

-Araştırma Makalesi-

**İnanmak mı, Bilmek mi?
Yedinci Mühür Filminde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri**

Murat Küçükhemek*

Özet

Gerçeği arama tutkusu, insanî temel dürtülerden biridir. Varoluşsal bakış açısı, bireyin kendi varlığını anlamaya dair düşüncelere ve bazı sorulara kaynaklık eder. Bu durum, varoluşu anlamak isteyen birey için bir arayışı başlatabilir. Bunun için tercih edilen alanlar genelde din, felsefe, sanat ve bilimdir. Varoluşsal bir arayışa eşlik eden dinsel inanmanın ya da inanmamanın imkânları teorik olarak sınırsızdır. Yirminci yüzyıl varoluşçu sanatı ve felsefesi, anlamsızlık kaygısını ve dini bir fenomen olan kutsalla ilgili şüpheleri ifade etme cesaretini ortaya koyar. Ingmar Bergman, kişisel yazgısını arketipsel imgeler kullanarak insanlığın ortak yazgısına dönüştürmüş bir yönetmendir. Düşüncelerini güçlü bir kalem gibi kullandığı kamerasıyla görselleştirir. Bergman, filmlerinin düşüncesini kuran tematik motifleri daha çok varoluşsal sorularla açığa çıkarır. Bu motiflerden birisi de, filmlerine sıkça yansıttığı birey-Tanrı ilişkisidir.

Sinemanın önemli başyapıtları arasında yer alan Det Sjunde Inseplet/The Seventh Seal (Yedinci Mühür, Ingmar Bergman, 1957), bilinçten yoksun bir inancın yanında ikincil durumda kalan Tanrı kavramını merkeze alır. Yedinci Mühür filminde, ana olay örgüsü, sarsılmış bir inançla Haçlı seferlerinden dönen bir Şövalye'nin, siyahlar içinde dehşet uyandırıcı bir görünüme sahip alegorik Ölüm figürü ile karşılaşması ve dinle yüzleşmesi üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda, Yedinci Mühür filminin başlıca iki teması, ölümle yüzleşme ve birey-Tanrı ilişkisidir. Bu çalışma, Bergman'ın Yedinci Mühür filminde ele aldığı birey-Tanrı ilişki biçimlerini ortaya koyma amacındadır. Çalışma sonucunda, dinsel otoriteyi temsil eden Kilise'nin, bireyin varoluşa dair sorunlarına ve Tanrı'ya bilme ihtiyacına olumlu bir katkı sağlamaktan -ironik bir şekilde- uzak olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *The Seventh Seal, Yedinci Mühür, Ingmar Bergman, Ölümle yüzleşme, Birey-Tanrı ilişkisi.*

*Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Konya, Türkiye

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

DOI: 10.31122/sinefilozofi.872059

Küçükhemek, M. (2021). İnanmak mı, Bilmek mi? *Yedinci Mühür* Filminde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 22-50. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.872059>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 19.04.2021

-Research Article-

To Believe or To Know? The Forms of Relationship Between Individual and God in *The Seventh Seal* Movie

Murat Küçükhemek*

Abstract

The passion to search for truth is a basic human instinct. The existentialist point of view, leaves room for ideas and certain questions about the individual's understanding of its own existence. This, in turn, may trigger a pursuit for the individual who wants to understand the existence. The areas preferred for this pursuit are usually religion, philosophy, art and science. The possibilities of religious belief or disbelief accompanying this pursuit are, in theory, infinite. Twentieth century's existentialist art and philosophy reveals the anxiety of inanity and the courage to express suspicions about the sacred, a religious phenomenon. Ingmar Bergman is a director who transforms his own personal destiny into humanity's own shared destiny by using archetypical imagep. He expresses his thoughts through his camera which he uses like a powerful pen. Bergman exposes the thematic motives which form the underlying idea of his films, mostly by asking existential questionp. One of those motives is the relationships between individual and God which is reflected often in Bergman's filmp.

Det Sjunde Inseglet/The Seventh Seal (Yedinci Mühür, Ingmar Bergman, 1957), one of the masterpieces of cinema, focuses on the concept of God which is usually left in a secondary position when belief devoid of consciousness is the point in question. In The Seventh Seal, the main plot is built upon the confrontation of a Knight who has just returned from the Crusades with his faith all torn apart, both with the terrifying figure of Death all covered in blacks and also with religion. Within this context the main two themes of The Seventh Seal are confrontation with death and relationship between individual and God. This study aims to reveal Bergman's ideas on relationships between individual and God which he deals with in The Seventh Seal movie. As a result of the study, it is seen that the Church which represents religious authority is ironically far from individual's existentialist problems and contributing to individual's need to know God.

Key Words: *The Seventh Seal, Ingmar Bergman, Confrontation with death, Individual and God.*

*PhD Student, Selcuk University, Faculty of Communication, Konya, Turkey

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

DOI: 10.31122/sinefilozofi.872059

Küçükhemek, M. (2021). İnanmak mı, Bilmek mi? *Yedinci Mühür* Filminde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 22-50. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.872059>

Recieved: 31.01.2021

Accepted: 19.04.2021

Extended Abstract

The passion to search for truth is a basic human instinct. The existentialist point of view leaves room for ideas and certain questions about the individual's understanding of its own existence. This, in turn, may trigger a pursuit for the individual who wants to understand the existence. The areas preferred for this pursuit are usually religion, philosophy, art and science. The possibilities of religious belief or disbelief accompanying this pursuit are, in theory, infinite. Regardless of the justification for the experiments to search and to know God, it will not be free of any sort of suspicion, due to the ontological difference between the individual and God.

Twentieth century's existentialist art and philosophy reveals the anxiety of inanity and the courage to express suspicions about the sacred, a religious phenomenon. Ingmar Bergman is a director who transforms his own personal destiny into humanity's own shared destiny by using archetypical images. He expresses his thoughts through his camera which he uses like a powerful pen. Bergman exposes the thematic motives which form the underlying idea of his films, mostly by asking existential questions. One of those motives is the relationships between individual and God which is reflected often in Bergman's films.

*Bergman's *The Seventh Seal* (1957), one of the masterpieces of cinema, focuses on the concept of God which is usually left in a secondary position when belief devoid of consciousness is the point in question. Presenting the richness of mythical imagery with a successful cinematography, Bergman depicts the relationship between the spiritual figures of the collective unconscious and the rationalist modern age impressively. In *The Seventh Seal*, the main plot is built upon the confrontation of a Knight who has just returned from the Crusades with his faith all torn apart, both with the terrifying figure of Death all covered in blacks and also with religion. Within this context the main two themes of *The Seventh Seal* are confrontation with death and relationship between individual and God. Bergman's fictionalization of confronting death along with the individual's problems regarding existence and God plays a crucial role in rendering *The Seventh Seal* an immortal masterpiece. In the movie, the figure of Death is an uncovered image of the reality that death will abruptly knock on everyone's door one day. The Knight's encounter with death and his expression of his hidden troubling inner thoughts creates a compensatory effect for him. Revealing the damage his faith is suffering from and the metaphysical doubts he is going through, the Knight is after knowledge, not belief. For this purpose, he even speaks to the young woman condemned to be burned at the stake for consorting with the Satan. The mystic style of the young woman and the rationalist attitude of the Knight set an example for the difference and the diversity regarding the approaches to God.*

*This study aims to reveal Bergman's ideas on relationships between individual and God which he also deals with in the movie *The Seventh Seal*. The fact that Bergman carries out his confrontation with religion and God through forms of relationship between individual and God present in rationalist religion, mass religion and mystic religions based on theistic religions in *The Seventh Seal* is what makes this study so vital. The main issue this study deals with is how the difference and diversity in the approaches to religion and God seen in the film are met by the 20th century's existentialist nihilism. The movie is analyzed with the method of descriptive analysis in line with the set goal. In the light of this, primarily, the conceptual framework of the study is drawn in the first part, by tackling with the forms of relationship between individual and God present in theistic religions on a philosophical basis. Whereas in the second part, some scenes, dialogues and certain frames possessing a cinematographic meaning are analyzed within the set conceptual framework in accordance with the descriptive analysis method.*

*As a result of the study, it is seen that the church which represents religious authority is ironically far from individual's existentialist problems and contributing to individual's need to know God. In the movie, Bergman who reviews the subjects of religion and God from the point of view of the 20th century's existentialist thinking, is like a philosopher who can't surrender himself to God. In *The Seventh Seal*, Bergman presents his opposing ideas about religion and God through two different minds: the Knight and his squire Jöns. The Knight carries hints from Bergman's childhood piety, whereas Jöns reflects the framework of modern existentialist nihilism that would come to dominate his adulthood.*

In The Seventh Seal, the belief in the Christian worldview that the evil behaviors and sins of humans are derived from the Devil who opposes God, is embodied in a mystical young woman. The belief is so strong that it causes a ferocity which leads to the young woman being burned at stake on grounds of consorting with the Devil, carrying the Devil inside of her and causing a plague. In the movie, this anonymous young woman represents the scapegoats of the Middle Ages burned at stake, on accusations of being witches who were seen as opponents or as threats by the religious and the political authorities. With the cinematographic crucified Jesus image he grants to the burned young woman, Bergman views the women burned in the Middle Ages as martyrs and restores their honor with the help of cinema.

The main idea of the film is that the solution to the God problem is neither found in strict rationalism, nor in mystical experience or modern existentialist nihilism. The loss of joy of living is equal to death. The virtue glorified in the film is the spirit that doesn't only exist in people and events like Jöns, or that doesn't exist in thoughts like the Knight; it is the spirit which Mia, the master of life, turns into a garden. In such an ontological existence, an individual who has ascended to his/her core self, would not need to study God because he/she is the self that he/she should know.

Giriş

Bu oyun bir insanlık trajedisidir
Fatih Kurtçuk da onun tek kahramanı.¹

Edgar Allan Poe

Varoluş, bireyin başlangıcına ve sonluluğuna dair bilincidir (Tillich, 2000, p. 15). Varoluşun özünde bir kurtçuk gibi yer alan ölümle yüzleşme sebebiyle yaşanan anksiyete hissi, bireyin öz-farkındalık karşılığında ödediği bir bedeldir. Ölümle yüzleşme, hayatı zenginleştirecek bir potansiyel de taşır. Varoluşun farkında olmak için gerekli değişim, yalnızca umarak ya da dileyerek yapılamaz; kalıcı dönüşüm deneyimleri gerektirir. Yalom'a göre, bireyin gerçekçi duygusal tepki aşamalarından geçmesini gerektiren bu deneyimler, uyanma deneyimleridir (2008, p. 40, 73, 240).

Ölümle karşılaşma ya da yüzleşmeyle gelen uyanma deneyimleri, edebiyat ve sinemada etkileyici öykülerle ele alınır. Bunlardan birisi de, Borges'in *Gizli Mucize (The Secret Miracle, 1943)* adlı kısa öyküsüdür. Gestapo tarafından kurşuna dizileceğinin haberini alan Hladik, bunu dehşetle karşılar. Hladik'in idamına altı gece vardır. Son gece yarım kalan oyunu gelir aklına. Oyununu tamamlamak için Tanrı'dan ölümünün ertelenmesi ister. Rüyasında bir ses, istediği zamanın kendisine bağışlandığını söyler. Hladik, son günün sabahında, idam mangasının karşısında yaylım ateşinin gelmesini beklerken şakağına bir yağmur damlası düşer. Çavuş ateş emrini verdiği anda zaman birden durur. Dışsal zamanın durduğunu fark eden Hladik, Tanrı'nın dileğini yerine getirdiğini anlar ve çalışmasına başlar. Ateş emriyle infaz arasında geçen bir yılda zihninde yeni şeyler keşfeder, bazı düşünceleri de değişir ve sonunda oyununu tamamlar. Yağmur damlası yanağından aşağı düştüğünde tüfeklerden çıkan ateşle infaz gerçekleşir (Borges, 1988, pp. 18-26).

Ingmar Bergman'ın (1918-2007) *Yedinci Mühür* filminde ise, yardımcısı, Jöns (Gunnar Björnstrand) ile Haçlı Seferleri'nden dönen Şövalye Anthony Block (Max von Sydow), bir sabah beklenmedik bir şekilde siyahlar içindeki korkunç görünümlü alegorik Ölüm figürü (Bengt Ekerot) ile karşılaşır. Bu karşılaşma, Şövalye için bir yandan hayatını anlamlandırarak bir deneyimine dönüşürken, diğer yandan Haçlı Seferleri'nin yaşattığı hayal kırıklığı nedeniyle sarsılmış inancını ve ona ıstırap veren din ve Tanrı'yla ilgili şüphelerini dile getirme imkânı sağlar. Ölümle yüzleşmeyi varoluşa dair sorunlarla birlikte ele alan *Yedinci Mühür*, 1957 Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmış, sinema tarihinin kült filmleri arasındaki yerini almış bir başyapıttır.

Bergman'ın din ve Tanrı ile ilgili felsefi düşüncelerini yansıtan *Yedinci Mühür* filminde, din ve Tanrı ile felsefi yüzleşmenin teistik dinlere dayanan akılcı din, kitle dini ve mistik din anlayışlarındaki birey-Tanrı ilişki biçimleri üzerinden yapıyor oluşu, bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır. Filmde, dinsel inanın imkânları içinde yer alan dine ve Tanrı'ya yaklaşımlardaki bu farklılık ve çeşitlilik -bir karşıtlık olarak- inanmamanın bir versiyonu olarak görülebilecek Nietzscheci nihilist düşünce ile birlikte ele alınır. Filmde, Bergman'ın, katı akılcı bir bakışla, Tanrı hakkında geliştirmeye çalıştığı öznel felsefi anlayış ise bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Bu çalışmada, birey-Tanrı ilişki biçimleri betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Bu doğrultuda, birinci bölümde, teistik dinlerde görülen birey-Tanrı ilişki biçimleri felsefi bir temelde ele alınarak, çalışmanın genel kavramsal çerçevesi çizilecektir. İkinci bölümde bazı sahneler, diyaloglar ve sinematografik olarak bir anlam ifade eden ya da bir anlamı vurgulayan bazı planlarla, kavramsal çerçeve dahilinde, filmin çözümlemesi yapılacaktır.

¹ Fatih Kurtçuk (*The Conqueror Warm, 1843*) adlı şiirinde ölümü bir kurtçuğa benzeten Poe'ya göre, gerçek Fatih ölümdür (2012, p.44).

1. Teistik Dinlerde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri

İnsan aklının en eski ve en yaygın uğraşlarından biri olan din, sadece toplumsal ya da tarihsel bir görüngü olmayıp, çok sayıdaki insan için oldukça kişisel bir ilgili alanıdır. İnançlar, ilk dini deneyimlere belirli kalıplar giydirilerek kurallara bağlanmış ve dogma haline getirilmiş biçimleridir. Her inanç, ya görünür bir nesnenin niteliği ya da görünmeyen bir varlığın etkisiyle (*numinous*)² ilgili bir deneyime ve deneyimlenmiş bu etki sonucunda bilincin özel bir şekilde değişiklik geçirmesi beklentisine duyulan güven ve bağlılığa dayanır (Jung, 1998, p. 3, 7). Dini deneyim kavramı, geniş anlamda, bir kimsenin dini yaşantısında karşılaştığı herhangi bir deneyim için kullanılabilir. Bu kavramın yaygın felsefi kullanımı, bireyi Tanrı'nın varlığını bir şekilde fark ettiren deneyimle sınırlandırılabilir (Reçber, 2004, p. 89).

Batı'da, Kant'ın dini bilgiyi numen (kendinde şey) olarak değerlendirmesiyle başlayan süreçte dini deneyim, eleştirilip reddedilen Tanrı'nın varlığı konusundaki geleneksel kanıtlamalara göre daha çok ön plana çıkarılmış ve din epistemolojinde önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır (Aktaran; Reçber, 2004, p. 91). Tanrı problemine verilecek nihai cevap ne olursa olsun, Tanrı'nın bilimsel olarak gözlemlenebilen bir varlık olmadığı hususunda bir görüş birliği söz konusudur. Bilimsel sorular, belirli şeylerin gerçek durumlarının 'ne olduğu'na dair bilgi ile ilgilidir. Ancak, Tanrı kavramı, bilimsel bir kavramın tersine, bir varoluş problemi olarak, belli bir varlığın 'niçin var olduğu' ile ilgili olmuştur. Dolayısıyla, hiçbir olgu Tanrı kavramına bir açıklık getirememektedir. Tanrı, sınanabilir ve yanlışlanabilir deneysel bilgi alanına girmediği için, bilimsel olarak da kavranamazdır. Bu nedenle teoloji, verimsiz bir konuşma alanından ibaret kalmaktadır (Gilson, 1999, p. 91, 97).

Teistik dinlerde görülen akılcı (rasyonel) din, kitle (geleneksel) dini ve mistik din algılarına bağlı birey-Tanrı ilişkileri, Tanrı'nın bilinmesi sorunuyla ilgili farklı felsefi anlayışlara sahiptirler. Akılcı din algısının temel özelliği, bu din anlayışının 'Tanrı nasıl bilinebilir?' sorusuna doğrudan ve basit bir şekilde verdiği cevaptır. Buna göre Tanrı, insan aklıyla bilinir ve akıl, insanın Tanrı'yı bilmesini (knowing) sağlayan tek araçtır. Akılcı dinin çeşitliliği ve Tanrı hakkındaki bilginin doğası, Tanrı'nın ne kadar iyi bilinebileceği konusundaki felsefi görüşlerin de çeşitliliğiyle artmıştır. Thomas Aquinas ve bazıları, Tanrı'nın bilinebileceğini ama kavranamayacağını savunurken, Plotinus ve onun gibi düşünen bir grup, Tanrı'nın ancak negatif anlamda bilinebileceğini, O'na belirli pozitif tanımlamalar isnat edilemeyeceğini iddia eder (Goodman, 2015, p. 165, 169). Diğer taraftan, Tanrı ile ilişkinin yalnızca inanca dayanması durumunda, insanın bütünlüğünün çok az bir parçası için içine dahil olacaktır. Anlayışı olan birey, sadece inanmakla kalmaz, elinden geldiğince bilgiye ulaşmak için çabalar. Çünkü sadece inanç, bilginin verdiği güvenliği ve varsıllığı veremez (Jung, 2016, pp. 409-410).

Ortak gelenek hazinesine hitap eden kitle dini ise, akılcı dinin bireyin Tanrı hakkında bilgi edinebilecek kapasiteye sahip olmasıyla ilgili önermesini reddeder. İnançlı birey, Tanrı'nın kendisinin bilinmesini sağladığına inanır. Vahiy, Tanrı'nın dünyadaki tabiatı ve amacı konusundaki hikmetine ulaştıracak nihai ipucu olarak kabul eder. Bu nedenle, birbirinden kopmayacak kadar birbirine bağlı olan vahiy ve gelenek, kitle dininde, dini bilgiye ulaşma ve Tanrı'nın hangi meleke ile bilinebileceğine dair sorularının cevabı olarak, aklın yerini alır. Akılcı din ile geleneksel kitle dinine dair anlayış, insanın Tanrı hakkındaki bilgisiyle ilgili bir problem olduğu konusunda ortak bir görüşe sahiptir. Akıl ve vahiy, bu problemin birbirine zıt çözümleri olarak sunulur; ancak mistik din algısı, bu konuda her ikisinden de ayrılmaktadır. Bir mistik, Tanrı'yı bilme konusunda bir problem olduğunu düşünmez çünkü Tanrı aşikardır (Goodman, 2015, p. 171-175).

Felsefi açıdan, kökeni Plotinus'a ve Platon'a kadar geriye götürülebilecek mistik deneyimde üzerinde en çok durulan husus, insanın öz benliği ve bu benliğin doğasıdır.

² Rudolf Otto (1869-1937) tarafından, Latince *numen* (Tanrı, İlahi olanın gücü) kelimesinden türetilen bir terim. İfade edilemeyen, gizemli ve ürkünç olan gibi bir anlamlar üstlenen *numinous*, dolaysız yaşanır ve tanrısalığa özgüdür (Jung, 2016, p. 420).

Öyle ki, insanın öz benliği ile Tanrısal benlik arasındaki ontolojik bir bağıntıya paralel olarak insanın öz benliğine epistemolojik bir yeti atfedilmektedir. Platon, bir taraftan, insan ruhunu en çok ilahi ruha benzetirken, diğer taraftan, 'ruhun gözü'nün ve epistemik açıdan olağanüstü değerinin altını çizer. Platoncu bu düşünceyi tüm örgütlü geleneksel dinlerde görmek mümkündür. Tanrı'nın insanı kendi suretinde yaratmış olması ve yine kendini bilen Tanrı'yı bileceği şeklindeki yaygın ve kadim ifadeler de aynı şekilde Tanrı ile insan ruhu arasındaki bu epistemolojik ve hatta ontolojik bağıntıya referansla anlaşılmalıdır (Reçber, 2004, p. 126, 127). Diğer taraftan, mistik tecrübe, ne sözle ifade edilebilir ne de başkalarına aktarılabilir olduğu için objektif bir deneyim niteliği kazanamaz (Gilson, 1999, p. 97).

Bu dinsel algılamadaki farklılıklar bir birim olarak ayrı ayrı ele alındığında, hiçbirinin karşılıklı olarak birbirinden hariç tutulamayacağı kabul edilmelidir. Aslında, bünyesinde her üç tür din anlayışından da belli ölçüde bir şeyler bulundurmeyen bir dünya dini, hiç mevcut olmamış görünmektedir. Yine de birbirleri arasında belli derecelerde bir girişim olsa da, bu üç farklı din algısı dini görüşler açısından ciddi farklılıklara sahiptirler (Goodman, 2015, pp. 176-177).

2. Yedinci Mühür Filminin Birey-Tanrı İlişki Biçimleri Bağlamında Çözümlemesi

Sen kendini bil, bırak Tanrı'yı incelemeyi;
Kendindir kendinin asıl bileceği

Alexander Pope

İnsanlığın geleceği konusundaki karamsarlığı sinemasına yansıyan Bergman, dolaylı bir şekilde varoluşçulukla (existentialism) ilişkilendirilmiştir. Filmleriyle ilgili yayınlanmış birçok çalışma, birbirinden farklı kuramsal temellere dayanmaktadır. Søren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Albert Camus gibi varoluşçuların yanı sıra; Richard Wilhelm'in *I Ching ya da Değişimler Kitabı*, Freudyen psikanaliz, Jung psikolojisi ve arketip kuramı, Ludwig Wittgenstein, Denis de Rougement ve Lutheran teoloji bu çalışmaların çıkış noktalarından bazılarıdır (Livingston, 2009, p. 125).

İlk gençlik yıllarında Nietzsche, Strindberg ve Dostoyevski gibi birçok ismi tutkuyla okuyan Bergman, özellikle Nietzsche'den söz etmekten keyif almıştır. 30'lu yaşlarında -kendi ifadesiyle- uzun zamandan beri Strindberg'e bağımlı ruhsal kan dolaşımında Moliere' e de bir kanal açılmıştır (Bergman, 1990, p. 126, 181). 1950'li yıllarda bir yazar kimliğine de sahip olan Bergman'ın varoluşçuluğa olan ilgisi Sartre ve Camus okumaları ile devam eder. Toplumsal ve siyasal konulardan daha çok bireyi öne çıkaran varoluşçu konulara yönelmesindeki kararlılığıyla Bergman, 20. yüzyıl bireyine kusursuz bir şekilde ayna tutar (Kakutani, 1983, p. 202, 215).

Varoluşçuluk ve teolojik açıdan incelediği Bergman'ı *sinematik-teolog* olarak gören Ketcham'ın da içinde bulunduğu birçok eleştirmen, Kierkegaard'ın yaşamı ile Bergman'ın yaşamının benzerliğinden bahseder. Ancak, Bergman, aynı coğrafyayı ve kültürü paylaşıyor olsa da, daha çok bir Hristiyan aziz gibi yaşamış Kierkegaard gibi hiçbir zaman dindar birisi olmamıştır (Gürdal, 2019, pp. 24-26). Bergman'ın en fazla etkilendiği oyun yazarı ve romancı Strindberg'in Nietzsche'nin düşüncelerini oyunlarına uyguladığı (Durant, 2002, p. 433) dikkate alındığında, Bergman'ın düşüncelerinin daha çok Nietzsche ile benzerlik taşıdığı söylenebilir.

Varoluşçular, düşüncelerini sistematik bir bütünlük içinde değil; roman, oyun, günlükler ve kişisel yaşamın yankısını veren, düş gücüne dayalı sanat yapıtları ile dolaylı bir biçimde anlatmayı tercih ederler. Varoluşçuluğun öncüsü olarak görülen Kierkegaard, yapıtlarıyla buna örnektir. 20. yüzyılda, varoluşçu öğretisi daha dolaysız bir biçimde anlatılmıştır. Düşsel ya da sanatsal/kurmaca metinlere dayalı bazı yapıtlarda, günlük yaşam olayları, karakterler aracılığı ile açık bir biçimde anlatılır (Foulquie, 1991, pp. 32-33).

Modern İskandinav tiyatro geleneğinden gelen Bergman, kariyerinin başından sonuna kadar hem sinema hem de tiyatro yönetmenliğini bir arada yürütmüştür. 1950'lerin ortalarında çektiği *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* (1955), *Yedinci Mühür* (1957) ve *Yaban Çilekleri* (1957) filmlerinden sonra, dünyanın en önde gelen yazarlarından biri olarak da görülmüştür. Strindberg'in trajik ve iç gözleme dayalı tarzını tiyatrodan sinemaya aktararak biçime bir yenilik getirmiş, eğlenceyi sanata dönüştürmüştür. Bergman, ortalama bir kimsenin de felsefi meselelerle ruhsal dünyayı irdeleyebileceğini kanıtlamıştır (Kakutani, 1983, p. 199, 201). Bergman'ın filmleri, Tanrı, ölüm, aşk, insan, nefret, yalnızlık, hakikat, delilik, cinsellik ve iletişim gibi yaşama ilişkin temel konuları ele alır (Meryman, 1971, p. 123). Her zaman hevesli bir okuyucu olduğunu söyleyen Bergman, sistematik olarak, herhangi bir kuramsal felsefi çalışmayla meşgul olduğunu iddia etmemiştir. Ancak, filmleri, Avrupa'daki varoluşçu hareket geleneğini açıkça yansıtır (Livingston, 2009, p. 127).

Kendi yazdığı *Ahşap Üzerindeki Resim* oyunundan uyarladığı *Yedinci Mühür*, Bergman'a göre, zaman ve mekan içinde sınırsızca salınan bir 'yol filmi'dir (1999, p. 156). Birbirine geçmiş iki hikayeyi anlatan filmin ana hikayesi, haçlılar adına on yıl savaştıktan büyük bir hayal kırıklığı içinde, veba salgınının kol gezdiği vatanına geri dönen Şövalye Antonius Block'u merkeze alır. Yolda Ölüm figürüyle karşılaşan Şövalye, ona satranç oynamayı teklif ederek zaman kazanmaya çalışır. Yan hikayenin merkezinde ise Jof (Nils Poppe) eşi Mia (Bibi Andersson) ve çocukları Mikael'den oluşan tiyatrocü bir aile yer alır. İyimser ve sevgi dolu bu aile, çevrelerindeki insanlarla ve filmin genel atmosferiyle zıtlık oluşturur.

Yedinci Mühür filminde ele alınan konular, İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan korkunç olayların sonuçlarıyla koşut görülebilir. Çünkü bu savaş, sonrasında her kesimden insanın, kendine, "Tanrı var mı?", "Yaşamın amacı nedir?" gibi metafizik ve varoluşsal sorular sormasına neden olmuştur (Warburton, 2016, p. 288). Filmde, Şövalye karakteri, 20. yüzyılın ortasında varoluşçu bunalım yaşayan düşünceli insanları temsil eder. Bu anlamda, Bergman, *Yedinci Mühür*'de yarattığı Ortaçağ dünyasına, varoluşçu düşünce perspektifinden bakmaktadır.

Ortaçağ'a dönmek, diğer taraftan, kolektif bilinçdışının geçmişine doğru tarihsel bir regresyonu ifade eder. Ortaçağ sembolizmini uğraş edinme tutumu, arkaik bir düşünme tarzına geri dönmek olarak görülebilir. Kendini Ortaçağ'a özgü bir cehennemden geçirme ya da kendi içinde Ortaçağ'ın bir bölümüne erişme, ileri giden bir yol açık olmadığında, ürkütücü bir engel olduğunda ya da bir duvarı aşabilmek için geçmişten bir şey alma ihtiyacını ifade eder. Bu durumda bu tür uğraşlar, nevrotik ve bölünmüş kişiliklerin iyileşmelerini sağlayabilmektedir (Jung, 1998, p. 94; 2016, p. 398).

Açılış sahnesinde, kameranın gösterdiği kasvetli gökyüzü, filmin genel atmosferini yansıtır. Güneş siyah ve kül rengi bulutların arkasındadır. Silüet olarak beliren bir kuş, gökyüzünde süzülür. Şövalye ve yardımcısı deniz kıyısındadırlar. Yardımcısı yeni uyanırken, uyanık durumdaki Şövalye düşünceli bir yüz ifadesine sahiptir. Şövalye'nin yanında şık bir satranç takımı dikkat çeker. Şövalye'nin deniz kenarında yaptığı sabah duası, onun bireysel dinsel kimliğine işaret eder. Şövalye, din ve Tanrı ile ilgili sarsılmış bir inanç içinde olsa da, tinselliğe inanmayan yardımcısı Jöns'le bir karşıtlık içinde, film boyunca inançlı bir Hristiyan kimliği ile hareket eder.



Görsel 1: Şövalye Antonius Block ve yardımcısı Jöns

Şövalye'nin kıyafetindeki malta haçı motifi, onun dinsel geniş grup kimliğini (Volkan, 2009, p. 87) temsil eder (Görsel 1).

Görsel 1'de verilen planda, Şövalye, sessiz ve hüzünlü bir yüz ifadesine sahiptir. Haçlı seferlerindeki hizmeti, güçlü bir siyasi inançtan çok, Tanrı'ya hizmet etme düşüncesinden kaynaklanmıştır. Ancak, yaşanan korkunç olaylar Şövalye'yi derin bir hayal kırıklığına uğratmıştır. Kolektif kimlikte oluşan yırtılma, Şövalye'yi öznel aynılık duygusundan kopararak yalnızlaştırmıştır. Şövalye'nin düşünceli hali, dinsel kolektif kimlikle ilgili yaşadığı korkunç olaylara kafayı takmaksızın yaşamını sürdüremeyecek olmasından kaynaklanır. *Yedinci Mühür* filminin ilk sahneleri tam da bu noktayı vurgular.

Film boyunca, Şövalye'nin savaşçı-kahraman kimliği ile özdeşleşmemesi dikkat çekicidir. Nitekim, ilerleyen sahnelerde, oğlunun büyüncü Şövalye olabileceğini söyleyen Mia'ya şövalyeliğin pek zevkli bir şey olmadığını söyler. Bu durum, Şövalye'nin dış kişilik tutumu olarak ifade edilebilecek *persona* ile özdeşleşmemesine, dolayısıyla, doğal ve samimi bir kişilik sergilemesine imkân sağlar.

2.1. Ölümle Yüzleşmek

Ölüm düşüncesinden kaçma ya da onu bastırma çabası, bilinenin aksine, gerçekleştirilmesi her zaman daha zor bir deneyimdir. Duygulardan ve kaygılardan arınmış bir ölüm isteği, ölüm gerçeğiyle ve taşıdığı anlam boyutları üzerine gerçekçi bir düşünme faaliyetinde bulunmama isteği anlamına gelir (Borgna, 2014, p. 166). Ölümle gerçek anlamda bir yüzleşmek için kendine fırsat tanıyan ve ölümü kendi gerçekliğinden ayrı tutmayan insanlar olduğu kadar, ölümle yadsıma, daima oyalayıcı şeylerle meşgul olma ya da yer değiştirme ile üstesinden gelmeye çalışanlar da vardır. Ölüm anksiyetesinin yerine gereksiz tedirginlik ve endişeler yaşayan, kronik korkuları nedeniyle hiçbir toplumsal faaliyetlere katılmayan, ölümden korkup yaşamlarında kendilerini sınırlayanlar ya da obsesif bir şekilde yeni deneyimler, cinsel haz, zenginlik, güç ve makam peşinde koşanlar, genellikle, ölümle sıradan bir varoluş içinde mücadele ettiklerinin farkında değildirler (Yalom, 2008, pp. 106-107). Bu noktada, Carl G. Jung, "*Ölmeyi istememek, yaşamayı istememekle aynı şeydir. Oluş ve ölüş aynı eğridir,*" (2016a, p. 229) tespitinde bulunurken şu soruyu sorar: "*Ölüm, yaşanmamış hayatını yaşamak için seni kuşatacak. Her şeyin tamamlanması gerekir. Zaman çok önemli, öyleyse neden yaşanmıştı biriktirip yaşanmamıştı çürümeye bırakmak istiyorsun?*" (2016a, p. 334).

Filmin başında, Şövalye'nin bir an karşılaştığı Ölüm figürü, kişiyi bir gölge gibi izleyebilen, tekinsizce her an varolabilen, yadsındığında korku veren bir karakter olarak kişileştirilmiştir (Görsel 2).



Görsel 2: Alegorik Ölüm figürü

Görsel 2'deki genel planda, Ölüm figürü, Dickens'in *Noel Şarkısı* (*A Christmas Carol*, 1843) adlı eserindeki tuhaf, bakışlarıyla dehşet uyandıran, bir kanat gibi açılıp kapanabilen

peleriniyle siyahlar içindeki Hayalet'e çok benzer (Dickens, 2016, p. 115). Siyah pelerini bir kanat gibi açmış Ölüm figürünün görüntüsü, *Yedinci Mühür* filminin akıllarda en çok kalmış karelerinden biridir. Şövalye'nin Ölüm figürü ile karşılaşması, ölümün bir gün ansızın geleceğine dair gerçekliğin üzerindeki örtünün kaldırılmış ve somutlaştırılmış bir görüntüsü olarak okunabilir.

Şövalye: Kimsin sen?

Ölüm: Ben Ölüm'üm.

Şövalye: Benim için mi geldin?

Ölüm: Uzun zamandır senin yanındaydım.

Şövalye: Biliyorum.

Ölüm: Hazır mısın?

Şövalye: Bedenim korkuyor, ben değil.

(Ölüm harekete geçer) Şövalye: Bir dakika dur!

Ölüm: Hep öyle dersiniz. Ama ben süre tanımam.

Şövalye: Satranç oynuyorsun değil mi?

Ölüm: Nasıl bildin?

Şövalye: Nasıl mı? Resimlerden ve dinlediğim şarkılardan.

Ölüm: Aslında usta bir oyuncuyumdur.

Ölüm figürünün, "Hazır mısın?" sorusuna Şövalye'nin, "*Bedenim korkuyor, ben değil*" şeklinde verdiği cevap 'öz benlik', diğer bir deyişle, *kendilik*³ kavramıyla ilişkili olarak anlamlandırılabilir. Stoacı felsefede, yokluğu aşan öz benlik ölüm tehdidi altında değildir. Kendi öz benliğinin gücü ile ölüm kaygısını yenen Sokrates, ölümü üstlenme cesaretinin simgesi haline gelmiştir. Sokrates, cellatların ortadan kaldıracağı varlığın, varolma cesareti içinde kendisini onaylayan varlık olmadığından emindir. Benlik ve öz benlik, iki farklı şey değil, tek bir varlığın iki ayrı yönüdür. Böylece, Sokrates'in cesareti, Platon'un çizdiği haliyle ruhun ölümsüzlüğü inancına değil; yok edilemez, öz varlığının içinde kendisini onaylamasına dayalıdır. Sokrates, hakikatin iki mertebesine dahil olduğunu ve bu mertebelerden birinin zaman üstü olduğunu bilir (Tillich, 2014, pp. 169-171). Ölmeden önce ölümsüzleşebilmiş Sokrates, ölmek için ruhun tüm gücünün ortaya konulabilmesinin gereğinin farkındadır (Kierkegaard, 2015, p. 148). Bu bağlamda, ruhunun ölümden korkmadığını ima eden Şövalye'nin Ölüm karşısında gösterdiği direnç, ruhun gücünün kullanılabilmesiyle ilişkilendirilebilir.

Bergman, babasının papaz olması nedeniyle, yaşamının çok erken dönemlerinden itibaren sıklıkla ölüm konusuyla karşılaşmış ve sürekli ölüm korkusuyla yaşamıştır. Ancak, Bergman, ölüm kaygısından kurtulmak için, ne ölüm gerçeğini günlük hayatın dışında tutmuş, ne de ruhun ölümsüzlüğü anlamına gelen ölümden sonra hayatın devam ettiğine dair mitlere ya da bir inancın rahatlatıcı etkisine sığınmıştır. Bergman, ölüm ve kaderle ilgili korku ve kaygılarını sinemasında paylaşır. *Yedinci Mühür* filmindeki alegorik Ölüm figürü, Bergman'ın ölüm korkusuyla yüzleşmede kendisine izin vermesinin bir yansıması olarak görülebilir. Bu noktada, kaygı ve korku kavramları arasındaki fark önem kazanır.

Kaygı, bir varlığın kendi muhtemel yokluğuna dair varoluşsal bir farkındalığı ifade eder. Buradaki varoluşsal kaygının kaynağı, yokluğa dair soyut bir bilgi değil, yokluğun bireyin kendi varlığının bir parçası olduğuna dair farkındalıktır. Kaygının asıl kaynağı, her şeyin geçici olduğunun farkına varılması değil, faniliğin ve ölümlerin bir gün ölecek olduğumuza dair hep üstü örtük olan farkındalık üzerindeki etkisidir. Kaygının korkudan farkı, bireyin dikkatini odaklayabileceği, yüzleşebileceği ve katlanabileceği belirli bir nesneden yoksun oluşudur. Bu da kaygı sırasında umutsuzluğun sürekli olarak yaşanmasına neden olur. Cesaret, zihne ait

³ Ben'le örtüşmeyen ama Ben'i büyük bir dairenin küçük daireyi kapsadığı gibi kapsayan ruhsal bir bütünlük (Jung, 2005, pp. 72-73).

bir korkuyu yenme gücü olduğuna göre, bir korkunun nesnesi olduğu sürece ona katılma anlamındaki sevgi bu korkuyu yenebilecektir. Diğer taraftan, kaygıyı korkuya dönüştürme dönüştürme girişimleri sonuçsuz kalmaya mahkumdur. Temel kaygı, varoluşun kendisiyle ilgili olduğu için sonu olan bir varlığın yokluk tehdiyle ilgili kaygısı yok edilemez (Tillich, 2014, pp. 60-61, 63).

Yedinci Mühür filminin temel sorusu, yaşamın anlamının ne olduğu ile ilgilidir (Savaş, 2001, p. 307). Bergman, filmde, yaşam ve ölümün birbirleriyle sürekli olarak kesişmesinde sıklıkla bağlamsal semboller kullanır (Görsel 3-6).

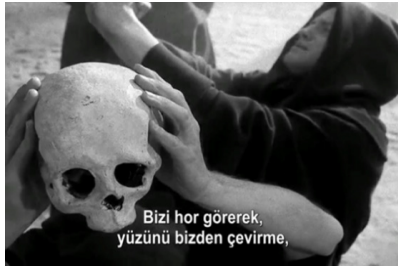


Görsel 3: Şövalye'nin satranç takım



Görsel 4: Vebanın korkunç yüzü

Görsel 3'teki Şövalye'ye ait satranç takımı, kazanmak için rakibin ölmesini gerektirir. *Yedinci Mühür* filminde Ölüm figürüyle oynanan satranç, sembolik olarak, Şövalye'nin ölüm düşüncesiyle sürekli meşgul olduğunu gösterir. Görsel 4'teki planda betimlenen veba salgınının ölümcül korkunç yüzü filmin ölümle yüzleşme temasını pekiştirir.



Görsel 5: Oyuncu maskesi



Görsel 6: Kesilen ağaç ve sincap

Görsel 5'teki tiyatro oyuncularına ait kafatası maskesi, Batı'da özellikle Ortaçağ'da insana ölümlü olduğunu (*memento mori*) hatırlatan en yaygın anlatım imgesidir. Görsel 6'da verilen planda, Ölüm figürü tarafından kesilen ağaç, ölümden kaçmak için ağaca tırmanan Skat'ın biten yaşam süresini temsil eder. Kesilen ağaç ve üzerindeki sincap, ölüm ve yaşam temalarının iç içe geçen deneyimler olduğu vurgular.

Şövalye, sadece kendisine görünen Ölüm'e, zaman kazanmak için satranç oynamayı teklif eder; yenilmedikçe yaşayacak, kazanırsa serbest kalacaktır. Ölüm bu teklifi kabul eder. Şövalyenin ruhu için oynanacak satranç oyunu film boyunca devam edecektir. Kendisini ölüme teslim etmeye hazır hissetmeyen Şövalye, mutlak olarak kaybedeceğini bilmesine rağmen, bir gayretle zamana oynar. Çünkü Şövalye'nin yaşamı -kendi ifadesiyle- boş bir kovalayışla ve anlamsız laflarla geçmiştir. Kendini yabancılaştıran seçimleri ve bu orta yaşına kadar edindiği kişiliği ile öz benliği arasındaki bölünmenin acısını çekmektedir. Bu noktada Şövalye, ölmeden önce ölümsüzlüğü yakalayamamış, yaşam gözlemlerinde görünür bir yol kat edememiş sıradan bir kahraman (Kierkegaard, 2015, p. 148) olduğunun farkındadır. Şövalye'nin bundan sonraki amacı -yine kendi ifadesiyle- anlamlı bir eylemde bulunabilmek olacaktır. Böylece Şövalye, sadece ölüm korkusunu değil, aynı zamanda, anlamsızlık tehdidini de aşmayı hedefleyen bir farkındalık ve varolma cesareti ortaya koyar.

Yalom'a göre, varoluşsal yaklaşım, ölüm anksiyetesine etkili bir yaklaşımdır. Bu anksiyeteyi azaltmada ve kişisel gelişmede en etkili şey, düşünceler ve kişinin yaşadığı otantik etkileşimlerdir (2008, p. 109). Hiçbir zihin kültürü, bir insanın ruhunu bir bahçeye çevirmeye yetmez. Kendine özgü bir dünyaya sahip ruha ancak öz benlik girer ya da bütünüyle öz benliği olmuş; ne olaylarda, ne insanlarda ne de düşüncelerinde olan insan girer. Diğer taraftan, kolektif bilinçdışının rahatsız edici etkisi, bireyin yaşamındaki bir kriz yoluyla, umut ve beklentilerinin çökmesiyle ya da büyük sosyal, politik ve dini karışıklık dönemlerinde etkinleşir. Sezgi yönü güçlü bireyler, bunları fark edip dile getirilebilir düşüncelere tercüme etmeyi başardıkları takdirde, bu, telafi edici bir etki yaratır (Jung, 2016, p. 52, 117, 118). Kariyerinin başlarında, Bergman, takıntılı bir şekilde, filmleri aracılığıyla insanlarla bir iletişim kurma arzusu içerisinde olmuştur. Bu iletişim kurma arzusu, yaşamın en temel konularından bazıları hakkında bir araştırma ve başkaları üzerinde değişim yaratma isteğiyle yakından ilgilidir (Bergman, 2012, p. 212).

Filmde, kendi kendine satranç oynayan Şövalye'nin dikkatini biraz ilerde neşeli bir şekilde oyun oynayan küçük Mikael ve annesi Mia çeker. Şövalye ve Mia arasında başlayan sohbette Mia, Şövalye'nin mutsuzluğunu fark eder:

Mia: Pek mutlu görünmüyorsunuz.

Şövalye: Değilim.

Mia: Yorgun musunuz?

Şövalye: Evet.

Mia: Neden?

Şövalye: Canımı sıkkan biriyleyim.

Mia: Yardımcınız mı?

Şövalye: Hayır, o değil.

Mia: Kim o zaman?

Şövalye: Kendim.

Mia: Anlıyorum.

Şövalye: Anlıyor musunuz, sahi mi?

Mia: Evet, oldukça iyi anlıyorum. Acaba insanlar neden ellerinden geldiğince kendilerine sık sık işkence ediyorlar, derim çoğu kez (Bergman, 1966, pp. 59-60).

Şövalye, Mia ile konuşmasında, yaşam biçimi olarak düşünen ve can sıkıntısına kapılan modern kent insanını temsil eder. İçinde bulunduğu huzursuzluk, tedirginlik ve kaygının somut bir nedeni yoktur. Bu noktada, Şövalye'nin can sıkıntısı, neyi aradığını ve neye ihtiyaç duyduğunu tam bilememe hali ile ilgilidir. Şövalye'nin bu ruh hali, bilme ve anlama ihtiyacıyla ilgili varoluşsal bir soruna işaret eder.

Şövalye ve Mia konuşurken Jof gelir. Mia, Şövalye'yi kocasıyla tanıştırır. Jof, Mia'dan Şövalye'ye bir şeyler ikram etmesini ister. Jof'tan nereye gideceklerini öğrenen Şövalye, gidecekleri yönde hızla ilerleyen veba salgını nedeniyle gece ormanı beraber geçme ve isterlerse evinde kalabilecekleri ya da daha güvenli bir yol olarak doğu kıyısı boyunca gidebilecekleri tekliflerinde bulunur. Mia, Şövalye'ye yaban çileği ve süt ikram eder. Şövalye, eşinden ve hayat dolu yaşamlarından bahsederken kendisine işkence gibi gelen inanç konusuna değinir:

Şövalye: İnanç, taşınması zor bir yükür. Ne kadar yüksek sesle çağırırsan çağır, karanlıktan sıyrılıp hiç gelmeyen birisini sevmek gibi.

Mia: Ne demek istediğinizi anlayamadım.

Şövalye: Burada, sen ve kocanla otururken söylediğim her şey anlamsızlaşıyor ve gerçekliğini kaybediyor. Her şey aniden nasıl da önemsizleşiyor.

Mia: Artık o kadar ciddi değilsiniz.

Şövalye: Bu [huzurlu] anı hep hatırlayacağım. Sessizliği ve alacakaranlığı, yaban çileğini, süt çanağını. [...] Konuştuklarımızı hatırlayacağım ve bu hatırayı ellerimde yeni sağılmış süt dolu bir çanak taşırmış gibi dikkatle taşıyacağım (Bergman, 1966, p. 65-66).

Şövalye, can sıkıntısını bastırmak için, ne savaşçı-kahraman kimliği ile özdeşleşmekte ne de inanç konusuna sığınmaktadır. Diğer taraftan, Mia ve Jof çiftinin, içinde buldukları olumsuzluklara rağmen, kendilerini aşan bir canlılığa sahip mutlu yaşamları Şövalye'yi derinden etkiler. Şövalye'nin gözlemediği öylesine sevgi dolu, içten ve tatmin edici bir yaşamdır ki, dile getirdiği tüm entelektüel düşünceler bir anda önemini yitirir.

Kendini rahatsız eden içsel düşüncelerini Mia'yla rahatça paylaşması, Şövalye üzerinde ödünleyici bir etki gösterir; Şövalye'yi ilk kez gülümserken görürüz (Görsel 7). Şövalye'nin Mia'yla yaşadığı bu etkileşim, filmde önemli bir dönüm noktasıdır. Şövalye'nin bilinçdışı dışıl doğasının bir yansıması olan Mia, Şövalye'ye yaşam sevinci duyumsatan olumlu *anima*⁴ rolü üstlenir. Bu rol, onun gelişmiş kişiliğine ve yaşam ustalığına işaret eder.



Görsel 7: Jof, Mia ve Şövalye

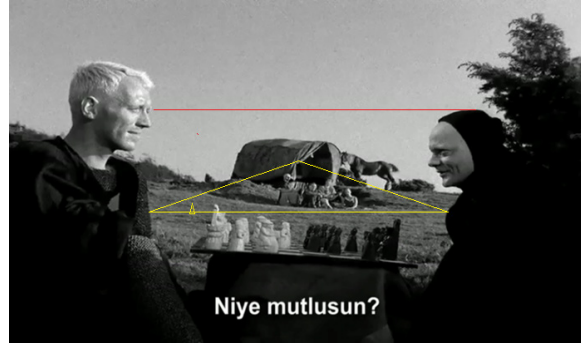
Görsel 7'deki planda Mia'nın önemi, çerçevenin merkezinde yer almasıyla sinematografik olarak vurgulanır. Mia'nın sunduğu yaban çileği ve süt -mitsel anlamda- Şövalye'nin bilme ve anlamaya yönelik ruhsal açlığını temsil eder. Ruhun beslenmesinin insanın dış beslenmesiyle koşutluğu mitolojiye dayanır. Eski kültürlerde mezarlara ölünün yanında yiyecek ve içecek konulur; Yunanlıların Anthesteria festivallerinde ruhların yediğine inanılan yiyecekler hazırlanır, bunların ölünün ruhunu serbest bırakarak yeryüzündeyken yaşadıkları yere geri dönmesini sağladığına inanılırdı. Dış dünyadan bedene alınan madde, artık yeraltı dünyasına ait olur. Sembolik olarak yemek yeme anı, kişilikte değişimin olduğu andır (Hockley, 2004, pp. 258-259).

Mia ile etkileşiminde, Şövalye'nin yaşadığı telafi edici etki -sinematografik olarak- Ölüm figürü ile Şövalye'nin konumlarında bir güç ilişkisi şeklinde betimlenir. Mia ile etkileşim öncesi ve sonrasındaki Ölüm figürü ve Şövalye'nin satranç oyunlarının kompozisyonları farklılık gösterir (Görsel 8-9).

⁴ Jung'un *anima* terimi, İsveç'li şair Spitteler'in (1845-1924) "my lady soul" (benim leydi ruhum) ifadesine dayanır. Her erkek, içinde dış dünyada herhangi bir kadına ait olmayan sonsuz bir feminen imgeye sahiptir. Bu imge bilinç-dışı olduğu için sevilen kişilere bilinçsizce yansıtılır (Jung, 2016b, p. 417; 2016c, pp. 184-185).



Görsel 8: Mia ile etkileşimden önce



Görsel 9: Mia ile etkileşimden sonra

Görsel 8'deki planda, Ölüm ve Şövalye, ilk satranç oyunlarını oynamaktadırlar. Kot olarak daha yüksekte duran ve çerçevede daha fazla alan kaplayan Ölüm figürü, Şövalye üzerinde baskın durumdadır. Görsel 9'daki derin netlik planında ise, Şövalye'nin yüzüne yansıyan mutluluğu Ölüm'ün dikkatini çeker. Bu kez satranç oyununda daha yüksekte duran ve daha fazla alan kaplayan Şövalye, Ölüm üzerinde baskın durumdadır. Şövalye'yi güçlendiren Mia'nın Görsel 9'un arka planda yer alması tesadüfi değildir. İki görsel arasındaki farklılıklar, Şövalye'nin ölüm korkusunun üstesinden gelmesi olarak okunabilir. Şövalye, artık -kendisini aşarak- anlamlı bir eylemde bulunmak için hazırdır. Bu anlamlı eylem, etkilendiği tiyatrocuyu aileyi Ölüm figüründen kurtarmak olacaktır.

2.2. Birey-Tanrı İlişki Biçimleri

Büyük bir özenle benliğini sorgulayan bireyin kendini tanıma çabasındaki kararlılığı, öz benliği hakkında bazı önemli gerçekleri keşfetmesini, ciddi bir ilgiye ve sevecen bir dikkate layık olduğunu hissetmesini sağlayabilir. Böylece, bilincinin temellerine yani dinsel deneyimin erişilebilir tek kaynağı olan bilinçdışına doğru adımlarını atabilecektir. Tanrı kavramı ile aynı şey olmayan bilinçdışı, dinsel deneyimin harekete geçip aktığı ortamdır. Bu tür bir deneyimin daha başka nedenleri, Tanrı bilgisinin transandantal, fizikötesi, aşkın bir konu olduğu için insanlığın bilgi kapsamının dışındadır (Jung, 1999, p. 107).

Tanrı kavramı gibi belirli bazı düşünceler, neredeyse her devirde ve her yerde bulunur. Birey tarafından oluşturulmayan, kendiliklerinden ortaya çıkan bu fikirler, bireyin bilincine kendilerini kabul ettiricidirler (Jung, 1998, p. 5). Bergman, zihnini küçüklüğünden itibaren sürekli meşgul eden din ve Tanrı hakkındaki düşüncelerini sinemasında açıkça ve cesaretle yansıtır. Din sorunlarının sürekli olarak canlı olduğunu düşünen Bergman'ın dine ilgisi, heyecan düzeyinde değil, us düzeyindedir (Bergman, 1966, p. 12). Bergman'ın spiritüel arayışı, kariyerinin ortalarında yaptığı filmlerin ana temasını oluşturur. *Yedinci Mühür*, Tanrı'nın neden dünyada yokmuş gibi görüldüğünü tekrar tekrar sorduğu bu dönemin ilk filmidir (Ebert, 2000). *Yedinci Mühür*, Bergman'a göre, konusuna tutkuyla bağlandığı, babasından geçen ve çocukluğundan beri taşıdığı inanç kavramlarını ilk kez belirgin olarak açıkladığı filmidir. Bu filmde, Bergman, dinsel inanç konusundaki ciddi tereddütlerini ortaya koyarken inançla ilgili birbirine karşıt iki düşünceyi yan yana yerleştirir ve her ikisinin de kendi tarzlarında açıklama yapmalarına izin verir (Bergman, 1999, p. 158, 161, 163).

Tanrı düşüncesi, teistik olduğu kadar teistik olmayan dinlerin ve natüralist-ateist gibi farklı yaklaşımların da konusudur (Reçber, 2004, p. 142). Ancak Bergman'ın din ve Tanrı ile felsefi yüzleşmesini anlayabilmek için, *Yedinci Mühür* filmindeki teistik dinlere dayanan; akılcı din, kitle dini ve mistik din algılarındaki birey-Tanrı ilişkilerini ele almak gerekir.

2.2.1. Tanrı'yı Akılla Bilmek

Anlama, sorgulama, uzlaştırma ve yaratma dürtüsü tümüyle insani olduğu için felsefe, insanla birlikte var olmaya devam edecektir (Goodman, 2006, p. 297). *Yedinci Mühür* filminde, bir kilisede günah çıkarma hücresinin önüne gelen Şövalye, pencere kafesinin gerisinde sessizce duran -kendisini eve doğru yolculuğunda takip eden- Ölüm figürünü fark etmez. Hücrede bir papaz olduğunu düşünen Şövalye, korku ve şüpheleriyle ilgili itiraflarda bulunmaya başlar:

Elimden geldiğince açık konuşmak istiyorum sizle ama yüreğim boş. Yüzümden yana dönmüş bir ayna bu boşluk. Orada kendimi görünce, korkuyla ve tiksintiyle doluyor içim. Benzerlerime, insanlara ilgisizliğim onlarla birlikteliğimden ayırdı beni. Şimdi düşlerim ve kuruntularımdan ibaret kapatıldığım hayaletler dünyasında yaşıyorum (Bergman, 1966, pp. 32-33).

Bu cümlelerinden Şövalye'nin olaylar ve diğer insanlar olmayı yani kendi dışında yaşamayı bilinçli olarak bırakmış olduğunu ve fakat sadece düşüncelerinden ibaret olmaya başladığını anlarız. Anamlı bir hayattan yoksun kalmak Şövalye'nin kendisini dış dünyadan yalıtmasına neden olmuş ancak sadece zihinsel düşüncelerinde sıkışıp kaldığı için ne hayatı yaşayabilmekte ne de öz benliği ile temas kurabilmektedir. Şövalye'nin bu yalnızlığı, film boyunca kişisel ilgi alanı dışındaki insanlara ve olaylara kayıtsızlığı ile belirginleşir. İnsanların ve olayların içinde olan yardımcısı Jöns'tür.

Şövalye'yi sessizce dinleyen Ölüm figürü, konuşmaya başlar:

Ölüm: Yine de ölmek istemiyorsunuz.

Şövalye: Hayır, istiyorum.

Ölüm: Ne bekliyorsunuz?

Şövalye: Bilgi istiyorum.

Ölüm: Garanti mi istiyorsunuz?

Şövalye: Adına ne dersiniz deyin. İnsanın Tanrı'yı duyularıyla kavrayabilmesi o kadar imkânsız mı? O, neden yarım vaatlerin ve görünmeyen mucizeler sisinde saklar kendini? (Bergman, 1966, p. 33).

Descartes'la başlayan modern Batı felsefesi, geleneksel felsefenin odağındaki 'varlık' sorununu paradigmatik denilebilecek bir değişikliklerle 'bilgi' sorununa dönüştürmüştür. Bilgi sorunu, felsefenin ilk dönemlerine kadar uzanan temel bir sorun olsa da, felsefenin temel birçok sorununa epistemolojik açıdan yaklaşmak, modern felsefenin ayırıcı karakteristik bir özelliği olmuştur. Dolayısıyla, geleneksel olarak daha çok ontolojik bağlamda ele alınan Tanrı kavramı sorunu, modern dönemde daha çok epistemolojik boyutuyla ele alınmıştır (Reçber, 2004, p. 141). Konuşmalarında katı akılcı bir kişilik sergileyen Şövalye, Tanrı ile bir uzlaşma arayışındadır. Bu sonuca ulaşabilmek için bildiği tek yol, aklını kullanmaktır. Ancak, Şövalye'nin teolojiyi Tanrı'ya uyan bir kavram üretme çabası olarak algılamadığı açıktır. Bu durumda, film boyunca inançlı bir Hristiyan olarak hareket etse de, Şövalye'nin dinle arasında önemli bir mesafe söz konusudur. Şövalye, bilinçten yoksun bir inancın yanında ikincil durumda kalan Tanrı kavramını öne çıkarmak ister. Ancak, şüphe ve anlamsızlık kaygılarının egemenliği altında, yaşamın anlamının yok olduğu varoluşsal bir krizle karşı karşıyadır (Görsel 10).



Görsel 10: Ölüm figürü ve Şövalye'nin sembolik olarak kafeste oluşu

Görsel 10'daki planda, günah çıkarma hücrelerinin pencere demirine tutunan Şövalye'nin, aslında kendi zihinsel dünyasında bir kafes içinde olduğu sinematografik olarak vurgulanır. Şövalye'nin Tanrı fikriyle ilgili şüpheli tutumu, Bergman'ın modern varoluşçu düşünceleri ile ilişkilendirilebilir. Bu düşüncede anlam arayışının ve ona dair umutsuzluğun altında yatan belirleyici olay, 19. yüzyılda yitirilen Tanrı'dır. Nietzsche'nin, "Tanrı öldü" sözü, bireyin içinde yaşadığı tüm değerlerin ve anlam sistemlerinin yıkılmasına işaret eder. Bu anlamda, şüphe ve anlamsızlık kaygısı çağının kaygısıdır. Şüphenin ve anlamsızlığın pençesindeki bir birey, kendisini bu pençeden kurtaramaz ancak umutsuzluğunun içinde geçerli olan bir yanıtın peşinde olur. Bu durumda hayatın anlamı, hayatın anlamına dair umutsuzluğa indirgenir (Tillich, 2014, p. 148-149, 175).

Şövalye'nin Tanrı'yı duyu aracılığıyla kavramak istediğini söylemesi, bir taraftan doğrudan ve kesin bir Tanrı bilgisi peşinde oluşunu, diğer taraftan, Tanrı ile ilgili kuşkusunun duyu yaşantısından kaynaklandığını gösterir. Bunu doğru bulmayan Kant'a göre, inançta kuşku konusu dolaysız algılama ve sezgiyle öz benlikten türetilmelidir (Durant, 2002, p. 271). Din, sadece inanan birinin içeriden bakışı ile algılandığında, akli kullanmanın nesnesi olmaktan uzaklaşmaktadır. Diğer taraftan, bireyin kendisini sadece bilimsel yöntemle üretilen bilgi ile sınırlandırması, bilimin herkese açık, herkesçe paylaşılabilen, deneysel verilerle sınırlı olması gerektiği yönündeki eski katı pozitivist yöntem ısrarına geri dönüşü anlamına gelecektir (Fidan, 2012, pp. 42-43). Salt duyu algılarıyla elde edilen bilgiye inanmak, inanç kaynaklı ya da dini deneyim sonucu elde edilen bilgiye güven duymamak anlamına gelir. Bu bağlamda, Şövalye'nin din ve Tanrı düşüncesini kesin bir bilgi üzerine kurmadan önce inanca dayalı bilgiyi kuşkuyla karşıladığı söylenebilir.

Tanrı fikrinin kaynağı, sadece inanca dayalı dogmatik bilgi ile sınırlı değildir. Descartes, var olmanın ve Tanrı fikrinin bireyin kendinde bulunması olgusunun Tanrı'nın varlığını aşikar ettiği zorunlu sonucuna ulaşarak Tanrı fikrini nasıl edindiği konusunda akıl yürütmelerde bulunur:

Zira, onu duyularım ile edinmedim ve hiçbir zaman duyulur şeylerin duyularımın dış organlarına dokundukları veya dokunur göründükleri zaman yaptıkları gibi beklemeden aklıma gelmemiştir. Zihnimin uydurması veya yapması da değildir. Dolayısıyla, kendimden edindiğim fikir gibi, onun da yaratıldığı zaman benimle birlikte doğmuş ve meydana getirilmiş olduğunu söylemekten başka diyebilecek hiçbir şeyim kalmıyor (Descartes, 1942, p. 152).

Descartes'e göre, insan, Tanrı düşüncesini kendisinde duyu tecrübesi yoluyla değil, sezgisel veya a priori bir yolla bulur. Her şeyden önce Tanrı fikri, insanın duyuusal bir deneyimle edindiği bir şey değildir. Tıpkı ruh gibi, Tanrı, ontolojik statüsü gereği duyuusal bir deneyime

konu olamaz. Descartes, her insanın doğuştan, bir potansiyel olarak Tanrı fikrine sahip olduğu halde, bu fikrin her insanda açığa çıkmadığını savunur. Dolayısıyla, bir insanın Tanrı fikrine sahip olmaması, Descartes'e göre, o kimsenin kendinde var olan bir şeyi bilmemesi anlamına gelir (Reçber, 2004, pp. 143-144).

Şövalye, bir taraftan inanmaya ihtiyaç duyduğunu ama başaramadığını söylerken, diğer yandan, bu umutsuzluk içinde yaşam enerjisini tümüyle çekip alan Tanrı'dan neden kurtulamadığını sorar:

Kendimize inancımız yokken başkalarına nasıl inanç duyabiliriz? Benim gibi inanmak isteyen ama yapamayanlara ne olacak? Ya inanmayanlar, inanamayanlar ne olacak? İçimdeki Tanrı'yı neden öldüremiyorum? O'nu kalbimden atmak istememe rağmen neden alçaltıcı ve acı verici şekilde içimde yaşamaya devam ediyorum? Neden her şeye rağmen bu gerçeklikten kurtulamıyorum? (Bergman, 1966, p. 33).

İnsan, dini inançlarını tümüyle bir yana atmadıysa, bunun nedeni, dinsel dürtülerin içgüdüsel bir temele dayanması ve dolayısıyla tamamen insana özgü bir fonksiyon olmasıdır (Jung, 1999, p. 90). Geleneksel akılcı din anlayışı, akıl ve inanma arasındaki sınırı fazlasıyla açık bir şekilde çizdiği gibi, bunları birbirine de karıştırabilmektedir. Ancak akılcı din mensubu, görüldüğü kadar garip bir şekilde inanmaya ihtiyaç olduğunu da bilir (Goodman, 2006, p. 173). Diğer taraftan insan zihni, John Calvin'in ifadesiyle, sürekli dokunabileceği put üreten bir fabrika değil, aynı zamanda Tanrı'dan ve kaygıdan kaçmak için durmadan korkular üreten bir fabrikadır. Dolayısıyla, Tanrı ile kaygı arasında da bir ilişki vardır; gerçek anlamda Tanrı ile yüzleşmek, varolmamaya dair mutlak tehditle de yüzleşmek demektir (Tillich, 2014, p. 63).

Tanrı'dan söz etmek, aynı zamanda O'nun bilinçlilikten önce de var olan insan ruhunun bir parçasında yeri olduğu ve bilincin icat ettiği bir şey olarak varsayılmayacağı anlamına gelir. Bu nedenle Tanrı düşüncesi, ne fazla uzaklaştırılabilir ne de silinip atılabilir. Tanrı'yı yadsımak us açısından olası ve hatta oldukça kolaydır. Ancak bu durum, yaşamın bir parçasının yitirilmesine neden olacaktır (Jung, 2016, p. 419). Şövalye'nin inanma konusundaki yeteneksizliği ve Tanrı'yı kalbinden söküp atmak istemesi, Kierkegaard'a göre inanmanın bir özneliliği olan paradoksal boyutun olmaması ile açıklanabilir. İnanmanın paradoksu, dıştan görünüme kıyasla benzersiz bir içsellik sahibi olmasıdır. Bireyin Tanrı karşısında mutlak bir görevi vardır; bu görev ilişkisinde birey mutlak olan Tanrı'yla öznel mutlak bir ilişki kurar. Bu ilişkiyi kurabilme yeteneği 'Tanrı'yı sevmek bir görevdir' şeklinde anlaşılacak olsa da inanmanın paradoksal yönü ile ilgilidir (Kierkegaard, 2015, pp. 94-95).

Filmde, Şövalye'nin yaşadığı içsel çatışmanın arketipsel Tanrı imgesi ile Bergman'ın akla inanmayı öne çıkaran modern çağının öğretisi arasındaki gerilimden kaynaklandığı söylenebilir. Şövalye, bu inanç ve bilgi çatışmasına da değinir:

Şövalye: Ben bilgi istiyorum. İnanç ya da varsayımlar değil, bilgi. Tanrı, elini bana doğru uzatsın, kendini açığa vurup benimle konuşsun istiyorum.

Ölüm: Ama sessizdir o. (Bergman, 1966, p. 34).

Jung'a göre, akılcı bir din mensubu inancı üzerine düşündüğü zaman, inancının içeriği bilgi ile çatışmaya girecektir:

İnancın usdışı boyutu çoğu kez bilginin akılcılığı ile boy ölçüşemez. İnanç, içsel yaşamın yerini tutmakta yeterli değildir. İçsel deneyimin olmadığı yerde güçlü bir inanç bir lütuf gibi mucizevi bir şekilde gelse de, yine mucizevi bir şekilde çekip gidebilir. İnsanlar, inancın gerçek dinsel deneyim olduğunu zannederler ve onun aslında, daha önceden içimize güven ve bağlılık aşıl原因 bir şeyin olmasıyla ortaya çıkan ikinci derecede bir fenomen olduğunu düşünmezler (Jung, 1999, p. 70).

Çağımızda inancın zayıf olmasının iyi bir yönü de vardır; insanı iyi ve usa uygun olana yönlendirmek için en iyi yolun tek başına inanç olduğu şeklindeki çocukluk dönemi düşüncesi geride kalmıştır. Bu nedenle, güçlü bir inanç talebi, çocukluğa geri dönüşü gerektirecektir. Oysa günümüzde, bilgiye inançtan daha çok gereksinim duyulmaktadır. Salt güçlü inanç, bilgiye ulaşmanın önünde bir engeldir (Jung, 2016, pp. 409-410). Şövalye'nin inanç yerine bilgi istemesi, inanmaya göre bilmeyi üstün gördüğünü gösterir. İnanmayı başaramaması, zayıf bir inanca sahip olduğu anlamına gelir çünkü zayıf inanç, dinin içeriden bakış ile sınırlı anlaşılmasına ve benimsenmesine engel teşkil eder. Diğer taraftan Kantçı bakışla, Tanrı'yı kesin bilgi üzerine kurmak isteyen fakat kuramayan, inancı da aklın ötesine koyamayan Şövalye'nin, salt dinbilim üzerine kurulmuş bir dinle de sınırlanmak istemediği anlaşılmaktadır. Kant'a göre akıl, kendinden-var olanın ötesinde, Tanrı'nın varlığına inanıp inanmamayı serbest bırakmakta, ahlaksal duygu ise Tanrı'ya inanmayı buyurmaktadır (Durant, 2002, p. 274).

Şövalye'nin Ölüm'e Tanrı ile ilgili daha önce söylediği, "O neden yarım vaatlerin ve görünmeyen mucizeler sisinde saklar kendini?" cümlesi ile Ölüm'ün Tanrı için söylediği, "Ama sessizdir o" cümlesi, aslında benzer bir düşüncenin iki farklı ifadesidir. Bergman'ın, Tanrı'nın dünyada sessiz oluşu düşüncesiyle, Heidegger'in Tanrı'nın dünyada etkisiz ya da dünyadan eksik oluşu (*absent*) düşüncesi paraleldir (Ketcham, 1986, p. 9). Ayrıca, Bergman'ın 'görünmeyen mucizeler sisinde saklanan' ve 'sessiz kalan dünyadaki Tanrı' betimlemeleri ile Heidegger'in ontolojisinin karakteristik bir özelliği olan 'gizemli bir varolma' kavramı (Tillich, 2014, pp. 154-155) arasında da bir benzerlik kurulabilir. Modern varoluşçu düşüncenin önemli bir diğer temsilcisi Sartre için bu gizemli varolma kavramının bir önem ifade etmediği göz önüne alındığında, Bergman'ın *Yedinci Mühür* filminde Tanrı kavramına bakışının Heidegger düşüncesine yakın olduğu söylenebilir.

Tanrı ile yüzleşmek, sonsuzlukla karşı karşıya gelmek demektir. Tanrı'ya katılmak, sonsuzluğa katılmaktır. Bu katılma, Tanrı tarafından bireyin kabul görmesini, bireyin de bu kabulü kabul etmesini gerektirir (Tillich, 2014, p. 171). *Yedinci Mühür* filminde -Bergman'ın bir yanını temsil eden- Şövalye, katı bir akılcılıkla tüm şüphelerine rağmen varlık ya da yokluk tartışmalarına konu olan bir Tanrı'dan çok, birey ve Tanrı arasındaki ilişki biçimini sorgular. Bu sorgulamada Bergman, din hakkında geliştirdiği felsefi anlayışı ile kendini Tanrı'ya teslim edemeyen bir düşünür gibidir. Filmde, Bergman'ın -ölümden sonraki hayat düşüncesi yeterince belirgin olmasa da- Tanrı'yı sorgulamasında karşısına çıkan sonsuzlukla entegre konumda olmaması, Tanrı'ya katılmasının önünde önemli bir engel olarak görülebilir.

2.2.2. Tanrı'yı Dini Deneyimle Bilmek

Dini deneyim en genel haliyle, Tanrı ile karşılaşmak ya da O'nunla doğrudan ya da dolaylı bir biçimde iletişime geçmek olarak ifade edilebilir. Ancak bu iletişim, beş duyunun algılayış sınırlarının ötesinde bir şeyi algılamak anlamına gelir (Fidan, 2012, p. 37). Geleneksel kitle dininin kendini adadığı şey, faaliyetin dini olmasını sağlayan özelliğin ne olduğu sorusuna verdiği ayırt edici cevapla kendisini açıkça ifade eder. Mesele, Tanrı'nın nasıl bilinebileceği değil, Tanrı'ya nasıl kulluk edileceğidir. Tanrı'ya ilk hizmet olan fedakarlığın bir üst sınırına geçiş için ibadet devreye girmiştir. Topluluklar, ortak ritüellerin kutsanan lisanıyla dua ederler ve inanç kültüre dönüşür. Dolayısıyla, dini çerçevenin içini halk doldurur (Goodman, 2015, pp. 174-175).

İbadethaneler, geleneksel ve kolektif inancı temsil ederler. Pek çok geleneksel dini inanç, kişinin kendi içsel deneyimine dayanan bir olgu değil, düşünmeksizin gelen bir inançtır (Jung, 1999, p. 70). *Yedinci Mühür* filminde, açık havada oynanan bir tiyatro oyununu bölen dinsel bir tören yürüyüşü, oyunu gürültülü bir şekilde izleyen halkta birden sessizliğe neden olur. Bu yürüyüşte, kutsal simgeler taşıyan keşişlerden sonra erkekler, kadınlar ve çocuklardan oluşan bir grup gelir. Bazıları, -veba salgınının insanlar üzerindeki olumsuz etkisiyle de- aşırı davranışlar ve esrikçe sesler eşliğinde kendi kendilerini ve birbirlerini kırbaçlarla kamçulamakta, adeta bir nevi kefaret ödemektedirler (Görsel 11).



Görsel 11: Dinsel tören yürüyüşü

Görsel 11’de verilen genel plandaki dini bir tören geçişinde, ahşap kütüklerden yapılmış ağır haçlar ve tabutlar yüklenmiş tahtirevanlar taşınmaktadır. Din kurallarını uygulama konusu olan tören, ritüel ya da ayinler istence bağlı keyfi hareketlerin bir sonucu olmayan dinamik bir varlığa ya da etkiye dikkatli ve özenli bir şekilde uyulmasını gerektirir. Bir duygu ya da etki yaratmak amacıyla gerçekleştirilme esnasında kurban etme, meditasyon, çeşitli derecelerde kendine acı çektirme gibi belirli araçlardan faydalanılır. Ancak, dışsal ve nesnel bir yüce davaya duyulan dinsel inanç, daima bu tür eylemlerden önce gelir (Jung, 1998, p. 6). Dini teamüllerde tören ya da ayinler, kurtuluşa dair nesnel güç için aracı konumundadır. Bu evrensel katılımın bir sonucu olarak, suçluluk ve inayet, yalnızca kişisel değil, aynı zamanda müşterek bir duygu olur (Tillich, 2014, p. 111).

İnançlı bir Hristiyan, Tanrı’nın kendisinin bilinmesini sağladığına inanır. İsa’ya gelen vahyi, Tanrı’nın dünyadaki tabiatı ve amacı konusundaki hikmetine ulaştırarak nihai ipucu olarak kabul eder. Kitle dini, akla sadece iletişim isteğinin asgari ihtiyaçları kadar bağımlıdır; geri kalanında ise duyguya dayanır (Goodman, 2015, p. 172). Filmde, dinsel yürüyüş, halk tarafından dikkatli bir sessizlik ve duygusal bir ürperiş içinde izlenir (Görsel 12-13).



Görsel 12: Dinsel tören geçişinde sessizlik



Görsel 13: Dinsel tören geçişinde duygulanım

Görsel 12’deki gibi kimileri, oldukları yere dizüstü çökmüş, dualar mırıldanmaktadır. Filmde, tören geçişinde taşınan çarınha gerili İsa, haç ve tabut gibi dini semboller halkta oluşturdukları kutsal çağrışımlarla dinsel bir duygulanım yaratır. Görsel 13’teki genç kadın, kutsalın bu büyü etkisi karşısında gözyaşları içindedir.

Yürüyüş, tiyatro sahnesinin önünde durur. Yaralı, çektiği işkencelerden dolayı büyük acı içindeki haça çivilenmiş İsa temsili, tiyatro sahnesine getirilir. Platforma çıkan bir papaz -Ortaçağ’a has- halkta suçluluk duygusu yaratacak bir ölüm ve cehennem vaazı vermeye başlar (Görsel 14). İtici ve sert bir yüz ifadesine sahip bu papaz, konuşmasını, halkı korkutarak ve aşağılayarak yapar: “Tanrı cezamızı verdi. Hepimiz kara ölümle [veba] yok olacağız. Sen, ey ağzı açık davar gibi orda dikilip duran; sen, ey tıka basa doymuş bir hoşnutluk içre oturan;

biliyor musunuz ki, belki de son saatinizdir bu? Ölüm hemen arkanızda..." (Bergman, 1966, pp. 49-50).



Görsel 14: Aşağılayıcı ve korkutucu papaz

Görsel 14'te göğüs planda verilen papaz, veba salgınına Tanrısal bir ceza olarak gören dinsel fanatizmi yansıtır. Bu fanatizm filmde, halkın salgını Tanrı'nın bir cezası olarak görmesinin en büyük nedenidir. Bu sahne, aynı zamanda, kilise duvarına vebayı resmeden ressamın Jöns'e bahsettiği; Kilise'nin halkın üzerindeki kontrol gücünü sürdürme amacını da yansıtır. Böylece Bergman, dinsel otoriteyi temsil eden Kilise'ye ve temsilcilerine önemli eleştirilerde bulunur. Filmde, -bu eleştirinin temsilcisi- papazın korkutucu vaazını modern bir insanın inanmayacağı kıyamet palavraları olarak gören, Jöns'tür.

Jung'a göre teologlar, her fırsatta Tanrı ve diğer dini içerikler hakkında konuşmalarına karşın, çoğu zaman insanlara dine uygun Tanrı deneyimi konusunda yardımda bulunmayı ihmal ederler. Bu durumda, anlattıkları dini bilgilerle ruh arasındaki ilişki kapalı kalmaktadır. İnsanlara bilinçdışı gerçeğe ulaşmayı bekleyen arketipsel Tanrı imgesi gibi imgelere ulaşabilmeleri için görme ya da bilme sanatını kavratmak önem kazanmaktadır. Çünkü aydınlanma, ruha dokunmaksızın gerçekleştirilebilecek bir şey değildir (Bahadır, 2010, pp. 221-223). *Yedinci Mühür* filminde Bergman, Raval gibi yozlaşmış ilahiyatçılara da ağır eleştiriler yönelir. Şövalye'yi Haçlı Seferleri'ne katılmaya ikna eden fakat sonrasında Tanrı inancını kaybeden ve vebalı bir kurbanın bileziğini çalan Raval, genç bir kadını suistimal etmek isterken Jöns'e yakalanır.

Babası Lütherci bir papaz olan Bergman, filmlerinde papazlara sıkça yer verir (Lefevre, 1968, p. 8). Bergman sinemasında papaz karakterlerinin önemli karakteristik özelliklerinden birisi de aşağılayıcı davranışlar sergilemeleridir. Bu aşağılayıcı tavır, *Yedinci Mühür*'de halka yönelirken *Fanny ve Alexander* (1982) gibi biyografisindeki bazı filmlerinde Bergman'ı temsil eden karakterlere yönelir. Bergman, çocukluk döneminde maruz kaldığı aşağılayıcı davranışların da önemli etkisiyle babasını sevemediği gibi, hayatı boyunca ona karşı bir nefret duygusu da geliştirmiştir. Bergman'ın bu olumsuz baba imajı -Freudyen anlamda- onun Tanrı tasavvurunu şekillendirmiş, inançla ve dolayısıyla Hristiyanlıkla sorun yaşamasına yol almıştır (Ketcham, 1986, p. 19). Bergman'ın, simgesel baba konumundaki Tanrı'yla ilişkisi, kendisini sıklıkla aşağılayan ve cezalandıran babasıyla olan ilişkisiyle benzerlik gösterir.

Bergman için Tanrı'nın kendisini terk etmesi, baba figüründen yoksun olmasıyla eşdeğerdir (Bergman, 1990, p. 156, 168). Bergman, babasıyla ilgili bu sevgi açlığını ne örüntülerini kırarak telafi edebilmiş ne de dinsel herhangi bir figüre duyulan sevgi ile gideremeyeceğine dair umutsuzluktan kurtulabilmiştir. Bergman'a göre, daima ağır ahlaki ilkelerin baskısı altında yaşayan anne ve babasıyla tek ortak noktası, çocukluğundan beri kendisinin de görev duygusuyla hareket ediyor oluşudur. Anne ve babasının kendisine aşlamayı başardıkları tek şey bu olmuştur. Çünkü hoşlanmasa da bu özellik Bergman'ın yetişkinliği boyunca yerli yerinde durmuştur (2012, p. 234).

Babasının ve Bergman'ın yoksun olduğu asıl şey, İncil'in ve Kilise'nin dışında yaşayan bir Tanrı'yı dolaysız hissetme deneyimi ile ilgili olabilir. Ancak, Bergman'ın, babasının belki de farkında olmadığı bu durumun bilincinde olduğu söylenebilir. Çocukluğunda komünyon ayinleri nedeniyle kilise konusunda yaşadığı büyük hayal kırıklığı ve tiksinti (Bergman, 1990, p. 90), Bergman için dinin anlamsızlığı şeklinde bir düşünceye neden olmuş olabilir. Bergman için kilise, gitmek isteyeceği bir yer değildir; çünkü orada yaşamdan çok ölüm vardır.

Dindar bir birey, geleneksel inançlara sıkıca sarıldığı ve zamanın koşulları bireysel özerkliği daha önemle vurgulamadığı sürece, halinden memnun bir şekilde yaşamına devam eder. Ancak, dışsal koşullara endekslenmiş ve dini inançlarını kaybetmiş dünyevi zihniyetli insanlar, kitleler halinde ortaya çıkmaya başladığı zaman, durum köklü biçimde değişir. Bu durumda inançlı kişi savunmaya itilir ve inancın temellerine dayanarak kendisini yeniden eğitmek zorunda kalır. Artık mutlak fikir birliği büyük telkin gücüyle desteklenmez. Birey, Kilise'nin zayıfladığının ve onun dogmatik varsayımlarının sallantılı hale geldiğinin farkında olur (Jung, 1999, p. 106). Bu durumda, pek çok modern birey için din, inanılmaz olana inanmaya indirgenir (Gomes, 2014, p. 17). Kilise ise, birey nezdindeki zayıflığını durabilmek için sanki bu lütfet bireyin iyi niyetine ve keyfine bağlıymış gibi daha fazla inanç talep eder. Oysa, inancın temeli bilinç değil, bireyin inancını Tanrı ile dolaysız yolla ilişkilendiren dinsel deneyimdir (Jung, 1999, p. 106).

Dini deneyim ile mistik deneyim arasında genel bir örtüşme olsa da, her dini deneyimin mistik bir boyutu olabileceği halde, her mistik deneyimin dini bir deneyim olmayabileceği hususu, bu iki deneyimi birbirinden farklılaştırır.

2.2.3. Tanrı'yı Mistik Deneyimle Bilmek

Mistik dinî deneyimin özünü daha çok Tanrı'ya ilişkin doğrudan bir tecrübe oluşturur (Reçber, 2004, p. 89). Mistik deneyimde, dinin anlamının bütünüyle açıklığa kavuştuğu hayat ve güzellik anı, ne entelektüel bir kavrayışta, ne de hizmet ya da ibadetin karşılığını almada değil, her şeyi bitiren duygusal bir deneyimde, Tanrı ile temasa geçmede ya da O'nun varlığında kaybolmada yani 'mistik birlik'tedir. Bireyin Tanrı ile esrik birliği, dünyanın geri kalanının tamamını emer. Bu farkındalık içerisinde bireyin kendi kimliği de emilmiş olur. Bu birlik, yalnızlık ister. Bu noktada, akılcı din kozmopolittir, evrensel geçerliliği olan bir gerçeği açıklar. Kitle dinleri sosyaldır, vahiy ve ritüellerle cemaatleşmişlerdir. Fakat mistik, Tanrı'yı ararken yalnız başına arar. Mistik din bir kişiliktir (Goodman, 2015, p. 176).

Yedinci Mühür filminde, Hristiyan dünya görüşündeki insanın kötü davranışlarının ve günahlarının Tanrı karşıtlığı içindeki şeytandan kaynaklandığı inancı, mistik yapıda genç bir kız üzerinden somutlaştırır. Bu inanç, genç kızın şeytanla birlikte olmak ve veba salgınına neden olmak gibi ahlaki olmayan bir suçlama ve yargılama sonucunda yakılması gibi bir vahşete neden olacak kadar güçlüdür. Bu bağlamda Bergman, filmde, bir taraftan insanlardaki iyilik ve kötülük potansiyelini betimlemeye çalışırken, diğer taraftan, zulmün yaşam üzerindeki yıkıcı kötülüğünü eleştirir.

Filmde, 14 yaşındaki bu genç kız, dinsel ve siyasal otoritenin işbirliği ile büyücü ve cadı olmakla itham edilerek kurbanlaştırılır. Yaşının küçüklüğüne ve çocuksu görünümüne rağmen asker ve papazların kendisinden korktuğu, yüzü solgun, saçları tıraş edilmiş bu genç kız işkenceye maruz kalmıştır. Şövalye, ilk karşılaşmasında konuşmadığı bu genç kızla ormanda tekrar karşılaşır. Bir papazın eşlik ettiği sekiz asker tarafından yakılacağı yere abartılı önlemlerle götürülen genç kız, boynundan ve kollarından demir zincirlerle bağlıdır (Görsel 15).



Görsel 15: Asker, Şövalye ve kurbanlaştırılan genç kız.

Görsel 15'te verilen planda, çerçevenin solunda kameraya yakın duran asker, genç kızın yakılması kararında dini otorite ile işbirliği içindeki siyasal otoriteyi temsil eder. Bu askerin çerçevede -Şövalye'ye göre- kapladığı büyük alan, temsil ettiği gücü ve genç kız üzerindeki yetkiyi vurgular. Şövalye, genç kızla konuşmaya başlar:

Şövalye: Şeytan'la birlik olduğunu söylüyorlar.

Genç kız: Niye soruyorsunuz?

Şövalye: Meraktan değil, çok kişisel nedenlerden. Onu ben de tanımak istiyorum.

Genç kız: Neden?

Şövalye: Ona Tanrı'yı sormalıyım. Bilse bilse, o bilir.

Genç kız: O'nu her zaman görebilirsiniz.

Şövalye: Nasıl?

Genç kız: Dediklerimi yapmanız gerek, gözlerimin içine bakın! (Bergman, 1966, p. 75).

Kamera, bu esnada, genç kızın bakış açısından Şövalye'yi gösterir. Şövalye'nin Ölüm figüründen alamadığı cevaplar, genç kızdan gelmektedir. Arabanın korkuluğunu sıkıca kavrayan Şövalye, Tanrı'nın görülebileceğinden bahseden genç kızın söylediklerine dikkat kesilir (Görsel 16).



Görsel 16: Şövalye'nin sembolik olarak kafeste oluşu tekrar vurgulanır.

Görsel 10'daki plana benzer şekilde, Görsel 16'da verilen omuz planda, Şövalye'nin kendi dünyasında kafeste olduğu sinematografik olarak tekrar vurgulanır. Genç kızın cevapları, mistik deneyime dayalı bir Tanrı'yı bilme imkânına daırdır:

Genç kız: Ne görüyorsunuz, onu görüyor musunuz?

Şövalye: Korku görüyorum gözlerinde, boş uyuşuk bir korku. Başka bir şey yok.

Genç kız: Hiç kimse, hiçbir şey, öyle mi?

Şövalye: Hayır.

Genç kız: Arkanızda göremiyor musunuz onu?

Şövalye (arkasına bakınır): Hayır, kimse yok.

Genç kız: Oysa her yerde benimledir o. Elimi şöyle bir uzatsam, eline dokunurum. Şimdi de yanımda. Ateş canımı acıtmayacak. O her türlü kötülükten koruyacak beni.

Şövalye: Bunu sana kendisi mi söyledi?

Genç kız: Ben biliyorum, ben biliyorum. Onu sen de görmelisin. Rahipler onu görmekte güçlük çekmediler, askerler de. Onlar öyle bir korkuyorlar ki, bana ellerini bile süremiyorlar." (Bergman, 1966, pp. 75-76).

Genç kızın aşağılanıp suçlanmasından etkilenmeden, "Tanrı her yerde benimledir," diyerek kendini onaylaması, benliğini aşan bir aşkınlığa katıldığını gösterir. Tanrı tarafından kabul görülme, genç kızın varolma cesaretinin tek kaynağı durumundadır. Genç kızın, kendisinin aşağılanmasında ve öldürülmesinde rol alan rahip ve askerlerle ilgili sözleri, 'onlar ne yaptıklarını bilmiyorlar' şeklinde okunabilir. Olan bitenin tamamen farkında olan genç kız, kendi gerçekliğini de kabullenmiş durumdadır.

Tarihsel açıdan, anlatılamaz olanı anlatmayı amaçlayan mistikler özellikle iki özellik üzerinde durmuşlardır: Mistik bir deneyim temelde sözcüklerle ifade edilemez ve Bütün ile birleşmeyi içerir (Hollis, 2005, p. 49). Bireyin Tanrı'yı, Tanrı ile kendi öz benliği arasında kurulan ilişki temelinde dolaysız bir deneyimle bilmesindeki zorluk, böyle bir deneyimin tamamen özneye ait biricik bir deneyim olması ve hakkında akıl yürütülebilecek bir kavramsal içeriğe dökülememesi ile ilgilidir (Reçber, 2004, p. 134). Genç kızın Tanrı bilgisinin, Tanrı'yla dolaysız ilişki biçiminden kaynaklanan bir bilme türü olması, onu rasyonel bakış açısından ve geleneksel kültürden ayırır. Genç kız üzerinde etkisini gösteren Tanrı ile ilgili hissetme ve sezgi, söze döküldüklerinde güçlerini Şövalye üzerinde göstermez. Çünkü bunun için hakkında akıl yürütülebilecek kavramsal bir niteleme yoktur. Dolayısıyla, Şövalye'nin genç kızın algı içeriklerini anlayacak bir Tanrı bilgisi elde etmesi mümkün olmaz. Bergman'ın dine dayalı mistik deneyimin bilişsel bir deneyim olmasının önünde herhangi bir *a priori* engel yoktur. Ancak Bergman, bu mistik deneyimin öznel algı içeriklerine dayalı olarak elde edilen bilgi anlayışının herkes için tatmin edici olmaktan uzak olduğunu da farkındadır. Bundan dolayı Bergman, *Yedinci Mühür* filminde, Tanrı ile yaşanan doğrudan bir deneyimin gücünü ya da etkisini, sadece bu deneyimi yaşayan -mağdurlaştırılan ve kurbanlaştırılan genç kız-karakterini başka bir şekilde var olmaya itecek şekilde gösterir.

Yeni Platoncu düşüncede, mistik deneyimin temelinde hazır bulunma (presence) metafiziği bulunmaktadır. Plotinus'a göre, kendisinde 'başkalık' bulunmayan Yüce (varlık), başkalığını aştığı sürece bireye hazır bulunmakta, bireyle beraber olmaktadır. Ancak birey daima O'nun önünde bulunmakla beraber, O'na her zaman bak(a)mamakta ve O'nu gör(e) memektedir (Reçber, 2004, p. 127). Jung'a göre, Tanrı'nın insana ruhun belirli bir durumunda görünür olması, aynı şekilde bireyin de Tanrı'ya öz benlik yoluyla ulaşabilmesine imkân sağlar (2016, p. 418). İnsan öz benliğine ilişkin kavramsal bir çözümlemenin bir açılım sağlayabilmesi için mistik deneyimin temel varsayımı olan Tanrı'nın insan benliğinde hazır bulunduğu metafiziksel varsayımının doğru olduğunun düşünülmesi gerekir. Bu varsayımı doğru kılan düşünmenin gerekçesi, insan benliğinin kendi hakkındaki bilgisinin bir yerde zorunlu olarak Tanrısal olanı da ihtiva ettiğini düşünmekten geçmektedir. Diğer taraftan, 'Kendini bilen Tanrı'yı bilir' düşüncesi, her insanın kendiliğine ilişkin bilgisinin Tanrı'ya ilişkin bilfiil bir deneyimi ya da bilgiyi zorunlu kılacağı şeklinde değil, böyle bir şeyin potansiyel olarak çelişkili olacağı şeklinde anlaşılmalıdır. Tanrı'nın varlığına ilişkin böyle bir bilginin imkânı, bir anlamda insan benliğinin mahiyetini oluşturan aklın bilgisiyle de yakından ilişkili görünmektedir (Reçber, 2004, pp. 136-137).

Bireyin Tanrı'yı ve kutsallığı kendi içinde taşıdığına inanan Bergman (Bergman, 1999, p. 160) bu düşüncesini, *Yedinci Mühür* filminde kurbanlaştırılmış genç bir kız üzerinden kurgulayarak birey ile Tanrı arasında mistik bir birlik öngörür. Bu birlik, genç kızın, "Tanrı her yerde benimlidir", cümlesiyle anlamını bulur. Genç kızın bu cümlesi, Tillich'in ifadesiyle, bireyin Tanrı tarafından kabul görmesini kabullenmesini de içerir. Dolayısıyla, Şövalye'nin Tanrı'ya katılmadaki sonsuzlukla uyumsuzluğu, genç kızda uyumluluk olarak görülür.

Tanrı'nın kişinin etrafını saran ve her yere yayılan varlığının farkında olduğu bir dini deneyim; dolaysız, sonsuz ve 'mistik bir an' olarak ortaya çıkar. Bu ilişkide sezgi, bir tür 'alabilme' yeteneğidir ve burada 'alınan' dolaysız bir bilgidir. Sezgi kişiyi aşar, kişinin ötesinden gelir. Sezgi ile karşılaşılın, etkilenilen ve hayran kalınan Tanrı'nın zihinsel bir resmidir. Bu 'an' tamamlanıncaya kadar birey, bildiği her şeyi ve bildiklerini niye bildiğini bir kenara bırakır. Mutlak bağıllık hissi anlamında bir hissetme, açık bir biçimde Tanrı hakkında kişisel bilgi ve farkındalık sağlar (Aktaran: Fidan, 2012, p. 17, 18). Filmde, gördüğü işkenceye, korku ve dehşet hissine rağmen kurbanlaştırılan genç kızın ruhu Tanrısal esrik bir hazla doludur. Genç kızın, yakılacağını bilmesine rağmen ateşin canını yakmayacağına dair güçlü inancı, koşulsuz bağıllık ve güvene dayalı bir cesaretle ilişkilendirilebilir.

Samimi inanç, yalnızca onu teyit edecek koşullarda değil, inancın altını oyacak bir şeye rağmen var olan koşullarda sürdürülür. Dolayısıyla, Tanrı'nın kendi yanında olduğu inancı, her şey yolundayken değil, gerçek bir sıkıntıya ya da bir kaybetme durumunda önemli bir cesaret ve kabullenebilme gücü ister (Gomes, 2014, p. 21). Genç kıza bu cesareti ve gücü verebilecek başka hiçbir kişi ya da dini otorite yoktur. Bu bağlamda, güvene dayalı cesarete engel bir öğreti ve inanca bağlı rahip ve askerlerin genç kızdan çekinip korkmaları, genç kız için anlaşılmaz bir şey değildir.

Filmde, dini ve siyasal otorite işbirliği ile aşağılanıp suçlanarak mağdurlaştırılan ve bir kurban haline getirilen bu genç kız, özellikle Ortaçağ'da alışılmışın dışında davranış gösteren, muhalif ya da tehdit olarak görüldükleri için büyücü ve cadı olmakla suçlanarak yakılan kadınları temsil eder. Filmde, yürürlüğe konulan ahlaktan yoksun irrasyonel yargı ve zalimlik -sembolik olarak- İsa'nın çarmıha gerilmesi ile sonuçlanır. Düşüncelerini ifadede kamerasını güçlü bir kalem gibi kullanan Bergman -sinematografik olarak- kurban konumundaki bu genç kıza çarmıhta İsa imajı verir (Görsel 17). Bu İsa imajıyla Bergman, büyücü ve cadı olmakla suçlanarak yakılan kadınları birer Hristiyan şehidi olarak görerek onları yüceltir ve sinema diliyle, diğer bir deyişle, sinematografisiyle onlara iade-i itibarda bulunur.



Görsel 17: Kurbanlaştırılan genç kızın çarmıhta İsa imajı

Görsel 17'de verilen planda Bergman, üst açı çekimde İsa imajıyla kutsallaştırdığı genç kızın önemini sinematografik olarak vurgular; onu çerçevenin ön planında ve aşağıdaki papaz ve askerlere kıyasla çok çok fazla alan kaplayacak şekilde betimler. Diğer yandan, genç kızın yakılmasına para karşılığında gönüllü olarak katılan papaz ve askerleri küçüleştirerek

önemsizleştiren Bergman, onları kamerasının bakışı altında adeta ezerek taraf oldukları vahşet ve zalimliğin karşısında yer alır.

Bergman'ın genç kızı papaz ve askerlerden farklı düzleme yerleştirerek onlardan ayırıştırıp yüceltmesiyle ortaya koyduğu karşıtlık, Heidegger'in iki farklı varoluş tarzı olan ontik ve ontolojik varoluş kavramları (Heidegger, 2008, pp. 250-275) arasındaki karşıtlık üzerinden okunabilir. Genç kızın Tanrı'ya odaklanması, Tanrısal esrik bir hazla dolu olması, varoluş ve ölümlülük gibi yaşamın değişmez gerçekliklerinin farkında olması, Heideggerci bakışla, onun ontolojik varoluşuna işaret eder. Genç kızla bir karşıtlık içinde olan papaz ve askerlerin ise, şeylerin varlığı ve gerçekliği ile değil, dış görünüşle ilgilenmeleri, geçici ve maddi şeylere odaklanmaları onların ontik bir varoluş içinde olduklarını gösterir.

Tinsel oluşumu istemek; yolu çarmıhta biten İsa'ya dönüşmek, onun ıstırabını ve kaderini paylaşmaktır. Çarmıha gerilen İsa imgesi, simgesel olarak, bilincin gelişimi ve ayrımlaşmasıyla ilgili çatışmanın korkutuculuğunu anlatır (Jung, 2016, p. 175, 286). Bergman, kurban konumundaki kızın çarmıhtaki İsa imajıyla hem izleyicinin sempatisini kazanmasını sağlar hem de elde ettiği bu güçlü duygusal etkiyle -T. S. Eliot'ın *Kokteyl Parti (The Cocktail Party)*, 1949) oyununda Celia'nın Hristiyan şehit imajıyla yaptığı gibi- Şövalye'nin katı akılcı anlayışından kaynaklanan duygusal eksikliği dengeler.

İsa imgesi, genç kızın yakılmasına şahit olan fakat izlemeye dayanamayan Mia'nın o gece mırıldandığı şarkıdaki, "İsa'nın şarkısını söylüyor. Cenneti sevinç bürüyor" sözleri ile genç kızla dolaylı bir özdeşleştirme ile pekiştirilir. Bergman'ın, İsa vurgusunu Mia'ya yaptırması, izleyicinin de Mia gibi yakılan genç kızın yüceltilmesine yürekten katılmasını istemesiyle ve bunu sağlayacak en gelişmiş karakterin Mia olmasıyla ilgilidir.

Yedinci Mühür filminde, bir alt metin olarak ele alınan inanç ve nesnel bilgi arasındaki karşıtlık, genç kızın yakılma sahnesinde Şövalye ve Jöns karakterleri üzerinden verilir:

Jöns: Ne görüyor kızcağz, bana söyleyebilir misiniz?

Şövalye: Artık acı duymuyor.

Jöns: Soruma karşılık vermiyorsunuz. O çocukla kim ilgilecek? Melekler mi, Tanrı mı, Şeytan mı, yoksa hiçlik mi? Evet, hiçlik, efendim!

Şövalye: Mümkün değil.

Jöns: Gözlerine bakın. Zavallının bilinci bir şeyler algılıyor. Ayın altındaki hiçliği.

Şövalye: Hayır.

Jöns: Elimiz kolumuz bağlı, onun gördüklerini biz de görüyoruz. Korkularımız aynı. O bir çocuk. Dayanamıyorum, dayanamıyorum (Bergman, 1966, p. 78).

Film boyunca, inanç ve bilgi arasında kopukluk yaşayan Şövalye, bir taraftan katı bir akılcılıkla din ve Tanrı ile ilgili şüphe içindeyken, diğer taraftan inançlı bir Hristiyan gibi hareket eder. Jöns ise, Nietzscheci nihilizmi kendi özgürlüğünün temeli olarak görür ve Batı teolojisindeki modernite öncesi dönem tarafından varsayılan geleneksel metafiziksel güçlere inanmayan bireyi temsil eder.

Şövalye ve Jöns, genç kızın yakılmasını büyük bir çaresizlik ve öfke içerisinde izlerler (Görsel 18). Bergman, kızın yakılmasını izleyiciye göstermez. Bergman'a göre, genç kızın yakılmasıyla ilgili sahnelerde dikkatleri konunun dışına çeken hiçbir şey yoktur (Sjöman, 1957, p. 9).



Görsel 18: Şövalye ve Jöns yakılan genç kızı izlerken

Görsel 18’de verilen omuz planda Şövalye ve Jöns, zihinsel bir karmaşanın belirgin bir özelliği olan bilincin bölünmüşlüğü temsil ederler. Sanki Bergman, yaşadığı iki farklı düşünceyi iki farklı kafa yapısıyla ileri sürmektedir.

Filmin sonuna doğru Şövalye, yanındakilerle birlikte şatosuna varır. Eşi Karin Şövalye’yi karşılar, misafirleri yemeğe davet eder. Karin, yemek sonrasında yüksek sesle bir kitaptan İsa’nın sembolü olan Tanrı’nın kuzusunun Yuhanna vahyinin yazıldığı kağıt destesinin yedinci mührünü açtığı bölümü okumaya başlar. Filmin ismini aldığı ‘Yedinci Mühür’ -İncil’e göre-Kıyamet’in yedi habercisinin sonuncusudur. Yedinci haberde, dünyadaki korkunç dönemin bittiği ve sonraki yaşamda yeni bir hayatın başlamak üzere olduğu duyurulur. Filmdeki kıyamet teması, rustik handa halkın konuşmalarındaki kıyamet alametleri ile ilgili fantastik hikayelerle de desteklenir.

Karin, kıyametin son habercisiyle ilgili bu bölümü okurken kapı çalınır. Gelen, Ölüm’dür. Ölümün bir gün geleceğine dair gerçekliğin üzerindeki örtüyü şimdiye kadar sadece Şövalye için kaldıran Bergman, bu noktadan sonra şatodaki herkes için kaldırır. Kıyameti temsil eden alegorik Ölüm figürünün karşısında endişeli bir şekilde duran karakterler, varoluşlarının dışına atılacakları son anlarını yaşamaktadırlar.

Ölüm karşısındaki bu bekleyişte, Jöns de diğerleri gibi kozmik kadere tabi olduğunun farkındadır. Ancak, Ölüm karşısında -Nietzscheci anlamda- sergilediği varolmaya dair cesareti ile diğer karakterlerden ayrışır. Jöns, ölüm ve suçluluk kaygısına büyük bir tutkuyla meydan okur. Jöns gibi ayrışan bir diğer karakter ise, Ölüm karşısında sevinçli bir gülümsemeye, “Artık bitti!” diyen genç kadındır. Film boyunca genelde sessiz kalan bu genç kadın, kendisini suistimal etmek isteyen vebaya yakalanmış Raval’a, su istediğinde tereddüt etmeden yardım etmek istemesiyle dikkat çekmişti. Bu nedenle genç kadın, filmdeki saf kötülüğün karşısında saf iyiliği temsil eder. Kitap okunurken Ölüm figürünü ilk fark eden bu genç kadın, sonlu bir eylem olan varoluşa dair son sözün söylenmek üzere olduğu anda, diğer karakterlere göre farklı bir gerçeklik içindedir. Kader kaygısı taşımayan bu genç kadın için ölüm bir tehdit değil, bir kurtuluş, bir lütuf gibidir.

Filmin sonunda Jof, eşi Mia’ya son görüşünü anlatır ve dikkatini ufka çeker. Mia’nın yine inanmadığı bu gündüz düşünde Jof, Ölüm’le beraber Şövalye’nin de içinde olduğu yedi kişinin ölüm dansında olduğunu görür (Görsel 19).



Görsel 19: Ölüm dansı

Görsel 19'daki genel planda, sinema tarihinin ikonik görsellerinden birisi olan bu etkileyici ölüm dansında tırpanı ve kum saatiyle Ölüm en önde, elele tutuşmuş son kurbanlarını karanlık topraklara doğru götürmektedir. Demirci, Lisa, Şövalye, Raval, Jöns ve Skat'tan oluşan bu kurbanlar arasında insanı sevme konusunda yetenekli, gelişmiş karakterlerden Karin ve genç kadının olmaması dikkat çekicidir.

Yedinci Mühür filminin sonu iyimserdir. Filmin açılış sahnesindeki kasvetli gökyüzü, yerini, güneşli, aydınlık bir güne bırakır. Mia ve Jof çifti ile oğulları Mikael de, Şövalye'nin yenildiği son satranç oyununda taşları bilerek devirmesi sayesinde Ölüm'den kurtulmuşlardır. Umudu ve geleceği temsil eden bu sanatçı aile, yönleri ışığa doğru yollarına devam ederler.

Sonuç

Sinemannın önemli başyapıtları arasında yer alan *Yedinci Mühür* filmi, bilinçten yoksun bir inancın yanında ikincil durumda kalan Tanrı kavramını merkeze alır. Bu çalışmada öncelikli olarak, Bergman'ın *Yedinci Mühür* filminde öne çıkan din ve Tanrı ile felsefi yüzleşmesini anlayabilmek için geleneksel örgütlü dinlerde görülen akılcı din, kitle dini ve mistik din anlayışlarındaki birey-Tanrı ilişki biçimleri -Tanrı'nın bilinmesi bağlamında- felsefi bir bakışla açıklanarak kuramsal bir çerçeve çizilmiştir. Filmde, dinsel inanışın imkanları içinde yer alan dine ve Tanrı'ya yaklaşımlardaki bu farklılık ve çeşitlilik, bir karşıtlık ve inanmamanın bir imkanı olarak Nietzscheci nihilist düşünce ile birlikte ele alınmıştır. Filmde ele alınan birey-Tanrı ilişkileri, ayrıntılı olarak incelenmiş ve çözümlenmiştir.

Arketipsel imgeler kullanarak kişisel yazgısını insanlığın ortak yazgısına dönüştüren ve felsefesini daha çok bir kalem gibi kullandığı kamerasıyla yapan Bergman, *Yedinci Mühür* filminde, din ve Tanrı konularına modern varoluşsal düşünce perspektifinden bakar. Mitsel imgelem zenginliğini başarılı bir sinematografiyle sunan Bergman, kolektif bilinçdışına ait tinsel figürlerle kendi akılcı modern çağı arasındaki ilişkiyi betimler.

Tanrı'yı arama ve bilme ihtiyacı, Jung'a göre, bireyin öz benliğinde yankısını duyduğu arketipsel Tanrı imgesiyle temas kurabilme ihtiyacı ile ilgilidir. *Yedinci Mühür* filminde ele alınan dinsel inanç, içeriğindeki mitolojik öğelerden dolayı kitle dini algısıyla sembolik olarak değil, temel anlamıyla anlaşıldığı için modern insanın benimsemekte zorlandığı usdışı bir özellik yansıtır. İnançla us arasındaki bu kopukluk, günümüz modern insanının yaşadığı zihinsel bir kargaşanın belirgin bir özelliği olan bölünmüş bilinci de yansıtır.

Bergman *Yedinci Mühür* filminde, din ve Tanrı ile ilgili birbirine karşıt düşüncelerini, Şövalye ve yardımcısı Jöns karakterleri üzerinden ortaya koyar. Şövalye, bir taraftan Bergman'ın çocukluğunun dindarlığından izler taşırken, diğer taraftan anlama ve bilme ihtiyacı içindeki katı akılcı, can sıkıntısına kapılan modern kentli insanı temsil eder. Tanrı'yı bilmeye gereksinim duyan Şövalye'nin Tanrı'yı sorgulamasındaki ussal yaklaşımında, dini içeriklerle kişisel iç dünyası arasındaki ilişki kapalıdır. Jöns ise, Bergman'ın yetişkinliğine damgasını vuran Nietzscheci nihilist düşüncesinin çerçevesini çizer. Diğer taraftan, Şövalye ve Jöns, Bergman'ın bilincin bölünmüşlüğüne yansıtırlar. Din ve Tanrı hakkındaki düşüncelerini açıkça ve cesaretle *Yedinci Mühür* filminde ortaya koyan Bergman, din ve Tanrı hakkında katı akılcı bakış açısıyla geliştirdiği felsefi anlayışından dolayı kendini Tanrı'ya teslim edemeyen bir düşünür gibidir.

Filmde, Şövalye'nin Tanrı'yı bilme gereksiniminde, alegorik Ölüm figürü, Tanrı'nın dünyadaki sessizliğine benzer bir tutum sergileyerek Şövalye'ye yeni bir bilgi sunmaz. Bergman'a göre, daha çok kitle dinine kaynaklık eden dinsel otoriteyi temsil eden Kilise - ironik bir şekilde- varoluşa ve Tanrı'yı bilmeye dair sorunlara tatmin edici cevaplar vermekten uzaktır. Şövalye'nin Tanrı'yı bilme isteğine aradığı cevap, şeytanla birlik olmakla ve vebaya neden olmakla suçlandığı için yakılmasına karar verilen mistik yapıdaki genç kızıdan gelir. Ancak genç kızın cevaplarındaki Tanrı'yı bilme, Tanrı'yla dolaysız ilişki biçiminden kaynaklanan hissetmeye bağlı sezgisel bir bilme türü olduğu için Şövalye'nin kavramsal bir nitelendirme içermeyen bu algı içeriklerinden bir Tanrı bilgisi elde etmesi mümkün olmaz.

Filmde, dinsel ve siyasal otorite işbirliği ile aşağılanıp suçlanarak mağdurlaştırılan ve kurbanlaştırılan genç kız, Ortaçağ'da alışılmışın dışında davranış gösteren, muhalif ya da tehdit olarak görüldükleri için büyücü ve cadı olmakla suçlanan, şiddete maruz kalan ve yakılan kadın ve kız çocuklarını temsil eder. Bu genç kız için uygulanan ahlaktan yoksun irrasyonel yargı ve zalimlik -sembolik olarak- İsa'nın çarmıha gerilmesi ile sonuçlanır. Düşüncelerini ifadede kamerasını güçlü bir kalem gibi kullanan Bergman, sinematografik olarak, kurban konumundaki bu genç kızın çarmıhta İsa imajı ile kutsallaştırır. Bu İsa imajıyla Bergman, genç kızın şahsında tarihte büyücü ve cadı olmakla suçlanarak yakılan tüm kadınları yücelterek onları birer Hristiyan şehidi olarak görür ve onlara sinema diliyle iade-i itibarda bulunur.

Yedinci Mühür filminin düşüncesinde, sevginin, iyimserliğin ve yaşam sevincinin yitirilmesi kıyametle eşdeğerdir. Filmde ortaya konulan Tanrı problemi için çözüm ne katı akılcılıkta, ne geleneksel ya da öznel bir Tanrı anlayışının aşırı örneklerinde, ne de inanmayı reddetmededir. *Yedinci Mühür*, sadece insanlarda ve olaylarda ya da sadece düşüncede yaşamayı önermez. Filmde sunulan ideal yaşam biçiminde, içinde bulunduğu şartları kabullenebilen, sevgi dolu, şefkatli, sorumluluk ve bağlılık gibi temel insani değerlere sahip, çevreyle, insanlarla ve kutsalla iyi ilişkilerde bulunan bir birey -Alexander Pope'un ifadesiyle- Tanrı'yı incelemeye ve sorgulamaya ihtiyaç duymaz. Varlık ve varoluş mucizesine hayranlık duyan, yaşamın anlamını kendini gerçekleştirmede bulan, asıl bilmesi ve temas kurması gerekenin kendiliği yani öz benliği olduğunun farkında bir birey, Tanrı'yı da bilmiş olacaktır

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Bahadır, A. (2010). *Jung ve Din*. İstanbul: İz.
- Bergman, I. (1966). *Yedinci Mühür*. (Çev. A. T. Oflazoğlu). Ankara: Bilgi.
- Bergman, I. (1990). *Büyümlü Fener*. (Çev. G. Taşkın). İstanbul: Afa.
- Bergman, I. (1999). *İmgeler*. (Çev. G. Taşkın). İstanbul: Nisan.
- Borges, J. L. (1988). *Yolları Çatallanan Bahçe*. (Çev. F. Özgüven). İstanbul: İletişim.
- Borgna, E. (2014). *Ruhun Yalnızlığı*. (Çev. M. M. Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi.
- Descartes, R. (1942). *Metafizik Düşünceler*. (Çev. M. Karasan). Ankara: Maarif Matbaası.
- Dickens, C. (2016). *Noel Şarkısı*. (Çev. N. Yeğınobalı). İstanbul: Can Sanat.
- Durant, W. (2002). *Felsefenin Öyküsü*. (Çev. E. Gürol). İstanbul: İz.
- Ebert, R. (2000, 16/04). The Seventh Seal. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-seventh-seal-1957>
- Ekelund, A. (Yapımcı), & Bergman, I. (Yönetmen). (1957). Det Sjunde Inseglat/The Seventh Seal [Sinema Filmi]. **İsveç**: Svensk Filmindustri.
- Fidan, R. (2012). *Paul Tillich'in Dini Tecrübe Anlayışı ve Sinemadaki Yansımaları*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk*. (Çev. Y. Şahan). İstanbul: İletişim.
- Gilson, E. (1999). *Tanrı ve Felsefe*. (Çev. M. P. Aydın). İstanbul: Birleşik.
- Gomes, P. J. (2014). Önsöz. Paul Tillich, *Olmak Cesareti* içinde. (Çev. F. C. Dansuk). (p. 11-29). İstanbul: Okuyan Up.
- Goodman, L. E. (2006). *İslam Hümanizmi*. (Çev. A. Aslan). İstanbul: İletişim.

- Goodman, L. E. (2015). Din Felsefesi. İbn Tufeyl ve İbn Sina. *Hayy İbn Yakzan (Ruhun Uyanışı)* içinde. (Çev. Y. Ö. Özburun, P. Özburun, Ş. Yalçın, O. Düz ve D. Örs). (p. 163-190). İstanbul: İnsan.
- Gürdal, G. (2019). *Varoluşçu Sinema: Ingmar Bergman Sinemasının Varoluşçuluk İle Olan İlişkisi Üzerine*. Felsefi Düşün - Akademik Felsefe Dergisi: 12(1), 150-181.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (Çev. K. H. Ökten). İstanbul: Agora.
- Hockley, L. (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. (Çev. P. Gündes). İstanbul: Ep.
- Hollis, J. (2005). *Satürn'ün Gölgesinde*. (Çev. P. Öncü). İstanbul: Sistem.
- Jung, C. G. (1998). *Psikoloji ve Din*. (Çev. R. Karabey). Ankara: Okyanup.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*. (Çev. B. İlhan ve C. Ener Sılay). İstanbul: İlhan.
- Jung, C. G. (1999). *Dört Arketip*. (Çev. Z. A. Yılmaz). İstanbul: Metip.
- Jung, C. G. (2016a). *Kırmızı Kitap Liber Novup*. (Çev. O. Gündüz). İstanbul: Kaknüp.
- Jung, C. G. (2016b). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. (Çev. İ. Kantemir). İstanbul: Can.
- Jung C. G. (2016c). *Feminen Dişillik'in Farklı Yüzleri* (Çev. T. V. Soylu). İstanbul: Pinhan.
- Kakutani, N. (1983). Bergman'la Röportaj. R. Shargel (Ed.), (2012). *Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür* içinde. (Çev. P. Özgül). (p. 198-219). İstanbul: Agora.
- Ketcham, C. B. (1986). *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Lewiston/Queenston: The Edwin Mellen Press.
- Kierkegaard, P. (2015). *Korku ve Titreme*. (Çev. N. Beier). İstanbul: Pinhan.
- Lefevre, R. (1968). *Ingmar Bergman*. (Çev. C. Akalın). İstanbul: Afa.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Meryman, R. (1971). Ben Çok Tuhaf Bir Ülkenin Kıyısında Yaşıyorum. R. Shargel (Ed.), (2012). *Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür* içinde. (Çev. P. Özgül). (p. 122-142). İstanbul: Agora.
- Poe, E. A. (2012). *Şiirler*. (Çev. E. Alkan). İstanbul: Varlık.
- Reçber, M. P. (2004). *Tanrıyı Bilmenin İmkânı ve Mahiyeti*. Ankara: Kitabiyat.
- Savaş, H. (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Shargel, R. (Ed.). (2012). *Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür*. (Çev. P. Özgül). İstanbul: Agora.
- Sjöman, V. (1957). Ingmar Bergman'ın Gerilimleri. R. Shargel (Ed.) (2012). *Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür* içinde. (Çev. P. Özgül). (p. 1-10). İstanbul: Agora.
- Tillich, P. (2000). *Din Felsefesi*. (Çev. Z. Özcan). İstanbul: Alfa.
- Tillich, P. (2014). *Olmak Cesareti*. (Çev. F. C. Dansuk). İstanbul: Okuyan Up.
- Volkan, V. D. (2009). *Kimlik Adına Öldürmek*. (Çev. M. B. Büyükkal). İstanbul: Everest.
- Warburton, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev. G. Ateşoğlu). İstanbul: Alfa.
- Yalom, I. D. (2008). *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*. (Çev. Z. İ. Babayiğit). İstanbul: Kabalıcı.