir ruhsal seçim demek. Kısaca belki de ben bir şey yapamam...*

Ardından gelen Elisabet ve Alma arasında geçen sahnede önce radyo tiyatrosu dinleyen Elisabet bağışlanmak ve merhamet duygularının geçtiği skeci dinlerken gülmeye başlar çünkü bu adanmış duygular onun için ezilmişliği, çaresizliği ifade etmektedir. *Bach'ın Violin Concerto in E, BWV 1042 – Adagio* ile devam eden sahne Elisabet'in düşünen, adeta bir tabloyu andıran görüntüsüyle son bulurken Bergman bu kararlı kişiliğin önce aydınlık sonra da karanlık yanını göstermek istemiştir.



Resim 4.35. Elisabet'in aydınlık ve karanlık yüzü

“Korku ve yıkım olacaksın onlara kahkahalarınla; bayılmak ve tekrar ayılmak onların üzerindeki gücünün kanıtı olacak” (2019:134). Elisabet sert ve kabuklu bir yapının içinden hayat olarak fışkırmak istemektedir. Verili değerlerden, kanaatler dünyasından kurtulmaya başlayarak artık başkası (ta kendi), öteki olmaya başlamıştır. Kudretini farkında, uçmaya hazırlanan bir yırtıcıdır artık.

Alma'yı ise yılgın, ne yapacağını bilemez bir halde başına gelecekleri kabullenmekle meşgulken şu sözleri söylerken buluruz:

Ne tuhaf. İnsan istediği yere gidebilir. Ne olursa olsun istediği her şeyi yapabilir. Ben Karl Henrik ile evleneceğim, çocuklarımız olacak. Onları büyüteceğim. Her şey belirlenmiş benim için. Öyle derin derin düşünmeyi gerektirecek bir şey yok. Kaygılanacak bir şey yok. Oldukça güvendeyim. Sevdığım iyi bir işim var. İyi! Biraz değişik bir iş ama iyi! İyi! İyi! İyi! Gerçekten ona ne olduğunu merak ediyorum Elisabet Vogler...

“İnsanı keşfetmek zordur, insanın kendisini keşfetmesiye en zordur; çoğu kez tin yalan söyler ruh hakkında. Böyle gerektirir ağırlığın tını” (2019: 194). Alma bu haliyle kendi kedisini ikna etmeye çalışmaktadır. Bir yerden merak duygusunun önüne geçemez bir yerden de karşılaştığı karakter bu zamana kadar görmediği, bilmediği bir yerden onu seyretmektedir. Bunun farkındalığı içinde ondan öğreneceği çok şey vardır. Bu yüzden de en güçlü imkânını ortaya koymaya girişecektir. Kendisini! Elisabet için yaşanmışlığını feda ederek görünür olmaya çalışmak onun hayatta kalma taktiği, bir şekilde gücünü ortaya koyma yetkinliğidir.



Resim 4.36. Elisabet’in kendisini yakan Budist Rahip görüntüsüne tepkisi

Aynı gece iki karakterde de kabuk değiştirmektedir. Biri varoluşun perdesini aralarken diğeri oluşun içindeki varlığını kabul ettirmeye çalışır. Ardından gelen sahne nedenlerin bir yersen sonra sonuçlardan önemli hale geldiğinin göstergesidir. Başımıza ne gelirse gelsin neden yaptığımız bilinçli bir tercih olduğu için değerlidir ve sonuç ne olursa olsun kabullenilebilir. “Severim idrak etmek için yaşayanı ve gelecekte Üstinsan yaşasın diye idrak etmek isteyen, böylece kendi batışını ister o, severim kendi erdemini seveni çünkü erdem yok olma istemi ve bir özlem okudur” (2019: 9). Bergman’ın, Thick Quang Duc (Budist Rahip), görüntüsünü buraya ekleme amacı, bilinç dolu, eleştiriye açık bu eylemin Elisabet’te yarattığı eylemsizliğe açıklık getirmektedir, aynı zamanda Budist Rahibin o an hiç ses çıkarmaması ve kararından asla vaz geçmemesi de buna karşılık gelmektedir. Bu görüntüyü izlerken dehşete kapılmış gibi görünen Elisabet istikrarlı bir şekilde yeni hayat felsefesinin de sürdürülebilir gerçekliğinin farkına varmıştır. “Kendini yakmak istemelisin kendi

ateşinde nasıl yeniden doğmak isteyebilirsin ki önce kül olmadan” (2019: 59). İnsan için en zor olan, bilindik olanın dışında yeni icatlar geliştirmek, insan ve hayvan arasından gerilmiş olan o ince ipten üstün bir performansla yürüyebilmektir. Yani eylem ya da eylemsizlik bir düşünce ürünü olmalıdır. Elisabet o gece hayatının en sancılı anını yaşarken kanatlanmayı başarmıştır. Alma’nın okuduğu mektuptan çıkan oğlunun fotoğrafını yırtması da bu zamana kadar ki vaz geçilmezlerini terk edişini yani Nietzsche’nin Devesinin biranda nasıl Aslan durumuna evrildiğinin kanıtı niteliğindedir.

Güç, gizdir ve bu gize sancılı bir o kadar da zorlu bir süreçle ulaşılabilir. Aydınlıkta fenerle aranmak ya da çekiçe varlığın paslı çivisini sökerek yeni çivinin duvarla mücadelesine girişmektir. Burada asıl olan çekicinin varlığı ve buna hükmetme kudretini gösterebilecek güce sahip olmaktır. Sadece dinleyen Elisabet ve doktor arasında geçen diyalog bu sürecin bilincinde olduklarını gösterir. Doktor bu süreci bilen konumundadır. Yadırgamaz bir tavırla Elisabet’e yeni nedenler bulmasına yardım eder. Alma ise Elisabet’in gücünü ortaya çıkaracak bir çividir.



Resim 4.37. Doktor ve Alma’nın Elisabet üzerinde oluşturduğu etkisi

Doktor:

“Benim anlamadığımı mı sanıyorsun? Varolmak denilen o umutsuz düşü... Olur gibi görünmek değil varolmak, her an bilinçli tetikte aynı zamanda başkalarının huzurundaki varlığınla kendi içindeki varlık arasındaki o yarıma. Baş dönmesi ve gerçek yüzünün açığa çıkarılması için o bitimsiz açlık ele geçirilmek, eksiltmek ve hatta belki de yok edilmek. Her kelime yalan her jest sahte her gülümseme yalnızca bir yüz hareketi... İntihar etmek? Hayır! Fazlasıyla iğrenç, insan yapamaz ama hareketsiz kalabilir, susabilir, hiç değilse o zaman yalan söylemez, perdelerini indirip içine dönebilir o zaman rol yapmaya gerek kalmaz, birkaç farklı yüz taşımaya ya da sahte jestlere. Böyle olduğuna inanır insan ama gördüğün gibi gerçeklik bizimle dalga geçer, sığınağın yeterince sağlam değil her tarafından yaşam parçaları sızıyor ve tepki vermeye zorlanıyorsun ve kimseye gerçek mi sahte mi diye sorgulamıyor. Kimse sen gerçek misin yoksa

yalan mısın demiyor. Bu sorunun yalnızca tiyatrodaki önemi olabilir. Belki orada bile değil. Seni anlıyorum. Elisabet susmanı anlıyorum. Hareket etmemeni anlıyorum. İsteksizliğini fantastik bir sisteme bağlamışsın. Hayranlık duyuyorum. Bitene kadar oynamalısın. Ancak o zaman bırakabilirsin, tıpkı diğer rollerini bıraktığın gibi... Bunu da yavaş yavaş bırakırsın!”

Elisabet’in ihtiyacı olan dinginlik bu kısa tatil ile anlamlı hale gelecek ve nedenleri bulmuş şekilde varoluşuna yeni imkanlar sunabilecek duruma gelecektir. Alma ise Elisabet’i yaşadıklarıyla etkilemek isteyen, bir sanatçıyla bu kadar yakın olmanın verdiği heyecanla ilk defa anlaşılabilirlik ve görünmek amacındadır. Ona okuduğu kitaptaki pasaj da buna açıklık getirmektedir: *“Bütün endişelerimiz ihanete uğramış düşlerimiz ve o anlaşılmaz vahşet kaybolan şeyler için duyduğumuz korku ve dünyevi koşullarımızın acı dolu ağırlığı yavaş yavaş dünya dışı bir kurtuluş umudu olarak kristalize oluyor. İnanç ve şüphelerimiz karanlığa karşı sessiz bir çılgılık ve sessizlik, terk edilişimizin en müthiş kanıtı. Sence de böyle mi?”* Elisabet kafasını sallayarak olumlarken, Alma: *“Ben buna inanmıyorum!”* diyerek karşı tarafta oluğunu kanıtlar niteliktedir.

İkisi de birbirini, aynı zamanda kendisini tanımaya başlamıştır. Dinleyen tarafta duran Elisabet kendi hayatı hakkında herhangi bir bilgi vermezken Alma tam tersi yaşadıklarını peşi sıra anlatmaya devam ederek karşısındaki özgür sanatçı kişilikten onaylanmak, onun için önemli hale gelmeye çalışmaktadır. Elisabet için tüm doğrular yerle bir olmuşken Alma için bir şeye sarsılmaz bir inançla bağlanmak doğrudur. *“İnanç ve şüphelerimiz karanlığa karşı sessiz bir çılgılık ve sessizlik, terk edilişimizin en müthiş kanıtı. Sence de böyle mi?”* bu diyalogda bahsi geçen karanlığa karşı sessiz bir çılgılık ve sessizlik fikrine katılmayan Alma inanç ya da bir şeylere bağlanma konusunda bir motivasyon kaynağı aramaktadır. Sessiz kalan, yargılamadan duran sadece dinleyen biri, Alma için günahlarından arınma ya da kendisine sakladığı yaşanmışları gün yüzüne çıkarmak adına paha biçilemez bir nimet gibi görünebilir ancak aynı zamanda evetlenme çabasının boşa harcandığı sessiz bir çılgılık döngüsü haline dönüşecektir.

Bergman'ın aynı Alma gibi cevapsız kalan inançla ilgili problemlerini çözme yöntemlerinden biri film çekmektir. Tanrıyla olan tek kişilik karşılıksız ilişkisi için bir röportajında şunları söylemektedir¹⁴:

“Hastalanmışım. Bir çeşit ameliyat yapmaları gerekti. Ardından koluma bir iğne yaptılar. Daha önce hiç olmamışım. Ve uyuşturuldu. Uyuyordum ama tam olarak uyumuyordum. Altı saat boyunca bilinçsiz kaldım. Geçen zamanı hiç hissetmiyordum. Varlık durumundan, var olmama durumuna geçmişim. Ve bu beni çok mutlu etti. Kendimin ve her şeyin bilincindeydim ama sonra aniden veya yavaşça bilincim kapandı. İşte bu bir “var olmama” idi. Harika bir histi bu. Varlıktan yokluğa geçmişim. Ve o anda bana hiçbir şey olamazdı. Bence birinin gelip bu harika “var olmama” durumundan beni uyandırması korkunç olurdu. Hatta şöyle dense: “Ebedi ruhunuz Bay Bergman, falan filan... Çünkü Tanrı'nın varlığına karşı duyulan his hiç de sağlıklı değildi. Çünkü mükemmel olan bir şeylerin olduğuna dair güçlü bir his söz konusuydu. O şey olağanüstü derecede mükemmel var olan, en kusursuz şey... Tüm bunları geride bırakabildim ve kendimi birdenbire elimden geleni yapacak kadar iyi hissettim. Sınırlarımı aşmayı deneyeceğim, boş Cennet fikrinin altındaki gerçek kirli Dünya'da iyi bir insan olmaya çalışacağım. İşte benim amacım budur ve yaşam hakkındaki fikrim budur. Her zaman orada birinin olduğunu ve sizi çok sevdiğini hissediyorsanız yine de bu Tanrı'nın kusursuz olduğunu kendinizi ise kirli bir yılan olduğunu hissettiriyorsa bu hiç de iyi bir his değildir. Ama bu şartlar altında elinizden geleni yapmanız gerektiğini hissediyorsanız bu sevginin ve iyiliğin karşılığının olmadığını hissediyorsanız her şeyi açıklayabilir, her şeyi anlayabilirsiniz. Burada korku söz konusu değildir, burada bir çeşit “var olmama” vardır. Ve bence bu harikadır. Buna ikna olduktan sonra nefret ve kendimi kabul etmemeye dayalı sinirsel hislerim başka insanlara kızma ve onları kabul etmeme hissim tamamen yok oldu. Ve bu yaratım sürecime de yansdı. Başka insanlara daha fazla ilgi göstermeye başladım çünkü ben o kadar önemli değildim. Benim kendi sorunlarım... İyi miyim değil miyim, Tanrı ile kıyaslanınca artık önemli değildi. Tek önemli olan başka insanlardı.”

Cevap alamama fikri inanç konusunda Bergman'ın bir filozof gibi yeni kavramlar üretmesine neden olmuştur. Soruları cevaplanmış, olayları kavramak kolaylaşmıştır. Alma ile Elisabet arasındaki durumda bu sürecin yansımasıdır. Sorularla, çığlıklar mevcutken cevap alamayan Alma'nın içinde bulunduğu durum da ne yazık ki Tanrı ve Bergman ilişkisine benzemektedir. İyi kavramı buradaki kilit kavramdır. Alma için önemlidir. Filmde iyiye ulaşmak için elinden geleni yapsa da iyiye karşı bakışı kendi değişimine neden olacaktır. Elisabet'le bir şekilde aynı olduklarını söylerken de değişiminin farkındadır ancak bunun olması için bir çatışmaya yani Elisabet'in onun için düşüncelerini öğrenmesi gerekmektedir. Yani başında duran Elisabet'in

¹⁴ Bkz. Bergman. Ingmar (1970). *Hiçlik Üzerine* (Röportaj), https://www.youtube.com/watch?v=_DwcKmICzmw

mektubuna karşı kayıtsız kalamamasının nelere yol açacağından çok kendisini kanıtlama tavrıyla doğrulanmayı amaçlaması tüm dengeleri bozacaktır.

Mektupta;

Canım hep böyle yaşamayı isterim. Bu suskunluk bir köşede yaşamak ihtiyaçlarını asgariye indirmek ve hissetmek... Bu hurpalanmış ruh gerçekten kendini onarmaya başladı.

Alma benimle ilgileniyor ve beni çok şımartıyor. Sanırım bu durumdan memnun ve bana oldukça bağlı hatta farkında olmadan tatlı bir şekilde bana biraz aşık. Ayrıca onu incelemek çok keyifli.

Bazen geçmiş günahları için ağlıyor, hiç tanımadığı bir gençle yaşanmış bir çeşit orgie ve ardından gelen kürtaj, yaşam hakkındaki düşünceleriyle ve davranışları arasındaki uyumsuzluktan bahsediyor.

Bu satırları okuduktan sonra Alma ister istemez hırçınlaşarak Elisabet'te tepkisini göstermeyi tercih etmektedir. Nietzsche'nin kuzular ve kartallar arasındaki gibi Alma da sahip olamadığı gücün gölgesi altında ezilmiştir. Aralarındaki ilişki alt üst olmakla kalmayıp Alma artık hınç ile davranmaktadır.



Resim 4.38. Alma ve Narkissos'un suda yansıması seyretmesi

Narsist bir duruşla Narkissos gibi yansımasına bakan Alma güçlerini ortaya koymaya hazırlanır. Yansıması personasının karşıtı olan gölgesi gibidir. Bu her zaman bizimle olan ama çoğu kez fark edilmeyen karanlık yan, öteki bendir. Hatta gizlenmeye mahkûm ettiğimiz yanımızdır. Ancak bu gölge her yerde peşimizdedir nitekim filmin sonuna doğru Alma ile Elisabeth'in yüzleştiği sahnede bu soruna gölgelerle cevap veren Bergman saklanan gerçek duyguları açığa çıkar ve bir ve aynı olanın farklı görünimleri olan inkâr edilemez Elisabet ve Alma gerçekliğiyle bizi yüzleştirir. Bu cesur ve ilginç tavrı filmi tam ortadan yakan Bergman'ın olağanüstü yeteneğidir.



Resim 4.39. Bergman'ın film karelerini yaktığı sahne ve Alma'nın dönüşümü

Tül perdenin arkasındaki Alma bir tür oluş ve bozuluş içindedir.

“Ah, bir çılgına döner her tutsak, çılgınca kurtarır kendini tutsak edilmiş istemde, zamanın geriye akması öfkelenir içten içe; böyleydi, budur yuvarlayamayacağı taşın adı. Bu yüzden öfke ve hoşnutsuzluk taşlarını yuvarlar ve kendisi gibi öfke ve hoşnutsuzluk duymayanlardan intikam alır. Böylece, istem, o kurtarıcı, acı çektiren birine döner ve acı çekebilen her şeyden geriye dönmeyişinin intikamını alır” (2019: 138).

Elizabeth Alma'nın personasıdır ve kendisini bu role oldukça kaptırmıştır. “*Asla senin gibi olmayacağım sürekli değişiyorum istediğini yap asla bana ulaşamayacaksın.*” dediği an Alma benliğiyle olan varoluş savaşını başlatmış Elizabeth ise yeni bir Alma'yla karşılaşacaktır. Artık ona özenen, seven hatta aşık olan Alma karakterinden çoktan uzaklaşmıştır. Yeni stratejisi kötü olmaktır. Empati yeteneği minimum, vereceği örnekler artık kendisine yönelik olmaya başlamıştır.

“*Neler hissettiğimi bilmezsin! Düşünsene ben de büyük sanatçıların birlikte yaşadıkları insanlara şefkatle yaklaştığını sanırdım, merhamet duygularının çok güçlü olduğunu, yardıma hep hazır olduklarını inanırdım. Ne aptallık! Beni kullandın. Niçin bilmiyorum ama artık bana ihtiyacın yok ve başından atıyorsun. Evet çok iyi anlıyorum tabi bunun nasıl sahte olduğunu!*”

Bu tartışmayla birlikte Alma Elizabeth'te mektubu okuduğunu söyler ve aralarında kavga başlar Alma birden kaynamış suya yönelince köşeye sıkışmış ve dehşete kapılmış bir yüz ifadesiyle ilk kez Elizabeth'in konuştuğuna şahit olur. “*Hayır dur!*” der panikle. Bu Elizabeth'ten duyduğumuz ilk sözdür. Alma için de şaşırtıcı ve sakinleştirici bir tavidir. Çünkü korku Elizabeth için istemediği bir tebki vermesine sebep olurken Alma için kendini güçlü hissetme reaksiyonuna dönüşmüştür. Gülmeye başlayan Elizabeth Alma'nın bu kısa süreli duygusal hazzını bozar. Sorgulayan ve cevaplar arayan taraftaki Alma konuşmaya devam ederken aynı zamanda yargılayan pozisyonundadır. “*Sen erişilmez birisin, doktor ruhsal açıdan sağlıklı olduğunu söylüyor ama ben senin deliliğinin en kötü delilikten bile daha kötü olduğunu biliyorum. Sen sağlıklı birini oynuyorsun, hem de başarıyla, ben hariç*

herkes inanıyor ama ben senin ne denli kokuşmuş olduğunu biliyorum. İşte böyle...”

Bu sözleri söyledikten sonra sahne değişir hızla yürüyen Elizabeth’in arkasından af dileyen Alma izleyiciyi tekrar yanıltır. Elizabeth’in mektubunda yazdığı Alma’nın düşünceleri ve davranışları arasındaki tutarsızlık bir kez daha karşımızdadır. Bağışlanmak ister ama Elizabeth arkasını dönüp uzaklaşır. Alma yalnız kaldığı sahilde ise bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu sahneyle birlikte filmi yeniden başlatan Bergman giriş sahnesinde duyduğumuz müzikle yeni bir çatışma başlatır. Her iki karakterin sıkıntılı ve buhranlı olduğu bir sıkışma patlar. Alma tek başına kalmayı tercih ederken Elizabeth evde eline geçen bir fotoğrafla filmin başında şahit olduğumuz dehşete kapılmış haline geri dönmüştür. Zorbalığa uğrayan bir topluluğun ve çocuğun olduğu bu fotoğrafla Elizabeth tekrar düşünmeye, sorgulamaya başlar, Alma ise Elizabeth’in personasına bürünür.



Resim 4.40. Alma’daki değişim ve yüz ifadesi



Resim 4.41. Elisabet’in düşünmeye ve sorgulamaya başladığı an

“Ne ki en ıssız çölde gerçekleşir ikinci dönüşüm aslan kesilir burada tin, özgürlüğü geçirmek ister eline ve efendi olmak ister kendi çölünde. Son efendisini arar burada düşman olmak ister ona ve son tanrısına; büyük ejderhayla dövüşmek ister zafer kazanmak için” (2019: 20).

Alma, tüm yüklerini bir kenara bırakmıştır. Artık gücünü göstermek istemektedir. Rollerini değiştirir ve Elizabeth'in yerine geçerek intikam almaya başlar. Amacı kendisini ifade etmek ya da empatiyi arttırmaktır. Bunun için yeni bir oyun başlatarak Elizabeth'in yerine geçmeye, onda eksik bulduğu ya da hiç var olmayan yani olmaya kararlıdır. Aynı zamanda içindeki tepkiselliğin amacı hırs, intikam ve güce kavuşma istemidir. Bu durum Elizabeth için karşı koyulabilir bir durumdur ancak Alma için dayanılmazdır. İşin özü bilinmeyen onu korkutur ve hamlelerini anlık vermek zorunda kaldığı için beklenmedik sonuçlarla karşılaşmak zorunda kalır. Elizabeth ise plansızdır ancak bir o kadar kabullenmeyi bilen ve ona göre anlık tepki vermeyi bir kenara bırakmış sadece gözlemlemeyi tercih ederek oyunu devralmayı ve hayatına katmayı başarabilmiştir. Alma karşı hamlesini yaparken beklediği sonuçları alamadığı için tepkiseldir.

“Büyüktür, derindir benim mağaram ve çok sayıda kuytu köşesi vardır; orada en gizli kişi bile gizlenecek bir yer bulur kendine. Sürünen, kanat çırpın ve sıçrayan hayvanlar için yüzlerce delik ve sığınak da vardır hemen yanı başında. Sen ey dışlanmış, sen kendini dışlayan, insanların arasında ve insanların merhametinin içinde yaşamak istemiyorsun, öyle mi, pekâlâ, sen de benim gibi yap, böylece benden de bir şey öğrenmiş olursun sadece yapan öğrenir” (2019: 270).

Elizabeth öğrenen taraftadır. Alma ise afallayan. Gerçek anlamda düşünceye ulaşmak ve bunu eyleme aktarmak için birçok bilinen insani tepkiden uzaklaşması gerekir. Dolayısıyla mevcut konumunu terk ederek bir kartal gibi yukarılara uçması gerekir. Aynı Elizabeth'in konuşmasını beklerken susmayı tercih etmesi gibi. Bu iki karakterin aralarındaki en büyük fark işte budur. Biri görebiliyorken diğeri tüm bedeniyle sadece bakabiliyordur. Biri kendi istekleri doğrultusunda hayır diyebiliyorken diğeri kalıplaşmış çerçevesinden çıkmayı huzursuzluk verici bulmaktadır.



Resim 4.42. Alma'nın Elisabet'i yakından incelediği sahne

Bir ve aynı olabilmek için farklılıkların giderilmesi gerekmektedir. Elizabeth ve Alma ne kadar benzer olsa da farklıdırlar. En büyük sorun ise Alma'nın bunu kabul edebilecek erdeme sahip olmamasıdır. Bunu bilen Bergman filmin son çeyreğinde rolleri değiştirir. Yeni bir çatışma daha yaratarak karakterlerin aynılıklarından çok farklılıklarını göstermeyi hedefler. Alma “Konuşmayan, dinlemeyen kavrayamaz” tarafından bir pozisyon alır ve Elizabeth'i eleştirmeye aynı zamandan onun kendisine bile itiraf edemediği gerçeklerini yüzüne vurmaya hazırlanır. İlk olarak bir avcı gibi onu tanımaya zaaflarını öğrenmeye ve hamlelerini tahmin etmeye başlar, ardından gelen ses ile irkilir ancak role çok çabuk adapte olmaktadır. Gelen Elizabeth'in kocasıdır. Elizabeth'e seslenirken Alma'ya karısı gibi davranması Alma'nın “Ben Elizabeth değilim” demesine rağmen bir anda Elizabeth olmaya karar vermesi, Elizabeth'in ise bu duruma karşı çıkmayıp oyuna dahil olması tam bir çatışma anıdır.



Resim 4.43. Bay Vogler, Alma ve Elisabet

“Kendinizin üzerinde seveceksiniz günün birinde bu yüzden önce sevmeyi öğrenin bu yüzden de içmelisiniz sevginizin acı kupasından” (2019: 65). Elizabeth ve bay Vogler'in evlilikleri sevgi bağına tabi değildir. Birbirlerini çok tanımadan öncelikli olarak çocuk için evlenmişlerdir. Bu bağımlılık, bağlılık durumunu karşılamaz. Alma ise Elizabeth'e bağlıdır. Kendisini onda adanmış durumdadır ancak karşılık görmemektedir. Bu andan sonra beklemediğimiz bir durumla karşı karşıya kalırız. Alma ve bay Vogler arasında bir tiyatro başlar. Elizabeth burada seyirci konumundadır aynı zamanda oyuna dahil olmakta zorlanan Alma'ya yardımcı olur. Bu çok zor bir gerçekliktir. Kocasını paylaşmak ya da başka bir kadınla olduğunu görmek çok zordur, yüz ifadelerinden acı çektiği görülmektedir fakat Elizabeth bunu katlanılmaz bulmaz aksine Bergman'ın yapmak istediği şey bu ilişkide birbirlerini ne kadar az tanıdıklarını özellikle de bay Vogler'in Elizabeth'i hiçbir zaman anlamadığını gözler önüne sunmaktır. Alma ise önce bu fikri şaşkınlıkla karşılar ardından hemen adapte olur çünkü o toplum tarafından bilinen olması gerektiği gibi yaşamaya daha yakındır. Bu

oyuna bir süre dahil olmayı başarabilse de “*Bu utanç verici bir durum. Ben soğuk, ruhsuz ve aşağılık biriyim her şey yalan...*” diyerek bu katlanılmaz oyuna son verir.



Resim 4.44. Elisabet’in yakın plan çekimleri

Filmin son çeyreğinde Alma artık bir dedektif gibi Elizabeth hakkında öğrendiği tüm bilgileri paylaşmaya karar vermiştir. Bergman ise burada izleyiciyle harika bir görsellikle beraber mimiklerle aynılığa karşılık farklılıkları göstermeyi hedeflemiştir. Varlık nedir sorunu varolmanın anlamı nedir’e dönüşmüş ve bu anlamda cevaplar iki farklı taraftan verilmeye başlanmıştır. Alma artık Elizabeth’ten cevap beklemez bizzat cevap onun dilinin ucundan akar gider. Elizabeth ise bu durumdan dayanılmaz bir acı çekmeye başlar yüzünü saklar, gözlerini kaçırır, utanır, sinirlenir ama karşı çıkmaz eylemliliğinin sonuçlarına katlanmak zorunda olduğunu düşünmektedir. Yargıç pozisyonundaki Alma donuk ve hissizdir. “Ama düşünce başka bir şeydir, eylem başka, eylemin imgesi de bambaşka bir şeydir, nedenselliğin çarkı dönmez bunların arasında” (2019: 32). Alma ne kadar çabalasa da tek bir gerçek yoktur. Varolan, var olduğu gerçekliğin sınırları içinde parçalara bölünür, kırılır, esner, bükülür.



Resim 4.45. Alma’nın yakın plan çekimleri

Bu sahneyle birlikte ikilikler, zıtlıklar parçalara bölünerek anlamlı bir bütün oluşturmaya başlar. Algı ve düşüncenin nasıl farklılaştığını bakışın yer değiştirmesiyle anlatan Bergman aynının uzanımlarını her iki taraftan yansıtmaya çalışmıştır.

Filmin sonuna sessizlik hakimdir. Artık Alma susmuştur. Ama birçok sıkıntı çözülmüştür ikisi açısından. İkisi de hayat, özellikle de varoluşları hakkında yeni şeyler keşfetmiştir. Elizabeth fark ve tekrar arasındaki gizi keşfetmiş, tiyatroya geri dönmüştür, Alma ise sorgulanmamış hayatına dönerek farklı bir başlangıca yol almıştır.





5. TARTIŞMA VE SONUÇ

“Hamamböceğinin nasıl hayatta kalabildiğini anlayamayız, çünkü bunu anlama çabamız onu evriminin akışı içinde durdurmak anlamına gelecektir” (Plank, 2012: 145). Bu açıdan bakıldığında fiziksel yaşamda olan birçok şeyin varoluşunu kaçıran insan, bakmak ve görmenin sınırlı kaldığı durumlarda bedenin neler yapabileceğini inceleme imkânına ihtiyaç duymaktadır.

Olabileceğinin en iyisi olabilmesi için insanın önce kendisini tanıması gerektiğini vurgulayan Bergman, başına gelen her şeyden ders çıkaran, bunu varoluşuna yoran ve bu yolda geçirdiği hastalığını bile kendisine, sinemasına malzeme olarak kullanan bir yönetmendir.

“*Kendi özümüzde kimiz?*” sorusuna cevap arayan Nietzsche ise, sanatçı bakış açısına sahip olan insanların düşünce dünyalarını oluşturmak için sonu olmayan bir yaratım süreci içinde olmaları gerektiğini düşünür. Aynı zaman da Bergman sanatçı, yaratıcı kâşif ruhuyla, çelişkileri ve çarpıştırdığı zıtlıklarıyla hayata dair bizlere sinematik seçenekler sunmuştur.

“Eski bir yanılsama var; adı, iyi ve kötü” (2019: 203) diyen Nietzsche gibi Bergman da bu yanılsamayı ters-yüz ederek, gerçek sanılanların tüm çarpıklıklarını zıtlıklar içinde göstermek istemiştir. Her ikisi içinde insanın bulunduğu baskın gerçeklikten kurtulması için yer değiştirmesi gerekmektedir. Bergson’un *Metafiziğe Giriş* kitabının giriş kısmında söylediği gibi; “...düşüncenin olağan istikametine yönelik her müdahale” (2011: I) insanı varoluş gerçekliğine yaklaştıracaktır. Bu olağanüstü müdahale sayesinde düşünceyi kanaatlerden sıyrabilen insan, varoluşunun nedenlerini sorgulayan ve bunun için yaratıcı yollardır sunabilen bir köprü konumundadır. Bu bakımdan felsefe ve sinema birlikteliği insanın yaratıcı, sonsuz uzanımı ve bu amaca yönelik yapılan en iyi atılımı sağlayan, üstinsanın en önemli güç ve farkındalık basamağıdır.

Nietzsche, insanın artık dışsal bir makama ihtiyaç duymaksızın kendisine dönmesi ve varoluşunun anlamlarını keşfetmesi gerektiğini, Tanrı’nın ölümünün ise yeni bir bakış açısı oluşturarak insanın sınırlı hayatına yeni imkânlar sağladığını söyler.

Bu imkânlar; sanat, bilim ve felsefedir¹⁵. Nietzsche'nin felsefe yönünden yaşam atılımıyla gerçekleştirdiği bu adımı Bergman zıtlığın içindeki çarpıkları sanat ve sinemayla göstermiştir.

“*İnsan nasıl var olmaktadır*, sorusu üzerine duran Nietzsche, insanı belirli bir öze indirgeyen felsefeleri aşma imkânına sahip olmuştur. Çünkü Nietzsche, insani öte dünyacı bir takım ideallerde filizlenen tanımların ve kavramların içeriklerine göre değerlendirilmek yerine, dünya ile girdiği somut ilişki üzerinden ele alınır” (Çüçen, 2018: 111). Bu amaçla insanın öncelikle öte dünya ile olan karşılıksız ilişkisine son vermesi gerekmektedir. Nietzsche Tanrı'nın öldüğünü bildirerek insanlığa kendini bulma, keşfetme yolunu açmıştır. Bergman ise *Yedinci Mühür* filmiyle ölümle oyun oynayarak Tanrı'yla yüzleşmeyi tercih etmiştir. “Kelimelerin kendisinde, kelimelerle ifade edilmesi mümkün olmayan, işe yarar bir şey bulmaya çalışırım” (2012: XVI). Bu anlamı yazdığı senaryolar ve filmlerinde arayan Bergman *Yedinci Mühür* ile başlayan karşılık alamadığı sessiz Tanrısını *Kış Işığı* filmiyle öldürür. Tezin araştırma bölümünde *Yedinci Mühür* ve *Kış Işığı* filmleri bu amaçla Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabındaki “*Tanrı, Ölüm, Yaşam, Anlam, Güç*” kavramsal metodolojisi etrafında incelenmiş, Nietzsche ve Bergman'ın bu yoldaki benzerlikleri belirlenmiştir. Her ikisi de Tanrıyı öldürmüş bu baskın probleminden kendilerini kurtarmıştır.

“Tüm tanrılar öldü şimdi üstinsanın yaşamasını istiyoruz bu olsun büyük son dileğimiz” (2019: 73). Sıra insanın kendisine dönerek varoluşuna katacağı anlamlandırma sürecine gelmiştir. Bu amaçla *Yaban Çilekleri* ve *Persona* filmleri incelenmiş, yaşlı Isak Borg, aktris Elisabet ve hemşire Alma'nın yaşadığı varoluşsal sancılar “*Çelişkiler, Zıtlıklar, Bengi Dönüş, Giz ve Güç, Anlam, Zaman ve Yansımalar*” gibi kavramlar üzerinden açıklanmıştır. Yaşan bir uzanımdır ve çeşitlilik göstermektedir bu herkes için farklı biçim ve anlamlara dönüşmektedir.

“Zerdüşt'e inandığınızı söylüyorsunuz, öyle mi ne önemi var ki Zerdüşt'ün, sizler bana inananlarsınız ama ne önemi var ki, henüz kendinizi aramamıştınız bu sırada beni buldunuz. Böyle yapar tüm inanalar bu yüzden değersizdir tüm inanışlar, şimdi beni kaybetmenizi ve kendinizi bulmanızı istiyorum sizden...” (2019: 73).

¹⁵ Bkz. Deleuze. Gilles (2021). *Sinema 1 - Hareket-İmge, Sinema 2 Zaman-İmge*, çev: Soner Özdemir Ankara: Norgunk Yayıncılık.

Kendini bulmak Bergman için “düşünceyi aşıp doğrudan duygulara hitap etmek” (2012: XVI) demektir. Sinemayı bu amaç uğruna tetikleyici güç olarak kullanan Bergman “Eğer onun bir oyun olduğunu unutursanız, gerçekliği taklit eden bir sinema yönetmeni olarak çok feci bir şekilde kendinizi aldatmaya doğru yol alırsınız” (2012: XVIII) der. Kendini bulmak “ve özgürlüğün yolunu bulmak istiyorsanız, tüm kurtarıcılardan daha büyük olanlardan da kurtulmanız gerekir” (2019: 88). İnsan, kendi gerçeğine ulaşmada kendi yolunu açmalıdır, bu yol güçlüklerle dolu, engebeli bir o kadar da potansiyellerin açığa kavuştuğu, düşüncenin rizomatikleştiği sonsuz seçeneklerle imkânların oluşturulabileceği yaratıcı bir yoldur.

Baş a dönecek olursak insan, Franz Kafka’nın Gregor Samsa’sı gibi bir gün hamamböceği olarak bu Dünya’ya gelseydi kaçınılmaz bir şekilde “Niçin” sorusunu soracaktı ve daha iyiyi bulmak için mücadele edecekti. İşte felsefe ve sinema birlikteliği bu mücadeleye yeni bir alan açarak insanın kendisini bulmasına yeni sorular sorarak gelişimine ve değişimine imkân sağlamaktadır. Aynı zamanda zıtlıklar arasında saklanan bu iki adamın, yaratıcı kudretleriyle gizli gücün kendilerindeki anlamlarını bize kitaplarıyla ve filmleriyle ipuçları olarak bıraktıkları çok açıktır. Bu amaçla tezin varsayımları doğrulanmış, Nietzsche, varoluşsal yolculuğuna felsefi kitaplarıyla yanıt ararken Bergman’ın filmleriyle yanıt aradığı ve filmlerindeki imajların ürettiği düşünce ile felsefe yaptığı, ikisinin de aynı hatta yolculuklar yaptığı, insanı merkeze alan bakış açılarıyla varoluşsal sorunlara biricik yöntemleriyle benzer yorumlar getirdiği sonucuna varılmıştır.

Sonuç olarak Bergman’ın *Yedinci Mühür* (1957), *Kış Işığı* (1963), *Yaban Çilekleri* (1957), *Persona* (1966) filmleriyle Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) kitabındaki kavramları, karşılaştırılarak incelenen tezde, belirtilen varsayımlar incelenmiş, Nietzsche ve Bergman’ın hayata karşı paralel duruşlarını filmler üzerinden en önemlisi bağlamından koparmayarak saklanan giz üzerinden yorumlanmış elde edilen sonuçlar doğrultusunda Nietzsche’nin oluşturduğu felsefi çerçeveden, varoluş felsefesinin yapıtaş a olan kavramlarla klasik film anlatılarının dışında, giz in çözümüne yönelik özgün ve yaratıcı bir bakışla varsayımlar doğrulanmıştır.



KAYNAKLAR

- Bergman, I. (1999). *(Bilder) İmgeler*, çev: Gökçin Taşkın, İstanbul: Nisan Yayınları.
- Bergman, I. (2007). *Büyülü Fener*, çev: Gökçin Taşkın, İstanbul: Agorakitaplığı.
- Bergman, I. (2012). *(Interviews with Ingmar Bergman) Sinematografi İnsan Yüzüdür*, çev: Selim Özgül, İstanbul: Agorakitaplığı.
- Bergman, I. (Yönetmen). (1957). *(Smultronstället) Yaban Çilekleri*, [Film]. İsveç.
- Bergman, I. (Yönetmen). (1957). *(The Seventh Seal) Yedinci Mühür*, [Film]. İsveç.
- Bergman, I. (Yönetmen). (1963). *(Winter Light) Kış Işığı*, [Film]. İsveç.
- Bergman, I. (Yönetmen). (1966). *Persona*, [Film]. İsveç.
- Bergson, H. (2019b). *Düşünmek ve Olmak*, çev: Elif Yıldırım, İstanbul: Oda Yayınları.
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekâmül*, çev: Şekip Tunç, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.
- Clear, H. (2018). *Atomik Alışkanlıklar*, çev: Sevinç Seyla Tezcan, İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Çüçen. A.K. (2018). *Varoluş Filozofları*, Bursa: Sentez Yayınları.
- Deleuze, Gilles, Parnet, Claire (1990). *Diyaloglar*, çev: Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2000). *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, çev: Ulus Baker, Ankara: Öteki.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe*, çev: Ferhat Taylan, İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2017). *İssız Ada ve Diğer Metinler*, çev: F. Taylan, H. Yücefer, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). *Nietzsche*, çev: İlke Karadağ İstanbul: Alfa Yayınları.
- Deleuze. Gilles, Guattari. Félix (2014). *Anti Odipus: Kapitalizm ve Şizofreni*, İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze. Gilles, Guattari. Félix (2015). *Felsefe Nedir?*, çev: Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekân*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Dufourmantelle. A. (2021). *Riske Övgü*, çev: Murat Erşen, İstanbul: Kolektif Kitap.

- Erdem Hüsetin, S. (2007). *Nietzsche Perspektivizm, Anlam ve Yorum*, Van: Bilge Adamlar Yayınları.
- Fehmi, B. (1989). *Bilgelik Yolunda Bir Filozof Nietzsche*, Ankara: Palme Yayınları.
- John, A. (2017b). *Nietzsche'den Hayat Dersleri*, çev: Azade Aslan, İstanbul: Sel Yayınları.
- Jung, C.G. (2017c). *Dört Arketip*, çev: Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul: Metis Yayınları.
- Knoll, M. (2021). *Friedrich Nietzsche: Perspektivizmden Üst-İnsana Beş Makale*, çev: Nihat Ülner, İstanbul: Garuda.
- May, T. (2017). *Deleuze: Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?*, çev: Sercan Çalcı, İstanbul: Kolektif.
- Nietzsche, W.F. (2002). *Güç İstenci*, çev: Sedar Umran, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Nietzsche, W.F. (2009a). *Eğitici Olarak Schopenhauer*, çev: Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, W.F. (2009b). *Şen Bilim*, çev: Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, W.F. (2009c). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, W.F. (2010a). *Ecco Homo Kişi Nasıl Kendisi Olur*, çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, W.F. (2010b). *Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne*, çev: Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, W.F. (2010c). *Gezgin İle Gölgesi*, çev: M. Batmankaya, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, W.F. (2019). *Böyle Söyledi Zerdüşt*, çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: İş bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Plank, W. (2012). *Nietzsche Ve Varlık*, çev: Cem Kılıçarslan, İstanbul: Mitra Yayınları.
- Solomon, R.C. (2020). *Akılcılıktan Varoluşçuluğa: Varoluşçular ve 19. Yüzyıldaki Kökleri*, çev: Reha Kuldaşlı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Young, J. (2017a). *Nietzsche*, çev: Bülent O. Doğan, İstanbul: İş bankası Kültür Yayınları.





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Akçağ Berna

Uyruğu : TC

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Devam ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi	14.06.2010
Lise	Halit Armay Lisesi	15.06.2005

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2020-...	İŞKUR Genel Müdürlüğü: Basın, Yayın ve Tanıtım Birimi	AB Proje Grafik Tasarım Danışmanı
2017-2021	TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Verilen Dersler: Sinema Felsefesi, Edebiyat Sinema Uyarlamaları, Yaratıcı Senaryo Yazarlığı	Öğretim Görevliliği
2015-2018	Hacette Üniversitesi Verilen Dersler: İzleyici Etiği ve Film Eleştirmenliği, Eleştirel Film Okuma, Reklam Okuryazarlığı, Edebiyat Sinema Uyarlamaları, Yaratıcı Senaryo Yazarlığı	Öğretim Görevliliği
2014-2015	M.E.B : İBB Barbaros Hayrettin Paşa Ortaokulu	Sosyal Bilgiler Öğretmenliği

Yabancı Dil

İngilizce-Orta

Yayınlar

-(ISSN: 2547-9458)

Akçağ, B. (2019). Nietzsche'nin "Üstinsanı" ile Jim Jarmusch'un "Zombileşen İnsanın" Karşılaşması . SineFilozofi , 4 (8) , 177-179 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/51164/632943>

Akçağ, B. (2020). Platon'un Kamerası . SineFilozofi , 5 (9) , 591-592 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/55709/758968>

Akçağ, B. (2021). Küçük Şeyler Dünyası'nda "Kamufle Ben" . SineFilozofi , 6 (12) , 1161-1162 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/67339/1050038>







le.ahbv.edu.tr