

İSVEÇ SİNEMASINDAN BİR AUTEUR: INGMAR BERGMAN VE “YEDİNCİ MÜHÜR”

Aslı Ekici*

ÖZET

Bu çalışmada İsveç'in dünya sinemasına kazandırdığı bir usta olan Ingmar Bergman sineması, filmlerinin temaları çerçevesinde incelenmiş ve yönetmenin sinema tarihinde önemli bir yeri olan Yedinci Mühür filmi ele alınmıştır. Bu çerçevede Bergman sinemasına yön veren tematik özelliklerin, sembolik anlamlarla fazlaca yüklü olan Yedinci Mühür'de de yer aldığı dikkati çekmektedir. Bergman Sineması'nı anlamak; onun aile ilişkilerini, yaşantısını, düşüncelerini anlamaktır. Çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadıkları, daha sonra filmlerini tümüyle etkileyecek olan Bergman, kendine ait film dili, yarattığı mizansenler ve filmlerinin temalarıyla bir aucteurdür ve birçok yönetmeni film dilini oluştururken etkilemiş, onlara esin kaynağı olmuştur. 1956 yapımı olan bu film, gerek sinematografik özellikleri, gerekse senaryosu açısından günümüzde de dünya sinemasının başyapıtları arasındadır.

Anahtar sözcükler: Ingmar Bergman, İsveç Sineması, Yedinci Mühür, şövalye.

AN AUTEUR FROM SWEDISH CINEMA: INGMAR BERGMAN AND “SEVENTH SEAL”

ABSTRACT

In this study Ingmar Bergman's cinema who's an auteur from Swedish Cinema is analysed about their themes and Seventh Seal which is a film of director and very important in world cinema history dealt with. According to this, Bergman's cinema which's shaped with thematic characteristics were took place at also Seventh Seal which's full of symbolic meanings is captured attention. To understand Bergman's cinema is to understand his family relations, his life and his thoughts. Bergman's films were influenced by his life in childhood and youth entirely and Bergman is an auteur with his film language, mise en scene which he built and the theme of his films. He affected many director while they build their film language and he is afflatus source for them. This film which was made in 1956 with cinematographic properties and also it's script, is still one of the masterpiece's of world cinema.

Keywords: Ingmar Bergman, Swedish Cinema, Seventh Seal, cavalier.

GİRİŞ

Bu makalenin amacı, Ingmar Bergman sinemasını tematik özellikleri çerçevesinde ele almaktır. Bu bağlamda makalede, Bergman'ın sinemasıyla ilgili Türkçe ve İngilizce kaynaklar taranmış ve bu çerçevede yönetmenin önemli filmlerinden biri olan *Yedinci Mühür* filmi incelenmiştir. Ingmar Bergman'ın 1956 yapımı olan *Yedinci Mühür*, gerek sinematografik özellikleri, gerekse senaryosu açısından günümüzde de dünya sinemasının başyapıtları arasındadır.

Ingmar Bergman'ın bir yönetmen olarak kendisini nasıl tanımladığı noktasından hareket ederek konuyu değerlendirmek çalışma için bir çıkış noktası oluşturacaktır: “Kimi zaman bir

film yönetmeni olmak, özel bir mutluluğa dönüşür. Daha önce provası yapılmamış bir ifade kendiliğinden ortaya çıkar ve kamera o ifadeyi yakalar. İşte bugün de tam öyle oldu. Hazırlıksız ve provasız, Alexander'ın rengi soluyor ve yüzünde müthiş bir acı beliriyor. Kamera tam o anı donduruyor. Elle tutulamaz, kavranılamaz bu acı ancak bir iki saniye gözüküyor ve bir daha da hiçbir zaman geri gelmemek üzere silinip gidiyor. Böylesi bir acıyı o yüzde ne daha önce ne de daha sonra görmüştük, ama film şeridi tam o “an”ı yakalamıştı. Bence, günlerce, aylarca süren, önceden belirlenmiş, disiplinli çalışmalarımızın karşılığı işte bu andır. Kim bilir belki de ben bu kısacık anlar için yaşıyorum. Bir inci avcısı gibi...” (Bergman 1990: 75).

* Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Ingmar Bergman, Ruken Öztürk'ün de ifade ettiği gibi karmaşık, özgün, eşsiz bir kişilik, bir auteur'dür. Çağına tanıklık etmiş Bergman, insan ilişkilerini tüm incelikleriyle perdede yeniden yaratmış, karmaşık ve yetkin yapıtlar üretmiş bir yazar, bir tiyatrocü ve bir sinemacıdır (Öztürk 2000: 177). Woody Allen'dan Tarkovsky'ye dek pek çok sanatçı, Bergman'a duyduğu hayranlığı her fırsatta dile getirir. Amerikan sinemasının büyük ustalarından Steven Spielberg, Bergman için şöyle der: "Ona her zaman büyük bir hayranlık duydum ve onun kadar iyi bir yönetmen olabilmeyi denedim ama bu asla gerçekleşmeyecek. Onun sinemaya olan aşkının büyüklüğü, beni tuhaf bir suçluluk duygusuna itiyor..." (Gürmen 2003: 31).

Bergman Sineması'nı anlamak; onun aile ilişkilerini, yaşantısını, düşüncelerini anlamaktır. Bergman'ın çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadıkları, daha sonra filmlerini tümüyle etkileyecektir. Bu bağlamda Ingmar Bergman'ın hayatına da bakmak çalışma açısından faydalı olacaktır.

1. INGMAR BERGMAN'IN HAYATI

İsveç'in dünya sinemasına kazandırdığı bir usta olan Ingmar Bergman, 14 Temmuz 1918 yılında Uppsala'da doğar. Stockholm'e 60 kilometre uzaklıkta bir kent olan Uppsala, geçmişte İsveç'in başkentlerinden biridir. Sert bir Lutheryan papazın oğlu olarak sıkı disiplin altında yetiştirilir. Çocukluğunun sarsıcı deneyimleri tiyatro ve film yönetmeni olarak gerçekleştirdiği yapıtlarında belirgin bir rol oynar. Bergman daha sonraları ailesinin bu baskıcı tavrının nedenini anladığını yazmıştır: "Herkesin gözü papaz ailesinin üzerindedir. Onlar adeta bir tepsinin üzerindeymiş gibi yaşarlar. Papaz evinin kapısı cemaatine hep açık olmalıdır. Cemaatin eleştirisi ve yorumları bitmek bilmez. Annem ve babam, bu mantıksız baskının altında ezilen mükemmeliyetçi kişilerdi. Kendi içlerinde bastırmaya çalıştıkları özelliklerini iki oğulları da sürekli olarak yansıtıyordu" (Bergman 1990: 14).

Bergman, annesi Karin'e karşı duyduğu aşırı sevginin karşılığını bulamamış ve karşılıklı bir sevgi içinde sarmalanmak fırsatı ona hiçbir zaman verilmemiştir. Bergman, sık sık annesi-

nin ilgisini çekmek için hasta numarası yapar, fakat annesinin hemşirelik eğitimi görmesi nedeniyle sahte hastalıklar çok çabuk anlaşılır ve herkesin önünde cezalandırılır. (Bergman 1990: 7-8). Bergman'ın annesinin de kendi annesinden yeterli sevgi göremediğini *Büyülü Fener* adlı kitabında kendi sözlerinden anlarız: "Annem, bir kez anneannemin en küçük oğlu Ernst'ten başka kimseyi sevmediğini söylemişti. Annem olası her biçimde ona benzemeye uğraşarak anneannemin sevgisini kazanmaya çalışmış, ama daha yumuşak bir insan olduğu için bunu başaramamıştı" (Bergman 1990: 28).

Bergman için tiyatro ve sinema, kurduğu düş dünyasını canlı kılabilen bir araçtır. Kendisinden dört yaş küçük kız kardeşi Margareta'yla kukla gösterileri düzenlemek, projeksiyon makinesinden kısacık filmleri izlemek onun en büyük zevkidir(...) Psikolojik sorunları nedeniyle okula yaşlılarından oldukça geç başlayan Bergman; çelimsiz, içe dönük, çekingen bir çocuktur. Arkadaşlarından farklı konularla ilgilenir. Nietzsche, Strindberg, İbsen ve Moliere'e hayranlık duyar. Bergman'ın o yıllardaki tek dostu, yaz tatillerini birlikte geçirdiği ve genellikle ölüm konusunda uzun sohbetler yaptığı anneannesi ve ağabeyi Dag'dan yüz kurşun asker karşılığında almayı başardığı küçük sinema makinesidir (Gürmen 2003: 31).

Bergman, on altı yaşına bastığı yaz, öğrenci değiş-tokuş programıyla Almanya'ya gönderilir ve bir "Hitler taraftarı" olarak ülkesine döner. Toplama kamplarının tüm kanıtları bir tokat gibi şakladığı zaman başlangıçta, gözlerinin algıladığı şeyi, kafası kabul edememiştir. Gerçeğin bu acı yüzünü gördüğünde, tek suçunun yalnızca kendisini onlara yakın hissetmek olduğunu anlayabilmesi için aradan uzun zaman geçmesi gerekecektir (Bergman 1990: 134-139). Yönetmenin ailesiyle birlikte geçirdiği zor yıllar, yirmili yaşlarına yaklaşmışken babasının ona attığı bir tokatla sona erer. Bergman o günlere dair anılarından şöyle bahseder: "Ağabeyim intihar girişiminde bulunmuştu. Kız kardeşime ailenin itibarını kurtarmak adına zorla bir kürtaj yaptırıldı. Ben evden kaçtım. Annemle babam başı sonu olmayan yıpratıcı kriz içinde yaşadılar. Dramımız herkesin gözünün önünde, papaz evinin pırıl pırıl aydınlatılmış sahnesi üzerinde oynandı" (Bergman 1990: 156).

Bergman, 1937'de Stockholm Üniversitesi'ne tarih ve edebiyat okumak üzere yazılır. Ancak kısa süre içinde sanat çevreleri ve özellikle genç tiyatro gruplarıyla ilişki kurarak tiyatro yönetmenliğiyle ilgilenmeye başlar (Lefevre 1986: 10). Böylece sanat hayatına tiyatro yönetmenliğiyle başlar. Çocuk oyunları sahneye koyar, bazı amatör topluluklarla çalışır. Yazdığı oyunlardan *Punch'ın Ölümü* eleştirmenler tarafından beğenilince, önündeki kapılar bir bir açılmaya başlar. İsveç'in önemli kuruluşlarından Svensk Filmindustri'nin senaryo düzeltmeni ve yazarı olarak kendisine iş teklif etmesiyle birlikte sinema dünyasına da girmiş olur. Kısa bir süre sonra *Cinnet* adını taşıyan senaryosu Alf Sjöberg tarafından filme alınır, Bergman da bu filmde yönetmen yardımcılığı görevini üstlenir ve film beğeniyle karşılaşır. 1944 yılında, henüz 26 yaşındayken, ülkesinin o güne dek gördüğü en genç yönetici olarak Helsingborg Tiyatrosu genel sanat yönetmenliği görevine getirilir (Gürmen 2003: 31).

1976 yılı, Bergman'ın yaşamında zor bir yıl olur. Sahibi olduğu *Personafilm*'in vergi kaçırıldığı suçlamasıyla tutuklanır. Bu suçlamanın sonucunda geçirdiği ağır depresyondan dolayı Karolinska Hastane'sinin psikiyatri kliniğinde bir süre yatar (Bergman 1990: 102). Sonunda içine girdiği şoktan kurtulur, fakat bir daha İsveç'te çalışmayacağına yemin eder. Stüdyosunu kapatarak gönüllü bir sürgün hayatına başlar. Hollywood'u ziyaret ederek Amerika Birleşik Devletleri'nde film yapacağını ilan eder. Bir Alman-Amerikan, bir de İngiliz-Norveç ortak yapımına imza atar. 1978'in ortalarında anavatanına karşı duyduğu kırgınlık azalır. Altmışıncı yaş gününü İsveç'te kutlar.

1983'te 4 Oscar ödülü kazanan *Fanny ve Alexander* filmini çeker. Film vizyona girdikten sonra sinemayı bıraktığını ilan eder. Bir yıl sonra, küçük ölçekli ve televizyon için yaptığı ama dağıtımına da giren bir filmle geri döner. Bergman'ın filmlerinin yanı sıra sahneye koyduğu oyunlar, kendi yazdığı tiyatro oyunları, radyo oyunları, televizyon filmleri ve yazdığı senaryolar da vardır. Duygusal anlamda çalkantılı bir yaşam süren, boşanmayla sonuçlanan dört evlilikten sonra, kusursuz bir uyum yakaladığını düşündüğü son eşi, Ingrid Von Rosen'i de 1995 yılında kaybeden Bergman'ın sekiz çocuğu vardır.

2. BERGMAN'IN FİLMLERİNİN TEMALARI

Bergman'ın filmlerinde temalar, çoğunlukla anlaşılması kolay ve açık bir şekilde söylenir. Sinema tarihinde Bergman gibi filmlerinde açık ve seçik ifade edilen temalara sahip bir yönetmeni bulmak zordur. Temalar içerisinde merkezi bir yerde bulunan tartışma: "Tanrı var mı, yok mu, anlamsızlık ya da hiçlik"tir. Bergman'ın filmlerinde kadınlar da erkekler gibi hayatın içindedir. Bergman sevgi deneyimlerini psikolojik bir anlayışla aydınlatır. Bergman'ın filmleri adeta 20.yüzyılın kültürünün bir yansıtıcısıdır. Bergman'ın filmlerinde İsveç'in yalnızca şatoları, apartmanları, kasaba ve köylerin evleri görülmez. Aynı zamanda onların sorunları, kaygıları, düşünme biçimleri de görülür (Gervais 1999: 8-10).

"Genellikle kadın-erkek ya da kadın-kadın ilişkilerini, dinle ilgili sorunlarını, Tanrıyla hesaplaşmasını, intikam, yalnızlık, ihanet, yabancılaşma, ölüm gibi evrensel temaları tüm incelikleriyle işleyen Bergman, ailesinin etkilerini ve aldığı din eğitiminin izlerini de beyazperdeye taşır. Filmlerinde Lutherci bir papazın oğlu olduğunu zaman zaman belli eden yönetmenin yaşamından çeşitli izlere rastlamak olasıdır" (Öztürk 2000: 177). Bergman genelde aynı ekiple çalışmayı tercih eden bir yönetmendir. Bergman'ın kadın oyuncularını genellikle, Liv Ullman, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Harriot Andersson ve Gunnel Lindblom; erkek oyuncular, genellikle Max Von Sydow ve Erland Josephson, görüntü yönetmeni ise Sven Nykvist'tir (Öztürk 2000: 177). Lefevre'ye göre, Bergman'ın sadık kaldığı üç ilkesi vardır: Her zaman ilgi çekici olmak, her zaman sanatçı vicdanı ile hareket etmek, her filmin son filmi olması. Bergman her filmini çektikten sonra bunun son filmi olduğunu açıklar, ancak sözünde durmadığı da aşıkardır (Lefevre 1986: 15-16).

Bergman'ın gizemi öldürdüğü için renkten hoşlanmadığını, ışığa önem verdiğini ve ilk filmlerinden bazılarında karmaşık kamera hareketlerini denediğini görürüz. Fakat kendisi onu büyük bir yönetmen yapan yakın çekimler, fondaki ses üzerine yaptığı çalışmalarından, iç ve dış mekanlarda çerçeve içinde oluşturduğu karmaşık kompozisyonlardan hiç bahsetmez. Bergman'ın filmlerinin otobiyografik

olması, onlara kendi içinde bir düzen verirken onları aynı zamanda önemli ve özgün kılar (Elsaesser 1995: 8). Filmlerini mecbur kalmadıkça sonradan bir daha izlemeyen Bergman bu konuyla ilgili şunları söyler: “Daha önce hiç aklıma gelmeyen bir nedenle eski filmlerimi beyazperdede izlemekten hep kaçınıyorum. Meraktan ya da zorunluluktan, ne zaman bunu yapmam gerektiye, hangi film olursa olsun sinirlenmiş ve üzülmişumdür (...) Bu karmaşık güdültülü patırtılı duygular yüzünden filmlerimi tekrar izlemekten uzak durma eğilimindeyimdir. Yine de filmlerime bir tür sevecenliğim vardır, en kötülerine bile. Her zaman elimden geleni yaptığımı ve her birinin kendi tarzı içinde gerçekten ilginç olduğunu biliyorum” (Bergman 1999: 10).

Büyülü Fener'de birkaç defa intihar etmeyi aklından geçirdiğini yazan Bergman'ın gözde temalarından biri de intihardır. *Persona*'da intihar, kendisini yakarak öldüren birisinin televizyondaki görüntüleriyle, *Çılgınlık* ve *Fısıllar*'da Maria'nın (Liv Ullmann) kocası bir kitap açacağını göğsüne saplayarak intihar etmeye kalkışmışlardır. Bergman'ın kırk iki filminden on üçünde intihar merkezi bir önem kazanmıştır. Huzursuz, uyumsuz, yalnız, hep acı çeken ve hep öfkeli Bergman'ın bugüne kadar intihar etmemesi asıl şaşırtıcı olandır (Ay 1994: 38). Bergman, ölüm hakkındaki düşüncelerini de şöyle dile getirir: “Ölüm korkunç. Ölümün ardından ne geldiğini bilmiyoruz. İsa'nın şu söylediklerine, hani babasının evinde pek çok güzel oda varmış falan; ben buna inanmıyorum. Hayır teşekkürler. Ben kendi babamın evindeki odalardan kaçtım. Kendi babamdan da daha kötü olabilecek birisinin yanına taşınmak istemem. Ölüm beni açıklamayan bir dehşete düşürüyor. Can acıtıcı olabileceğinden değil, hiçbir zaman uyanamayacağım korkunç düşlerle dolu olabileceğinden korkuyorum...” (Ay 1994: 41).

Yönetmen *Büyülü Fener*'de çocukluk günlerinde düşlem gücü ve duyularının yeterince beslendiğini ifade eder: “Hala çocukluğumdan görüntülerin içinde gezip dolaşabilir, ışıkları, kokuları, insanları, odaları, anları, jestleri, ses tonlarını ve objeleri yeniden yaşayabilirim. Bu anıların ender olarak özel bir anlamı vardır, çoğu kısa ya da uzun hiçbir amacı olmayan rastgele çekilmiş filmler gibidir” (Gürmen

2003: 31). Bergman, *Fanny ve Alexander* filmine mekan olarak Uppsala'yı seçerken, çocukluğunun geçtiği bu yere karşı duyduğu saygıyı ve sevgiyi ifade eder. Filmdeki öykünün dünyası, Bergman'ın yaşamında özel anlam taşıyan unsurlara çok benzer: Büyükannenin gotik katedralin yakınındaki evi, papazevi, bölge tiyatrosu, tavan arası, etkileyici aile toplantıları (Lefèvre 1986: 7). Küçük Alexander'ın salondaki heykelin canlandığını görmesi gibi, Bergman da algıyla hayal gücünün buluşmasını çok genç yaşta hisseder. Bergman'a göre film yapmak, en derinlerde gizli köklerine ulaşarak, çocukluğunun dünyasına yeniden inebilmektir. Çok gerilerde kalmış olan bir başka anı da *Aynadaki Gibi* filminin esas bölümlerinden birinin malzemesini oluşturacaktır. Aşırı duyarlılık krizine yakalanan Harriet Andersson eski, boyalı bir kağıdın üstündeki şekillerin canlandığını görür. Tıpkı, Bergman'ın küçük bir çocukken kızamığa yakalandığında, duvarda asılı Venedik tablosundaki kanalın suyunun akmaya başlaması, güvercinlerin uçuşması ve insanların yalnızca el ve baş hareketleriyle sessizce konuşmaya başlamaları gibi (Lefèvre 1986: 7-8).

Papazlar filmlerinde sık sık boy gösterirler: *Aşkımızın Üstüne Yağmur Yağmıyordu* ve *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* filmlerinde papaz, açıkça itici biridir. *Yedinci Mühür* filminde sadece insanları sonun geldiğine dair korkutmaya yönelik vaazlar veren papazları, *İbadet Edenler* filminde Tanrının ölümünü yaşayan yararsız papazları, *Sonbahar Sonatı*'nda boca-layan din adamını, *Fanny ve Alexander*'da, Vorgerus ile birlikte felaketin çağrıştırılışını yapan özellikle ürkütücü papazı görürüz (Lefèvre 1986: 8). “Bergman'ın karakterleri diğerleriyle ilişki kurmakta ve yaşadığı hayata dair bir anlam yüklemekte zorlanan, sevgisizlik ve iletişimsizlik içinde kıvranan insanın yalnızlığını, mutsuzluğunu ve duygusal karmaşasını işler. Bu durum, büyük ölçüde kendi deneyimlerinden, oldukça zor geçen çocukluk ve gençlik yıllarından kaynaklanmaktadır” (Gürmen 2003: 31). Ingmar Bergman'ın filmlerinde işlediği temalar çocukluk ve gençlik yıllarından izler taşımaktadır ve anıları filmlerinde yeniden görselleşmektedir. Bergman'ın önemli filmlerinden birisi olan *Yedinci Mühür*'de de bu izler görünmektedir.

3. YEDİNCİ MÜHÜR

3.1. Bergman'ın Şövalyesi Antonius Block ve Diğer Karakterler

Babası kasabalara vaaz vermeye gittiğinde kimi zaman ona eşlik eden Bergman, küçük bir çocukken gördüğü kilise duvarlarında çizilen resimlerden esinlenir: “Düzenli olarak kiliseye giden herkes gibi ben de mozaiklere, üç kanatlı resimlere, vitray pencerelere, çarmlıha gerilmiş İsa tasvirlerine, İsa’yı ve soyguncuları kanlar ve işkenceler içinde gösteren duvar resimlerine daldım (...) Ölümle satranç oynayan şövalye, yaşam ağacını kesen ölüm ve tepesinde ellerini ovuşturan korku içinde bir yaratık. Dansı karanlık ülkelere götüren ölüm, tırpanını bayrak gibi sallıyor, uzun bir sıra oluşturan cemaat hoplayıp zıplıyor” (Bergman 1999: 155).

Bergman yapımcı Carl Anders Dymling'in filmi yapmasını kabul etmesi için filmi çok çabuk bitireceğine, geziler ve dış çekimler dışında 36 günde tamamlayacağına söz vermek zorunda kalır (Bergman 1999: 157). *Yedinci Mühür*'ü 35 günde yapar ve Bergman'ın “Ahşap Üzerindeki Resim” adlı tiyatro oyunundan uyarlanan film, Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü alır.

Yedinci Mühür'de İsveç Kraliyeti'nin Haçlı Şövalyeleri'nden biri olan Antonius Block, kutsal topraklar için on yıl savaştıktan sonra yanındaki silahtarı Jöns ile birlikte ülkesi İsveç'e döner. 14. yüzyıldır. Veba, İsveç'te hızla yayılmakta, salgının neden olduğu ölümler her geçen gün artmaktadır. Şövalye, güneş doğmadan önce hiç uyumamış gibi görünmektedir. Kalkar, denizin kenarına yürür, yüzünü yıkar, dua eder. Atını ve eşyalarını yol için hazırlarken, etrafı sessizlik hakimdir. İzlenildiğini hisseder ve siyahlar içerisinde yüzü bembeyaz hareketsiz bir figür görür. Ölüm, doğrudan kameraya (izleyiciye) bakmaktadır.

İzleyicinin, kendisine ölüm diye gösterilen figüre inanmasının önemli nedenlerinden biri, hiç kuşkusuz şövalyenin ölümle karşılaşmasından hemen önceki kısa süre içinde yaratılan psikolojik atmosferdir, tedirginliktir. Başka bir deyişle Bergman'ın mizansen ustalığıdır (Savaş 2003: 236). Blackwell'e göre, şövalyenin sol-

gun yüzü ve sakinliği şimdiden ölmüş olduğu izlenimi verir (Blackwell 1997 :78). Ölüm, şövalyenin canını almak üzere kameraya doğru yürür. Ölüm, kolunu kaldırıp şövalyeye yakınlığında izleyici, ölümün arkasında kalır. Şövalye ölüme satranç oynamayı teklif eder. Eğer şövalye kazanırsa ölüm, onun canını bağışlayacaktır. Antonius Block, Jöns'le birlikte evine doğru yolculuk ederken oyun da devam edecektir. Jöns filmdeki en ilginç figürdür. Filmdeki diğer insanların aksine bilinçli, bir şeylerin farkında olarak yaşar. Materyalist ve şüphecidir. Diğer insanların acılarına karşı duyarsız değildir. Şövalye Tanrı'nın varlığına dair soru sormaya devam ederken Jöns diğerlerine yardım eder. Jöns, hayattan olabildiğince zevk almaya çalışır (Donner 1972: 139-141).

Bergman'ın ölümle yüzleşmeyi beklemeye ya da onunla karşılaşmayı ertelemeye, geciktirmeye hiç niyeti olmadığı daha filmin başından bellidir. Çünkü film, Kuzu'nun (Hz. İsa) *Yedinci Mühür*'ü açtığını duyuran bir sesle ve şövalye Antonius Block'un karşısında ansızın Ölüm'ü bulmasıyla başlar (Savaş 2003: 235). Adını Kutsal Kitap'ın vahiyler bölümünden alan filmin klasik temel sahnesi şövalyenin, sonu ertelemek, zaman kazanmak ve inancını doğrulamak amacıyla ölüm ile giriştiği satranç oyunudur (Norman 1997: 259).

Şövalye ölümün önünde diz çökerek, ona boyun eğerek göçüp gitmeyi içine sindiremez. Ölümü anlamlandırmak, ne için öldüğünü, niye ölümü hak ettiğini bilmek ister. Riske girmeli, kendini kanıtlamalı, gerekirse meydan okumalı, fakat her ne olursa olsun anlamlı bir an yaratmalıdır. Oyun bu anın, ölüm karşısındaki bu “anlam arayışı”nın sembolüdür. Şövalye eğer ölecekse, niye öleceğini bilmeli, hiç olmazsa “Oyunu kaybettiğim için öleceğim” diyebilmedir (Savaş 2003: 237). Şövalye ve silahtarı Jöns yolculuk boyunca filmdeki öbür karakterlerle karşılaşır.

Jof ve Mia, iki yaşındaki bebekleriyle mutlu bir ailedir. İşleri oradan oraya gezerek; küçük tiyatro oyunları ve hokkabazlık yaparak insanları eğlendirmektedir. Skat da bu aileye eşlik eden ve oynanan oyunların yönetimini üstlenen bir başka karakterdir. Jörn Donner'in de ifade ettiği gibi Mia ve Jof, basit sorular sorarlar, onların varlığı, birlikte olmanın gücüyle derin-

lik kazanır. Jof ve Mia için dünya açıktır, aşıkardır. Ölüm sorusu onları ilgilendirmez, sadece yaşarlar (Donner 1972: 138-147). Jof, Mia ve Mikael'den oluşan bu küçük aile sanatı ve sanatçıyı temsil ettiği kadar, erdemi, saflığı, birlikteliği ve tutku dolu, içten bir yaşam sevgisini de temsil eder (Savaş 2003: 252). Şövalye ve Jöns, yol boyunca yalnız bu aileyle değil kilise duvarlarını süsleyen ressamdan, şeytanla ilişki kurduğu ve vebaya neden olduğu gerekçesiyle yakılarak öldürülmek istenen genç kıza, bir keşişe, demirci ustası olan Plog ile onun karısına ve Ravan adında bir sahtekâra varıncaya kadar çok çeşitli karakterlerle ve olaylarla karşılaşır. Şövalye, en sonunda yanındakilerle birlikte evine, karısına ulaşmayı başarır. Fakat ölümle oynadığı oyunu kaybetmiştir. Bu yüzden kendisiyle birlikte yanındakiler de ölüme yenileceklerdir. Ancak şövalyenin ölümle oyunu sırasında bilerek taşları yere düşürmesi; Jof, Mia ve bebekleri Mikael'in ölümünden kurtulmalarını sağlar.

Filmin son sahnelerinde ölüm yine sessizdir ve bu muhteşem bir sessizliktir. Şövalyenin başarısızlığına hiçbir açıklama verilmez. İnsan Tanrı ile karşılaşmak için boşuna didinmiştir. Yalnızlığını diğer insanlarla kurduğu sevgi ilişkileri ile tedavi edecektir. *Yedinci Mühür*'ün sonunda insan korkusuna ve yalnızlığına kurtarıcı bir cevap bulamaz (Gibson 1969: 32-36).

Filmin sonuna doğru herkes şövalyenin evinde toplanmıştır. Şövalyenin karısı Karin kutsal kitaptan filme adını veren *Yedinci Mühür* ile ilgili bölümü okur. Bu bölüm Hz. İsa'nın yedinci mührü açısıyla beraber varlıktan yokluğa, yaşamdan ölüme geçişle ilgilidir. Film, ölümün ardından onun dansına ayak uydurarak uzaklaşan insanlar ve yaşamda kalmayı başaran ailenin görüntüsüyle son bulur Ölüm dansı olarak ün yapan sahne, birkaç dakikada gerçekleşen bir doğaçlamadır.

3.2. Hayatın Anlamı: Yaban Çilekleri ve Süt Kasesi

Yedinci Mühür'ün ilk planlarından itibaren kameranın objektifi gökyüzüne doğru çevrilir. Çok yükseklerde bir kuş süzülür. Kıyametin arifesindeki büyük sessizlikte, bir şövalye ve yardımcısı kıyı boyunca yürürler. Haçlıların büyük aldatmacasını yaşadıkları sonra, hiçbir

zaman terk etmemiş olmaları gereken şatoya geri dönmektedirler. Blackwell'e göre, *Yedinci Mühür*; görünen ve sözlü dünya ile görünmeyen, dikkat edilmeyen ve sessiz dünya arasında bir karşıtlıktır. Cennetteki yarım saatlik sessizlik, Bergman'ın filmindeki merkezdir. Senaryo ayrıca dünyayı kaplayan sessizliği de vurgular. Deniz de sessizdir. Bu sessizlik doğrudan Tanrı'nın yokluğuyla ilişkilendirilir (Blackwell 1997: 76). *Yedinci Mühür*, Tanrı'nın sessizliği problemini formüle eder. Günah çıkartma sahnesinde, Tanrı'nın sözcüsü inatla sessizdir. *Persona*'daki Elizabeth Vogler'in sessizliği de, genç hemşire Alma'yı çileden çıkarır (Gibson 1969: 24-25). Aslında *Yedinci Mühür*'ün temel sorusu yaşamın anlamının ne olduğudur. Bu sorunun yanıtı ise ölümdedir. Ancak şövalye ölüme yaşamın anlamını sorduğunda Ölüm bir yanıt vermez, sessiz kalır. Şövalyeyi kahreden de bu sessizliktir ama sorgulamaktan vazgeçmez. Sessizliğin çaresizliği içinde birdenbire yükselen ses şövalyenin, dolayısıyla insanın kendi sesi oluverir. Şövalye elini ışığa, güneşe doğru uzatır ve yaşadığı sürece ölümle olan mücadelesinden asla vazgeçmeyeceğini söyler. (Savaş 2003:252).

Lefèvre'ye göre film, Tanrı var mı, din insana iç huzuru verebilir mi, yaşama anlam kazandıran, öteki dünyaya inanmak mıdır soruları üzerinde ilerler (Lefèvre 1986: 25). Filmin başındaki erkek üst sesini, ayrıcalıklı bir erkek perspektifi konumu sunuyormuş, erkeğe otorite yüklüyormuş gibi görünmesine rağmen ses ve görüntü arasında senkronizasyon ve vücudun olmaması nedeniyle, bir yokluğun iması olduğu şeklinde de okuyabiliriz (Blackwell 1997: 73).

Filmde erkek ve kadın karakterler kendilerini farklı sunarlar ve bu farklılık cinsiyet farklılığıyla uyur. *Yedinci Mühür*'deki kadınların sessizliği, siliklik ayrı düşmenin sessizliği değil; yıkmanın, dayanıklı olmanın ataerkil düzeni reddetmenin sessizliğidir. Ataerkil düzendeki iletişime getirilen pozitif bir karşılıktır. Bergman aslında gerçek boşluğu erkeklere ve dinsel ataerkil düzenin içerisine yerleştirir. Bundan dolayı filmde patriarkal düzenin başı olan ve şövalyenin araştırmasının nesnesi olan Tanrı yoktur. Erkekler eğer yokluk içerisinde tanımlanıyorsa, kadınlar onları tamamlayıcı bir varlık içerisindedirler. Bu yokluk ve erke-

ğin otoritesinin kaybı, açık bir şekilde sadece şövalyenin boş, acı veren arayışında değil ayrıca ölüm figüründe de temsil edilir. Tanrı ve temsilcisi ölüm, açık bir şekilde yoktur. Filmde ölüm hiçbir şey bilmez. Törnqvist'e göre ölüm sadece yokluk, hayatın yokluğu olarak tanımlanabilir (Törnqvist'den aktaran Blackwell 1997: 72-81). Jof, Meryem Ana'nın oğlu İsa'ya yürüme öğrettiğini gördüğünde belirgin bir yokluk görmez fakat belirgin olmayan bir varlık görür. Bu görüntü de ilahi vasıf verilen bir kadını vurgular. Jofun Meryem Ana düşü, onun bazı doğaüstü gerçeklere ihtiyaç duyduğuna işaret eder. Fakat bu gerçek basit bir şekilde ona bildirilir. Şövalyenin çabalamaları, araştırmaları gibi Jofun da araştırmasına gerek olmaz (Blackwell 1997: 81). Bergman, şövalyenin eline bir değil, birden fazla eylem fırsatı verecektir. İşte o fırsatlardan biri de, şeytanla ilişki kurduğu ve büyücü olduğu gerekçesiyle yakılarak öldürülmeye götürülen genç kız Tyan'la karşılaştığı andır. Şövalye ve silahları Jöns, isterlerse kızın katledilmesini engelleyebilir, en azından bu uğurda çaba harcamayı, savaşmayı göze alabilirler. Oysa şövalye hala 'bilgi'nin peşindedir (Savaş 2003: 242). Şövalyenin kızla konuşmasındaki asıl amaç, şeytanla ilişkisi olup olmadığını öğrenip, şeytan aracılığıyla Tanrı hakkında bilgi edinmektir. Fakat kızın gözlerinde sadece boşluk ve korku görür.

Bergman, *Yedinci Mühür*'de kilise adamlarını itici gösterir. Ancak Lefèvre'ye göre bu filmdeki tavrı *Bir Aşk Dersi*'nde ya da *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nde hicvederek dile getirdiği kilise aleyhtarlığının ötesine geçer: Şövalyenin yara almış inancı ile yardımcının bezgin tanrıtanımazlığını kafa kafaya tokuşturur. Çözüm gökyüzünde olmadığı gibi, "hiç"te de değildir. Çözüm; bir süt kasesiyle yaban çilekleri dolu bir tepsiyi sunan genç bir kadının hareketinde gizlidir. Yaşama ve sevmeye sevincini anında tatmak gerekir. Bir bebeğin ilk adımlarını izleyen birbirine bağlı bir çift, bütün Haçlı Seferlerinden ve papazların dayattığı öteki saçmalıklardan daha değerlidir. Mutluluk yaşam ve sevginin dinginlik verici buluşmalarındadır. Kıyamet, aslında basit olan bu çözüme ulaşamamış olan her şeyi alıp götürecektir (Lefèvre 1986: 26).

Antonius Block tüm bunları özetlemek için şunları söyler: "Bu anı unutmayacağım. Sessiz-

liği, alacakaranlığı, çilek ve süt taslarını, akşam aydınlığındaki yüzlerinizi. Uyuyan Mikael'i, çengini çalan Jof'u. Konuştuğumuz şeyleri hatırlamaya çalışacağım. Ağzına kadar taze sütle dolu bir tas gibi, ellerim arasında dikkatle taşıyacağım bu anıyı. Hem uygun bir işaret olacak bu, yetecek bana". Gervais'e göre bu sahne, Bergman sinemasının gücüne şahit olma fırsatı vermektedir (1999: 20). *Yedinci Mühür*'de Mia'nın bir kabin içinde getirdiği yaban çilekleri, insanın iyiliğinin, şefkatinin, kalbini bir başka ölümlünün kalbine açmasının sembolüdür (Gibson 1969: 43). Yaban çilekleri ve süt kasesi şövalyenin kafasındaki soru işaretlerini siler ve ölümlü oynadığı satrancı kaybetse de bunu artık umursamayacaktır.

3.3. Şövalye: Modern Batılı İnsanın Bir Sembolü

Varoluşçuluk insanın oluşumunu materyalist temellere dayandıran ve tüm hayat şartlarının belirlenmesinde sorumluluğu bireye yükleyen ve bu sorumluluktan kaynaklanan özgür edimselliği temel alan felsefi görüştür. Hakan Savaş'ın da ifade ettiği gibi Bergman'ın silahlar Jöns ile çizdiği karakter, filmin başından sonuna kadar varoluşçu olarak yorumlanabilir. Bu yorumda, Albert Camus'nün Bergman üzerindeki etkisine ilişkin çok sayıda ipucu bulmak da olanaklıdır. Her iki sanatçının da *vebayı* simge olarak kullanması anlamlıdır. Fakat daha da anlamlı olan *veba* ile simgelenen şeyin *ölüm* oluşudur (Savaş 2003: 244-245). Arthur Gibson'a göre de Bergman'ın ilk filmlerinde Tanrı büyük bir boşluktur. Bu filmde ise Tanrı'nın bir sözcüsü vardır: Ölüm ve ölümün korkunçluğu *veba* ile temsil edilir. Filmin atmosferi ve psikolojik alt yapısı Albert Camus'un *Veba* kitabını çağırıştırır (Gibson 1969: 20).

Şövalye Antonius Block'un Antonius ismi Hıristiyan manastır sisteminin kurucusunun ismidir. Jöns ve Block doğaüstüne karşı farklı davranışlar, düşünceler içerisindedirler. Güneş şövalyenin saatidir. Sonsuzluğa karşı ruhunun yolculuğu; güneş ve gökyüzüyle sembolize edilir (Cohen 1993: 124). Bergman'a göre *Yedinci Mühür*, "zaman ve mekan içinde sınırsızca salınan bir tür yol filmi"dir ve filmi hakkında şunları ifade etmektedir: "*Yedinci Mühür* yüreğime gerçekten yakın olan birkaç filmimden biridir (...) Film güçlü ve enerji dolu bulu-

yorum. Bunun da ötesinde filmin konusuna tutkuyla bağlanıp sonuna dek besledim. O zamanlar dinsel inanç konusunda hala ciddi tereddütlerim vardı. Birbirinin karşısı iki inancı yana yerleştirip ikisinin de kendi tarzlarında açıklama yapmalarına izin verdim. Bu yolla çocukluğumun dindarlığı ile yeni beslediğim katı akılcılık arasında fiili bir ateşkes oluşabildi (...) Ayrıca Jof ve Mia'nın kişiliklerine benim için çok önemli olan bir şeyi aşıladım: İnsanoğlunun kutsallığı kavramını. Teolojiyi ortadan kaldırın, kutsal olan hep yerinde kalır. *Yedinci Mühür* bana babamdan geçen ve çocukluğumdan beri taşıdığım inanç kavramlarını belirgin olarak açıkladığım son filmlerimden biridir” (Bergman 1999: 156-161).

Bergman'ın kendisi için, *Yedinci Mühür*'ün anlamı onu 'korku'sundan kurtarmış oluşudur. Bir gazeteci ile yaptığı konuşmada söz bu filme geldiğinde Bergman şunları söyler: “*Yedinci Mühür*'e karşı istediğinizi söyleyin. Ben – çocukluktan gelen takıntımı – ölüm korkumu işte o anda, *Yedinci Mühür*'ü yaptığımda yendim. Kendimi ecelle boğuşuyor gibi hissettim; korkum çok şiddetliydi. Filmi bitirdiğimde korkumdan eser kalmamıştı. Bir tuvalin büyük bir iddiayla ve kibirsizce alelacele boyanması gibi bir duyguydu. ‘İşte bir tablo, lütfen alın onu!’ dedim.” (Savaş 2003: 255). Filmde bir inanç sorunu vardır. Şövalye benzerlerine ilgisizliğinin onu izole ettiğini, onlardan ayırdığını ve şimdi düşlerinin, kuruntularının içine kapatılmış bir şekilde bir hayaletler dünyasında yaşadığını itiraf eder. Tanrı, insanın özgürlüğünü yok eden bir garanti vermez ve insan her zaman bu özgürlüğünü korur. Antonius Block'un da dediği gibi: “Bu benim elim. Onu kımıldatabiliyor, içinde zonklayan kanı duyabiliyorum. Güneş yukarıda daha, gökte; ve ben Antonius Block ölümle satranç oynuyorum.” Satranç oyunu, özgürlük sırrı ve Tanrı insan ilişkisinin bir modelidir. Çünkü satranç oyunu, çok sayıda özgür seçim şansı getirir. Şövalyenin günah çıkarttığı, Tyan'ın yakıldığı ve ölümün şövalyenin evine geldiği sahneler filmin temel problemi açısından önemli sahnelerdir (Gibson 1969: 28-31).

Barry Norman'ın da ifade ettiği gibi Bergman, dönemin duygusunu, ortaçağ yaşamının zorluğunu çok iyi yansıtmaktadır. Öykünün alegorik bir yanı da vardır. Salgın ve daha korkunç bir

tehdidin varlığı, nükleer bomba tehdidi altında yaşayan modern kuşakların yabancı olmadığı bir şeydir. Şövalyenin filmdeki umutlu iki karakter olan Jof ve Mia'yı kurtarmak için ölümü kandırarak kendini feda ettiği finalin biraz iyimser havasına rağmen *Yedinci Mühür*, insanın yazgısına dair karanlık bir bakış sunmaktadır (Norman 1997: 259). Aynı fikri Bergman da şu sözlerle savunur: “Bu film, çağdaş bir insanın tecrübelerini yansıtan, ama bunu Ortaçağ malzemesiyle çok özgür biçimde yoğuran çağdaş bir şiir denemesidir (...) Ortaçağda insanlar vebanın yığılmasında yaşıyorlardı, bugünse atom bombasının yığılmasında (...) Kişilerim gülerler, ağlarlar, ulurlar, korkarlar, konuşurlar, cevap verirler, oynarlar, acı çekerler, soru sorarlar. Yılgıları Veba'dır, Yargı Günü'dür. Bizim korkumuz başka çeşittendir ama sözcükler aynıdır. Sorunumuz değişmemiştir” (Bergman 1966: Arka Kapak). Ortaçağda insanlar veba tehlikesinden korkarken günümüzde korku yön değiştirmiştir. Artık atom bombası gibi yeni korkular vardır.

SONUÇ

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İsveç'te dinsel geleneklere bağlılık sarsılmış ve intihar oranı yükselmiştir. Yaşadığı dönemi sorgulayan bir yönetmen olan Ingmar Bergman da ülkesinin içinde bulunduğu bu durumdan etkilenmiştir. Bergman sinemasının kurucu unsurları olan intihar, iletişimsizlik, mutsuz evlilikler İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal değişimler sonucu İsveç'e de hakim olan unsurlardır. Aynı zamanda Bergman filmlerinin temaları çocukluk ve gençlik yıllarından da etkilenmiştir. Bir Lutheryan papazının oğlu olan Bergman, ahlâki açıdan sıkı bir disiplin içinde yetişmiştir.

İnançlı bir ailede dünyaya gelmesine ve sosyalleşmesine rağmen Tanrı'ya hep kuşkuyla yaklaşmış, Tanrı'nın var olup olmadığını sürekli sorgulamış ve filmlerinde sık sık Hıristiyan ahlâkını eleştiren bir tavır sergilemiştir. Bu bağlamda Bergman sinemasının önemli filmlerinden birisi olan *Yedinci Mühür*'deki şövalyenin Tanrı'yı sorgulaması aslında Bergman'ın kendi kendisiyle yüzleşmesidir. Şövalye film boyunca ölümle satranç oynayarak ölüme meydan okur ve böylelikle aradığı sorulara cevap bulabilmek için zaman kazanır. *Yedinci*

Mühür, sembolik anlamı olan sahnelerle fazlaca yüklüdür. II. Dünya Savaşı, nükleer silahlar, bütün dünyayı saran endişe, teknolojinin gelişmesiyle verilen zararlar insanları gelişmenin ve geleceğin anlamı üzerine düşünmeye iter. Bu noktada şövalye de hayatı ve yaşamının anlamını sorgulayarak modern batılı insanın bir sembolü olmaktadır. Kendine ait film dili, yarattığı mizansenler ve filmlerinin temalarıyla bir auteur olan Bergman, birçok yönetmeni film dilini oluştururken etkilemiş, onlara esin kaynağı olmuştur. Bergman *Yedinci Mühür*'de başından sonuna kadar yarattığı büyü atmosferle izleyicileri filmin içine dahil etmektedir. Bergman'ın temalarını ve sinematik tekniğini içinde barındıran *Yedinci Mühür*, teknik yönden kusursuz bir filmidir ve gerek sinematografik özellikleri, gerekse senaryosu açısından günümüzde de dünya sinemasındaki haklı yerini korumaktadır. Bergman'ın "Ahşap Üzerindeki Resim" adlı tiyatro oyunundan uyarlanan ve Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü alan *Yedinci Mühür*, çekilmesinden bu yana yarım asır geçmesine rağmen sinema tarihinin başyapıtları arasındadır.

KAYNAKLAR

Ay T (1994) Ingmar Bergman Sinemasında İntihar, 25. Kare, Sayı: 9, 71-100.

Bergman I (1990) Büyülü Fener, Gökçin Taşkın (çev), Afa Yayını, İstanbul.

Bergman I (1966) Yedinci Mühür, A. Turan Oflazoğlu (çev), Bilgi Yayınevi, Ankara.

Bergman I (1999) İmgeler, Gökçin Taşkın (çev), Nisan Yayınları, İstanbul.

Blackwell M J (1997) Gender and Representation: In The Films Of Ingmar Bergman, George G. Schoolfield and Robert E. Bjork (eds), Camden House, Inc., Columbia.

Cohen H I (1993) Ingmar Bergman The Art Of Confession, Frank Beaver (eds), Twayne Publishers, New York.

Donner J (1972) The Films Of Ingmar Bergman From "Torment" To "All These Women", Dover Publications, Inc, New York.

Dorsay A (1995) 100 Yılım Yönetmeni, Remzi Yayınevi, İstanbul.

Elsaesser T (Temmuz- Eylül 1995) Avrupa Sanat Sineması, Gülşen Sayın (çev), 25. Kare, Sayı 12, 4-9.

Gervais M (1999) Ingmar Bergman Magician and Prophet, McGill-Queen's University Press, London.

Gibson A (1969) The Silence Of God Creative Response To The Films Of Ingmar Bergman, Evanston and London: Harper&Row Publishers, New York.

Gürmen P T (Haziran 2003) Ingmar Bergman Yalnızlığın Ressamı, Sinema, Sayı 98.

Lefèvre R (1986) Ingmar Bergman, Cüneyt Akalın (çev), Afa Yayınları, İstanbul.

Norman B (1997) Yüzyılın En İyi Yüz Filmi, Vehbi Sargın, Jale Mutlu (çev), Afa Yayınları, İstanbul.

Öztürk S R (2000) Sinemada Kadın Olmak, Alan Yayınları, İstanbul.

Savaş H (2003) Sinema ve Varoluşçuluk, Altı-kırkbeş Yayınları, İstanbul.