

SANAT FELSEFESİ PERSPEKTİFİNDEN INGMAR BERGMAN'IN SESSİZLİK (1963) FİLMİNDE ZAMANIN KRİSTAL AKIŞI VE SESSİZLİĞİN POLİTİKASI ¹

Dr. Öğr. Üyesi **Evrım NACAR**

Alanya Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü

Alanya/Türkiye

evrim.nacar@alanyauniversity.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2935-4609

Öz: Bu çalışmada Ingmar Bergman'ın İnanç Üçlemesi'ndeki sessizlik olgusunu, sadece bir kişisel içe dönüş aracı olarak değil, aynı zamanda politik bir alegori olarak yorumlamak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda üçlemenin son filmi olan *Sessizlik* (1963), tarihsel iletiminde ve seyirciyle karşılaşmasında, yeni yorumlar ve anlamlarla ortaya çıkan bir deneyimin parçası olarak görülmekte, filmin değerlendirmesinde tek bir teorinin inşası takip edilmemekte, hermeneutik yöntem referans alınarak film yorumlama sürecine odaklanılmaktadır. Film sanat felsefesi perspektifinden, kültürel, tarihsel ve sanatsal arka planıyla, görsel sembolleri ve kurgusal yapısıyla değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme neticesinde, filmin içine doğduğu kültürün ve zamanın; toplumun değerlerinin ve inançlarının filme yansımalarının izleri sürülmüştür. Bu bağlamda, filmdeki sembolik unsurlar ve anlatı yapısı, dönemin sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamıyla ilişkilendirilerek analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Ingmar Bergman, İnanç Üçlemesi, Hermeneutik, Sessizlik, Sessizliğin Politikası.

FROM THE PERSPECTIVE OF ART PHILOSOPHY FROM THE PERSPECTIVE OF ART PHILOSOPHY, THE CRYSTAL FLOW OF TIME AND THE POLITICS OF SILENCE IN INGMAR BERGMAN'S FILM *THE SILENCE* (1963)

Abstract: In this study, the phenomenon of silence in Ingmar Bergman's Faith Trilogy is aimed to be interpreted not only as a form of personal introspection but also as a political allegory. In this context, the final film of the trilogy, *The Silence* (1963), is regarded as part of an experience that emerges with new interpretations and meanings in its historical transmission and encounter with the audience. In the evaluation of the film, the construction of a single theory is not pursued; instead, the focus is placed on the process of interpreting the film by referencing the hermeneutic method. From the perspective of the philosophy of art, the film's cultural, historical, and artistic background has been evaluated alongside its visual symbols and narrative structure. As a result of this evaluation, it has been identified how the norms, values and beliefs of the culture and time in which the film was made are reflected in the film. In this context, the symbolic elements and narrative structure of the film have been analyzed in relation to the socio-cultural and historical context of the period.

Keywords: Ingmar Bergman, Faith Trilogy, Hermeneutic, Silence, Politics of Silence.

¹Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Sanatsal bir pratik olarak filmler düşüncenin akışkan, çok yönlü ve dinamik doğasını ortaya çıkarmaktadır. Ingmar Bergman İnanç Üçlemesi'nde de özel yaşamlar ile politik olaylar arasındaki kurgusal olgu, politik bir öz barındırmakta; eski ile yeninin, kişisel olanla politik olanın, özel meselelerle kamusal meselelerin arasındaki her türden ayırım iç içe geçmekte, sessizlikle oluşturulan özgürlük alanları yaratılmaktadır. Bergman'ın bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan, İnanç Üçlemesi'nin son filmi olan *Sessizlik*'te aile içi otorite kaybının veya otoriteye sahip olmanın yarattığı belirsizlik ve dehşet anlarının karakterlerin jestleri ve sessizlikleriyle pekiştirildiği varsayılmaktadır. Otoritenin bu yeni imajı, politik veya kişisel hiçbir varoluş alanının diğerinden arınmış olmadığını; politik ve kişisel olanın birlikte hareket ederek, eş zamanlı işlediğini ve yıkıma uğradığını işaret etmektedir.

Bergman'ın İnanç Üçlemesi, *Aynadaki Gibi (Såsom i en spegel, 1961)* adlı filmle başlar, ardından *Kış Işığı (Nattvardsgästerna, 1962)* ile devam eder ve *Sessizlik (İsveççe: Tystnaden, 1963)* ile son bulur. Üçlemede, insanın durumunun “belirsiz gerçekliği”ni yansıtmak için benzer temalar işlenmekte; insanın içsel bir dönüşümü ve “hi-zaya gelme” süreci aktarılmaktadır. Üç filmin üç karakteri de bağlantısızlık, trajik durum içindedir ve bu durumdan kurtulmaya çalışırken ortaya çıkan çabalar, üç film arasındaki ortaklığı vurgular. Diğer karakterlerin trajik durumu, baş karakterin durumuyla paralellik gösterir. Bergman, *Aynadaki Gibi*'de Tanrı'yı arayan ve ruhsal sıkıntılar yaşayan Karin'in (Harriet Andersson) hikayesini aktarırken, *Kış Işığı*'nda ise papaz Thomas'ın (Gunnar Björnstrand) inancı sorgulayan hikayesi ön plana çıkarır, *Sessizlik*'te ise fiziksel olarak çöken iki genç kadının içsel yolculuğuna odaklanır (Taylan, 1995, s. 6).

Biçim açısından bu üç film, Strindberg'in Oda Tiyatrosu terimiyle bilinen dramatik yönteminin sinemaya uyarlanışını içermektedir. Üç filmde olaylar, birkaç karakter arasında, sınırlı bir mekânda ve kısa bir zaman diliminde geçer. Üçlemenin ilk filmi olan *Aynadaki Gibi (1961)*, Baltık Denizi'nin kıyısındaki adalardan birinde dört kişi arasında geçmektedir. *Aynadaki Gibi* filmine benzer şekilde ikinci film olan *Kış Işığı (1963)* filmi de, birkaç kişi arasında geçmekte, İsveç'te kırsalda, küçük bir kilisede papaz olan Tomas Ericsson'un (Gunnar Björnstrand) varoluşsal bir krizle ve Hristiyanlığıyla başa çıkmasını merkeze almaktadır. Üçlemenin son filmi olan *Sessizlik (1963)* filmi ise bir tren ve neredeyse boş bir otelde dört kişi arasında geçmektedir. 24 saatlik bir sinemasal zaman dilimine sığdırılan filmlerde zaman, mekân ve eylem birliği mevcuttur. Bergman, bu üç filmin biçimsel tanımını yaparken “oda filmi” anlamına gelen “Kammerfilm”² terimini kullanmıştır (Taylan, 1995, s. 8). Bu bağlamda Bergman'ın İnanç diğer adıyla Oda Üçlemesi ile eski Alman sinemasının Kammerspiel tarzı arasında derin bir bağlantı bulunur. Üç filmde de üç ya da dört karakter, trajedilerini yaşadıkları süre boyunca dünyadan uzaklaşmış, belirli bir mekânda ve kısa bir zaman diliminde kapana kısılmış; yönetmen Kammerspiel örnekleri gibi çelişkili ışık oyunları, bakışlar, jestler ve mimiklerle duygu yoğunluğunu aktarmaya çabalamıştır.

Deleuze “zaman-imge”yi, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada öne çıkan bir eğilim olarak, ardışık ya da kronolojik bir zaman yapısına bağlı kalmayarak, izafi zamanın dolaysız bir ifadesi olarak değerlendirir. Deleuze'e göre “zaman-imge” sinemaya her zaman musallat olmuş bir hayalettir ancak bu hayalet bedenini modern sinemada

² Türkçeye “Oda Oyunu” olarak çevrilebilecek “Kammerspiel”, az sayıda oyuncunun yer aldığı ve olay örgüsünden ziyade ruhsal işleyişlerin ve yaratılan atmosferin ön planda olduğu oyunları tanımlamak için kullanılan bir terimdir. 1920'lerde Alman sinemasında, Max Reinhardt'ın “kammerspiel” tiyatrosundan esinlenerek geliştirilmiş, bunun yanı sıra dışavurumcu filmlere bir tepki olarak ortaya çıkan sessiz filmleri de ifade etmek için kullanılmıştır. Kammerspiel filmleri genellikle kasvetli ve karanlık sahneler içerir, doğal ve samimi bir atmosfer yaratır ve psikolojik derinliklere odaklanır. Bu tür filmler, anlatımsal yönleriyle oyuncuların yüz ifadelerini, jestlerini ve davranışlarını öne çıkarmaktadır (Süalp, 1998, s. 2126).

bulmuştur. Modern sinemada zaman, harekete tabi değildir; aksine, zamanın kendisi doğrudan deneyimlenir ve imgeler aracılığıyla ifade edilir (2021, s. 57, 58).

Modernizmin ilk dönem filmleri klasik anlatı filmleriyle şekil almışsa da, Andras Kovacs'ın "geç modern" olarak nitelendirildiği dönemde filmler türlerin uyuşmalarıyla doğrudan ilişkilendirilmeyecek şekilde sunulmuştur (Kovacs, 2010, s. 64). Bergman'ın *Sessizlik* (1963) filmi de Kovacs'ın "geç modern" olarak tanımladığı sinemanın birçok özelliğini taşımaktadır. Film, epizodik yapısı ve zamansal sınırları belirsiz olay örgüsüyle, izleyiciyi klasik anlatının çizgisel yapısından uzaklaştırır. Anlatıda sıkça kullanılan düşler, anılar ve fanteziler, karakterlerin zihinsel durumlarına odaklanmayı mümkün kılar. Ester'in içsel çatışmaları ve zihinsel dünyası, filmin atmosferine hâkim olan özbilinçli bir anlatı diliyle aktarılır. Anlatısal süreklilikteki kopmalar ve olayların açıklamalarındaki parçalı yapı, filmin dramatik etkisini artırır. Film tesadüf ve rastlantısal olaylarla şekillenen bir dünya tasvir ederken, karakterlerin ilişkilerinde neden-sonuç bağlarının gevşemesi, Bergman'ın imgeleri gerçekçi bir bağlamdan ziyade simge-sel anlamlar üzerinden kurgulamasıyla belirginleşir.

Sessizlik filmi geleneksel anlatı kalıplarını terk eden, doğrusal olmayan, nedensellikten bağımsız bir anlatı yapısına sahiptir. Filmde çoklu zaman ve mekân boyutları iç içe geçirilmekte, zamanın katmanlı ve deneyimsel boyutu öne çıkarılmaktadır. Filmde olaylardan çok duygusal ve psikolojik derinlik, zamanın doğrusal bir akışından çok döngüsel ve belirsiz bir yapı ön plandadır. İki kız kardeş arasındaki karmaşık ilişki, hem aile bağlarının hem de insan ilişkilerindeki derin iletişimsizlik problemini gözler önüne serer. İletişim kurma çabasının başarısızlığı ve yalnızlık, evrensel bir insan deneyimidir. Film, anlam arayışı, ölüm korkusu, cinsellik ve kimlik gibi bireyin temel varoluşsal kaygılarını yansıtmaktadır. Bu temalar, herhangi bir kültür ya da zamana özgü değildir; insan doğasına özgüdür. Bu nedenle bu çalışmada zamansız ve mekânsız bir anlatı sunan 1963 yapımı *Sessizlik* filminin zaman, mekân ve kültür engellerini aşan evrensel bir dil olarak işlev gördüğü hipotezinden hareket edilmiştir.

Bu araştırmanın problemi, Ingmar Bergman'ın *Sessizlik* filminde Bergsoncu kronolojik olmayan kristal zamanın politik ve kişisel boyutlarını nasıl iç içe geçirdiğini ve bu temaların karakterlerin içsel dünyalarıyla olan ilişkisini ortaya koymaktır. Bu çalışmanın önemi, Bergman'ın eserlerinde post-yapısalcı bir perspektifin izlerini sürerek, filmlerdeki dramatik yöntemlerin ve sembolik unsurların sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamları nasıl yansıttığını belirlemektir. Araştırmada yöntem olarak film hermeneutiği kullanılmış ve bu yöntemle üçlemenin son filmi olan *Sessizlik* (1963) filmi analiz edilmiştir.

2. Yöntem

Film analizinde hermeneutik yöntem, izleyicinin filmi anlama ve yorumlama sürecini vurgulamakta; izleyicinin önyargısız bir şekilde filme yaklaşmasını ve kendi öznel deneyimleriyle etkileşimde bulunmasını gerektirmektedir. İzleyici filmi kendi yaşam deneyimleri, kültürel arka planı ile ilişkilendirdiği varsayılmaktadır (Baracco, 2017, s. 89).

Hermeneutik yöntemde Ricœur perspektifini benimseyen araştırmacılar, filmi bu kapsamda değerlendirmeye çalışmış, terimi daha geniş bir anlamda kullanarak filmi içine alan bir metin olarak düşünmüşlerdir (Baracco, 2017, s. 24). İlk aşamada film, seyircisi tarafından algılanmakta ve anlaşılmaktadır. Bu aşama, film seyircisinin film dünyasının önceden anlayışını, film dünyasına daldığı tanıma ve film karşısında açıklık durumunu içermektedir. Ancak, bu anlayışın tanınması gerçekleşse bile, film her zaman yorumlama gerektirmektedir. Bu ikinci an, seyirciyi filmden uzaklaştırırken filme ilişkin sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamları düşünmemizi sağlamaktadır. Ancak, Ricœur'ün belirttiği gibi, bu açıklama film yorumlama sürecinin son aşaması değildir. Analitik uzaklığına

rağmen, film seyircisi yenilenmiş bir anlayış için film dünyasına geri dönebilir. Bu üçüncü aşama, filmi daha derinlemesine anlamayı işaret etmekte ve onu zaten açıklanan ve tanımlanan parçalara bölmek yerine bütünlüğüne kulak vermektedir (Ricœur, 1991, s. 87-88).

Bu bağlamda hermeneutik film analizi, seyircinin filmi kendi bakış açısı ve deneyimleriyle etkileşime soktuğu ve film metnini kültürel ve tarihsel bağlamıyla birlikte değerlendirdiği bir yaklaşımdır. Bu yöntem, filmi bir tür diyalog olarak görür ve seyircinin filmi anlama ve yorumlama sürecindeki öznel katkısını vurgular. Hermeneutik yöneme Ricœurcu bir film yorumlama yaklaşımı Ditte Friedman (2010) tarafından geliştirilmiştir. Friedman, Ricœur'ün hermeneutiği üzerinden film yorumbilimini 'açıklama-anlama,' 'sembol,' 'metafor,' 'anlatı' ve 'hayal gücü' olmak üzere beş ana tema etrafında şekillendirilmiştir. Friedman'ın beş teması birbirini tamamlar ve filmi iletişimsel ve sanatsal bir bütün olarak gösterir. Bu bakış açısından, Friedman, hermeneutiğin sadece filmler hakkında bilgi sahibi olmakla ilgili olmadığını, aynı zamanda filmlerin bizi etkilemesine izin vermenin de önemine dikkat çeker (Friedman, 2010, s. 161).

Bu bağlamda bu çalışma *Sessizlik* filmindeki sanatsal materyalleri, içsel olarak göreceli ve bağlamsal olarak ele almakta; filmin tarihsel iletiminde ve seyirciyle karşılaşmasında, yeni yorumlar ve anlamlarla ortaya çıkan bir deneyimin parçası olarak görmekte; filmin değerlendirmesinde tek bir teorinin inşası takip edilmemektedir. Bu anlamda *Sessizlik* filmi kültürel, tarihsel ve sanatsal arka planı hermeneutik yöntem ile incelenmiş, filmdeki diyaloglar, görsel semboller, kurgusal yapı ile birlikte değerlendirilmiştir. Yalnızca film metni değil aynı zamanda filmin yapıldığı dönemin sosyal, kültürel ve politik bağlamı da göz önünde bulundurulmuş; filmin yapıldığı kültürün ve zamanın normlarının, değerlerinin ve inançlarının filmdeki yansımaları incelenmeye çalışılmıştır.

3. İnanç Üçlemesi: Vitrinde Yaşayan İnsanlar

Gürültüyü ve görüntüyü kullanarak medyalaşan sinemanın yükselişte olduğu yıllarda, Bergman'ın filmleri medyalaşmış sinemaya bir başkaldırı gibidir. Politik olayların sonucu toplumsal kopuşla yansıtılır. Toplum, kendi varlığını tekrara borçludur. Toplumsallaşma, bireyin tekrar yoluyla alışkanlıklar edinerek zamanın akışına ve günlük rutine uyum sağlamasıyla oluşturduğu göz önünde bulundurulursa İnanç Üçlemesi'nin üç filminde, toplumsallaşmayı başaramayan ve günlük rutine ayak uyduramayan karakterlere yer verilmesi dikkat çekicidir.

Bergman'ın ilk dönem filmlerinde sinemada düşünceye dayalı bir belirlenmişlik oluşturarak bunu politik bir işlevselliğe dönüştüren yönetmen, kötülüğü insanın içine, ruhuna ve niyetlerine yerleştirmiştir (Küçükalkan ve Yıldırım, 2023, s. 19). Bergman'ın sinema kitaplarında altı döneme ayrılan filmografisinin içinde en çok ilk dönem filmleri "karamsar" olarak değerlendirilmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın ruhsal ve mekânsal yıkıntılarını deneyimlemesi, yönetmenin sinemayı varoluşsal bir ifade aracı olarak kullanmasının altında yatan en güçlü itkidir (Ekici, 2007, s. 242). Bergman sineması eskiyle yeninin, ideolojiyle düşüncenin, bilinçle bilinçdışının, bilinçlenmeyle öncesinin ardışıklığını sunmaktadır. Karakterlerin yaşamı paralel ve kesişen sekanslar halinde örgütlenerek, bireyselden kolektife, kişiselden politığe geçiş sağlar.

Bergman'ın filmografisinde 1961-1963 yılları arasında çektiği üç film bulunur. 1957'de çektiği *Yedinci Mühür* (*Des Sjunde Inseglet*) ve *Yaban Çilekleri* (*Smult ronstâllet*) sonra bir durgunluk dönemine giren yönetmen, İnanç Üçlemesi'nin ilki olan *Aynadaki Gibi*'yi (*Såsom i en spegel*, 1961) çekmiştir.

Aynadaki Gibi felaketle karşı karşıya kalan bir ailenin trajik serüvenini 24 saatlik zaman dilimine sığdırarak aktarmaktadır. Olaylar, Baltık Denizi'nin bir kıyısındaki taşlık bir adada geçer; bu ada ilk bakışta boş gibi görünse de

aslında soğuk ve ürkütücü bir denizle çevrilidir. Filmdeki ana karakter Karin, ruhsal olarak çökmüş durumdadır. Karin'in etrafında, doktor olan kocası Martin (Max von Sydow), küçük kardeşi Minus (Lars Passgård) ve İsviçre'den yeni dönmüş David (Gunnar Björnstrand) gibi, genç kadının trajedisine tanıklık eder ve ortak olur. Filmin dramatik yapısına uygun bir dekor kullanımı vardır. İssiz bir ada, soğuk ve gri bir deniz, rüzgâr ve hüznle yüklü bir gökyüzü. Melankolik gri tonlardaki bu gökyüzü, yağan yağmurla birlikte denize karışıyor gibi görünür (Taylan, 1995, s. 9). Üçlemenin ikinci filmi olan *Kış Işığı*'nda (*Nattvardsgästerna*, 1962) ise baş karakter rahip Thomas'ın (Gunnar Björnstrand) kendisine mutlak bağlı olan Marta (Ingrid Thulin) ile ve karısını kaybettikten sonra Tanrı ile olan iletişimsizliğinin nedeni otoriteye olan inancın yitirilmesidir; *Kış Işığı* filminde İsa'nın çektiği acı, *Sessizlik*'te (*Tystnaden*) Ester'in (Ingrid Thulin) acısına dönüşür ve modern bir İsa figürü ortaya çıkar. İnsanın en çok yardıma ihtiyaç duyduğu, sığınacak bir yer aradığı o son anda geriye kalan tek şey sessizliktir. Bu anlamda üçlemede bağlantısızlık ve iletişimsizlik teması incellemeyle işlenmiştir (Taylan, 1995, s. 8-10).

Üç filmde de Alman sinemasının "Kammerspiel" örneklerinin izleri sürülür. Filmlerde yer, zaman ve aksiyon bütünlüğü bulunmaktadır. August Strindberg'in Oda Tiyatrosu'nun üç temel kuralı; az sayıda karakter, sınırlı mekân ve sınırlı zamanı kapsar. Bergman'ın İnanç diğer adıyla Oda Üçlemesi de benzer şekilde birkaç ana karakter arasında geçer, karakterler birbirleriyle çatışır, karakterler dış dünyadan kopukturlar ve olaylar yirmi dört saat içinde gerçekleşir (Bergman, 1995, s. 8). Üç filmde de baş karakterler nevroz ve histeri içindeki insanlardır. İnanç Üçlemesi'nde gündelik hayatta bol bol konuşan insanlara, gürültü ve görüntü bolluğuna isyan eden mizansen ve karakterlerle karşılaşılır. Hızla akıp giden hayata, sürekli değişen politik düşünceleri dışardan izleyen ve genel olarak insanlık durumunu sorgulayan karakterlere rastlanır. Bergman'ın İnanç Üçlemesi'nin önemli tematik öğelerinden biri de yakın plan kullanımıdır. Filmlerde yüzlerin detayları, mimikler ve duygusal ifadeler, karakterlerin hayatın hızlı akışına karşı tepkisizliklerini yansıtır.

4. "Sinematografi İnsan Yüzüdür" ³

İnanç Üçlemesi'nde hüznü bir gerçekçilik ile sert bir biçimcilik arasında karmaşık bir kombinasyon hissedilir. Sinematografik öğeler; ışık, alan derinliğini pekiştiren yegâne unsur karakterlerin jestleridir. Sıklıkla kullanılan yakın planlar, betimlenen varoluşsal temanın geriliminin farklı anlarını görmeye, hissetmeye ve düşünmeye neden olur. Sinematograf, hareketi ve göstergelerin süresini kaydeder. İnsanın organik ifade araçları olan jestler gibi sinematograf da belli mekanlara adanmıştır. Kamera sokaklara, meydanlara ve muhtelif tarihsel olayların gerçekleştiği mekanlara girmiştir. Kamera anların kodlandıkları yerleri kaydetmiş ve filmin sürekliliği içinde jestler de anların içeriklerinden biri haline indirgenmiştir. Bergman sinemasında jestler çıplak bir angajman halinde seyirciyi kışkırtmaktadır. Bu durum yakın plan çekimlerle yüz yüze oluştan kaynaklanır.

Deleuze'e göre Bergman sinemasında; yüzler hatıralarını birbirine aktarır, birbirlerini yakınsar ve karşılıklı etkileşimde bulunma eğilimi sergilerler. İnsan yüzüne yaklaşma Bergman sinemasının en ayırt edici özelliklerinden biridir (Deleuze, 2014, s. 135). Örneğin, *Persona* (1966) filminde karakterlerin zamanla birbirine benzeyen iki kişi mi yoksa ikiye bölünen tek bir kişi mi olduğunu sormak anlamsızdır. Bergman sinemasında yakın planlar, karakterlerin yüzlerini bireyleşme ilkesinin hükmünü yitirdiği bölgelere kadar iter. Yüzler birbirlerine benzedikleri için birbirlerine karışmaz; iletişimlerini ve sosyalleşmeleri yitirdikleri kadar bireyselleşmelerini de yitirdiklerinden dolayı birbirlerine karışırlar. Yakın planlar, iki karakteri birbirlerine yakınlaştırmadığı gibi, bir bireyi ikiye de bölmez. Yakın planlar, bireyleşmeyi askıya alır. Bu sebeple yüzlere yapılan yakın planlar, bir karakterin parçasıyla ötekini parçasını birleştirir. Bu noktada, yüzler bir duyguyu yansıtmamakta, yalnızca sağır bir korku yaşamaktadır.

³ Ingmar Bergman'ın sinemaya, filmlerine ve yaşama dair görüşlerini aktardığı kitabın ismi.

Yönetmen iki karakteri boşluğun içine çeker. Tek duygu olarak korku varken, yakın plan yüz hem yüzün kendisi hem de yüzün silinmesi anlamına gelir. Deleuze'e göre (2014, s. 136) Bergman sinemasında yüzlerin yakın plan çekimlerinin sıklıkla kullanılması duygulanım-ımgeyi yoğunlaştırır; ikonu siler, yüzü, en az Samuel Beckett kadar net bir biçimde tüketip ortadan kaldırır. Karakterlerin yakın plan çekimlerinde öne çıkan mimik ve jestleri gibi "sessizlik" olgusu da Bergman sineması için tematik bir anahtardır.

5. Sessizliğin Mekânsal ve Anlamsal İnşaları

Türkçede olduğu gibi, pek çok dilde 'ses çıkarmak', 'sessiz kalmamak', 'susturulmak' gibi ifadeler, sesin politik bir muhalefet potansiyeline işaret eder. Bu ifadeler, gürültünün kendisinden ziyade, kimin tarafından ve nasıl kullanıldığını veya dayatıldığını vurgular. Gürültü tek bir anlama gelmez, çeşitlidir. Gürültü sözcüğü, ilk anda imgelemimizde yüksek, düzensiz, yadırgatıcı yani bir biçimde rahatsız edici bir ses ortamını canlandırır. Gürültünün kolaylıkla yapılan tanımı karşısında sessizliğin nerede konumlandırıldığını belirlemek önemlidir. Bununla birlikte sessizliği çoğullukla, eylemle ve oluşun ifadesi olarak düşünmek mümkündür. Politik bir mücadele aracı olarak sessizlik, gürültü kadar hükümlanabilmektedir. Bu bağlamda insanın kendi sesi dahil olmak üzere herhangi bir gürültü rahatsız edici olabiliyorken, bir ses ortamının var edilmesiyle rastgele bir zaman ve mekânda yeniden üretilebiliyorken, bir başka deyişle ses ile yeni bir uzam yaratabiliyorken, "sessizliğin aidiyeti nedir" sorusunu sormak önemlidir (Öğüt, 2016).

Sinemada, ses kullanılarak mekânı işaretlemek de mekân kurmanın başka bir yoludur. Ses aracılığıyla çizilen sınırlar, aynı zamanda mülkiyet ve güç ilişkilerini de yansıtabilmektedir. İnanç Üçlemesi'nde mekân içindeki sessizlikle dışarının gürültüsü arasında biçimsel bir etkileşim görülmektedir. Sessizliğin yarattığı gerginlikten filmlerin her anında hissedilmiştir.

1940'lı yıllarda başlayan Bergman'ın birinci ve ikinci dönem filmlerinde savaş sonrasında etkisini kaybetmeyen yıkım, umutsuzluk temelinde ele alınmıştır. İnanç Üçlemesi, Bergman filmlerinin sordurduğu genel soruyu da içerir: Herhangi bir şeye inanmadan insanın iyiliğine, topluma ve hatta kendine inanmadan yaşam nasıl devam ettirilir? Bu sorunun cevabı olan varoluşsal bir rezonans⁴, fiziksel ve metafiziksel olarak kendimizde ve toplumda umutsuz bir umut performansı ile birlikte yaşayabilmeye çalışan sessiz insanlarla birlikte ortaya çıkmıştır. Politik bir meselenin varlığı fark edildiğinde başkalarının davası karakterlerin kendi davası olmaktan çıkmıştır.

Sessizlik filmi, eve dönerken savaşın eşliğindeki kurgusal bir Orta Avrupa ülkesinden geçen iki kız kardeşin girift ilişkiler girdabına odaklanır. Anna (Gunnel Lindblom) karakteri, derin bir içsel çatışma yaşayan, karmaşık ve duygusal bir figürken kardeşi Ester, entelektüeldir ve mantığı temsil eder (Crowther, 1964, s. 2).

Film bir öğle üzeri sessizliğinde başlamaktadır. Filmde zaman zaman gerçekle düş arasında gidip gelen bir atmosfer, seyirciyi olayların içine çeker ve onlara gizemli bir yolculuğa çıkarır. Filmin başlangıcında boş ve sanki gerçek dışı gibi görünen bir tren rayların üzerinde kayıp gitmektedir. Trenin bir kompartımanında iki kız kardeş

⁴ Rezonans, özne ve dünyanın birbirine eriştiği, birbirinin içinde eridiği bir dünya ilişkisini kapsar. Bu türden bir dünya ilişkisi akışkanlığı sebebiyle dönüştürücü etkileri olan bir karşılık verme ilişkisini ortaya çıkarır. Merleau-Ponty'ye göre, varoluşumuz dünyada özne-nesne ikiliğinden önce gelen bir bilme halini doğurur. Bu, bedenimizin dünya ile kurduğu ilişkiden doğan temel bir bilgidir. Öznenin kendisini dünyadan uzaklaştıran refleksif eylemi, sadece aynı öznenin dünya ile iç içe geçmesiyle mümkün olur. Özne ile dünya arasındaki ilişki, sadece bütüncül bir birleşim ya da mutlak bir ayrılığın ötesinde, karşılıklı belirlenim ve kesişme olarak tanımlanabilir; bu, dünya ile aramızda bir rezonans ilişkisini içerir (aktaran Direk, 2017).

ve bir erkek çocuk (Johan) görünür. Kompartıman hareketsizdir, sözü edilmeye değer bir eylem veya ses yoktur. Var olan tek şey hareketsizlik ve sessizliktir. Anna, Ester ve Johan trenle hızla bilinmeyen bir yabancı ülkeyi geçmektedir. Bilinmeyen şehirde yolculuklarına ara verirler ve ıssız bir otele yerleşirler. Her biri kendi dünyasına çekilmiş halde vakit öldürürler. Dış dünya onları hiç etkilemez; çünkü onlar için tek geçerli gerçek kendi içlerinde, ruhlarında saklıdır. İkisi de yalnızlığa dayanamamakta ve aralarında karşılıklı bir anlaşma yaratma, insancıl ilişkiler kurma ihtiyacı hissetmektedir (Taylan, 1995, s. 11).

Sessizlik bir gerilemeyi, çekilmeyi, insanın kendisine dönüşünü anlatır. İletişimsizlik, filmin başında tren camında belirsiz yazıların yer alması, konumun tam olarak anlaşılamayan Timoka şehri, dilinin ne olduğu bilinmeyen otel görevlisi ve Anna'nın anlamadığı bir adamla yaklaşarak içini döktüğü anlar gibi unsurlarla desteklenmiştir. Bu unsurlar, sessizlik ve anlaşılmazlık temalarına yoğunlaşarak iletişimsizlik üzerine kurulmuş sessizliği ortaya çıkarmıştır. Timoka şehri, tarihsel bir zemin üzerine kurulmuştur. İnsanın kendi varoluşuyla, dünyayla ve diğer insanlarla olan iletişimi kriz halindedir; bu durum, insanın çaresizce anlam arayışının bir krizidir. Filmde bu durum bilinmeyen dille kurulur. Savaş sonrasında insan konuşmanın anlamsızlığıyla yüzleşmiştir. Konuşmak iki insan arasındaki mesafeyi kapatan bir araç değildir. Filmde karakterlerin gerek kendi aralarında gerekse de dış dünyayla kopmuş durumda olmalarının sonucunda kaçınılmaz olarak korkulan şey ortaya çıkmıştır: sevgisizlik. Filmde sessizlikle birlikte derin bir sevgisizlik hissedilir. Bu duygusal boşluk, ölümün duyulamayan fısıltılarını açığa çıkarırken, insanı kendi anlamsızlığıyla da yüzleştirir. Jestler, bu çizgide ilerleyerek sessizliğin gerilimini sahneler.

6. Estetik ve Felsefi Katmanlar: Kronolojik Olmayan Zamanın Kristal Akışı

Modern sinema gerçeği ve hareketi aşmıştır. İmge dışsallıktan kendi üstüne döndüğü ya da bir kıvrım yarattığı zaman saf halde gerçeklik kazanmaktadır (Deleuze, 2021, s. 55). Sinema karakterlerinin eylemleri ya da etkileşimleri tepkiler olmaktan çok konuşma eylemi ya da sessizlikle ilişkilidir. Birbirlerinden ve kendilerinden uzak bireyler sessiz bir eylem yaratmıştır. Walter Benjamin'e göre savaş sonrası dünyanın arka sokaklarında yürümek bir şehirde bir ormanda kaybolur gibi kaybolmaya benzer. Bir meydanın tüm yönlerini anlayabilmek için, kişinin o meydana dört farklı açıdan gelmesi ve oradan dört farklı yönden ayrılması gerekir (Benjamin, 2009, s. 43). *Sessizlik* filminde de zaman imge; acı, öfke ve güçsüzlük, "imge-olayı" kendiliğinden ve dört koldan açığa çıkarır. Bu genişletilmiş dram tek merkezlikten ziyade çokluğu beraberinde getirir. Her sahne açık bırakılmış ve kendinden var olmuştur. Savaş sonrasında adı bilinmeyen bir şehrin sessizliğiyle, iki kadın ve bir çocuk ismi bilinmeyen bir şehirde, ismi bilinmeyen bir otelde konaklamak durumunda kalmışlardır.

Filmde gelecekteki olasılığın gerçek anlamını sağlayan nüve figür olarak çocuğa (Johan) yer verilmiştir. Johan (Jörgen Lindström) uzun uzadıya otel koridorlarını keşfederken Rubens'in bir tablosuyla da karşılaşır. Tabloda sevgiye aç vahşi bir figür bulunmaktadır. Rubens'in tablosunu merakla inceleyen Johan, koridorda cücelere rastlar. Onların odasına girip konuşarak dillerini anlamadığı cücelere "ateş eder". Bilmediğimiz, tanımadığımızdan korkar, onu tehdit olarak görürüz. Johan da dilini bilmediği insanlara silah doğrultarak, iletişimsizliğin doğurduğu öfkesini dışavurmaktadır. Çocuk tanıştığı cüceyle birden otelin bütün o kasvetli havasından sıyrılarak bir sirk kumpanyasının içine düşmüştür. İki kız kardeşin sessiz ve kopuk ilişkisinin orta yerinde hayatın gülünç tarafını açığa çıkaran karnavalesk bir "ara"ya geçiş yapılır. Bu sahneler Jean-Luc Godard'ın tekniği gibi filmin bir "ara" sıdır, "konu dışı" durum olarak filmin mizansenıyla oluşturulan kasvetli atmosferle tam bir tezatlık içindedir. Konudan bu şekilde sapma bizi farklı bir düzleme götürür, bu karşılaşma sahnesiyle filmin çerçevesine bir "yarık" açılmış olur.

Johan'a benzer bir çocuk figürüne *Sessizlik*'ten bir yıl önce çekilen Andrey Tarkovski'nin *Ivan'ın Çocukluğu* (*Ivanovo Detstvo*, 1962) filminde rastlanır. Başkalarının görmezden geldiği mekanlar Ivan ve Johan'ın rotasını belirlemiştir. Yvette Biro'ya göre düşmüş bir çantadan dağılanları toplamak' ile 'bir çocuğun kaderi üzerine yapılan önemli bir tartışma', ağırlık veya süre açısından farklılık göstermemektedir (Biro, 2011, s. 108, 109). *Ivan'ın Çocukluğu*'nda (1962) Tarkovski, hızlı sahne geçişleri kullanmıştır. Ivan'ın gözünden savaş gerçekliğini ele almıştır. *Sessizlik*'te de Johan savaş imgelerini düşle iç içe geçirmiş peşi sıra akan tankları hayranlıkla izlemiştir. *Ivan'ın Çocukluğu*'nda Kızıl Ordu'yu Berlin'de temsil eden düş-gerçeklik sentezinin bir benzerine *Sessizlik*'te rastlanır. *Ivan'ın Çocukluğu*'nda her şeyi kuşatan ormanın tekinsizliği, labirent benzeri patikaları, *Sessizlik*'in koridorlarına benzemektedir. Ivan gibi Johan da kendisini bu tekinsizlik mekanlarında savaş sonrası bir zamansızlık ortamında akıp giden yol imgesine teslim etmişlerdir. Savaş sonrası gerçeklik algısının geçmişe ve geçmişte yaşananlardan bağımsız olarak yaratmak mümkün değildir.

Sessizlik'te anlatsal belirsizlik ve nedensel bir muğlaklık savaş imajlarıyla desteklenir. Filmde gerçeklik algısı düşlemlerle kesilir. Bir çocuğun yitik mutluluğu, şiddete olan eğilimi ve sessizliği iki kadın arasındaki gerginliğe karışmıştır. *Sessizlik*'te jest uyarıcıları ve bu uyarıcıların zamansal katmanları, toplumla uzlaşma amacıyla takınılan maskenin, toplumun geçmişten gelen kan döken doğasını örtmeye yetemeyecekleri, tarihsel gerçeklikler üzerine düşündürmektedir. Film sembolik kırılmalara sahip çok az sözlü bir savaş sonrası filmidir. Bergman iki karakterin de iç düşüşünü tarihsel gerçeklik içinde hissettirmektedir. Film, Batı düşüncesinin ölümcül bir hastalığa yakalanarak otoritesini kaybetmesi ve ölüme terk edilmesinin tezahürüyle politik bir meseleye temas etmiştir.

20. yüzyılın önde gelen filozoflarından Ludwig Wittgenstein'in *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921-2013) yapıtı düşünmeye ya da daha çok düşüncelerin dile getirilişine bir sınır çizmek istercesine serimlenmiştir. Düşünceye bir sınır koyabilmek için, bu sınırın her iki tarafını da kavrayabilmek, yani düşünülmesi mümkün olmayı da düşünebilmek gereklidir. Bu bağlamda, sınır sadece dilin içinde çizilebilir ve sınırın ötesinde kalan her şey tamamen anlamsız olur (Wittgenstein, 2013, s. 11). Wittgenstein'in belirttiği gibi, "dilimizin sınırları, dünyamızın sınırları" ise, ölümün (ve yaşamın) anlamı da bu sınırların dışında olmalıdır. *Tractatus*'ta bu düşünce şu şekilde yer alır: Dünyanın anlamını onun dışında aramak gerekir (Wittgenstein, 2013, s. 167).

Bu bağlamda *Sessizlik* filminde ölümü anlamlandırma çabasının ardında yatan temel gereksinim, ölümü değil yaşamı anlamlandırabilmektir. Filmde çürüme içindeki bir toplumun ideolojisini yansıttığı savaş sonrası umutsuzluk ve içsel mücadelelerin şiddeti aktarılmıştır. Sessizlik olgusu filmin ortaya çıktığı arka plana doğrudan işaret ederek bu filmlerin tarihsel ve toplumsal gerçeklikle ilişki kurma tarzlarına Deleuzyen bir ifadeyle "kristal" bir eğilim yüklenmiştir. Deleuze'ün "kristal zaman" kavramı, geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği ve birbirinden ayrılmadığı bir zaman anlayışını temsil eder. Klasik anlayışta zaman doğrusal ve kesintili olarak algılanırken, kristal zamanda bu ayrımlar ortadan kalkar ve zaman bir bütün olarak ele alınır. Zaman, imgelerin muhtelif sunum biçimlerini belirleyen zaman göstergeleriyle ilişkilidir. İlk olarak, zamanın düzeni önemlidir: Bu düzen sadece ardışıklıktan ibaret değildir. Topolojik veya kuantum mekaniği altında, zamanın içsel ilişkilerini içerir. İlk zaman göstergesinde iki ana figür bulunur: Geçmişin katmanlarının bir arada varlığı ve bu katmanların topolojik dönüşümü, kişisel belleğin evrensel bir belleğe dönüşümünü ifade eder. Burada artık, kristal-imgeyi tanımlayan gerçek ile hayal arasındaki farktan ziyade, doğrudan zaman-imgeyi ilgilendiren alternatif geçmiş katmanları arasındaki belirsizlik ve şimdi anıları arasındaki açıklanamayan farklardır. Konu, artık gerçek ile hayali arasındaki ilişkiyle ilgili değildir, gerçek ile sahte arasındaki ilişkiyle ilgilidir (Deleuze, 2021, s. 334).

Sessizlik filmi, kristal bir zaman akışı içinde, bilinmeyen bir ülkede ve bilinmeyen bir zamanda-sahte bir dünyada-bir gün geçirmek zorunda kalan bir ailenin, kendi dillerinin ötesinde, hatta dilin kendisinin ötesinde düşünmenin

nasıl bir şey olabileceğine dair ipuçları barındırır. Ester'in dünyadan duyduğu korku, öfke ve kurbanlık hissi, geri döndürülemez olanı geri getirmeyi isteyen ve geleceğe bakma fikrine katlanamayan; bu dileği gerçekleştirecek yeterli arzu, inanç ve yetenekten yoksun kalmış bir varlığa dönüşmesine neden olmuştur. Ne bir entelektüel olarak üçüncü dünya ülkesindeki mahvolmuş bir hayata üzölmek, ne de bilmediğı bir öлке de kendini emniyete almak derdindedir. Bu bağlamda film yası manipöle etmeye çalışan ikiyözlü bir uzlaşma siyasetinin, toplum kendi yaralarını saramazken, zamanın yaraları saracağı aldatmasına karşı, kendi tek hayatını yok eden insanların psişik çekişmeleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Bergson'a göre sinema, bir zihinsel etkinlik olarak tarih gibi bir imgedir; çönkü varlığı kendisi tarafından görünür kılınır (Bergson, 2007, s. 118). Bergson'un temel kavramlarından de kronolojik olmayan, hafıza zamandır. Kronolojik olmayan "kristal" zaman öznelliğimizde yakaladığımız, onun bize değil bizim ona bağlı olduğumuz dışsal olan bir zamandır. Bergson'a göre bilinç, dış dünyanın kendine uygun bir şekilde düzenlenmesine izin veren, kronolojik olmayan bir durumdan diğerine geçişi mümkün kılar. Deleuze, Bergson'un kronolojik olarak ilerlemeyen dış zaman anlayışıyla sinema arasında kurduğu ilişkide, sinemayı bu zamanın kesitlerini ve parçalarını elde eden bir kartografik etkinlik olarak değerlendirir (aktaran Sütçü, 2005, s. 147). *Sessizlik*, belirli bir düzeni takip etmez; zaman bölünemez. Yakın ve uzak geçmişteki olaylar, siyah beyaz savaş imgeleriyle peşi sıra sunulur. Ayrılıklar ve karşılaşmalar arasında belirgin bir rasyonel bağ bulunmaz. Filmin tüm izleği Bergsoncu anlamda sürekli bir akış halindedir ve bu akışın yoğunluğu rüyaların doğasını yansıtır. Farklı yerler ve zamanlar arasındaki düzensiz sıçrayışlar, *Sessizlik*'teki gibi labirenti andıran koridorlar ve evin kasvetli içi başlıca mekanlardır. *Sessizlik*'te çocuğun durumu daha çok hafıza-zamanın kristal doğasının bir oyunudur.

Filmde gerilim, görünür sözlü dünya ile görünmez sessiz dünya arasındaki karşılıktan kaynaklanmaktadır. Filmde ayrıca dünyayı kaplayan sessizlik sarmalı hissedilir. Oda sessizdir. Koridorlar sessizdir. Karakterler sessizce acı çeker. Bir ses ortamının var edilmesiyle herhangi bir zaman ve mekân yeniden üretilebiliyorken, bir başka deyişle ses ile yeni bir uzam yaratabiliyorken, film sessizliğin aidiyetini sorgulatmaktadır.

Karakterlerin bir geçmişi yok gibidir, nereden gelip nereye gittikleri bilinmemektedir. Film trende başlar ve trende biter. Evden ayrılış, dönüş, ev arayışı, evsizlik ve kimliksizlik, çoklu evlilikler, eve ve yuvaya yönelik iç tehditler içerir. İki kardeşin arasındaki iletişim sorunu çözümez ve sessizlikte bırakılır. Karakterlerdeki arzunun sürekliliği başkasının öz yıkımına, acısına bağlıdır. Karakterler, sürekli bir "felaket" istencinin peşindedirler; daha çok felaket gördükçe içlerindeki şiddet arzusu artmaktadır. Film süresi boyunca sadece üç kişinin fışlıtları duyulur. Filmde diğer insanlarla ilişki kurmakta zorlanan ve yaşamına anlam yüklemekte güçlük çeken, sevgisizlik ve iletişimsizlik içinde çırpınan bireyin yalnızlığı, mutsuzluğu ve duygusal karmaşası ele alınır. Yabancı bir ölkede, dış dünyayla hiçbir bağı olmayan ve tamamen yalnız kalmış üç kişinin geçirdiği saatler ve dakikalar boyunca aralarındaki gerilim, sessizlikten kaynaklanmaktadır. Filmdeki gerilim unsuru, bilmedikleri bir şehirde bilmedikleri dilden konuşan insanların olmasından değil, aynı dilden konuşan üç kişinin birbirlerini anlamamasından kaynaklanmaktadır.

Filmde kişilerin dış dünya ile ilişkileri yoktur. Buldukları şehrin ismini soran Johan'a Ester, Timoka cevabını verir. Timoka Estoncada "celladına bağlı/celladına ait" anlamına gelmektedir. Bergman, Timoka'da konuşulan yapay dili geliştirmiştir (Gado, 1986; Gervais, 2001). Ester, bilmediğı bir şehirdeki otel odasında, yalnız başına ölüme terk edilir. İkinci Dünya Savaşı, nükleer silahlar ve tüm dünyayı saracak endişeler, teknolojinin ilerlemesiyle beraber insanları gelişim ve gelecek kavramları üzerine düşünmeye yöneltir.

Filmin başında, çocuk vagonunun penceresinden güneşin doğuşunu izlerken, gittikleri ölkenin yabancı, anlayamadığı ve anlam veremediği bir dilde konuşan görevlilerin seslerini işitir. Yalnızca işitir, işittiğini anlamaz. Tam o

anda tren karanlık bir tünele girer. Film boyunca cam açıldığında, sokaktan gelen seslere maruz kalındığında ya da trende bir gürültü duyulduğunda, otel odasında, üç kişi arasında derin bir sessizlik vardır. Bu yüzden oda içindeki en ufak bir ses bile (saat sesi, vantilatör sesi) Ester’i rahatsız eder, nesnelere sesleri ölüme yaklaşan Ester’in farklı formlardaki çılgınlıkları gibidir. Bu anlamda *Sessizlik*, seçici bir ses kullanımına sahip bir filmidir. Otel odasına dışarıdan hiçbir ses girmez, yalnızca tankların ve uçakların sesleri duyulur; pencere açıldığında ise sokaktan gelen tüm sesler duyulur. Uzun uzun duyulan saat sesi, sessizlik içinde şiddeti ve psikolojik gerilimi artırır. Üç karakter bilmedikleri şehirde yalnızca işitirler, işittiklerini anlamazlar. Bilinmeyen şehirde konuşulan dil, daha çok yeni doğmuş bir bebeğin kekemelerini andırır. Otel görevlisini düşündüğümüzde İsveççe bilmemektedir, İngilizce bilmemektedir. Kullanılan dil jeste dayalı bir dildir.

Dilini bilmedikleri bu ülkede üç kişi yalnızca trendeyken değil, bilmedikleri şehirdeki gündelik hayatın her anında hayatı dışarıdan seyrederek konumdadırlar. Ester, gündelik hayatla kaynaşmak yerine, ondan uzaklaşmıştır; sanki vitrinde sergilenen eşyalara bakar gibi dışarıyı seyretmektedir. Dış dünya ile arasında aşılması mümkün olmayan bir mesafe bulunmaktadır. Dilini bilmediği bu ülkede, hem trende hem de otel odasında, akıp giden hayatı camın ardından seyrederek. Ester, uzaktan, güvenli bir mesafeden dış dünyayla iletişim kurma çabasında bulunmaz; yatağında içkisi, sigarası ve kitaplarıyla meşgulken dışarıya karşı bağlantısızlığını korur.

Filmin başında Johan trenin camından bakarken akıp giden tankları görür ve büyülenir. Vitrinde yaşayan, camdan bakan insanlar için tank figürü zamanın ve mekânın kuşatmasıdır. Ester, pencereden sokağı izlerken, tankın fallik bir imge olarak varlığına şahit olur. Yalnız ve soğuk bir şekilde kendi içine çekilmiş ve geçmişte incinmiş Ester’in cinsel bastırılmışlığına karşı, tank kışkırtıcı bir sembol olarak algılanır. Ester, nesnelere insanlarla kısacası dünya ile ilgili değildir. Bilinmeyen şehrin sokaklarından geçen bir tank vardır. Vitrinde yaşayan Ester tankı görür, duyar tepki vermez, yalnızca seyrederek.

Hayata tutunamadığı her halinden belli olan Ester, öfori olarak adlandırdığı rahatsızlığına ve sürekli öksürmesine rağmen ölümünü hızlandırma arzusunda gibi sürekli alkol ve sigara tüketmektedir. Camus’nün *Sisifos Söyleni*’nin ilk cümlesi olan “hakiki tek bir felsefi sorun vardır; intihar. Hayatın yaşamaya değer olup olmadığı” (1997, s. 15). Ester için ölüm, Anna’nın nefretiyle birlikte, yaklaşıma başlamıştır. Korkunç kabuslar görerek sayıklayan Ester, rahat uyuyamamakta, dinsel olmayan bir manastır yaşamı sürdürmektedir. Kardeşi Anna ise zıttı olarak dilini bilmediği bir ülkede bulunmaktadır ama cinsel arzularıyla bu engeli aşmaya kararlıdır.

Aynı dili konuşan iki kardeşin birbirini anlamadığı ve bunun hüznü olduğu, aynı dili konuşmayan iki sevgilinin (Anna ve sevgilisi) birbirini anlamadığı ve bunun güzel olduğu, aynı dili konuşmayan iki yabancı (Ester’le otel görevlisinin) anlaşabildiği görülür. İnsanların sorunu aslında iletişimsizlik değil, sessizliktir. Filmde insanı yaralayan dil değil, sessizliktir. Filmin sonunda Ester, acılar içindeyken Johan’a mektup yazar. Mektubun başlığı “yabancı dilde kelimeler”dir. Dilin adı yoktur. Dil hep yabancıdır. Ester’in Johan’a verdiği mektup umudu simgeler gibidir. Filmin sonunda çocuk bir iletişimin olanaklılığı olarak görünür. İnsan hayatında çeşitli davranışlar dener, çeşitli politik düşünceleri benimser ama zamanla hepsini anlamsız bulur. Ruhların ve anıların arasında ihtiyatlı davranmak gerekir. “Tüm bu konuşmalar anlamsız. Bana yazacak bir şeyler verin.” “Yabancı dilde kelimeler” diye bir başlık altına sadece "ruh" yazar. Anlarınız ki tek başına beden ya da akıl yeterli değildir, iki kız kardeş birbirlerinden çok, ruha muhtaçtır. Sessiz gelen misafir, sessiz giden yolcuya dönüşür. Beden ve aklın ruh ile bütünleşmesini, filmin sonunda doğru iletişimin sağlanmasıyla mümkün olur. Johan’ın elindeki mektubu okuması ve Anna’nın mektuba bakması ile filmin sonunda anne çocuk arasında nihai ama yitici bir iletişim kurulur.

7. Sonuç

Sessizlik hızla akıp giden hayata, sürekli değişen politik düşünceleri vitrinden izleyen ve genel olarak insanlık durumunu sorgulayan bir filmidir. Her söz basitleştirilmiş veya kabalaştırılmış olarak dolaşımın bir parçası, söz iktidarın ve kitlelerin işgali altındayken “sessizlik, zihindeki çağrışımları, imgeleri gizli kalacak, yazarın ve okurun suskunluğuna denk düşecek bir metin; tereddüt, feragat ve bir küfür olarak ütopyadır” (Ergüden, 2009, s. 54).

Sessizliğin politik kullanımı, filmin atmosferi ve sinematografisiyle desteklenmektedir. Otelin boş koridorları, kent sessiz sokakları ve karakterlerin iç dünyalarına dair uzun, sessiz sahneler, seyirciye sürekli bir baskı ve izolasyon hissi verir. Bu durum, soğuk savaşın getirdiği paranoya ve güvensizlik ortamını yansıtmaktadır. Bergman, bu sessizliği sadece bir atmosfer unsuru olarak değil, aynı zamanda politik bir araç olarak kullanarak, bireylerin toplumsal ve politik sistemler altında nasıl ezildiklerini ve sessizleştirildiklerini etkileyici bir şekilde aktarmaktadır. Sessizlik olgusu, ben'in hayata dair anlam arama çabasını ve kendi hiçliği karşısındaki kaygısını en uç noktaya taşımaktadır. Bu doğrultuda filmde bilinmeyen bir şehirde bilinmeyen bir dilin konuşuluyor olmasının, karakterlerin daha da izole hissetmelerine neden olduğu; bilinmeyen dilin, bir ulusun politik sınırlarını temsil ettiği; karakterlerin birbirleriyle iletişim kuramamasının, aynı zamanda farklı kültürler ve ideolojiler arasında yaşanan büyük ölçekli bir anlaşmazlığın mikro kozmosu olduğu sonucu çıkarılmıştır.

Sessizliğin yasadışı olma olasılığı, içinde sakladığı şeyin tanımlanamaz, tarafsız ve dolayısıyla ürkütücü olmasından kaynaklanmaktadır. Ölüm sessizdir, acı sessizdir. Filmde insanın insan karşısındaki otorite kaybı ölüm figüründe temsil edilmiştir. Ester filmin sonunda yalnız başına ölmek istemez: “Tanrım yalnızlık ve acı içinde ölecek kadar ne yaptım?” diye sorar. Ester ve Anna, savaş sonrası zaman duygusu altüst olmuş, hiçbir anın değerine bağlanmadığı kristal bir zamanda hayatta kalmaya çalışan; tüm sessizliğiyle, savaş alanlarında, askeri merkezlerde, dört bir yanı tankla çevrilmiş üçüncü dünya ülkelerinde her taraftan burgaçlanarak insanın kendisini vuran tarihin karanlığında, akışın dışında ama yine de “özgür” modern insanı modelini temsil etmektedir. Sessizin, henüz konuşmayanın, konuşma imkânı olmayanın, “sessizin payına” el konmuştur. Geriye insan, tarihin kendinden çaldığı insani payı geri alabilir mi sorusu kalmıştır.

Kaynakça

Benjamin, Walter. (2009). *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Bergman, Ingmar. (1995). *Aynadaki Gibi/Sessizlik* (T. Özlü, Çev.). İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Bergson, Henri. (2007). *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics* (M. L. Andison, Çev.). New York: Dover.

Biro, Yvette. (2011). *Sinemada Zaman, Ritmik Tasarım* (A. C. Altunkanat, Çev.). İstanbul: Doruk.

Baracco, Alberto. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricœurian Method for Film Interpretation*. London: Palgrave Macmillan.

Camus, Albert. (1997). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Can.

Crowther, Bosley. (1964, Şubat). Bergman's Trilogy. *The New York Times*.

- Deleuze, Gilles. (2014). *Sinema I Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles. (2021). *Sinema II Zaman-İmge* (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Direk, Zeynep. (2017). *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis.
- Ekici, Aslı. (2007). İsveç Sinemasında Bir Auteur: Ingmar Bergman ve "Yedinci Mühür." *Selçuk*, 5 (7), 235-243.
- Ergüden, Işık. (2009). *Sessizliğin Anarşisi*. Çanakkale: Kaos.
- Friedman, Ditte. (2010). Writing on Film as Art Through Ricoeur's Hermeneutics. *Journal of Writing in Creative Practice*, 3(2), 161-170.
- Gado, Frank. (1986). *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University.
- Gervais, Marc. (2001). *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*. Montreal: McGill-Queen's University.
- Kovacs, Andras Balint. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.).
- Küçükalkan, Y., Yıldırım, E. (2023). Sinemada "Kötülük Problemi"nin İşlenişi: Ingmar Bergman'ın "Kış Işığı" Filmi Örneği. *Communicata* (26), s. 15-22. <https://doi.org/10.5152/communicata.2023.23048>
- Öğüt, Hikmet. (2016). Gürültünün ve Sessizliğin Politikası. *Birikim*. Erişim: 05.07.2024. <https://birikimdergisi.com/guncel/7425/gurultunun-ve-sessizligin-politikasi>
- Ricœur, Paul. (1991). *From text to action: Essays in hermeneutics II* (. K. Blamey & J. B. Thompson Çev.). Northwestern University.
- Süalp, Zeynep. Tül. (1998). Alegori ve Temsil: Korkunun Yüzü ve Çılgılığın İzleği Filmler; Hüsn-ü Talil Sinemasından Örnekler. 25. *Kare*, 22, s. 11-13.
- Sütçü, Özcan. Yılmaz. (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareket Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Es Yayınları.
- Taylan, Fadil. (1995). Önsöz. *Aynadaki gibi/Sessizlik* içinde. I. Bergman (Yaz.). (T. Özlü Çev.). İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Wittgenstein, Ludwig. (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus* (O. Aruoba, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.