

İMGELER

INGMAR BERGMAN

NİSAN

İMGELER

NİSAN YAYINLARI 86
SİNEMA 13

ÖZGÜN ADI
BILDER

İLK BASIM
NORSTEDTS FÖRLAG, STOCKHOLM

KAPAK TASARIMI
BÜLENT ERKMEN

KAPAK UYGULAMA
ZEYNEP ARMAN

BASIM İŞLEMLERİ
ACAR MATBAACILIK

EKİM 1999

©
PUSULA PRODUCTIONS
İSTİKLÂL CADDESİ 389 BEYOĞLU 80060 İSTANBUL
TEL: (0-212) 293 6968 FAKS: 251 1735
E-MAIL: rob@turk.net

ISBN 975 7496 90 1

INGMAR BERGMAN

İMGELER

TÜRKÇELEŞTİREN: GÖKÇİN TAŞKIN



Benim oyunum, bir oyuncunun sahneden inerek izleyicilerin arasındaki bir eleştirmenin boğazını sıkmasıyla başlar. Oyuncu, küçük kara deftere not ettiği tüm aşağılamaları okuduktan sonra, izleyicilerin üzerine kusarak dışarı çıkar ve beynine bir kurşun sıkar.

Çalışma defteri, 19 Temmuz 1964

DÜŞLER DÜŞLEYENLER

Fotoğraflarda dördümüzün de saçları özenle taranmış, nezaketle birbirimize gülümsüyoruz. Adı *Bergman, Bergman'ı Anlatıyor* olacak bir kitap projesi üzerinde iyice yoğunlaşmışız. Tepeden tırnağa ayrıntılı bilgiyle donanmış üç genç gazetecinin, filmlerime ilişkin bana sorular sorması tasarlanmış. Yıl 1968 ve ben *Utanç*'ı yeni bitirmişim.

Bugün, sayfalarını karıştırırken o kitabı ikiyüzlü buluyorum. İkiyüzlü? Doğru, ikiyüzlü. Söyleşiyi yapan gazeteciler yalnızca tek bir politik doğru benimsemişlerdi ve genç kuşakların yeni estetik anlayışlarına göre zamanın gerisinde kaldığımı, küçümsendiğimi ve bana tepeden bakıldığını da biliyorlardı. Bununla birlikte davranışlarında en ufak bir nezaketsizlik ya da dikkatsizlik olduğunu asla iddia edemem. Buluşmalarımız sırasında benim fark edemediğim şey, Canavar'ın kendisinin de yardımıyla, usul usul bir dinozor yaratıyor olmalarıydı. Bu kitapta içtenlikli olmak bir yana, hep savunmada ve epeyce korkak bir görünüşteydim. Belli belirsiz kışkırtıcı sorular karşısında bile kısacık günahlar çıkartıyordum. Duygudaşlık uyandıracak yanıtlar vermek zahmetine bile katlanıyordum. Bana asla gösterilemeyecek bir anlayış için yakarıyordum.

Aralarında Stig Björkman bir istisnaydı. O da yetenekli bir yönetmendi ve onunla mesleki deneyimlerimizin ilkelerine ilişkin somut terimlerle konuşabiliyorduk. Ayrıca kitaptaki zengin ve çeşitli fotoğraf seçimini ve kusursuz montajı gerçekleştiren de odur.

Bu ilginç projenin söyleşiyi yapan gazetecilerin kusurları yüzünden başarısız olduğunu söylemek istemiyorum. Buluşmalarımızı çocuksu bir heyecan ve gururla bekliyordum. Ben, yüreğimi açacağım, içimi dökeceğim, yaşamım boyu sürdürdüğüm çalışmalarımla hak ettiğim gururu duyacağım sayfalar umuyordum. Onların ise bambaşka şeyler tasarladıklarını çok geç fark ettim, daha önce de sözünü ettiğim gibi doğal olamadım, korkak ve kaygılıydım.

Utanç'ı pek çok yıl ve pek çok film izlemiş ve, 1983'te kamerayı bir kenara koymaya karar vermiştim. Ancak o zaman, yapıtlarıma bir bütün olarak dönüp bakabilme olanağı bulabildim ve geçmişimle ilgili konuşmaların beni rahatsız etmediğini anlamaya başladım. İnsanlar yalnızca nezaketen ya da bir açık yakalamak umuduyla değil, içten ve gerçek bir ilgi gösteriyorlardı. Çünkü artık emekli olmuştum ve zararsızlığım kesinleşmişti.

Ara sıra dostum Lasse Bergström'le yeni bir *Bergman, Bergman'ı Anlatıyor* kitabı hazırlamaktan söz ediyorduk –daha doğru ve yansız bir kitap. Bergström bana sorular soracak, ben de anlatacaktım. Bir önceki kitapla tek

benzerliği bu olacaktı. Bunu gerçekleştirmek için birbirimizi yüreklendirip duruyorduk ki ansızın kendimizi bu projenin içinde bulduk.

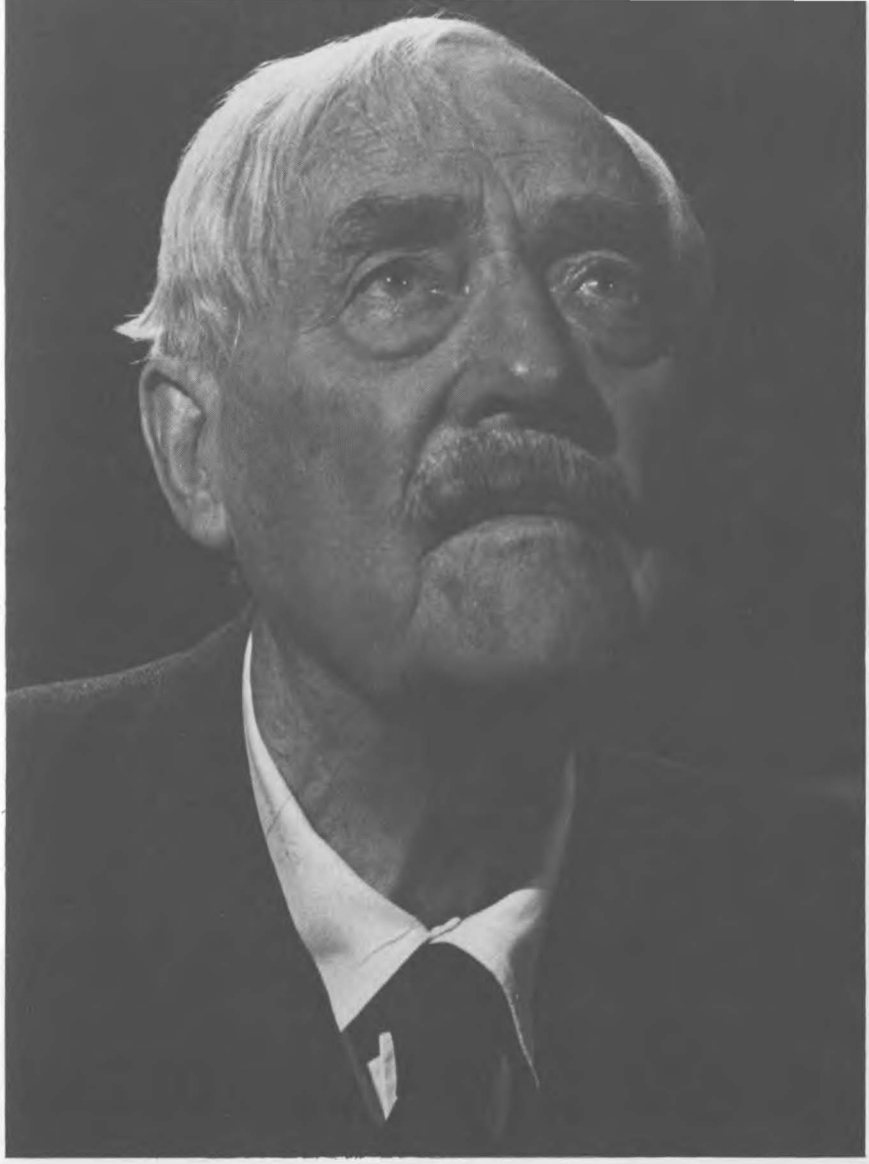
Benim önceden kestiremediğim, dönüp geçmişe bakmanın kimi zaman ölümcül ve insana acı veren bir hale dönüşebileceğiydi. *Ölümcül* ve *acı veren* oldukça abartılmış gibi gelebilir, ama yaşadıklarımı anlatmak için bulabildiğim en iyi iki sözcük.

Daha önce hiç aklıma gelmeyen bir nedenle eski filmlerimi beyazperdede izlemekten hep kaçınırım. Meraktan ya da zorunluluktan, ne zaman bunu yapmam gerektiyse, hangi film olursa olsun sinirlenmiş ve üzülmüşümdür. Kaygıdan bitkin düşmüş, içimden ağlamak gelmiştir; korkarım, kendimi mutsuz, özlem dolu, duygusal vb. duyumsarım, hemen çişim gelir ve tuvalete koşmak isterim. Bu karmaşık, gürültülü 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. (Şimdi bana kulak verin! Yapıldıkları zaman 'ne denli ilginçti'ler duyacaksınız!) Zevkle aydınlatılmış anı koridorlarında bir süre dolaşmak istiyorum.

Şimdi tüm filmlerimi tekrar izlemem gerekiyordu ve şöyle düşündüm: Tüm bunlar uzun zaman önce yaşanmıştı. *Bugün*, bu duygusal meydan okumayla baş edebilirdim. Filmlerin, bir kısmını anında ayırabilirdim. Lasse Bergström onları kendi başına izlesin. Ne de olsa o bir film eleştirmeni. Kendi payına düşen iyi ve kötüyü zorlanmadan görebilir.

Kırk yıl içinde gerçekleştirdiğim filmlerimi bir yıldan kısa bir zaman diliminde izlemek beklenmedik biçimde acı verdi, zaman zaman katlanılmaz oldu. Ansızın filmlerimin çoğunun ruhumun derinliklerinden, kalbimden, beynimden, sinirlerimden, cinselliğimden daha da önemlisi sezgilerimden kaynaklandığını anladım. Adsız bir istekti onları doğuran. "Zanaatçının coşkusu" olarak adlandırılabilecek bir başka istekse, filmlerimi bir ileri aşamaya taşımış, tüm dünyada gösterilmesine yol açmıştı.

Bu nedenle filmlerimin kaynaklarını, kökenlerini açıklamak, ruhumun bulanık röntgenlerini elden geçirmek zorundaydım. Bu süreç, çalışma defterlerimin, benim ve başkalarının yazdığı notların yanı sıra diğer malzemelerle, örneğin tazelenen anılar, gazete yazıları ve özellikle de bu yetmişlik adamın aklı, algılaması, dikkatli ve kapsamlı bakışı, içinde barındırdığı tüm acılı ve yarı bastırılmış yaşantılarıyla ve deneyimlerle kuracağı yansız ilişki sayesinde mümkün olabilecekti.



Filmlerime geri dönecek ve görüntülerin içine girecektim. Uzun ve çetin bir yürüyüş olacaktı.

Yaban Çilekleri iyi bir örnek. *Yaban Çilekleri*'nden yola çıkarak, bugün kendimi kabul ettirişimin hangi noktada hileli olduğunu gösterebilirim. Filmi öğleden sonra, Lasse Bergström'le birlikte Fårö'deki sinema salonumda izledik. Kusursuz bir kopyaydı. Victor Sjöström'ün yüzü, gözleri, ağzı, boynunun inceliği, seyrekleşen saçlarıyla ensesi, duraksayan ve arayan sesi beni çok duygulandırdı. Evet, insanı derinden etkiliyordu! Ertesi gün sa-









atlerce filmden söz ettik. Victor Sjöström'ü düşündüm. Anılarım dirildi. Yaşadığımız güçlükler, kusurlarımız, ama en çok iletişim anlarımızın zaferi.

Yaban Çilekleri'ne ilişkin çalışma defterimin kaybolduğunu eklemeliyim. (Batıl inançlarım yüzünden ben hiçbir zaman hiçbir şeyimi saklamam. Bunu benim için başkaları yapar.)

Teybe kaydettiğimiz konuşmaların deşifre edilmiş halini okuduğumuz zaman filmin çekimi konusunda hiçbir şey söylemediğimi fark ettik. Çalışma sürecimizi anımsamaya çalıştım, ama tümüyle belleğimden silinmişti. Anımsadığım yalnızca –o da bulanık– metni, genel bir kontrol ve tedavi için yatırıldığım Karolinska Hastanesi'nde yazdığımdır. Dostum Sture Helander, hastanenin başhekimiydi. O zaman için çok yeni ve ilginç bir konu olan psikosomatik sorunlarla baş etme üzerine verdiği konferanslara katılmam mümkün oldu. Yazı masamın güçlükle sığdırıldığı küçük bir odam vardı ve penceresi kuzeye bakıyordu. Oradan kilometrelerce ötesini görebiliyordum.

O yıl epeyce telaşlı geçmişti. 1956 yazı boyunca *Yedinci Mühür*'ü yapmış, Malmö Kent Tiyatrosu'nda üç oyun sahneye koymuştum: *Kızgın Damdaki Kedi*, *Eric XIV* ve *Peer Gynt*. Sonuncusunun ilk gösterimi 8 Mart 1957'de yapılmıştı. Ardından yaklaşık iki ayı hastanede geçirdim. *Yaban Çilekleri*'nin çekimi temmuzun ilkyarısında başladı ve 27 Ağustos'ta bitti. Hemen Malmö'ye dönerek *İnsandan Kaçan*'ın provalarına başladım.

1956 kışına ilişkin anılarım çok silik. Bu karışıklığın içine birkaç adım atmayı denemek bile çok acı veriyor. Pek çok mektubun içinden elime geçen oldukça farklı bir tanesinden birkaç parça: Bu, dostum Helander'e yazdığım bir yeni yıl kutlama mektubuydu.

> *On İkinci Gece*'den sonra *Peer Gynt*'in provalarına başlamıştık; eğer sağlığım bu denli kötü olmasaydı çok eğlenceli geçecekti. Topluluk çok iyi ve dinç. Max harika bir oyun çıkaracak. Bu şimdiden görülebiliyor. Sabahlarım korkunç; en geç dört buçukta uyanıyorum ve bağırsaklarım dans etmeye başlıyor ve aynı anda bir kaynak makinesi ateşlenmişçesine kaygılarım da başlıyor. Bu kaygılar tam olarak nedir bilmiyorum. Belki yalnızca yeterince iyi olamamaktan korkuyorum. Pazarları ve salıları (prova yapmadığımız günler) kendimi daha iyi hissediyorum.

Mektup böylece sürüp gidiyordu. Bu mektup hiçbir zaman postalanmadı. Sanıyorum kendime yakındığımı ve bu yakınmaların anlamsız olduğunu söylemiştim. Ne kendi sızlanmalarıma, ne de başkalarınınkine karşı sabırlıyımdır. Yönetmen olmanın en belirgin üstünlüğü, aynı zamanda en aleyhinize olan yanı, kendinizden başka suçlayacak hiç kimsenin olmamasıdır. Neredeyse herkesin suçlayacağı bir şey ya da bir insan vardır. Ancak bu, yönetmenler için geçerli değildir. Onlar kendi gerçeklerini, kaderlerini ya da yaşamlarını –nasıl tanımlarsanız– kendi başlarına biçimlendirebilmek konusunda kavranılmaz bir yeteneğe sahiptirler. Bu düşüncede ben her zaman bir avuntu, acı bir avuntu, biraz da öfke ve sıkıntı bulmuşumdur.





Yaban Çilekleri'nin alacakaranlığına birkaç adım daha yakından bakınca, onun içindeki arkadaşlık ve ortak çabanın; insan ilişkilerinin olumsuz bir karmaşası olduğunu keşfettim. Üçüncü karımdan ayrılmam hâlâ acı veriyordu. Birlikte kesinlikle yaşayamayacağınız birisini sevmek garip bir deneyimdi. Bibi Andersson'la, sevecenlik ve yaratıcılık dolu yaşam parçalanmaya başlamıştı; neden, anımsamıyorum. Annem ve babamla acılı kavgalar ediyorduk. Babamla konuşamıyordum, hatta konuşmak bile istemiyordum. Annemle zaman zaman geçici barışmalar deniyorduk, ama aramızda çok fazla utanılacak şey, çok fazla zehirli yanlış anlaşılma vardı. İkimiz de barış istiyorduk ve bunun için çaba harcıyorduk, ancak başarısızdık.

Sanıyorum *Yaban Çilekleri*'nin ardındaki en kışkırtıcı güçlerden biri, içinde bulunduğum bu durumdu. Kendimi babamın yerine koymaya çalıştım, annemle aramızdaki acı kavgalara bir açıklama bulmaya çalıştım. İstenmemiş bir çocuk olduğumdan emindim, soğuk bir rahimde büyümüş, doğumu hem fiziksel, hem psikolojik bunalımlarla sonuçlanmış bir çocuk. Daha sonra annemin güncesi de bu düşüncemi doğrulamıştı. Bu berbat ve neredeyse ölmek üzere olan çocukla yüzleştiğinde karşıt duygular yaşadığı kesindi.

Önemsiz bir medya olayında *Yaban Çilekleri*'ndeki ana karakter –Isak Borg– adının gerçekte ne anlama geldiğini ancak sonradan anlayabildiğimi açıklamıştım. Medyaya yapılan açıklamaların bir çoğu gibi bu da bir tür yalandı, bir söyleşiyi oluşturan bir dizi, az çok zekice uydurulmuş geçiştirme hamlelerinden biri. Isak Borg eşittir ben. I.B. İsveç dilinde *Is* "buz," *Borg* "kale" anlamına geliyordu. Kolay ve basit. Dıştan babama benzeyen, ama *içten içe ben olan* bir kişi yaratmıştım. O zaman otuz yedi yaşındaydım ve insanlarla tüm ilişkilerim kesilmişti. Bu ilişkileri kesen de bendim. Bu, bir tür kendimi kanıtlamak eylemiydi galiba. Yalnızdım, yeniktim. Tümüyle yenik düşmüştüm. Başarılı olmama karşın. Ve zeki. Ve düzenli. Ve disiplinli.

Annemi babamı arıyordum, ama onları bulamadım. *Yaban Çilekleri*'nin son sahnesinde güçlü bir özlem ve istek öğesi vardır. Sarah, Borg'u elinden tutup ormanda güneşle aydınlanmış ağaçsız bir alana götürür. Borg ormanın öteki ucunda annesiyle babasını görebilir, Borg'a el sallarlar.

Bu çizgi, öykü boyunca çok yönlü çeşitlemelerle sürer gider: İhmaller, yetersizlik, boşluk ve incelikten yoksunluk. O zamanlar *Yaban Çilekleri* yoluyla anneme babama beni görün, beni anlayın ve mümkünse beni bağışlayın diye nasıl yakardığımı bilmiyordum. Bugün bile bunu tam olarak bilmiyorum.



Bir önceki kitapta *(Bergman, Bergman'ı Anlatıyor)* bir ayrıntıyla bağlantılı olarak bir sabah erkenden arabama atlayıp Uppsala'ya gidişimden söz etmiştim. Nasıl ani bir dürtünün peşinden giderek anneannemin Trädgårdsgatan'daki evini görmek istediğimi anlatmıştım. Mutfak kapısının önünde durup, sihirli bir anda geriye dönüp çocukluğuma dalma olasılığı deneyimini nasıl yaşadığımı anlatmıştım. Bu bir yalan. Doğru olan şu: Ben sürgit çocukluğumda yaşıyorum. Kararmakta olan apartman dairelerinin içinde dolaşıyorum, sessiz Uppsala sokaklarında geziniyorum, yaz evinin önünde durup çift gövdeli kocaman huş ağacını dinliyorum. Baş döndürücü bir hızla hareket ediyorum. Aslında ben hep düşlerimde yaşıyorum ve ara sıra bu düşlerden gerçeğe kısa akınlar yapıyorum.

Yaban Çilekleri'nde hiç çaba harcamaksızın, neredeyse kendiliğinden farklı düzlemlerde hareket ediyorum –zaman-uzam, düş-gerçeklik arasında. Bu devinimin teknik açıdan bana herhangi bir güçlüğe neden olduğunu anımsamıyorum. Oysa bu devinim daha sonra *Yüz Yüze*'de aşılması çok zor sorunlar yarattı. Aslında düşler otantikti. Devrilen cenaze arabasından açılarak dışarı fırlayan tabut, okuldaki belalı bitirme sınavı, herkesin ortasında zina yapan kadın. Bu sahne *Çıplak Gece*'de de kullanılmıştı.

Yaban Çilekleri'ndeki itici güç, mitolojik boyutlara varacak derecede abarttığım anne babanın uzaklaşmasına ilişkin, kendimi umutsuzca haklı çıkarma çabamdı: başarısız olmaya yazgılı bir çaba. Ne yazık ki bu çocuksu ve acı nefretin eriyip yok olması için uzun yılların geçmesi ve annemle babamın normal boyutlardaki insanlara dönüşmeleri gerekti. Ancak o zaman karşılıklı anlayış içinde sevecen bir ilişki kurabildik.

Bu yüzden ben *Yaban Çilekleri*'ni neden yaptığımı unuttum ve bu filmden söz etmem gerektiğinde söyleyecek hiçbir şeyim yoktu. Bu, usul usul ve enikonu ilginçleşen bir gizdi, en azından benim için.

Bugün tüm bunları unuttuğuma ve sildiğime inanıyorsam, bunu Victor Sjöström'e borçluyum. Filmi yaptığımız zaman aramızdaki yaş farkı önemini hissettiriyordu. Bugün ise bu fiilen yok oldu.

Başından beri sanatçı Sjöström çok güçlüydü. Henüz on beş yaşındayken onun öyle bir filmini görmüştüm ki benim için filmlerin filmi oldu: *Hayaletler Arabası*. Bugüne değin bu filmi her yaz en az bir kez ya tek başıma ya da benden genç insanlarla izlerim. Çalışmalarımı detaylarına kadar nasıl etkilediğini açık seçik görürüm. Bu, tümüyle başka bir konudur.

Victor Sjöström'ün öykü anlatma yeteneği olağanüstüydü. Eğlenceli ve çekiciydi. Özellikle çevresinde genç ve güzel bir kadın varsa... İsveç ve Amerikan film tarihinin pınar başında oturuyorduk. Ne yazık ki o zamanlar ses alma aygıtları yoktu.

Tüm bu dış olayları anımsamak kolay. Şimdiye dek kavrayamadığım



şey, Sjöström'ün benim metnimi alıp kendine ait kılması ve kendi deneyimleriyle donatmasıdır. Kendi acısı, insanlardan kaçması, kendi yabanıllığı, üzüntüsü, korkusu, yalnızlığı, soğukluğu, sıcaklığı, sertliği ve can sıkıntısı. Babamın biçimine bürünerek benim ruhuma egemen olmuş, onu tümüyle sahiplenmişti. *Bana kırıntı bile kalmamıştı!* Bunu görkemli bir kişiliğin gücü ve tutkusuyla yapmıştı. Artık, ekleyecek hiçbir şeyim yoktu, akılcı ya da akıldışı tek bir yorum bile. *Yaban Çilekleri* artık benim filmim değildi. Victor Sjöström'ündü!

Senaryoyu yazarken bir an için bile aklımdan Sjöström'ü geçirmediğim belki belirtilmeye değer. Öneri, film yapımcısı Carl Anders Dymling'den geldi. Anımsadığım kadarıyla ona bu rolü vermeyi kabul etmeden önce uzun uzun düşünmüştüm.





İlkin, *Kurt Saati*'ne ilişkin çalışma defterimi bulamadım, sonra ansızın elime geçiverdi. Kimi zaman şeytanlar insanın imdadına koşarlar. Ama dikkatli olmalısınız. Kimi zaman da size cehennemin yolunu gösterirler.

Notlar 12 Aralık 1962'de başlıyor. *Kış Işığı*'m bitirir bitirmez:

> Bu projeye umutsuz bir tür coşku ve bitkinlikle başlıyorum. Bir milyon kazandıracak bir filmin sinopsisini yazmak üzere Danimarka'ya gönderildim. Hem ruhsal hem iç organlarımla ilgili bir kabızlık eşliğinde ve panik içinde, üç gün üç gece geçirdim, sonunda pes ettim. Aslında bir nitelik olan öz disiplin, kimi zaman öz zorlamaya dönüşebilir ki bu tümden zararlıdır. İki sayfa yazdıktan sonra bir kutu laksatif yutup vazgeçtim.

Bunları hiç anımsamıyorum. Anımsadığım, bir şey yazmak için Danimarka'ya tek bir kez gittiğim. Tanınmış İsveçli yazar Hjalmar Bergman'ın *Patron, Bayan Ingeborg* romanından esinlenen ve Ingrid Bergman'ın çok ilgilendiği projenin sinopsisi için olabilir.

> Eve dönmek iyi geldi. Gerilim azaldı, en azından geçici olarak. Güvensizliğe yapılan yolculuklar hiçbir zaman fazla yaratıcı değildir. Gene de bir şey açıklık kazandı. *Gemi Kazası Geçirenler*'in üzerinde çalışacağım. Hiçbir yükümlülük altına girmeksizin konuyla gerçekten birbirimize söyleyecek bir şeyimiz var mı, yoksa tüm bunlar bir yanlış anlamadan ya da benim hoş mekânlarda çekim yapmak isteğimden mi kaynaklanıyor öğrenmeliyim. Aslında her şey, benim okyanusu görmek için duyduğum özlemle başladı. Torö Adası'na gitmek, bir huş ağacının gövdesinde oturmak, sonsuzluğa uzanan dalgaları seyretmek... Bir neden de uzun beyaz kumsalın tam anlamıyla gerçekdışı ve çekime çok uygun olmasıydı. Dümdüz kumsal ve yuvarlanan dalgalar.
>
> Öyleyse çalışmaya başlamalıydım. Şunları biliyorum: Lüks bir yolcu gemisi, maskeli bir balonun ortasında ıssız adaların açıklarında battı. Yolculardan birkaçı adalara doğru yüzmeyi başardı.
>
> Her şey üstü kapalı söylenmelidir; hiçbir şey vurgulanmamalı, hiçbir çözüm getirmemeli. Öğeler tiyatrodaki gibi sınırlı olmalı. Gerçeklik yok. Her şey düzenli, kusursuz, yumuşak. On sekizinci yüzyıl tarzında gerçekdışı, gerçeküstü. Renkler hiçbir zaman gerçekçi olmamalı.

Bir tür komediye yönelmek üzereyim:

> Öyle sanıyorum ki, bunun istekler ve düşler arasında belirsiz bir bölünmeye dönüşmesi kaçınılmaz olacak. Dizi dizi gizemli kişilikler şaşırtıcı biçimlerde ortaya çıkıp, yitip gidecekler. Ancak bir şey çok açık: Yönet-

men kişilerine egemen değil. Onları yitirip tekrar buluyor.

Daha sonra kendime yazdıklarım:

> Sabır, sabır, sabır, sabır, sabır, paniğe kapılma, rahat ol, korkma, usanma, her şeyin çok güç olduğu duygusuna kapılma hemen! Bir senaryoyu üç günde karalayabildiğin günler çok gerilerde kaldı.

Ama işte şöyle başlıyor:

> Ah, evet, sevgili hanımefendilerim. Kocaman bir balık gördüm, belki denizfili ya da suaygırıydı gördüğüm, denizyılanı ile oynaşıp sevişiyordu. Issız, derin bir kovuğun içinde oturmuş, gevşemiştim.

Daha sonra "Ben" biraz daha belirginleşiyor:

> Dünyanın önde gelen gösteri sanatçılarından biriydim, bir deniz gezisine çıktım. Benimle büyük bir para karşılığında sözleşme yapıldı. Deniz, kendimi toparlayabileceğim sakin bir zaman, hoş bir fantezi gibi görünmüştü bana.
> Doğrusunu isterseniz artık paranın çok da önemli olmadığı bir yaşa geliyorum. Geçmişteki birkaç evliliğin ardından, şimdi yalnızım. Bu evlilikler bana epeyce paraya mal oldu. Hiç tanımadığım ya da pek az tanıdığım birçok çocuğum var. Özel yaşamımdaki başarısızlıklar dikkate değer. Bu nedenle kusursuz bir gösteri sanatçısı olmak için çok çaba harcıyorum. Doğaçlamacı bir sanatçı olmadığımdan söz etmek isterim. Gösterilerimi özenle, neredeyse bilgiçlik taslayarak hazırlarım. Deniz kazasından sonra bu adada kaldığım sürede stüdyoma döndüğüm zaman geliştireceğimi umduğum birkaç yeni düşüncemi not ettim.

27 Aralık:

> Komedim nasıl gidiyor? Ah, evet, biraz ilerledi. Hayaletlerime ilişkin hâlâ o eski öykü, dost Hayaletler; nezaketsiz, acımasız, keyifli, budala, inanılmayacak kadar budala, sevecen, öfkeli, sıcak, düzeysiz, kaygılı Hayaletler. Giderek arkamdan daha çok dolaplar çeviriyorlar. Gizemli, belirsiz, garip, kimi zaman da korkutucu oluyorlar. İşte böyle. Hoş bir arkadaş bana yeni içgörüler ve garip düşünceler aşılamaya başlıyor. Ne var ki yavaş yavaş değişiyor, ürkütücü ve acımasız oluyor.

Kurt Saati'ni, kimileri *Persona*'ya geri dönüş gibi gördü. Bu denli basit değil. *Persona* bir atılım, bana bilinmeyen yollarda araştırmayı sürdürme yürekliliğini veren bir başarıydı. Birkaç nedenden ötürü *Persona* ötekilerden daha açık, daha kavranabilir bir serüven oldu. Kadınlardan biri dilsiz,

öteki ise konuşuyor ve bir çatışma. Oysa *Kurt Saati* daha belirsizdir. Filmde biçim ve konu açısından bir parçalanma ve dağılma vardır. Bugün, *Kurt Saati*'ni gördüğümde, erken ve geç yapıtlarıma yansımış, kendi içime derinlemesine yerleşmiş; gizlice ve dikkatle düzenlenmiş bir parçalanmaya ilişkin olduğunu anlıyorum; *Yüz*'de Aman, *Sessizlik*'te Ester, *Yüz Yüze*'de Tomas, *Persona*'da Elisabet, *Fanny ve Alexander*'da Ismael. Benim için *Kurt Saati* önemlidir, çünkü film ulaşılması güç bir dizi sorunu çevrelemek, sınırlamak ve içine girmek çabasıdır. Birkaç adım atmak yürekliliğini gösterdim, ancak sonuna kadar gitmedim.

Eğer *Persona*'da başarısız olsaydım hiçbir zaman *Kurt Saati*'ni yapmaya cesaret edemezdim. *Kurt Saati* bir geriye dönüş değil, doğru yönde titrek bir adımdır.

Axel Fridell'in gravüründe küçük bir kıza saldırmaya hazır birkaç grotesk yamyam görülebilir. Karanlık odada titreyen mum ışığının sönmesini beklemekteler. Yaşlı, zayıf bir adam kızı korumaya çalışıyor. Soytarı giysisi içinde gerçek bir yamyam gölgede mumun sönmesini bekliyor. Her yeri saran karanlığın içinde insanın gözüne ürkütücü figürler çarpıyor.

> Final sahnesi için öneri: Kendimi tavandaki kirişten sallandırıyorum. Aslında bu, benim Hayaletlerimle arkadaş olmak için bir süredir düşündüğüm bir şey. Hayaletler, tam ayaklarımın altında beni bekliyorlar. İntihardan sonra şenlikli bir yemek olacak. Çift kanatlı kapılar ardına dek açılmış. Müzik eşliğinde (on altıncı yüzyıl dans müziği) bir hanımefendinin kolunda odaya adımımı atıyorum, cömertçe hazırlanmış masaya doğru yürüyorum.





Ben'in metresi var. Karada yaşıyor, ama yaz boyu evime bakıyor. Uzun boylu, sessiz ve sakin. Birlikte vapurla adaya geçiyoruz, birlikte eve doğru yürüyoruz; yemek yiyoruz. Akşam yemeğinde ona evin bakım parasını uzatıyorum. Ansızın bir kahkaha atıyor. Bir dişi yok. Güldüğü zaman onu mahcup eden bir boşluk görünüyor. Onu güzel buluyormuşum gibi davranmak istemiyorum, arkadaşlığından hoşlanıyorum. Beş yaz birlikte yaşamıştık.

Kış Işığı'nın bir ahlaki zaferi ve bir yola çıkışı temsil ettiğini söyleyebiliriz. İnsanları hoşnut etmeye duyduğum gereksinim yüzünden kendimi hep mahcup hissetmişimdir. İzleyiciye beslediğim sevgi, beğenilmemek korkusunun güçlü öğeleriyle birleşince her zaman biraz karmaşık olmuştur. Kendimi avutma isteğinin içinde, hep izleyicimi de avutma isteği vardır. Bir dakika bekleyin, bu o denli kötü bir şey de değildir! İnsanların üzerindeki erkimi yitirmek korkusu ve hayatımı kazanma kaynağını yitirmek gibi meşru bir korku vardı. Yalnız şu da var: Kimi zaman kişi, kendini sevdirmeyi bir yana bırakarak boşluklara kurşun

sıkmak için karşı konulmaz bir gereksinim duyabiliyor. Diğer seferlerde çifte ödün vermeye zorlanmak tehlikesine rağmen (film sanayii anarşistlere özel bir ilgi göstermez) yine de bağışlanmak ya da sevimli görünmek için hiçbir jest yapmaksızın kendini özgürleştirip, acının işkencesinde kıvranan bir insan durumu sergilemek isteyebiliyor. Elbette ceza çabuk ve kesin olacaktı. Bu türde ilk çabamın, *İşkence*'nin nasıl karşılandığının acılı anısı hâlâ içimdedir.

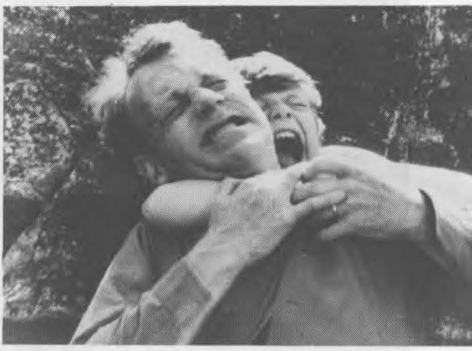
Kış Işığı da bu tür bir temadır. Filmde dinsel bir tartışma açıyorum ve sonucun bedelini ödemeyi de kabul ediyorum. İzleyiciler için belki bu konu, benim için olduğundan çok daha az önemlidir. Benim için bu film, kendimi bildim bileli yaşamımda irinli bir yara gibi süregelmiş travmatik bir çatışmanın mezar taşıdır. Çünkü bu filmde hem Tanrı imgeleri parçalanıyor, hem de benim İnsanı kutsal amacın taşıyıcısı olarak gören duygum yok olmaksızın parçalanıyor. Ameliyat en sonunda tamamlanmıştı.

Bu notlar 1962'de Noel sırasında yazılmıştı. *Kurt Saati* yamyamlarımdan iki yıl kadar hiç ses soluk çıkmadı.

Haziran 1964'te Kraliyet Dram Tiyatrosu sezonu kapattığında tepeden tırnağa bitkin olduğumu anladım. Bu arada *Sessizlik* gösterime girmişti. Karım Käbi'yle yazları Ornö Adası'nda kiraladığımız evin sahipleri artık bizi istemiyorlardı. Aklı başında kiracıların müstehcen film yapmamaları gerekirdi diye düşünüyorlardı. Yalnızca tekneyle ulaşılabilen sessiz bir adada (Käbi de sezon boyunca çok fazla çalışmıştı) bir yaz geçirmeyi sabırsızlıkla beklemiştik. Oysa bütün yaz Djursholm'de kalmak zorundaydık ve bu hiç de iç açıcı değildi. Son derece sıcak bir yazdı ve ben, kuzeye bakan ve biraz serince olan konuk odasına yerleştim.

Ivar Lo-Johansson, sütçü kızların ak kremasından söz eder. Ak krema, tiyatro yöneticilerinin sonsuza dek oyun okuma zorunluluğu anlamına gelir. Sezon süresince yirmi iki oyun sahnelemişsek, bu, tiyatro yöneticisinin okuduğu oyunların hemen hemen yüzde onu demektir. Ben önümüzdeki tiyatro sezonuna ilişkin beynime yüklenen tasarılardan ve düşüncelerden kurtulmak için kendimi sessizlik ve müzikle sarmalayıp bir senaryo yazmaya başladım. Bu, Käbi'yle aramızda karşılıklı bir saldırganlığa yol açtı. Çünkü o da oturma odasındaki büyük piyanoda egzersiz yapıyordu. Olay sofistike bir akustik terörüne dönüştü. Kimi zaman arabayla Dalarö'ye gidip soluk soluğa bir kayanın üzerinde otururak körfezi seyrediyordum.

İşte bu ruh durumu içinde *Yamyamlar* yazılmaya başlandı:







> Keyifsiz bir solucan gibi koltuğumdan kalkıp yazmaya başlamak için masanın başına sürünüyorum. Kendimi beceriksiz hissediyor, yaptığım işi iğrenç buluyorum. Masa, yazdığım her lanet harfle titreyip sallanıyor. Masayı değiştirmem gerek. Belki kucağıma bir yastık alıp koltukta otursam daha iyi olacak. Evet, daha iyi, ama yeterince iyi değil. Kahrolası kalemim de berbat. Hiç değilse oda serince. Galiba konuk odasına yerleşeceğim. Özet: Öykü Alma'ya ilişkin, yirmi sekiz yaşında ve çocuksuz bir kadın.

Yamyamlar'ın öyküsü böyle başlar. Her şeyin Alma'nın bakış açısından görülmesi için perspektifi çevirdim.

> Eğer bütün bunlar bir insanın, bir yandan boş bir gurur, diğer yandan belli belirsiz bir ilgiyle aynada kendini incelemesiyse, bu bir oyundan başka bir şey olmayacaktır ve anlamsızdır. Ayrıca her durumda anlamsız olabilirliği de söz konusu elbette.

Bunun artık bir komedi olmadığı kesinlikle söylenebilir.

Bitkinlik, yalınlaştırdığınız değil, karmaşıklaştırdığınız anlamına gelir: Bir şeyin içine fazla gömülür, aşırı çaba harcarsanız, yedek pillerin hepsi bağlanır, devre hızlanır, eleştirel düşünce zayıflar. Kararlarınız yanlıştır, çünkü artık doğru karar veremezsiniz.

Kurt Saati'nde bu tarz bir bitkinlikten eser yoktur. Oysa film, benim Kraliyet Dram Tiyatrosu'nun başında olduğum çok yoğun bir dönemde yapılmıştır. Diyaloglar canlıdır, fazlaca edebidir, ama aşırı değil.

Bir an için erotik temaya dönmek, başarılı bulduğum bir sahneye gönderme yapmak istiyorum. Johan kendisini ısıran şeytanı öldürüyor.

Yalnızca bir kusur vardır: Şeytan çıplak olmalıydı. Bir adım daha ileri: Johan da çıplak olmalıydı.

O sahneyi çekerken ben bu yanlışın belli belirsiz farkına varmıştım, ancak Johan rolündeki Max von Sydow'a bunu önerecek gücüm ya da cesaretim yoktu. Eğer oyuncuların ikisi de çıplak olsaydı sahne yabansı, açık seçik olurdu. Şeytan, Johan'ın sırtına tırmanıp onu ısırmaya çalıştığında, Johan orgazmın tüm enerjisiyle bir kayaya yapışıp kalıyor.

Johan, Veronica Vogler'le aşk buluşmasına giderken, Lindhorst ona neden makyaj yapıyordu? Başından beri onların tutkusunun duygudan yoksun bir tutku, erotik bir saplantı olduğu bellidir. Bunu daha ilk sahnede anlarız. Daha sonra Alma'nın, Johan'ın güncesinde okuduklarından onun Veronica ile ilişkisinin bir yıkım olduğu anlaşılıyor.







Lindhorst, yaptığı makyajla Johan'ı soytarı ve kadın karışımı bir yaratığa dönüştürüyor, ardından onu daha da kadınsı yapan ipek beyaz bir gecelik giydiriyor. Ak soytarılar ise çok yönlü ve çift anlamlı bir simgesellik yüklenmişler. Güzeldirler, acımasızdırlar, tehlikelidirler ve ölümle yıkıcı bir cinsellik arasındaki sınırda ters yönlerde dans ederler.

Gebe Alma, Johan'ın tam olarak yaşam dediği şeyi simgeler: "Her gün sabırla senin resmini çizseydim."

Şeytanların şakacı, kararlı ve korkunç bir biçimde Johan'ı Alma'dan ayırmakta oldukları kesin.

Johan ve Alma rüzgârlı bir tan vakti şatodan eve yürürlerken Alma, "Hayır, senden kaçmayacağım," der. "Ne denli korkmuş olursam olayım. Bir şey daha: *Şeytanlar bizi ayırmak istiyorlar*. Seni kendilerine saklamak istiyorlar, ama ben yanında olursam, bu çok güç olacak. Ne denli uğraşırlarsa uğraşsınlar, beni senden uzaklaştıramayacaklar. Kalacağım. Kalacağım. Kalabildiğimce..."

Ancak ikisinin arasına yazgının silahı giriyor ve Johan seçimini yapıyor:



Alma'nın somut gerçeği yerine şeytanların düşünü seçiyor. Ben burada sonuca ancak müzik ya da şiirle ulaşılabilecek sorunlu bir yola sapıyordum.

Nevroz şeytanları için benim yetiştirdiğim toprağın verimli olduğu kuşku götürmezdi.

Bu duruma *Büyülü Fener*'de açıklık getirmeye çalıştım.

> Yetiştirilmemizde çoğunlukla suç, itiraf, ceza, bağışlanma, lütuf gibi kavramlar; aile-çocuk arasındaki ve Tanrı ile olan ilişkilerdeki somut unsurlar temel alınmıştı. Bunların tümünde kabul ettiğimiz ve anladığımızı sandığımız doğal bir mantık hüküm sürerdi.
>
> Cezalandırılma doğaldı, hiçbir zaman sorgulanmadı. Çabuk ve basit olabilirdi –yüze bir tokat, kıça bir şaplak gibi– ama aşırı karmaşık ve kuşaklar boyu incelmiş cezalar da vardı.
>
> Önemli suçlar, suçun ortaya çıkmasıyla başlayarak örnek cezalar oluştururdu. İlk önce suçlu, suçunu itiraf ederdi. Hizmetçilerin, annemin ya da çeşitli nedenlerden dolayı papaz evinde kalan kadınlardan birinin önüne çıkıp anlatırdı.
>
> İtiraf etmenin anında doğurduğu sonuç, toplumdan dışlanmaktı. Kimse suçluyla konuşmaz, onu yanıtlamazdı: Anlayabildiğim kadarıyla bunun amacı suçlunun cezalandırılmaya ve bağışlanmaya özlem duymasını sağlamaktı. Öğle yemeği yenip kahveler içildikten sonra taraflar babamın odasına çağırılır, sorgulama ve itiraflar yinelenirdi. Bundan sonra halı dövme sopası getirilir, kaç sopa hak ettiğini suçlunun kendisi belirlerdi. Cezanın saptanmasından sonra sıkı doldurulmuş yeşil bir yastık getirilir, pantolonlar ve donlar aşağıya indirilir, yastığın üzerine yüzükoyun yatırılırdık: Birisi boynumuzu sıkıca tutar ve dayak faslı başlardı.
>
> Bu cezanın fazla acı verdiğini iddia edemem. Asıl acı veren, dayak töreni ve aşağılanmaydı. Cezanın en büyüğünü ağabeyim alırdı. Annem çoğu kez onun yatağının kenarına oturur, halı dövme sopasının zedelediği ve yer yer kanlı kabarcıklar oluşturduğu sırtına pansuman yapardı.
>
> Dayak faslı bittikten sonra babamın elini öpmek gerekirdi ve böylece bağışlanma açıklanır, suç yükü hafifler, bunu ferahlama ve dua izlerdi. Elbette yemek yemeden ve gece okumalarını yapmadan yatmak zorundaydık, gene de önemli ölçüde rahat bir soluk alınırdı.
>
> Karanlık korkusuyla kıvranan bir çocuk için çok tatsız olabilen ve kendiliğinden oluşuveren bir ceza türü daha vardı: Özel bir dolabın içine kapatılmak. Alma, mutfakta bize o özel dolabın içinde yaramaz çocukların ayak parmaklarını yiyen bir yaratığın yaşadığını söylemişti. Ben karan-



lıkta bir şeyin yürüdüğünü açık seçik işitmiş ve büyük bir dehşete kapılmıştım. Ne yaptığımı anımsamıyorum. Ayak parmaklarımı yenilip yutulmaktan kurtarmak için belki raflara tırmanmış, belki de çengellere asılmıştım.

Tüm bunlar *Fanny ve Alexander*'da geri gelir. Ancak o zamanlar yeniden gün ışığı içindeydim ve artık elim titremeksizin ve kişisel olarak kendimi işin içine katmaksızın yaratabildim.

Fanny ve Alexander'ı zevkle yaptım. *Kurt Saati*'nde ise ne uzak acı, ne de yansızlık vardır. Bir anlamda dirimsel olabilen, ama mızrağın karanlığın içine rasgele saplandığı bir deneme yapmıştım yalnızca. Mızrağın açtığı yol, gerçeğin kendisinden biraz farklıydı.

Önceleri *Kurt Saati*'ni çok çabuk küçümsemiştim, bunun nedeni belki kişiliğimin bastırılmış pek çok yönüne dokunuyor olmasıydı. *Persona* yoğun ışık ve kesintisiz bir netlik içinde geçerken, *Kurt Saati*'nin ülkesi alacakaranlıktır. Ayrıca filmdeki romantik ironi ve hayaletler benim için de yeni olan öğelerdi; film boyunca gidip gelen öğeler; Baron'un hiç zorlanmaksızın tavana yükselip, "Bunu hiç dikkate almayın, nedeni çok kıskanç olmam," demesini hâlâ gülünç bulurum. Yaşlı kadının yüzünü çıkarıp eline aldıktan sonra, "şimdi müziği daha iyi duyuyorum," diyerek gözünü *sherry* bardağının içine koyması beni keyiflendirir.

Şatodaki yemek süresinde şeytanlar biraz münasebetsiz olsalar da normal görünüyorlar. Parkta dolaşıyorlar, konuşuyorlar; bir kukla tiyatrosu sahneliyorlar. Her şey görece sakin.

Ne var ki sonsuza dek birbirlerine dolanarak korkunç bir işkence içinde kötü yazgılı yaşamlarını sürdürmekteler. Birbirlerini ısırırlar ve birbirlerinin ruhlarını yerler.

Küçük bir kukla tiyatrosunda *Sihirli Flüt*'ü sergilerken acıları kısa bir süre için hafifler. Müzik onlara bir anlık huzur ve avuntu getirir.

Kamera tek tek kişilerin yüzünde dolaşır. Metnin ritmi bir koddur. Pamina *Sevgi* demektir. *Sevgi hâlâ yaşıyor mu? Pamina lebet noch*: Sevgi hâlâ yaşıyor. Kamera Liv Ullmann üzerindedir. Çifte bir aşk ilanı. O zamanlar Liv, kızımız Linn'i taşıyordu. Tamino'nun sarayın bahçesine girişini çektiğimiz gün, Linn doğdu.

Johan, gizemli çift cinsiyetli yaratığa dönüşmüş olarak ortaya çıkıyor, Veronica çıplak, ölmüş gibi otopsi masasında yatıyor. Johan, ona sonsuz bir hareketle dokunuyor. Veronica uyanıp gülüyor ve küçük ısırıklarla onu öpmeye başlıyor. Bu anı beklemekte olan şeytanlar sahneyi çok beğenirler. Ar-

ka planda görünen şeytanlar birbirlerinin üzerinde otururlar, yatarlar. Birkaçı pencereye ve tavana tırmanır. Johan, "Teşekkür ederim," der ve sorar: "Ayna parçalandı, ama parçalar ne yansıtıyor?"

Ben bu soruya bir yanıt veremedim. *Kuklaların Yaşamı*'nda da Peter tam olarak aynı sözcükleri söylemişti. Düşünde, karısının yatakta öldürüldüğünü anladığı zaman sormuştu: "Ayna kırıldı, ama parçalar ne yansıtıyor?"

Hâlâ iyi bir yanıtım yok!



Persona'nın, büyük ölçüde Kraliyet Dram Tiyatrosu'ndaki etkinliklerimle bağlantılı olduğuna inanıyorum. Bu deneyim, rüzgârın üflediği alev gibi beni bir tür hızlandırılmış olgunluğa ulaşmaya zorlamıştı. Mesleğimle ilişkimi, kesin ve güçlü bir biçimde aydınlatmış, sağlamlaştırmıştı.

Kendi gücünü ve dirimselliğini yaşayan *Sessizlik*'i yeni bitirmiştim. Hemen ardından *Tüm Bu Kadınlar*'ın çekimine başlamam benim stüdyoya ve Svensk Filmindustri'ye bağlılığımın belirtisiydi. Ne yazık ki aynı zamanda benim gerektiği zaman frene basmayı başaramayışımın bir başka kanıtıydı.

1962 Noeli'nde Kraliyet Dram Tiyatrosu'nun sanat yönetmenliğine adaydım. Svensk Filmindustri'ye tüm film planlarımızı şimdilik rafa kaldırmamız gerektiğini bildirmeliydim. Ne yazık ki hazırlığı uzun sürmüş bir filmi ertelemenin makul ve mümkün olmayacağı duygusuna kapıldım.

Ölüme meydan okuyan iyimserliğim, kavranılamaz çalışma aşkım benim ulusal tiyatronun başına getirilmemi öneren eğitim bakanına ve kendime cevap vermemi sağladı. "Tamam. Ben iki işin de üstesinden gelebilirim."

1 Ocak 1963'te son derece dağınık bir durumdaki tiyatronun başına yeni atanmıştım. Önümüzdeki sezon için ne repertuvar ne de oyuncularla yapılmış sözleşmeler vardı. Örgütlenme ve yönetim acınacak durumdaydı. Düzensiz olarak süren yeni tiyatro binasının yapım çalışmaları bile parasızlık yüzünden tümüyle durdurulmuştu. Kendimi çözümsüz ve kavranılamayacak kadar karışık bir durum içinde buldum.

Görevimizin yalnızca sanatsal nabzı yükseltip insanların oyunları görmeye gelmeleriyle sınırlı olmadığını kısa sürede anladım. Sorun, tüm tiyatroyu tepeden tırnağa yeniden yapılandırmaktı.

Hiç kuşku yok, bu iş beni esir aldı. İlk yıl garip bir biçimde keyifliydi. Çok şanslıydık. "Yer yoktur" düğmesine basılıp kırmızı ışıklar yanıyor ve tüm izleyiciler soluklarını tutuyorlardı. İki büyük fiyaskoyla sona eren bir önceki sezonun açıklarını bile kapatabilmiştim. Bir yıl sonra haziranın aynı haftasında Harry Martinson'un *Wei'nin Üç Bıçağı* ile perdeyi açtık. *Tüm Bu Kadınlar*'ın da ilk gösterimini yaptık.

1964 güzünde Kraliyet Dram Tiyatrosu'na döndüm ve o yıl iki büyük başarı yaşandı. Gertrud Fridh'ın oynadığı Ibsen'in *Hedda Gabler*'ini ve Moliere'in *Don Juan*'ını yönettim. Ne var ki hem tiyatronun içinde, hem de dışarıda karşıt bir eylem oluştu. Sezonun sonuna doğru Örebro kentinde yeni bir tiyatronun açılış törenine katılmakla yükümlü topluluğumuz korkunç bir yolculuk yaptı. İnsanlar öldü ya da ciddi olarak hastalandı. Ben,

çok yüksek ateşle bu yolculuğa çıktım ve iki yanlı zatürree ve yoğun bir penisilin tedavisiyle yolculuğu tamamladım.

Bitkindim, yine de tiyatroyu yönetmeye çalıştım, ancak nisan ayında doğru dürüst bir bakım görmek için Sophiahemmet Kraliyet Hastanesi'ne yatırıldım. Yaratıcılığımı köreltmemek için *Persona*'yı orada yazmaya başladım.

O dönemde *Yamyamlar* projesi iptal edilmişti. Hem Svensk Filmindustri, hem ben böyle büyük bir prodüksiyonun yönetiminin bir yaz süresine sığdırılmasının gerçekçi olmadığını görmüştük. Bu, yıllık yapım planında bir delik açıldığı ve bir filmin eksildiği anlamına geliyordu.

İşte o zaman ben, "umutsuzluğa kapılmayalım. Ben yine de bir film yapmaya çalışacağım. Belki bundan bir şey çıkmayacak, ama en azından deneyebiliriz," dedim.

1965 Nisan'ında yanlış tedavi edilmiş zatürreemin yan etkileri sürerken bazı notlar almaya başladım, yazmaya dönmemin bir nedeni de tiyatro yönetiminde, beni hedef alan berbat kokulu bombaların saldırısına uğramamdı. Kendime şunları sormaya başlıyordum: Neden bu işi yapıyorum? Neden bu denli önemsiyorum? Tiyatronun rolü bitti mi? Sanatın görevini başka başka güçler mi ele geçiriyor?

Böyle şeyler düşünmek için geçerli nedenlerim vardı:

Bu profesyonel yaşamıma karşı geliştirdiğim bir tiksinti değildi. Nevrotik biri olmama karşın mesleğimle ilişkilerimde sinirlerim şaşılacak kadar sağlamdır. Şeytanlarımı arabama bağlayacak gücüm her zaman vardır ve şeytanlarım kendilerini yararlı kılmaya zorlanırlar. Özel yaşamımda ise bana işkence etmeyi ve utanılacak durumlara düşürmeyi sürdürürler. Bu köhne sirkin sahibinin, sizin de fark etmiş olabileceğiniz gibi, sanatçılarının onun kanını emmesine izin vermesi gibi bir huyu vardır.

Sophiahemmet'te sağlığım geri gelirken İsveç Ulusal Tiyatrosu'nun başı olarak etkinliklerimin, yaratıcılığımı engellemekte olduğunu anlamaya başladım. Tüm motorlarımı en yüksek hızda çalıştırmıştım ve motorlar bu gövdeyi, parçalayıncaya dek sarsmışlardı. Bu boşluk ve hiçbir yere varamamak duygusunu dağıtmak için artık yazmam gerekliydi. İçinde bulunduğum durum, Hollanda'nın Erasmus Ödülü'nü aldığımda yazdığım ve *Persona*'nın önsözü olarak basılan "Yılan Derisi" adını verdiğim denemede açıkça anlatılmıştır:

> İçimdeki sanatsal yaratıcılık her zaman kendini açlık gibi duyurmuştur. Ben de hoş bir doyumla bu gereksinimi karşılamışımdır. Ne var ki tüm



bilinçli yaşamım süresince bu açlığın nereden geldiğini ve neden hep doyurulmak istediğini hiçbir zaman kendime sormamıştım. Son birkaç yıldır bu açlık yatışmaya başlıyor, bu yüzden yaratıcı etkinliğimin asıl nedenini bulmak için belirli bir dürtü duyuyorum.

İlk çocukluk anım, başardığım her şeyin (ne olursa olsun) gösterisini yapmak için duyduğum güçlü gereksinimdir: Resim yapma becerisi, topu duvara vurmadaki ustalık, yüzme öğrendiğimde attığım ilk kulaçlar.

Bu gösterilerle dünyadaki varlığıma yetişkinlerin ilgisini çekmek için güçlü bir duygu içinde olduğumu anımsıyorum. Çevremdekilerin bana hiçbir zaman yeterince ilgi göstermediklerini duyumsuyordum. Ne zaman gerçekliği yetersiz bulsam fanteziler üretmeye, yaşıtlarıma kendi gizli serüvenlerime ilişkin yabanıl öyküler anlatmaya başlıyordum. Bunlar beni çevreleyen dünyanın kuşku duvarlarına çarpıp parçalanan utanç verici yalanlardı elbette. Giderek gerçek dünyadan çekildim ve düş dünyamı kendime sakladım. Sonuçta bağ kurmayı arayan düşlem saplantılı bir çocuk, kısa sürede yaralı ve usta bir gündüz düşçüsüne dönüştü.

Ne var ki bir gündüz düşçüsü hiçbir zaman sanatçı değildir –düşlerinin dışında.

Film çekme sanatının benim kaçınılmaz bir anlatım aracım olacağı belliydi. Yetersiz kaldığım sözcüklerden, yeteneksiz olduğum müzikten ve pek ilgi duymadığım resimden farklı bir dil aracılığıyla kendimi açıkladım. Ansızın çevremdeki dünyayla, aklın kısıtlayıcı denetiminden neredeyse tensel bir biçimde kurtulmuş, ruhtan ruha bağ kurmaya izin veren bir dille iletişim kurma olanağı bulmuştum.

Çocukluğumun bastırılmış tüm açlığıyla kendimi, seçtiğim anlatım aracına adadım. Yirmi yıl boyunca hiç bıkıp usanmadan bir tür çılgınlık içinde düşler, duyu yaşantıları, düşlemler, delice patlamalar, nevrozlar, sancılı inançlar, arı yalanlar ürettim. Açlığım durmadan kendini yineledi. Para, ün, başarı, şaşırtıcı, ama temelde önemsiz oldu; Öfkemin neticeleriydi. Bunları söylüyor olmam, hiçbir zaman gerçekleştirdiklerimi küçümsüyor ya da yadsıyorum anlamına gelmez. Öz doyum olarak sanatın değeri olduğu apaçıktır. Özellikle sanatçının kendisi için.

Tümüyle açıkyürekli olmak gerekirse sanat (yalnızca sinema sanatı değil) benim için önemsizdir.

Edebiyat, müzik, film ve tiyatro doğururlar ve kendileriyle beslenirler. Yeni dönüşümler, yeni bileşimler ortaya çıkar ve yok edilir. Dışarıdan bakıldığında coşkulu bir canlılık içinde görünen bu devinim, sanatçıların

kendilerine, gittikçe dalgınlaşan izleyiciye, onların ne düşündüklerini artık sormaz olmuş bir dünya yaratmak için duydukları gem vurulmaz istekle beslenir. Dünyanın kimi yerlerinde sanatçılar cezalandırılır ve sanat, savaşılması ya da denetim altında tutulması gereken bir tehdit olarak görülür. Ancak genel olarak sanat özgürdür, utançsızdır ve sorumsuzdur. Sözünü ettiğim gibi sürekli yoğun bir devinim içindedir ve coşkuludur. Bence sanat, üzeri karıncalarla dolu bir yılanın derisine benzer. Yılan çoktan ölmüş, içi boşalmış, zehri tükenmiştir, ama derisi yaşamın koşuşturmasıyla kıpır kıpırdır.

Başkalarının bu konuda daha dengeli ve sözde yansız görüşleri olduğunu umuyorum, buna inanıyorum da. Bu sıkıcı konuları yeniden ortaya atıyorsam ve tüm dile getirdiklerime karşın hâlâ sanat yapmak istediğimi iddia ediyorsam (maddi güdüleri bir yana bırakırsak) bunun çok basit bir nedeni var.

Bu neden merak. Sınırsız, doymak bilmez, durmadan yinelenen bir merak beni hep ileriye itiyor ve hiç huzurum olmuyor. Eski günlerin bağ kurmak ve paylaşmak isteğinin yerini alıyor.

Kendimi uzun süre alıkonulduktan sonra ansızın yaşamın içine salıverilmiş de sendeleyen bir tutuklu gibi hissediyorum. Denetlenemeyen bir merakın peşindeyim. Not alıyorum, gözlem yapıyorum. Her yöne bakıyorum. Her şey gerçekdışı, tuhaf, ürkütücü ya da saçma. Havada uçan bir toz zerresi yakalıyorum, belki bu bir filmin tohumudur diye. Ne önemi var? Önemi yok, ama ben ilginç bulduğuma göre bunun bir filmin tohumu olduğunu iddia ederim. Bana ait olan bu nesneyle yatar bu nesneyle kalkarım, sevinçle ya da üzüntüyle onunla ilgilenirim. Ben başka karıncaları iteklerim ya da başka karıncalar tarafından iteklenirim. Yılanın derisi devinmeye başlar. Bu, yalnızca budur benim gerçeğim. Bu gerçeğin, bir başkasının da gerçeği olmasını istiyor değilim ve bu gerçeğin sonsuza dek bir avuntu olmasını da beklemiyorum. Aslında bu gerçeğin sonsuza dek bir avuntu olması da imkânsızdır. Ancak birkaç yıl daha sanatsal uğraşlara temel alınması yeterlidir, en azından benim için.

Kendi gönlü için sanatçı olmak her zaman keyifli değildir. Ama bunun büyük bir üstünlüğü de vardır. Sanatçı bu konumunu, varlığını yalnızca kendisi için sürdüren başka insanlarla paylaşır. Tüm bunlar dile getirilince soğuk ve boş gökyüzü altındaki sıcak ve kirli yeryüzünde var olan bencil bir insan topluluğunun içinde yeterince büyük bir kardeşlik oluştururuz.



"Yılan Derisi" doğrudan *Persona*'nın çalışmasıyla bağlantılı olarak yazılmıştı. Çalışma defterinde 29 Nisan tarihli notta bu açıklanmıştı:

> Aşağıdaki komutlara uymaya çalışacağım:
> Saat yedi buçukta öteki hastalarla birlikte *sabah kahvaltısı*.
> Ardından *hemen kalkıp* bir *sabah yürüyüşü*.
> Sözü edilen süre içinde *gazete ve dergi yok*.
> Tiyatroyla *bağlantı* yok.
> *Mektup, telgraf* ve *telefon kabulü* yok.
> Akşamları *eve* gitme izni var.
>
> Son savaşın hızla yaklaştığını hissediyorum. Bunu daha fazla ertelememeliyim. Bir tür aydınlığa kavuşmalıyım. Yoksa Bergman'ın cehenneme gideceği kesindir.

Yukarıdaki satırlarda krizin derinleştiği açıktır. Aynı komutları daha sonra vergi olayının üstesinden gelmeye çalışırken de kendime uyguladım. Dakiklik ve titizlik benim için yaşam biçimi oldu.

Bu krizden *Persona* doğdu ve büyüdü:

> Bir oyuncu oldu. Ona bu lüks verilebilir miydi? Sonra sustu. Dikkate değer bir şey yok.



Birinci sahneye doktorun Hemşire Alma'ya durumu açıklamasıyla başlamam gerekecek. Bu ilk sahne çok önemli. Hasta ve bakıcısı yakınlık kurarlar, et ve sinir gibi birleşirler, ancak hasta konuşmayı reddetmektedir. Aslında yalan söylemek istemez.

12 Nisan tarihli çalışma defterimdeki ilk notlar bunlar: Kullanmadığım, ancak *Persona* ile özellikle filmin adıyla ilgili bir şey daha yazılı. "Nişanlısı Alma'yı görmeye geldiği zaman, Alma ilk kez onun nasıl konuştuğunu *duyar*. Kendisine nasıl dokunduğunu not eder. Korkar, çünkü nişanlısının rol yapıyormuş gibi davrandığını anlamıştır."

Acı çektiğiniz anlarda kendinizi kötü hissedersiniz ve artık rol yapmazsınız.

Yaşamımın aşırı çetin bir dönemiydi. Varlığımın üzerinde bir tehdit sallanıyormuş duygusuna kapılmıştım:

İnsan bunu bir iç oluşuma dönüştürebilir miydi? Bir başka deyişle aynı ruhun "concerto grosso"su içinde farklı içseslerin kompozisyonu anlatılabilir miydi? Yine de zaman ve mekân öğeleri ikincil önemde olmalıydı. Bir saniye uzun bir zaman dilimine esneyebilmeli, açık seçik bir bağlantı olmaksızın birkaç satırın içine sığabilmeliydi.

Bu sorun filmin tamamında çok açıktır. Oyuncular hiç geçiş yapmaksızın boşlukta kayıyormuşçasına odalara girip çıkarlar. Uygun olduğu zaman bu görüntü uzatılıp kısaltılır. Zaman kavramı askıya alınır.

Bunu çocukluğuma ilişkin bir not izliyor:

Yıkanmış beyaz bir film şeridi düşlüyorum. Projeksiyon makinesinden sözcükler yavaş yavaş geliyor. (Belki de sözcüklerin imgeleri ses bandıyla birlikte dönüyor.) Tam aradığım resim usul usul görme alanımın içine giriyor. Tüm bu beyazlığın içinde belli belirsiz seçilebilen bir yüz. Bu, Alma'nın yüzü, Bayan Vogler'in yüzü.

Ben çocukken, kullanılmış film şeritlerinin alınabileceği bir oyuncakçı vardı. Metresi beş öre. Otuz-kırk metrelik film şeridini bol sodalı suya koyup yarım saat bırakıyordum. Görüntüler birbirine karışıyor ve imge tabakaları yok oluyordu. Film şeritleri aklaşıyor, arınıyor ve saydamlaşıyordu. Resimsiz.

Şeride çini mürekkebiyle renk renk resimler çiziyordum. Savaştan sonra Norman McLaren'in doğrudan çizdiği resimler benim için yeni değildi. Projeksiyon edildiğinde dönen film şeritlerinin imgelere dönüşmesi ve kısa bölümler oluşturması benim uzun zamandır yaptığım bir şeydi.

Neredeyse tüm mayıs ayı boyunca ateş nöbetlerim sürdü:

> Bu garip ateş ve ıssız imgeler. Hiçbir zaman bu denli iyi ve bu denli kötü olmamıştım. Eğer gerçek bir çaba harcasaydım belki de eşsiz bir şey yakalayacaktım. Daha önceleri ulaşamadığım bir şey: Temaların dönüşmesi. Hiç kimse nasıl olduğunu sormadan öylesine oluşuveren bir şey.
>
> Alma kendisini tanımayı öğreniyor. Hemşire Alma, Bayan Vogler kanalıyla kendisini tanımak için yola çıkıyor.
>
> Alma, yaşamına ilişkin uzun, beylik bir öykü anlatıyor. Evli bir erkeğe duyduğu büyük aşkı, çocuk aldırttığını, gerçek anlamda sevmediği Henrik'i ve yataktaki düş kırıklığını dile getiriyor. Biraz şarap içip kendini bırakıyor, ağlamaya başlıyor ve Bayan Vogler'in kolları arasında hıçkırıklara boğuluyor.
>
> Bayan Vogler'in içi sevecenlikle doluyor. Sahne sabahtan öğlene, akşamüzerine ve sabaha dek sürüyor ve Alma giderek Bayan Vogler'e daha çok bağlanıyor.
>
> Bu arada farklı belgelerin kullanılması iyi olur bence. Örneğin, Bayan Vogler'in Doktor Lindkvist'e yazdığı mektup: Neşeli şakalarla dolu, Alma'nın kişiliğinin gülünç ama acımasız bir portresinin çizildiği eğlenceli bir de not var.
>
> Ben bir yetişkin gibi davranırım. İnsanların beni ciddiye almalarına hep şaşırırım. "Şunu istiyorum. Bunu isterdim..." derim. Benim görüşlerimi saygıyla dinlerler. Çoğu zaman söylediğimi yaparlar ya da haklı olduğumu söyleyip beni överler bile. Bana gelince, tüm bu insanların yetişkin *rolü yapan* çocuklar olduklarını hiç düşünmem. Yalnız bir fark var: Bu insanlar aslında çocuk oldukları gerçeğini unutmuşlardır ya da hiç düşünmezler.
>
> Annem ve babam bana *dindarlık, sevgi, merhamet* ve *boyun eğmekten* söz etmişlerdi. Çok çabaladım. Ama dünyamda Tanrı olduğu sürece hedeflerime yaklaşamadım bile. Yeterince boyun eğemedim. Bununla birlikte sevgim, İsa'nın ya da azizlerin, hatta annemin sevgisinden daha az değildi. Dindarlığım ise sonsuza dek ciddi kuşkularla zehirlenmişti. Artık Tanrı gitti. *Tüm bunların* bana ait olduğu duygusundayım: Yaşama karşı *dindarlık*, anlamsız yazgımın önünde *boyun eğmek*, hasta olan, korku içinde ve acımasız olan öteki çocukları *sevmek*.

Aşağıdakiler mayıs ayında Ornö'de yazılmıştı. *Persona*'nın ve *Yılan Derisi*'nin özüne ve yüreğine yaklaşıyorum:





Bayan Vogler doğruyu özlüyor. Her yerde doğruyu aramış, kimi zaman tutunacak –bozulmamış– bir şey bulmuş gibi oluyor. Ancak bastığı yer, ansızın ayaklarının altından kaymış ve gerçek eriyip yok olmuş. En kötü durum ise doğrunun yalana dönüşüvermesi.

Benim sanatım eriyemez, dönüşemez ya da unutamaz. Örnekse fotoğraftaki elleri havada erkek çocuk ya da inancını kanıtlamak için kendini ateşe atan adam.

Ben, büyük yıkımları kavrayamam. Yüreğime dokunmazlar. Böyle şeyleri olsa olsa bir tür açgözlülükle –korku pornografisi– okuyabilirim. Ama imgelerinden hiçbir zaman kurtulamam. Sanatımı hünerler torbasına ya









da anlamsız, kayıtsız bir şeye dönüştüren imgeler. Sorun, sanatın öteki oyalanma etkinliklerine bir seçenek olmak dışında varlığını sürdürüp sürdüremeyeceği. Bu eğilip bükülmeli sirk numaraları, tüm bu anlamsızlıklar, bu abartılmış övgülerle şişirilmiş öz doyum. Buna karşın işimi bir sanatçı olarak sürdürüyorsam, artık bunu bir kaçış ya da bir yetişkin oyunu değil, kabul edilmiş bir düzenin bilinci içinde ve ender fırsatlarda kendimi ve insan kardeşlerimi birkaç dakika için avutmak ya da düşündürebilmek amacıyla yapıyorum. Mesleğimin en önemli işlevi, her şey yapılıp söylendikten sonra benim geçimimi sağlamak. Hiç kimse bu gerçeği sorgulamadığı sürece ben yalnızca yaşayabilme içgüdüsüyle çalışmayı sürdüreceğim.

"Sonra sesimdeki her iniş çıkışın, ağzımdaki her sözcüğün bir yalan olduğunu, amacı can sıkıntısı ve boşluğu doldurmak için oynanan bir oyun olduğunu hissettim. Kendimi umutsuzluk ve çöküntüden koruyabilmenin tek yolu vardı: Susmak, suskunluğun ardındaki saydamlığa ulaşmak ya da hiç değilse benim için hâlâ geçerli olan kaynakları biriktirmek."

Bayan Vogler'in güncesinin burasında *Persona*'nın özü yatar. Bunlar benim için yeni düşüncelerdi. Etkinliklerimin toplum ya da dünyayla doğrudan ilişkisi olduğunu hiç düşünmemiştim. *Yüz* –başka bir suskun Vogler– soruna neşeli bir yaklaşımdan başka bir şey değildir.

Çalışma defterimin son sayfalarında kararlı bir değişim ortaya çıkar:

> Bu önemli hesaplaşmadan sonra akşamüzeri ve gece. Alma, uyurken ya da uyumak üzereyken odanın içinde birisi hareket ediyormuş gibi oluyor, odaya sis dolmuş ve Alma'yı uyuşturmuş gibi oluyor. Kozmik bir kaygı onu boğuyormuş gibi oluyor. Kusmak için yataktan kalkıyor, ama kusamıyor, yatağına dönüyor. Bu sırada Bayan Vogler'in kapısının açık olduğunu görüyor, odaya giriyor ve Bayan Vogler'i kendinden geçmiş buluyor. Ölmüş gibi. Korkuyor. Telefona sarılıyor. Sinyal yok. Şeytanca bir bakışla ölü kadına dönüyor ve bir *kişilik değiş tokuşu* yaşıyorlar. Tam olarak nasıl olduğunu bilmiyorum, ama Alma saçma denecek ölçüde bölük pörçük bir şiddetle öteki kadının ruh durumunu yaşıyor ve o anda, artık Alma olan ve onun sesiyle konuşan Bayan Vogler'le karşılaşıyor. Yüz yüze oturuyorlar. Sürekli değişen ses tonları ve hareketlerle konuşuyorlar, birbirlerini aşağılıyorlar, işkence ediyorlar, canlarını yakıyorlar, gülüyorlar, oynuyorlar. *Bu bir ayna sahnesidir.*

Bu karşılaşma çifte bir monologdur. Bir başka deyişle monolog iki yönden gelir. İlkin Bayan Elisabet Vogler'den, sonra Hemşire Alma'dan.

Başlangıçta Sven Nykvist'le, iki oyuncu, Liv Ullmann ve Bibi Andersson'u aydınlatacak klasik bir ışık düzeni tasarlamıştık. Olmadı. İkisinin de yüzlerini karanlıkta bırakmaya karar verdik. Yumuşatıcı yardımcı ışığı bile kullanmayacaktık.

Bu noktadan sonrası doğal bir gelişmeydi ve monoloğun son bölümünde birer yarısı aydınlatılmış iki yüz, birleşip *tek* yüz olsun diye havada yüzermişçesine bırakılmıştı.

Pek çok insanın yüzünün iyi yüz denen bir yarısı öteki yarıdan daha çekicidir. Liv ve Bibi'nin tek yanı aydınlatılmış yüz imgelerini birleştirdiğimizde, ikisinin de yüzlerinin çirkin yarıları gösterilmişti.

Laboratuvardan iki yüzün birleştirildiği filmi aldığımda Liv'i ve Bibi'yi montaj odasına çağırdım.

Bibi şaşırarak bağırdı; "Sen çok garip görünüyorsun, Liv." Liv ise, "Bu sensin Bibi, sen çok garip görünüyorsun," dedi. Doğal olarak ikisi de, yüzlerinin daha az güzel yarısını yadsıyorlardı.

Persona'nın metni, normal bir senaryoya benzemez.

Senaryo yazarken teknik açıdan meydan okumaları da göze alırsınız. Bu, bir partisyon yazıyorsunuz anlamına da gelebilir. Sonra yapmanız gereken tek şey, enstrümanları yerine oturtup orkestranın çalmasına izin vermektir.



Ben, çekime –stüdyoda ya da dışarıda olsun– nasıl olsa bir biçimde yerli yerine oturacağını varsayarak başlayamam. Doğaçlama üzerinden doğaçlama yapamazsınız. Ben, ancak dikkatle yapılmış bir plana geri dönebileceğimi bildiğim zaman doğaçlama yapma yürekliliğini gösterebilirim. Setlerdeki esinlenmeye güvenemem.

Persona'nın metnini okuduğunuz zaman size doğaçlama gibi gelebilir. Oysa özenle planlanmıştır: Bununla birlikte hiçbir filmimde bu kadar çekim tekrarı yapmamıştım. Çekim tekrarı derken aynı sahnenin, aynı gün tekrar tekrar çekiminden söz etmiyorum. Sözünü ettiğim, bir önceki güne ait ve gördüğümde beni hoşnut etmeyen çekimler.

Çekime Stockholm'de başladık ve kötü bir başlangıçtı.

Yavaş ve gıcırdayarak hareket ettik. Ansızın, "Hayır, daha iyisini yapalım, şöyle yapalım ya da böyle yapalım, burasını biraz daha farklı yapabilirdik," demekten keyif almaya başladım. Hiçbir zaman hiç kimse üzülmedi. Eğer kendini suçlu hisseden yoksa savaşın yarısı kazanılmış olacaktır. Ayrıca film, çekim boyunca gelişen kişisel duyguların gücünden de payına düşeni aldı. Kısacası mutlu bir setti, çok yorucu bir çalışma olmasına karşın hem yaptığım her dönüşü, değiştirdiğim her fikri izleyen arkadaşlarımla, hem de kamerayla tam bir özgürlük içinde çalıştığımı düşünüyordum.

Güz döneminde Kraliyet Dram Tiyatrosu'na dönüş, bir esir gemisine dönüş gibi oldu. Tiyatrodaki anlamsız gergin idari işlerle, *Persona*'yı çekerken yaşadığım özgürlük arasındaki zıtlık inanılmazdı. Bir dönemde *Persona*'nın yaşamımı kurtardığını söylemiştim. Bu bir abartı değildir. Eğer kendimde bu filmi yapacak gücü bulmasaydım bugün bitmiş olabilirdim. Bir önemli nokta daha var: İlk kez sonucun ticari başarı olup olmayacağı beni ilgilendirmedi. Svensk Filmindustri'de senaryo köleliği yaptığım yıllar boyunca beynime kazınan, ne pahasına olursa olsun film anlaşılabilir olmalı anlayışının da –aslında ait olduğu yere– cehenneme dek yolu var.

Bugün *Persona*'da ve *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da gidebileceğim en uç noktaya dek gittiğimi hissediyorum. Bu iki örnekte de büyük özgürlük içinde çalışırken yalnızca sinemanın keşfedebileceği sözsüz gizlere dokundum.

Büyülü Fener'de şunları yazıyorum:

> *Yüz Yüze*, düşlerle gerçeğe ilişkin bir film olacaktı. Düşler kavranabilir gerçeklere, gerçeklerse eriyerek düşlere dönüşecekti. Zaman zaman filmlerimde gerçekle düş arasında hiç engellenmeden gidip gelmişimdir. *Persona*'da, *Gezgincilerin Gecesi*'nde, *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da. Ama bu kez çok güç oldu. Gereksinim duyduğum esini bulamadım. Düş planları yapaydı, gerçekler bulanıktı. Yer yer sağlam sahneler vardı. Liv Ullmann dişi bir aslan gibi dövüştü; gücü ve yeteneği filmin dağılmasını engelledi, ama o bile benim iyi sindirilmemiş coşkulu okumalarımın ürünü olan doruk noktasını, –asal çığlığı– kurtaramadı. Sanatsal yetersizlik ince dokunun içinden sırıttı.

Yüz Yüze'nin durumu bundan daha karmaşıktı. *Büyülü Fener*'de bunu kısa ve hafif bir şekilde geçiştirdim. Önceleri filmi yok saydım, sonra da bir ahmak olduğumu ilan ettim, ama artık kuşkuluyum.

Şimdilerde bu filmi şöyle görüyorum: Başından, ana karakterin kendini öldürme girişimine dek film tümüyle kabul edilebilir. Öykü biraz sıkıştırılmış da olsa açık seçik anlatılıyor. Malzemenin kendisinde de gerçek anlamda bir zayıflık yok. Eğer ikinci bölüm de birinci bölümün düzeyini tutturabilseydi film kurtarılmış olurdu.

13 Nisan 1974 tarihli çalışma defterim:

> *Şen Dul*'u tasfiye ettim. Büyük bir gönül ferahlığıyla baş belası hanımefendiye (Streisand) yol verdim. İsa'ya ilişkin filme de veda ettim. Çok uzun, çok toga var, çok alıntı var. Şimdi özlemini duyduğum şey artık kendi yolumda yürümek. Tiyatroda her zaman başkalarının yolunu izledim, filmlerimde kendim olmak istiyorum.
>
> Bu gittikçe güçlenen bir duygu, yolumu gerçeklik duvarlarını aşan gizlerin içine zorlayan istek kadar güçlü. Olabildiğince az hareketle yoğun bir anlatıma ulaşabilmek. Gene de bu konuda kendime çok önemli bir şey anlatmam gerektiğinden söz etmeliyim. Çok kullanılan yolları izlemek istemiyorum. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ın tekniğini sürdürerek gidebileceğim en ileri noktaya gitmek istiyorum.

Defterimde *Sihirli Flüt*'ün çekiminin yaklaştığı ve bunu sabırsızlıkla beklediğim yazılı. "Bakalım temmuzda da aynı duygu içinde olacak mıyım?"

> Teknik açıdan bakıldığında Dämba'daki stüdyoya tek ve tuhaf bir oda yaptırmak gibi hoş bir düşüncem var. Oyuncuların çeşitli dönüşümlerle

hareket ettikleri, geçmişi resimledikleri bir oda. Bitişik odada ise goblen duvar örtüsünün ardında gizemli biri duruyor. Bu kişi olanları etkilediği gibi olmayanları da etkiliyor. Hem orada olan hem de orada olmayan biri.

Bu, uzun süredir peşimi bırakmayan bir düşünce: Goblen örtünün ya da duvarın arkasında çift cinsiyetli güçlü bir yaratık sihirli odada olanları denetleyecektir.

Bir Evlilikten Sahneler'i çektiğimiz Dämba'daki küçük stüdyo o zamanlar hâlâ duruyordu. Hoş ve kullanışlıydı. Fårö'de yaşıyor ve çalışıyorduk. En aza indirgemek ve yalınlaştırmak süreci benim için her zaman itici bir güç olmuştur. Bu nedenle filmi, stüdyonun belirli sınırları içinde biçimlendirmeyi düşünüyordum.

Bundan sonra 1 Temmuz'a kadar çalışma defterime hiçbir şey yazılmamış:

> *Sihirli Flüt*'ün çekimi bitti. Yaşamımın olağanüstü bir dönemiydi. Coşku. Müzikle iç içe olmak. Bana gösterilen tüm sevgi ve şefkat.
>
> İşimin ne denli ağırlaştığını, karmaşıklaştığını bile fark etmedim. Bunun dışında soğuk algınlığından kaçınmak benim için bir saplantıya dönüştü. Bu saplantı yaşamıma gölge düşürdü ve zaman zaman delireceğimi sandım.

Fårö'ye dönüşte *Yüz Yüze*'yi dikkatle tasarlamaya başladım:

> Kahramanımız kadın, çocuklarını yurtdışına göndermiş. Kocası iş gezisinde. Evleri yenileniyor. Annesiyle babasının Strandvägen'deki, Djugårds Köprüsü'nün ardında Oscar Kilisesi'nin yakınındaki dairesine taşmıyor. Bir süre orada kalıp epeyce iş çıkaracağını düşünmekte, özellikle yazın kentte tek başına kalmayı, rahatsız edilmeden kendini ve çalışmalarını düşünmeyi sabırsızlıkla beklemekte.
>
> Sevilmediğini duyumsamanın tehlikesi, sevilmediğini sezinlemekten gelen korku, sevilmemenin acısı, insanın sevilmediğini unutma çabası.

Bir süre geçer. Aşağıdakiler yaklaşık ağustos ortasında yazılmıştır:

> Resmi baş aşağı çevirsem ne olur? Düşler gerçeklik, günün olaylarının gerçekliği ise düş olsa? Karla Alanı'nın çevresindeki sokaklarda bir yaz gününün sessizliği. Günlerden pazar. Boş kilisenin çalan çanları, hastalıklı özlemler ve belirsiz telaşlarıyla günbatımı saatleri. Sonra geniş ve boş apartmandaki ışık.

Burada biraz toparlanmaya başlıyor:

> Gerçekliğin küçük odalarında yedi düş! Bedenle ruh arasındaki mesafe, bedenin yabancılığı. Bedenle duyguları ayrı tutmak. Aşağılanma düşü, erotik düş, hüzün düşü, korku düşü, gülünç düş, yok etme düşü, anne düşü...

Sonra tümünü bir maskeli baloymuş gibi düşlemliyorum. 25 Eylül'de yazdıklarım:

> Bocalama ve karışıklık her zamankinden daha büyük. Yoksa ben her zaman nasıl olduğunu unuttum mu? Pek çok konudışı bakış açısı düşünce yürütmemi belirli bir biçimde karıştırıyor. Utanç verici bulduğum için düşünmek bile istemediğim bakış açıları.

Bana inatçı bir direniş gösteren bu film ve senaryo sayesinde kendi içimdeki belirli karışıklıklara ulaşmaya çalıştığımı anlamaya başlıyorum. *Yüz Yüze*'ye duyduğum isteksizlik –en azından yüzeysel olarak– ulaşmadan ya da örtüsünü açmadan dokunduğum kendi bazı iç çatışmalarımdan olabilir. Aynı zamanda önemli bir şeyi açıklığa kavuşturdum, ama başarısız oldum. Karmaşık bir şeyi açığa çıkarmak için çok büyük çaba harcadım. Senaryo



üzerinde çalışmak başka bir şey. Kendiniz, kâğıdınız, kaleminiz arasında belirli bir zaman dilimi içinde gerçekleşiyor. Ama o kocaman mekanizmanın karşısında durduğunuz zaman durum çok farklı.

Ansızın film, çalışma defterimden *olmuş olması gerektiği* gibi fışkırıyor.

> Kahramanımız kadın, anneannesinin dairesinde yerde oturuyor. Karşısında, güneş ışığında kıpırdayan bir heykel var. Merdivenlerde dişlerini gösteren kocaman bir köpekle karşılaşıyor. Sonra, kadın giysileri içinde kocası geliyor. Kendi ruh doktoru olan kadın, kocasına doktor aramaya giderken, "Bu kadın son otuz yıldır başına gelen her şeyi anlamış olmasına karşın bu garip düşü anlamıyor," diyor. Sonra yaşlı bir kadın kocaman kirli yatağından kendini kaldırıp sakat gözüyle ona bakıyor. Anneanne ile büyükbaba birbirlerine sarılmışlar. Anneanne, büyükbabanın yanağını okşuyor ve büyükbabanın dilini ağzının içinde döndürüp birkaç heceden başka bir şey söyleyememesine karşın ona sevgi sözcükleri fısıldıyor.
>
> Ne var ki tüm bunların ardında, perdelerin ardında fısıl fısıl kadının cinselliğiyle ne yapılması, belki de anüsünün genişletilmesi gerektiği konuşuluyor. Aynı anda kadın Öteki oluyor. Bu tür şeyleri hafife alan ve onu değişik biçimlerde okşayan Öteki. Beklenmedik bir zevk. O anda umarsız biri gelip kahramanımızın yardımını istiyor: Büyük bir öfke ve ardından kaygı nöbeti, çünkü gerilim hafiflemiyor. Her şeye karşın Maria'yı öldürerek uzun süredir tasarladığı cinayeti gerçekleştirmiş olmak kadın için bir tür rahatlama. Elbette artık bana değer verecek ve korkmamamı söyleyecek birini bulmak güç olacak. Giysilerimi baştan aşağı değiştirsem ve bir partiye gitsem; herkes beni görmeli ve suçsuz olduğumu anlamalı ve kuşkular başkasının üzerinde toplanmalı.
>
> İşlemeli şamdanların bulunduğu odada herkes maskeli ve ansızın dans başlıyor. Kadının bilmediği bir dans, bir on altıncı yüzyıl dansı.
>
> Birisi ona dans edenlerin bir kısmının ölüler olduğunu ve varlıklarıyla şenlikleri onurlandırmak için geldiklerini söylüyor. Masanın üstü kara ve parlak. Kadın göğüslerini masaya dayamış yavaş yavaş aşağı kayıyor, çünkü birisi onun tüm bedenini ve daha çok bacaklarının arasını yalamakta. Bu onu hiç rahatsız etmiyor, tam tersine çok zevk alıyor. Kara saçlı, büyük ve kırmızı elli bir kız onun üzerine yatıyor. Akortsuz bir piyanodan hoş bir müzik gelmekte. Tam o sırada kapı açılıyor –büyük, eski moda bir kapı– ve kocası birkaç polisle içeri giriyor. Onu Maria'yı öldürmekle suçluyor. Kadın hava akımıyla dolu dikdörtgen bir odada yere

oturmuş, ateşli bir biçimde kendi savunmasını yapıyor. Tek gözlü yaşlı kadın elini kaldırıp parmağını onun dudaklarına koyuyor ve sessiz olmasını istiyor.

İşte *Yüz Yüze*'nin böyle yapılması gerekliydi.

Eğer o zaman bugünkü deneyimime, bugün de o zamanki gücüme sahip olsaydım bir an bile duraksamaksızın bu malzemeyi uygulanabilir hale dönüştürebilirdim.

Ve *Yüz Yüze* unutulmayacak sinemasal bir şiir parçası olabilirdi.

Benim için bu film *Çığlıklar ve Fısıltılar* çizgisinin devamı değildir, onun çok ötesindedir. Sonuçta *Yüz Yüze*'de tüm öykü biçimleri eriyor.

Bir yandan da senaryonun günbegün öğütülmesi sürüyor ve öykü biçimleniyor. İlkyarı yerine oturuyor. Tek gözü kör kadının dışında...

5 Ekim:

> Hoşlanmalar ve hoşnutsuzluklar için, güçlükler, çapraşık durumlar ve can sıkıntısı için sonsuza dek acı çekilir mi? Ben çekmeyeceğim. Galiba hiç şimdikinden daha isteksiz ve kararsız olmamıştım. Belki su yüzüne çıkmak isteyen bir acıyla iletişim içindeyim. Nereden kaynaklanıyor? Ne içeriyor? Yeryüzünde bu duyguyu bu denli güçlü hisseden birisi daha var mı?
>
> Benim bozgunumun ve isteksizliğimin kendi düşünceme ihanet ettiğimden kaynaklandığını söylemeye gerek yok. Kaygan bir buz kitlesinden, bir öteki kitleye atlıyorum.

Pazar, 13 Ekim:

> Büyük bir yüreksizlik, kararlılığa dönüşüyor. Bir tür tutsaklık olan ve arkasında gerçek filmin gizlendiğini hissettiğim yazma uğraşının sonuna geliyorum. Eğer itip çekerek kendime bir yol açabilirsem karanlıkta yönümü bulabileceğim ve bunca zahmete değecek. Bu sesi duymak için atılacak büyük bir çığlık var kuşkusuz. Ben acaba bu çığlığı atabilecek miyim? Kendimi rahat bırakabilecek miyim?

Aşağıdaki notlar da 20 Ekim tarihli:

> Kendi umutsuzluğumun gizlendiği, kendi intiharımın beklediği noktaya yaklaşabilecek miyim? Bilmiyorum.
>
> Bu sahici doğum: Beni tutun, bana yardım edin, sıkı tutun. Neden benimle ilgilenen hiç kimse yok? Neden birisi benim başımı tutmuyor? Başım çok kocaman. Lütfen, çok üşüyorum. Beni tekrar öldürün. Yaşamak iste-

miyorum. Bu doğru olamaz. Bakın kollarım ne kadar uzun. Ve her yerde boşluk.

Çığlık atan kişi Jenny değil!

1 Kasımda yazdıklarım; "Bugün senaryonun yazımını ilk kez baştan sona bitirdim." Artık baştan sona yeniden başlıyorum. Yeniden okumaya, dü-



zeltmeye, yeniden yazmaya.

24 Kasım:

> Bugün Stockholm'e gidiyoruz. Böylece dış dünyaya odaklanmış ikinci bölüm başlıyor. Bunu sabırsızlıkla beklediğimi söyleyemem. Erland Josephson'la buluşacağım, bakalım o ne diyecek? Umarım dürüst olur. Erland bu projeden vazgeçmem gerektiğini düşünürse vazgeçeceğim. Böylesine isteksizken bu denli büyük bir projenin içine kendimi atmanın hiç anlamı yok. *On İkinci Gece* için de kaygılıyım. Bu kez şimdiye dek hiç denemediğim bir şeyin içine giriyorum. Olanaksız değilse bile güç görünüyor. Gövdemin ve ruhumun "hayır" demesinin nedeni uzun süren yoğun bir etkinliğin sonucu olabilir mi acaba diye düşünüyorum. Olabilir de. Her şey yayılmış ve kaygan. Bense çok keyifsizim. Ancak bu keyifsizlik büyük ölçüde başlamakta zorlanmamdan, insanlardan korkmaktan, iyi bir şey çıkaramamaktan, hareket etmekten korkmamdan kaynaklanıyor. Bunu da biliyorum.

Ve Kraliyet Dram Tiyatrosu'nda *On İkinci Gece*'nin başlama zamanı geldi.

1 Mart 1975:

> Cuma günü Fårö'ye döndüm, *On İkinci Gece*'nin gösterimi çok iyi geçti ve eleştirilerin büyük bir kısmı görkemliydi. Provalar inanılmayacak kadar hızlı aktı. Gerçek bir şenlik gibiydi. Bu zaman içinde ciddi bir gereklilik olmadıkça *Yüz Yüze* ile ilgilenmemeye özellikle önem verdim. Tüm dikkatimi düşleri yeniden yazmak üzerinde toplayacağım.

Pazartesi, 21 Nisan:

> Bugün Fårö'de son günümüz. Yarın Stockholm'e hareket ediyoruz ve gelecek pazartesi de çekime başlayacağız. Her zamanki kaygımı bir yana bırakırsak, bu, hoş bir duygu. Hatta eğlenceli gibi geliyor, bir tür meydan okuma belki. Bir başka deyişle istek. Senaryonun yazılmasını izleyen o korkunç ruhsal çöküntü yok oldu. Geçirdiğim çöküntü neredeyse bir hastalık gibiydi. Birleşik Devletler'e yapılan gezi kışkırtıcıydı. Parasal açıdan da iyiydi. Geleceğe güvenle bakabiliriz.

1 Temmuz:

> Çekimi bitirir bitirmez Fårö'ye döndüm. Aslında inanılmayacak kadar çabuk bitti. Ansızın yarılamıştık, ansızın beş gün kalmıştı, ansızın bitmişti ve kutlamak üzere Stallmästaregärden Lokantası'nda buluştuk. Konuş-

malar, purolar, özlem ve karışık duygular. Filmin nasıl olduğunu sahiden bilmiyorum. *Sihirli Flüt*'ün iyi olduğunu hepimiz biliyorduk. Bu filme ilişkin hiçbir şey bilmiyorum. Sonuna doğru kendimi tepeden tırnağa bitkin hissettim. Her neyse, artık bitti. Liv, ne düşündüğümü sordu. Ona, "Sanıyorum iyi," dedim.

Birleşik Devletler'deyken bir gün Dino de Laurentiis, "Yaptıklarınız arasında görebileceğim bir şeyler var mı?" diye sordu. Kendimi şu yanıtı verirken yakaladım: "Bir insanın çöküşüne ve düşlerine ilişkin heyecanlı psikolojik bir film yapıyorum." "Kulağa harika geliyor," dedi ve böylece sözleşmeyi imzaladık.

Bu, yaşamımın mutlu bir dönemi olmalıydı. Arkamda *Sihirli Flüt*, *Bir Evlilikten Sahneler* ve *Çığlıklar ve Fısıltılar* vardı. Tiyatroda başarılıydım. Küçük şirketimiz başka yönetmenlerin de filmlerinin yapımını üstleniyordu ve para akıyordu. Güç bir işle uğraşmak için doğru bir zamandı. Sanatsal özgüvenim doruktaydı. Ne istersem yapabilirdim, kim olursa olsun herkes benim çalışmalarımı finanse etmek istiyordu.

Yüz Yüze'nin çekiminde herkes coşkuluydu, elbette bu çok önemli bir şeydi. Hiç kimse durmaksızın düşleri yinelememden, değiştirmemden, çevrede dolaştırmamdan rahatsız olmadı; eski Fridell metal kabartmamı bile sahnede kullandım –üzeri karlı eşyalar ve elinde şamdanla korkunç soytarıyı aydınlatan küçük kız.

İki kısa düş bölümü bana kabul edilebilir gibi görünüyor. Biri tek gözlü kadının Jenny'ye yaklaşıp saçlarını çekmesi. Diğeri ise en azından dürüst düşünülmüş: Jenny'nin araba kazasına kurban giden anne babasıyla karşılaştığı kısa bölüm. Sahneye konmuş olan kısmı yönetim açısından epeyce iyidir. Jenny onları iteklediği zaman ağlamaya başlıyorlar ve çini sobanın arkasında emekliyorlar. Ama bir açıdan bu sahnenin yönetimi kusurludur.





Jenny'nin, anne babası gibi davranmak yerine çok sakin olması gerekirdi. Bunu o zaman anlamamıştım. Yine de bu sahnede sağlam bir düş atmosferi vardı.

Öteki düşlerin hepsi zorlama. Senaryonun başında da söylediğim gibi kararsız, düzensiz dolanıp duruyorum. Klişe görüntüler.

Sarı bir karton kutunun dibinde kısa, berbat bir öykü saklıyorum. 1940'larda yazmışım. Gece anneannesinin apartman dairesinde bir erkek çocuk, uyuyamıyor. İki küçük yaratık ortaya çıkıp yerde boydan boya koşuyorlar. Çocuk birisini yakalayıp eliyle eziyor. Bu küçük bir kız. Öykü, çocuksu cinselliğe ve çocuksu acımasızlığa ilişkin. Kız kardeşim, altı çizilecek bir inatçılıkla benim karanlık dolabımın Uppsala'da olduğunu iddia ediyor. Bunun annemle babamın değil anneannemin özel ceza yöntemi olduğunu söylüyor. Eğer evde bir dolaba kapatıldıysam bu, oyuncaklarımı ve sinemacılık oynamak için kullandığım kırmızı-yeşil ışıklı el fenerimi sakladığım dolapmış. Aslında orası çok hoş bir yerdi ve beni hiç korkutmazdı.

Anneannemin eski moda apartman dairesindeki dolaba kilitlenip oturmak benim için çok korkunç olmalıydı. Ne yazık ki bu acıyı tümüyle bastırmışım. Benim için anneannem hep aydınlık bir figür olarak kalmıştır.

Bu filmimde *onu*, Jenny'nin ilksel şiiri olarak ortaya çıkarmak istiyorum, ama anıma biçim veremiyorum. Anı birdenbire, keskin bir acıyla canlanıyor ve ben onu anında karanlığa, sürgüne gönderiyorum. Tamamıyla sanatsal güçsüzlük.

Ama çıkış noktasında bir doğruluk var. Anneannemin iki yüzü *olmuş olabilirdi.*

Çocukluğumda bitişik odadan anneannemle babam arasında geçen nefret dolu bir konuşma işittiğimi anımsıyorum. Masanın başında oturmuş

çay içiyorlardı ve anneannem, ansızın şimdiye dek ondan hiç duymadığım bir ses tonuyla konuşmaya başladı. Bunun, beni korkuttuğunu anımsıyorum. Anneannemin bir başka sesi daha vardı!

Bu sisler içinde anımsamadığım bir şey: Jenny'nin anneannesi korkutucu bir ışık içinde ansızın beliriyor ve Jenny eve döndüğünde üzgün küçük bir yaşlı kadınla karşılaşıyor.

Dino de Laurentiis başarılı eleştiriler alan filmden hoşnuttu. Belki film hiç denenmemiş bir şeyi sunuyordu. Şimdilerde *Yüz Yüze*'yi gördüğüm zaman Bob Hope, Bing Crosby ve Dorothy Lamour'un eski bir farsını anımsıyorum. *Fas Yolu*. Bir deniz kazası geçirmişler ve salla arka planda tasarlanan New York'un önüne gelmişlerdir. Son sahnede Bob Hope kendini yere atıp ağzından köpükler saçarak çığlık atmaya başlıyor. Ötekiler şaşkın şaşkın ona bakıp ne yaptığını soruyorlar. Bob Hope anında yatışıyor ve, "Eğer Oscar kazanmak istiyorsanız yapmanız gereken budur," diyor.

Yüz Yüze'yi ve Liv Ullmann'ın benim adıma harcadığı inanılmaz çabayı görünce hâlâ *Fas Yolu*'nu düşünmeden edemem.





İlk imge tekrar tekrar gelmeyi sürdürüyordu. Kırmızıyla kaplanmış bir odada ak giysili kadınlar. İşte böyle! Benden ne istediklerini bilmediğim bu imgeler inatla geliyor ve yalnızca geri dönmek için bir süre yitip gidiyorlar ve görünüşleri hep aynı.

Büyük kırmızı odada, ak giysiler içinde dört kadın. Geldiler gittiler, birbirlerine bir şeyler fısıldadılar, ama kendilerini hiç ele vermiyorlardı. O dönemde aklımda başka şeyler vardı, ama imgeler gelip gitmeyi öyle ısrarla sürdürdüler ki benden bir şey istediklerini anladım.

Bunu *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ın yayımlanan senaryosunun önsözünde de belirtmiştim.

> Az önce tanımladığım bu sahne, tam bir yıl peşimi bırakmadı. Başlangıçta elbette bu kadınların adlarının ne olduğunu ve neden ağaran tanın kurşunrengi ışığında, bu kırmızı odaya gelip gittiklerini bilmiyordum. Pek çok kez bu imgeye karşı koydum ve bu imgeyi temel alan bir filmi (ya da her neyse onu) reddettim. Ama imge direndi ve isteksiz de olsa bu kişileri tanıdım. Kadınların üçü, ölmek üzere olan dördüncünün başında bekliyorlar. Sırayla onun yanında oturuyorlar.

Başlangıçta çalışma defterimdeki notlar çoğunlukla *Temas*'a ilişkin, 5 Temmuz 1970 tarihinin girişinde şunları yazıyorum:

> Küçümsenmeyecek bir iç direniş göstermiş olmama rağmen yine de senaryoyu bitirdim. *Temas* adıyla vaftiz edildi. Öylesine bir isim.
>
> 3 Ağustos'a kadar tüm zamanlar benim olacak. O tarihte ciddi olarak hazırlıklara başlıyoruz. Keyifsizim, çöküntü içindeyim. *Temas*'tan vazgeçmek beni mutlu edecek.

Temas'm yazarına bol para kazandırması öngörülmüştü. Ben para kazanmaya teslim olmaktan daha çok, para kazanmanın çekiciliğine karşı koydum. Ancak para kazanmanın çekiciliğine teslim olduğum zamanlar da vardır ve bu dönemlerde hep kaçınılmaz pişmanlıklar yaşamışımdır.

Niyetimiz *Temas*'ı İngilizce ve İsveççe çekmekti. Artık ortalıkta olmayan özgün versiyonunda İngilizler İngilizce, İsveçliler İsveççe konuşmuşlardı. Ben, bu versiyonun Amerikalıların ricası üzerine yapılan tümü İngilizce versiyondan biraz daha katlanılabilir olduğuna inanıyorum.

Elime yüzüme bulaştırdığım bu öykü benim için çok fazla kişisel olan bir konuya dayandırılmıştı: Seven birinin gizli yaşamının giderek onun tek gerçek yaşamı olması, gerçek yaşamının ise bir yanılsamaya dönüşmesi.

Bibi Andersson, içgüdüleriyle bu rolün kendisine uygun olmadığını du-





yumsadı. Ben, rolü kabul etmesi için onu ikna ettim. Çünkü bu yabancı yapımda, güvenilir bir dosta gereksinim duyduğumu hissettim. Üstelik o, İngilizceye de egemen bir oyuncuydu. Rolü kabul ettikten bir süre sonra Bibi gebe kaldı. Bu olay, hiç değilse yüzeysel olarak yansız ve yöntemli görünen çalışmayı büyük ölçüde zedeledi.

Çığlıklar ve Fısıltılar bu çöküntülü dönemde yol almaya başladı.

Aynı zamanda, yeni ve baştan çıkarıcı bir düşünce üzerinde de çalışıyordum: *Sabit Kamera.* Kamerayı odanın içine özel bir konumda yerleştirmeye karar verdim. Kamera ancak bir adım ileri, bir adım geri gidebilecekti. Kişilerse objektife göre hareket etmek zorunda kalacaklardı. Kameranın tek görevi heyecanlanmaksızın ve öne çıkmaksızın filmi çekmek olacaktı. Bu düşüncenin ardında, aksiyon ne denli şiddetli olursa olsun, kameranın katkısının o denli az olacağı inancı vardı. Aksiyon duygusal doruklara yükseldiği zaman bile kamera soğuk ve yansız olacaktı.

Sven Nykvist'le birlikte kameranın nasıl davranması gerektiği üzerine uzun uzun düşündük. Farklı çözümlere ulaştık, ancak her şey fazla karmaşıklaştı, sonunda vazgeçtik.

Bu deneyin küçük bir kısmı *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da kullanıldı. Çok büyük teknik karmaşıklıklara yol açan bir şeyin üzerinde çalıştığınızı, ancak sonuçta bunun olumsuz etkiler doğurduğunu, esin kaynağı olmak yerine engele dönüştüğünü keşfettiğinizde artık bu zararlara son vermenin zamanı gelmiştir.

Çalışma defterim, 10 Temmuz 1970:

> Özgür olmak çok hoş; uyuyabilirsiniz, ne olup bittiğine aldırmaksızın keyifsizlikle isteğin birbirini izlemesine izin verebilirsiniz. İyice tembellik edeceğim, yalnızca *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da nerede durduğumu anlamak için birkaç not alacağım.

(Bu filmin adı, bir müzik eleştirmeninin, bir Mozart dörtlüsüne ilişkin yazısında dörtlüyü 'Çığlıklar ve Fısıltılar'a benzetmesinden ödünç alınmıştır.)

> Liv'i alacağım, Ingrid de (Thulin) bu filmde rol almalı, Harriet'i (Andersson) çok isterdim çünkü o da gizemli kadınlar türündendir. Mia Farrow'u denemek isterdim, neden olmasın? Ve şişman, dişilikten vazgeçmiş birisi. Gunnel (Lindblom) olabilir mi acaba?

26 Temmuz:

> Agnes (Strindberg'e saygı) gören göz ve kaydeden bilinç. Biraz uysal, ama idare eder.
>
> Ve Amelia var. Amelia Teyze tuvalete oturmuş, ciğer ezmeli bir sandviç yiyor. Sindirimine, bağırsaklarına ve dışkılarına ilişkin aşırı ayrıntılı bir monolog sürdürüyor. Kapısının da sürekli açık olması gerekli. Uçtaki odada ara sıra çığlıklarını duyduğumuz Beata var. Beata iriyarı, şişman, her zaman çıplak, istekli ve öfkeli (dışarı çıkmasına izin yok). Bu evde, bu odalarda zaman durmuş (ama yine de burası anneannemin apartmanı).
>
> Sanıyorum herhangi bir açıklama aramayı bile denememeliyiz. Orayı ziyarete gelen biri var. Bu yeter.
>
> Acaba Agnes, kardeşlerinden biri tarafından karşılanamaz mı, diye düşünüyorum. Soluk yüzlü, ufak tefek, çok akıllı; ona eşlik edecek ve giderek ondan hoşlanan bir kız kardeş tarafından.
>
> Ancak bu kız kardeş onun bilmek istediği hiçbir şeyi anlatmayacak, gizemli açıklamalar yapacaktır. Gözlüklü, kaba gülüşlüdür, ama doğuştan sevecen ve dosttur, önemli olmayan bir de fiziksel zorlanması vardır. Yutkunma zorluğu olabilir ya da benzeri bir şey.
>
> Agnes'in kardeşlerle tanışması bir protokole bağlanmamalı, bir başka de-

yişle önce birincisi, sonra ikincisi, sonra üçüncüsüyle karşılaşmamalı; bu sıkıcı olur.

Agnes evin içinde dolaştıkça giderek kendi kendisiyle bir bağ kuracak, daha sonraları ayrıntılarıyla anlatacağım koyu kırmızı odalarda sürekli bir şaşkınlık yaşayacak, hayır, hayır, hiç şaşırmayacak, her şey ona çok doğal görünecek.

15 Ağustos:

Bir tema ve farklı devinimler olacak. Örneğin ilk devinim "Bu yalanlar yumağına" ilişkindir. Belki her kadın bir devinimi simgeleyecek, belki de ilk devinim bu temanın çeşitlemesi olacak. "Bu yalanlar yumağı" hiç kesintisiz yirmi dakika sürecek, sözcükler tümüyle anlamsızlaşacak, davranış bütünlüğü olmayacak, oyunun içindeki mantıksız güçler nedensellik bağını engelleyecek. Elbette tüm açıklayıcı kısımları çıkarmak, gereksiz, destekleyici replikleri ve konumları atmak olası. "Bu yalanlar yumağı."

İlk devinim.

21 Ağustos:

Her şey kırmızı. Ve tuhaf bir sürprizle, *Temas*'ın Amerika'daki reklam işlerinin başındaki kişi, bana Leonor Fini adında bir kadın ressamın büyük bir kitabını gönderdi. Ressamın kadın çalışmalarında hem Agnes von Krusenstjerna, hem de *Çığlıklar ve Fısıltılar* tanımlamalarımdaki bazı kendi düşüncelerimi bulabiliyorum. Garip bir rastlantı. Bu kadın kokulu ressamın etkinlikleri –resimleri– uyarılmama yardımcı oldu kanısındayım.

Çığlıklar ve Fısıltılar dışındaki tüm filmlerim siyah beyaz düşünülebilir. Senaryoda kırmızı rengi ruhun içi olarak düşündüğümü söylüyorum. Çocukluğumda ruhu, gölgeli bir canavar olarak görürdüm. Duman mavisi, havada durmak için kocaman kanatlarını çırpan bir yaratık; yarı kuş yarı balık. Oysa canavarın içindeki her şey kırmızıydı.

Çığlıklar ve Fısıltılar'a altı ay sonra dönebildim.

21 Mart 1971:

Fısıldayan Çığlıklar'a ilişkin yazdıklarımı okudum. Bazı noktalar biraz daha açıklığa kavuşmuş, ama genelde son yazdığımdan bu yana düşüncem değişmemiş. Konu beni hâlâ aynı derecede heyecanlandırıyor.

Sahneler birbirinin içine tümüyle kendilerini açıklayıcı bir biçimde geçmeli. Belki şunlar olup bitiyor: Öğleden sonra sessizlik, resim bir odadan bir odaya hareket ediyor. Eşyalar, saatler, nesnelerle dolu geniş kırmızı odalar. Odanın bir köşesinde hiçbir şey yapmayan biri var. Çok güç hare-

ket edip dolaşan Sofia bu, Anna'ya sesleniyor. Yatak odasının kapısı. Sofia, dinlenmesi için yatağına yatırılıyor. O yatmaktan korkuyor. Çevresindeki her şeyden korkuyor.

Sofia korkuyor ve ölüme karşı yürek parçalayan bir savaş açıyor. İnanılmayacak kadar büyük bir manevi gücü var. Hiç kimse ondan daha güçlü değildir.

Kristina evliliği pek kolay geçmemiş bir duldu. Sahiden öyle miydi? Öyle idiyse neden? Bu gerçekten ilginç mi? Sanırım yanlış yola sapıyorum. Daha önemli şeyler tehlikede. Filmi bu denli gerekli kılan şeyin ne olduğunu bulmam gerek.

Kısa izlenimler:

Maria ve Kristina karşılıklı oturuyorlar: İkisi de ağlamış, ikisi de acılarını ve derin sevecenliklerini dışavuruyorlar: Birbirlerinin ellerini tutuyorlar. Yüzleri birbirine değiyor.

Akşam: Lena ölmek üzere olanın odasına giriyor, bakımını yapıyor, yanına yatıyor ve ona memesini sunuyor.

Kristina: "Her şey yalnızca bir yalanlar yumağı." Kocasının kendisini beklediği yatak odasına girmeden önce bir bardak kırıp eziyor ve cam parçalarını vajinasına sokuyor. Yalnızca yaralanmak için değil, yaralamak için de.

Maria kendine âşık. Güzelliğine, bedeninin kusursuzluğuna, eşsizliğine dalmış, aynanın önünde saatler geçiriyor. Küçük öksürüğü, etkileyici nezaketi, miyopluğu ve tatlılığı.

(Avutucu bir film, acıyı hafifletici. Eğer bu tür bir şey başarabilirsem üzerimden büyük bir yük kalkacak. Yoksa bu filmi yapmaya pek değmez.)

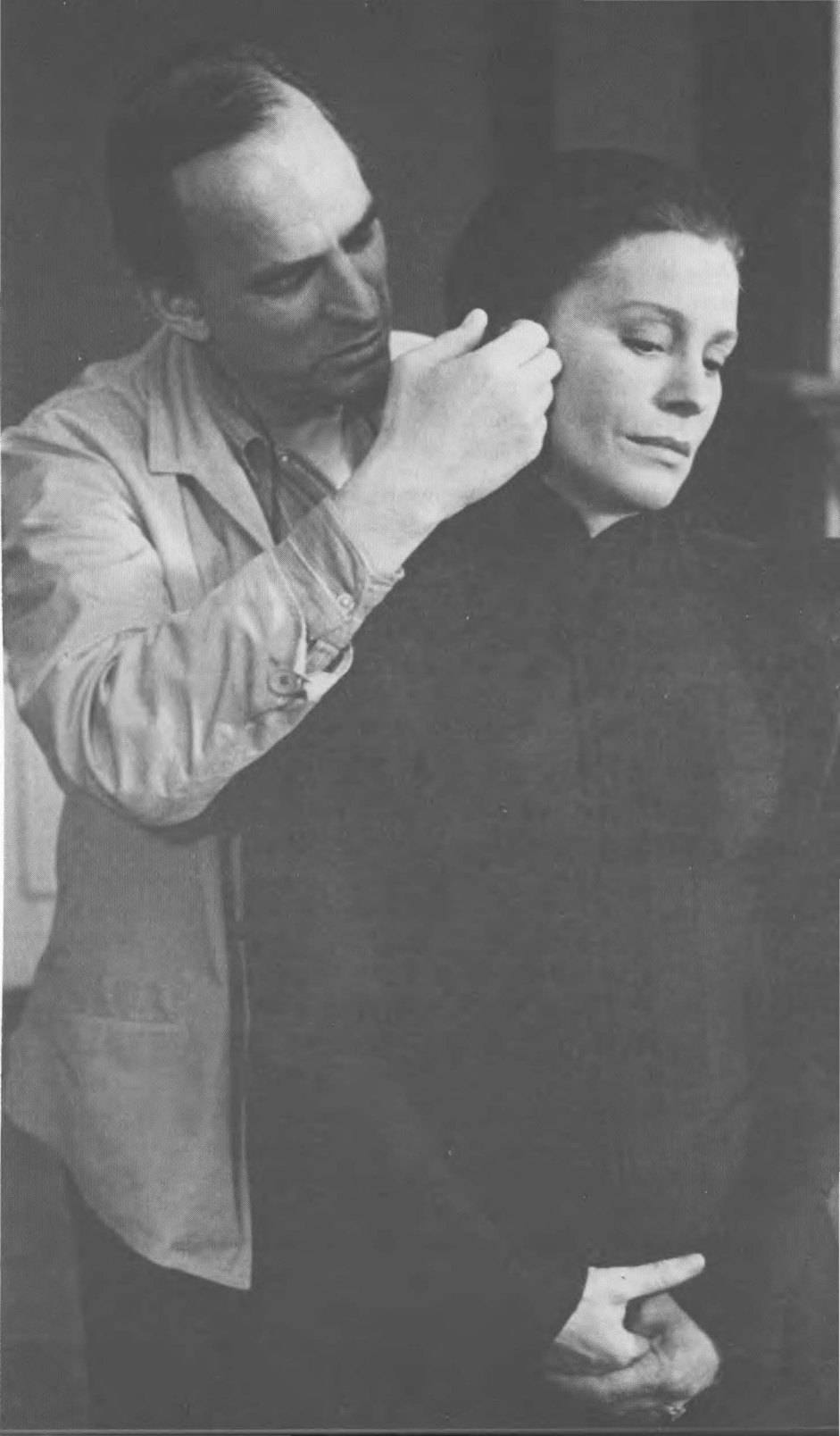
30 Mart:

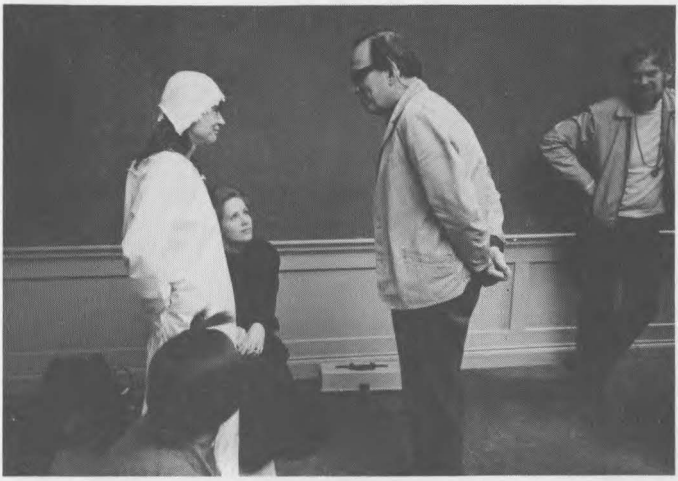
Ya ölüm yatağındaki Agnes olsa ve kardeşleri onu görmeye gelse. Ona bakan tek kişi Lena olsa. Agnes'in sağduyusu, ölüm korkusu, ölüme hazır oluşu, alçakgönüllü ruhu, kırılganlığı ve direnci.

Çığlıklar ve Fısıltılar'ı 1971'de Mart sonundan Haziran başına dek boğucu bir yalnızlık döneminde yazdım. Aynı dönemde Ingrid von Rosen'in on yedi yıllık evliliğini yıkmasının dramı da yaşanıyordu. Eylülde filmin çekimine başladık ve kasımda film bitince Ingrid'le evlendik.

20 Nisan:

Ingrid'in beni bir dramın parçası haline getirmesi yüzünden kendimi bu









denli üzmeme izin verememem. Senaryomun ve düşüncelerimin dağılmaması için elimden geleni yapmalıyım. Lanet olsun! Her zaman bir şeylerin olacağını kendime hatırlatmam gerek. Her şeye karşın çalışmayı sürdürmeliyim. Günler uzun; büyük, parlak günler. İnekler gibi özlü; lanet olası bir tür kocaman hayvan.

AGNES Ölmek üzere olan
MARIA En güzel olan
KARIN En güçlü olan
ANNA Hizmet veren

Ölüme ilişkin hiç duygu yok. *Ölüm* kendi kendini ortaya çıkarsın, tüm çirkinliğini açığa vursun, sesini, görkemini duyursun.

Artık atılması gereken adım geliyor. Dramın başında Agnes ölür. Yine de ölü değil. Odasında yatağında yatmakta. Ötekileri çağırıyor ve yanaklarından aşağı gözyaşları süzülüyor. Bana sarılın, beni ısıtın. Benimle kalın! Beni bırakmayın. Onun çığlıklarına kulak veren, onu kendi bedeniyle ısıtmaya çalışan yalnız Anna'dır.

İki kız kardeş ise ölümün acısı karşısında şafağa dönmüş, kıpırtısız duruyorlar ve dehşet içinde ölenin acısını dinliyorlar.

Artık oda sessiz. Birbirlerine bakıyor, tan vaktinin soluk ışığında yüzlerini güçlükle seçebiliyorlar.

Şimdi ağlayacağım.

Hayır, ağlamayacaksın.

Maria elini uzatıp aynaya dönüyor, eli bir yabancının eli. Çığlık atıyor. "Elim bana yabancı oldu, artık elimi hissedemiyorum."

Karin terk edilmiş ve derinden yaralanmış. Bacaklarının arasında da bir rahatsızlık başlıyor. Rahminden başlayıp göğüslerine doğru felç gibi bir şey. Ani bir iğrenme.

Maria biraz gizemli, onu açık seçik görebiliyorum, ama hep kaçıp gidiyor.

Agnes sürekli hasta olduğu için her zaman yalnız. Ama içinde bir acılık, ekşilik ve nefret yok.

Buradaki ıssızlığımda içim pek fazla insancıllıkla dolup patlamış bir diş macunu gibi dışarı sızıyor duygusuna kapılıyorum. Bedenimin sınırları içinde kalmak istemiyor. Garip bir ağırlık ve hacim duygusu. Bulut dumanları gibi yükselen ve bedenimi saran ruh hacmi belki.



22 Nisan:

Filmin –ya da her ne ise– şu şiirden oluştuğuna inanıyorum: "Bir insa ölüyor, ama karabasanda olduğu gibi ölüm yolunda takılıyor ve huzur kavuşamıyor. Sevecenlik, merhamet, kurtulmak, herhangi bir şey içi yalvarıyor. Orada davranışları, düşünceleri, ölenle, ölmeyenle, ölü il bağlantılı iki insan daha var. Üçüncü kişi ise yarı ölüyü huzura kavuştur mak için sevecenlikle kollarında sallıyor, yolun sonuna dek yanında ka larak kendi payına düşeni yapıyor."

Bir şiir ya da yaratı (ne derseniz deyin) hem sertlik, hem de keskin bir ku lak gerektiriyor. Hiçbir şeyi hafife almamalıyım, hiçbir şeyin içine kendi mi ansızın düğümlememeliyim anlamına geliyor.

23 Nisan:

Bugünkü yürüyüşümde bu kadınlar konuşma gücü kazandılar ve konuş mak istediklerini açıkça belirttiler. Kendilerini duyurmak için doğru dü



rüst bir fırsat istiyorlar ve eğer onlar konuşmazlarsa amacımıza hiç ulaşamayacağız.

Gözümün önünde bir sahne canlanıyor. İki kız kardeş, sonsuz bir ilgiyle hasta kardeşlerini güzü seyretmesi, çocukluklarında birlikte oturdukları salıncağı bir kez daha görmesi için parka götürüyorlar.

Gözümün önünde canlanan bir başka sahne: İki kız kardeş akşam yemeği yiyorlar. İkisi de suskun, ağırbaşlı ve karalar giymişler. Anna da orada, sessizce masanın ardında bekliyor.

Bir sahne daha: İki kız kardeş acı içindeler, konuşamıyorlar, yalnızca birbirlerinin ellerine, yüzlerine dokunuyorlar.

26 Nisan:

Bu filmi Agnes Krusenstjerna'ya adamalıyım diye düşündüm, onun romanlarını tekrar okuduğum zaman neredeyse elle tutulabilir, çok tuhaf dürtüler aldım.

28 Nisan:

İmge biraz netleşmeye mi başlıyor, yoksa hâlâ bana sırtını dönüp, benimle konuşmayı red mi ediyor? (Unutma Bergman, olayı çok iyi bilen dört kadınla çalışacaksın! Ve bu dört kadın her tür portreyi canlandırma yeteneğine de sahip.)

30 Nisan:

Belki, bugün baş ağrısına, hafif bir düş kırıklığı ve can sıkıntısına karşın yine de birkaç satır yazmalıyım. Sabah yürüyüşüm iyiydi. Artık *Temas*'ı düşünmüyorum, çünkü beni sıkıntıdan boğuyor.

Kimi zaman bir bütünlük sağlamak gibi belli belirsiz bir düşüncem var. Her şey hiç kesintisiz, sahnesiz akıp gitsin. Ah, o noktaya bir ulaşabilseydim!

Gereksiz olan her şey yanlış. Gerekli tek şey ise biricik ve sağlam olan!

Kırmızı odada ak giysiler içindeki dört kadınla prolog.

Ayrıntıların tüm gerekli keskinliğiyle Agnes ölü.

Agnes ölü değil!

Ölemeyen Agnes yardım istediğinde ne olur?

Anna'nın özverisi.

İki kadın kapının dışında. Agnes'in acısı sona eriyor. Kasları katılaşıyor.

Epilog: Dört kadın odaya girip çıkıyor. Dördü de karalar giymiş, Agnes

ölü. Elleri yüzünde odanın ortasında duruyor.

(Tamam, artık kesin karar verildi. Ya böyle olacak ya da hiçbir şey olmayacak. Bunca zamandır peşimi bırakmayan imgeden vazgeçemem. Bu yanlış olamaz. Hatta sağduyum ya da bilmem hangi kederli yanım bu projeden tümden vazgeçmemi önerse bile...)

İşte böyle.

12 Mayıs:

Senaryo yazmak, oyunculara ve teknisyenlere verilen uzun ve sevecen bir mesajdır. Yararlı olduğu kanısındayım. Baştan sona ne olup bittiği, ne görüldüğünü yorumlamak için verilen mesaj. Gemiden denize fırlatılan bir sürü laf kalabalığı, film yapacak kişilerle, her zaman yakın bir bağ sürdürmek için.

23 Mayıs:

Sanıyorum yanlış iz sürüyorum. Sağlam ve akıcı bir düşsellikten, bir tür sıkıcı ve heyecansız, ayrıntılara dayalı psikolojik betimlemelere saptım. Bunun olmaması gerek. Bu bir yerde benim huzursuzluğumu, yok yere çalıştığım duygusuna kapıldığımı gösterir.

26 Mayıs:

Eve doktor geliyor. İriyarı, soluk yüzlü, insan canlısı ve soğuk. Anna'nın küçük kızına bakıyor. Maria'nın kızı hoş döşenmiş çocuk odasında. Baştan çıkarma. Doktor ve Maria aynanın önünde duruyorlar, bu arada Maria'ya hep Marie diye hitap ediyor, kocası Maria'nın onu aldattığının farkında ve intihar edeceğini söyleyip karısına gözdağı veriyor.

Bu konuda bugün bir ton ve birkaç yüz kilo ağırlık taşıyorum.

1971 güzünde çekime başlandığında ideal bir mekân bulduk. Mariefred dışında Taxinge Şatosu; içi çok bakımsızdı, yine de gereksinim duyduğumuz her şey için bol bol yer vardı: Yemek odası, depo, teknik alanlar, dış çekim yerleri ve yönetim ofisleri. Mariefred Oteli'nde kaldık. Günlük çekimleri izleyecek bir sinema salonu yoktu, ama montaj masası bu amaca göre düzenlendi.

Renkler dikkatle denendi. Renkli çekime başladığımızda Sven Nykvist ve ben test edilebilecek her şeyi test etmiştik. Yalnızca makyaj, saç, giysiler değil; nesneler, duvar kaplamaları, döşemeler, halıların her santimi... En ince ayrıntısına dek her şey denetlenmişti. Bu denetim dış çekimlerdeki makyaj için de geçerliydi. Hazırlıklarımızda kameraya sunulmayan tek bir ay-

rıntı bile yoktu.

Dört olağanüstü oyuncu bir araya gelince duygusal çarpışmalar kaçınılmaz olabilirdi, ama dördü de güvenilir ve yardımseverdi. Bunun ötesinde ve en önemlisi inanılmayacak kadar yetenekliydiler. Yakınmak için hiçbir nedenim yoktu. Yakınmadığımı bildirmekten de mutluluk duyuyorum.



Sessizlik'in özgün adı *Timoka*'dır. Bu salt rastlantıydı. Başlığı Estonya dilinde bir kitabın üzerinde görmüştüm ve ne anlama geldiğini bilmiyordum. Yabancı bir kent için iyi bir isim olduğunu düşündüm. Gerçekte sözcüğün anlamı "celladın yeri."

Çalışma defterimde 12 Eylül 1961 tarihli bir not:

> *Kış Işığı* için mekânlar keşfetmek üzere Rättvik ve Siljansborg yakınındayım. Akşam, Nykvist'le ışığı tartışıyoruz. Tüm bu duyarlıklar karmaşası, arabamız bir arabayla karşılaştığında ya da bir arabayı geçtiğinde ortaya çıkıyor. Bu olay durup dururken aklıma bir düşümü getiriyor, başı sonu olmayan ve hiç yol göstermeyen ve kendini açıklamaya izin vermeyi yadsıyan bir düş. Dört güçlü genç kadın tekerlekli bir sandalyeyi itekliyorlar. Sandalyede bir erkek iskeleti, dağlar kadar yaşlı, oturuyor, bir hayalet. Yaşlı erkek bir vurgun geçirmiş, sağır ve neredeyse kör. Genç kadınlar gülüşüp konuşarak onu güneşe götürüyorlar. Güneşin altında çiçeğe durmuş meyve ağaçlarının altına. Kadınlardan birinin ayağı takılıyor ve tekerlekli sandalyenin yanına düşüyor. Öteki kadınlar kendilerini tutamayıp gülüyorlar.



Aşağıdaki notlarımda *Sessizlik*'in ilk taslağı gizlidir:

> Yaşlı adam Siljansborg Oteli'nde. Bir uçtan öbür uca yürüyor. Komünyona (Aşai Rabbani ayinine) katılacak; karanlık odayla, sarı duvar kâğıdıyla kaplı aydınlık oda arasındaki kapıda bir an duruyor. Başına ve soğuktan morarmış yanağına güçlü bir güneş ışığı vuruyor. Rokoko konsolun üzerinde göz alıcı kırmızılıkta bir çiçek var. Duvarda Kraliçe Victoria'nın portresi asılı. Tedavi odaları ve donanımıyla eski bir hastane. Düztaban Frida, güneş lambaları ve banyolar, çocuk odasındaki oyuncak dolabının içinden ölü bir beden yuvarlanıyor.

Ağabeyimle benim odamızda beyaza boyanmış yüksek bir dolap vardı. Dolabın kapılarını açtığımı sık sık düşlerdim, içinden inanılmayacak kadar yaşlı bir adam düşecekti, bir ceset.

> Kırmızı kaplı bir pornografi kitabı, puslu penceresindeki sarı ışıkla kilisenin cenazeye ayrılmış bölümü. Solmuş çiçeklerin kokusu, mumyalama sıvıları, yas peçelerindeki gözyaşları, nemli mendiller. Ölmekte olan, domuz boynu ve bağırsaklarından söz ediyor. Adam hâlâ parmaklarını kıpırdatabiliyor.

Notlar ilerledikçe bir erkek çocuk öykünün içinde yol almaya başlıyor. Bir yaşlı adam ve bir çocuk birlikte geziye çıkıyorlar:

> Ben ve arkadaşım yaşlı ozan, yurtdışına yaptığımız uzun bir geziden sonra İsveç'e, evimize dönüyoruz. Yaşlı adam ansızın bir kanama geçiriyor ve kendini kaybediyor. En yakın kentte durmak zorunda kalıyoruz. Doktor, çevirmeni aracılığıyla yol arkadaşımın hemen ameliyat olmak üzere hastaneye yatırılması gerektiğini söylüyor. İşte olanlar bunlardı. Hastaneye yakın bir otele yerleştim ve her gün onu görmeye gittim. Bu dönem içinde arkadaşım sürgit şiir yazıyordu. Ben bu kurşunrengi, tozlu, iç karartıcı kentte günlerimi gezinerek geçiriyordum. Yapıların çatılarından belli bir neden olmadan çalan sirenler, çan sesleri, pornografik sahne gösterisiyle varyete tiyatrosu. Ozan ülkenin anlaşılmaz dilini öğrenmeye başladı.
>
> Bu, karı koca ve bir çocuğun gezisi de olabilirdi. Koca hastalanıyor. Kadın kenti dolaşıyor, erkek çocuksa otelin odalarında tek başına deneyimler yaşıyor ya da koridorlarda annesini gözetliyor.

Yabancı kent motifi beni uzun süredir kendine çekiyordu. Hiçbir zaman yapılmayan bir filmin taslağını *Sessizlik*'ten önce yazmıştım. Birkaç akrobata ilişkindi. Partnerlerini yitirmiş akrobatlar, Almanya'nın bir kentinde ya-



kalanmışlardı. Hannover ya da Duisburg olabilir. Dönem İkinci Dünya Savaşı'nın sonları. Sonu gelmeyen bombardımanlar altında akrobatların ilişkileri parçalanmaya başlamış.

Bu taslağın içinde yalnızca *Sessizlik* değil *Yılanın Yumurtası* da gizlidir. Yitik partner düşüncesi *Ayin*'de de ortaya çıkar.

Eğer yeterince deşersem kent konusunun derininde Sigfrid Siwertz'in kısa bir öyküsünün yattığına inanıyorum: 1907'de yayımlanan *Daire*, Berlin'de geçen birkaç öyküyü içerir. Bu öykülerden "Zaferin Karanlık Kraliçesi" beni çok etkilemişti. Körpe bilincime bir kurşun gibi işlemiş olmalı.

Bu öykü benim sık sık gördüğüm bir düşün temeli oldu: Kocaman, yabancı bir kentteymişim. Kentin yasak bölgesine ilerliyorum. Burası yalnızca insan eti tencerelerinden çıkan buharlarıyla kötü ünlenmiş; güvenilmez bir alan değil, çok daha kötü bir şey var. Bölgede gerçekliğin yasaları ve toplumun kuralları artık varlıklarını sürdürmüyor. Burada her şey olabilir ve oluyor. Tedirgin edici şeyse benim sürekli kentin yasak bölgesine doğru ilerlemem ve oraya hiçbir zaman ulaşamamam. Ya uyanıyordum ya da düş bir başka düşe dönüşüyordu.

1950'lerin başında *Kent* adlı bir radyo oyunu yazdım. Havada yaklaşan bir savaşın korkusu ya da bir savaş sonrasının karamsarlığı vardı, ancak *Sessizlik*'ten çok farklıydı. Kent kazılarak çapraz yeraltı galerileri oluşturulmuş, evler çökmüş, yarıklar açılmış, sokakların bağlantıları kalmamış. Oyun, bu yabancı ama garip bir biçimde tanıdık kente gelen bir erkeğe ilişkin. Oyunun benim o zamanki yaşamımla yakın bir bağı var. Karımı ve çocuklarımı yeni terk etmişim. Hem kişisel, hem sanatsal düzlemde birbirini izleyen başarısızlıklar yaşamımı damgalıyordu.

Yabancı kent konusunu biraz daha deşersem Stockholm'deki ilk deneyimlerime ulaşıyorum. Henüz on yaşındayken başıboş dolaşmaya başlamıştım. Hedefim çoğu kez, küçük bir delikten büyüteçle seyredilen resimleri ve küçük sineması Maxim ile benim için sihirli bir yer olan Birger Jarl kemerli pasajı olurdu. Yetmiş beş öreye belirli yaşın altındakilere yasaklanan filmleri görmek için sürünerek gizlice sinemaya girerdim. Yaşlanmakta olan bir eşcinselin çalıştığı projeksiyon odasına çıkmak daha da keyifliydi. Cam dolaplarda korseler, vajina duşları, protezler, pornografik yayınlar vardı.

Bugün *Sessizlik*'i izlediğinizde iki-üç sahnenin iç karartıcı bir edebiyatla dolu (dengesiz ağırlıklarla yüklenmiş bir gemi gibi) olduğunu kabul etmelisiniz.





Bunların ilki ve en belirgini iki kız kardeşin hesaplaşmasıdır. Filmin sonundaki Anna ve Ester arasındaki diyalog çabası da gereksizdir.

Bunun dışında karşısında olduğum başka hiçbir şey yok. Daha uzun zamanımız ve daha çok paramız olsaydı ayrıntıların geliştirilebileceğini görüyorum. Varyete tiyatrosundaki sahne gibi, birkaç sokak sahnesi. Ama artık sahnelerin anlaşılabilir olması için yapabileceğimizi yapmıştık. Kimi zaman çok fazla paraya sahip olmamak da bir üstünlüktür.

Aynadaki Gibi ve *Kış Işığı*'nın görüntü biçimi sınırlandırılmış, hatta basittir. Bir Amerikan dağıtımcı, umarsız bir sesle, "Ingmar, neden artık kameranı hareket ettirmiyorsun?" diye sormuştu.

Sessizlik'te Sven ve ben kendimize hiç yasak koymadık. Utançsızdık. Filmde benim hâlâ çok hoşlandığım bir sinema tadı vardır. Kısacası *Sessizlik* büyük keyifle yapılan bir film oldu. Bunun da ötesinde oyuncular yetenekliydi, disiplinliydi ve neredeyse her zaman iyi bir ruh durumundaydılar.

Filmin birkaç anlamda onların mutsuzluğu olması başka bir öyküdür. *Sessizlik*'le kendilerine uluslararası birer isim yaptılar. Ne var ki diğer ülkeler her zaman olduğu gibi onların her birinin kendine özgü yeteneklerini yanlış anladılar.





İLK FİLMLER

1941 yazında yirmi üç yaşına girmiştim ve gidip anneannemin Dalecarlia'daki evine kapandım. Özel yaşamım karmakarışıktı. Üstelik bir çok kez zorunlu askere çağrılmıştım. Sonunda ülser oldum ve askerlikten muaf tutuldum.

Annem Våroms'da tek başına yaşıyordu. Daha önceleri de zaman zaman bir şeyler yazmıştım, ama hepsi çekmecemin alt gözüne kaldırılmıştı. Yine de tüm karmaşıklıktan uzak Dalecarlia'da kalmak görece bir rahatlamaydı. Yaşamımda ilk kez kesintisiz yazmaya başladım. Sonuç on iki sahne oyunu ve bir opera librettosuydu.

Oyunlardan birini Stockholm'e getirip öğrenci tiyatrosunun başındaki Claes Hoogland'a verdim. Oyunun adı *Kasper'in Ölümü* idi. 1941 güzünde bana oyunu yönetme fırsatı verildi. Oyun mütevazi bir başarıya ulaştı.

Bunun sonucu olarak Svensk Filmindustri'den Stina Bergman'la görüşmeye çağrıldım. Oyunu görmüştü ve geliştirilmesi gereken bir dramatik yetenek yakaladığını düşünmüştü. Bana Svensk Filmindustri'nin metin yazarlığı bölümünde ücretli bir sözleşme önerdi.

Stina Bergman, roman ve oyun yazarı Hjalmar Bergman'ın dul eşiydi ve stüdyonun metin bölümünün başıydı. 1923'te Victor Sjöström'ün Hollywood'a taşınmasını Bergman'lar izledi. Hjalmar Bergman için Amerika serüveni bir yıkımdı, ama Stina, Hollywood'un teknikleri üzerinde çalışmış ve bunları çabuk öğrenmişti. Böylece Svensk Filmindustri, Amerikan film drama tekniğinde geniş bilgi sahibi olan bir senaryo yöneticisi kazanmıştı.





Bu teknik çok fazla açık seçik, neredeyse katıydı. İzleyicinin hiçbir zaman öykünün neresinde olduğuna ya da kimin kim olduğuna ilişkin en ufak bir kuşkusu olmamalıydı ve geçişlere özen gösterilmeliydi. Yükselme noktaları metnin içine özel bir tarzda dağıtılmalı, doruk noktası sona saklanmalıydı. Diyaloglar kısa tutulmalıydı ve edebi terimler yasaktı.

İlk görevim Sigtuna Kuruluşu'nda tanınmış bir yazarın korkunç bir senaryosu üzerinde çalışmaktı. Ödemeyi Svensk Filmindustri yaptı. Üç hafta içinde biraz daha heyecan uyandıran bir versiyon hazırladım. Film hiçbir zaman çekilmedi, ama ben kadrolu bir metin yazarı olmuştum. Bir masam, bir telefonum, Kungsgaten No: 30'da üst katta çatının saçakları altında bir ofisim vardı.

Stina Bergman'ın buyruğunda bir senaryo kölesi olmuştum. *Cennet'in Oyunu* ile azımsanmayacak bir başarı kazanan Rune Lindström de orada çalışıyordu. Felsefe doktorası olan Gardar Sahlberg de. Yönetmen Gustaf Molander'in sürekli birlikte çalıştığı Gösta Stevens'in bürosu ise şık sayılabilirdi. Kadırgada tüm gücüyle kürek çeken yarım düzine köle vardı. Sabah saat dokuzdan öğleden sonra beşe kadar bize verilen romanlardan, kısa öykülerden ve sinopsislerden senaryo yazmaya çalışarak masalarımızın başında oturuyorduk. Stina Bergman'ın yönetimi dostça, ama katıydı.

Yeni evliydim ve karım Else Fisher'la, Abrahamsberg'de iki odalı bir apartman dairesinde oturuyorduk. Else koreografti. O günlerde bu meslek pek kazançlı değildi. Hiçbir zaman yeterince paramız olmadı. Durumumu-

zu düzeltmek için bana yüklenen köleliğin yanı sıra kendi küçük öykülerimi yazmaya çalıştım.

Diploma sınavımdan sonraki yaz, mavi bir deftere son öğrencilik yılıma ilişkin bir öykü yazmış olduğumu anımsadım.

Svensk Filmindustri'nin bir metni tedavi etmek için beni gönderdiği Sigtuna Kuruluşu'na giderken bu öyküyü de yanıma aldım. Günün ilkyarısında kölelik görevimi yerine getiriyor, öğleden sonraları ise *İşkence* üzerinde çalışıyordum. Kungsgaten No: 30'a döndüğümde iki senaryoyu birden teslim edebildim.

İkisinin de ardından uzun bir suskunluk yankılandı. Gustaf Molander bir rastlantıyla *İşkence*'yi okuyana dek hiçbir şey olmadı. Molander, Carl Anders Dymling'e (1942'de Svensk Filmindustri'nin başına geçti) öykünün itiraz edilebilecek ve sevimsiz pek çok yanına karşın azımsanamayacak kadar keyifli ve gerçek olduğunu da yazdı. Molander'e göre *İşkence* filme çekilmeliydi.

Stina Bergman, bana Molander'in yorumlarını gösterdi, aynı zamanda karanlık ve korkunç şeylere eğilim duyduğum için beni hafifçe payladı. "Kimi zaman tıpkı Hjalmar'sın." Bu sözcükleri yüce güçten gelen bir ileti gibi aldım, hafif bir gururla içim titredi. Hjalmar Bergman, sevdiğim, taptığım bir yazardı.



Bu arada Svensk Filmindustri özel bir yıldönümü kutlamaya karar vermişti. Stüdyo yirmi beş yaşına basmıştı. Yıldönümü 1944-45 sezonuna rastlamıştı ve stüdyo bu vesileyle nitelikli altı film yapacaktı. Bağlantı kurulan yönetmenler arasında Alf Sjöberg de vardı ama ona uygun bir senaryo bulamıyorlardı. İşte o zaman Stina Bergman *İşkence*'yi anımsadı.

Daha neler olduğunu anlamadan kendimi Alf Sjöberg'in Djurgärden'deki bir kültür anıtı olan küçük evinde oturuyor buldum. Onun pervasız çekiciliği, bilgisi ve coşkusu beni çok çabuk baştan çıkarmıştı. Sevimli ve iyi yürekliydi. Ansızın hep özlemini duyduğum bir dünyayla tanıştırılmıştım. Çok uzun süredir yuvamı bu dünyanın kenarında, kıyısında kurmaya zorlanıyordum.

Alf Sjöberg epey bocaladıktan sonra çekimde "devamlılık asistanı" olarak çalışmama izin vermişti. Bu görevdeki becerim neredeyse felaketti. Buna karşın Sjöberg bana inanılmaz profesyonel bir sabır gösterdi. Ben de ona hayran oldum.

Benim için *İşkence*, okulun ve ergenlik çağının işkencelerine ilişkin saplantılı ve öfke dolu bir öyküydü. Alf Sjöberg öyküde başka şeyler gördü. Değişik sanatsal ustalıklarla öyküden bir karabasan oluşturdu. Bunun da ötesinde Latince öğretmeni Caligula'yı gizli bir Naziye dönüştürdü ve oyunu Caligula rolündeki Stig Järrel'in coşkulu hareketler ve anlatımlarla dolu şeytansı bir siyah değil, sarışın ve önemsiz birisi olmasını istedi. Alf Sjöberg ve Järrel bu karakterde öyle gizli bir gerilim yarattılar ki Caligula filmin içinde hep tutarlı kaldı.

Çekim bitmek üzereyken tiyatro eleştirmeni Herbert Grevenius beni arayıp Helsingborg Belediye Tiyatrosu'nun başına geçmeyi isteyip istemediğimi sordu. Alf Sjöberg'den Helsingborg'a gidip tiyatro yönetimiyle sözleşme imzalamak için bir günlük izin istemem gerekti. Sjöberg güldü, bana sarıldı ve, "Sen delisin," dedi.

Film bittiğinde yönetmenliğe ilk adımımı atmıştım. *İşkence*'nin sonunda, Alf Kjellin'in canlandırdığı öğrencinin dışında tüm öğrenciler sınavlarını vermişlerdi. Başarısız öğrenci ise arka kapıdan dışarıya çıkıyor. Yağmurun altına. Caligula pencereden ona el sallıyor. Herkes bu sonucun çok karanlık olduğu düşüncesine kapılınca bir ek sahne daha yazmak zorunda kaldım. Yenik düşen Caligula aşağıdaki merdivenlerde öfke içinde bağırırken, okul yöneticisi, ölen kızın apartmanında Kjellin'i sağduyuya davet eden bir konuşma yapıyor. Son sahnede Kjellin tan vakti ışığında gösterilir. Uyanmakta olan kente doğru yürümektedir.







Sjöberg'in başka işi olduğu için dış çekimleri benim yapmam önerilmişti. Bunlar ilk profesyonel film karelerimdi. Sözcüklerle ifade edemeyeceğim kadar heyecanlandım. Film ekibi işi bırakıp evlerine gideceklerini söyleyerek bana gözdağı verdiler. Bağırdım ve öylesine yüksek sesle küfrettim ki insanlar uyanıp pencerelerinden baktılar. Sabah saat dörttü.

Yıldönümü için yapılan altı filmden yalnızca *İşkence* başarılı olmuştu. Ayrıca Helsingborg'un ilk sezonu da çok başarılıydı. Altı oyun yönettim. Oyun sayısı hızla arttı. Stockholm'den tiyatro eleştirmenleri gelmeye başladı. Kısacası çok iyi gidiyorduk.

İşkence'nin çekiminden önce kendi filmimi yönetmeme izin vermesi için Carl Anders Dymling'e uzun uzun yakarmış ve hep geri çevrilmiştim. Bir gün bana bir Danimarka oyunu gönderdi. Adı *Analık İçgüdüsü*, yazarı Leck Fischer'di. Dymling, bu büyük melodramdan iyi bir senaryo çıkarırsam filmi benim yönetmeme izin vereceğine dair söz verdi.

Çılgınca bir mutluluk içinde ve soluk kesici bir hızla tüm gecelerimi senaryoyu yazmaya adadım. Teslim ettikten sonra 1945 yazında filmi çekmeme karar verilmeden önce senaryoyu iki ya da üç kez yeniden yazmak zorunda kaldım. *İşkence*'den etkilenerek *Kriz* adıyla vaftiz ettim.

Adına uygun düşen bir çekim oldu.

Çekimin ilk gününün bendeki etkisini hâlâ tarifsiz bir korku olarak hatırlıyorum.

Hangi film olursa olsun çekimin ilk günü özellikle çok gergindir. Benim için en başından *Fanny ve Alexander*'a dek ve *Fanny ve Alexander* da dahil hep böyle olmuştur. Ama bu ilk çekim benim sinema yaşamımın ilk çeki-

miydi. Çok titiz hazırlıklar yapmıştım. Her sahne dikkatle düşünülmüş, her kamera açısı hazırlanmıştı. Kuramsal olarak ne yapacağımı tam olarak biliyordum, uygulamada ise her şey cehennemlik olmuştu.

Birbirlerinden her anlamda ayrı düşürülmüş âşık bir çifte ilişkin klasik bir İspanyol oyunu vardır. Birlikte ilk gecelerini geçirmelerine izin verilen âşıklar ayrı kapılardan yatak odasına girerler ve düşüp ölürler.

Benim başıma gelen de tam buydu.

Cehennemden daha sıcak bir gündü ve çatısı cam bir stüdyoda çalışıyorduk. Görüntü yönetmeni Gösta Roosling, karmaşık ışığa ve o zamanların ağır kameralarına alışkın değildi. Dış çekimlerde kullandığı hafif kamerası ve bir başına çalışmasıyla mesleğinde küçümsenemeyecek bir ün kazanmıştı. Asistanı deneyimsizdi. Ses teknisyeni ise yürüyen bir felaketti. Baş kadın oyuncu Dagny Lind neredeyse kamera karşısına hiç geçmemişti ve korkudan felçli gibiydi.

Günde ortalama sekiz ayrı açıdan çekim yapacaktık. Bu, saatte bir çekim demekti. İlk gün sadece iki çekim yapabildik. Sonradan o günkü çekimlere baktığımızda net olmadıklarını gördük. Dahası da vardı. Çerçevenin kenarından mikrofon görünüyordu. Dagny sahnedeymiş gibi konuşuyordu. Sahneler tiyatro gibiydi. Kısacası tam bir felaket.

Büyülü Fener'de bu filmde yaşadığım güçlükleri şöyle dile getirmişim:

> *Kriz*'in çekiminin ilk günleri bir karabasan gibiydi. Kendimi nasıl yönetileceğini hiç bilmediğim bir aletin içinde hissediyordum. Ayrıca başrolü vermek için savaşmayı göze aldığım Dagny Lind bir film oyuncusu değildi ve yeterince deneyimi yoktu. Gayet açık bir şekilde herkesin benim yetersiz olduğumu anladığını gördüm. Onların güvensizliğine meydan okumak için sık sık aşağılamalara ve sinir krizlerine başvurdum.

Daha başlarda, stüdyo yöneticileri filmi durdurmak istediklerinde, üç haftadır yaptığımız çekimleri gören Dymling araya girdi. Her şeye yeni baştan başlamamızı önerdi. Ona derin bir gönül borcu duydum.

Bir sonraki koruyucu meleğim –tanımı pek de iyi yapılamayan– stüdyo sanatsal danışmanı konumundaki Victor Sjöström'dü:

> Sanki bir rastlantıymış gibi büyük sessiz film ustası Victor Sjöström ortaya çıkıverdi. Ensemden yakaladığı gibi beni stüdyonun dışındaki asfalt yola çıkardı. Eli ensemde aşağı yukarı yürümeye başladık. Çoğu zaman susuyorduk. Sonra birdenbire basit ve anlaşılması çok kolay şeyler söylüyordu. "Sahnelerin fazla karmaşık. Ne sen ne de Roosling bu karmaşık-

lıkların üstesinden gelebilirsiniz. Daha yalın çalışın. Oyuncularını önden çek. Bunu hem oyuncular sever, hem de en iyi yol budur. Her önüne gelenle kavga etme. Çünkü öfkelenirler ve çıkardıkları iş iyi olmaz. Her çektiğin şeyi öne çıkartma. Seyirciyi boğarsın. Önemsiz bir ayrıntı önemsiz bir ayrıntı gibi gösterilmelidir. Bunun ille de altını çizmeye gerek yoktur." Asfaltta bir aşağı bir yukarı dolanıp duruyorduk, ensemi tutmaya devam ediyordu. Gerçekçiydi, somut olaylara dayanıyor ve kendisine hiç de nazik davranmadığım halde bana öfkelenmiyordu.







Ne yazık ki korkunç olaylar hızla çoğaldı. Hiçbir şey istediğim gibi olmadı. Dış mekânların çekimi için Hedemora'ya gittik ve kent otelinde kaldık, tarihin en yağmurlu yazıydı. Üç hafta içinde tamamlayacağımızı öngördüğümüz yirmi sahnenin yalnızca dördünü çekmeyi başarabildik. İskambil oynadık, içki içtik ve hüzünlendik. Sonunda da geri çağrıldık.

Dış çekimlerin geri kalanını Djurgården'de gerçekleştirdik. Pahalı Hedemora safarimiz tümüyle anlamsızdı.

Kısa bir süre sonra bunu başka bir felaket izledi. *Kriz*'de, Jigolo Jack'in (Stig Olin) hem kendi âşığının, hem de kızının çalıştığı ve bitişiğinde bir müzikhol olan sokaktaki, güzellik salonunun önünde kendini vurduğu bir sahne vardır.

Uygun bir mekân bulabilmek için boş yere Stockholm'ün her yanını dolaştım. Ansızın stüdyo mimarı gelip sokağımı stüdyonun içinde yapacaklarını bildirdi. Tam istediğim gibi olacaktı. Her şeye karşın yönetimin benim filmimi beğendiği ve başarılı olacağıma inandığı gibi bir düşe kapıldım. Yapılacak sokak ödülümdü.

Kavrayamamış olduğum şeyse Råsunda'daki stüdyo ile Stockholm'deki merkez ofis arasında süregelen kirli pazarlıkta benim rehin olarak kullanılacağımdı. Stüdyoda her yıl, yirmi kadar film yapılıyordu. Birkaç yüz kadar da çalışan vardı. Bu bağımsız ve büyük işletmenin yöneticisi inanılmaz bir entrikacı olan Harald Molander'di ve çok güçlü bir mevki olan merkez

ofisin başındaki Carl Anders Dymling'den ve onun çalışanlarından nefret ediyordu.

Stüdyodakiler şöyle düşünmüştü: Ingmar Bergman'ın koruyucusu Dymling'dir. Filmin tam bir fiyasko olmasını sağlayacağız. Başından beri Bergman'ın *Kriz*'inin çılgın bir girişim olduğunu iddia ettik. Şimdiden bütçeyi aşan bu filme bir de karışık sokak giderlerini ekleyebiliriz. Bu da, *Kriz*'in ekonomik bir yıkım olmasını garantileyecektir. Bergman kapı dışarı edilecek, Dymling'in konumu da güçsüzleşecektir. Yürüttükleri bu mantık ödülsüz kalmadı.

Evlerin sadece ön cephelerinin göründüğü sokağıyla bir yazlık dekor inşa edildi. Yapım giderlerinin faturası da benim filmime çıkarıldı. Sokağın kaldırımları bile taşla döşenmişti ve herkes bundan hoşnuttu.

Artık güzellik salonu önünde, yanıp sönen müzikhol ışıklarının altında Jack'in kendini vuracağı sahnenin çekimine hazırdık. Yüksek bir tuğla duvar yapılmıştı, yağmur yağıyordu ve cankurtaran bekliyordu. Boş bir gurur ve sahte bir gücün ürünü mutlulukla sarhoş olmuştum.

Gece çekimlerinin çoğunda olduğu gibi elektrikçiler ve asistanlar hafifçe sarhoştu. Olabildiğince geniş çekim yapabilmek için kamerayı yüksek bir iskele üzerine yerleştirmiştim. Kamerayı indirirken setçilerden biri boylu boyunca yere yuvarlandı. Çekim için hazırlanan cankurtaran onu hastaneye götürdü. Ekip işi bırakıp evlerine dönmek için direndi, ben reddettim. Görüntünün içine asık yüzlü bir İsveç sessizliği girdi. Söylenen her şeyi yaptılar, ama isteksiz. O gece eve gittiğimde filmi bırakmaya hazırdım.

Setçi iyileşti. *Kriz*'in çekimi sürdü, ancak her geçen gün ekiple aramızdaki düşmanlık büyüyordu. Her şey tartışma ve karşı koyma konusu oluyordu. Ben bu mesleği nasıl öğrenecektim?

Bana her zaman dost bir meslektaş gibi davranan Victor Sjöström'ün yanı sıra bir yandaş daha bulmuştum. Filmin montajını yapan Oscar Rosander.

> Çekim bittikten sonra içim ağlayarak düş kırıklığı ve öfke içinde Oscar'ın evine gittiğim zaman beni sert, ama dostça bir yansızlıkla karşıladı. Acımasız bir biçimde, filmimde kötü, rezalet, kabul edilemez ne varsa sayıp döktü. Ama iyi bulduğu şeyler için övmekten de kaçınmadı. Ayrıca beni montajın sırlarıyla da tanıştırdı. Her şeyden önemli temel bir gerçek vardı, montaj çekimle birlikte yapılmalıydı, ritm ise senaryoyla birlikte ortaya çıkmalıydı. Pek çok yönetmenin bunun tersini benimsediğini biliyorum. Benim içinse Oscar Rosander'in bu ilkesi kural olmuştur.

Kriz'in ilk gösterimi 1946 yılının Şubatı'nda yapıldı ve tam bir fiyaskoy-

du. O dönemde Helsingborg Tiyatrosu'nun başına dönmüştüm. Firmadan çıt çıkmadı. Stüdyonun başındaki Harald Molander, Bergman stüdyoya dönerse istifa edeceğini resmen açıklamıştı. Tam bir yenilgiydi.

Sonra resmin içine Lorens Marmstedt girdi. Alf Sjöberg'le birlikte onunla birkaç kez karşılaşmıştım. "Yetenekli insanların tadına bakmaktan hoşlanırım. Bana gelip film yapacaksın," demişti. Bu konuşma *İşkence*'nin başarısının ardından yapılmıştı.

Kriz'in gösteriminden birkaç gün sonra telefon çaldı. Lorens'di. "Sevgi-



li Ingmar *korkunç* bir filmdi. Daha kötüsünü düşleyemiyorum! Sanıyorum telefonun önerilerle kilitlenmiştir."

Lorens Marmstedt bağımsız bir yapımcıydı. Ufak ama saygın bir yapım firması vardı. Terrafilm. Svensk Folkbiografer'dan Karl Kilbom az önce onu aramış ve iki film yapmasını istemişti. Birinci tasarı Oscar Braathen'in *İyi İnsanlar* adlı bir Norveç oyunuydu. Herbert Grevenius'un yazdığı senaryoyu Lorens, benim okumamı istiyordu.

Herbert Grevenius 1940'ların önde gelen tiyatro eleştirmenlerindendi ve onunla iyi dosttuk. Helsingborg Kent Tiyatrosu'nun başına geçme kararını vermemin ardındaki itici güçtü. 1946 yılında Torsten Hammarén kanalıyla bana Göteborg Kent Tiyatrosu'nun kapılarını açan da odur.

Herbert'in senaryosunu okudum ve biraz sıkıcı buldum. Lorens Marmstedt bana senaryoyu yeniden yazmamın ne kadar zaman alacağını sordu.

Bir sekreter verirlerse bir hafta sonunda bitireceğime söz verdim.

Önümdeki otuz altı saat içinde güzel bir kadına senaryoyu dikte ettiriyordum. En azından senaryonun yavanlığını kırmıştık, bu da bir başarı sayılabilirdi.

Lorens için bu kez bu büyük bir kumar değildi. Çıraklığımın ederi Svensk Folkbiografer tarafından ödenecekti. Senaryo onaylandıktan üç hafta sonra hemen çekime başladık. Zaman çizelgesi hazırdı ve çekimin dört hafta içinde tamamlanması gerekiyordu.

Lorens sert bir öğretmendi. Eleştileri acımasızdı. Zayıf bulduğu sahneleri yeniden çekmek zorundaydım. Şöyle şeyler söyleyebiliyordu: "Hasse Ekman'la konuşuyordum, Kilbom'la konuştum. Sorunu açıkça ortaya koymalıyım! Çekimi tamamlamana bile izin verilmeyebilir. Şunu aklından çıkarma: Birger Malmsten, Jean Gabin değildir. En önemlisi, sen Marcel Carné değilsin!"





Oldukça iyi bulduğum birkaç sahneyi göstererek az çok kendimi savunmaya çalıştığım zamanlarda Lorens buz gibi açık mavi gözleriyle bana bakıp "İçinde bu öz doyum kaynarken nasıl adım atabiliyorsun anlamıyorum," dedi.

Öfkelendim. Aşağılanmıştım ve umutsuzdum, ama onun haklı olduğunu da itiraf etmek zorundaydım. Her gün oturup günlük çekimlere bakmak zahmetine katlanıyordu. Ekibin önünde eleştirilip aşağılanmaya da katlanmam gerekti, çünkü filmin doğumuna ve gelişimine tutkuyla katılıyordu. *Aşkımıza Yağmur Yağıyordu* ya da yaptığım başka bir film süresince beni bir kez bile övdüğünü anımsamıyorum.

Yaptığı şey bana ders vermekti. "Sen ve arkadaşların," dedi, "günlük çekimleri gördüğünüz zaman duygusal bir karmaşa içine giriyorsunuz ve gördüğünüz her şeyin çok iyi olmasını istiyorsunuz. Başarısızlıklarınıza özürler bulmak ve gördüklerinizi abartmak eğiliminde olmanızın nedeni bu. Hepiniz birbirinizi destekliyorsunuz. Bu normal, ama tehlikeli de. Kendini psikolojik bir egzersize bırak. Coşkulu olma. Özeleştiriden de vazgeç. Sıfır noktasında olduğunu varsay. Gördüğün şeye duygularının karışmasına izin verme. O zaman her şeyi göreceksin."

Bu öğüt profesyonel yaşamım için paha biçilmez değerdeydi.

Film aynı yılda, Kasım 1946'da gösterime girdi ve mütevazi bir başarıya ulaştı. *Kriz*'i azılı bir şekilde eleştirenler artık daha olumlu bir "bekle gör" tavrı benimsemişlerdi. Marmstedt, Folkbiografer için bir tasarıyla daha geldi. Fin asıllı İsveçli yazar Martin Söderhjelm'in *Hindistan'a Giden Gemi* adlı oyunu.

Söderhjelm kendi senaryosunu yazmıştı, ama senaryosu kullanılabilir gibi değildi. Lorens, birlikte Cannes'a gitmemizi önerdi. Ben senaryoyu yazacaktım, o da rulet oynayacaktı. Arada yemek yiyip içki içecektik, amaca uygun kadınlarla tanışacaktık.

İyi zaman geçirdik. Ben, Hotel Majestic'in en üst katında demiryoluna ve iki yangın duvarına bakan bir odada kaldım. Çalışmak bir saplantı oldu. İki haftadan az bir sürede senaryo bitmişti. Martin Söderhjelm'in oyunundan geriye pek fazla sözcük kalmamıştı.

Düşünmeye zaman bulamadan kendimizi yapımın içinde bulduk. Bu kez ben Marmstedt'in isteklerine karşı çıkıp başroldeki kadını Gertrud Fridh'ın oynamasında direttim. Çok yetenekliydi, ancak alışılmış anlamda güzel bir kadın değildi. Lorens, onun deneme çekimini görünce telaşlanıp makyajının yeniden yapılmasını istemişti. Sonunda Fridh, bir Fransız me-









lodramındaki ucuz bir fahişeye benzedi.

Bu filmde de *Kriz*'de olduğu gibi yer yer güçlü ve canlı sahneler vardı. Kamera durması gerektiği yerde duruyor, oyuncular davranmaları gerektiği gibi davranıyorlardı. Bazı kısa anlarda gerçekten bir film çekiyordum.

Hindistan'a Giden Gemi'yi bitirdiğim zaman coşku içinde yüzüyordum. Harikaydım, müthiştim, taptığım Fransız yönetmenler kadar iyiydim. Başlangıçta Lorens Marmstedt de biraz olumluydu. Ama filmi tanıtmak için gittiği Cannes Film Festivali'nden panik içinde aradı. Büyük bir fiyaskoyu önleyebilmek için filmin dört yüz metresini, hatta daha fazlasını kesmemi istedi. Büyük bir öfkeyle ve sersemce bir kendini beğenmişlik içinde bu büyük yapıtın bir metresini bile kesmeyeceğimi söyledim.

Filmin İsveçteki ilk gösterimi garip bir havaya büründü. Zaman azlığından kopya kontrol edilememiş, laboratuvardan doğruca Kraliyet Tiyatrosu'ndaki projeksiyon odasına gitmişti. O zamanlar eleştirmenler için özel ön gösterimler yoktu. Onlar da öteki izleyiciler gibi açılışa gelirlerdi. Gert-

rud Fridh ve Birger Malmsten'le birlikteydim. Ses bandının bir kazaya uğradığını anında anladık. Konuşmalar işitilmiyordu. Projeksiyoncuyu arayıp sesi biraz yükseltmesini söyledim. Sonuç: Ses daha da az işitiliyordu. Bu yetmezmiş gibi bobinler paketlenirken üçüncü bölümle dördüncü bölüm karışmıştı. Dördüncü bölüm önce gösterildi. Bölümlerin karıştığı iyice ortaya çıkınca gidip projeksiyon odasının kapısını tekmeledim, ama kapı içeriden kilitlenmişti. Kapalı demir kapının ardındaki uzun tartışmalardan sonra projeksiyoncuyu filmi dördüncü bölümün ortasında durdurup, üçüncü bölümden tekrar başlamaya ikna ettim.

Sonra Gondolen Restoram'nda bir parti verildi. Yaşamımda ilk ve son kez kendimden geçecek kadar sarhoş oldum.

Artillerigaten'deki bir apartmanın merdiveninin basamaklarında uyandım. Aynı sabah uçağa binip Kent Tiyatrosu'ndaki oyunun kostümlü provalarında bulunmak üzere Goteborg'a gitmem gerekiyordu. Bir biçimde kendimi Bromma Havaalam'na attım, acınacak durumdaydım. Bekleme salonunda dinlenmiş, tatlı kokular sürünmüş Hasse Ekman, inanılmayacak kadar görkemli Eva Henning'le birlikteydi. Filmimin eleştirisini okuyordu.

Babası ünlü oyuncu Gösta Ekman'ın pek çok fiyaskolarının birinin ardından, "Yarın başka bir gazete çıkacak," dediğini aktararak elinden geldiğince beni avutmaya çalıştı.

Hindistan'a Giden Gemi büyük bir yıkımdı. Kopyada başıma gelenler bana iyi bir ders oldu. *Liman Kenti*'ni yapmak üzere Svensk Filmindustri'ye döndüğümde boş anlarımın tamamını ses bölümünde ve laboratuvarda geçirdim. Ses kaydetmek, film banyo etmek ve kopyalamaya ilişkin her şeyi öğrendim. Kamera ve çeşitli kamera mercekleri üzerinde de çalıştım. Artık asla bir teknisyen beni ezip geçemeyecekti. İşlerin nasıl olmalarını istediğimi öğrenmeye başlamıştım.

Tüm olanlara karşın Lorens Marmstedt beni kapı dışarı etmedi. Büyük bir incelikle artık en azından mütevazi bir seyirci başarısı elde etmemin zamanının geldiğini söyledi. Yoksa film yönetmeni olarak günlerim sayılı olabilirdi.

Hindistan'a Giden Gemi ve *Aşkımıza Yağmur Yağıyordu* Svensk Folkbiografer için yapılmıştı. Marmstedt, şimdi kendi firması Terrafilm için bir film yapmamı öneriyordu. Lorens'in tutkulu bir kumarbaz olduğunu, tüm gece boyunca parasını aynı numaraya yatırabildiğimi de belirtmeliyim.

Dagmar Edqvist'in kör bir müzisyenin öyküsüne ilişkin *Karanlıkta Müzik* adlı romanının film haklarını almıştı. Şimdilik şeytanlarımı eski bir tor-

baya doldurmalıydım. Bu çalışmada bana hiç yardımları dokunmayacaktı.

Romanı okudum: Nefret ettim ve bunu da Lorens'e söylemeye karar verdim. O da, bana başka bir film önermeye hiç niyeti olmadığı cevabını verdi. Sonunda birlikte gidip Dagmar Edqvist'i görmeye karar verdik. Nefis bir kadındı; şakacı, sıcak, zeki, kadınsı ve sevimli. Teslim oldum. Senaryoyu birlikte yazacaktık.

Film 1947 güzünde çekildi. Bu filmin çekimine ilişkin tek anım durmaksızın, sıkıcı bölümler olmamasına dikkat et, eğlenceli olsun diye düşündüğümdür. Tek tutkum buydu.

Karanlıkta Müzik Gustaf Molander tarzında derli toplu bir film oldu. Genelde iyi karşılandı ve mütevazi bir gişe başarısı elde etti.

Lorens Marmstedt bu kez doğru numaraya oynamıştı. Svensk Filmindustri'ye geri dönmek üzere ona teşekkür ettim. Çünkü benim özgün adı *Yüzü Olmayan Kadın* senaryomdan Gustaf Molander başarısı küçümsenemeyecek bir film yapmıştı. Bunun ötesinde stüdyo yöneticileri *Karanlıkta Müzik*'in gişeye ne kadar kazandırdığını da hesaplamışlardı. Benim resmi olarak Svensk Filmindustri'ye geri çağrılmam tam olarak özverili bir jest değildi.

Lorens bana hiç sitem etmedi. Aslında kısa bir süre içinde benim profesyonel yaşamıma tekrar girecekti.

Liman Kenti dikkate değer bir öykü değildi. Olle Länsberg'in ciltler dolusu malzemesinden parçalar seçip filme uygun bir derleme yapacaktım. Bizim için çarpıcı olan şeyin ne olduğunu anlamamıza bile zaman kalmadan kendimizi çekimin içinde bulduk.

İtalyan yeni gerçekçilerinden ve büyük ölçüde Rossellini'den etkilenerek olabildiğince stüdyo dışı çekim yapmaya çalıştım. Yanlışlık ise tüm iyi niyetime karşın filmin çoğunun stüdyo içinde çekilmiş olmasıydı ve Bergman'ın İsveçlilerin stüdyoda film çekme geleneğinden ayrıldığı söylenemeyecekti.



Liman Kenti, 1948 güzünde gösterime girdi ve belli bir başarıya ulaştı. Aynı dönemde karım Ellen'le Dalecarlia'ya çocukluğumu geçirdiğim yaz evine gittik. Orada *Zindan*'ın senaryosunu yazdım.

Güz sonuydu ve neşeliydik. İki odada ve mutfaktaki çini sobalarda ateşler yaktık. Ellen oturma odasında koreografi çalışıyordu ve ben kendi ilk filmimi yazdığım yatak odasında egemenliğimi sürdürüyordum. Huzurluyduk ve güzel duygular içindeydik. Çalışmadığımız zaman uzun yürüyüşler yapıyorduk. *Liman Kenti*'nin başarısında bunun çok yararı oldu. Her şeyiyle hoş bir dönemdi.

Geçen yaz Birgitta Carolina'ya ilişkin, o zamanlar haftalık dergilerde "Yaşamdan Gerçek Öyküler" başlığıyla çıkan popüler tarza gönderme yaparak "Gerçek Öykü" adında uzun bir öykü yazmıştım. Zararsız duygusallıkla gerçek duygular arasındaki engellenmiş gidiş gelişleri anlatmak istemiştim. Filmin adından da çok hoşnuttum. İronimin uygun olduğunu sanıyordum.

İsveçli sinema izleyicilerine ilişkin bilinmesi gereken her şeyi bilen yapımcım Lorens Marmstedt, onların ironiden anlamadıklarını ve deliler gibi öfkelendiklerini söyledi. Filme başka bir isim bulmamı istedi. Önce *O Zindan*, daha sonra yalnızca *Zindan* dedim. Bu 1940'lar için tipik bir isimdi ve *Gerçek Öykü*'den çok daha kötüydü.

Senaryoyu Lorens Marmstedt'e verirken duraksadım ve şöyle bir şeyler söyledim: "Bunu okumak zorunda değilsin, ama ilgilenirsen bir göz gezdir." Svensk Filmindustri'ye okumaları için bile vermedim çünkü bir yararı olmayacağını biliyordum.

İki gün sonra Lorens telefon etti ve kendi dolambaçlı tarzında, "Çok dokunaklı... Bilmiyorum, belki... duygulandırıcı, ama etkili değil! Yine de belli olmaz. Acaba? Ne kadar hızlı çalışabilirsin?"

"On sekiz gün. On sekiz günden az değil," dedim. Sonra oyuncu seçimini konuştuk. Lorens oyuncuları arayıp her birine, "Her zamanki parayı alacağınızı düşünmeyin, çünkü bu bir *sanat* filmi ve *sanat* için özveride bulunmak gerek," dedi. Bense bir kuruş bile almadım. Kazancın yüzde onunu alacaktım. Hiçbir şey kazanılmadı.

Zindan gösterime girdi. 1940'ları simgeleyen bir film olarak hiç kusuru yoktu. Bunun nedeni yalnızca filmin adı değil 1940'ların edebiyat çevrelerinde etkin olduğu varsayılan Tomas rolünü gazeteci yazar Birger Malmsten'in canlandırmasıdır. Ama bu yapay bir benzetmedir. Çünkü İsveç'in edebiyat kültürü ve bu kültürün yazarlarının benimle hiç ilişkisi yoktu, be-

nim de onlarla. Beni düşünmüş olsalar bile İsveç Radyosu oyun seçimi sorumlusu Gunnar Ollén'in *Korkuma* adlı oyunumu reddederken, "Yazık ki sen hiçbir zaman gerçek bir yazar olmayabilirsin Ingmar, yine de yazmayı sürdür. İyi şanslar!" diyerek dışarı vurduğu duygularını paylaşacaklardı.

Zindan'ın yapımı çok küçük bir bütçe kullanmak koşuluyla gerçekleşebilecekti. Lorens Marmstedt maliyeti normalin altında tutmaya söz verdiğim sürece beni istediğimi yapmakta özgür bırakacaktı. Film stoklarını kullanırken de tutumlu olmak zorundaydık. Sekiz bin metre film şeridi kullanacaktık, daha fazla değil! Bu sorunlar beni kışkırttı. Dar bütçeli bir film çekmek için hesaplı ve uygulanabilir ön gereksinimleri bildiren bir rapor yazdım:

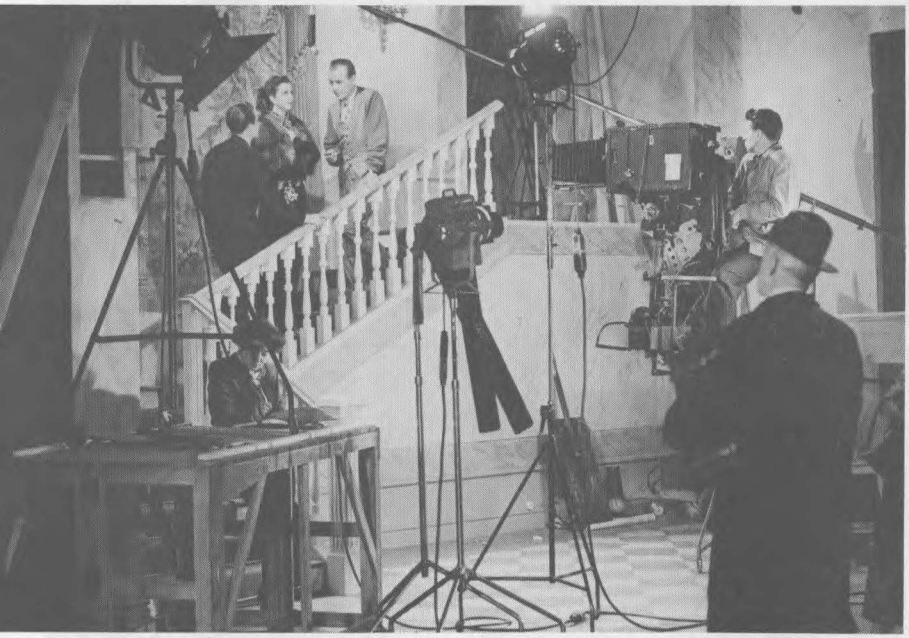
> Ucuz bir film yap. Şimdiye dek bir İsveç stüdyosunda yapılmış olan filmlerin en ucuzunu yap, böylece kendi gönlünce en iyi olanı yaratmak için sana büyük bir özgürlük verilecek.
>
> Bu nedenle bütçe hesaplarımdaki her tür harcamayı en aza indirgemeye başladım. Program şöyleydi: Çekim günlerini azalt. Setlerin yapımını kısıtla. Fazladan hiçbir şey yok. Müzik yok (ya da çok az). Ek çalışma yok. Ham film kullanmayı kısıtla. Dış çekimleri ışık ve ses kullanmadan gerçekleştir. Provaların tümünü çekim süresinin dışında yönet. Sabah işe erken başla. Çekimde fazla malzeme kullanmamaya dikkat et. Senaryoyu titiz kısaltmalarla yeniden düzenle.
>
> Bu süreç pek dikkate değer gibi gelmeyebilir. Uzun sahneler çekebilirsin, ancak bu çekimleri uzunluk fark edilmediği zaman yapabilirsin.
>
> Bu düzenlemeyle yönetmen zaman ve süreklilik kazanır. Dikkati odaklaşır. Ancak iyi olmayan bir şeyi de kesme şansını yitirir, boşlukları dolduramaz ya da ritmi değiştiremez. Montaj daha çok çekim sırasında kamerada yapılır.

Elbette aşırı uzun çekimler düşüncesi tümüyle tehlikeliydi. Ben bu tür serüvenler için teknik açıdan olgunlaşmış olmaktan çok uzaktım, ne var ki *Zindan*'m gerçekleştirilme olasılığının tek yolu buydu.

Her şeyde kesinlikle ekonomik davranmak zorundaydık. Hiçbir şey ödemeksizin bir başka filmden set ödünç almayı başardık. Çatı ve çatı arasındaki geçit merdivenleri Djurgården'de, Novilla'da çekildi. Ancak bir bölümün çekimi Gärdet Stüdyosu'nda yapıldı. Sürekli üç duvarı kullandık ve duvarların kâğıtlarını pek çok kez değiştirdik. Kapı ve pencerelerin yerleri dönüşümlü olarak değiştirildi.







Düzyazının ve senaryonun sonundaki önemli bir sahne filmin bütünü içinde yerini tam bulamadı. Bu sahneyi yerleştirmek için büyük bir çaba harcadım, ne var ki hep bir şekilde başarısız oldum. Özgün öyküde Birgitta Carolina pansiyonda bir ressamla karşılaşır. Bu bölüm şöyle anlatılmıştır:

> Bayan Bolin'in odası eski moda eşyalarla doluydu. Yerde kalın halılar, duvarlarda İtalyan motiflerinin kullanıldığı pek çok tablo, sağda solda küçük heykelcikler, köşede uyuklayan yüksek bir çini soba, kocaman kanepeler ve koltuklar, tavanda kristal bir avize. İki yanında ıhlamur ağaç-

larının bulunduğu sokağa bakan üç pencere ağır perdelerle çevrelenmişti. Duvarların birinde kara bir saat görkemle tik taklıyor; büyük göbekli bir konsolun üzerinde süslü bir Fransız saati, hızlı bir nabız gibi atıyordu. Çini sobanın rafımsı çıkıntısına biblolar, deniz kabukları ve Bayan Bolin'in yüzyıllık akrabalarının fotoğrafları ustalıkla yerleştirilmişti.

Andreas ağır ağır "Az sonra güneş doğacak ve sana olağanüstü bir şey göstereceğim," dedi. "Beni durmadan şaşırtan ve insanların uzun süre birlikte yaşadıkları bu oda ve öteki odalarda içimde korkuyla karışık saygı uyandıran bir şey var. Bekle, şu anda sokağın sonundan güneş doğuyor ve şimdi buraya sızıyor. Bak, bak! Görüyor musun?"

Heyecanla duvarı gösterdi.

"İşte duvarda görmüyor musun? Orada! Ve şurada! Ve burada!"

"Hayır," dedi. Birgitta Carolina, "Hiçbir şey görmüyorum."

Andreas, onu ilk güneş ışığının parladığı duvara yaklaştırdı.

"Şimdi görüyor musun?" diye sordu. Sesi hafifçe titriyordu. "Buraya bak... ve buraya... Şuraya bak!"

Birgitta Carolina, "Evet, görüyorum," diye fısıldadı.

Birgitta duvar kâğıdındaki olağanüstü deseni fark etmiş ve tam o anda güneşin okşamasıyla desen ansızın değişmiş ve titreşen ışınların etkisiyle pek çok yüz seçilebilir olmuştu.

Andreas, "Gerçekten olağanüstü," dedi.

Duvardaki gizemli oyunu bozmamak için Andreas daha fazla bir şey söylemedi. Birkaç dakika sonra güneş ışığı vurunca duvar kâğıdı yüzlerce, belki de binlerce yüzle dolmuştu.

Sessizliğin içinde Birgitta, bir koronun fısıldayan seslerini duyabiliyordu. Sesler hafif ve uzaktı, ne var ki Birgitta her birini kesin olarak ayırt edebiliyordu. Hepsi aynı anda konuşuyor, kimileri gülüyor, kimileri ağlıyordu. Kimilerinin sesleri dostça, kimilerininki ise sert ve ilgisizdi. Yaşlı sesler, çocuksu sesler, genç kadınların sesleri, yaşlı erkeklerin kişner gibi alçalıp yükselen sesleri, yöneticilerin gürleyen bariton seslerine karışan iyi huylu amcaların kişneyen kahkahaları. Bunlar kulağa bir tür soyut müzik gibi geliyordu. Yükselip kabaran uçsuz bucaksız bir denizin kıyıya vurması gibi.

Andreas, "Bu duvar sanki fotoğrafik bir levhayla kaplı gibi," dedi ve sürdürdü: "Bu oda sihirli bir kamera ve içeri giren her insanın fotoğrafı çekilmiş. Şuraya bak!" Birgitta'yı çekerek ona duvarı işaret edip ağzı açık,

başı yana dönük yarım bir yüz gösterdi. Bu Andreas'ın kendi yüzüydü.

Ansızın saatler beş buçuğu vurdu ve sokakta kocaman bir çöp kamyonu gürledi, güneş ışığı söndü, yüzler silindi, sesler hafifleyip yok oldu ve oda zamanın çaresizliğine gömülmüş orta tabaka bir konuk odası görünümünü yeniden kazandı.

Anneannemin Uppsala'daki yemek odasında duvar kâğıdıyla kaplı bir kapı vardı. Büyükbabam ölünce anneannem geniş apartman dairesini ikiye böldürtmüştü. Belki de duvar kâğıdıyla kaplı kapı bitişik daireye açılan geçidi kapatıyordu. Ya da yalnızca bir dolaba açılıyordu. Orayı hiçbir zaman açmadım. Cesaret edemedim.

Farklı gerçeklik düzeyleri arasındaki kopukluğun çocukluğumdan beri yaşamımı biçimlendirdiğini düşünecek olursak onları ifadelendirme çabalarım pek başarılı olamadı. Yalnızca birkaç kez bu akıcı sınırları zorlamayı başarabildim. *Zindan*'da kesinlikle başarısızdım. Duvar kâğıdı görüntüsü çöp sepetine gitti.

Filmin çekiminden sonra uzun bir süre *Zindan*'la aramızda hiçbir bağ oluşmadı. *Bergman Bergman'ı Anlatıyor*'da filmden söz ettiğimde bu fark edilir.

Ne var ki artık yapıtlarımı bir bütün olarak değerlendirebildiğime göre *Zindan* belirli bir berraklık kazandı gibi geliyor. Film sinemasal bir neşeyle sarmalanmış ve yeterince deneyimli olmamama karşın makul bir ölçüde denetlenmişti.

Zindan'ın rol dağılımı çok iyiydi. Bu konuda Lorens cömert ve eşsizdi. Hem çok önemli ve çok yoğun Hasse Ekman'ı, hem Ekman'ın *Şölen*'deki büyük başarısının tadını çıkarmakta olan, o zamanki eşi Eva Henning'i filmde rol almaya ikna etmişti. Hasse Ekman tutarlı bir bağlılık ve yardımseverlik içindeydi.

Eva Henning filme hiç beklenmedik arı bir hüzün tonunu getirdi. Yönetmenle kısa bir sahnesi vardı ve şu sözleri söylüyordu: "Bizler çocukken bir şey biriktiririz, sonraları büyüyünce yitirip yok ettiğimiz bir şey –buna ruh denir öyle değil mi?" Eva Henning, sertliğiyle, sıcaklığıyla, mizah duygusuyla inanılmaz güzellikte bir sahne çıkardı.

Birgitta Carolina rolündeki Doris Svedlund da çok sevimliydi. Onun tipik bir İsveç filmi fahişesine benzememesi benim için çok önemliydi. Son çözümlemede *Zindan* ruha ilişkin bir öyküydü. Doris de ruhtu ve kendi gizemli ışığında parladı.

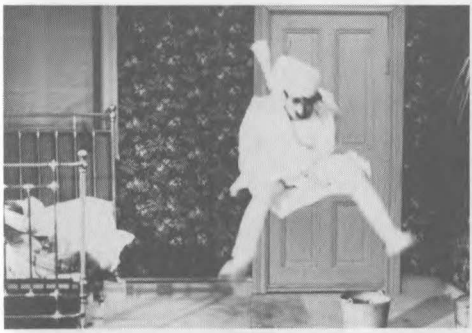
Thomas ve Birgitta Carolina, çatı arasındaki oyuncak projeksiyon makinesinde benim çocukluğumda uydurduğum bir farsı sunarlar. Bu, kilitlendiği gizemli odada başına her tür kötülük gelen bir adama ilişkindir. Tavandan aşağıya bir örümcek iniyor, bir serseri elinde uzun bir bıçakla adamı öldürmeye hazır bekliyor, şeytan çekmeceden dışarı fırlıyor ve Ölüm: Bir kafatası kalın kepenkli büyük pencerenin önünde sallanıyor.

Farsı çok çabuk ve çok iyi çektik. Oyuncular İtalyan Bragazzi Kardeşler'di. Çin Varyete Tiyatrosu'nda oynamışlar ve savaş süresince İsveç'te kalmışlardı.

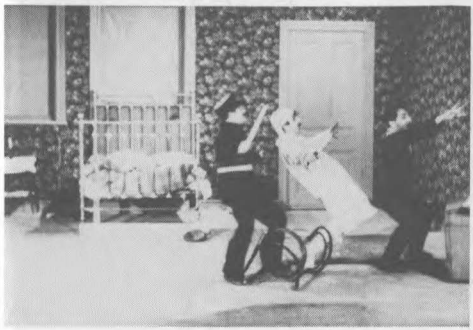
Sabah erkenden stüdyoya geldiler. Sandrew'un giysi bölümünden birkaç giysi ödünç aldık. Göran Strindberg direkt ışık veren dört lamba hazırladı, sert gölgeleri azaltmak için de aydıngerle kapladı, ben öyküyü anlattım ve Bragazziler çocuklar gibi oynamaya başladılar.

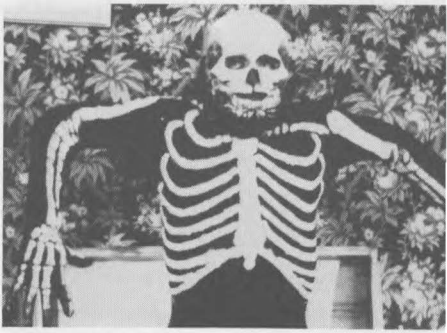
Filmin tümünün çekimi öğle yemeğinden önce tamamlandı. Malzeme anında laboratuvara gönderildi. Ertesi sabah yıkanmış ve basılmıştı. Ardından Lennart Wallén'le ben Terrafilm'in montaj odasında farsı toparladık. Lorens Marmstedt'i çağırarak dünya gösterimini yaptık.

Lorens gözlerinden yaşlar gelinceye dek güldü, sonra bize şampanya ikram etti.









Susuzluk, Birgit Tengroth'un yayımlandığı zaman büyük yankılar uyandıran kısa öykülerinin koleksiyonudur. Söz konusu eserin sinema haklarını Svensk Filmindustri satın almıştı. Herbert Grevenius farklı öyküleri, paralel planlar ve geriye dönüşlerle uyum içinde birleştirerek iyi bir senaryo yazdı.



Sezgilerim bana, Viola rolünde Birgit Tengroth'un oynaması gerektiğini söylerken yanılmıyordum. Belirli yerlerde onunla işbirliği yapmak gereksinimini yoğun bir biçimde duyumsadım. İncelikli ve düşünceli tarzıyla lezbiyen bölümünü biçimlendirmemde yardımcı oldu. O dönemde şimşekleri çeken bir konuydu. Birgit Tengroth'la Mimi Nelson arasındaki dramatik sahnenin özlü bölümünü elbette sansür kesti ve bu da bölümün sonunu anlaşılmaz kıldı.

Birgit Tengroth benim yönetmenliğime hiç unutmayacağım bir katkıda bulundu; yeni ve kesin bir şey öğrendim.

İki kadın bir yaz akşamı alacasında bir şişe şarap paylaşıyorlar. Biraz sarhoş olan Birgitte, Mimi'den bir sigara istiyor. Mimi sigarayı yakarak veriyor ve kibrit sönene dek usul usul kendi yüzüne yaklaştırıp bir an için sağ gözünün yanında tutuyor.

Fikir Birgit Tengroth'undu. Asla böyle bir şey yapmadığım için bunu

çok net anımsıyorum. Öyküyü, küçük, neredeyse fark edilmeyecek ayrıntılarla yapılandırmak gelecekteki film çalışmalarımda özel bir unsur oldu.

Filmin büyük bir kısmı harabeye dönmüş savaş sonu Almanya'sındaki bir tren yolculuğunda geçer. *Zindan*'da uzun çekimler denemeye başlamıştım. Bu tekniği geliştirmek için koskocaman bir tren yapmak zorunda kaldık, böylece farklı bölümlere ayırabilecektik. O dönemde kullanılan ağır kamera rahatça kompartımanlarda, koridorlarda ve başka yerlerde dolaşabilecekti.

Zindan'daki uzun çekimler ekonomik nedenlerin sonucuydu. Bu kez ben yalınlaşmak için çabalıyordum. Karmaşık kamera devinimleri fark edilmeden sürüp gitmeliydi.

Tren kusursuz olmaktan o kadar uzaktı ki yakından bakıldığında birleştirilen yerleri bile görülebiliyordu. Ayrıca istediğim, trenin penceresinden yıkılmış binaların görünmesiydi ve bunun için filmin Almanya'da çekilmesi gerekiyordu. Ne yazık ki ekonomik nedenler yüzünden, o da yapılamadı. Bu derme çatma sonuç tatmin edici olmaktan çok uzaktı.

Bunun dışında *Susuzluk* önemli ölçüde sinematografik bir canlılık gösterir. Artık kendi tarzımda film yapmayı geliştiriyordum. Bu biçimsiz mekanizmayı yönetmeyi öğrenmiştim ve işlevini genelde benim istediğim gibi yerine getiriyordu. Elbette bu da bir başarıydı.







Oyunlar Oynayanlar

1952'den 1959'un başına dek Malmö Kent Tiyatrosu'nda oyunlar yönettim. Sonuçta 1958 yazında, o dönemdeki deneyimlerimin yansımalarından *Yüz* doğdu.

O dönem çalışmaya gömüldüğümüz bohem yıllardı. Kentin Yıldız Evleri denen semtinde Limhamnsvägen'de küçük, kalabalık bir apartmanda iki buçuk odalı bir dairede Bibi Andersson'la birlikte yaşıyorduk. Malmö Kent Tiyatrosu, o evler yapıldığında örnek bir sağduyu gösterip birkaç apartman dairesi almıştı. Daireler tiyatroyla aynı semtteydi ve arabayla ya da toplu taşıt araçlarıyla tiyatroya çok çabuk ulaşılabiliyordu.

Oyun olmadığı ve tiyatro gösterilerinin yerini senfoni orkestralarmın aldığı sah gecelerinin dışında tiyatroda yaşıyorduk. Salı geceleri biz tiyatrocuların bir araya geldiğimiz gecelerdi. 16 mm'lik ilk sesli film makinemi satın aldım ve ciddi olarak film toplamaya başladım. Evde sinema geceleri düzenledik.

Yoğun ortak çalışmalarımız aramızda daha önce ve daha sonra hiç yaşamadığım bir yakınlık doğurdu. O günlerden hâlâ yaşamımızın en güzel yılları diye söz ederiz. Çılgın bir iş temposu, nitelikli ve profesyonel işbirliği nevrozların saldırısına, sinir krizlerinin tehdidine ve ruhsal parçalanmalara karşı sıkı bir korse oluşturabilir.

Bir başka deyişle *Yüz* ile o zamanki yaşantımız arasında bir bağ vardı. Kentlilerle ilişkimiz dikkat çekecek kadar sınırlıydı, yabancılarla ise bağlarımız yok denecek kadar azdı.

Oysa Helsingborg Tiyatrosu'nda sanat yönetmeni olduğum dönemde her şey tümüyle farklıydı. Helsingborglular kentlerinde oyuncuların bulunmasının çok eğlenceli olduğunu düşünüyorlardı. Her cumartesi Fahlman'ın bedava keklerini ve kremalı sıcak çikolatalarını midemize indirdiğimiz pastaneye çağrılıydık. Sık sık da birilerinin evine çağrılır, tıka basa doyduktan sonra da yemeyi sürdürürdük. Sokağın karşısındaki bakkalda çeşit çeşit iyi yiyecekler bulunduğu gibi bir de mutfağı vardı. Ordan iyi bir yemeği haftanın hangi günü olursa olsun bir krona alabilirdik. Ayrıca on sekizinci yüzyılda yapılmış eski bir evin birkaç dairesini yok pahasına kiralayabilecek kadar da şansımız yaver gitmişti. Seçkin Grand Hotel'in şefinin bizi büyük yemek salonunda istememesine karşın, arkadaki küçük lokantaya sık sık buyur ediliyor ve kıymalı patates, şnaps ve biraya 1.75 kron ödüyorduk. Eğer hiç paramız yoksa –ki çoğu zaman olmuyordu– kredi süremiz istediğimiz kadar uzatılıyordu. Karşılığında şarkı söyler, oynar ya da bir şeyler okursak şatolara ve malikânelere çağrılıyorduk. Kent yaşamının





bizi bütünüyle sardığını, kuşatıldığımızı hissediyorduk. Konukseverlik ve atmosfer kusursuzdu.

Malmö ise farklı bir kentti. Restoran ve barlar kredi konusunda çok cimriydiler ve çoğu zaman kredi kabul etmiyorlardı. Evet, Kramer Restoranı'nda bize iyi bir masa veriliyordu ve insanlar yaptığımız şeye dostça ilgi gösteriyorlardı ama genellikle kendi başımıza bırakılıyorduk.

Onlar için oynadığımız, ama kendileriyle hiç birlikte olmadığımız izleyiciler *Yüz*'de Egerman ailesinde simgelenmiştir. Konsül, sevimli ancak inatçı bir tavırla mesafeli olmayı ve kuralların kendisi tarafından konulma-

sını isteyen ve karısının ayaktakımıyla içlidışlı olduğunu keşfedince anlaşılabilir nedenlerle paniğe kapılan biridir.

Tiyatro mesleğinde bizler ancak sahnedeki maskemiz olduğu zaman çekiciyizdir diye bir yanılsamanın acısını yaşarız. İzleyici bizi sahne ışıkları altında gördüğü halka dönük kimliğimizle sevdiğine inanır. Maskesiz görünürsek (ya da daha da kötüsü eğer para istiyorsak) anında bir hiç oluruz. Sahneye çıktığımız zaman kapasitemizin yüzde yüz olduğunu söylemekten sevinç duyuyorum, ama sahneden indiğimiz zaman yüzde otuz beşin altına ineriz, ama hem kendimizi, hem de birbirimizi yüzde yüz kapasite-







de kaldığımıza inandırmaya çalışırız: Bu önemli bir yanlıştır ve bizler kendi yanılsamamızın kurbanı oluruz. Kendimizi tutkuya sunarız, birbirimizle evleniriz. Hareket noktamızın son perdenin ardından sokakta nasıl göründüğümüz değil, mesleğimiz olduğunu unuturuz.

Anımsadığıma göre *Yüz*'deki polis şefi bilinçle tasarlanmış bir hedeftir. Benim eleştirmenlerimi simgeler. Gene de beni hizaya getirmek ve ustalık taslamak isteyen herkes kadar kışkırtıcı değildi. Tiyatro eleştirmenleri o za-

manlar şunu yap bunu yapma diye beni zorlamayı kendi görevleri gibi gördüler. Hatta herkesin önünde beni şamarlamaktan bile hoşlanabilirlerdi.

Sağlık memurunun kişiliği de gerçek yaşamdan bir kopyadır.

Tanıdığım pek çok insanın karikatürleştirilmiş hallerini yıllar boyunca bilinçli olarak filmlerime yansıtmadım. *Yaban Çilekleri*'nde sürekli kavga eden evli çift Stig Ahlgren ve Birgit Tengroth pişmanlık duyduğum üzücü bir istisnadır. *Yüz*'deki sağlık memuru Vergérus çok daha eğlenceli bir karikatürdür. Harry Schein'ın içimde uyandırdığı karşı konulmaz küçük bir öç alma duygusundan doğmuştur.



Schein, o dönemin ağırlığı olan bir kültür organı Bonnier'in *Literary Magazine*'inin film eleştirmeniydi. Zekiydi, saldırgandı ve yazdıkları sanat çevrelerinde yankılanırdı. Bana karşı fazla aşağılayıcı bir tavır aldığı duygusunu yaşamıştım, oysa daha sonraları o, hiç de öyle olmadığını iddia etti.

Bunun ötesinde Harry Schein, Ingrid Thulin'le evliydi. Birkaç vesileyle Ingrid'in sinema ve tiyatrodan vazgeçmesi gerektiği görüşünde olduğunu dile getirmişti. Ingrid'i sanat, özellikle el sanatları konusunda yüreklendiriyordu.

Ben de sofistike bir tarzda kendi görüşümle, Schein'ın bu görüşüne karşı koymuştum. Ingrid'in bu dünyada hiçbir şeyi oyunculuk mesleğini sürdürmekten daha büyük bir tutkuyla istemediğini biliyordum ve onu Malmö Kent Tiyatrosu'na katılması için ikna ettim. Harry'nin yanıldığını kanıtlamak istiyordum. O, yanılmış olmaktan hiç hoşlanmazdı.

Sonuçta karısını görmek için düzenli olarak Malmö ile Stockholm arasında mekik dokuması gerekti.

Bibi ile benim sosyal yaşantımızda Ingrid ve Harry'yle görüşme konusunda biraz çekingen davranmamız doğaldı. Bu görüşmelerde ben tam rahatlayamadım. Derinlerde bir yerde onun tarzıyla benimki arasında aşılamaz bir yarık olduğunu, beni devirmek istediğini, birbirimize yüzeyde gösterdiğimiz nezaketin altında tanımı güç bir düşmanlık yattığını düşlüyordum. Bunların tümünün üzerinden uzun zaman geçtiğinin vurgulanması gerekir. Şimdilerde Harry benim en yakın birkaç dostumdan biridir.

Ne var ki o zamanlar sağlık memuru Vergérus'ta, Harry Schein'ı model almaya karar vermiştim.

Vergérus, Manda Vogler'e şunları söyler:

> "Size güvenip bir sır verebileceğimi hissediyorum. Tüm gece boyunca size ve saygıdeğer kocanız, sihirbaza karşı duyduğum tanımlanamaz sempatiye karşı savaşıyordum."
>
> "Sizler odaya girer girmez, yüzlerinize, suskunluğunuza, doğal saygınlığınıza vuruldum. Bu gerçekten bir talihsizlik ve biraz sarhoş olmasaydım bunu size söylemezdim."

Manda yanıtlar: "Eğer bu duygular içindeyseniz bizi yalnız bırakmanız gerekir." Vergérus, yanıtlar: "Bunu yapamam." Manda: "Neden?" Vergérus: "Çünkü siz, benim her şeyden çok nefret ettiğim bir şeyi simgeliyorsunuz: Tanımlanamayan bir şeyi."

Ne var ki öykünün asıl odak noktası elbette çift cinsiyetli Aman/Man-

da. Her şey onun çevresinde, onun gizemli kişiliğinin ekseninde dönüyor.

Manda, insanların içindeki kutsallığa inancı simgeler. Vogler ise pes etmiştir. Tiyatronun en ucuz türüne bulaşmış. Kadın bunu biliyor.

Manda, Vergérus'la çok açık konuşur. Bir kez bir mucize gerçekleşmiştir ve kendisi bunu sürdürmektedir. Vogler'in inancını yitirdiğinin tümüyle bilincinde olmasına karşın onu sevmektedir.

Eğer Vogler, anlamsızlaşan hokuspokusunu yinelemeyi sürdüren, ölecekmişçesine yorgun bir sihirbazsa, Tubal da sömürücü, sanat satıcısıdır. Tubal, stüdyo şefi Dymling'i son filminin yararlı ve nitelikli olduğuna inandırmaya çalışan, yönetmen Bergman'dır.

Aşırı kuşkulu stüdyo yöneticilerinin önünde *Yüz*'ü müthiş bir erotik komedi olarak satmayı başardım.

Açıkçası stüdyo yönetimi bile benim başarılı olduğumu artık yadsıyamadı. Bunu yadsıyabildikleri sürece yadsımışlardı. Muhasebe şefi Juberg' in her yeni filmime başlarken elinde hesap defterleriyle yönetim odasına girip son filmlerimin firma için ne denli ciddi zararlara yol açtığını göstermesi geleneksel bir törene dönüşmüştü.

Oysa artık herkesin başlangıçta umutsuzlukla selamladığı *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* vardı. Bu filmim de *Yaban Çilekleri* gibi hem İsveç'te, hem yabancı ülkelerde beklenmedik görkemli bir başarı kazandı. Stüdyo, Bergman filmlerini ilgili yabancı ülkelere satmaya başlamıştı. Bu yeni bir durumdu ve stüdyonun, en egzotik âşıkları kendisine kur yaparken buluveren evde kalmış bir kız gibi davranmadığı söylenemez. Dışsatımlar konusunda stüdyonun hiç deneyimi yoktu. Evet bir dışsatım bölümü vardı, ama çalışanlarının yabancı dil bildiğinden bile kuşkuluyum. Çoğu zaman filmlerimin hırsızların eline düşmesiyle sonuçlanan tam bir karmaşa vardı. Birleşik Amerika bunun dışındadır. O dönemde iki genç erkek Janusfilm adında bir dağıtım şirketi kurmuşlardı. İlke sahibi olmakla yoksulluğun karışımı bir acı yaşıyorlar ve filmlerimi yurtdışına çıkarıp tanıtmak için ellerinden geleni yapıyorlardı.

Yüz'de, Naima Wifstrand'ın eşsiz bir bilgelikle canlandırdığı bir büyükanne portresi vardır. İki yüz yaşında ve şamdan kulplarını devirip fanusları patlatabilen bir cadı. Kökeni eski geleneklerde görülen otantik bir büyücü; –aynı zamanda topluluğun en zekisi. Sevgi bileşimleri iksiri satıyor. Zararsız bir emekli olmayı tasarladığı için büyücülükten kazandığı parayı biriktiriyor.

Ana karakterlerden bir diğeri, oyuncu Johan Spegel'dir. İki kez ölür.

Çığlıklar ve Fısıltılar'daki Agnes gibi yarı yolda takılır. Spegel hem ölüdür hem de henüz ölmemiştir.

> Ölmedim, ama tekin olmayan yerlerde dolaşmaya başladım bile. Aslında hayalet olarak iyiydim. İnandırıcı oldum. Bir oyuncu olarak hiçbir zaman inandırıcı olmadım.

Vogler'in kılık değiştirmesinin ardındaki niyeti anında fark eden Spegel'dir. "Gerçek yüzünü saklama gereğini duyan bir sahtekâr mı?"

Vogler'in büyük sihir seansından bir önceki gece, Spegel ve Vogler ikinci kez karşılaşırlar: "Gölgelerin en koyu olduğu ve üzerinde yıldızlarla gizli işaretler resmedilmiş perdenin bitişiğindeki sahne arkasında Spegel ve Vogler ikinci kez karşılaşırlar." Spegel'in yüzü karanlığa dönüktür.

> Tüm yaşamımda *bir şey* için dua ettim. Tanrım beni görevlendir, beni kullan. Fakat Tanrı hiçbir zaman benim ne denli güçlü ve kendini adamış bir köle olduğumu fark etmedi. Benden yararlanmadı. Hayır. Bu da yalan. Karanlığın içine adım adım girersiniz. Gerçek olan tek şey devinimdir.

Bunlar Spegel'in daha önce söylediklerinin aynıdır.

> Her zaman bir bıçak özledim. İç organlarımı oyacak bir bıçak. Yüreğimi ve beynimi çıkarsın. Beni içeriğimden kurtarsın. Dilimi ve cinselliğimi kessin. Saflığı bozan her şeyi oyacak sivri bir bıçak. Böylece ruh denen şey bu anlamsız kadavradan doğacaktır.

Bu kulağa anlaşılması güç gelebilir, ama esas noktayı içerir. Bu sözler benim *arı sanata* duyduğum özlemi yansıtır. Bir gün dürüst olma yürekliliğini gösterebilirim, belki niyetlerimden bile vazgeçebilirim gibi bir düşüncem vardı.

Bu, *Yüz*'deki pek çok şeye doğal bir tepkidir: Fahişeliğe, örneğin!

Çoğu zaman kendimi sürekli ve oldukça keyifli bir fahişeliğe bulaşmış hissetmişimdir. Benim görevim seyirciye hoş zaman geçirtmekti. Bu sabahtan akşama dek gösteri işiydi. Eğlenceli olduğu da kuşkusuzdu. Tabii bunun altında Spegel'in dışavurmasına izin verdiğim şiddetli bir özlem de vardı.

Yüz'ün senaryosundaki tarih 4 Haziran 1958'di ve 30 Haziran'da çekime başladık. O yaz boyu ya da 27 Ağustos'a dek çekim sürdü. Yaz tatili bittiğinde tiyatroya dönme zamanı gelmişti.

Yüz, masalda ördüğümüz tüm karanlık unsurlara karşın neşeli bir havada çekilmişti. Bu büyük bir olasılıkla Malmö'de geçirilen zamanla ve ekip içindeki beraberlik ruhuyla ilintiliydi. Daha sonra *Yüz*'deki temaları *Ayin*'de yinelediğim zaman tümüyle farklı ve acımasız oldular.

Ayin' in ilk taslağı 27 Şubat 1967'de *Utanç* çalışmamın orta yerinde yazdığım bir diyalogdur:

"Evet, Sanatçı Bey, ne yaptığınızı ve nasıl yaptığınızı göstermek lütfunda bulunur musunuz?"

"Bunu yapmalı mıyım efendim? (Kahkaha) Bu yalnızca sizin çok öfkelenmenize yol açacaktır."

"Öfkelenmeyeceğim."

"Ah, evet, öfkeleneceksiniz, çünkü siz hem benim hem de kendiniz için her şeyi zorlaştırmak amacıyla buradasınız ve eğer öfkelenmezseniz bunu yapacak gücü bulamazsınız. Siz bizler gibi insanlara katlanamazsınız; doğru değil mi? Gözlerimin içine bakın, Sayın Yargıç. (Hafifçe) İşte böyle."

"Hayır, genç Bay Faggot. Hiç de bu denli basit değil."

"Bu denli basit olmadığını biliyorum. Bu yüzden arkadaşımla birlikte ne yaptığımızı size gönüllü olarak göstereceğim. Biz buna..." (Duraksar, susar.)

"Bu yaramazlığınıza ne ad veriyorsunuz?"

"Biz buna başkaları için dua etmek diyoruz."

"Başkaları için dua etmek mi? Kimler için?"

"Bilmiyorum, Sayın Yargıç. Ansızın bir ayini, bir büyüyü, bir kuralı, boş bir gururu, bir bulutu, bir bulutun gölgesini kutlamak isteğine kapıldık. Efendim, siz de belli bir zamanda, belki çocukken böyle bir güçsüzlük duygusu yaşamışsınızdır. Ama hayır, sizden söz etmeyecektik."

"Konuya gelin, Bayım."

"Ah, evet. Arkadaşım, tiyatroda birlikte yaptığımız bir numarada takmak için korkunç bir maske yaptı. Bir kaynana numarası. Zavallı koca portresini de benim canlandırdığımdan söz etmeliyim belki."

Yeşil saçlı, fırıl fırıl dönen gözleriyle sımsıkı büzülmüş korkunç ağzını siğiller ve sakalların çevrelediği yaşlı bir büyücü kadın maskesi gösteriyor.

"Bir başka deyişle, yakalandığınız..."

"Ben kadın giysileri içindeydim. Sakindim, derli topluydum ve koku sürünmüştüm. Arkadaşımsa takma bir göğüsle çıplaktı. Bir başka deyişle çok kişisel bir andı, akşam alacasındaydık. Ben pencerenin yanında duruyordum ve ellerimin arasında... (sessizce ağlar) kırmızı şarapla dolu bir tas vardı. Orada öylece akşam alacasında duruyordum. Ağaçlar uğulduyordu, yağmur da yağıyordu sanıyorum. Ama öyle bardaktan boşanırca-

sına değil, usul usul bir yağmur. İşte, ben pencerenin yanında duruyordum (Markus'a döner); sevgili Markus o andaki gibi arkamda dur ve yargıç görsün. Maskeyi sol eline al ve sağ elini yüreğinin üzerine koy."

"Peki ne yapacaksınız?"

"Özür dilerim efendim. Çok üzüntülüyüm (ağlar) Bu küçük oyunumuzu ya da her ne ise onu sizin önünüzde yinelemek çok acı verici. Bir yanlış tonlamayla her şey yitip gidebilir."

"Çabuk olun. Ne yapacaksanız yapın. Dünyanın tüm zamanlarına sahip değilim."

"Tasın dibindeki koyu parlak şaraba bakarak fısıldadım: 'Tanrı! Kendini göster!' Sonra Markus omzumun ardından maskeyi kaldırdı. Pencereden gelen ışıkla yaşlı büyücünün yüzü şaraba yansıdı ve böylece ben, 'Teşekkür ederim Tanrım, seni kavramama izin verdiğin için,' diye fısıldadım ve yansımaya eğilerek şarap içtim. Böyle. Markus güldü ve ayin bozuldu. Ben de osurdum. Marcus bunun törenin sonuna çok uygun olduğunu söyledi. Ve oynarken yakalandık."

Ayin'in başlangıcı budur. İki eşcinsel erkek pencerenin yanında yarı çıplak duruyorlar. Dışarıyla da pek fazla ilgilenmiyorlar, ilgilenselerdi pencerenin kenarında durduklarını fark ederlerdi. Dışarıda bir sokak ve bir park var. Birisi onları görüp şikâyet ediyor. Bir oyuna dalmışlar. Yontucu olan Marcus, isimsiz bir erkeğin kaynanasını simgeleyen korkunç bir maske yaratmış. Ansızın Antik Yunan'daki bir yükselme ayinini canlandırıyorlar.

Bir başka deyişle özgün düşünce, tamamlanan filmdekinden daha kaba, daha kolay anlaşılır ve çok daha sevimsizdir.

Bakkhalar çalışmamla ilgili yükselme ayinine ilişkin epeyce bir şey okumuştum. Lars Levi Laestadius'la, Euripides'in *Bakkhalar*'ının tiyatronun büyük sahnesinde gösterimi konusunu gündeme aldık. Dionysos'u, Gertrud Fridh, Pentheus'u da Max von Sydow oynayacaktı. Projeler ve hazırlıklar yapmaya başladık, ama bazı kuşkularımız vardı. Malmö Kent Tiyatrosu'nun tek görevi insanları tiyatroya çekmekti. Artılarla eksileri tartıp fazla duygusallığa kapılmadan projeyi iptal ettik. Tiyatro yaşam savaşı veriyordu ve bu proje hem çok büyük hem de çok küçüktü.

Antik Yunan'da tiyatro dinsel ayinlere düğümlenmişçesine bağlıydı. İzleyiciler güneş doğmadan gelirdi. Tan ağarımında ise maskeli din adamları görünürdü. Dağların ardından doğan güneş küçük bir sunağın bulunduğu sahnenin ortasını aydınlatırdı. Kurban edilen kutsal hayvanın kanı bü-

yük bir tasta toplanırdı. Din adamlarından biri diğerlerinin ardına gizlenirdi ve Tanrıyı simgeleyen altın bir maske takardı. Güneş daha da yükselince iki din adamı izleyicilerin, Tanrı maskesinin kana yansımasını görebilmeleri için tam zamanında tası yukarı kaldırırlardı. Davullar ve pan flütlerden oluşan orkestra çalmaya başlardı ve din adamları şarkı söylerdi. Ardından görevli tası indirir ve kanı içerdi.

İlk düşüncem *Ayin*'le *Utanç*'ı eşzamanda yapmaktı. *Utanç* yüzde yüz dış çekim gerektiriyordu, ama biz çekim için stüdyonun iki kat büyüklüğünde bir ev yapmak zorunda kaldık. Yağmurlu günlerde dışarı çıkamadığımız için içerde kamerayla oynadık. Bu yüzden *Ayin*'e dört oyuncu ve bir kamera için egzersiz derim.

Ayin'i çabuk ve özentisiz yazdım. Çeşitli nedenlerle *Utanç*'la eşzamanda çekilemedi, ama ben *Ayin*'den vazgeçmedim. Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Erik Hell ve Anders Ek'i hızlı bir prodüksiyon için ikna etmeyi başardım. Bir hafta prova yapıp dokuz gün içinde çekimi bitirdik.

Ayin'de fazla ışık yoktu. Film epeyce saldırgandı ve Televizyon Tiyatro Bölümü'nden ve eleştirmenlerden ürkütücü tepkiler aldı.

Kraliyet Dram Tiyatrosu'nda görev sürem dolduktan sonra ağır bir öfkeyi güçlükle denetleyebiliyordum. Uyuyan Güzel'in Şatosu olan tiyatroyu yeniden canlandırmıştık. İsveçlilerin dediği gibi kiliseyi kentin ortasına yerleştirmiştik. Bunun anlamı en önemli şeyi, en önemli yere koymaktır. Tiyatroyu tepeden tırnağa yeniden yapılandırmıştık ve uygun zamanlarda uygun oyunlar çıkarmıştık. Büyük sahnede çocuk oyunları oynadık, yakındaki Çin Varyete Tiyatrosu'nu kiralayıp orada çeşitli okullar için oyunlar çıkardık. Turneler yaptık ve giderek hızlanan bir oyun temposuyla bir sezonda yirmiden fazla oyun çıkardık. Kısacası tiyatronun kaynaklarını sonuna dek kullanmıştık. Bundan dolayı da biz (ben) sürekli azarlanmıştım.

Öfkem bir şeylere yönlendirilmeliydi; *Ayin*'le patlak verdi.

Filmde az çok bilinçli olarak kendimi üç karaktere böldüm.

Sebastian Fischer (Anders Ek) sorumsuz, seks düşkünü, ne yapacağı belli olmayan, çocuksu, duygusal açıdan tedirgin, sürekli bir krizin eşiğinde, ama yaratıcı, derinlemesine anarşist, zevk düşkünü, tembel, sevimli, yumuşak ve kaba.

Öte yandan Hans Winkelmann (Gunnar Björnstrand) düzenli, disiplinli, derin bir sorumluluk duygusuna ve toplum duyarlılığına sahip, iyi huylu ve sabırlı.

Thea (Ingrid Thulin) ise kendi sezgimi betimlemek için gösterilen yarı





bilinçli bir çabanın ürünü. Yüzü yok. Olgunluğunu kabul etmek istemiyor. Uysal ve insanları hoşnut kılma gereksinimi içinde bir kadın. Ani dürtüleri var. Tanrıyla, meleklerle, şeytanlarla konuşuyor ve bir ermiş olduğuna inanıyor. Bedeninde olağanüstü işaretler var etmeye çalışıyor. Katlanılamayacak denli duyarlı, kimi zaman üzerindeki giysiler bile ona ağır geliyor. Ne yapıcı, ne yıkıcı. Başka dünyaların radyo istasyonlarından gizli sinyaller alan bir tür uydu.

Bu üç karakter çözülemeyecek kadar birbirine dolanmış. Birbirlerinden kopamıyorlar ve tek başlarına hareket edemiyorlar. Yalnızca üçgenin üç noktası arasındaki gerilim altında bir şeyler başarılabilir. Bu, kendimi kısımlara ayırıp gerçekte işlevimi nasıl yerine getirdiğimi ve ne tür güçlerle mekanizmamın çalışmayı sürdürdüğünü anlamak için gösterdiğim tutkulu bir çabaydı.

Diğer filmlerimde de Thea'ya kardeş karakterler vardır. *Aynadaki Gibi*'de Karin, duvardaki bir örümcek-tanrıyla konuşur. *Çığlıklar ve Fısıltı-*





lar'da Agnes, ölüm yolunun yarısında takılır. *Yüz*'de Aman/Manda'nın sürekli değişen bir cinsel kimliği vardır: Thea'nın *Fanny ve Alexander*'daki Ismael gibi bir odaya kilitlenmesi gereken kuzenleri de vardır.

Bu üçlünün perspektifinden, Kraliyet Dram Tiyatrosu'nda geçirilen yıllar iyi yıllar değildi. Ne Sebastian ne de Thea yaşamak ve hareket etmek için yer denilebilecek şeye sahip değillerdi. Yalnızca düzenli Hans Winkelmann'a yer vardı. Öbür ikisi suskunlaştılar, güçsüzleştiler ve geri çekildiler.



Bu yorum içinde Thea kendini anlaşılabilir kılmaya çabalar:

> Kendimi bir ermiş ya da kurbanmış gibi düşlüyorum. Bu nedenle kendime Thea diyorum. Salondaki büyük masanın başında saatlerce avuçlarımın içine bakarak oturabilirim. Bir kez sol avcumda bir kırmızılık belirdi, ama hiç kan yoktu. Hans ya da Sebastian'ı kurtarmak için kendimi kurban ettiğimi varsayıyorum. Kendimi coşku içinde Kutsal Bakire ile inancı, inançsızlığı, meydan okuma ve kuşkuyu konuşuyormuşum gibi düşlüyorum: Katlanılamayacak bir suçla yüklü zavallı bir günahkârım. Sonra inancımı yadsıyıp kendimi bağışlıyorum. Hepsi bir oyun. Kimi zaman tümüyle trajik, kimi zaman aşırı coşkulu. Hepsi aynı küçük çabayla. Durmaksızın akan bir su gibi.
>
> Bir kez bir hekimle görüştüm (kaç hekimle görüştüm!). Gezgin yaşamımın ruhumu örselediğini söyledi. Yuva, koca ve çocuk önerdi. Güvence,

düzen ve günlük yaşam. Gerçekler. Kişinin kendini benim yaptığım gibi gerçeklikten kopartmaması gerektiğini iddia etti. Ben de ona, gerçekliğin insanların çoğunluğunun yaşamı nasıl algıladıkları mıdır, yoksa her biri öteki kadar gerçek, farklı gerçeklikler de olabilir mi diye sordum. Bana herkesin yaşayabildiğinin en iyisini yaşaması gerektiği yanıtını verdi. Ben de kesinlikle mutsuz olmadığımı söyledim. O zaman omuz silkip bir reçete yazdı.

Zavallı yargıca (Erik Hell) sevecen bir ışık düşeceğini ummuştum, ancak pek başarılı olmadığımı anlıyorum.

Yargıç, üç sanatçıdan kendisini bir insan olarak görmeye çalışmalarını rica ediyor. Artık çok geç. O ırza geçmiştir ve ölecektir. O, artık, cellat baltasını indirdiği anda bile müdafaasını yapmaya çalışan bir idam mahkûmudur.

Bugün *Ayin*'i izlediğim ya da senaryoyu okuduğum zaman filmi nasıl daha farklı yapabileceğimi görüyorum. Yapısının sağlam ve hatta biraz da farklı olmasına karşın yer yer anlaşılması güçtür. Örnekse Sebastian'ın yargıcın önünde patlayıp içini boşaltma sahnesi:

> İnancımı ilan etme yetisinden yoksunum ve hiçbir kiliseye ait değilim. Hiçbir zaman Tanrıya, kurtuluşa ve sonsuz yaşama gereksinmedim. Ben kendimin tanrısıyım ve kendi meleklerimi ve kendi şeytanlarımı yaratırım. Ben, kendini dalgalarla koruyucu bir okyanusa indiren taşlı bir kumsalda varlığımı sürdürüyorum. Bir köpek havlar, bir çocuk ağlar, gün batar, gece olur. *Beni asla korkutamazsın.* Bundan sonra artık hiç kimse beni korkutamayacaktır. Gecenin salt sessizliğinde kendi kendime yinelediğim bir duam var benim. Bir rüzgâr, okyanusu ve boğulan alacakaranlığı canlandırsın. Sudan bir kuş çıksın ve çağrısıyla sessizliği parçalasın.

On iki yıl sonra Sebastian aklını yitirmişçesine korktu. Bundan daha sonra söz edeceğiz.

Çıplak Gece için söyleyecek fazla bir şeyim yok. Filmin bir şeytanlar kargaşası, ama iyi düzenlenmiş bir kargaşa olduğu iddia edilebilir. Senaryoyu Mosabacque Meydanı'nda, aynı binada Güney Tiyatrosu'nun da bulunduğu küçük bir otelde yazdım. Oda dardı, kente ve körfeze bakan geniş bir manzarası vardı. Geceleri aşağıdaki revüden gelen sesler işitilebiliyordu. Dönemeçli ve gizli bir merdiven otelle tiyatroyu birleştiriyordu. Akşamları oyuncular ve onların tuhaf konukları otelin yemek salonunda toplanıyorlardı. Bu ortamda *Çıplak Gece* üç haftadan kısa bir zaman içinde doğdu. Şeytanlarımı anımsıyorum, geçmişe dönük kıskançlık şeytanlarımı. Onları dizginlemiştim, yüklü bir vagon çektiriyordum. Verimli bir etkinliğe zorlanıyorlardı. Senaryoyu baştan sona durmadan yazdım; düşünmek, bir şey eklemek ya da tamamlamak için hiç ara vermeden.

Dramın kökeni bir düşün içindedir. Frost ve Alma'ya geri dönüp düşü betimledim. Yorumu kolaydır. Birkaç yıl önce çılgın gibi âşık olmuştum. Meslek ilgisiymiş gibi göstererek sevgilimi çok yönlü erotik deneyimlerini ayrıntılarıyla anlatmaya kışkırttım. Onun geçmişine ilişkin taze bir kıskançlığın heyecanı, iç organlarımı ve cinsel organlarımı yaralıyor, parçalıyordu. En ilkel utancın ayinleri benim kıskançlığımın alaşımıydı. Kıskançlık, neredeyse içimden patlayacak bir tür dinamit oldu. Müzik terimleriyle anlatılacak olursa ana tema Frost ve Alma bölümüdür denilebilir. Bunu kesintisiz bir zaman çerçevesi içinde birkaç erotik konu çeşitlemesi ve sürekli değişen aşağılanma biçimleri izler.

Çıplak Gece görece dürüst ve utançsızca kişiseldir. Sirkin sahibi Albert Johansson hem Anne'i, hem de sirkin içindeki düzensiz yaşamı seviyor. Bir yandan da yeni terk ettiği karısıyla sürdürmüş olduğu burjuva yaşamının güvencesine güçlü bir özlem duymakta. Kısacası birbirinin tersi duyguların karmaşası içinde yol almakta. Albert'i, Åke Grönberg oynadı ve bölüm özellikle onun için yazılmıştı ve Dupont'un filmi *Varyete*'deki Emil Jannings'ten etkilenmesi gibi bir şey de söz konusu değildi. Olay çok daha basitti. Zayıf, kuru bir yönetmen kendi portresini canlandırmayı amaçlarsa elbette bu rolü oynaması için şişman bir oyuncu seçer.

Åke Grönberg her şeyden önce bir komedi oyuncusuydu. Tombuldu ve sözde sade, tatlı ve nazikti. Albert olarak içindeki kimi güçleri özgürleştirmişti. Çekim süresince kendine güvensiz ve yabancı gelen bir zeminde hareket ettiği için vahşi ve öfkeliydi. Keyfi yerinde olduğu günlerde bize şarkı söylerdi. Halk şarkıları, ünlü pop besteleri, açık saçık basit şarkılar. Onu sevdim ve ondan nefret ettim. Sanıyorum o da bana karşı benzer duygula-









rı besledi.

Bu gerilimden bir yaratı oluştu.

Çıplak Gece herhangi bir filmden etkilendiyse bile Dupont'un *Varyete*'si değildir. Kurgusunda bir benzerlik olabilir, ama konu açısından tümüyle karşıtıdır. *Varyete*'de Jannings sevgilisini öldürüyor. *Çıplak Gece*'de ise Albert kıskançlığını ve aşağılanmalarını aşar, çünkü insanlardan hoşlanmak için karşı konulmaz bir gereksinim duyar.

Filmin dış çekimleri için her tür havada uzun süre dışarılarda kaldık. Giderek sirk insanları ve hayvanlarıyla (epeyce kokulu!) fazlasıyla ortak bir yaşamın içine girdik. Nereden bakarsanız bakın çılgın bir dönemdi. Başında söylediğim gibi *Çıplak Gece*'ye ilişkin söyleyecek pek fazla şeyim yok.

Filmi bitirdikten sonra Harriet Andersson'la tatile çıktık: Henüz montaja başlamamıştık, ama ben yaptığımız işten hoşnuttum. Harriet, aşağıdaki kumsalda güneşlenirken ben kaldığımız küçük otelin kule odasında bir komedi yazdım. *Bir Aşk Dersi* adıyla vaftiz edildi.

Bir Aşk Dersi'nin hemen ardından *Düşler*'i Sandrew'un film şirketi için yaptım. *Çıplak Gece*'nin ses getiren bir fiyasko olması yüzünden stüdyo şefi Rune Waldekranz'a bir komedi sözü vermiştim. Yüzeysel bakıldığında *Düşler, Bir Aşk Dersi*'ndeki temanın iki ek çeşitlemesinden oluşur. O dönemde artık Harriet'le ilişkimizi bitirmiştik ve ikimiz de çok üzüntülüydük. Üzüntümüz filmde ağırlığını hissettirdi. Birbirinin içine geçen, birbirini sürdüren iki öykü arasında bir uyum vardır, ancak *Düşler* depresyonla sertçe yaralandığı için hiçbir zaman yol alamadı.

Bir Aşk Dersi (en hafifinden) karışık görüşlerle değerlendirildi. Stockholm'ün saygıdeğer eleştirmenlerinden biri, "Bergman'm en son kusmasının gözle görülür bir incelemesidir," demişti. Bu dile getirme biçimi pek çok açıdan bana yöneltilen düşmanlığın bir simgesidir. Ne yazık ki etkilenmediğimi de iddia edemem.

Büyülü Fener'de, *Yılanın Yumurtası*'nın başarısızlığının esas nedeninin filmi 1920'lerin Berlin'ini yansıtan bir dekorda çekmem olduğunu yazdım. "Eğer düşlerimdeki kenti var olmayan ve hiçbir zaman da var olmamış, ama yine de yaklaşan bunalımıyla, kokularıyla, gürültü patırtısıyla varlığını ortaya koyan o kenti yaratmış olsaydım, yalnızca tam bir özgürlük ve katıksız bir ait olma duygusuyla hareket etmekle kalmayıp aynı zamanda ve daha da önemlisi izleyiciyi kendine yabancı olan, ama gizliden gizliye tanıdığı bir dünyaya götürecektim. *Yılanın Yumurtası*'nda hiç kimsenin, benim bile tanımadığım bir Berlin yaratma cüretini gösterdim."

Ne var ki şimdi bu başarısızlığın çok daha derinde olduğuna inanıyorum. Zaman ve yerin ele alınış tarzları tartışılabilir, ama filme gösterilen özeni yadsımak güçtür. Setler, kostümler ve rol dağıtımı uzmanlar tarafından yapılmıştır. *Yılanın Yumurtası*'na salt sinema dili açısından bakarsanız kusursuz parçalar vardır ve kurgunun dramatik yapısı iyidir. Film bir an için bile insanı sıkmaz. Aslında tam tersini yapar. Anabolizan almışçasına aşırı kışkırtıcıdır.

Ancak bu canlılık yüzeysel düzlemde güçlüdür, başarısızlık bunun altında gizlidir.

Tasarının ilk aşamasında, gösterilerinin üçüncü ortağı ölünce geride kalan iki trapezcinin dibe vuruşu olan eski düşüncemi anlatmak istedim. Savaş tehdidi altındaki bir kentteydiler. Gittikçe hızlanan çöküşleri kentin yıkımıyla iç içe örülecekti. Hem *Sessizlik*'te, hem *Ayin*'de işlenen bu tema üçüncü kez uygulanacak kadar güçlüdür. Ne yazık ki senaryoyu tasarlama aşamasındaki talihsiz bir karar beni yolumdan saptırdı.

Yıl 1975'ti ve kasım ayının başlarıydı. Bir önceki yaz Adolf Hitler'in, Joachim Fest tarafından yazılan yaşamöyküsünü okumuştum. Kitaptan çalışma defterime geçirdiğim paragraf:

> Enflasyon gerçekliğe grotesk bir özellik katmış, yalnızca halkın kurulu düzeni kabul etme dürtüsünü değil, onların istikrar duygusunu da ezmiş ve insanların kendilerini soluk alınması güç bir atmosferde yaşamaya alıştırmalarına yol açmıştı. Bu, bir dünyanın düşüncelerinin, normlarının ve ahlakının çökmesiydi ve sonuçları hayal bile edilemezdi.
>
> Böylece film bu gölgeler ve gölgelerin gerçekliği içinde biçimlenmeliydi. Bu lanetlemedir ve cehennem soğuk, çünkü yakacak odun yok. Kasım 1923 ve paranız ancak ağırlığıyla sayılabiliyor. Her şey altüst olmuş.
>
> Kişiler:
>
> ABEL ROSENBERG, 38. Dağılan bir sirkin sanatçısıdır. Nasıl olduğunu

anlamadan erkek kardeşini öldürmüş.

HANS VERGÉRUS, aynı yaşta (ya da biraz daha büyük olabilir, belki 45). İnsanlar üzerinde ne olduğu belirsiz deneyler yapan bir bilim adamı. İnsanlara ve onların davranışlarına ilişkin kuşkulu görüşleri var.

MANUELA BERGMANN, 35. Gittikçe yokuş aşağı inen bir fahişe. Ona kötü davranıyorlar, gene de fahişeliği bırakmıyor. Ruhunda derin yaralar bırakmış beş yüz kamçı izi var.







O dönem henüz vergi sorununa ilişkin o acımasız gerçeklik vurgununu yaşamamıştım. Fest'in kitabındaki Almanya'nın çöküşünü dile getiren bu satırlar yaratıcılığımı kamçılamıştı. Düzenle karmaşa arasındaki ayarlanması güç denge, her zaman ilgimi çekmiştir. Shakespeare'in son oyunlarında da öteki şeylerin yanı sıra ahlak kuralları ve toplumsal normlar arasındaki gerilimin içinde bir dünya düzeninin bozulması, tam bir çöküş ve karmaşanın ansızın düzenli gerçekliği altüst etmesi vardır.

Vergérus motifli röntgenci temasını, tehdit altındaki bir kentteki iki sirk sanatçısının öyküsüyle birleştirmeye çalışıyordum. Ancak farkında olmamakla birlikte bu çaba kendi içinde bir başarısızlığı taşıyordu.

1966'da neye varacağını bilmeden başladığım bir yazımda röntgencilik temasını geliştirmiştim:

> Röntgenci, kontrolündeki deneylerle, yüzleşmeleri gereken insanların yüzlerini ve hareketlerini incelemeye başlıyor. Oldukça masumane bir başlangıcı var: kendi çektiği filmleri gösteriyor. Bir gün, intihar eden birinin, sonra öldürdüğü birinin filmini çekiyor. Vahşi cinsel tahrikin kurbanı bir kadını gösteriyor. Sonunda gizli planını tamamlıyor: akıl hastanesine gidiyor, şiddetli unutkanlık ya da benzeri bir hastalığı olan bir adamı dışarı çıkarıyor. Sonra yanına bir kadın yerleştiriyor. Kadın ve erkek, kendileri için hazırlanmış bir yerde beraberce yaşamaya ve belki de birbirlerini sevmeye başlıyorlar. Röntgenci bunu nefret ve kıskançlıkla not ediyor ve birbirlerine karşı kuşku ve saldırganlık yaratarak ikisini karşı karşıya getiriyor ve davranışlarını etkilemeye başlıyor. Onları yavaş yavaş çökertiyor ve sonunda birbirlerini yok ediyorlar. Röntgencinin artık başka seçeneği yoktur; kendi üzerinde çalışacaktır. Kamerayı kendi bedenine yöneltir ve ızdırap çektiren bir zehir yutarak ağır ağır çöküşünü not eder.

Aslında orada tüm bir film vardır. O zamandan bu yana tekrar tekrar aynı alana dönmüşümdür. Hiçbir zaman çevrilmeyen *Âşıksız Aşk* ve senaryosunu bile bitirmediğim *Finn Konfusenfenj*.

Ne var ki *Yılanın Yumurtası*'nın talihsizliği; gözleyici motifinin iki sirk sanatçısının öyküsüyle bağdaşmıyor oluşudur. Onları birleştiren tek şey benim bir dünyanın yıkımı ve ideolojilerinin çökmesi üzerine olan düşüncelerimdi. Buna bir de benim kendi özel dünyamın çöküşünü ekleyin. 19 Kasım 1975'te vergi görevlilerinden ilk bildiri geldi ve basın buna, manşetlerdeki çığlıklarıyla yıldırım hızıyla eşlik etti.

Çalışma defterim:

Öğleden sonra ve akşam. Korku, kaygı ve utanç. Aşağılanma. Öfke. Sizi gösteren bir parmak var ve siz kendinizi savunamıyorsunuz. Gerçek nedenleri sormayan bir mahkeme tarafından peşinen yargılanmak. Açıkyürekli olmak gerekirse başlangıçta olayı çok hafife almıştım. Öğütler dinledim ve öğütleri verenlerin en iyisini bildiklerini düşündüm. Sonuç olarak onların mesleği buydu. Her şey düzenliydi ve örnek nitelikteki kişiler tarafından ele alınmıştı.

Bu elbette can alıcı nokta değildi. Sorun, çocukça ve kendimi yiyip bitirerek beni suçlayanların *lehine* tepki vermem. Anlaşmak istiyorum, itiraf etmek istiyorum, iyi olmak istiyorum, yaptığım her şeyin cezasını çekmek istiyorum.

Bu ansızın karanlık çocukluk korkularımın içinden fışkıran tehlikeli bir duygu. Kötü bir şey yaptığımı duyumsuyorum, ne yaptığımı anlamıyorum, ama kendimi suçlu hissediyorum. Sağduyum mantıklı olmam için çabalıyor, ancak yararı olmuyor. Bu utanç duygusu çok derinlerime kök salmış. Bu açıktan açığa lekelenme duygularımı daha da keskinleştiriyor. Sağduyumun zayıf sesi geçmişten gelen çığlıklar ve hıçkırıklar içinde boğuluyor. Suçlu olsanız da, olmasanız da önceden hüküm giydiğimiz o dönemde hiçbir rica olasılığı yoktu. Size huzur getirecek tek şey cezalandırılma ve pişmanlıktı –üzülecek ve pişmanlık duyacak hiçbir şey olmasa bile. Sonunda hiçbir yer olmayan bir yerden ansızın bir lütufmuşçasına yüzüp gelen bir bağışlanma. Sert ve suçlayıcı sesler birdenbire kesilir. Suçluyu çevreleyen buz gibi suskunluk, ceza uygulandıktan sonra biterdi. Cezalandırılmış, arınmış, bağışlanmış, artık dışlanmayan, eski değerlerini yeniden kazanmış olarak.

İşte kendimi böyle duyumsuyordum. Kaygı iç organlarımda hızla dolaşıyor, midemde kuduz bir kedi varmışçasına onları tırmalıyordu. Yanaklarım kırk yıldan bu yana yaşamadığım, ama bana anımsatılan bir alevle gözle görülür biçimde ateş gibi yanıyordu.

Saatler ileri doğru emekliyordu. Bundan sonraki yaşamım nasıl olacaktı? Çalışmayı sürdürebilecek miydim? Bu uluorta rezaletten sonra çalışmaya dönmek isteyecek miydim? Bu gerçeklik içinde, kendimde oyunlarımı oynama gücünü bulabilecek miydim? Şimdi olaylar bana öyle görünmüyor ama o zamanlar öyleydi. Şimdi anımsıyorum: Çocukluğumdaki kadar güçsüzdüm, müthiş bir akıntının sürekli dibe çektiği bir kişi gibi güçsüzdüm. Kendimden vazgeçmenin, karanlığa, eylemsizlik felcine gömül-

menin çekiciliğine kapılmıştım. Her şeyi bırakmanın çekiciliğine. Hem elli yedi, hem yedi yaşındaydım; aynı kişi, aynı zamanda, aynı anda.

Hiç değilse bana bu işkenceyi çektiren kurnaz bürokratlara gerçek nefretimi haykırabilseydim. Ancak bunun da yararı olmaz. Elli yedi yaşındaki, acı içinde, "Tanrı Aşkına, onlar yalnızca görevlerini yapıyorlar," diyor. Yedi yaşındaki ise yetkeden ve adaleti paylaştıranların yanılmazlığından hiç kuşku duymuyor. Yedi yaşındaki elbette her zaman yanılıyor ve bunu elli yedi yaşındakine söylüyor. Ne var ki elli yedi yaşındaki sağduyusunun sakin, olaylara dayanan ve kendisine her şeyin rol dağıtımı, diyalog ve replikleriyle toplumun genelde aşağılayıcı ve sıkıcı bir trajikomedisi olduğunu söyleyen sesine değil de yedi yaşındakinin sesine inanıyor. Hiç kimse umursamıyor, kimse ürkütülmüyor, hiç kimse –ola ki başkasının mutsuzluğundan alınan o muzip zevkten başka– hiçbir şey hissetmiyor. Hiç kimse karşılaştığı aşağılanma, utanç, korku ve kendisinden nefret duygusuyla titreyen ve çocukluğundan beri ruhsal özürlü olan elli yedi yaşındaki soytarıdan başka hiç kimse hiçbir şey hissetmiyor. Saatler saatleri, günler günleri izliyor.

Olaylar böylesine sinir bozucu.

Sakinleşip düşünebilsem bunları Abel Rosenberg'e malzeme olarak kullanabileceğimi biliyorum. O tam böyle hissetmeli. Çünkü insanın suçlandığı zaman kendini nasıl hissettiğini tanımlamayı biliyorum, ne denli korktuğunu, cezalandırılmayı ne denli istediğini, cezalandırılmayı özleyecek ölçüde. Bir an için tüm varlığımın içinde küçük bir sevinç dolaşmaya başlıyor. Sevinç köpürüyor ve ben kendi kendime gülmeye başlıyorum. Bu iyi bir işaret olmalı: Bu kaygı denizinin ortasında küçük bir sevinç. Belki elli yedi yaşındaki –bu suç bağımlısı haykıran çocuk üzerinde– egemenliğini yeniden kazanacak. Bu çerçeve içinde böyle bir şey olası değil miydi? Tanrım, ya mümkünse! Bu kısacık an birdenbire beni yatıştırıyor.

Belki burada kalmak, yerimde kalmak; dürtülerimle, utancımla ve aşağılanmamla savaşmak olasıdır. Burada kalmak, kaçmamak. Her şeyi alıp sağduyuyla, sağlıklı bir öfke içinde yansız bir tarzda kullanabilmek. Her şeye karşın böyle bir şey yapılabilir mi?

İki gün sonra defterime şunları yazdım: "Ah, evet. Dün ve bugün yazabildim. Aslında bunun esinden çok, bir istem eylemi olmasına karşın. Bu, bir sahnenin bitmesi gibi bir duyguya benziyordu."

Aslmda artık müzik enstrümanım elimden alınmıştı. Yine de avukatlar





toplantılar yapıp, sorunun önemsizliğini belirtip, vergi yetkilileriyle görüşmeler başlatırken, ben *Yılanın Yumurtası'nı* bitirdim. Dingindim, ama bu aldatıcı bir dinginlikti.

26 Ocak 1976'da mali polis beni alıp götürdü. *Yüz Yüze*'nin montajını ve miksajını henüz bitirmiştik. Gunnel Lindblom, *Cennetin Yeri*'ne benim firmam Cinematograph'ta başlamak üzereydi. Lindblom ve Ulla Isaksson ile senaryo ve rol dağıtımı konusunda görüşmelere başlamıştık. Ben Kraliyet Dram Tiyatrosu'nda, Strindberg'in *Ölüm Dansı*'nın provalarına başlamıştım ve en sonunda *Yılanın Yumurtası*'nın senaryosu tamamlanmıştı.

Ne var ki her şey, daha şimdiden ters gitmişti. Yaratıcı çalışma zedelenmişti. Henüz kullanılmaya hazır olmayan bir durumu kullanabileceğimi sanmıştım. Yaratıcılığın doktormuş gibi, hemşireymiş gibi, cankurtaran arabasıymış gibi yardımıma koşmasına izin vermiştim.

Bunu bir çöküntü ve bir dağılma izledi. Bir rastlantı sonucunda kendimi Alman filmimle birlikte Almanya'da buldum. *Yılanın Yumurtası*'nı baştan çıkarıcı bir proje olarak gören Dino de Laurentiis'ten bir öneri aldım. Yüklü bir yönetmen ücreti için pazarlığa girebilecek konumdaydım. Çünkü o zamana kadar gerçekleştirmiş olduğum *Çığlıklar ve Fısıltılar, Bir Evlilikten Sahneler* ve *Sihirli Flüt* sayesinde artık pahalı bir yönetmendim.

Çalışmalarımı sürdürebilecek durumdaydım ama, her an da yıkılabilecek gibiydim, tehlikeli bir dengeydi. Kendimi zehirlenmiş gibi hissediyordum. Zehir benim hem yakıtım, hem alevim oldu. Geçmişime savaş açtım ve bu savaşın beni güçlendirdiğine inandım.

Çekime başlamadan önce genel bir kontrol için doktora gittiğimde tansiyonumun aşırı yüksek olduğu söylendi. Münih sokaklarında yüzüme ateş basmış halde yürürken kızaran yanaklarımı yüksekliğe (altı yüz metre) alışkın olmamakla suçluyordum. O zamana dek tansiyonum hep düşüktü.

Beta blokerleri yemeye başladım, yararı dokunmadı, yalnızca şizofrenik oldum.

Bu olaya verdiğim tepkinin hiç de akılcı olmadığını görmek bugün çok kolay. O günkü isteğim ise en kısa zamanda bu filmi yapmak ve dünyaya kanıtlayabilmekti. Oysa *Yılanın Yumurtası*'nda şaşırtılmıştım. Herkes öykünün iyi olduğunu söyleyerek beni yüreklendirdi. Görkemli ve hantal bir çekim oldu. Ne var ki ben en iyi filmimi yapmakta olduğuma kendimi inandırmayı sürdürdüm. Çıldırmıştım, kudurmuştum ve tüm özgüven kaynaklarım aniden eyleme dönüşmüştü.

Montaj ve miksaj sırasında bile üstün bir eser yarattığım yanılsamasını sürdürdüm. Bir yandan da Residenz Tiyatrosu'yla Strindberg'in *Bir Düş Oyunu*'nun prodüksiyonunun görüşmelerini yapıyordum. Bu da çok görkemli bir tasarıydı. Tiyatronun en iyi oyuncularmdan kırktan fazlasının katıldığı prodüksiyon çılgın mantık hatalarıyla süslenmişti.

Her sabah tiyatroya giderken Ordu Müzesi'nin yıkıntılarının önünden geçiyordum. Yıkık kubbesiyle bu görüntü bende *Bir Düş Oyunu* için ideal bir dekor olduğu düşüncesini doğurdu ve buna uygun bir sahne yaptık.

Tamamlanmış dekoru denetlemek için tiyatroya geldiğim zaman ilk duygum geri dönmek, eve gitmek, bir daha hiç gelmemekti. Fonun aşırı

büyüklüğü önünde oyuncular karıncalar gibi görünüyordu. Fon tüm oyunu yutmuştu. Tüm yapmamız gereken perdeyi açıp yıkıntıları göstermek ve tekrar kapatmaktı. Sahne spot ışıklarına sığındı ve başka hiçbir şeyin önemi yoktu; ve oyun başarısızdı.

Kışa benzeyen bir akşam alacasında Berlin sokağının yoğun trafiğini yansıtan karakalem anlamlı bir resmin olduğu 1923'ten kalma eski bir *Simplicissimus* buldum. Berlin'de ve diğer yakın kentlerde uygun çekim yerleri aramış olmamıza karşın hiçbiri karakalem resimdeki bu sokağa uygun düşmedi. Üstelik bu sokağın büyülü bir adı vardı: Bergmannstrasse. Yapımcıyla sürdürdüğüm çetin tartışmalardan sonra tüm sokağı, tramvay vagonları, arka bahçeleri, kesişen yan yolları, kubbe biçimindeki kapılarıyla Bavyera Stüdyoları'nın harici platosunda yaptırttım. Maliyet astronomik rakamlara ulaşıyordu ama ateşli bir coşkuyla başım dönmüştü.

Bergmannstrasse de, *Bir Düş Oyunu* gibi hipertansiyonumun neden olduğu aynı çılgınlığın sonucuydu.

Uyarı çanları çalıyordu, ama ben duymayı reddettim.



Başroldeki erkek Abel Rosenberg için bir oyuncu bulmak üzere karım Ingrid'le birlikte Amerika'ya gittik. İlkin Dustin Hoffman'a, Abel rolünde oynayıp oynamayacağını sordum. Senaryoyu dikkatle okudu ve bana çok zeki bir yorum getirdi. Sözleşme aşamasında birlikte çalışmanın çok hoş

olacağını vurguladı ve kendisinin bu rol için uygun olmadığını hissettiğini itiraf ederek geri çekildi.

Sonra Robert Redford'la Beverly Hills'te buluştum. Dostça ve olumluydu, ne var ki kendini bir Yahudi sirk göstericisini oynarken düşünemediğini bildirdi.

Hem Redford, hem de Hoffman'a büyük saygım vardı ama ne yazık ki ikisinin de rolü geri çevirmelerini bir uyarı işareti olarak görmedim.

Çok iyi bir aktör olduğunu düşündüğüm Peter Falk'a yöneldim. Role yaklaşımı olumluydu, ancak sözleşmeyle ilişkisi olmayan çok farklı nedenlerden dolayı sonuçta o da rolü kabul etmedi.



Bu çetin ikilemin içinde bile Dino de Laurentiis çok vefalıydı ve vazgeçmedi. Acilen yaptığımız bir görüşmede bir başka oyuncu –Richard Harris– önerisini ortaya attı.

Kafamın içindeki uyarı sinyalleri bu kez de yanıp sönmedi. *Yılanın Yumurtası*'nı gerçekleştirmek isteği başımı döndürmüştü.

Richard Harris, Malta'da, çılgın bir kaptanın kocaman bir balinayla yaşadığı aşk öyküsüne ilişkin *Orca* filmini bitirmek üzereydi ve büyük bir su tankının içindeydi. Dino de Laurentiis su tankını özel olarak bu filmin çekimi için yaptırmıştı ve Harris zamanının büyük bir kısmını suyun içinde geçiriyordu. İşte oradan rolde oynamaktan ve benimle çalışmaktan keyif

alacağı haberi geldi.

Çekim üç hafta ertelendi. Prodüksiyonun çeşitli sahne testlerini denetlemek için ben Münih'e döndüm, ama herkes hazır bekliyordu. Bavyera Stüdyoları'nm büyük makineleri uzun zamandır çalışmaktaydı, maliyeti çok büyük olan setler yapılmış ve yerlerine yerleştirilmişti. Sven'le birlikte sabahtan akşama dek giysilerin, eşyanın ve maskların perde denemesini yaptık. Coşku büyüktü. Richard Harris'in banyodan çıkmasını beklerken Bavyera'da oyalanacak şeyler bulduk.

Onun banyodan çıktığı günün akşamı Goethe Ödülü almak için yapılacak resmi törene katılmak üzere Frankfurt'ta olmam gerekti.

Koordinatörüm Harold Nebenzahl, (on iki dil konuşan becerikli bir *misantrop*) Harris'i Münih havaalanında karşılayacak ve benim de karımla birlikte kaldığım Hilton Oteli'ne yerleştirecekti. Ertesi gün Frankfurt'tan döndüğümde onunla öğle yemeğinde buluşacaktık.

Ertesi sabah lobiye inip Harris'in (ve kız arkadaşının) ortaya çıkmasını boş yere bekledik. Otel görevlisine direkt olarak sorduğumuzda Bay Harris'in kendisine Londra'daki Savoy Otel'de bir oda ayırttıktan sonra sabah erkenden otelden ayrıldığını öğrendik.

Umutsuzluk içinde Nebenzahl ve ben özel bir uçak kiralayıp Londra'ya uçtuk ve dosdoğru Savoy'a gittik. Bize otele geldiğini ancak rahatsız edilmek istemediği söylendi. Dışarı fırladım ve sinirlerimi yatıştırabilmek için Thames kıyısında uzun bir yürüyüş yaptım. Gece saat on sularında odamdan Harris'e telefon edip ona bu saklambaç oyunundan vazgeçmemiz gerektiğini söyledim. Münih'e geldiğinde yönetmenin onu karşılamamasına delice öfkelendiğini ve Goethe Ödülü'nün benim yokluğum için sudan bir neden olduğu cevabını verdi. Bir süre sonra benimle odasında görüşmeyi kabul etti. Sabahın erken saatlerine dek konuştuk. Sonuçta *Yılanın Yumurtası*'nda oynamayı kabul etti, ancak bazı işlerini düzenlemesi için önce bir Los Angeles'a gidip dönmesi gerekiyordu. Birkaç gün içinde bizimle Bavyera Stüdyoları'nda buluşacak ve filmin çekimine başlayacaktık.

Gönül rahatlığıyla Münih'e döndük ve tüm ekip bunu kahve ve kekle kutladık.

Ertesi gün Dino de Laurentiis, Richard Harris'in su tankındayken kaptığı bir tür amipli bakteri sonucunda zatürreeye yakalandığını ve iyileşmesinin epeyce zaman alacağını söylemek üzere beni aradı. Başka bir oyuncu bulmamız gerekiyordu.

Bu noktada David Carradine adının olabilirliğinden söz edildi. Dino,

bana Carradine'ın filminin kopyasını gönderdi. Ertesi gün kopyayı inceledim. Bir halk şarkıcısının öyküsüydü ve beni büyüledi. Carradine klanından olan David Carradine'ın heyecan verici bir görünümü vardı ve sesi oldukça derin bir müzikaliteye sahipti. Bana İsveçli oyuncu Anders Ek'i anımsattı ve en sonunda Tanrının parmağıyla bana doğru Abel Rosenberg'i gösterdiğini ve onu yakaladığımı düşündüm.

İki gün sonra Carradine, Münih'e geldi. En sonunda başlamaya hazırdık. Ne var ki başladığımızda Carradine bana dalgın ve biraz tuhaf göründü. Onun bu filmin düşünce biçimini kavrayabilmesi için iki klasik Berlin filmi gösterdik: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* ve Ruttmann'm *Berlin-die Symphonie der Grosstadt*. Salonun ışıkları söner sönmez Carradine sesli bir horultuyla uykuya daldı. Uyandığında onunla rolünü tartışacak şansım kalmadı.

Carradine'ın bu davranışı çekim süresince kendini tekrarladı. O bir gece kuşuydu ve çekim süresince sette uyumayı sürdürdü. Nerede olursa olsun oturduğu yerde uyuyup kalmış bulundu. Her şeye rağmen, çalışkan, dakik ve hazırlıklı olması yüzünden çekimi tasarladığımız program içinde tamamladık. En azından hoşnut olduğumu söyleyebilirdim ve başarımızdan gurur duyuyordum. Ayrıca olumlu bir tepki alacağımız konusunda da azımsanamayacak kadar umutluydum.

Yılanın Yumurtası'nın ciddi bir başarısızlık olduğunu anlamam için aradan epeyce zaman geçmesi gerekti. Eleştirmenlerden gelen ılımlı tepkilere karşı kendime bir tür bağışıklık kazandırmıştım. Filmin gerçekte ne olduğunu anlamayı yadsıyarak olumlu kalmayı sürdürdüm. Film elimden çıktıktan sonra yaşamım sakinleşmeye başladı; işte o zaman acı içinde başarısızlığımın ciddiliğini gördüm. Yine de *Yılanın Yumurtası*'nı yapmış olmaktan bir an için bile pişmanlık duymuyorum; benim için sağlıklı bir öğrenme deneyimiydi.

Büyülü Fener'de, 1985 yazında Fårö Adası'nda bir senaryo yazmaya başladığımdan söz ediyorum.

> Senaryo sessiz filmler yapan yaşlı birine ilişkin olacaktı. Çürümeye yüz tutmuş bu eski filmler, onarılmakta olan bir yaz evinin bodrumunda, metal kasetler içinde bulunur. Görüntüler arasında belli belirsiz algılanabilen bir bağlantı vardır. Sağır ve dilsizlerle ilgilenen bir uzman, replikleri anlayabilmek için oyuncuların dudak kıpırtılarını okumaya çalışır. Sahnelerin farklı mizansenlerle birbirine bağlanmasıyla, hepsi de farklı sona eren her tür montaj denenir. Proje giderek daha çok kişiyi ilgilendirir, daha çok kişi tarafından benimsenir, büyür ve çok daha fazla para gerektirir. Baş edilmesi her gün biraz daha güçleşir. Sonra bir gün filmlerin hepsi tutuşur. Hem nitrat tabanlı orijinaller, hem de asetat kopyalar yok olur. Herkes rahatlar.

Senaryoyu yazmaya başladıktan hemen sonra bir kenara bıraktım. Ruhumun unuttuğu inzivaya çekilme sözünü bedenim yeniden hatırlatmıştı. Senaryo olmaksızın film parçalarını bir araya getirme düşüncesi yine de çok çekiciydi. Bunu daha önceden de bir kez aklımdan geçirmiştim.

Münih'teki ikinci yılımda (1977) *Âşıksız Aşk* adlı bir öykü yazmaya başlamıştım. Ağırdı, biçimsel olarak parçalara bölünmüştü ve kendi tercihim olan sürgün yaşamımdan sonra yeniden ayağa kalkarken çektiğim zorluğu açıkça yansıtıyordu. Dekor Münih'ti ve malzemesi yönetmeni tarafından terk edilen sessiz film düşümle ilintiliydi.

Âşıksız Aşk'ın senaryosunun başında birlikte çalıştığım kişilere ve arkadaşlarıma yazılmış bir mektup vardır:

> Ne zaman sahne için bir oyun çalışmaya başlasam önce şu soruları göz önüne alırım: Yazar bu oyunu neden yazdı, oyun neden bu biçimde gelişti? Şimdi aynı soruları kendime yöneltiyorum. B. neden bu oyunu yazdı ve oyun neden böyle gelişti? Yanıtlar kuşkulu ve gerçeği doğrulama çabalarıyla yüklüydü. Eğer insanların belirli davranış biçimleri, siyasi ikiyüzlülük, duygusal kopukluk gibi iğrendiğim şeyler beni kışkırttı dersem ancak doğrunun yarısını söylemiş olurum. Çünkü bunların yanı sıra sevgi ve yaşanan anın getirdiği zenginlik olasılığını ve insanın iyi olabilme yeteneğini göstermek gereksinimini de duydum.

Âşıksız Aşk'a, benim kendi paramı da kullanmak istememe karşın İsveç'te hiç kimse bir kuruş bile yatırmak istemedi. *Yılanın Yumurtası*'nın Alman ortağı Horst Wendlant'la görüştüm, ama onun da geçirdiği deneyimden ağzı yanmıştı. Dino de Laurentiis de istekli değildi ve kısa zamanda bu

büyük ve pahalı projenin gerçekleşmeyeceği anlaşıldı. Hepsi bu kadardı. Şunu gayet iyi biliyordum ki projeleriniz ne denli pahalı olursa reddedilme olasılığı da o denli büyük oluyordu.

Hiç üzülmeden projeyi gömdüm ve artık bu konuda hiç düşünmedim. Residenz Tiyatrosu'ndaki topluluğu büyütmek ve güçlendirmek için birlikte bir televizyon oyunu yapmanın yararlı olabileceğini düşündüm. Böylece gömülen *Âşıksız Aşk*'tan Peter ve Katarina'nın öyküsünü çıkardım.

Özgün metinden bir-iki sahne kaldı, ama genelde *Kuklaların Yaşamından* yeni bir yazım çalışmasından doğdu.

Filme uzun süredir beni büyüleyen ve somut gözlemlerimle anılarımı içeren bir konuyu temel aldım: İki insan acıyla ve çözülemez biçimde bir sevgi içinde kilitleniyorlar, ama aynı zamanda ikisi de kendilerini bu prangadan kurtarmak istiyorlar.





Kuklaların Yaşamından'ın ana kişileri Peter ve Katarina, daha önce *Bir Evlilikten Sahneler*'in ilk bölümünde Johan ve Marianne'e karşıt çift olarak görülmüşlerdi.

Önceki filmde Peter ve Katarina ne birlikte ne de ayrı yaşayabilirler. Birbirlerini sabote etmek için acımasız davranışlarda bulunurlar, yalnızca birbirlerine bu denli yakın iki insanın icat edebileceği davranışlar. Birlikteliklerı sofistike ve yıkıcı bir ölüm dansıdır. Yemek masasındaki kavgalarında öfkeyle Johan ve Marianne'in kartondan evlilik dünyalarına saldırırlar ve Johan ve Marianne, ilk kez onların her gün, günahlarının cezasını çektikleri cehennemi görürler.

Bir Evlilikten Sahneler'i yazın, altı haftada yazdım ve televizyon için günlük güzel bir yapım olacağını düşündüm, çünkü bütçemiz tam anlamıyla sıfırdaydı. Altı bölüm tasarladık ve her bölümün beş gün içinde provası yapılacak, ardındaki beş günde de filme alınacaktı, böylece filmin elli dakikası on günde gerçekleşecekti ki bu, altı bölümün iki aydan biraz uzun bir süre içinde tamamlanacağı anlamına geliyordu.



Ama filmin çekimi daha da kısa sürdü. Erland Josephson ve Liv Ullmann, Johan ve Marianne rollerinden hoşlandılar ve çabuk ilerlediler. Neredeyse bize hiçbir şeye mal olmayan bir film ortaya çıktı. Hiç paramız kalmadığı için bu harika bir şeydi. (*Çığlıklar ve Fısıltılar* henüz satılmamıştı.)

Bunun da ötesinde *Bir Evlilikten Sahneler*'i yapmak katıksız bir zevkti, çünkü filme bir televizyon yapımı olarak yaklaştığımız için konulu bir fil-

min insanı felçli gibi hissettiren baskısını duyumsamadık.

Kuklaların Yaşamından'ı yapmak ise hiç keyifli olmadı. O da bir televizyon filmi olarak yapıldı ve büyük ölçüde *Zweites Deutschen Fernshen* tarafından finanse edildi. Ne yazık ki Almanya'nın dışında konulu bir film olarak tanıtıldı.

Âşıksız Aşk'ta ana karakter Peter, Franz Joseph Strauss'u kurşunlayan gözü dönmüş bir hayduttur. *Kuklaların Yaşamından*'ı yazarken Peter'in vurması gereken kişinin Strauss olmaması gerektiğini çabuk anladım.

Peter tüm yolların kapalı olduğunu, dışarı çıkmak olasılığının bulunmadığını söyler. Alkol, uyuşturucu ve cinsellik çıkış yolunun yalnızca yanılsamasıdır.

Film, Peter'in görünüşte hiçbir neden yokken bir başka insanın yaşamına niçin son verdiği sorusunu sorar. Filmde sonuç olarak hiçbiri geçerli olmayan birkaç farklı açıklama sunuyorum. Bugün filmi izlediğimde eşcinsel olan Tim'in, doğruya en çok, Peter'in biseksüel olduğunu ima ederken yaklaştığını hissettim. Çünkü Peter'in parçalanmış cinselliğini kabul etmesi onu özgürleştirebilecekti.

Doktor tarafından yapılan psikanaliz sonucundan anlık bir açıklama da sunuyorum, ama analizin tümü bilinçli bir dalga geçme: Dramın alaycı psikiyatrik terimlerle toparlanması. Doktor neler olacağını görür, ama olacaklara izin verir, çünkü Katarina'ya ilişkin özel planları vardır. O zaman sonuçta Peter, doktoru vurmalıydı.

Kuklaların Yaşamından benim tek Alman filmimdir. *Yılanın Yumurtası* da ilk bakışta Alman filmim gibi görünebilir, ne var ki tohumu İsveç'te atılmıştır ve kendi kişisel yıkımımın uyarıcı sinyallerini aldığım dönemde yazılmıştır.

Yılanın Yumurtası bir yabancının çılgın, meraklı bakışıyla yapılmıştır, ama *Kuklaların Yaşamından* çevrilirken, Almanya'daki yaşamımı bir ölçüde kabullenmiştim ve artık dil sorunum yoktu. Uzun süre Alman tiyatrosunda çalışmıştım ve kulağa neyin doğru, neyin yanlış geldiğini söyleyebilirdim. Alman halkını ve onların kültürlerini tanıdığımı düşünüyordum. *Âşıksız Aşk*'ı yazmıştım. Bu, Alman varlığını derinden araştırabilmek için tutkulu bir çabaydı.

Kuklaların Yaşamından'ın sert bir üslupla yazılması dikkat çekicidir. Senaryoyu yazdıktan sonra diyalogların yüzde yirmisini attım, yüzde onu ise filmin çekiminde kesildi.

Bu kesmelerle film sıkıştırılmış kısa biçimini aldı. Brecht tarzındaki ara



metinlerle kısa bölümler. Bu metinler süregelen olayların sonucundaki yıkımla ilintiliydi.

Benim için önemli olan kötü filmler çektim. Yansız olmak gerekirse tümden ilgisiz kaldığım iyi filmler yaptım. Öteki filmler gülünç bir biçimde benim değişen tavırlarıma bağlıdır. Kimi zaman biri, "Ben bu filmi sahiden sevdim," der. O zaman kısa bir mutluluk yaşarım. "Bu filmi ben de sahiden sevdim," diye karar veririm.

Kuklaların Yaşamından filmimle gurur duyarım. Özgün bir film olduğunu düşünüyorum.

Filme ilişkin tek kabul edebileceğim eleştiri; biçiminin daraltılmış olmasıdır. Gençliğimde Olle Hedberg'in *Kuduz* adlı bir uyarlamasını İsveç, Helsingborg'da sahnelemiştim. Oyun, Hedberg'in yazdığı son romanlar dizisinin birinden alınmıştı. Final monoloğunda ana karakter Bo Stensson Svenningson, "Biz hepimiz, kapıları ve pencereleri olmayan karanlık bir odada

yaşıyoruz," der. Yalnız şunları ekler: "Gözlerimize görünmeyen, ama bize temiz hava düşüncesini veren bir çatlak olmalı."

Ne var ki *Kuklaların Yaşamından*'da da karakterler bir çatlağın bile olmadığı hava geçirmez kapalı bir odada yaşarlar. Geriye baktığım zaman bu değişikliği bir zaaf olarak görüyorum.

Bir diğer büyük kusur da Peter'in yazıp hiçbir zaman postalamadığı mektup. Bunun psikolojik yönden bir anlamı yok. Peter yalnızca, iş mektupları yazdırırken ne söylemek istediğini açık olarak belirtiyor. Ancak onun kendini açıklama bilgisi ve sanatına sahip olduğu düşünülemez. Yazık ki bu noktada William Faulkner'ın sağlam öğüdünü izlemedim: "Sevgililerinizi öldürün!" Bir başka deyişle bu mektubu kesmeliydim.

Bugün bu konuda en büyük makasımı kullanırdım. Bu bölümü kesmek filmi on dakika kısaltırdı ve çok daha iyi olurdu.

Filmin bir kısmı, -Peter'in hastanede yaşadıkları- doğrudan benim deneyimimden kaynaklanmıştı. Vergi olayından sonra bir süre psikiyatri kliniğinde kalmıştım. Bu acılı bir dönem miydi anımsamıyorum. Herkesten



önce tuvalete gitmek için sabahları saat beş buçukta kalkardım; fiziksel durumuma çok özen gösterirdim. Tüm günüm dikkatle bölünmüştü. Günde on tane onda bir miligramlık Valium alıyordum ve gereksinim duyduğum kimi zaman da fazladan bir doz.

Peter de benzeri bir varoluş sürdürüyor. Çocukluğundan kalma eski oyuncak ayıyla uyuyor. Bilgisayarla satranç oynuyor. Her sabah yarım saat sakince yatağını düzeltiyor.

Karısı Katarina hâlâ onunla birlikte yaşıyor, ama artık mesafeliler. Katarina, Peter'in annesine her zamanki yaşamını sürdürdüğünü söyler. "Ama sürekli içim ağlıyor," der.



Provadan Sonra da konulu bir film olarak çekilmedi. *Kuklaların Yaşamından* gibi o da televizyon için yapıldı.

Başlangıçta filmi yaşlanmakta olan bir yönetmenle genç bir oyuncu arasındaki iletişim olarak düşlemiştim. Yazmaya başladım, ama çok geçmeden sıkıcı buldum, onları görüntülemek daha eğlenceli olacaktı.

Yazarken acıyan bir sinire, ya da isterseniz suyun dibindeki bir bitkiye diyelim, dokunmuş olmalıyım. Benim ıslak bilinçaltımdan sarılgan bitkiler, yabanıl otlar fışkırdı; her şey bir cadı kazanında büyüdü. Genç oyuncunun annesi –bir zamanlar da yönetmenin metresi olan kadın– ansızın ortaya çıktı. Yıllardır gömülüydü, oysa şimdi oyunun içine giriyor. Bir tiyatronun karanlık boş sahnesinde, öğleden sonra dörtle beş arasındaki sakin bir saatte pek çok şey ruhlar gibi geri dönüp sizi ziyaret edebilir.

Provadan Sonra, bu kaynamanın sonucu oluşan yaşama ve tiyatroya ait dramatik bir televizyon oyunuydu.

Bir an bile düşünmeksizin kendi çocuklarım gibi gördüğüm genç oyuncular vardır. Onlar da beni yararlı bir figür bulup kendilerine baba edinirler. Bir süre sonra da bana karşı bir öfke duyarlar, çünkü artık bir babaya gereksinimleri kalmamıştır. Ben her zaman bu rolden hoşlandım ve hiçbir zaman psikolojik yönden bir rahatsızlık duymadım. Belirli koşullarda kendisine kötü davranılmasına katlanabilen bir baba figürü, genç oyuncular için bir güvenlik ağı olabilir.

Provadan Sonra, özellikle Sven Nykvist, Erland Josephson ve Lena Olin' le bir çalışma gerçekleştirmenin zevkini yaşamak için yazılmıştı. Lena'yı her zaman şefkatle ve profesyonel ilgi ile izlemişimdir. Erland benim elli yıllık arkadaşımdır. Sven, Sven'dir. Eğer arada bir filmde çalışmayı özlüyorsam, bu gerçekte Sven'le birlikte çalışmayı özlediğim anlamındadır.

İşte *Provadan Sonra*, benim ölüme doğru aldığım yolda hoş, küçük bir bölüm olacaktı. Ekibi küçük tutmayı tasarladık. Üç hafta prova yapacak, ardından Sven filmi çekecekti. Filmhuset'te çalışacaktık ve set çok basit olacaktı.

Beklediğimin tersine çekim baştan sona keyifsiz geçti.

Şimdilerde *Provadan Sonra*'yı izlediğimde, anımsadığımdan çok daha iyi buluyorum. Kötü bir filmle savaştığınızda keyifsizlik uzayıp gider. Bu da filmi gereğinden fazla hoşnutsuzlukla anımsamanıza yol açar.

Beni ilgilendiren en sinir bozucu şey, –zamanımızın gerçek anlamda en iyi oyuncularından biri olan– Ingrid Thulin'in bir sahnesiydi. Kıskanç bir meslektaşı Ingrid için bir kez, "O, kamerayla evlidir," demişti. Ne var ki bu

filmde, rolüyle kendisi arasına bir uzaklık koyamadı. "Sence müzik enstrümanım sonsuza dek yok mu oldu?" repliğinde ağlamaya başlıyordu. Ona, "Lütfen duygusal olma," dedim. Bana göre bu repliği serinkanlı bir gözlemle söylemesi çok doğal olacaktı. Oysa her seferinde hıçkırıklara boğuluyordu. Sonunda vazgeçtim. Ingrid'e üzülmemin nedeni belki kendime duyduğum öfkeydi. "Benim müzik enstrümanım sonsuza dek yok mu olmuştu?" Bu soru beni, onu ilgilendirdiğinden daha çok ilgilendirmiş gibi görünüyordu.

Bu duruma bir de Erland Josephson'un aşırı yorgun olması eklendi. Birlikte çalıştığımız uzun yıllar süresince Almanların *Textlagst (metin kaygısı)* dedikleri duyguyu ilk kez yaşıyor, repliklerini ezberlemekte zorluk çekiyordu. Sonuncu ve en önemli günde kısa devreler ve kararmalar oldu. Serseme döndük, ama geçiştirdik.

Görece deneyimsiz olmasına karşın Lena Olin'in dikkati dağılmadı ve bizim gürültü patırtımızdan etkilenmemeyi başardı.

Çekimin tedirginliği zamk gibi yapıştı ve montaj da berbat bir deneyim oldu; çok fazla kesip yapıştırma vardı. *Provadan Sonra*'nın montaj yapılmış son versiyonu, bir saat on iki dakikaydı. Tamamlanmış filmin en az yirmi dakikasını kesmek zorunda kaldım.

Bugün *Provadan Sonra*'nm aslında biraz acı, ama komedi diliyle yapılmış bir kara mizah olduğuna inanmak güçtür. Filmde özgün senaryonun canlılığından eser yoktur ve donuktur.

Bu sondu. 22 Mart 1983'te günceme şunları yazdım:

> Artık film yapmak istemiyorum. Bırakmak istiyorum. *Huzur istiyorum.* Artık gücüm yok. Ne psikolojik, ne fiziksel. Gürültüden patırtıdan ve iğnelemelerden nefret ediyorum. Lanet olsun.

25 Mart:

> Berbat bir geceydi; saat üç buçukta mide bulantısıyla uyandım. Sonra bir daha uyuyamadım. Kaygı, gerilim, yorgunluk. Sonuçta sürüklenerek yataktan kalktım. Biraz güçlendim. Bugün hava karabulutlu ve derece sıfırın altında. Kar yağacak galiba. Fiziksel rahatsızlığıma karşın tekrar çalışmak hoş. Ama artık film çekmek istemiyorum. Bu son olacak.

26 Mart (sabah erken):

> Bu küçük bir film olacaktı. Eğlenceli, özentisiz. Peki şimdi ne durumda? Ve ne olacak? İki şey gözümde dağ gibi büyüyor. Birincisi: Bu tür içedönük bir aryanın yansımasıyla gerçek anlamda kim ilgilenecek? İkincisi: Belki de bu monolog dramanın özünde vakıf olamadığım ve dolayısıyla sezgilerime ve duygularıma ulaşmayan bir gerçek mi var? Başarısızlığı-





mın nedeni çalışma yöntemimizdi. Çekimden önce üç hafta prova yaptık. Yazdığım repliklerden bıkıp usandım. Kendimizi doğrudan çekimin içine atmalıydık. Böylece her gün yeniliğin çekiciliği, beklemenin heyecanıyla dolu olacaktı. Ama hayır! Prova yaptık, tartıştık, çözümledik, dikkat ve saygıyla derinlemesine konunun içine girdik, tiyatroda yaptığımız gibi ve sanki sevgili yazarımız aramızdan ayrılmış gibi. Bu yüzden yaratıcılık hadım edilmişti, bir budu kesilmişti, nasıl bakmayı yeğlerseniz.

31 Mart:

Şimdi tüm çekimlerin üzerinden dikkatle geçtiğim zaman bu yapıtın vasat, hatta yer yer başarısız olduğunu görüyorum. Artık yapılacak bir şey yok. Bu senaryoyu –artık inanmadığım– film çekmek mesleğine ilişkin düşünceler üzerine yazmıştım. (Görüyorsunuz insan ne denli çabuk değişebiliyor. Lanet olsun, ne denli çabuk! Dün doğru diye belledığim şeyi bugün beylik bir şey gibi görüyorum.) Belki yorgun olmamın bu perspektifle bağlantısı var. Tüm çalışma boyunca kendimi ağır bir yük altında hissettim. Katinka, yumuşak otoritesini kullanarak, şu anda filme ilişkin düşündüklerimin yanlış olduğunu söylüyor. Ama genelde ben kendi eleştirimi daha iyi yaparım ve sonuçları aldığımda da nerede olduğumu bilirim. Neyse, dünyanın sonu değil. Açıkyürekli olmak gerekirse, kimi zaman bu filmi yapmamam gerektiğini düşünüyorum, kimi zaman da iyi ki yaptım, hiç değilse denedim diyorum.

Bu akşam küçük bir veda partisi verdik. Atmosfer, dostça bir hüzün ve sevecenlikle doluydu.

Ara sıra tiyatroyu da bırakmayı düşünüyorum. Ancak bundan o kadar emin değilim. Kimi zaman tiyatrodan çok keyif aldığımı düşünüyorum, kimi zaman artık tiyatroyu da sürdürmek istemiyorum. Duraksamam yoruma karşı değişen tavrımla ilgili.

Eğer bir müzisyen olsaydım hiç sorunum olmayacaktı. Ama yanılsamaya ilişkin tüm bu şeyler, tüm bu yapay tavırlar! Oyuncular rol yapıyor, bir yönetmen olarak ben de onları baştan çıkarıyorum. Yaratıcılığın rüzgârlı yolunda izleyicilerin duygusal dürtülerini uyandırıp, duyguları ve hatta oyundaki kişilerin yaşamlarını gerçek gibi algılamalarını sağlamaya çabalıyoruz. Bunu tekrar tekrar yapmak hokkabazlık oluyor. İçimde, yaratıcılık denen şeye karşı bir tiksinme oluştuğunu hissediyorum.

Bunun yanı sıra belirli oyunlar beni hâlâ baştan çıkarıyor, bunun nedeni de ender bir şey olan tanrı vergisi, derin bir sanatsal anlatıma sahip özel bazı oyuncuları belirli rolleri canlandırırken görmem. Tüm bunları sakince kafamın içinde evirip çeviriyorum. Ani bir ateşkes yok. Öte yandan masamın başma oturup ilgimi yazmaya yönelttiğimde çok keyifliyim. Kendi zevkim için yazıyorum, ölümsüzlüğe dikilen bir gözle değil.

Artık epilogu nasıl oluşturacağıma dair bir karara varmam gerekiyordu.

GÜVENSİZLİK GÜVEN

Суверэнік Сўрэн

Yedinci Mühür, içinde Malmö tiyatro öğrencilerinin mezuniyeti için yazdığım *Ahşap Üzerindeki Resim* adlı tek bölümlük bir oyun barındırır. Malmö tiyatro okulunda öğretmenlik yapıyordum ve ilkbaharda öğrencilerin yıl sonu gösterisi için bir oyuna gereksinimimiz vardı. Aynı derecede önemli birkaç rolü birden içeren bir oyun bulmak güçtü, bu nedenle yalnızca egzersiz anlamında *Ahşap Üzerindeki Resim*'i yazdım. Oyun birkaç monoloğa bölünmüştü ve öğrenciler rol sayısı konusunda kararlarını verdiler.

Ahşap Üzerindeki Resim'de benim çocukluğuma ilişkin görsel anılar vardır. Örneğin *Büyülü Fener*'de yazdığım gibi babam kasabalara vaaz vermeye gittiğinde kimi zaman ona eşlik ederdim:

> Düzenli olarak kiliseye giden herkes gibi ben de mozaiklere, üç kanatlı resimlere, vitray pencerelere, çarmıha gerilmiş İsa tasvirlerine, İsa'yı ve soyguncuları kanlar ve işkenceler içinde gösteren duvar resimlerine daldım. Meryem, St. John'a yaslanıyordu: Kadın, bak işte senin oğlun, bak işte senin annen. Günahkâr Maria Magdalena. Acaba onu en son kim düzmüştü? 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 ve soytarı arkadakilerin yaklaşmalarına yardımcı oluyor. Şeytanlar kazan kaynatmayı sürdürüyor. Günahkârlar boylu boyunca derinliklerin içine yuvarlanıyorlar. Adem'le Havva çıplaklıklarını keşfediyorlar. Tanrı'nın gözü yasak ağacın arkasından bakıyor. Bazı kiliseler akvaryum gibidir. Boyasız ve resimsiz bir yer göremezsiniz. Her yerde insanlar, ermişler, peygamberler, şeytanlar, iblisler; hepsi canlıdır, gelişip büyümektedir. Bu dünya ile öteki dünya, duvarların ve kemerlerin üzerinde dalgalanır. Gerçek ile düşlem birbirine karışarak erir ve sağlam bir efsane yapısı oluşturur. Günahkâr, işte yaptığın işi gör, şu köşede seni bekleyen şeyi gör, arkandaki gölgeyi gör!

Kendime kocaman bir plakçalar edinmiştim. Carl Ferenc Fricsay'ın doldurduğu –Carl Orff– *Carmina Burana*'yı aldım. Sabahtan başlayıp prova bitene kadar Orff'u gürletiyordum.

Carmina Burana, veba ve korkunç savaş yılları boyunca yurtsuz yuvasız kalıp başıboş dolaşarak Avrupa topraklarını kat eden kadınlarla erkeklerin oluşturduğu gezginci topluluğa katılan halk ozanlarının yazdığı ortaçağ şarkılarından esinlenmiştir. Kalabalığın içinde bilginler, rahipler, papazlar ve oyuncular vardı. Kimileri yazmayı biliyordu ve kilise festivallerinde ve panayırlarda söylenen şarkılar yarattılar.

Beni en çok etkileyen; uygarlık ve kültür çöküntüleri arasında gezinen insanların yeni şarkılar doğurmaları düşüncesiydi. Bir gün *Carmina Burana*'nın final korosunu dinlerken ansızın gelecek filmimin konusunu bulduğumu fark ettim.

Sonra *Ahşap Üzerindeki Resim*'in çıkış noktam olacağını düşündüm.

Sonuçta *Ahşap Üzerindeki Resim* pek fazla kullanılmadı. *Yedinci Mühür* başka bir yönde çıkış yaptı: Zaman ve mekân içinde sınırsızca salınan bir tür "yol filmi" oldu. Çok dolambaçlı yollardan geçti ve bunun tüm sorumluluğunu yüklendi.

Senaryoyu Svensk Filmindustri'ye verdiğim zaman herkes tarafından olumsuz bir tepkiyle karşılaştım. Ardından *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* geldi, 1955 Noel'inin ertesi günü gösterime girdi. Açık ve üstü kapalı kuşkulara karşın gerçek bir başarı kazandı.

1956 Mayıs'ında Cannes Film Festivali'nde gösterildi. Ödülü aldığı zaman doğru Malmö'ye gittim ve o zaman en varlıklımız olan Bibi Andersson'dan borç aldım. Ardından Svensk Filmindustri'nin başındaki Carl Anders Dymling'i görmeye gittim. Onu denetimsiz ve aşırı heyecanlı bir durumda, Cannes'da bir otel odasında oturmuş, karşısına öylesine çıkan bir at hırsızına *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'ni sudan ucuz bir fiyata satarken buldum. Bu konuda hiçbir deneyimi yoktu. Saflığının derecesi neredeyse aşırıydı ve özgüvenine uygundu.

Reddedilmiş –*Yedinci Mühür*– senaryoyu kucağına koydum ve, "Ya şimdi ya da hiçbir zaman, Carl Anders Dymling," dedim. "Elbette, ama önce okumam gerek," diye yanıtladı. "Reddettiğine göre okumuş olmalısın." "Doğru, ama belki yeterince dikkatli okumadım."



Filmi yapmamı kabul etmesi için, filmi çok çabuk bitireceğime, geziler ve dış çekimler dışında otuz altı günde tamamlayacağıma söz vermek zorunda kaldım. Çok ucuz bir prodüksiyon olmalıydı. Cannes'daki sarhoşluğumuz akşamdan kalmalığa dönüşünce *Yedinci Mühür*'ün sivri, az kişiye seslenen ve satılmasının güç bir eser olduğu düşünüldü. Yine de anlaşma yapıldıktan iki ay sonra her nasılsa kameramız dönüyordu.

Başka bir filmin yapılacağı bir stüdyoda, bize yer vermişlerdi. O zamanlar bu denli karmaşık bir çekime, bu denli sevinç ve coşkuyla başlayabilmiş olmam dikkate değer.



Hovs Hallar'daki üç sahne dışında her şey Film Kenti'nde çekildi. Bu üç sahne, prolog, son ve Jof'la Mia'nın yemek yedikleri yaban çileği tarlasının bir bölümüydü. Dış çekimler için hareket alanımız çok dardı, ne ki havadan yana şanslıydık; güneş doğumundan gece geç saate dek çekim yapabildik.

Tüm öteki setler stüdyo için yapılmış bir alanda yer aldı. Gezginlerin cadıyla karşılaştıkları karanlık ormandaki dere itfaiye bölümünün yardımıyla oluşturuldu ve bazı şiddetli taşmalara neden oldu. Dikkatli bakarsanız birkaç ağacın ardından gizemli bir ışığın yansıdığını görürsünüz. Bu, yakındaki yüksek apartmanların birinin penceresidir.

Ölüm'ün gezginlerle dans ederek uzaklaştığı son sahne sözünü ettiğim Hovs Hallar'da çekildi. Fırtına yaklaşmakta olduğu için o gün eşyalarımızı toplamıştık. Ansızın gözüme garip bir bulut çarptı. Gunnar duraksayarak kamerasını yeniden yerine yerleştirdi. Birkaç oyuncu bizim durduğumuz yere geldi, asistanlardan bazıları ve birkaç turist ne olup bittiğini bilmeksizin oldukları yerde dans etmeye başladılar. Daha sonraları karanlık bulu-

tun ardındaki Ölüm Dansı olarak ün yapan bu imge birkaç dakikada gerçekleşen bir doğaçlamaydı.

Sette böyle şeyler olabilir. Filmi otuz beş günde yaptık.

Yedinci Mühür, yüreğime gerçekten yakın olan birkaç filmimden biridir. Neden bilmem. Elbette kusursuzluktan uzaktır. Her tür çılgınlıkla boğuşmak zorunda kalmıştım. İnsan yer yer filmin ne denli hızlı yapıldığını anlayabilir. Ancak filmi güçlü ve enerji dolu buluyorum. Bunun da ötesinde filmin konusuna tutkuyla bağlanıp sonuna dek besledim.

O zamanlar dinsel inanç konusunda hâlâ ciddi tereddütlerim vardı. Birbirinin karşıtı iki inancı yan yana yerleştirip ikisinin de kendi tarzlarında açıklama yapmalarına izin verdim. Bu yolla çocukluğumun dindarlığı ile yeni benimsediğim katı akılcılık arasında fiili bir ateşkes oluşabildi. Böylece şövalye ile buyruğundakiler arasında da nevrotik karmaşıklıklar olmadı.

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.

Aile resmine neşeli bir dostluk da kattım. Çocuk beraberinde mucizeyi getiriyor, oyuncu soluk kesici bir mikrosaniye için altı topu birden havada tutuyor.

Yedinci Mühür, hiçbir şeyi yıpratmaz.

Ne var ki bugün yapmak yürekliliğini gösteremeyeceğim bir şeyi, o dönem hiç çekinmeden yapmıştım. Şövalye sabah duasını eder. Satranç takımını toplamaya hazırlanırken çevresine bakar, karşısında Ölüm durmaktadır. Şövalye sorar: "Sen kimsin?" "Ben Ölüm'üm."

Bengt Ekerot'la ben *Ölüm*'ün beyaz bir palyaçonun özelliklerini taşımasını düşündük: Bir palyaço maskesi ve bir kafatası karışımı.

Bu, başarısızlığa uğrayabilecek çok hassas ve tehlikeli bir sanatsal hamleydi. Ansızın karalar giymiş, ak yüzlü bir oyuncu ortaya çıkıp Ölüm olduğunu söylüyor. Herkes onun Ölüm olduğunu –dramatik bir başarı– kabul etti. Oysa, "Haydi oradan, numara yapmayın! Bizi kandıramazsınız. Senin beyaza boyanmış, karalar giymiş yetenekli bir oyuncu olduğunu görüyoruz! Elbette sen Ölüm değilsin!" diyebilirlerdi. Ama kimse itiraz etmedi. Bu beni keyiflendirdi, kendimi başarılı hissettim.

Hâlâ çocukluğumun dindarlığının soluk kalıntılarını taşırım. O zamana dek doğaüstü kurtuluş denilebilecek tümüyle çocuksu bir düşüncem vardı.

Şimdi var olan inancım kendini o zaman belli etmişti.





Şuna inanıyorum: İnsan, –kadın ya da erkek– kutsallığını kendi içinde taşır ve bu kutsallık yaşadığımız dünyaya aittir ve bu dünyanın dışında başka açıklamalar yoktur. Filmde, gerçekliği katı ve akılcı algılamanın yanında çocuksu ve dürüst dindarlığım sakince yatar.

Yedinci Mühür, bana babamdan geçen ve çocukluğumdan beri taşıdığım inanç kavramlarımı belirgin olarak açıkladığım son filmlerimden biridir.

Yedinci Mühür'ü yaptığım zaman bir şeye ya da birisine ettiğim dualar ve dua tümceleri yaşamımda merkezi bir yere sahiptiler; bir dua sunmak tümüyle doğal bir olaydı.

Aynadaki Gibi'de çocukluğumun kalıtımı dinlenmeye bırakıldı. İnsanlar tarafından yaratılan her kutsal Tanrı'nın iki yüze sahip bir canavar ya da Karin'in söylediği gibi örümcek-tanrı olması gerektiğini öne sürdüm.

Kiliseler ressamı Albertus Pictor'la keyifli bir sahnede ben kendi sanatsal inancımı hiç sıkılmadan belirtiyorum. Albertus kendisinin gösteri dünyasında olduğunu iddia ediyor. Bu meslekte varlığını sürdürebilmek için insanları çok fazla çıldırtmaktan kaçınmak önemlidir.

Jof, kişiliği içinde, *Fanny ve Alexander*'daki sürekli hayaletlerin ve şeytanların saldırısına ve kendisini korkutmalarına karşın sonsuza dek onlarla ilişkisini sürdürmek zorunda olduğu için rahatsızlık duyan erkek çocuğun tohumunu taşır. Jof aynı zamanda yabanıl öyküler anlatmaktan da kendisini alıkoyamaz; daha önemli görünmek için hem geleceği önceden kestirebilir, hem de yüksekten atar. Jof ve Alexander sırayla çocuk Bergman'la bağlantılıdırlar. Sahiden bir ya da iki vizyon görmüştüm, çoğu kez öykülerim düş ürünüdür. Görüntülerim tükenince uydurdum.

Geriye dönüp anımsayabildiğim kadarıyla ergenlik dönemimde ve erken yirmilerimde hızla büyüyüp giderek katlanılmaz bir şeye dönüşen yabanıl bir ölüm korkusuyla yaşadım.

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

Yedinci Mühür'de beni büyüleyen, aynı zamanda içimi korkuyla dolduran bir sahne vardır. Bu, karanlık ormanda Raval'in öldüğü sahnedir. Raval başını yerdeki oyuğa sokup korkuyla haykırıyor.

Başlangıçta bu sahneyi final olarak düşünmüştüm, ama kısa sürede bu korkunçluğun mesafe ile güçlendiğini keşfettim. Raval öldüğü zaman kamerayı bir nedenden dolayı ormandaki gizemli dere yatağının çevresinde dolaştırıyordum, ansızın soluk bir güneş ışığı oluştu. Bu bir sahne dekoru gibi göründü. Hava tüm gün bulutluydu. Tam Raval'ın öldüğü dakikada



önceden düzenlenmişçesine bu ışık ortaya çıktı.

Ölüm korkum büyük ölçüde dinsel kavramlarımla bağlantılıydı. Sonra
ları önemsiz bir ameliyat geçirdim. Yanlışlıkla bana çok fazla narkoz ve
mişlerdi. Kendimi gerçekliğin dışına çıkıp yok olmuş hissetmiştim. Bunc
saat nereye gitmişti? Bir salise içinde hepsi kül olmuştu.

Ansızın, *bunun nasıl olduğunu* anladım. Bir insanın *varlıktan yokluğa* nas
dönüştüğünü. Bunu kavramak güçtü. Ama sürekli ölüm kaygısı yaşaya
biri artık özgürleşiyordu. Yine de biraz üzücüydü. Ruhunuz bedeninizde
ayrılmaya alışıp biraz dinlenirken yeni deneyimlerle karşılaşmanın ho
olacağını söylüyorsunuz kendinize. Ne var ki böyle olmayacağını anlıyo
sunuz. İlkin *varsınız*, sonra *yoksunuz*. Ben bunu derinlemesine doyuruc
buluyorum.

Eskiden benim için çok gizemli ve ürkütücü olan –bir başka deyişle– b
dünyanın ötesinde varlığını sürdüren bir başka dünya yok. Her şey b
dünyada. Her şey içimizde olup bitiyor ve birbirimizi içimize alıyor ve bi
birimizin içinden taşıyoruz. Böyle olması da çok iyi.

Yedinci Mühür birdenbire, o sırada Svensk Filmindustri'nin gerçekleşti
diği İsveç sineması altın yılı kutlamaları tantanasının ve pırıltısının oda
oluverdi. Böylesi etkinliklere göre yapılmayan film için bu bir yıkımdı. Ga
la, seyirci topluluğu, trampet sesleri, Carl Anders Dymling söylevi, cidd
bir sanat filmini öldüren bir atmosfer oluşturdu. Bir rezaletti. Bu saldırı
durdurmak için elimden geleni yaptım. Tepeden tırnağa etkisizdim. İzley
cinin sıkıntısı ve mutsuzluğu filme amansız bir gölge düşürdü.

Sonra, gösterime girince *Yedinci Mühür* bir orman yangını gibi dünyay
yayıldı. Film, aynı iç kuşkuları ve acıları duyumsayan kişileri de etkilemiş
ve onlardan güçlü yanıtlar aldım.

Ama o merasimli galayı hiçbir zaman unutamayacağım.

Epilogdaki gevşek dokuyu bir yana bırakırsanız *Aynadaki Gibi*'de, dramatik ve teknik açıdan pek kusur bulunamaz. İlk oda oyunumdur ve bana *Persona*'nın yolunu gösterir. Dramı kısaltıp yoğunlaştırmaya karar vermiştim. Bu, ilk sahnelerde anında belli olur. Hiçbir yer olan bir yerden gelen dört kişi gürleyen denizden ortaya çıkar.

Yüzeysel bakıldığında bile *Aynadaki Gibi*'de belki üzerinde henüz çalışılmamış olsa bile yeni bir şeyin başlangıcı açıkça görülebilir. Sahnelemede teknik açıdan kusur bulmak zor olabilir, ritmik açıdan kusuru yoktur, her çekim tam yerini bulur. Sven Nykvist'le ben her zaman başarılı olmayabilen ışıklandırmaya çoğu kez gülmüştük, bu da başka bir öyküdür. İşbirliğimizin bu noktasında ışıklar ve ışıklandırmaya ilişkin yoğun tartışmalara başladık. Bu tartışmalar bizi sinematografinin farklı kavramlarına götürdü. Bunun sonuçları daha sonraları *Kış Işığı*'nda ve *Sessizlik*'te görülebilir. Sinematografik açıdan *Aynadaki Gibi* daha önceki tavırlarımızın bitişine damgasını vurur. Benim için bu, verilmiş bir karar gibidir.

Epilog, gevşek bir dokuyla sona yapıştırılmış gibi diye bir dereceye kadar haklı olarak eleştirilir. David'le Minus arasındaki sahnede erkek çocuğun son repliği şöyledir, "Babam benimle konuştu!" Sanıyorum bu, benim öğretici olma gereksinimimle yazılmıştır. Belki de bunu o zamana dek söylemediğim bir şeyi söylemek için yazdım; bilmiyorum. Bugün o epilogla karşılaştığımda kendimi huzursuz hissediyorum. Film boyunca bu hesaplaşma yüzünden başkalarının yakalaması güç olan yapay bir ton vardır.

Bir önceki yıl (1959) *Genç Kız Pınarı*'nı yaptığım ve bu filmin özellikle Oscar aldıktan sonra benim konumumu güçlendirdiği de unutulmamalıdır.

Bugün *Yedinci Mühür*'le başlattığım dinsel sorunun sorumluluğunu tümüyle alıyorum. Bu filme pırıltı katan doğal ve romantik bir dindarlıktı.

Ne var ki *Genç Kız Pınarı*'nda benim motivasyonum aşırı karışıktı. Tanrı kavramı uzun süre önce çatlamaya başlamış ve arkasında neredeyse dekordan başka bir şey kalmamıştı. Beni gerçekten ilgilendiren şey bir kız, onun ırzına geçen erkek ve bunu izleyen intikamın korkunç öyküsüydü. Bu arada dine ilişkin kendi çatışmalarım da su yüzüne çıkmıştı.

Vilgot Sjöman'ın *Kış Işığı*'na ilişkin *Ingmar Bergman ile Günce*, adlı kitabında *Genç Kız Pınarı* ile *Aynadaki Gibi* arasındaki bağlantıya değinen bir tartışma vardır. Benim, *Kış Işığı*'nın, bir üçlemenin –*Genç Kız Pınarı* ve *Aynadaki Gibi*– sonuncusu olarak tasarladığımı yazmıştır.

Bugün bu görüşü, üç filmin ardından yapılmış bir düşünce yürütme gibi görüyorum ve üçleme kavramına kuşkuyla bakmak eğilimindeyim. Bu



düşünce Sjöman'la bir konuşmamız sırasında doğmuştu ve *Aynadaki Gibi*, *Kış Işığı* ve *Sessizlik* senaryoları tek kitapta yayımlandıktan sonra güçlenmişti. Vilgot'un yardımıyla yazdığım tanıtıcı notta bir açıklama yaptım.

> Bu üç film, geriye dönüşe ilişkindir. AYNADAKİ GİBİ kesinliği yenmiştir. KIŞ IŞIĞI kesinliğin içine girmiştir. SESSİZLİK –Tanrı'nın sessizliği– negatif baskıdır. Böylece bir üçleme oluştururlar.

Bu not Mayıs 1963'te yazılmıştı. Bugün bu "üçleme"nin ne bir uyağının ne de mantığının olmadığı düşüncesindeyim. Bavyeralıların dediği gibi *–Schnaps Idee–* bir bardak alkolün dibinden çıkan, ama ayık kafayla gün ışığında incelendiğinde çoğu zaman kabul görmeyen bir düşüncedir.

Aynadaki Gibi, aslında Käbi Laretei ile evliliğimiz ve birlikte yaşamımızla ilgiliydi.

Büyülü Fener'de yazdığım gibi ikimizin arasında karmaşık ve sahnelenmiş bir ilişki gelişti. Zihinlerimiz karışıktı, aynı zamanda inanılmayacak kadar başarılıydık. Birbirimizden de çok fazla hoşlanıyorduk. Bunun ötesinde her şeyden konuşabiliyorduk, aklımıza ne gelirse. Ama gerçekte ortak bir dilimiz yoktu. İletişim kuramadık.

Tanışıklığımız mektupla başladı. Hiç karşılaşmadan önce bir yıla yakın mektuplaştık. Duygusal ve entelektüel yönden beni tamamlayan bir mektup arkadaşına sahip olmak çok heyecan vericiydi. Mektuplarımı tekrar okumadım, ama çok geçmeden daha önceleri denemek yürekliliğini gösteremeyeceğim sözcüklerle dolu bir dil kullanmaya başladığıma inanıyorum.

Bunun nedeni Käbi'nin edebi anlamda çok iyi bir anlatımı olmasıydı. Belki öğrenmek ve egemen olmak zorunda kaldığı için İsveç dilinde olağanüstü bir keskinliğe sahipti.

O dönemdeki güncemde bugün bile kullanmayı düşleyemeyeceğim sözcükleri kullandığımı ve süslü ve edebi bir dile tehlikeli bir eğilimim oldu-

ğunu görüyorum.

Käbi'yle ben çok emek verdiğimiz birlikteliğimizin aşındığını gördükçe, ilişkiyi yüzeyde, sözsel kozmetikle onarmak için daha çok çaba harcıyorduk.

Bu kişisel deneyimi *Güz Sonatı*'nda kullandım. Papaz Victor, karısı Eva'ya: "Bunun da ötesinde gerçekçi olmayan umutlar, düşler besledim. Aslında bu, bir tür özlemdi." Eva şöyle yanıtlar:

> Bunlar çok güzel sözcükler değil mi? Hiçbir anlamı olmayan sözcükler demek istiyorum. Ben güzel sözcüklerle yetiştirildim. Örneğin "acı" sözcüğü. Annem hiçbir zaman öfkeli, kırgın ya da mutsuz değildir, acılıdır.



Sen de bu tür pek çok sözcük kullanıyorsun. Vaiz papaz olduğun için bu belki de bir meslek hastalığı. Tam burada önünde dururken beni özlediğini söylüyorsun, ben de kuşkulara kapılıyorum.

Victor: Ne demek istediğimi çok iyi biliyorsun.

Eva: Hayır. Eğer bilseydim sen hiçbir zaman beni özlediğini söylemeyi düşünmeyecektin.

Aynadaki Gibi'yi çekmek bir satıştan önce sayım yapmak gibiydi. Karım da, ben de eski yaşam biçimlerimizi bırakıp yepyeni bir yaşam biçiminde bir araya geldiğimiz zaman benim bu yaptığımız büyük değişiklikler konusunda kaygılarım vardı. Daha sonraları olan şeylerin olacağından korkuyordum. Tehlikeli bir kumar. Bu korku yüzünden *Aynadaki Gibi*'de biraz fazlaca güzel sözcükler, biraz fazlaca görkemli açıklamalar, biraz fazlaca hoş biçimler gelişti.

Bütün bunlar Vilgot Sjöman'm *Kış Işığı*'na ilişkin kitabının başındaki günce notlarında açıkça görülebilir.

Ulla Isaksson'un evinde akşam yemeği. Ingmar ve Käbi kahve içmeye uğradılar. Sanatsal yorumların arasındaki farklar: Käbi, Hindemith'ten söz ediyor. Ingmar yönetmenlikten ve yorumdan söz ediyor. Sonra filme aldığı hayvanlara ilişkin yabansı ve rezilce öyküler anlatıyor. *Sessizlik*'teki yılanlar, *Yedinci Mühür*'deki sincap, *Şeytanın Gözü*'ndeki kedi. Ansızın konuşma acı çekme konusuna yöneliyor.

Vilgot'un kitabındaki bu sözcükleri ilk kez okuduğum zaman lanet olası Vilgot içimizi okumuş diye düşündüm. Käbi'yle benim aramdaki oyuna parmağını basmıştı.

Bugün Vilgot'un hiçbir şeyden kuşkulanmadığını biliyorum. Ne var ki sahne, kendi tedirgin dilini konuşuyor.

Aynadaki Gibi, basit bir felsefeyi sunmak için umutsuz bir çabadır: Tanrı sevgidir ve sevgi Tanrı'dır. Sevgiyle sarmalanmış bir insan Tanrı'yla sarmalanmıştır. Benim Vilgot Sjöman'm da yardımıyla "kazanılmış kesinlik" dediğim budur. Filme ilişkin en berbat şey, filmin başında yaratıcısının bir erkek ve bir sanatçı olarak kendi portresini ve içinde bulunduğu durumu korkunç bir biçimde açıklamasıdır. Sözcükler resimlerden daha belirsiz ve sisli olabileceğinden, bu durumda bir kitap çok daha az açıklayıcı olabilirdi.

Böylece biz burada bir yalanla, –büyük ölçüde bilinçsiz de olsa– yine bir yalanla başladık. Tuhaf bir biçimde film yerden birkaç santim yukarıdadır.

Ama yalan başka bir şeydir, yanılsamaların örüntüsü başka bir şey. Yanılsama ustası ne yaptığını bilir. *Yüz*'deki Albert Emanuel Vogler gibi. *Yüz* dürüst bir filmdir, oysa *Aynadaki Gibi* bir hokkabazlık numarasıdır.

Aynadaki Gibi'nin en iyi yanı Käbi'yle benim ilişkimizden doğmuş olmasıdır. Käbi'den müziğe ilişkin çok şey öğrendim. Käbi, "oda oyunu" biçimini bulmama yardımcı oldu. "Oda müziği" ile "oda oyunu" arasında bir sınır olmadığı gibi, sinemasal anlatımla müzikal arasında da bir sınır yok.

Tasarlama aşamasındayken filme *Duvar Kâğıdı* adı verilmişti. Çalışma defterime şunları yazdım: "Bu, yatay değil dikey hareket eden bir öykü olacak. Bunu nasıl yapacaksın?" 1 Ocak 1960 tarihli notta biraz garip bir biçimde de olsa bu açıklanmıştı, ne demek istediğimi tam olarak anladım: Derinliğin denenmemiş boyutuna inen bir film.

Çalışma defterim (Mart ortası):

> Bir Tanrı, kadınla konuşuyor: Taptığı bu Tanrıya karşı kadın alçakgönüllü ve uysal. Tanrı hem karanlık hem aydınlık. Kimi zaman kadına tuzlu su içmek, hayvanları öldürmek gibi anlaşılmaz komutlar veriyor. Kimi zaman da ona sevgi dolu, dirimsel deneyimler yaşatıyor, cinsel yönden bile. Kimi zaman inip küçük erkek kardeşi Minus kılığına giriyor. Kadını evliliğini bozması için de zorluyor. O, damadı bekleyen bir gelindir; saflığının bozulmasına izin vermemelidir. Kadın, Minus'u kendi dünyasına çekiyor. Minus da onu istek ve coşkuyla izliyor, çünkü ergenliğin sınırında bir erkek çocuktur. Tanrı, kadını uyarmak için; Martin ve David'in üzerine kuşku serperek yanlış bir izlenim yaratır. Buna karşılık Minus'u en garip niteliklerle süsler.

En çok istediğim şey, dinsel bir histerinin ya da isterseniz ağır dinsel eğilimleriyle şizofrenik bir kişinin portresini canlandırmaktı.

> Martin, karısı Karin'i, kendi dünyasına geri getirmek için, bu Tanrı'yla savaşıyor. Ne var ki Martin, dokunulabilen bu dünyaya aittir ve bu yüzden çabaları boşa gidiyor.

Sonra çalışma defterimde şunu buluyorum:

> Tanrı, bir insanın içine girip yerleşiyor. Kadın için ilkin yalnızca bir iç ses, belirli bir bilgi ya da bir buyruk. Tehditkâr ya da yalvaran. İrkiltici, ama kışkırtıcı. Giderek kadının O'nu daha da çok tanımasına izin veriyor. Bu insan Tanrının gücünü sınıyor, onu sevmeyi ve onun için özveride bulunmayı öğreniyor, önce kendini sonsuz bir adamaya zorlanmış, ardından da tümden bir boşluk içine düşmüş buluyor. Bu boşluk yaratıldıktan son-



ra Tanrı tümüyle o insana egemen oluyor ve kendi işini kadının elleriyle başarıyor. Ardından onu boş ve tükenmiş bir durumda, bu dünyada yaşama olasılığı kalmamış bir durumda bırakıyor. Karin'in başına gelen bu. Sonunda duvar kâğıdının üzerindeki garip desenden sınırı geçiyor.

Dikkatle seçilmiş sözlerin yanı sıra bir de benim yarattığım acımasız Tanrı ve nasıl göründüğü söz konusu.

O dönemdeki çalışma defterimde Bergman'ın bir de kendisiyle ufak bir hesabı var.

> Frank Martin'in *Petite symphonie concertante*'ı tuhaf bir deneyim. Çok hoş başladı. Müziği çok güzel ve duygulandırıcı buldum. Ansızın, *bu müzik*

benim filmlerim gibi diye bir düşünceye kapıldım. Bir noktada ben, Béla Bartok'un yazdığı müzik gibi filmler yapmak istiyordum. Gerçekte ise filmlerim Frank Martin'in bestelediği *Symphonie concertante* tarzındaydı ve hiç iç açıcı değildi. Kötü müzik olduğunu söyleyemem, aslında tam tersi. Duygulu, dokunaklı, müzikal efektler açısından tamamen arıtılmış. Ama müziğin yapay, sonuna dek düşünülmemiş şeyleri kullandığı için etkisinin savunulabileceğinden daha dağınık olduğu kuşkusu içindeyim. Käbi böyle olmadığını söylüyor, ama ben acaba mı diyorum ve biraz üzüntülüyüm.

Bu notlar *Aynadaki Gibi* son biçimini almadan 1960 Mart'ının sonuna doğru yazılmıştı. Hâlâ farklı bir filme doğru yol alıyordum:

> Karin, kocası Martin'in de Tanrı'ya ibadet etmesini istiyor, yoksa Tanrı tehlikeli olabilir. Martin'i bunu yapması için zorlamaya çalışıyor. Sonunda Martin, David'den yardım isteyip karısına bir iğne yaptırıyor ve Karin duvar kâğıdının ardındaki kendi dünyasına girip yitip gidiyor.

12 Nisan'da çalışma defterime yazdıklarım:

> Karin'in hastalığını duygusallaştırma. Hastalığı korkunç görkemi içinde göster. Tanrıyla yaşadığı deneyimi ustaca bağlarla sonuçlandırmaya çalışma.

Paskalyadan önceki Cuma:

> Çalışmak ve dikkatini toplamak için istek duy. Ne olacağı belli değilse de belki çeşitli şeytanlıklar ve yaramazlıklar ortaya çıkar. Ne zamandır film üzerinde düşünüp duruyorum; kendimizi bir Tanrı düşlemeye zorlarsak ve onu somutlaştırmaya çalışırsak bu Tanrı ansızın biraz itici ve çok yüzlü bir figür oluverir.

Gerçek olan, kutsal bir kavrama dokunuyordum; sonradan üzerine gösterişli ve yapışkan bir sevgi bulaştırıyordum. Aslında kendi yaşamımı tehdit eden şeye karşı kendimi koruyordum.

Başarılı bir yazar olan David'in –Karin'in babasının– kişiliği sorun oldu. Bu kişiliğin içinde iki bilinçaltı birlikteydi: Benimki ve aktör Gunnar Björnstrand'mki. Güçlerimizi birleştirme girişimimiz sıkıcı bir karmaşa yarattı.

Gunnar, büyük bir dürüstlük içinde ve gerçeğe karşı beslediği tutkuyla Katolikliğe dönmüştü. Bu koşul altında ben, onun için yapay olan ve kabulü olanaksız bir metin vermiştim. Bugün Gunnar'a bir tek doğru sözcük



söyletmediğimi anlıyorum.

O, çok satan bir yazarın portresini çiziyor; oysa ben, –başarılı ancak tanınmayan ya da saygı görmeyen– kendi durumumu yazıyorum. David'i, *Bir Yaz Gecesi* dönemimden önce İsviçre'de giriştiğim intihar denememi anlatmaya zorluyorum. Metinde umutsuz bir alaycılık var. David'in kendi intihar girişiminden ciddi anlamda kuşkulu bir sonuç çıkarmasına izin veriyorum. O, kendi ölümünü ararken çocukları için duyduğu sevginin tazelendiğini anlıyor.

Benim ne denli korkunç olduğu belirgin olan İsviçre'deki durumumdan bir iz bile kalmıyor. Bu, kısır bir sondu. Gunnar, bu değişim monoloğunun müjdesini kendisininmiş gibi keyifle yaşadı. Bunun görkemli olduğunu düşündü.

Başarısız yapılmıştı, başarısız oynandı.

Minus rolüne gelince; drama okulunu yeni bitirmiş ve yeterince olgun olmayan biri için bu rol çok karmaşıktı. Sınırları geçmek, uçarılık, bir yandan babayı küçümserken, öte yandan onunla bağ kurmaya özlem duymak, kardeşe bağlılık, üretkenlik gereksinimi. Lars Passgård, canlı ve hoş bir insandı ve bir köpek gibi kölelik yaptı. Ne var ki bu rol için Bengt Ekerot'un gençlik versiyonu gerekliydi.

Yıllar içinde doğru roller için doğru oyuncular seçmek gibi bir ustalık geliştirmiştim. Passgård ve ben elimizden geleni yaptık. Başarısızlığımızda onu suçlayacak hiçbir şey yoktur.

Böylece benim yaylı sazlar dörtlüm oluştu. Ne yazık ki bir saz, Björnstrand sürekli yanlış çaldı, öteki saz Passgård, elbette önündeki yazılı müziği izledi, ama yorumu yoktu.

Üçüncü saz Max von Sydow, tertemiz ve yetkin çaldı, ama gereksinim duyduğu hareket alanını vermemiştim ona.

Mucizevi olan, Harriet Andersson'un Karin rolünü yankılı bir müzikaliteyle oynamasıydı. Hiç zorlanmaksızın, görülmeyen adımlarla tanımlanan gerçekliğin içine girip çıktı. Karin rolünü temiz bir ton ve bir deha dokusuyla oynadı. Onun varlığıyla yapım katlanılabilir oldu.

Ayrıca Harriet, benim yazmayı düşündüğüm, ama hiçbir zaman yazmadığım bir filmin fragmanlarını da yaptı.



Kış Işığı'nı çeyrek yüzyıl sonra görmek doyurucu oldu. Hiçbir şeyin aşınmadığına ya da eskimediğine inanıyorum.

"Tanrı'yla Konuşmalar" başlığı altında filme ilişkin 26 Mart 1961'deki ilk notlarımda, çalışma defterimde şunlar yazılı: Pazar sabahı. İlahiler senfonisi. *Rake'in Gelişimi* çalışması. Stockholm Operası'nda, Stravinski'nin *Rake'in Gelişimi*'yle boğuşuyordum, kaya kırmak gibi bir şeydi. Müziği ezberlemem gerekiyordu ve benim bu konuda hiç yeteneğim yoktur. "İnsan gereken şeyi yapmak zorunda. Hiçbir şey gerekmediği zaman da hiçbir şey yapılamıyor."

> Tanrı'yla konuşmak için terk edilmiş bir kiliseye gidiyorum; bazı yanıtlar almak istiyorum. Sonunda ya Tanrı'ya direnişimden vazgeçeceğim ya da bitmeyen çatışmalarımdan. Ya güçlü olana, babaya, güven gereksinimine yapışacağım ya da Tanrı'nın yüzyıllardan bu yana alaycı bir ses gibi sürüp giden varlığını esin yoluyla açıklayacağım.
>
> Dram, yıkık ve terk edilmiş bir kilisenin yüksek sunağında geçer. Kişiler ortaya çıkıyor ve yitip gidiyorlar. Ne var ki gözdağı veren, öfkelenen, dua eden ve bu karışık ruh durumu içinde bir aydınlık bulmaya çalışan Ben sürekli merkezde. Yüksek sunakta bir gündüz ve bir gece sahnesi, gece sahnesi dorukta bitiyor: "Beni kutsayana dek elini bırakmayacağım." Kendi kiliseye giriyor, kapıyı kilitliyor ve bir ateş içinde orada kalıyor. Gecenin umarsız sessizliği, mezarlar, ölü, org borularının uğultusu, fareler, çürümüşlük kokusu, kum saati ve o belirli geceyi kaplayıp yayılan panik. Bu, yargı, çarmıha gerilme, "Gethsemani"ydi.* "Tanrı, Tanrım, beni neden terk ettin?"
>
> Ben bocalayarak eski derisinden sıyrılıyor. Ardında kurşuni hiçlik.
>
> İsa, Ben'in sevemediği iyi bir çoban. Ben ondan nefret etmeli. Kendi mezarı kazıyor, içine yürüyor ve Ölü'yü uyandırıyor.

Bu dramı düşlediğim zaman kafamın içinde bir ortaçağ oyunu gibi biçimlendi. Tüm sahneler sunağın önünde oluştu. Değişen tek görüntü, tan ağarmasını, akşam alacasını vb. gösteren ışıktı.

> Tanrı'nın teslim olmak ve ibadet etmek taleplerindense evrensel korkusunu, bana bırakılan mirasını taşıyacağım. Bu, ilk devinimin sonunu belirtir. Öte yandan kilise mütevellisinin karısıyla konuşması tümüyle gerçektir. Kadın, hafta boyunca kimsenin uğraması beklenmediğinden kiliseyi kapatmaya gelmiş, içeride bir şeylerle oyalanıyor. Sonra kilise kapı-

* Kudüs'ün doğusundaki Zeytinlik Dağı'nın eteğinde İsa'nın tutuklanmadan önce dua ettiğine inanılan yer. ç.n.

ları bir gürültüyle kapanıyor. Ben tek başına bırakılıyor.

Çok sevgili İsa. Eğer görevini biliyorsan acı çekmek o denli de güç değil. Gerçek acı, sevgi buyruğunu öğrenmek ve insanların sevgi konusunda kendilerine ve birbirlerine nasıl ihanet ettiklerini görmektir. Sevgiyi nasıl kirlettiklerini. İsa'nın açık görüşlülüğü, onun en büyük acıyı çekmesine yol açmış olmalı.

Bu noktada ben gerçek kendimle, düş ürünü Ben arasında ruhsal yönden hiç engellenmeksizin, ama karışmış bir zihinle gidip geliyordum:

Aynadaki Gibi'nin içine girmeliyim. Kesinlikle gizlerin kapısı olmayan bir kapı yakalamalıyım. Yapay kapılara ve tüm hilelere karşı kendimi savunmam bir zorunluluk. Gücüm vardı ve özveriye hazırlıklıydım. Şimdi ise hiçbir şey yalın değil ve hiçbir şey kesin de değil. Hiçbir şey dramatik aksiyon içinde gelişmiyor. Her zaman bir aşınma, devinimden uzaklaşma sorunu var. Devinimin durduğu anda ben ölüyüm. Öte yandan devinim fazla hızlanınca görüntü bulanıklaşıyor ve ben nereye gittiğimden emin olamıyorum.

Kadın kiliseye girince sahne belirgin bir öyküye dönüşüyor. Dram biçimlenmeye başlıyor:

İkinci günün sabahı papaz, birinin kilise kapısına gürültüyle vurmasıyla uyanıyor. Bu, içeriye girmeye çalışan karısı. Kadın öylesine bir gürültü çıkarıyor ki papaz onun dışarıda durup kalmasına izin veremiyor. Elleri ayakları sargı bezlerine sarılmış, alnında yaralar, içeri giriyor. Egzaması azmış. Kadın tedirgin, korkuyor ve bıkkın. Bu iki insan birbirlerini seviyorlar ve birbirlerine sevginin ve dayanışmanın kesin kanıtını veriyorlar. Ne var ki kadın tümden inançsız. Tanrı yok. Dolayısıyla ona göre kocasının kilisede beklemesi saçma, hiç anlamı olmayan bir şey. Kadının acı çektiği somut olarak ortada ve kocasıyla kalmaya ilişkin verdiği karar tartışılamaz.

Papaz nefretini karısına yöneltiyor. Akşam kadın kocasını acı içinde bırakıyor. Güneş kan kırmızıya dönüşüyor. Çevredeki her şey tedirgin edici bir akşam alacası içinde. Papaz tepeden tırnağa sakin ve sesinde bir titreme olmaksızın Tanrı'ya ve İsa'ya karşı duyduğu nefreti dile getiriyor. Gün bitmeye yaklaşmış, sessizlik gümbürdüyor. Sunağın ayağında uykuya yatıyor. Bu en karanlık gece, yok etmenin gecesi. Boş ve ürpertici ölümün habercisi, manevi ölümün, çürüten ölümün.

Zaman geçti. Yaz ortasına doğru yazıyorum:

Önüme yığılmış bitmez tükenmez aptalca işler bu filmi yapma yolunda

engel oluşturuyorlar. Film üzerimde ağırlaşıyor, bana suçluluk duygusu yüklüyor, biraz da hevesimin kırıldığını hissediyorum. Filmim tozlanıp kötü çamura dönüşüyor. Bu iyi değil.

Şimdi filmin içinde şunu görüyorum: Kilisedeki ayinlerden sonra balıkçı ve karısı, Papaz Ericsson'u görmeye geliyorlar. Balıkçının karısı (Bayan Persson) papaza, kocasının kaygısından söz ediyor. Berbat bir grip geçirmekte olan papaz, sevginin her şeye gücünün yettiğini söyleyerek onu yanıtlıyor. Balıkçı susuyor. Karısı, bir eş ve bir anne olarak görevlerini yapması için kocasına kendisini eve götürmesini söylüyor. Koca, yaklaşık yarım saat içinde geri dönebilir.

Elleri sargı bezleri içindeki kadının, papazın karısı değil metresi olduğuna karar verdim. Karısı dört yıl önce ölmüş. Metresi Märta sıska, tedirgin, yalnız ve inançsız bir kadın. Büyük öfkesini kendi içinde bastırıyor. Komünyona sevdiği erkeğe yakın olmak için katılıyor.

Bu dramı, kişilerimi sahiden sevmeden ve onların acılarına ciddi olarak iyilikler dilemeden önce yazmaya başlamamam gerektiğine inanıyorum. Dramı neşeye doğru zorlamak istemiyorum.

Temmuz başında Torö'ye gittik ve orada *Kış Işığı*'nı yazmaya başladım. 28 Temmuz'da da bitirdim. Bu denli ustalık isteyen bir öykü için kısa bir süreydi, karmaşık bir konu olduğundan değil, basitliğinden.

İlk düşüncem, öykünün terk edilmiş ve onarılmak üzere bekleyen eskimiş bir orgu olan ve sıraların arasında farelerin koşturduğu bir kilisede geçmesiydi. Bu iyi bir fikirdi! Kendini kiliseye kilitleyen bir erkek en sonunda sanrılarıyla yalnızdı. Bunun için bir tek set gerekliydi. Yüksek sunağı ve üç kanatlı resimleriyle küçük bir kiliseyi betimleyecek kapalı bir mekân. Yalnızca ışıklandırma efektleri odadaki değişiklikleri, şafağı, parlak güneşi, günbatımını ve gecenin karanlığını anlatacak. Sonra rüzgârın ve sessizliğin garip sesleri var.

Ne var ki film daha büyük ve daha şaşırtıcı bir fikre dönüştü, belki de pek çok filmden daha teatral oldu. Dinsel temalardan tümüyle dünyasal olaylara geçiş başka bir set gerektirdi. Ve başka tür bir ışıklandırma. Ve burada *Aynadaki Gibi*'den başka bir yöne kökten bir sapma olur.

Aynadaki Gibi'nin yapmacıklı duygusal bir tonu, hem romantik hem koket bir tarzı olduğundan *Kış Işığı*'nın yapılması pek kolay suçlanamaz. İnsan ancak *Aynadaki Gibi*'yi, *Kış Işığı*'nın başlangıç noktası görürse bu iki film birlikte düşünülebilir. *Aynadaki Gibi*'den kendimi biraz şiddetli bir biçimde kopardım, ne var ki bunu henüz sesli olarak kabul etmemiştim.





Dışarıdan *Kış Işığı*'na güçle karşı koyuldu; filmin yapımı sürerken eleştiriler başlamıştı bile. Oysa Svensk Filmindustri'nin başındaki Carl Anders Dymling ciddi olarak hastaydı ve ben kendimi ne istersem yapabileceğim bir konumda buldum. Ölesiye meydan okuyacak bir sıçrama yapmak tehlikesini göze almanın zamanıydı ya da aktör Spegel'in *Yüz*'deki şu sözlerini kullanmanın: "Arı olmayan her şeyi kazımak için keskin bir bıçak ucu."

Her zaman filmlerimi izleyici için bir şekilde çekici kılmaya çalışmışımdır. Ne var ki *Kış Işığı*'nın halkın bayılacağı bir film olacağına inanacak kadar aptal değildim. Talihsizlik belki, ama kaçınılmaz. Gunnar Björnstrand bile rolünde büyük güçlükler yaşadı. Uzun bir komediler dizisinde birlikte çalışmıştık, ama Tomas Ericsson rolü ondan çok katı şeyler istiyordu; Gunnar bu ölçüde sevimsiz birisini canlandırmayı acı verici buldu. Kendi iç huzursuzluğu çok yoğunlaştı ve repliklerini anımsamakta güçlük çekti, oysa hiçbir zaman böyle bir sorun yaşamamıştı. Bunun da ötesinde sağlık sorunları vardı. Onun hatırına çalışma günlerimizi görece kısa tuttuk. Dış çekimleri Dalecarlia'da Orsa Finmark yakınında yaptık. Orada kasım günleri kısaydı, ama kimi zaman gerçekdışı garip yatay eğilimleriyle bile ışık fazlasıyla hoşnut ediciydi.

Bir tek çekim bile doğrudan güneş ışığında yapılmadı. Yalnızca bulutlu ve sisli havalarda çekim yaptık.

İsveç gerçeğinin ortasında, İsveç ikliminin iç karartıcı yüzünün deneyi-

mini yaşayan İsveçli bir adam. Genelde film pek çok dramatik "an"dan yoksundur.

Yine de Märta Lundberg'le Tomas'ın demiryollarının kesiştiği yerde durup konuştukları böyle bir "an" vardır. Tomas, babasının onun bir din adamı olmasını istediğini anlatıyor. Ardından yük vagonlarının kocaman tabutları andırdığı bir tren geliyor. Bu, güçlü görsel ve akustik efektlerin yaşandığı tek an. Bunun dışında film basittir, gene de basitliğin ardında tanımlanması güç bir karmaşıklık yatar.

Kış Işığı dinsel bir çatışma gibi görünür, ama bunun da ötesine geçer. Papaz duygu yönünden ölmekte. Varlığını sevginin dışında, aslında tüm insan ilişkilerinin dışında sürdürmekte.

Onun cehennemi, –çünkü gerçekten cehennemin içinde yaşamakta– durumunun farkında olması.

Karısıyla birlikte bir tür öykü benimsemişler. Bu öykü: "Tanrı sevgidir. Sevgi Tanrı'dır."

Karısı kanser olur, onun acı çekmesi ilişkilerini daha da derinleştirir. Karısının çektiği acılar yoluyla şefkat ve insan gerçekliği duygularını tanır. O zamana dek hiç iletişim kurmadığı duygular, karısının çektikleri karşısında güçsüzlük ve çaresizliğin verdiği acılar yoluyla sahici bir insan olur.

Karısıyla kendisi aynı yapıda iki insan, birbirini bulmuş iki yaralı çocuktu. Birliktelikleri yaşamı katlanılabilir kılmıştı.

İlkecilikleri, kırılgan, ama gerçektir. Papaz karısının da desteklediği romantikleştirilmiş bir ilke oluşturuyor ve bu alanda dinsel inançları güçlendirecek toplantılar yapmaya başlıyor. İnsanlar papazlarını yenilenmiş bir



ilgiyle dinlerler. Karısı çok güzel, şiirsel konuşmalar yapan bir papaz. Cemaatin üzerinden tatlı bir rüzgâr eser. Çift, değişik evlere giderek yaşlı insanlarla konuşup ilahiler söyler. Rollerinin kendilerine derin bir doyum verdiği anlaşılmakta.

Karısının ölümüyle, papazın yaşamı da sona erer. Amansız bir işverene dönüşür. Hafif, hilekâr karısı ölmüş ve Tanrı, Baba eriyip gitmektedir.

Papaz ölümcül bir duygu kanaması içinde, çünkü çocuksu duygularının hiçbir zaman gerçek bir özü olmamış. Karısının ölümünden sonra iki yıl tek başına yaşıyor. Sonra Märta onu ele alıyor. Märta her zaman ona âşıktı. Papazın evli ve ulaşılamaz olduğu zamanlarda bile. Küçük bir toplulukta din görevlisi ve öğretmen sık sık bağlantı kurarlar. Kış, sessizlik, yalnızlık ve ortak açlıkları onları birbirlerinin kollarına atıyor.

Märta'nın psikosomatik bir hastalığı var –egzama. Tomas hastalığı korkutucu bulduğu için ondan kopmaya başlıyor. Kadın ilişkilerindeki sevgisizliği çarpıcı bir biçimde algılıyor. Ama inatçı. Bu erkek onun misyonu. Dinsel inancında dürüstlükle karışık bir şaka var: "Tanrı'ya bana bir görev vermesi için dua ettim. Seni buldum." Dua etmek için diz çöktüğünde kendisine yol göstermesi için Tanrı'ya dönmüyor. Diz çökmek kilisenin dikte ettiği bir şeydir. İman ve güven için dua ediyor.

Jonas'ın cesedinin başında beklerken Tomas, kendi yaşamının fiyaskosunu beynine kazınmış yazı gibi açık bir biçimde görür. Bir saat sonra bunun öcünü kendisini seven insandan alır. Sonra bu korkak erkek daha fazla suskun kalamaz ve kendisini şu sözleri söylerken yakalar: "Nedeni, kararımın nedeni, ben artık seni istemiyorum."

> Märta (kendi kendine): Yanlışlar yaptığımı anlıyorum. Her zaman...
> Tomas (acılı): Artık gitmeliyim. Bayan Persson'la konuşacağım.
> Märta: Hep yanlışlar yaptım. Ne zaman senden nefret etsem bu nefreti şefkate dönüştürmeye çalıştım. (Ona bakar.) Sana acıdım. Sana acımaya o denli alıştım ki artık senden nefret edemiyorum. (Özür dilermişçesine gülümser, yapay alaycı gülümsemesiyle. Tomas ona bir göz atar: Çökmüş omuzlarına, öne eğilmiş başına, hareketsiz iri ellerine, gözlerindeki ani, savunmasız bakışlara, dağınık saçları arasından görünen sarkık kulak memelerine...)
> Märta: *Bensiz* ne yapacaksın?
> Tomas: Ah! (Küçümseyerek. Dudağını ısırır. Ağır ve kötü bir tat iç organlarından ağzına yayılır.)
> Märta (yitik): Ah, hayır! Bensiz olamazsın, beceremezsin, sevgili küçük



Tomas. Artık seni hiçbir şey kurtaramaz. Ölünceye dek kendinden nefret edersin.

Tomas ayağa kalkıyor ve kapıya doğru yürüyor. Bu saniyelerde Märta'sız daha da korkunç bir yaşamı düşünecek zamanı olur. Artık Tomas için hiçbir şey değiştirilemez. Sınıfta ölüm egemenliğini sürdürür. Kapıya uzanmak üzereyken döner ve şu sözleri söylediğini duyar: "Benimle Frostnäs'a gelmek ister misin? İyi davranmaya çalışacağım."

(Kadın başını kaldırıp bakıyor, yüzü ketumluk ve sertlik yansıtıyor.)
Märta (gergin): Gelmemi gerçekten istiyor musun? Yoksa yeni bir korku nöbeti mi geçiriyorsun?
Tomas: Ne istersen onu yap, ama ben sana öneriyorum.
Märta: Evet. Elbette geleceğim, başka seçeneğim yok.

Olanlar bir yara irininin süzülmesidir. Yalnız erkek değil, kadın için de. Erkek, içindekileri sözcüklere döküyor, kadm ise savunmasız oturuyor ve ansızın yaptığı yanlıştan suçluluk duyuyor. Kendi duygu fırtınasının içinde yabansı bir bencilliğin de varlığını hissediyor.

Aynı gün öğleden sonra saat üç. Tomas ve Märta, Frostnäs'a varıyorlar. Kilise çanları çalıyor. Akşam alacasında sessizce yan yana yürürlerken aralarında barış egemen. Algot Frövik'in umutsuzluk üzerine düşünceleri onlara ferahlatıcı bir hoşgeldiniz sunuyor. Tomas bir an için İsa ile kendisinin aynı acıyı çektiklerine inanıyor. "Tanrı, benim Tanrım, beni neden terk ettin?"

Frostnäs'a ve Golgotha'ya da karanlık çöker.

Tomas'taki bu değişikliği Frövik fark etmiştir. Birkaç saniye için Tomas bile aralarında acı yoluyla oluşan bu tuhaf dostluğu yakalıyor.

Her şey alevli bir ışık saçıyor. Kişisel gelişim artık bir olasılık. Yaşamında ilk kez kendi kararını kendisi veriyor. Yalnızca Märta Lundberg orada olduğu için vaaza başlayacaktır.

İnsanın, dinsel inancı varsa, Tanrı'nın kendisiyle konuştuğunu söyleyecektir. Eğer Tanrı'ya inanmıyorsa Märta Lundberg ve Algot Frövik'in, düşüşe geçmiş ve mezara girmek üzere olan geleceklerini kurtaran iki kişi olduklarını söylemeyi yeğleyebilir.

Bu noktada Tanrı'nın sustuyor ya da konuşuyor olması önemli değildir. *Büyülü Fener*'de şunları yazdım:

Bir kış sonu *Kış Işığı* için hazırlık yaparken Uppland'daki kiliseleri gezdim. Çoğu zaman orgcudan anahtarı alıp ışığın dolaşmasını seyrederek



kilisede birkaç saat oturdum ve filmin sonu için nasıl bir çalışma yapacağımı düşündüm. Her şey yazılıp planlanmıştı. Finalden başka her şey.

Bir pazar sabahı erkenden babama telefon edip benimle dışarı çıkmak isteyip istemediğini sordum. Annem ilk kalp krizini geçirmiş, hastanede yatıyordu, babam da kendini insanlardan soyutlamıştı. Elleri ayakları kötü durumdaydı, bastonla yürüyor ve ortopedik çizmeler giyiyordu. Öz disiplini ve irade gücüyle görevini sürdürüyordu. Yetmiş beş yaşındaydı.

İlkyaz başlarında puslu bir gündü. Karın üzerinde güçlü bir ışık parlıyordu. Uppsala'nın küçük bir kilisesine tam zamanında gittik, düzenli olarak kiliseye giden dört kişi önümüzdeki dar sıralarda oturmuş bekliyordu. Kilise mütevellisi ve zangoç sundurmada fısıl fısıl konuşuyorlar, kadın orgcu, balkondaki org odasında ortalığı inletiyordu. Çağrı çanının çınlaması sona erdiğinde daha papaz görünmemişti. Cennette ve dünyada uzun bir sessizlik oldu. Babam rahatsız bir biçimde kıpırdanıp homurdanmaya başladı. Birkaç dakika sonra dışarıdaki kaygan zeminde hızla yaklaşan bir araba sesi duyduk. Papaz koridordan oflaya puflaya geçti.

Sunağın önündeki parmaklıklara vardığında döndü ve kızarmış gözleriyle cemaatine baktı. Zayıftı, uzun saçlıydı, bakımlı sakalı düz çenesini zorlukla gizliyordu. Kollarını bir kayakçı gibi sallayıp öksürdü, saçları tepesine kümelenmişti, alnı kırmızıydı. Papaz, "Hastayım, ateşim var. Üşüyorum," dedi. Gözlerimizde anlayış arıyordu. "Kısa bir ayin yapmama izin verildi. Komünyon vermeyeceğim. Elimden geldiğince iyi bir vaaz vereceğim. Bir ilahi söyleyeceğiz. Hepsi bu. Şimdi bir koşu odaya gidip cüppemi giyeceğim." Selam verdi ve birkaç dakika kararsız durdu, hiç kimse tepki vermeyince ağır, kalın bir kapının ardında kayboldu.

Babam oturduğu sıradan kalkmaya hazırlandı. Üzülmüştü. "Şu yaratıkla konuşmalıyım. Geçeyim." Kalktı. Bastonuna dayanarak kilise odasına gitti. Bunu kısa ve kışkırtıcı bir konuşma izledi. Birkaç dakika sonra kilise mütevellisi göründü. Mahcup bir biçimde gülümseyerek komünyon verileceğini söyledi. Yaşlı bir meslektaşı papaza yardım edecekti.

Giriş ayini, orgcu ve kiliseye düzenli olarak gitmeyi sürdüren birkaç kişi tarafından söylendi. İkinci dizenin sonunda cüppesi ve bastonuyla babam geldi. İlahi bittiği zaman bize döndü. "Okunmuş Ekmeğin Kutsal Efendisi. Cennet ve Dünya Senin Haşmetinle Doludur. Ey Ulu Tanrım, Zafer Senin Olsun."

Böylece *Kış Işığı*'nın nasıl biteceğini buldum ve bundan sonra izleyeceğim bir kural vardı: *Yaşamınızda ne olursa olsun komünyonunuzu engellemeyecek.*

Diğer Filmler

Birger Malmsten, Cagnes-sur-Mer'de yaşayan çocukluk arkadaşı bir ressamı ziyaret etmeyi tasarlıyordu. Birlikte yola çıktık, karanfil tarlalarının ardındaki yüksek dağların içinde Akdeniz'e egemen manzarası olan küçük bir otel bulduk.

İkinci evliliğim kayalara vurmuştu. Karım ve ben birbirimize mektuplar yazarak aşkımızı tazelemeye çalışıyorduk. O sıralarda Helsingborg'da yaşadığımız dönemi düşünmeye başladım. Bir evlilikten birkaç sahnenin resmini tasarladım. İçimden bir şey hem kişisel olarak sanat dünyasındaki yerimi, hem evlilik yaşamımdaki sadakat (sadakatsizlik) kavramıma ilişkin görüşlerimi dışarıya vurmam için beni zorluyordu. Özellikle de bunların içinde filizlenip fışkıran müzikli bir film yapmak istiyordum.

Helsingborg Senfoni Orkestrası, hiç sofistike olmamakla birlikte belli başlı orkestraların kanonunu coşkuyla çalıyordu. Zamanın ve koşulların izin verdiği kadar sık gidip orkestranın provalarını izledim. Sezonu Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*'yle bitirmek istiyorlardı. Şef Sten Frykberg'in partisyonunu ödünç almama izin verildi. Ücretsiz, ama tutkulu üyelerden oluşan müzisyenleriyle amatör koroyu nota nota izleyebildim. Çok etkileyici ve duygulandırıcı bir olaydı. Bir film için görkemli bir fikirdi.

Bu düşünceyi evirip çevirmem son derece doğaldı. Özyaşam filmimdeki teatral kişileri müzisyenlere dönüştürdüm ve filme Beethoven'ın senfonisinden esinlenip *Neşeye Doğru* adını verdim.

Düşüncemi parlak buldum. Mesleğime ilişkin hiçbir nevrozun olmadığı kesindi. Çalışıyordum, çünkü eğlenceliydi, çünkü paraya gereksinimim vardı. Yaptığım işin değerinin ne olduğunu ender olarak düşünüyordum. Böylesi sarhoş gibi bir durumda kendi parlaklık duygumla sarılıp sarmalanabilirdim.

Neşeye Doğru'da, provalar başlayınca tam saatinde yerinde olmanın ve dikkatli çalışmanın öneminin tartışıldığı bir yer vardır. *Büyülü Fener*'de Helsingborg yıllarına ilişkin yazdığım gibi: "Prova sürelerimiz çok kısa, ön hazırlıklarımız yok denecek kadar azdı. Çabalarımızın sonucu telaşla ortaya çıkarılmış ve unutulup gitmeye mahkûm zanaat ürününden başka bir şey değildi. Bunun böyle olması iyiydi, hatta yararlıydı kanısındayım. Gençler sürekli yeni işlerle karşı karşıya getirilmelidir. Araç denenmeli ve sağlamlaştırılmalıdır. Teknik ancak seyirciyle kesintisiz ve sağlam bir ilişkiyle geliştirilebilir."

Filmin genç kemancısının Mendelssohn'un keman konçertosunu *Kriz*'de sergilediğim gibi bir donuklukla çalması yalnızca öykünün bir bölümüdür.



Neşeye Doğru, birkaç parlak sahne dışında umarsızcasına düzensiz bir filmdir. Stig Olin'le Maj-Britt Nilsson'un yüzleştikleri gece iyi bir sahnedir. İyi bir sahnedir, çünkü Maj-Britt Nilsson'un usta oyunculuğu sahneyi zenginleştirir. Dürüst ve açık tanımlanan karmaşık bir ilişki benim kendi evliliğimdeki çatışmaları yansıtır.

Neşeye Doğru, aynı zamanda katlanılmaz bir melodramdır. Filmin başlangıcında bir gaz fırınının uğursuzca patlamasıyla Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi* arsızca sömürülür. Melodram ve pembe dizilerin tekniğini iyi bilirim. Melodramı kullanılması gerektiği gibi kullanan kişi, tarza uygun sınırlanmamış duygusal olasılıkları yerinde uygulayabilir. Melodram, *Fanny ve Alexander*'da olduğu gibi yönetmene salt bir duygusal şenlik gerçekleştirme olanağı verir, ancak kabul edilebilir olanla, saçma ve itici olan arasındaki çizginin çekileceği yeri bilmek çok önemlidir.

Neşeye Doğru'yu yaptığımda bunu bilmiyordum. Beethoven'ın "An die Freude"si ile karısının ölümü arasında bağlantı kurmam dikkatsiz ve inanılmayacak kadar anlamsızdı. Özgün öykü çok daha iyiydi. Ayrılan bir çiftle sonlanıyordu. Çift orkestrada kalmayı sürdürüyor, ama kadın Stockholm'den, ayrılıklarını çabuklaştıran bir öneri alıyordu.

Ne yazık ki bu denli basit ve katı bir finali öyküye yerleştirmeyi beceremedim.

Bu dönemdeki filmlerimde genelde bir zayıflık vardır. Gençliğin mutluluğunu tanımlamakta zorlanıyordum. Sorunun, benim kendimi hiçbir zaman genç hissetmemem, yalnızca olgunlaşmamış hissetmem olduğuna inanıyorum. Çocukken öteki genç çocuklarla hiç arkadaşlık etmedim. Kendimi yaşıtlarımdan soyutlayıp yalnızlığı seven birisi oldum. Aynı zamanda İsveçli romancı ve oyun yazarı Hjalmar Bergman ve onun gençlere ilişkin oya gibi işlenmiş öyküleri tehlikeli bir biçimde beni büyülemişti. Onun etkisi *Yaz Oyunu*'nda görülebilir. Ayrıca bu *Yaban Çilekleri*'ninde en büyük eksikliğidir.

Gençliğin dünyası bana yabancıydı. Bu dünyaya dışarıdan bakıyordum. Genç karakterlerimi konuşturmaya çalıştığımda edebi, beylik şeyler söyletiyor, rüküş bir saçmalık benimsetiyordum.

Neşeye Doğru'da mesafeli ve gerçekçi olması gereken bir dizi olay sergiliyordum –sahneler uzaklık ve perspektif gerektiriyordu– ama büyük ölçüde kişisel olmaya yatkındı. Malzeme için sağlam bir temel bulamadım ve böylece iskambilden evim çöktü.

Kısa sürede, hatta *Yaz Oyunları*'nda kişisel ileti biçiminin belirli bir uzaklıkta tutulduğu zaman daha net olduğunu öğrendim.

Yaz Oyunları'nın uzun bir tarihi vardır. Kaynağının, ailem Ornö Adası'ndayken yaşadığım dokunaklı bir aşk öyküsü olduğunu şimdi anlıyorum. On altı yaşındaydım, her zamanki gibi fazladan çalışmalara boğulmuştum ve ancak ara sıra kendi yaşımdakilerin etkinliklerine katılabiliyordum. Ayrıca onlar gibi giyinmiyordum, sıskaydım, sivilceliydim. Nietzsche'den başımı kaldırıp, ağzımı açıp konuşmaya başladığım zaman da kekeliyordum.

O yaz, bozulmamış bir peyzajda tembel ve keyfimce sürdürülen harika bir yaşamdı. Ama dediğim gibi biraz yalnızdım. Cennet Adası denilen yerin ucunda bir kız yaşıyordu. O da yalnızdı. Çoğu zaman yalnız insanların birbirini arayıp bulduğu gibi bizim de aramızda çekingen bir aşk gelişti. Kız, anne ve babasıyla tuhaf bir biçimde tamamlanmamış genişçe bir evde





yaşıyordu. Annesi biraz yıpranmıştı, ama ender rastlanan güzellikteydi. Babası felç geçirmişti, ya müzik odasında ya da denize bakan terasta hareketsiz otururdu. Beyefendiler ve hanımefendiler egzotik gül bahçesini görmek için gelirlerdi. Aslında bu biraz Çehov'un kısa öykülerine doğrudan adım atmak gibi bir şeydi.

Güz gelince aşkımız öldü, ama o yaz sınavlarımdan sonra yazdığım kısa bir öyküyü bu aşka dayandırdım. Svensk Filmindustri'de senaryo kölesi olarak çalışırken bu öyküyü elden geçirip besledim ve bir film senaryosuna dönüştürdüm. İçinden nasıl çıkacağımı bilemediğim karışık ve geri dönüşlerle dolu bir şey oldu. Birkaç versiyon yazdım, ama hiçbiri tam ye-

rine oturmadı. Herbert Grevenius yardımıma koştu. Karışık ve gereksiz bölümleri ayıklayıp özgün senaryoyu ortaya çıkardı. Onun çabaları sayesinde senaryonun yapıma girmesini onaylatabildim.

Çekimi, Stockholm dışındaki takımadalarda yaptık. Peyzaj, ılımlı bir kırsallıkla bir el değmemişliğin karışımıydı ve yazın parlaklığıyla güzün alacasındaki farklı zaman planları çok önemli rol oynadı. Maj-Britt Nilsson'un çıkardığı oyunda doğal bir sevecenlik dokusu vardı: Kamera onu anlaşıl-





ması kolay bir şefkatle yakalıyordu. Kızın öyküsünü kucaklamış, parlak oyunculuğu ve ciddiyetiyle onu yukarı kaldırmıştı. Çekim, benim mutlu deneyimlerimden biri oldu.

Oysa önümüzde zor günler vardı. Tam bir durgunluğun habercisi olan film krizi hızla yaklaşıyordu ve Svensk Filmindustri alelacele bir gerilim filmi yapmak istiyordu. Hollywood'dan ithal edilecek olan Signe Hasso'lu *Burada Böyle Şey Olmaz*'ı çekme telaşına düşmüştü. Bu filmi parasal nedenlerden dolayı kabul ettim ve bir çekimden ötekine koştum, *Yaz Oyunları* bir yana bırakıldı, önemli olan *Burada Böyle Şey Olmaz*'dı.

Benim için olayın tümü işkence gibiydi, istemediğiniz bir şeyi yapmak zorunda kaldığınız zaman kendinizi ne denli kötü hissedebileceğinize iyi bir örnek. Beni hasta eden şey, böyle görevlendirilmek değildi. Daha sonra film yapımcılığının durduğu dönemde bir sabun, *Bris* "Meltem" için bir dizi reklam filmi yaptım ve birleştirdim. Reklam filmi türüyle oynayıp reklam türünün stereo-tiplerini ortaya çıkarmak ve bunlardan Georges Méliès ruhunda filmler yapmak çok eğlenceli oldu. *Bris* reklamlarını kendi geçimim ve ailelerimin geçimi için kabul etmiştim, ancak bu gerçekte ikincil nedendi. Asıl neden, ürünün mesajını istediğim gibi anlatmam için bana parayla birlikte özgürlüğün de verilmesiydi. Ben, sanayinin elinde çekiyle kültüre hücum etmesine içerlemeyi her zaman güç bulmuşumdur. Tüm sinema kariyerim özel sermaye tarafından desteklenmiştir. Kendi güzel gözlerimin hatırına tek başıma ayakta durmayı beceremedim! Para karşılığında çalışan bir kişi için kapitalizm –kazanç beklentisi olduğu zaman– yabansı, dürüst ve biraz da cömerttir. Hiçbir zaman günlük değerinizden kuşkuya düşmezsiniz ve sizi sağlamlaştıracak yararlı bir deneyimdir.









Ne var ki daha önce de söylediğim gibi *Burada Böyle Şey Olmaz* baştan sona bir işkenceydi.

Bir polisiye ya da gerilim filmi yapmanın hiç de karşısında değildim; benim rahatsızlığımın nedeni bu değildi. Signe Hasso da değildi. Hasso, uluslararası bir yıldız olarak Svensk Filmindustri tarafından çağrılmıştı ve inanılmaz bir saflıkla bunun, filmi tüm dünyada müthiş bir başarıya ulaştıracağı umulmuştu. Böylece biz, *Burada Böyle Şey Olmaz*'ın çekimini iki dilde yaptık. İsveççe ve İngilizce. Yetenekli ve sıcak bir kadın olan Signe Hasso, ne yazık ki tüm çekim boyunca kendini kötü hissetti. Onun, bir günden ötekine zinde mi yoksa depresif mi olduğunu bilmiyorduk. Bu bir güçlüktü elbette, ama belirleyici neden değildi.

Çekimin daha dördüncü gününde yaratıcılığım felce uğradı.

Bu olay tam olarak, bize katılacak olan Baltık'tan sürülmüş oyuncularla karşılaşınca başıma geldi. Karşılaşma bir şoktu ve birdenbire hangi filmi





yapmamız gerektiğini anladım. Sürgün edilen oyunculardaki yaşam deneyimi ve zenginliğini, hemen hemen düzensiz gelişen entrikalarla, *Burada Böyle Şey Olmaz*'da açıkça görebiliyordum. İlk haftanın sonuna gelmeden Svensk Filmindustri'nin baş yöneticisi Carl Anders Dymling'i görmeyi talep ettim ve ondan projeyi iptal etmesini rica ettim. Ama trenimiz yoluna devam ediyordu ve durdurulamadı.

Tam bu sırada korkunç bir grip oldum. Grip, gittikçe şiddetlenen bir si-

nüzite dönüştü ve çekimin sonuna dek bana işkence etti. Tüm ruhum, sinüslerimin ve burun kanallarımın en derin karanlıklarına gizlenerek filme karşı koydu.

Birkaç filmimden utanç duyarım ya da değişik nedenlerden dolayı nefret ederim. *Burada Böyle Şey Olmaz* birincisiydi. Filmi şiddetli bir içsel karşı koyma eşliğinde tamamladım. Öteki ise *Temas.* İkisi de çok derinlerimde leke bırakmışlardır.

Dışarıdan alacağım ceza da gecikmemişti. *Burada Böyle Şey Olmaz* 1950'de gösterime girdi ve hem eleştirmenler, hem izleyiciler tarafından bir fiyasko, hak edilmiş bir başarısızlık olarak karşılandı. O dönem süresince



Yaz Oyunları beklemeye alındı. Bir yıldan önce de gösterime girmedi.

Eğer bir başka film yaparsam, yönetmen olarak saygınlığımın kurtarılma fırsatı vardı. Bunu aklımda tutarak Svensk Folkbiografer için *Yazın Danseden Kadın*'ı yazmaya karar verdim. Bazı nedenlerden bu film moratoryumdan muaf tutuldu. Ne var ki son dakikada prodüksiyonun başındaki Karl Kilbom'un aklı başına geldi. Güzel bir film görmek istiyordu, örneğin *Susuzluk* gibi nevrotik bir bayağılık değil. Projeden kovuldum. Ne var ki Ulla Jacobsson'la perde denemeleri (Jacobsson bu filmin yapımı bittikten sonra uluslararası yıldızlığa yükseldi) çoktan yapılmıştı.

Buna karşılık bir sonraki filmim *Bekleyen Kadınlar* olacaktı. Yapım yasağı









kalktıktan bir gün sonra hemen başlama işaretini almıştık. Bu filmin fikir annesi, o dönemdeki karım Gun Hagberg'di. Biz tanışmadan Gun, Danimarka'nın Jutland Adası'nda büyük bir yazlıkta kalabalık bir aile içinde evliliğini sürdürüyordu. Gun, bana bir gün klanın bütün kadınlarının akşam yemeğinden sonra masanın başından kalkmayıp, nasıl gerçek anlamda konuşmaya başladıklarını anlatmıştı. Büyük bir açıkyüreklilikle evliliklerini ve aşklarını dile getirmişlerdi. Bunun, üç öyküden oluşan bir film için kusursuz bir çerçeve olacağını düşündüm.

Yapımdan sonra da hiçbir kıpırtı olmayan parasal durumum beni (en ha-

fif sözcüklerle) Svensk Filmindustri'yle ikinci sınıf bir sözleşme yapmaya zorlamıştı. Başarılı bir film yapmak zorunda olduğumun üzüntü içinde bilincindeydim. Bir başka deyişle bir komedi kesin bir gereklilik gibi görünüyordu.

Komedi, üçüncü bölümde açıkça kendini belli etti. Eva Dahlbeck'le Gunnar Björnstrand'ın asansör sahnesi. İlk kez seyircinin yarattığım bir şeye güldüğünü işittim. Eva ve Gunnar komedi ve güldürme tekniklerinde de çok deneyimliydiler ve bu işin nasıl başarılacağını biliyorlardı. Asansörde dar alandaki bu küçük komedi onların sayesinde gülünç oldu.

İkinci bölüm benim için daha ilginçtir. Uzun süredir diyalogsuz bir film yapmayı düşünüyordum. 1930'larda Çek yönetmen Gustav Machaty, iki film –*Ecstasy*, *Nocturno*– yapmıştı. İkisi de görsel anlatıma dayalı ve hemen hemen diyalogsuzdu. *Ecstasy*'yi gördüğümde on sekiz yaşımdaydım ve beni derinlemesine etkilemişti. Bunun bir nedeni, beyazperdede ilk kez çıplak bir kadın görmeye gösterdiğim doğal bir tepkiyse de, daha önemli neden, filmin hemen her şeyi imgeler yoluyla anlatmasıydı.

Machaty'nin tekniğinde çocukluğumdan bu yana bildiğim bir şey vardı. Bir kez kartondan minyatür bir sinema yapmıştım. Önde birkaç sıra, orkestra çukuru, perdeler ve ön sahne, yanlara küçük balkonlar yapmıştım. Girişine de –Stockholm'deki ünlü sinema– *Röda Kvarn* (Kırmızı Değirmen) adını yazmıştım.

Filme gelince; uzun kâğıtlara gülünç öykü dizileri çiziyordum ve bunları kare biçiminde kesilmiş "perdem"e bağlanan kutudan çekerek oynatıyordum. Öyküler uydurup resimlerin altına yazılar yazıyordum, ancak kesinti olmasın diye yazıyı en aza indirgemiştim. Kısa sürede *Ecstasy*'deki gibi yazısız öyküler anlatmanın mümkün olduğunu keşfettim.

Bekleyen Kadınlar'ı yazarken düzenli olarak yazar Per Anders Fogelström'le buluştum. Yazar, evlerinden kaçan ve uygarlığa geri dönmeden önce el değmemiş takımadalarda yaşayan bir genç kızla genç bir erkeğe ilişkin bir öykü üzerinde çalışıyordu. Senaryoyu Fogelström'le birlikte yazdık. Nasıl kullanılacağına ilişkin ayrıntılı bilgilerle Svensk Filmindustri'ye teslim ettik. Rahat bir program içinde küçük bütçeli bir film yapmak istiyordum; stüdyolardan uzak, olası en küçük ekiple *Monika*'ya, kölelik sözleşmemin ikinci filmine yeşil ışık yakıldı. Harriet Andersson'la Lars Ekborg, *Bekleyen Kadınlar*'ın bir sahnesinde perde denemesinden geçirildiler. Ben yine bir film bitiminin hemen ardından bir başka filme başlamaya koştum.

Monica'yla Yaz, filmlerim arasında en az karmaşık olanıydı. Özgürlüğü-

müzden büyük bir keyif alarak dosdoğru gidip çektik. Film önemli sayılacak bir başarıya ulaştı.

Harriet Andersson gibi doğal bir yeteneği ortaya çıkarmak ve onun kamera karşısında nasıl davrandığını görmek büyük bir mutluluktu. Harriet, tiyatro ve varyete gösterilerinde oynamış, *Bayan Andersson'un Kalle'si* ve *Kıyma ve Muz* gibi hafif komedi filmlerinde küçük roller almıştı. Ayrıca biraz bocalamadan sonra Gustaf Molander'in *Meydan Okuma* filminde ona saf bir kız rolü verilmişti. *Monika'yla Yaz*'ı yapmak üzere prodüksiyon yöneticiliği ofislerine gittiğim zaman yoğun bir kuşkuyla karşılaştım. Gustaf





Molander'e Harriet'i kullanma konusunu danıştım. Göz kırptı. "Eğer *sen* ondan bir şeyler çıkarabileceğine inanıyorsan sanıyorum iyi olur." Ancak daha sonra benden yaşı daha büyük meslektaşımın bu sevimli, ama uygunsuz üstü kapalı sözcüklerinin anlamını yakalayabildim.

Harriet Andersson, sinemanın en üstün yeteneklerinden birisidir. Sinema sanayii ormanının dolambaçlı yollarında yaptığımız gezilerde ancak pek ender olarak rastlayabileceğiniz donuk ve titrek ışıklı sayılı birkaç kişiden birisi.

İşte onun yeteneğinden bir örnek: Yaz bitmiş. Harry evde değil. Monika, Lelle adlı bir adamla buluşur. Adam kafede jukebox'a madeni para atar ve hareketli bir müzik kafede yankılanırken kamera Harriet'e döner. Harriet, bakışlarını partnerinden dosdoğru objektifin içine kaydırır. Birdenbire, sinema tarihinde ilk kez oyuncunun bakışıyla izleyici arasında utançsız ve doğrudan bir ilişki kurulur.



Utanç'ın ilk gösterimi 29 Eylül 1968'de yapıldı. Ertesi gün çalışma defterimde şöyle bir giriş var:

> Fårö Adası'nda oturmuş bekliyorum. İstediğim gibi tam anlamıyla soyutlandım. Bu bana iyi geldi. Liv Sorrento'da, festivalde. Dün, Stockholm'de ve Sorrento'da film gösterime girdi. Burada oturup eleştirileri bekliyorum. Öğlende vapurla Visby'ye gidip sabah ve öğlen gazetelerini birlikte alacağım.
>
> Bunu tek başıma yapmak kendimi daha iyi hissettiriyor. Yüzümü göstermek zorunda kalmamam iyi, çünkü işkenceler içindeyim: Korkuya karışan sürekli bir acı. Henüz hiçbir şey bilmiyorum. Sezgilerim, bana kendimi depresif hissettiriyor. Çünkü eleştirilerin, küçük düşürücü olmadıkları zaman ılık olacağına inanıyorum. Özellikle bu kez eleştirilerden etkilenmemek güç olacak. Elbette herkes, her zaman eleştirmenlerin ve halkın beğenisinin ve başarının keyfini çıkarmaktan hoşlanır. Benim için uzun zamandır böyle bir şey olmadı. Kenara itiliyorum duygusundayım. Çevremde suskunluk ve nezaket var. Soluk almak güç. Bunu nasıl sürdüreceğim?

Sonunda daha fazla bekleyemedim. Svensk Filmindustri'nin merkez ofisini arayarak halkla ilişkilerin başındaki kişiyle görüşmek istedim. Dışarıda kahve molasmdaydı. Onun yerine sekreteriyle görüştüm:

> Ah, evet, eleştirileri henüz okumamıştı. İyi olmalıydılar, akşam gazetesi *Expressen*'de beş yıldız verilmişti, ama tırnak içine alınacak bir şey yoktu, hayır. Evet, Liv iyiydi, elbette, yine de neler yazdıklarını bilirsiniz.
>
> Bu arada ateşim 39 oldu ve almacı yeniden yerine yerleştirdim. Yüreğim utançtan, bitkinlikten, sıkıntıdan dışarı fırlayacakmışçasına çarpıyordu. Bunun nedeni umutsuzluğum ve isteriydi. Hayır, pek mutlu değildim.

Bu paragraflar iki şey gösteriyor: 1) Eleştirileri beklerken bir film yönetmeninin çektiği acıyı ve 2) İyi bir film yaptığına olan inancı.

Bugün *Utanç*'ı izlediğim zaman iki bölümde değerlendirebileceğimi düşünüyorum. Savaş olaylarına ilişkin birinci yarı kötü. Savaşın etkilerine ilişkin ikinci yarı iyi. Birinci yarı sandığımdan çok daha kötü, ikinci yarı ise anımsadığımdan çok daha iyi.

Birinci yarıda bölük pörçük iyi yerler var: Film iyi başlıyor. Çiftin durumu ve arka plan iyi düzenlenmiş. Filmin iyi yarısı, savaşın bittiği ve yan etkilerin acısının ortaya çıktığı an Liv Ullmann ve Max von Sydow'un bir patates tarlasında boğucu bir sessizlik içinde yürümeleriyle başlıyor.

İnsan, bir tomar banknotun birkaç kez el değiştirmesini de içeren bir düzenle filmin ikinci yarısının özgünlüğünün yitirildiğini düşünebilir. Bu düzen 1950'lerin Amerikan dramaturgi etkilerini yansıtır.

Utanç'ı yapmadan önce uzun bir süre bir sınırda süregelen "küçük bir savaş" üzerinde düşüncemi odaklaştırmaya çalışmıştım. Bir sınır savaşı, büyük bir karışıklık yaşanıyor ve kimse aslında neler olup bittiğini bilmiyor. Eğer senaryoyu yazarken daha sabırlı olsaydım bu "küçük savaşı" çok daha iyi betimlerdim. Ne var ki bu sabır bende yoktu.





Doğrusunu söylemek gerekirse bu filmle aşırı gurur duyuyordum. Ayrıca süregelen güncel toplumsal bir tartışmaya da (Vietnam Savaşı) katkıda bulunduğum duygusu içindeydim. *Utanç*'ın iyi olduğuna kendimi inandırmıştım. *Hindistan'a Giden Bir Gemi*'yi de bitirdikten sonra aynı kuruntunun acısını çekmiştim. *Yılanın Yumurtası*'nı yaptıktan sonra da aynı şey başıma gelecekti.

Bir savaş filmi yapmak, topluluklara ya da bireylere yöneltilmiş şiddeti betimlemektir. Bir Amerikan filminde şiddeti betimlemenin uzun bir geleneği vardır. Japonlarda ise şiddet, büyük bir ustalıkla ritüele dönüştürülmüş ve eşsiz bir biçimde koreografisi çizilmiştir.

Utanç'ı yaptığım zaman savaşın şiddetini hiç sınır tanımaksızın sergilemek için yoğun bir istek duymuştum. Ne var ki isteğim ve niyetim yeteneklerimden daha büyüktü. Savaşı betimleyen modern bir tasarımcının benim hazırlığımdan tümden farklı bir sabır ve profesyonel titizlik içinde olması gerektiğini anlamadım.

Dış şiddet bitip iç şiddet başlayınca *Utanç* iyi bir film oluyor. Toplum artık işlevini yerine getiremeyince ana karakterler bir yargı ya da karar verilmeden önce bilinmesi gereken koşulları yitiriyorlar. Toplumsal ilişkileri bitiyor. İnsanlar parçalanıp ufalanıyorlar. Filmdeki zayıf erkek acımasız olu-

yor. Güçlü kadın göçüyor. Her şey bir düş oyununun içine kayıp bir göçmen gemisinin içinde son buluyor. Bir karabasanda olduğu gibi resimlerle gösteriliyor. Karabasanda rahattım. Savaşın gerçekliğinde kaybolmuştum.

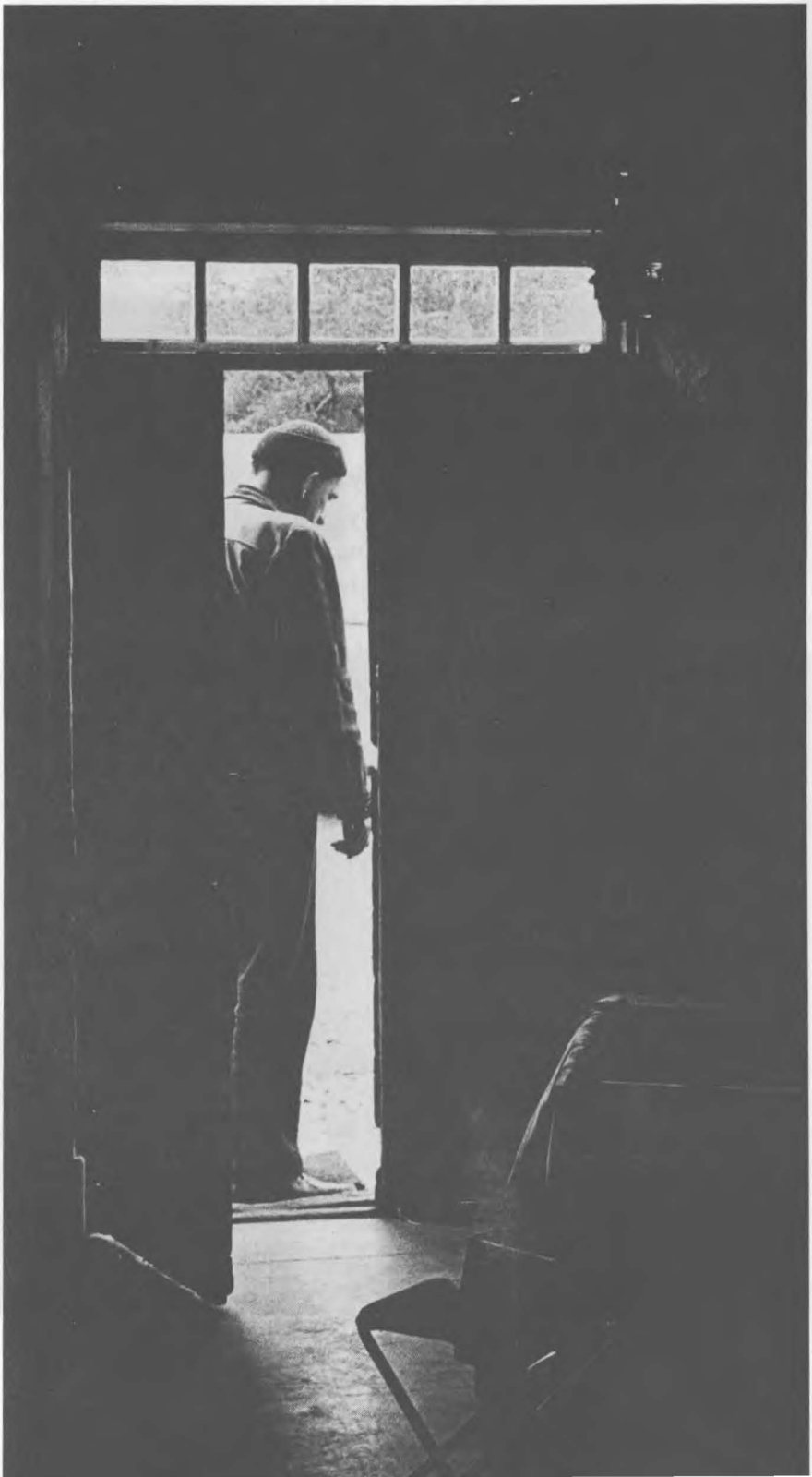
(Senaryo yazma döneminde öykünün adı *Utancın Düşleri*'ydi.)

Bir başka deyişle zayıf örülmüş bir metinden söz ediyoruz. Filmin ilkyarısı, on dakikaya sığdırılıp tamamlanması gereken, ama gerçekte bitip tükenmeyen bir sergilemeden fazla bir şey değildir. Sonraki olaylar bunun üzerine yapılandırılıp, doldurulup, gereksinim duyulduğu ölçüde geliştirilebilirdi.

Oysa ben bunu hiç görmedim. Senaryoyu yazdığım zaman görmedim, anlamadım. Filmi çekerken de anlamadım. Montaj yaparken de görmedim. O dönemde *Utanç*'ın açık seçik ve duygu açısından dengeli bir film olduğu düşüncesiyle yaşayıp durdum.

Eğer insan çalışma süresinde metnin yapısındaki yanlışlığı anlamazsa çok karmaşık ve uzun bir süreçle işlevini yapan savunma mekanizmasının devreye girmesi gerekebilir. Bu mekanizma, eleştirel egoyu susturur. Kendi özeleştirel sesiniz kulağınıza haykırıp dururken filmin çekimi katlanılamayacak ölçüde ağır ve acılı olabilir.





Anna'nın Tutkusu, 1968 güzünde Fårö Adası'nda yapılmıştı ve o günlerde hem film dünyasında hem de gerçek dünyada kopan fırtınaların izlerini taşır. Dönemini belirleyen özellikler taşır. Diğer güçlü yönleriyle kabul edilmiş film çalışmalarından farklı bir yapısı vardır. Bu filme bakışım karışık duygularla dolu.

Yüzeysel düzlemde oyuncuların saçları, modaya uygun giyim tarzları, filmi dönemiyle bağlantılı kılar. Dönemi belli bir filmle dönemi belli olmayan bir film arasındaki fark eteklerin boylarından belli oluyor. İki yetişkin kadını, Bibi Andersson ile Liv Ullmann'ı o dönemin kısacık etekleri içinde çocuksu bir havada görmekten hiç hoşlanmamıştım. Bir hafta kadar onlara hafifçe direndiğimi anımsar gibiyim, ama iki kadının gücüyle karşılaştığımda ne yazık ki gerilemiştim. Bu talihsizlik o zaman göze çarpmadı, ne yazık ki daha sonra görünmez bir mürekkeple yazılmış gibi kendini gösterdi.

Anna'nın Tutkusu birkaç anlamda *Utanç*'ın çeşitlemesidir. Gerçekte *Utanç*'ta göstermek istediğim şeyi betimler, şiddetin üstü örtülü biçimde dışavurumudur.

Aslında öykü aynıdır, ama daha inandırıcı biçimde anlatılmıştır.

Notlar aldığım çok ayrıntılı bir çalışma defteri tuttum, bu defteri şimdi okumak çok ilginç. 1967 Şubat'ında aldığım notlar, *Ölüm Krallığı*'nın Fårö'de yapılması düşüncesini beynimin içinde dolaştırıp durduğumu gösteriyor. Çok uzaklarda varlığını sürdüren bir şeyin özlemini duyan birisi adada yürüyor. Yürüyüş boyunca birkaç durak var. Basit, ürkütücü ve garip bir biçimde heyecan verici.

İşte bu temel kavram, biten filmin de temelini oluşturdu. Ne var ki bu kavram, ansızın olası her yönde gelişti. Bir süre, birisi ölü Anna, öteki yaşayan Anna olmak üzere iki kız kardeşin çevresinde dönen karmaşık bir tasarı üzerinde çalıştım. İki öykü art arda dönüşümlü olarak birbirlerinin karşı sesini oluşturacaklardı.

30 Haziran'da defterime şunlar yazılı: "Bir sabah uyandım, iki kız kardeşe ilişkin öyküden vazgeçtim. Çok geniş, çok hantal ve sinemasal açıdan da çok ilginç değil."

O zaman senaryo yazılmamıştı, ama iki öykünün de uzun diyalog bölümleriyle birleştiği ayrıntılı bir taslak vardı. Avrupa Radyo Birliği bana bir televizyon oyunu ısmarladığı zaman *Kuşku*'nun notlarından bir oyun çıkarıp onlara vermem bir haftadan fazla zamanımı almadı. Bu yüzden *Kuşku* ile *Anna'nın Tutkusu* arasında sıkı bir bağlantı olduğu anlaşılabilir.

Bu girişimi elimdeki malzemenin iyice uzatılıp *Anna'nın Tutkusu* biçi-

minde yeniden geliştirilmesi izledi. Bu süreç yaz boyu sürdü ve güzün çekime başladık.

Notlarımda *Ölüm Krallığı* tekrar tekrar karşıma çıkmayı sürdürüyor. Bugün özgün görüntüme daha sıkı bağlı kalmadığım için pişmanlık duyuyorum.









Ölüm Krallığı'nın özgün görüntüsünden fışkıran film ise farklı oldu. Öteki şeylerin yanı sıra *Utanç*'la olan bağlantısı giderek önem kazandı.

İki filmde de görüntü aynıdır, ne var ki *Utanç*'taki yadsınamayacak teh-

likeli sahneler, *Anna'nın Tutkusu*'nda kolayca fark edilemeyecek kadar ustalıklıdır. Ya da metinde söylenildiği gibi: Uyarıcı işaretler görünüşte değil daha altlarda yatar.

Anna'nın Tutkusu'nda düş, *Utanç*'taki gerçekliğin bittiği yerde başlar. Ne yazık ki özel bir inandırıcılığı da yoktur. Bıçaklanarak öldürülen kuzucuklar, yanan at, asılan köpek yavrusu karabasanı yaratmak için yeterlidir. Başlangıçtaki yapaylığı çok belirgin olan güneşler, filmin tonunu ve havasını belirlemişti bile.

1960'ların izleri böylesine belirgin olmasaydı *Anna'nın Tutkusu* iyi bir film olabilirdi. Bu yılların damgası yalnızca etek boylarında ve saçlarda değil, daha önemli biçimsel öğelerde görülür: Oyuncularla yapılan söyleşiler, doğaçlama akşam yemeği daveti. Söyleşiler çıkarılmalıydı. Akşam yemeği ise çok farklı olmalıydı, kısaltılmalıydı.

Ne yazık ki sık sık kaygılı bir biçimde öğretici olmuştum. Korkuyordum. Oturduğunuz yerin altı uzun süredir oyulmakta olduğu zaman korkarsınız. *Utanç* gerçek bir başarı değildi. Firmanın filmimin anlaşılır olması gerektiği talebinin baskısı altında çalışmıştım. Tüm bunlara karşın tüm cesaretimi *Anna'nın Tutkusu*'na son biçimini vermek üzere topladığımı söyleyerek kendimi savunabilirim.

Filmdeki dört ana karakter, Johan'ı (Erik Hell) oyunlarında bir suç ortağı gibi kullanırlar. Johan'la *Kış Işığı*'ndaki balıkçı arasında bir koşutluk vardır. İki karakter de felçli gibi olmalarının ve insanda var olan duygusal yaşamla bağ kurma yeteneğinden yoksun olmalarının kurbanıdırlar.

Benim felsefem (bugün bile) anlatılamaz bir kötülüğün –zehirli, korkutucu bir kötülük– varlığını sürdürdüğü ve hayvanlar arasında bu kötülüğe yalnızca insanların sahip olduğudur. Akıldışı ve kuralsız bir kötülük. Kozmik. Nedensiz. İnsanları, anlaşılamayan ve açıklanamayan bu kötülükten daha fazla korkutan hiçbir şey yoktur.

Anna'nın Tutkusu'nun çekimi kırk beş gün sürdü ve çetin bir deneyimdi. Senaryo, heyecanın dorukta olduğu bir zamanda yazılmıştı ve geleneksel dramatik film bölümlerinden çok, bir dizi ruh durumunun tanımlanıp anlatılmasıydı. Genellikle ortaya çıkacağını düşündüğüm teknik sorunları, senaryoyu yazarken anında çözerim. Ama bu kez çekim süresinde sorunlarla boğuşmayı yeğledim. Bu kararın nedeni bir yere kadar zamanın azlığıydı, ama daha ağırlıklı olanı kendimi zora koşmak gereksinimi duymamdı.

Anna'nın Tutkusu, Sven Nykvist'le birlikte yaptığımız gerçek anlamdaki

ilk renkli filmdi. *Tüm Bu Kadınlar*'ı yerleşik renkli film kurallarına göre çekmiştik. Bu kez o zamana dek hiç yapılmamış bir renkli film yapmak istedik.

Her zamanki işbirliğimizin tersine bu kez kendimizi bitmeyen anlaşmazlıklar içinde bulduk. Benim ülserim azdı, Sven'in de vertigosu vardı. Tutkumuz belirli renk tonlarının tam anlamıyla tanımlandığı siyah beyaz tonunda bir renkli film yapmaktı. Ama bunun güç olduğu anlaşıldı. Renkli negatif filmler o zamanlar daha yavaştı ve bambaşka bir ışık düzeni gerektiriyordu. Çabalarımızın başarısız sonuçları kafamızı karıştırdı ve ne yazık ki sık sık tartıştık.

Ayrıca yıl 1968'di. O yıl atılan başkaldırı tohumları bizim Fårö'deki ekibimize bile ulaşmaya başladı.

Sven'in daha önce birkaç filmde birlikte çalıştığımız bir asistanı vardı. Kısa boylu, gözlüklü, asker gibi bir adamdı. Hiç kimse ondan daha dikkatli ve çalışkan olmamıştı. Ama artık etkin bir kışkırtıcıya dönüşmüştü. Büyük miting çağrıları yapıyordu. Sven ve benim diktatörler gibi davrandığımızı, tüm sanatsal kararların ekibimiz tarafından verilmesi gerektiğini ilan etti.

Ben de bizim çalışma tarzımızdan hoşlanmayanların ertesi gün evlerine dönebileceklerini ve maaşlarının eksiksiz ödeneceğini bildirdim. Çalışma yöntemimi ve çekim programımı değiştirmeyecektim ve ekibin sanatsal kararlarını kabul etmeyecektim.

Hiç kimse evine dönmek istemedi. Kışkırtıcımız başka işlere gitti ve *Anna'nın Tutkusu*'nun çekimi, başka protesto mitingleri yapılmadan tamamlandı.

Yine de çekim, şimdiye dek yaptığım çekimlerin en kötülerinden bir oldu. Kötülük derecesi *Burada Böyle Şey Olmaz*, *Kış Işığı* ve *Temas*'la aynıydı.

Yaşamın Eşiğinde'yi 1957 güzünde çektiğimden bu yana bir daha izlememiştim. Ancak bu gerçek, filmden aykırı terimlerle söz etmemi engellemedi. Lasse Bergström ve ben filmlerime ilişkin banda alınmış konuşmalarımızı bitirip teybi artık kapattığımız zaman *Yaşamın Eşiğinde*'den söz etmediğimizi şaşkınlık içinde fark ettik. Bir tek söz bile söylememiştik, bir dipnot bile düşmemiştik. İkimiz de bu dışlamanın gerçekten tuhaf olduğunu düşündük. Sonuçta ben filmi izlemeye karar verdim ve bu noktada içimdeki inatçı bir karşı koyuşun örtüsünü kaldırdım; müthiş bir karşı koyuş, neden bilmiyorum.

Filmi Fårö'deki sinema odamda tek başıma seyrettim ve *Yaşamın Eşiğinde*'ye duyduğum kırgınlığa kendim de şaşırdım. Bu, ısmarlama bir filmdi. Svensk Folkbiografer'e bir film yapmaya (nedenini anımsamıyorum) söz vermiştim. Ulla Isaksson'un kısa öykülerden oluşan *Ölümün Teyzesi*'ni okumuştum. Ulla Isaksson'un iki kısa öyküsü beni büyülemişti ve bu iki öyküyü birleştirip bir senaryoya dönüştürebilirdim. Senaryonun yazımı ilerledi ve eğlenceli oldu (dostum Ulla ile her zaman olduğu gibi). İstediğim ekip verildi. Bibi Lindström kabul edilebilir bir doğum koğuşu hazırladı; herkesin keyfi yerindeydi ve çalışmamız hızla ilerliyordu. Bunca kaygı ne için? Ah, evet! Şimdi zayıflıkları ve kusurları otuz yıl öncesinden daha açık görebiliyorum, ama 1950'lerden bu yana kaç film varlığını sürdürebildi? Ölçütlerimiz değişti. (Film ve tiyatroda bu değişimin hızı baş döndürücüdür.) Bir tiyatro yönetmeninin en büyük avantajı, gösterinin unutuşun okyanusuna dalıp yok olmasıdır. Filmler ise yaşamayı sürdürürler. Eğer eserlerim yok olup gitseydi ve ben yalnızca defterlerdeki yorumlarımı, fotoğrafları, gazete eleştirilerini ve soluk anıları temel alsaydım nasıl bir kitap ortaya çıkardı acaba?



Oysa *Yaşamın Eşiğinde*, ilk gösteriminin yapıldığı 11 Mart 1958'de olduğu gibi varlığını sürdürüyor, görülebiliyor, işitilebiliyordu ve yıllar sonra tek başıma oturmuş, karanlıkta, kimsenin etkisinde kalmadan aynı filmi izliyordum. Gördüğüm şey, doğum koğuşundaki üç kadına ilişkin iyi anlatılmış, ama biraz fazlaca soluksuz bir öyküydü. Birinci sınıf bir oyunculukla her şey dürüst, sıcakkanlı ve zekice canlandırılmıştı, ama makyaj ağırdı, Eva Dahlbeck'

in başında acınacak bir peruk, yer yer başarısız bir sinematografi vardı, ayrıca göndermeler biraz fazlacaydı. Film bittiğinde kendi başıma biraz şaşırmış ve rahatsız olmuş oturuyordum; ansızın eski filmden hoşlanmıştım. Kendi olanakları içinde dürüst ve kusursuz biçimlenmişti, sinemalarda oynadığı zaman da büyük bir olasılıkla çok yararlı olmuştu.





Sinemalara sağlık görevlileri yerleştirildiğini anımsıyorum. İnsanlar sırf korkudan bayılmak eğilimindeydiler. Film için bir sağlık danışmanı çağırdığımı da anımsıyorum. Dr. Lars Engström, Karolinska Hastanesi'nde bir doğumda bulunmama izin verdi. Travmatik ve örnek bir deneyimdi. O zamanlar beş çocuk babası olmama karşın doğumlardan hiçbirinde bulunmamıştım. (Eskiden bu olay böyleydi.) Ya sarhoş olurdum ya minyatür elektrikli trenlerimle oynardım, sinemaya ya da provaya gider ya da bir film üzerinde çalışır ya da pek de uygun olmayan bir tarzda başka kadınlarla ilgilenirdim. Ayrıntıları pek anımsamıyorum. Her neyse, Karolinska Hastanesi'ndeki doğum harikaydı ve hiç de karışık değildi. Anne genç ve şiş-



mandı, çığlıklar ve kahkahalar içinde çocuğunu dünyaya getirdi. Atmosfer heyecan vericiydi. İki kez bayılır gibi oldum, sonunda kendimi toplamak için odadan çıkıp başımı duvara vurmak zorunda kaldım. İşimin başına biraz sarsılmış, ama şükrederek döndüm.

Filmi yaparken hiç karışıklık olmadığını varsaymak istemiyorum. Folkbiografer'in Stockholm'ün Östermalm semtinde yıkık dökük bir binanın bodrumunun derinliklerinde bir zamanlar bir okulun jimnastik salonu olan bir stüdyosu vardı. Bitişiğinde yeterli alan yoktu ya da yararlanılmamıştı. Havalandırma da çok sağlıklı değildi. Hava kaldırım düzeyinden geliyor ve geçen arabaların egzoz kokularını içeri üflüyordu. Stüdyo sıkıntılı, kirli ve bakımsızdı. Asya gribi ortalığı kasıp kavuruyordu ve hepimiz domino taşları gibi devriliyorduk. Oyuncuların çekimin hemen ardından başka







sözleşmeleri olduğu için çekimi ne erteleyebiliyor, ne de iptal edebiliyorduk. 40 derece ateşle çekimi sürdürmek olanaksız gibi görülebilir, ama pekâlâ da olanaklıydı. Zaman zaman, daha doğrusu sık sık azot monoksit gazının bulunduğu setin arkasına gidiyorduk. Azot monoksitin etkisi kısa olmakla birlikte uyuşturucu kadar bağımlılık yapar.

Kameraman Max Wilén'in yetenekli, ama neşesiz ve duyarsız bir zanaatçı olduğu anlaşıldı. Çatık kaşlı, ama terbiyeli bir yüzle neşesiz işbirliğimizi sürdürdük. Laboratuvar da bir felaketti (banyo edilmiş filmlerin üzerindeki kir ve çizikler).

Tümüyle film fazla önemli değildi. Oyuncular en büyük değerdiler ve öyle kaldılar. Her gergin durumda olduğu gibi profesyonelliklerini, yaratıcılıklarını ve sarsılmaz bağlılıklarını gösterdiler. Sorunlar karşısında gülme

yetenekleri vardı. Kardeşlik duygusu içindeydiler. Birbirleriyle ilgileniyor ve birbirlerini kolluyorlardı.

Oyuncular, evet onlar özel bir bölüm hak ediyorlar, ne ki onların benim filmlerimin doğuşlarına ve kompozisyonlarına nasıl ışık tuttuklarını açıklayabilecek miyim bilmiyorum.

Bibi Andersson, Alma'yı oynamasaydı acaba *Persona* nasıl olurdu? Liv Ullmann kendini bana ve Elisabeth Vogler'e adamasaydı benim yaşamım ne olurdu? Ya Harriet'siz *Monika'yla Yaz*? Ya da Max von Sydow'suz *Yedinci Mühür*? *Yaban Çilekleri*'nde Victor Sjöström? *Kış Işığı*'nda Ingrid Thulin? *Bir Yaz Gecesi Düşleri*'ni Eva Dahlbeck ve Gunnar Björnstrand'sız yapmak yürekliliğini hiçbir zaman gösteremezdim.

Oyuncuları sık sık stüdyoların dışında başka koşullarda görmüşümdür, ancak benim motiflerim hep filmlerin çevresinde döner. Ah, büyükanne Gunn Wållgren çok doğal. *Fanny ve Alexander*'da büyükanne rolünde oynamalı elbette. Lena Olin ve Erland Josephson olmasaydı *Provadan Sonra*'yı yazmazdım, çünkü bu iki oyuncu bana esin kaynağı oldu ve filmi yapmak isteğini verdi. Ingrid Bergman ve Liv Ullmann *Güz Sonatı*'nı yapmam için gerekliydi. Pek çok sabah, pek çok öğle yemeği saati ve uzun uzun düşünmeler. Ne keyif, ne karışıklık, ne sevecenlik. Tüm bu kendini adama –çekim biter bitmez yoğunluk ve davranış değişikliği gösterir– dengelenir, azalır ya da yok olur. Sevgi, dokunma, öpüşme, karışıklık ve gözyaşları. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'daki dört kadın: Kari Sylwan, Harriet Andersson, Liv Ullmann, Ingrid Thulin. Sette çekilmiş bir fotoğraf var. Dördü de alçak bir kanepeye dizilmiş gibi oturmuşlar, dördü de karalar giymiş ve ciddi. Harriet'e ceset makyajı yapılmış ve ceset giysisi giydirilmiş. Ansızın oturdukları yerde zıplamaya başlıyorlar. Kanepenin yayları sağlam, dördü de –aşağı yukarı– zıplıyor ve birbirleriyle çarpışıyorlar ve gülüyorlar. Nasıl bir dişi yaşantısı, ne denli bir profesyonel başarı.

Gunnar Björnstrand, kısılmış gözlerle karanlık, alaycı bir bakış fırlattı, dudaklarında alaycı bir gülümseme, vahşi bir savaşta iki samuraydık, ölüme adanmış bir savaş; sonra o, hastalandı ve repliklerini ezberlemekte güçlük çekti; özel bir tiyatroda felaket bir açılış gecesi yaşadı, üstelik Stockholm'deki birkaç işgüzar tiyatro eleştirmeni tarafından cezalandırıldı. Tüm mesleğim boyunca birlikte çalışmıştık, bu nedenle Gunnar'ın son filmimin bir parçası olmasını çok istedim. (Birlikte çalışmaya 1946'da başlamıştık. *Aşkımıza Yağmur Yağıyordu*'da Bay Purman'ı oynamıştı.) Özellikle Gunnar için onun anımsama güçlüğüne uyum gösterebilecek bir bölüm yazdım.



Fanny ve Alexander'daki yönetmeni, idari bölüm başkanını ve Père Noble'ı oynadı. Filmdeki tiyatro topluluğunun *On İkinci Gece* gösterisinde Gunnar, soytarı rolündedir. Oyunun sonunda küçük bir merdivende oturur. Çıplak kafasının üzerinde yanan bir mum, elinde kırmızı açık bir şemsiye "Yağmur Gibi, Yağdı Günlerce" şarkısını söyler. Yağmur yağar. Her şey çok güzel ve duygulandırıcıdır ve Gunnar Björnstrand'ın nitelikli zevkiyle ya-

pılmıştır. Gün boyunca belgeselimizi çeken kameraman, kamerasını kesintisiz olarak Gunnar'a yöneltti. Hiç kimse, hatta ben bile onun Güney Tiyatrosu'ndaki bu olağanüstü günü özelleştirdiğini bilmiyorduk.

Gunnar için zor bir gündü. Anımsamakta ve bağlantı kurmakta zorlanıyordu. Sonu gelmeyen çekim tekrarları yapıyorduk. Ne var ki ne Gunnar'ın, ne de benim vazgeçmeye hiç niyetimiz yoktu. Bellek yetersizliğiyle yiğitçe savaştı ve bir an bile pes etmedi. Sonuçta soytarı sahnesinin tamamı film makarasındaydı. Zaferimiz tamamlanmıştı.

Fanny ve Alexander'ın çekimine ilişkin –iki saatten uzun– belgesel de Gunnar Björnstrand'ın savaşımının ve zaferinin damgasını taşır. Çalışma için ödenen malzemenin önemli bir kısmını montajda kullandım. Film içinde yirmi dakikalık bir bölüm için binlerce metrelik malzeme.

Emin olmak için Gunnar ve karısından ona ilişkin bölümü onaylamalarını istedim. İkisi de hoşnut olduklarını söylediler. Mutluydum. Büyük bir oyuncunun son zaferinin anıtını yaptığım duygusu içindeydim. Öyle sıradan bir zafer değil, en yüksek düzeyde sanatsal bir zafer. Daha sonra Gunnar'ın dul eşi verdiği onay sözünden caydı ve soytarının şarkısı bölümünün çıkarılmasını talep etti. Ne yazık ki onun bu isteğini kabul etmek zorunda kaldım. Ancak Gunnar Björnstrand'ın oyuncu olarak kazandığı bu büyük zaferin yitip gitmemesi için negatifleri sakladık.

Bir tiyatro gösterisinin yaratılışı ve yönetmenin seçimleri söz konusu olunca, oyuncuların önemi daha da artabilir. Jarl Kulle'nin Kral Lear'i, Peter Stormare'in Hamlet'i, Bibi Andersson'un Legend'ı canlandırması. Malmö Tiyatrosu'nun yeşil badanalı kantininde Gertrud Fridh'ın karşısında oturuyorum. Eski anılara uzanıyoruz. Uzun yıllar birlikte çalıştık. Önce Göteborg'da, sonra Stockholm ve Malmö'de. Dedikodu yapıyoruz ve saçma sapan şeylerden söz ediyoruz. Güney İsveç kışı, Tiyatro Parkı'na bakan geniş, kirli pencerelerden görülebiliyor, cimri mavimsi, titrek bir ışık, tavandaki lambalar yakılmış bile. Gertrud'un yüzü iki tür ışıkla aydınlatılmış, dışarıdan gelen soğuk ışıkla ve tepedeki sıcak ışıklarla. Sesi yorgun, ama yoğun bir biçimde kedi gibi mırıldanıyor; gri-yeşil gözleri özel bir istekle pırıl pırıl. Ansızın düşünüyorum: İşte karşımda Célimène'im oturuyor. Gertrud, *İnsandan Kaçan*'daki Célimène için kusursuz. Gelecek yıl *İnsandan Kaçan*'ı sahneye koymayı tasarlıyorum, Célimène'ni sen oynamalısın, bunu istersin değil mi? Ah, evet, istiyor, ama şu anda Célimène'in kim olduğundan ve *İnsandan Kaçan*'ın nasıl bir figür olduğundan tam olarak emin değil. Yine de Ingmar mutlu ve istekli görünüyor, öyleyse benim de



kuşkularımı açığa vurmaya cesaretim yok. Evet, Gertrud Fridh, ateş, müthiş ve korkutucu bir kaynak alevi onu yakıp tutuşturuyor. Hedda Gabler, büyük trajik ton, mizah ve acımasız şakacılık. Evet!

Birkaç yıl önce *Bir Düş Oyunu*'nu sahnelediğimde ufak, ama önemli bir rol olan dansçıyı genç bir oyuncu, Pernilla Östergren oynamıştı. Yakın zamanda *Fanny ve Alexander*'da da Östergren ayağı aksayarak yürüyen neşeli çocuk bakıcısını canlandırmıştı. O sıralar *Bir Düş Oyunu*'nun provasını yapıyorduk. Güçlülüğünü, istekliliğini ve dürüstlüğünü izliyordum (yanlış bir şey yaptığı zaman bile yanlış iyiydi). Ansızın yıllarca beklemenin ardından bana öyle geldi ki Kraliyet Dram Tiyatrosu'nun yeni bir Nora'sı vardı! Prova bitince onu yakaladım ve üç ya da en fazla dört yıl içinde Nora'yı oynayacağını söyledim.



Tiyatro, oyuncularının gücüyle yürür. Yönetmenler ve sanat yönetmenleri ne isterlerse yapabilirler; kendilerini, oyuncularını ve hatta oyun yazarlarını sabote edebilirler. Oyuncuları güçlü olduğu zaman tiyatro başarıya ulaşır. *Üç Kız Kardeş*'in bir prodüksiyonunu anımsıyorum. Düşleri kırılmış bir Avrupalı yönetmen

tarafından sonsuzca çözümlenmiş, provalar yapılmış ve tepeden tırnağa incelenmişti. Dikkatli ve çalışkan oyuncular uysal bir tavırla uyurgezerler gibi yürüyüp sıkıntıdan boğulmuşlardı. Bu bozluktan karalar giymiş bir kraliçe ödünsüz ve öfkeli bir dirilikle yükseldi: Agneta Ekmanner.

Az önce yazdıklarımın *Yaşamın Eşiğinde*'ye ilişkin düşüncelerimle hiçbir ilgisi olmadığının tam anlamıyla farkındayım. Yine de belki var. Çoğu kez kendi senaryolarımı yazarım. Yazarım ve sonra *yeniden yazarım*. Çalışma defterlerim bu uzun süreci (bittikten sonra çoğu kez beni şaşırtan) kanıtlar. Diyalog sıkı bir denetim altına alınır, kısaltılır, yoğunluğu hafifletilir, kesilir, ayrıntılar anlatılır, boşluklar doldurulur, yer yer silinir, yeniden yazılır. Sözcükler denenir, yerleri değiştirilir. Son turda büyük yığınlar yok edilir ("sevgililerinizi öldürün"). Sonunda sıra oyunculara gelince onlar benim sözcüklerimi kendi anlatımlarına dönüştürürler. Genelde ben kendi yazdığım repliklerin özgün anlamlarıyla bağlantıyı kaybederim. Benim ölesiye dırdır ettiğim sahnelere sanatçılar yeni bir yaşam verirler. Mutlu olurum, ama sakınımlı, yine de doyumlu. Aa, bunu ben mi yazdım? Ah, evet, elbette, ama söylemek istediğim tam anlamıyla bu. Uzun ve tek başıma, sonsuz gözden geçirme sürecinde unutmuş olsam bile.

Ne var ki *Yaşamın Eşiğinde*'de durum tümüyle farklıydı. Ulla Isaksson'un yazmış olduğu sözcüklere karşı sorumluluk hissettim. Hem tanıdık, hem yabancı olan bir gerçeğe egemen olmalıydım: Kadınlar ve doğum. Bir anlamda kendimi "yaşamın eşiğinde" buldum. Doğumun yan etkilerinin çoğu şaşırtıcıydı. Bir hastane odasında altı taze anne ve altı yeni doğmuş birkaç saatlik bebek vardı. Şişen göğüsler, her yerde ekşimsi süt lekeleri, pek çok fiziksel durum, hoşnutluk... Olayın ince ve hayvansal yanı. Midem bulandı ve bir baba olarak yalnızca kendi yetersiz deneyimlerimle bağlantı kurabildim, münasebetsiz ve sonsuza dek kaçak.

Ingrid Thulin, üçüncü ayında bebeğini kaybetme tehlikesi içindeki Cecilia rolünde. Üzerindeki örtüleri atıyor ve korku içinde, soğuk terler dökerek çarşaflarının göğüslerine dek kan içinde olduğunu görüyor. Teknik danışmanımız olan ve her gün sete gelen bir ebe kullanacağımız kanı ayarladı. (Öküz kanı, hafifçe sulandırılmış ve kimyasal boyayla doğru tonu bulunmuş.) Birdenbire kişisel bir anım canlandı: Tuvalete çömelmiş ve bacaklarının arasından kanlar fışkıran korku içindeki kızı gördüğüm zaman duyduğum bulantı.

Ulla Isaksson'un karakterlerinin sözlerini ve hareketlerini dişlerimi sıkarak ve amansız bir ustalıkla kullanmış olmama karşın kimi zaman umutsuz

anlarda neye bulaştığımı, gerçekten neye bulaştığımı bilseydim bu işi yapmazdım diye düşündüğüm oldu: Basacak yer arayıp da bulamayan ve boğulmakta olan biri gibi yüzdüm. Üstelik bir de lanet Asya gribine yakalandım. İyice devrilmiştim.

Oyuncuların dördü de nazikti ve zorluk çıkarıcı tavırlarımdan etkilenmediler. Benim kendimi iyi hissetmediğimi görebildiler. Rollerinin dikkatlerinin dağılmamasını talep etmesine karşın bana hoşgörülü bir nezaketle davrandılar. Onlara gönül borcu duyuyordum; ben hemen her zaman oyuncularımın hoşgörüsüne gönül borcu duyarım. Bir dönem birlikte çalıştıktan sonra ayrıldığımızda kendimi şiddetli bir ayrılık kaygısına kapılmış bulurum ve bunu bir depresyon izler. İnsanlar kimi zaman benim açılış gecelerine ve veda partilerine katılmaktan kaçınmama şaşırırlar. Bunda şaşılacak bir şey yoktur, çünkü ben ilişkimizdeki duygu bağlarını artık koparmışımdır. Bu bana acı verir ve içim ağlar. Böyle bir durumda partiye gitmeyi kim ister?

Provadan Sonra, aslında genç bir oyuncuyla yaşlı bir yönetmen arasındaki diyalogdur.

Anna: Bir oyuncuya doğru şeyi söylediğinizi nereden biliyorsunuz?
Vogler: Bilmiyorum. Hissediyorum.
Anna: Yanlış bir şey hissetmiş olmaktan korkmuyor musunuz?
Vogler: Gençken korkmak için nedenim vardı, korkmak için nedenim olduğunu anlamamıştım.
Anna: Pek çok iyi yönetmenin yolu aşağılanmış ve kötürümleştirilmiş oyuncularla doludur. Siz hiç kurbanlarınızı saymak zahmetine katlandınız mı?
Vogler: Hayır.
Anna: Belki de arkanızda hiç kurban bırakmadınız?
Vogler: Bıraktığımı sanmıyorum.
Anna: Nasıl bu kadar emin olabilirsiniz?
Vogler: Yaşamda ya da gerçek dünyada diyelim, benim öfkelenmemden içlerinde kırgınlık taşıyan kişiler olduğuna inanıyorum, benim de bana davranışlarından dolayı içimde yaralar taşıdığım kişiler olduğu gibi.
Anna: Tiyatroda yok mu?
Vogler: Hayır. Tiyatroda yok. Belki nasıl bu denli emin olabildiğime şaşırıyorsun, şimdi söyleyeceklerim sana abartılmış ve duygusal gibi gelebilir, yine de doğrudur. Ben oyuncuları severim!
Anna: Sever misiniz?



Vogler: Aynen. Onları severim. Dünyalar kadar severim: Mesleklerini severim, yürekliliklerini ya da dünyaya tepeden bakmalarını ya da nasıl anlatırsanız. Yalancılıklarını, aynı zamanda hiçbir şeyin engelleyemediği soğukkanlı içtenliklerini severim. Beni parmaklarında oynatmaya çalışmalarını severim. Saflıklarını ve keskin içgörülerini severim. Evet, ben, bu oyuncuları hiç koşulsuz severim: onlara olan sevgim muhteşemdir. İncitemem onları.

Güz Sonatı'nın taslağı 26 Mart 1976'da yazıldı. Ocak ayında başıma gelen vergi kaçakçılığı skandalının bu öyküyle şöyle bir bağlantısı vardır: Bu olayla, önce Karolinska Hastanesi'nin psikiyatri kliniğinde, ardından Sophiahemmet'te kaldım ve sonunda Fårö'ye gidebildim. Üç ay sonra dava düştü. Bu ciddi suçlama basit bir eksik vergi bildirimine dönüştü. İlk tepkim kendimi aşırı zinde hissetmekti.

Çalışma defterim şunları söylüyor:

> Aklandığım günün ertesi gecesi, uyku ilaçlarına karşın uyuyamıyorum ve anne-kız, kız-anne ilişkisini konu alan bir film yapmak istediğimi düşünüyorum ve bu iki rolü Ingrid Bergman'la Liv Ullmann oynamalı. Başka ikili olamaz. Daha sonra üçüncü bir karaktere de yer açılabilir.
>
> Şöyle: Antik adaşının yıkıcı güzelliğine sahip olmayan Helena, otuz beş yaşında ve Victor adında nazik bir papazla evli. Altı yaşındaki oğulları Eric bilinmeyen bir hastalıktan öldüğünden beri çift kiliseye yakın papaz evinde oturuyor ve cemaatin içinde değişen mevsimlerle birlikte sakin bir yaşam sürdürmekteler. Helena'nın konser piyanisti olan annesi dünyayı dolaşmakta. Kızı, annesinin birkaç yıldır gerçekleştiremediği yıllık ziyareti bekliyor. Papaz evinde titiz hazırlıklar ve mutlu ama kaygılı beklentiler var. Helena, uzun süredir annesiyle karşılaşmayı ummakta. O da piyano çalar ve annesi ona dersler verir. İçtenlikli bir sevincin yaygın olduğu bu ziyareti anne de kızı da hem kaygıyla hem coşkuyla beklemişler. Anne geldiğinde harika bir ruh durumu içindedir, en azından öyleymiş gibi davranmayı başarabiliyor. Hazırlıklar kusursuz. Her şey düşünülmüş; konuk odasındaki yatağının altına yerleştirilen sert tahta (sırtı için) bile. Anne ise İsviçre'den çikolata getirmiş.
>
> Kilise çanları çalıyor. Helena annesini mezara götürmek istiyor, Erik'in mezarına. Helena her cumartesi oğluna gidiyor. Erik'in kimi zaman orada kendisini görmeye geldiğini ve oğlunun küçük, şefkatli okşamalarını duyumsadığını itiraf ediyor. Anne, bu ölü çocuk saplantısını tehlikeli buluyor ve sözcüklerini özenle seçmeye çalışarak Victor'la ikisinin bir çocuk evlat edinmeyi ya da bir çocuk yapmayı denemelerini söylüyor. Daha sonra Helena, annesi için bir parça çalıyor. Anne birkaç övücü söz söylüyor, ne var ki parçanın arılığını göstermek için bir kez de kendisi çalıyor ve kızının yorumunu sakin, ama etkili bir biçimde eziyor.
>
> İkinci bölüm, uykusuzlukla savaşan anneyle başlıyor. Uyku ilacı alıyor, kitap okuyor, dualar mırıldanıyor, ama uyuyamıyor. Sonunda kalkıyor ve oturma odasına geçiyor. Helena onun kalktığını duyuyor, bunu mas-





kelerin görkemli bir biçimde çıkarılması izliyor. İki kadın ilişkilerini sözcüklere döküyorlar. Helena ilk kez doğru söylemek yürekliliğini gösterip gerçek duygularını anlatıyor. Annesi Helena'nın açıkladığı nefret ve kin karşısında tepeden tırnağa sarsılıyor.

Sonra kendinden söz etme sırası anneye geliyor; acılarından, nefretinden, umutsuzluğundan, yalnızlığından, yaşamındaki erkeklerden söz ediyor, bu erkeklerin katıksız ilgisizliğini, sürekli başka kadınların peşinde koşarak onu nasıl aşağıladıklarını dile getiriyor. Ne var ki sahne daha da derinleşiyor: *Kızı sonunda annesini doğuruyor.* Bu dönüşümle birkaç saniye için kusursuz bir ortak yaşamda birleşiyorlar.

Yine de anne ertesi sabah evden ayrılıyor. Bu kin ve nefrete katlanamıyor. Kendisine hemen işine dönmesini bildiren bir telgraf çekmesi için birisini ayarlıyor. Telefonda yapılan bu düzenlemeye Helena kulak misafiri oluyor. Annesi gidiyor. Günlerden pazar ve Helena kocasının vaazını dinlemek üzere kiliseye gitmeye hazırlanıyor.

Filmde iki karakter yerine dört karakter gerekti. Helena'nın kendi annesini doğuruşunu canlandırmak çok çetin bir düşünceydi ve bundan vazgeçtiğimi üzülerek söylüyorum. Karakterler bir biçimde kendi yollarını izliyorlar, geçmişte onları denetlemeye ve zorlamaya çalışırdım, ne ki yıllar geçtikçe akıllandım ve onların kendi istedikleri gibi davranmalarına izin verdim. Sonuç: Nefretleri betonlaştı. Kızı hiçbir zaman annesini bağışlayamıyor. Anne de hiçbir zaman kızını bağışlayamıyor. Bağışlanmaya ancak dördüncü karakter yoluyla, hasta kız yoluyla ulaşılıyor.

Güz Sonatı, bir yazarın tıkanıklık döneminin ardından bir gecede, birkaç saat içinde tasarlandı. Uzayıp giden soru ise şu: Neden *Güz Sonatı*? Bu, benim daha önceden düşündüğüm hiçbir şeyi içermiyordu.

Ingrid Bergman'la çalışma düşüncesi eski bir istekti, ama öyküyü başlatan bu değildi. Ingrid'i son kez Cannes Film Festivali'nde *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ın oynatıldığı zaman gördüm. Cebime, birlikte bir film yapacağımıza ilişkin verdiğim sözü hatırlatan bir mektup koymuştu. Uzun zaman önce bir kez Hjalmar Bergman'ın *Patron, Bayan Ingeborg* romanından bir film yapmayı tasarlamıştık.

Gizemli olan şu: Neden bu öyküyü seçtim ve neden bu denli tamamdı? Taslak, son haline göre bitmiş görünüyordu.

Güz Sonatı'nın senaryosunu, ne olur ne olmaz eğer *Yılanın Yumurtası* bir fiyasko ile sonuçlanırsa elimin altında bir şey olsun diye birkaç hafta içinde yazıp bitirmiştim. Kararım kesindi: Böyle bir şey olursa artık İsveç'te ça-

lışmayacaktım.

Güz Sonatı'nın, Norveç'te çekilmesi için yaptığım tuhaf düzenlemenin nedeni budur. Oslo eteklerindeki ilkel stüdyolarda çalışmaktan hoşnuttum. 1913 ve 1914'te yapılan bu yapılar olduğu gibi bırakılmıştı. Elbette rüzgâr belirli yönden estiği zaman hava trafiği tam tepemizden geçiyordu, bunun dışında eski moda ve rahattı. Yapının yıkık dökük ve bakımsız olmasına karşın gereksinim duyduğumuz her şey vardı. Ekiptekiler dostça, ama biraz amatördü.

Çekim akıyordu; Ingrid Bergman'la çalışma ilişkimizde güçlükler var denilemezdi. Daha çok bir tür dil engeliydi bu, ama derin anlamda bir dil engeli. İlk günden başlayarak metni prova stüdyosunda hepimiz okuduk; Ingrid'in, rolünün tümünü kendi jest ve tonlamalarıyla ayna karşısında prova ettiğini keşfettim. Mesleğine karşı bizlerden farklı bir tavrı olduğu açıkça belliydi. Hâlâ 1940'larda yaşıyordu.

Tuhaf da olsa bir tür esinlenilmiş çalışma sistemine sahip olduğuna inanıyorum. Yönetmenden ipuçları alıp beklendiği gibi yerli yerinde –olması gerektiği gibi– uygulanması mekanizmasını kabul etmemesine karşın yine de daha önce iki ya da üç yönetmenin önerilerine açık olduğunu sanıyorum. Ne de olsa birkaç Amerikan filminde kusursuz çalışmalar yapmıştı.



Hitchcock'un filmlerinde her zaman olağanüstüydü. Hitchcock'tan nefret etmiştir. Onun Ingrid'e karşı saygısız ve küstah davranmakta tereddüt etmediğine ve bunun ona söz dinletmek için en iyi yöntem olduğuna inanıyorum.

Başlangıçtaki provalarda yaptığım gibi ona anlayışlı davranmanın ve özenle kulak vermenin hiçbir yararı olmadığını anladım. En başta saldırganlık olmak üzere normalde karşı çıktığım tüm taktikleri kullanmak zorunda kaldım.

Bir kez bana, "Bana bu sahnede ne yapmam gerektiğini söylemezsen seni tokatlayacağım," dedi. Bundan hoşlandığımı söyleyebilirim. Ne var ki profesyonel açıdan bu iki oyuncuyla çalışmak güçtü. Bugün, filmi izlediğim zaman, Liv Ullmann'a daha çok destek vermek yerine, onu kendi ba-

şının çaresine baksın diye bıraktığımı anlıyorum. Liv sahip olduğu her şeyi veren cömert oyunculardan biridir. Birkaç sahnede kimi zaman yanlış sapmalar yapıyor. Bunun nedeni benim Ingrid Bergman'la çok fazla ilgilenmemdi; Ingrid de repliklerini anımsamakta bazı güçlükler çekiyordu. Sabahları çoğu kez ters ve öfkeli olması anlaşılabilirdi. Hastalığı yüzünden sürekli kaygı içinde yaşıyordu, ayrıca bizim çalışma yöntemimiz onun için yabancı ve ürkütücüydü. Hiçbir zaman gerilemeyi denemedi. Davranışları son derece profesyoneldi. Belirgin güçsüz yanlarıyla birlikte bile Ingrid Bergman olağanüstü biriydi; iyi yürekli, görkemli ve çok yetenekli.*



Bir Fransız eleştirmen zekice, "*Güz Sonatı*'yla Bergman, Bergman yapıyor," demişti. Bu sözler düşündürücü, ama talihsizdi. Benim için öyleydi.

Sanıyorum yalnızca, Bergman'ın (Ingmar), bir Bergman yaptığı çok doğruydu.

Eğer başlangıçta yapmaya niyetli olduğum şeyi yapabilme gücüm olsaydı film böyle olmazdı.

Yönetmen Tarkovski'yi severim ve hayranlık duyarım. Onun tüm zamanların en büyüklerinden birisi olduğuna inanırım. Fellini'ye duyduğum hayranlık sınırsızdır. Ne var ki Tarkovski'nin Tarkovski filmleri yapmaya başladığını ve Fellini'nin de Fellini filmleri yapmaya başladığını hissederim. Ancak Kurosawa hiçbir zaman bir Kurosawa filmi yapmamıştır.

* *Güz Sonatı* çekilirken Ingrid Bergman kanserle savaşıyordu. 1982'de öldü. ç.n.

Hiçbir zaman Buñuel'den hoşlanmadım. O, çok erken bir aşamada içtenlikli hünerler üretmenin mümkün olduğunu keşfetti ve daha sonra bunları Buñuel'e özel deha düzeyine yükselterek yineledi ve çeşitledi. Her zaman alkış aldı. Buñuel neredeyse her zaman Buñuel filmleri yaptı.

Benim için de aynaya bakıp şu soruyu sormak zamanı gelmişti: Nereye gidiyoruz? Bergman, Bergman filmleri yapmaya mı başladı?

Güz Sonatı'nı can sıkıcı bir örnek olarak görüyorum.

Hiçbir zaman bilemeyeceğim şey ise şu: Nasıl oldu da bu film *Güz Sonatı* oldu? Eğer bir öyküyü uzun süre içinizde taşırsanız ya da *Persona* ve *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da olduğu gibi konuyu içinizde barındırırsanız bir filmin nasıl böyle geliştiği ve böyle sonlandığı anlaşılabilir. Nasıl oldu da *Güz Sonatı* patlayıp fışkırdı, böyle bir film oldu, düş gibi mi? Belki de filmin güçsüzlüğü bu: Bir düş olarak kalmalıydı. Bir düş filmi değil de bir film düşü. Arka plan ve başka her şey bir yana itilmeliydi. Üç farklı ışık altında üç bölüm. Akşam alacası ışığı, gece ışığı ve bir sabah ışığı. Hantal sahneler yok, iki yüz ve üç tür ışık. *Güz Sonatı*'nı ilk kez böyle imgelediğim kuşku götürmez.

Kızın annesini doğurma düşüncesinde gizemliye yakın bir şey var. Bunun altında benim kavrayamadığım ve sonuçlandıramadığım bir duygu yatıyor. Tamamlanan film yüzeysel olarak taslağa benziyor, ama gerçekte durum böyle değil.

Deliği açıyorum, ama ya matkap kırılıyor ya da ben yeterince derine inmek yürekliliğini gösteremiyorum. Ya gücüm yok ya da deliği daha derinleştirmem gerektiğini anlamıyorum. Matkabı çekiyorum ve fazladan baş döndürücü bir adım atmıyorum. Matkabı çekiyorum ve hoşnut olduğumu belirtiyorum. Bu, yaratıcılık yorgunluğunun kesin bir belirtisi ve aşırı tehlikeli, çünkü canı acıtmıyor.

Komediler Eğlenceler

1951 yılında İsveç film sanayiindeki grev süresince *Bris* için bir dizi reklam filmi çektim. Bunlar beni çetin bir parasal darboğazdan kurtardı. Bugün bile onlara baktığımda hâlâ erken dönemimdeki coşkunun dokusunu hissedebilirim. En ufak bir tutku azalması ya da tembellik yansıtmazlar. Alışılmışın dışında olup neşeli bir havada çekilmişlerdir. Aslında bedeninizin derisini soyan bir sabunun değerinin nasıl arttığı da gözden uzak tutulmamalı.

Yaptığım komediler de sabun reklamlarıyla aynı amaca yönelikti. Amaç para kazanmaktı. Bu beni hiç utandırmaz. Film dünyasındaki projelerin pek çoğu da aynı nedenle gerçekleştirilmiştir.

Komediyle benim ilişkim karmaşık olmuştur ve güçlükler çok eskilere gider. Beni hep asık yüzlü ve fazla duyarlı bir çocuk olarak görmüşlerdi. İlk gençliğimden bu yana, "Ingmar'm hiç mizah duygusu yok," denilmişti.

Öte yandan ağabeyim çok eğlenceliydi. Çok erken yaşlarda bile akşam yemeklerindeki konuşmaları çok parlaktı, komik, iğneleyici ve hazırcevaptı; zaman içinde şakaları epeyce acılaşmıştı.

Yine de insanların benim şakalarıma gülmelerini çok istiyordum. Gülünç bir şey yaratmak için birkaç girişimim oldu. Helsingborg'da yönettiğim iki Yeni Yıl revüsü için çok eğlenceli olduğunu sandığım hicivli kısa oyunlar yazmıştım. Ne var ki gülümseyen bile olmadı. Başkalarının insanları nasıl bu kadar kolay güldürebildiği konusunda epeyce kafa yordum, ama *yaşamım pahasına bile olsa* bu işi nasıl yaptıklarını anlayamadım.

Göteborg Kent Tiyatrosu'nda Torsten Hammarén'in yönettiği klasik Fransız farsı *Bichon*'un provalarının tümünü izledim. Hammarén, gülme düğmemize tam olarak nerede basılacağını bilmekte eşsiz bir yeteneği olan ender rastlanır bir komedi yönetmeniydi. Oyuncularını sahnenin solundan başlayarak on iki saniye sonra sahne ortasına geldiklerinde kahkahaların patlayacağı gülünç durumun koreografisini etkin bir biçimde yapmıştı.

Klasik Fransız farslarının bir anlık bile anlamları yoktur. Baştan sona gülünç bir durum çevresinde yapılanmışlardır. Her şey tam kahkahanın atılacağı doruk noktaya göre matematiksel bir biçimde hazırlanmıştır.

Bekleyen Kadınlar'da komediye ilk gerçek bıçağımı sapladım Eva Dahlbeck'le Gunnar Björnstrand'ın asansör sahnesi gerçek yaşam deneyimini temel alır. İkinci karımla ben gürültülü patırtılı bir kavgadan sonra Kopenhag'da tekrar birleşmeye karar vermiştik ve yurtdışına giden dostlarımızın evinde kalmayı planlamıştık. Bir lokantada nefis bir akşam yemeği yiyip keyifli ve biraz da heyecanlı, apartman dairesine döndük. Anahtarı çıkarıp

kilide soktum ve anahtar kilidin içinde kırıldı, kırıldığı yerde de kaldı. Kapıcı ertesi sabah lütfedip de kalkıp gelene dek bütün gece merdiven aralığında oturmak zorunda kaldık. Ama gece boşa geçmemişti, çünkü ansızın gerçek anlamda birbirimizle konuşmak için beklenmedik bir fırsat yakalamıştık.

Bu olayda kuşku götürmez derecede sağlam bir komedi durumunun temelinin yattığını not ettim.

O dönemde hem Eva Dahlbeck'in hem Gunnar Björnstrand'ın, Svensk Filmindustri'yle sözleşmeleri vardı. Onlar için bir metin yazmam çok doğaldı.

Üçümüzün –ben, Eva ve Gunnar– bir araya gelmesinde yazgısal bir şey vardı. Eva da Gunnar da yaratıcı oyunculardı. Ben harika bir metin yazmamış olsam bile birlikte çalışmamızın onlara büyük fırsatlar sunacağını anında fark ettiler. Bana gelince; ilk kez bir komedi yapmak girişiminde bulunduğumdan panik içindeydim. Bana sonsuz bir güven ve büyük bir incelikle bu işi nasıl yapmam gerektiğini öğrettiler.

Asansör sahnesindeki ikiliyi sonradan tamamlayıp öylesine iyi oynadı-



lar ki ben bu sahneyi geliştirip bir komedi –*Bir Aşk Dersi*– yazabildim. Fars amaçlayan bir sahnede Eva kendini asmaya çalışıyor. Aynı anda Gunnar da ona aşkını ilan ediyor. Tavan çöküyor ve tüm olay gülünç oluyor. Sahneyi çekmeye gittiğimiz zaman buz kestim. Eva ile Gunnar'a metni tekrar okuduğumu; sıkıcı, kötü yazılmış, çekilmez bulduğumu ve filmi bir başka biçimde yapmamız gerektiğini söyledim. İkisi birden karşı koydular. Bana setten ayrılmamı, kente inip kendime yapacak başka bir şey bulmamı söylediler. "Bize çalışmamız için bir saat zaman ver. Hazır olduğumuz zaman sahneyi senin için oynayacağız."

İşte böyle oldu. Ve ansızın bana bir esin geldi: Ah, evet! Böyle yapmamız mümkün! Daha iyi bir ders alamazdım. Aramızda hep varlığını sürdürecek bir inanç, güven, rahatlama ve profesyonellik oluştu ve bu, öteki komedilerin ve *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nin sağlam bir temeli oldu.

Bir Aşk Dersi'nin ilk gösterimine gittim. Röda Kvarn Sineması'nın fuayesinde bir aşağı bir yukarı gergin yürüyordum. Ansızın sinemanın içinde kahkahaların gürüldediğini duydum. Kendi kendime şöyle dedim: "Olamaz! *Gülüyorlar*. Benim yarattığım bir şeye *gülüyorlar*."

Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri içimde 1955'te oluşmaya başladı. Malmö Kent Tiyatrosu'nda Molière'in *Don Juan*'ını, John Patrick'in *Ağustos Mehtabında Çayevi*'ni yönetmiştim. Martta da *Ahşap Üzerindeki Resim*'i yapmıştım.

İsviçre'ye Monte Verita (Gerçek Dağ) diye ağırlıklı bir adı olan kocaman, lüks bir otele gitmiştim. Mevsim başlamamıştı. Yalnızca on konuğun kaldığını ve turist mevsimi başlamadan önce onarım yapılmakta olmasına karşın koca otelin açık tutulduğunu keşfettim.

Dağlar ruhumu çökertti, özellikle öğleden sonraları saat üçte güneş Alpler'in ardında batıp gittiği zaman. Hiç kimseyle konuşmadım, uzun yürüyüşler yaptım ve günlük düzenimi kurmaya çalıştım. Yakınlarda frengili soylular için şık bir bakımevi vardı. Hastalar günlük yürüyüşlerini benimle aynı saatte yapıyorlardı. İnanılmaz bir görüntüydü. Bu insanlar tükenişin farklı aşamalarında buraya yarı ölü gelmişlerdi. Yanlarında kadın ya da erkek bakıcılarıyla yaklaşıyorlar, ilkbaharın titrek peyzajında yollarda sendeliyorlardı.

Mutsuzluk ve umutsuzluktan bir araba kiralayıp Milano'ya gittim ve La Scala'da son sırada oturup Verdi'nin *Sicilyalıların Akşam Dansı*'nın berbat bir gösterisini izledim. Bu gezintiden sonra Monte Verita'ya, dağlara ve frengili akıl hastalarına geri döndüm. Hızla dibe batıyordum.

İntiharı sık sık aklımdan geçirmişimdir, özellikle daha gençken ve şey-





tanlarımla birdenbire karşılaştığım zamanlarda.

Bu kez zamanı gelmişti, bu düşünceye tümden teslim oldum. Arabamı alacak, ayağımı frenden çekecek ve otele yılan gibi tırmanan yolun kenarında sürecektim. Böylece olay bir kaza gibi görünecekti. Kimse kendini üzüntülü ya da suçlu duyumsamak zorunda kalmayacaktı.

Tam o sıralarda Stockholm'den Carl Anders Dymling'i, Svensk Filmindustri'den hemen aramamı ileten bir telgraf geldi.

Dymling'e, Ascona'dan *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* üzerinde çalıştığımı anlatan iyimser bir mektup yazmıştım. Hem Eva Dahlbeck, hem Gunnar

Björnstrand için iki önemli rol vardı. Ticari bir film olacaktı. Senaryo nisanda bitecekti. Yaz ortasında çekime başlayacaktık.

Dymling'i telefonla aradığımda benden eve dönmemi istedi; *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* çalışmamı sürdürmek için değil Alf Sjöberg'le çalışmak için. Senaryonun adı *Dışarıdaki Son Çift*'ti (bir çocuk oyunundan esinlenmişti). Sinopsisi uzun bir süredir Svensk Filmindustri'de dolaşıp duruyordu. Çabalarım için tutsaklık sözleşmeme ek ayrı bir ödeme yapacaklardı. Ayrıca aceleleri de vardı. Rahatlayarak intiharımı erteledim ve Stockholm'e döndüm.





Sjöberg'le birlikte hızla çalışarak daha sonra Sjöberg'in kendi versiyonunu yazdığı *Dışarıdaki Son Çift*'in metnini karıştırmaya başladık. *Dışarıdaki Son Çift*'i hiç umursamadım. Svensk Filmindustri ve Sjöberg bu filmi çekmek istemişlerdi, ben de para kazanmaktan hoşnuttum.

Fazladan kazandığım parayı, Dalecarlia'da Siljansborg adında bir turistik otelde harcadım. Çoğu zaman bu otele gidip en üst katta Siljan Gölü'ne ve sıradağlara bakan iki küçük odada kalırdım. Yanıma sarı müsvette kâğıtlarımı, iki kazak, bir takım koyu renk elbise ve bir boyunbağı aldım. Bu otelde konukların akşam yemeği için giyinmelerinden hoşlanılırdı.

Stockholm'e dönmek, ansızın ve beklenmedik bir güven duygusuna kavuşmak gibi bir şeydi. *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* frengili hastaların arasında tıkanıp kalmıştı. Elbette çeşitli karakterleri ve onların ilişkilerini tasarlamıştım ve bunların nasıl gelişeceğini biliyordum. Denklem önümdeydi ve nasıl çözüleceğini biliyordum. Ama sonra tıkandım.

Aynı otelde yazar Sven Stolpe ve sevimli karısı Karin'den başka, alerji sorunundan dolayı kullandığı penisilinin yol açtığı şiddetli bir zehirlenme geçirmiş genç bir kız vardı. Birbirini bulan iki yalnız insandık. Baharın ilk günlerinde, çocukluğumun Siljan Gölü çevresinde ve nehir kıyısında, öğleden sonraları arabayla dolaştık. Ansızın yazmak neşeli bir oyun oluverdi.

Mart ortasında Stockholm'e döndüğümde söz verdiğim gibi çantamdaki müsvette kâğıtları bitmişti. Senaryo stüdyo tarafından anında kabul edildi.

O dönem çekime başlamadan önce uzun hazırlıklar yapılmıyordu. Ancak planlama aşamasından başlayarak pahalı bir film oldu. Çekim, programdan on gün uzun sürdü. Ayrıca dış çekimler için yapılan gezilerle birlikte elli beş günde tamamlandı.

Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri'nde *Bir Aşk Dersi*'ndeki temalar geliştirilmiştir. Birlikte yaşamayı katlanılmaz bulsalar bile iki insanın birbirini sevebilmesinin ürkütücü iç dünyasını araştırır. Geriye dönüp kendi yaşamıma, kızımla büyük bir karışıklık ve acıyla dolu ilişkiye baktığımda bu biraz da nostalji içeriyor.

Çekime yaz ortasına doğru başladık. Anında benim de mide şeytanım azdı. Tüm çekim boyunca hastaydım ve gözle görülebilecek kadar berbat bir ruh hali içindeydim. Her zaman kendi tatsızlıklarımdan korumaya çalıştığım oyuncularımı elbette rahatsız etmedim. Ama bu çekimi anımsayanlar, yapım görevlilerine, laboratuvarın ses bölümüne ve özellikle yönetime şeytan gibi davrandığımda ısrar ediyorlar.

Asistanım Lennart Olsson, çekim süresince defterlerine, basılsa ciltler dolduracak kadar –her set sahnesinin skeçleri ve sahne işaretlerini anlatan– notlar aldığını söylüyor.

Bu, Xenophon'un *Anabasis*'i kadar tutkulu ve sıkıcı. Ne var ki art arda sayfalar dolduran teknik açıklamaların ortasında şöyle diyor: "Artık herkes bitkin. Katinka'ya susmasını söylerseniz anında hıçkırıklara boğulacak."*

Çekim kesintisiz sürdü ve hava iyi olduğu için oldukça şanslıydık. Oyuncular yaptıkları şeyi sevdiler ve benim öfkeme, hastalığıma ve depresyonuma karşın film başarılı oldu. Çekimin son gününde 57 kiloydum. Ben dahil herkes mide kanseri olduğumu düşündü. Hastaneye götürülüp tepeden tırnağa muayene oldum. Bulgu: İnanılmayacak kadar sağlıklıydım.

Şeytanın Gözü'yle komedi dizim sürer. Stüdyo *Don Juan'ın Dönüşü* adlı tozlu bir Danimarka komedisinin haklarını almıştı. Dymling ve ben utanç verici bir anlaşmaya vardık. Ben onun nefret ettiği *Genç Kız Pınarı*'nı yönetmek istiyordum. O da benim nefret ettiğim *Şeytanın Gözü*'nü yönetmemi istiyordu. İkimiz de birbirimizi kandırdığımızı sandığımız anlaşmadan hoşnuttuk. Gerçekte ben yalnızca kendimi kandırmıştım.

Tüm Bu Kadınlar, yalnızca Svensk Filmindustri'ye para kazandırmak için yapılmıştı. Baştan sona, büyük ve hesaplanmış bir yutturmacaya dönüştüğü ise bir başka öyküdür. *Büyülü Fener*'de, "Kimi zaman gerektiğinde frene basmayı bilmek, roketi ateşlemekten daha çok yüreklilik ister," diyorum. Bende bu yüreklilik yoktu ve nasıl bir film yapmam gerektiğini çok sonra anladım.

* Bergman'ın uzun süre asistanlığını, kimi zaman da yapımcılığını üstlenen Katinka Faragò'dan söz ediyor. ç.n.



Sihirli Flüt'ü Stockholm'deki Kraliyet Opera Binası'nda ilk kez gördüğümde on iki yaşındaydım. Uzun ve hantal bir prodüksiyondu. Perde kısa bir sahne için açıldı ve anında tekrar kapandı. Orkestra üyeleri alelacele orkestra koridoruna çekilip yere çömeldiler. Daha önce yapılmış parçaları çekiçle birleştiren sahne teknisyenlerinin telaşlı koşturmalarıyla perde arkasında gürültü patırtı vardı. Bitmez tükenmez bir aradan sonra perde bir sonraki kısa sahne için açıldı.

Mozart, *Sihirli Flüt*'ü hızlı sahne değişimlerini kolaylaştırmak amacıyla birbirinin yerine konulabilen ve kendiliğinden kapanan fon perdeleriyle hareketli kanatlar kullanan bir tiyatro için yazmıştı. Bu mekanizma hâlâ opera binasındaydı, ama kullanılmıyordu: 1920'lerde set tasarımındaki devrim berbat sonuçlar doğurdu. Sahne dekorları çok boyutlu olmuştu, iyi ki de olmuştu! Çok da sağlam yapılmıştı, insan orada polisten bile gizlenebilirdi; ne ki sonuçta ağır, hantal ve hareket ettirilmesi güçtü.

Kraliyet Opera Binası'na düzenli olarak gitmeye 1928 yılı güzünde başladım. Yandaki üçüncü balkonda otururseniz görece ucuzdu. Sinemadan bile daha ucuzdu. Opera altmış beş öreydi, sinema ise yetmiş beş öre. Sık sık operaya gider oldum.

O zamanlar zaten kendi kukla tiyatrom da vardı. Çoğu zaman çocuklar için yazılmış peri masalları koleksiyonundan bulabildiğim öyküleri oynatıyorduk. Tiyatroya bulaşmış aynı yaşta dört arkadaştık. Kız kardeşim ve ben zamanımızın çoğunu kukla tiyatromuzla uğraşarak geçiriyorduk. Benim en iyi arkadaşımla, onun en iyi arkadaşı da coşkuyla bize katılıyorlardı.

Tiyatromuz, zengin repertuarı olan büyük bir kukla tiyatrosuydu. Her şeyi kendimiz yapıyorduk. Kuklalar, her biri için farklı giysiler, dekorlar ve ışıklar. Döner bir sahneyle, inen bir sahnemiz ve yarım bir fon perdemiz vardı. Oyun seçimlerimizde hızla sofistike olduk. Gittikçe daha karmaşık ışıklandırma ve daha sık dekor değiştirilmesi gereken oyunlar aramaya başladım. Böylece *Sihirli Flüt*'ün bu tiyatronun başındaki kişinin düşlemlerinde daha çok yer almaya başlaması epeyce doğal göründü.

Bir gece, bir yönetmen *Sihirli Flüt*'ü sahnede gördü ve bu müzikali yönetmeye karar verdi. Ne yazık ki operanın tamamının ses kaydı bizim altından kalkamayacağımız kadar pahalıydı, dolayısıyla projeden vazgeçildi.

Sihirli Flüt yaşamım boyunca benim yoldaşım oldu.

1939'da Kraliyet Operası'na yapım yardımcısı olarak işe alındım. 1940'ta bu eski, ağır yapım yeniden canlandırılıp harekete geçirildi. Yapım yardım-

cısı olarak kanatların ilk girişinde, sahnenin solunda ışıklandırma kabinindeydim. Orada "şef itfaiyeci" diye anılan bir beyefendi ve oğlu çalışıyordu. Baba oğul tüm manivela kolları arasında, bu sıkışık koridorda büyümüş gibiydiler. Benim işim, elimde piyano notalarıyla orada durup ışık değiştirileceği zaman onlara işaret vermekti.

Bir süre sonra Malmö Kent Tiyatrosu'na gittim. Ana sahnede her sezon en az iki opera sahneleniyordu ve ben *Sihirli Flüt*'ü sahnelememiz için coşkuyla oy verdim. Çünkü bu operayı kendim yönetmek istiyordum.

Eğer tiyatro, eski ekolden bir Alman opera yönetmeniyle bir yıllık sözleşme imzalamış olmasaydı bu isteğim gerçekleşebilirdi. Yönetmen altmış yaşlarındaydı ve uzun meslek yaşamı boyunca var olan operaların çoğunu yönetmişti. Onun *Sihirli Flüt*'ü ağır dekorlarla, yalnızca fosili kalan anıtsal bir filmmiş gibi yönetmesi doğaldı. Düş kırıklığım ikiye katlanmıştı.

Sihirli Flüt aşkıma karışan bir olay daha vardır. Çocukluğumda çevrede dolaşmaya bayılırdım. Bir Ekim günü on sekizinci yüzyıldan kalma eşsiz bir saray tiyatrosunu görmek için Drottningholm'e (Stockholm'de) doğru yola çıktım.

Nedense sahne kapısı kilitli değildi. İçeri girdim ve özenle restore edilmiş barok tiyatroyu ilk kez gördüm. Ne denli büyüleyici bir deneyim olduğunu çok açık anımsıyorum: Işık-gölge, sessizlik, sahne...

Düşlerimde her zaman *Sihirli Flüt*'ün o eski tiyatroda, o tahta akustik kutu içinde, aşağı çekilebilen fon perdeleriyle eğik sahne tabanında yaşadığını gördüm. Burada tiyatronun soylu ve sihirli yanılsaması vardır. Hiçbir şey *yoktur*; her şey *temsil edilir*. Perde açıldığı anda izleyiciyle sahne arasındaki anlaşma kendini belli eder. Ve şimdi birlikte yaratacağız!

Bir başka deyişle *Sihirli Flüt*'ün ayrıntılarıyla bir barok tiyatroda, barok tiyatronun yetkinliği ve eşsiz mekanizmasıyla sahnelenmesi gerektiği açıktı.

Tohum 1960'ların sonunda ekilmişti. İsveç Radyo Orkestrası yıllardır Djurgården Sirki'nde halk konserleri düzenlerdi. Burası müzisyenler için rahatsız bir yer olabilir, ama müzik için harikaydı; küçük kubbeden yansıyan akustikle müzik olağanüstüydü. Bir gece konserde İsveç Radyosu'nun Müzik Bölümü Başkanı Magnus Enhörning'e rastladım. Antraktta oturup sohbet ederken ona bu mekânın Stravinski'nin *Kral Oedipus*'u sahnelemek için kusursuz bir yer olacağını söyledim. Yanıtı, "Yapalım" oldu.

Bundan önce *Rake'nin Gelişimi*'ni yönetmiştim. Ayrıca Malmö Kent Tiyatrosu'nda *Varmlandliler* folk müzikalini ve *Şen Dul*'u da yönetmiştim.





Müzikli tiyatro deneyimimin tümü bu kadardı.

Enhörning, bana başka önerilerimin de olup olmadığını sordu. "*Sihirli Flüt*'ü yapmak istiyorum. Televizyon için *Sihirli Flüt*'ü yapmak istiyorum," dediğimi duydum.

Enhörning, "İyi, onu da yapalım," dedi. Karar vermemiz bu denli uzun ve bu denli kısaydı. İsveç Televizyonu *Sihirli Flüt*'ün yapımının yarım milyon İsveç Kronu gibi baş döndürücü bir rakamı bulacağını öngördü. Üstelik 1968'de kitle iletişim araçlarında genelde kültür ve özelde opera, antielitist bir tavırla tartışılıyordu. Bu durumda pahalı bir opera yapımı olumlu bir şey değildi.

Magnus Enhörning'in tükenmeyen coşkusu olmasaydı *Sihirli Flüt* hiçbir zaman yapılamazdı. Magnus yorulmak bilmiyordu. Dünkü çocuk olmadığından da hem her tür manevrayı, hem de en iyi kararların nasıl alınacağını biliyordu.

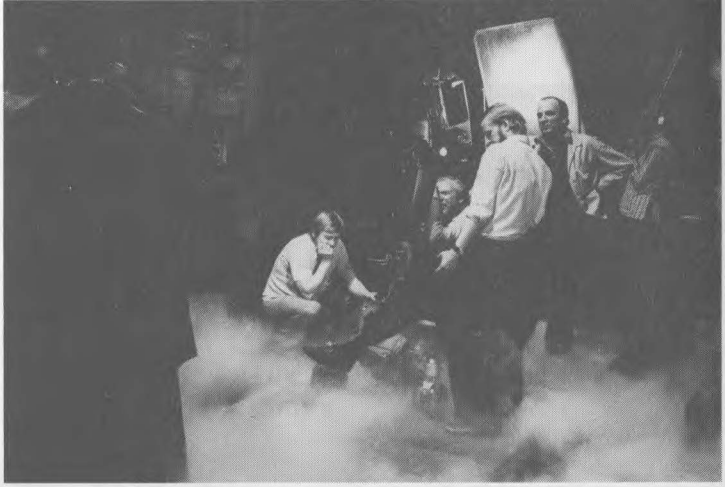
Her şeyden önce bir orkestra şefine gereksinimimiz vardı. Eski bir dostum Hans Schmidt-Isserstedt'e önerdim. Taklit edilemez aksanıyla yanıtladı: "Nein, Ingmar, nicht des alles noch mal!" ["Hayır, Ingmar. Tüm bunları yeni baştan yapamam."]

Sihirli Flüt'ün paradoksuna tam böyle bir tepki verilebilirdi. Müzikal açıdan delicesine güçtü. Ancak orkestra şefinin tüm çabaları çok ender ödüllendirilirdi.

Sonra bir koro şefi olan ve oratoryolar yöneten çok beğendiğim ve saygı duyduğum Eric Ericson'a yöneldim. Yanıtı kesin bir, "Hayır," oldu. Ama ben pes etmedim. Ericson bir orkestra şefinde aradığım tüm yeteneklere sahipti: Müziğe yaklaşımında sızılı bir sıcaklık, yorumlama tutkusu ve –en önemlisi– koro şefi olarak sürdürdüğü kusursuz meslek yaşamında geliştirdiği doğal ses duygusu. Sonunda kabul etti.

Sihirli Flüt'ü sahnede değil de kamera karşısında yaptığım için gür seslere gereksinim yoktu. Kişilikli, sıcak ve duyarlı sesler istiyorduk. Bana sevinç ve acı; düşünme ve hissetme arasındaki baş döndürücü duygusal geçişlere doğal yakınlığı olan genç oyuncular gerekliydi. Tamino, yakışıklı, genç bir erkek olmalıydı. Pamina, genç ve güzel bir kadın olmalıydı. Papageno ve Papagena da öyle. Bunun ötesinde Gece Kraliçesi'nin üç nedimesinin de genç, mutlu ve virtüöz olmalarında kararlıydım. Gerçek bir komedi anlayışı için de ve aynı zamanda yabansı duygusal küçük sevgililer, tehlikeli flörtler: Üç genç erkek biraz serseri olacak, vb.

Topluluğu oluşturmamız uzunca bir süremizi aldı. Tam bir İskandinav





topluluğu. Şarkıcılar ve müzisyenler ilk provamızda tanıştı. Bu yapımda neyi vurgulamak istediğimi onlara ana çizgileriyle anlattım: İçtenlikli bir atmosfer, insan niteliği, duyarlılık, sıcaklık ve izleyiciyle yakın bir bağ. Sanatçıların hepsi coşkuyla karşıladılar.

Ana hedefim peri masalındaki karakterlerin portrelerini mümkün olduğunca sıcak ve canlı kılmaktı. Sihir ve sahne ayrıntıları akıp geçiyormuşçasına canlandırılacaktı. Ansızın sarayın bahçesindeler, ansızın kar yağıyor,



ansızın bir cezaevi duvarı, ansızın ilkbahar.

Çekimi yaparken uzun doğum öncesi süremizin projeye ne denli yararlı olduğunu fark ettim. Hiçbir yapım bu denli az engelle karşılaşmamıştı. Çözümler art arda sıralanıyor ve teker teker kendilerini açıklıyorlardı. Hiçbir zorlama izi olmadığı gibi benim yönetmen olarak zekâmı kanıtlamama fırsat verecek bir düşünce bile oluşmadı. Gece gündüz Mozart'ın müziği eşliğinde çok yaratıcı bir dönem yaşandı.

Tamino ve Pamina'nın duruşmasının girişinde oyunun en önemli merkez sahnelerinden biri vardır. Bunun tartışılamayacak önemine Käbi Laretei'nin piyano öğretmeni, Andrea Vogler-Corelli dikkat çekmişti. *Büyülü Fener*'de şunları yazıyorum:

> Daniel Sebastian 7 Eylül 1962'de sezaryenle doğdu. Käbi ve Andrea son ana dek durmaksızın klavye başında çalıştılar. Doğumdan sonraki akşam Käbi dokuz aylık bir işkenceden sonra uykuya dalınca Andrea, raftan *Sihirli Flüt*'ün partisyonunu indirdi. Ona düşlediğim bir sahnelemeden söz ettim. Andrea ateşten kasklı nöbetçiler tarafından söylenen koro bölümüne baktı ve Mozart'ın bir Katolik olarak kendisinin ve Schikaneder'in mesajını iletmek için Bach'tan esinlenen bir koro seçmesinin ne denli dikkate değer olduğuna işaret etti. Bana notaları gösterdi ve "Geminin omurgasını burası oluşturmalıdır. *Sihirli Flüt*'ün dümenine geçmek zordur. Omurgasız olmaz. Bach'ın korosu bu omurgadır," dedi.

Filmin montajını Fårö'de yaptık. Tüm ses bantlarıyla kopyamız tamamlanınca benim stüdyomda dünya gösterimini gerçekleştirdik. Gösteriye filme emeği geçenlerin hepsi, komşular, çocuklar ve torunlar çağrılıydı. Ayın okyanusta parıldadığı sıcak bir ağustos gecesiydi. Şampanya içtik, dışarıda fenerler yakıp küçük havai fişekler patlattık.

Fanny ve Alexander'ın iki vaftiz babası vardır. Biri E.T.A. Hoffmann'dır.

1970'lerin sonuna doğru Münih Opera Binası'nda Hoffmann'ın masallarını yönetecektim. Luther'in şarap mahzeninde oturan, hasta ve neredeyse ölmek üzere olan Hoffmann'a ilişkin fanteziler üretmeye başladım. Notlarıma şunları yazdım: "Ölüm her zaman vardır. Barcarole (Bir Venedik gondolu şarkısı), ölümün tatlılığı. Venedik sahnesi, çürümüşlük, yabanıl arzu ve ağır parfümler kokuyor. Antonia sahnesinde, anne, modern, öfkeli ve çok ürkütücü. Odada dans eden, ağızları açık insan gölgeleri. Ayna arasında ayna küçük ve bir cinayet silahı gibi parlıyor."

Ayrıca Hoffmann'ın yazdığı kısa bir öyküde kocaman sihirli bir oda vardır. Sahnede yeniden yaratmak istediğim sihirli oda buydu. Oyun ön plandaki bu odada oynanacak, orkestra arka planda olacaktı.

Hoffmann'ın öykülerinden birinde zaman zaman peşime düşen bir betimleme, *Fındıkkıran*'dan bir imge vardır. Noel arifesinin akşam alacasında iki çocuk titreyerek birbirlerine sokulmuş, sabırsızlıkla mumların yakılıp ağacın aydınlanmasını ve salonun kapılarının açılmasını bekliyorlar.

İşte bu sahne bana *Fanny ve Alexander*'a Noel kutlamalarıyla başlamak fikrini verdi.

İkinci vaftiz babası Dickens: Piskopos ve evi. Yahudi ve onun düşsel dükkânı. Kurban gibi çocuklar; canlı ve pırıltılı bir dış dünyada serpilen yaşamın karşıtı siyah-beyaz kapalı bir dünya.

Her şeyin 1978 güzünde başladığı söylenebilirdi. Münih'te yaşıyordum ve kendimi huzursuz hissediyordum. Hâlâ vergi karışıklığının içindeydim ve bunun ne zaman ve nasıl sonlanacağını bilmiyordum. 27 Eylül'de defterime yazdıklarım:

> Kaygımla, yol açtığı gerçeklik arasında artık bir belirginlik yok. Yine de gelecekte ne tür bir film yapmak istediğimi biliyorum. Şimdiye dek yaptığım filmlerden tümüyle farklı.
>
> Anton on bir yaşında, Maria on iki. Onlar betimlemek istediğim gerçekliğin gözlemcileri işlevini üstlenecekler. Dönem: Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı; yer: Küçük bir kasaba. Aşırı sakin ve bakımlı. Bir üniversite, bir tiyatro ve biraz uzakta bir otel. Yaşam huzurlu.
>
> Anton ve Maria'nın annesi bir tiyatronun yöneticisi. Babaları öldüğü zaman, onun tiyatrosunun yönetimini yüklenmiş, yetke ve kurnazlıkla tiyatroyu yönetiyor. Sakin bir sokakta oturuyorlar. Tiyatronun arkasında, bir oyuncakçı dükkânı sahibi Isak adlı bir Yahudi yaşıyor. Dükkânında ilginç ve heyecan verici nesneler de var. Bir zamanlar Çin'de misyoner

olan yaşlı bir hanımefendi sık sık ailenin pazar ziyaretçisi ve onlara Çin gölge tiyatrosu gösterisi sunuyor. Zaman zaman epeyce ileri giden, hafifçe deli, ama zararsız bir de amca var. Ev varlıklı ve aşırı burjuva. Bir alttaki dairede yaşayan anneanne neredeyse gizemli bir figür. İnanılmayacak kadar zengin, bir zamanlar bir prensin metresiymiş ve büyük bir oyuncuymuş. Artık emekli, zaman zaman –bazı bölümlerde– görünüyor. Nereden bakarsanız bakın kadınların egemenliğinde bir dünya; yüz yıldır o evde olan aşçıdan, neşeli, bir ayağı ötekinden kısa olduğu için aksayan, çilli ve tatlı ter kokan dadıya kadar.

Tiyatro çocukların hem oyun alanı hem de sığınağı. Kimi zaman tiyatro oyunlarından birine katılmalarına izin veriliyor ve bu olayı son derece heyecanlı buluyorlar. Çocuklar aynı odada uyuyorlar ve kendilerini oyalayacak pek çok şeyleri var –kendi kukla tiyatroları, kendi sinema makineleri, oyuncak trenleri, bebek evleri. Birbirlerine çok bağlılar.

İnisiyatifi çoğu zaman Maria alıyor. Anton biraz kaygılı. Çok sıkı bir disiplinle yetişmişler. Önemsiz suçlar bile şiddetle cezalandırılmış. Zamanın geçişini kilise çanları belirliyor. Katedralin küçük çanı akşamı ve sabahı haber veriyor. Piskopos sıcak karşılanan, tiyatroya bile buyur edilen bir konuk. Anneyle özel bir ilişkisi olduğundan kuşkulamlabilinir. Yine de bunu şu anda bilmek olanaksız.

Sonra anne piskoposla evlenmeye karar veriyor. Anne tiyatroyu yönetmeyi sürdüremiyor; bir eş ve bir anne olmalı. Bu karnının şişmeye başlamasından da belli. Maria piskoposu sevmez. Anton da sevmez. Anne tiyatronun mülkiyetini oyunculara devrediyor, acı acı ağlayarak onlarla vedalaşıyor, öfkeden köpüren Maria ve Anton'u yanma alıp piskoposun evine taşınıyor.

Anne, piskoposa iyi bir eş oluyor. Rolünü kusursuz oynuyor. Çocuk doğuruyor, kilisenin sabah servisinden sonra cemaat üyelerini kahveye çağırıyor. Kilise çanları çalıyor. Maria ve Anton öç almayı düşünüyorlar. Artık aynı odada yatmalarına da izin verilmiyor ve gebe kalan şen dadı kovulmuş, yerini piskoposun kız kardeşi almış ve kadın bir canavar.

Sezgi değneğimle zeminde bir kaynak aradım ve bir su damarı buldum. Delik açmaya başladığım zaman kaynar su fışkırdı. Notlarım sürüyor:

Oyun süresince, kaygımın üstesinden gelmek, gerilimi hafifletmek, çöküntüyü yenmek istiyorum. Yapıtlarıma ender olarak ve belli belirsiz yansıyan ve her şeye karşın içimde taşıdığım yaşama sevincini en sonunda anlatmak ve resimlemek istiyorum. Eylem gücünü, kararlılığı, canlılı-



ğı ve sevecenliği dışarı vurabilmek. Evet, bir kez olsun bunu yapabilmek fena bir düşünce olmayacaktı.

Fanny ve Alexander'la çocukluğumun dünyasına iniş yaptığım en başta anlaşılabilir; işte üniversite kenti, Anneannenin evi, yaşlı aşçı; işte arkada yaşayan Yahudi ve işte okul. Artık tam yerimdeyim ve tanıdık bir çevrede dolaşmaya başlıyorum. Elbette, çocukluğum, neyin nereden doğduğunu anlamak zahmetine bile girmeksizin ana kaynağım olmuştur.

10 Kasım'da defterime yazdıklarım:

> Sık sık Ingrid Bergman'ı düşünüyorum. Onun için çok fazla zorlayıcı olmayan bir şey yazmak isterdim ve yağmur altında bir yaz verandası görüyorum. O, tek başına, çocuklarını ve torunlarını bekliyor. Öğleden sonra. Tüm film bir verandada ve yalnızca yağmur yağdığı süre içinde geçiyor. Doğa en güzel yüzünü gösteriyor; her şey yumuşak ve durmaksızın yağan yağmura sarmalanmış. Film başladığında o telefonda konuşuyor. Ailesi göl çevresinde gezintiye çıkmış. Telefonda kendinden çok daha yaşlı, eski bir dostuyla konuşuyor. İki dost arasında derin bir güven var. Bir mektup yazıyor. Bazı nesneler buluyor. Bir tiyatro gösterisini anımsıyor –büyük bir başarısı. Pencere camlarında kendi yansıması gözüne çarpıyor ve bir an için kendisini genç bir kadın olarak görüyor.
>
> Evde tek başına kalmasının nedeni ayak bileğini burkmuş olması, hafif bir burkulma. Daha çok evde yalnız kalmak iyi geliyor. Filmin sonuna doğru aileyi gezintiden dönerken görüyor; yağmur hâlâ yağıyor, ama şimdi daha sakin, huzurlu damlalar.
>
> Her şey majör tonunda olup bitmeli.
>
> Yazın veranda –her şey yumuşak bir sessizliğin içinde sarmalanmış. Bu parçada sert çizgiler yok; her şey yağmur kadar yumuşak olmalı. Bir komşu çocuğu gelip öteki çocukları soruyor. Yaban çilekleri getirmiş ve ona bir armağan veriliyor. Yağmurdan ıslanmış, yağmur kokuyor. Sakin bir yaşam, hoş, yalın, inanılmaz bir yaşam. Çocuğun elini görünce en olağandışı düşünceler aklından geçiyor, o zamana dek hiç düşünmediği şeyler. Kedi kanepeye uzanmış mırlıyor, saat tik taklıyor, yazın kokusu her yana yayılmış. Anneanne, verandanın kapısında durmuş meşe ağacının yükseldiği çimenliğe bakıyor. Çimenlik, eski köprü ve körfeze uzanıyor. Anneanneye her şey çok tanıdık ve yine de yeni ve şaşırtıcı görünüyor. Ansızın çöken yalnızlık ve ıssızlıktan özlem nasıl fışkırıyor, bu çok garip.

Bunun farklı ve bağımsız bir film olduğu düşünülebilir, ancak bu malze-







me *Fanny ve Alexander*'a çok yararlı oldu. Işıklı ve mutlu bir yaşam resimleme kararım, benim yaşamı katlanılması gerçekten çok güç bulduğum zamanlarda verilmiştir.

Bir belirsizlik döneminde fışkıran *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nde de aynı şey olmuştu. Belki bunun nedeni ruh tehdit altındayken yaratıcılık sıvılarının daha hızlı fışkırabildiğidir diye düşünüyorum. Bu süreç kimi zaman *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*, *Fanny ve Alexander* ve *Persona*'da olduğu gibi derin bir kavrama ve şans getiriyor. Kimi zaman da *Yılanın Yumurtası*'ndaki gibi yanlış yola saptırıyor.

Fanny ve Alexander'ı 1978 güzünde çevremdeki her şeyin bana acı ve umutsuzluk verdiği bir dönemde tasarlamaya başladım. Senaryoyu 1979 baharında yazdım. O zaman pek çok şey yoluna girmişti: *Güz Sonatı*'nın ilk gösterimi başarılıydı ve vergi olayı havada eriyip buhar olmuştu. Ansızın kendimi özgürleşmiş buldum. *Fanny ve Alexander* bu rahatlamadan payını almıştı. Sahip olmuş olduğum şeylere sahip olduğumu bilmek.



Uyum benim için tümüyle yabancı ve olağandışı bir duygu değildir. Eğer varoluşuma



açık bir perspektifle bakabileceğim, nazik ve şefkatli olabileceğim herhangi bir şeye gereksinim duymadan ve pek çok kişiyle buluşmak zorunda kalmadan sakin ve sessiz bir ortamda yaşamama ve yaratmama izin verilirse işte o zaman işlevimi en iyi biçimde yerine getirebilirim. Böylesi bir varoluş bana çocukluğumun edilgen ve iyi huylu yaşamını anımsatır.

12 Nisan 1979'da Fårö'ye geldik. "Eve dönmek gibiydi. Her şey bir düş ya da gerçekdışıydı." Birkaç gün sonra *Fanny ve Alexander*'ı yazmaya başladım. 18 Nisan Çarşamba günü yazdıklarım:

> Bu filme ilişkin çok fazla şey bilmiyorum. Yine de beni öteki filmlerimin hepsinden daha çok çekiyor. Gizemli ve üzerinde düşünmeyi gerektiriyor, ama en önemli şey elbetteki istekli olmam.

23 Nisanda not ettiklerim: "Bugün *Fanny ve Alexander*'ın ilk altı sayfasını yazdım. Gerçekten çok haz aldım. Şimdi tiyatroyu, apartman dairesini ve anneanneyi yazacağım."

2 Mayıs Çarşamba:

> Acele etmekten ve kendimi zorlamaktan uzak durmalıyım. Önümde tüm bir yaz var. Dört aydan fazla, öte yandan masamdan da çok uzun ayrılmamalıyım. Ama hayır, biraz yürüyüşe çıkmamın sakıncası yok! Sahneler kendilerini istedikleri gibi yerleştirsinler. Nasıl isterlerse öyle olsunlar. O zaman en iyisini yaparlar!





5 Haziran Salı:

Şeytansı güçleri çağırmak tehlikeli. Isak'ın evinde melek yüzlü, ince, kırılgan bedenli, saydam gözleri her şeyi gören geri zekâlı bir erkek çocuk yaşıyordu. Kötülük yapabilme gücüne sahipti. Hafif bir dokunmayla titreyen bir dilek zarı gibiydi.

Alexander'ı Alexander yapan giz deneyimi, ölen babasıyla konuşmasıydı. Tanrı'nın ona görünmesi. Yanmakta olan bir kadını, piskoposu yok etmeye gönderen tehlikeli Ismael'le karşılaşması.



Metin 8 Temmuz'da bitti, başlamamın ardından üç ay bile geçmemişti. Bunu çekim için hazırlık yaptığımız bir yıl izledi, uzun ve şaşılacak kadar hoş bir dönem.

İşte ansızın önümde gerçekleştirmem gereken bir film duruyordu.

9 Eylül 1980 günü dışarı çıkmadan önce şunları yazıyorum: "Pek iyi bir gece değildi. En azından kaygım ve gerginliğim bitmişti. Bu iyi. Sıcak ve puslu bir hava. Herkes yürek çırpındıran bir istek içinde."

Film yaptığınız zaman bu hep böyle olur. Her zaman var olan bir şeyin ortasında olduğum duygusunu yaşamam için birkaç gün geçer. Sonra bir tür soluk alma biçimi olur. İlk haftayı özetlediğim zaman şöyle anlatıyorum: "Çekimin ilk haftası her anlamda beklediğimizden daha iyi geçti. Ayrıca çalışmak anımsadığımdan daha keyifliydi. Sanıyorum bunun kendi dilimde çalışıyor olmamla da ilintisi var. Bunu yapmayalı çok zaman olmuştu. Çocuklar da çok iyiydiler, çok rahattılar, çok eğlenceliydiler." Elbette her köşede bir güçlük gizliydi. Kimi zaman kaygı içimi delip geçiyordu.

Hiç kimse güçlüğün gizlenmesinden hoşnut olduğunu söyleyemez. Bir gün, Sven Nykvist ve ben, Filmindustri'nin geniş koridorunda bir ileri bir geri yürürken az daha eziliyorduk. Yaklaşık bir ton ağırlığında bir kiriş yere, öyle yakınımıza düştü ki kulağımızın yanından bir fırtına kopup geçti duygusuna kapıldık. Elektrik şefimiz Güney Tiyatrosu'nda orkestra çukurunun içine düştü ve bacaklarını kırdı. Kanatlar ve maskelerle ilgilenecek olan eski ve yakın çalışma arkadaşlarımdan Cecilia Drott'un diski kaydı ve doktoru çalışmasını yasakladı. Onun yerini Kraliyet Dram Tiyatrosu'ndan çok yetenekli, ancak sinemada hiç çalışmamış iki kişi aldı. Giysi dükkânının başı olması gereken ve dönemin en ayrıntılı giysilerini yaratacak olan kişi çekime başlamadan birkaç hafta önce öldü.

Noel yaklaşırken oyuncular ve tüm ekip berbat bir griple yatağa düştüler. Çalışmayı üç hafta durdurmak zorunda kaldık. Takırdayan dişlerimle bir yatalaktım. Sven Nykvist'in yerini, birkaç hafta için değeri pek bilinmemiş, ama birinci sınıf bir fotoğrafçı olan Tony Forsberg aldı. Alexander rolündeki genç Bertil Guve buz hokeyi oynarken dizini sakatladı. Ve böyle sürdü gitti.



Yine de çekim süresince ciddi bir engellenme duygusuna kapıldığımı anımsamıyorum.

Ne var ki ben kendi gücümün tükendiğini hissediyordum. Koşullarımın son derece iyi olmasına karşın, günü bitirene dek büyük bir gerginlik yaşıyordum. Kendi dilime dönmüştüm. Seçkin oyuncularla ve uyumlu bir ekiple çalışıyordum, örgütlenme kusursuzdu; yine de güçlü bir korku bir an bile peşimi bırakmıyordu. Bir günü daha bitirmeyi başarabilecek miydim? O gücü bulabilecek miydim? İki yüz elli gün film çekme gücünü?

Sonra ne yapmam gerektiğine ilişkin anlık görüntüler belirmeye başladı.

Birkaç hafta sonra çekimi bitirdik ve sıra yirmi beş saatten uzun olan malzemenin büyük bir kısmını ayıklamaya gelmişti.

Buna ilişkin ilk tepkimi 31 Mart Çarşamba günü yazdım: "Sonunda çekilenleri inceliyorum. İlk gün dört saat boyunca oturup izledik. Sonuç ger-

çekten karmakarışıktı. Gördüklerim zaman zaman şaşırtıyordu beni. İyi olduğunu sandığım şeyler kötü olmuştu, dengelenememişti ve acınacak durumdaydı. Diğerlerinin daha iyi olacağını sanıyordum ama ne yazık ki Gunn Wållgren'ın dışında hiçbir şey gerçekten iyi değildi."

Ertesi gün: "Dün gördüklerimin kaygısıyla neredeyse hiç uyumadım. Bugün Noel sabahı ayininden Gunn ve Pernilla'nın veranda sahnesine kadar çekilenleri izledik. Bugün epeyce eğlenceliydi, yine de garip yanlışlar görüyorum. Filmin uzunluğu ve biçimi beni kaygılandırıyor."

Günlük çekimlerin tümünü izledikten sonra ikinci kez izlemeye başladık. "Bu kez yeterince sakinleşecek zamanım oldu. Artık süregelecek imgeleri kesintisiz görebiliyorum. Bu nedenle izlenimim daha olumlu."

Bir hafta sonra havam daha da iyileşti, ancak malzemenin uzunluğundan dolayı kaygılanmaya başlamıştım. "Günlük çekimleri izliyorum. Gerçekte her şey iyiye gidiyor. Zayıflıklar belirgin, ama onarılamaz değil." Bir sonraki gün: "Son saatlerde yeni malzemeyi izledik. Uzunluğu konusunda kaygılıyım. Finalin tümü sorunlu. Çözüm bulmak gerek."

Güncemi karıştırdıkça çevremdeki insanlar benden bıkmış olmalıydı diye düşünüyorum. Öfke içinde yabanıl bir hayvan gibi koşturup sağa sola saldırıyordum; en küçük ayrıntılar yüzünden bile herkese söyleniyor, neden bu *şöyle* oldu, bu *ne*, şu *ne* diye çevremdekileri sorguya çekiyordum. Aslında sorun şimdi başlıyordu. Filmi banyo etmek ve iki versiyon yaratmak. *Fanny ve Alexander*'ın iki ayrı versiyonu olacaktı. Bir versiyon televizyon için beş bölümde gösterilecekti (hepsinin eşit uzunlukta olması gerekmiyordu); ikincisi sinema için "normal uzunluk" kesin değil, ama iki buçuk saatten fazla sürmeyecekti.

Uzun versiyon daha önemliydi. Bugün de benim tümüyle arkasında olduğum film budur. Sinematografik dağıtım gerekliydi, ama öncelikli değil. Elverişli ve teknik nedenlerden dolayı önce televizyon için beş bölümlük birinci versiyonu bitirdik. Önce montajı yaptık, beş saat süren bir filmimiz vardı.

Ağustos 1981'de montajcım Sylvia Ingemarsson Fårö'ye geldi. Kafamın içinde tasarlanmış olan sinematografik versiyonu birkaç gün içinde kurgulamak düşüncesindeydik. Filmi kesmek istediğimi epeyce net olarak biliyordum ve amacım onu iki buçuk saate indirmekti.

Hızla çalıştık. Bitirdiğimiz zaman korku içinde filmimin neredeyse dört saat sürdüğünü keşfettim. Tam bir şok! Oysa hep kusursuz bir zaman ve zamanlama duygusuna sahip olduğuma ilişkin özgüvenim vardı.

En baştan başlamaktan başka yapacak bir şeyimiz yoktu. Bu oldukça can sıkıcıydı, çünkü şimdi filmin en canlı yerlerini kesmek zorundaydım.

Kestiğim her karenin, çalışmamın niteliğini azalttığını biliyordum. Sonuçta bir uzlaşma oldu: Film üç saat sekiz dakika sürecekti.

Bugün uzun versiyonu izlediğimde yarım saat ya da kırk dakikasının hiç kimseye fark ettirmeden budanabileceğini anlıyorum. Aslında bu çalışmanın montajı, televizyonda beş farklı bölümde izlenmek üzere yapılmıştı. Sinematografik versiyon ise sinema salonu ve mesafenin uzunluğu düşünülerek kısaltılmıştır.

Fanny ve Alexander'ın temel akorları *Büyülü Fener*'de tümüyle özetlenmiştir:

> Dürüst olmak gerekirse geriye baktığımda yaşamımın ilk yıllarını zevk ve ilgiyle hatırlarım. Hayal gücüm ve duyularım yeterince besleniyordu. Bu döneme ilişkin sıkıcı, renksiz hiçbir şey anımsamıyorum, aksine günler ve saatler, beklenmedik harika görüntüler ve sihirli dakikalarla dolup taşardı. Hâlâ çocukluğumun görüntüleri 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 rasgele çekilmiş filmler gibidir.
>
> Çocukluğumun ayrıcalığı; büyü ile yulaf lapası, müthiş korkular ile büyük mutluluklar arasında hiç engellenmeden gidip gelebilmesidir. Gölgeli, çoğu zaman anlaşılmaz yasaklar ve kurallardan başka hiçbir sınır yoktu. Örneğin zaman kavramını bir türlü anlayamadığımı hatırlıyorum. *Artık dakik olmayı öğrenmelisin, sana bir saat verildi, bakmasını öğrendin!* Ama benim için zamanın anlamı yoktu. Okula, yemeğe hep geç kalıyordum. Hastanenin parkında keyfimce geziyor, bir an bir şey görüp duruyor, hayal kuruyordum, zaman duruyordu, sonra bir şey bana aç olabileceğimi söylüyordu ve kıyamet kopuyordu.
>
> İmgelemimde belirenle gerçek olanı ayırt etmem oldukça güçtü. Eğer çaba harcasaydım belki gerçeği kalıcı kılmayı başarabilirdim, ama orada her zaman hayaletler ve düşler vardı. Onlarla ne yapmam gerekiyordu? Ya peri masalları? Onlar gerçek, ...yoksa değil mi?

Filmografi

1944

İŞKENCE

Özg: Hets. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Alf Sjöberg. *Prod:* Harald Molander, Victor Sjöström (sanat danışmanı). *Sen:* Ingmar Bergman, Alf Sjöberg. *Ass:* Ingmar Bergman. Gör: Martin Bodin. *Müz:* Hilding Rosenberg. San: Arne Åkermark. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 2 Ekim 1944. *Uzn:* 101 dakika. *Oyn:* Stig Järrel, Alf Kjellin, Mai Zetterling, Olof Winnerstrand, Gösta Cederlund, Stig Olin, Jan Molander, Olav Riégo, Märta Arbin, Hugo Björne, Anders Nyström, Nils Dahlgren, Gunnar Björnstrand, Carl-Olof Alm, Curt Edgård, Sten Gester, Palle Granditsky, Birger Malmsten, Arne Ragneborn.



1945

KRİZ

Özg: Kris. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Sen:* Leck Fischer'in *Analık İçgüdüsü* adlı oyunundan uyarlayarak, Ingmar Bergman. *Prod:* Harald Molander, Victor Sjöström (sanat danışmanı). *Gör:* Gösta Roosling. *Müz:* Erland von Koch. *San:* Arne Åkermark. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Spegeln, 25 Şubat 1946. *Uzn:* 93 dakika. *Oyn:* Dagny Lind, Marianne Löfgren, Inga Landgré, Stig Olin, Allan Bohlin, Ernst Eklund, Signe Wirff, Svea Holst, Arne Lindblad, Julia

Caesar, Dagmar Olsson, Anna-Lisa Baude, Karl Erik Flens, Wiktor Andersson, Gus Dahlström, John Melin, Holger Höglund, Sture Ericson, Ulf Johanson.

1946

AŞKIMIZA YAĞMUR YAĞIYORDU

Özg: Det regnar på vår kärlek. *Prds:* Sveriges Folkbiografer. *Dağ:* Nordisk Tonefilm. *Yön:* Ingmar Bergman. *Sen:* Oscar Braathen'in *İyi İnsanlar* adlı oyunundan uyarlayarak Ingmar Bergman ve Herbert Grevenius. *Prod:* Lorens Marmstadt. *Gör:* Hilding Bladh, Göran Strindberg. *Müz:* Erland von Koch. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Tage Holmberg. *İlk:* Astoria, 9 Kasım 1946. Uzn: 95 dakika. *Oyn:* Barbro Kollberg, Birger Malmsten, Gösta Cederlund, Ludde Gentzel, Douglas Håge, Hjördis Petterson, Julia Caesar, Gunnar Björnstrand, Magnus Kesster, Sif Ruud, Åke Fridell, Benkt-Åke Benktsson, Erik Rosén, Sture Ericson, Ulf Johanson, Torsten Hillberg, Erland Josephson.

1947

YÜZÜ OLMAYAN KADIN

Özg: Kvinna utan ansikte. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Gustaf Molander. *Prod:* Harald Molander, Victor Sjöström *(sanat danışmanı). Sen:* Ingmar Bergman, Gustaf Molander. *Gör:* Åke Dahlqvist. *Müz:* Erik Nordgren, Julius Jacobsen. *San:* Arne Åkermark, Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 16 Eylül 1947. *Uzn:* 102 dakika. *Oyn:* Alf Kjellin, Gunn Wållgren, Anita Björk, Stig Olin, Olof Winnerstrand, Marianne Löfgren, Georg Funkquist, Åke Grönberg, Linneá Hillberg, Calle Reinholdz, Karl Erik Flens, Sif Ruud, Ella Lindblom, Artur Rolén, Wiktor Andersson, Björn Montin, Carl-Axel Elfving, Carin Swensson, Arne Lindblad, Lasse Sarri, David Eriksson, Torsten Hillberg, Ernst Brunman.

1947

HİNDİSTAN'A GİDEN GEMİ

Özg: Skepp till Indialand. *Prds:* Svensk Folkbiografer. *Dağ:* Nordisk Tonefilm. *Yön/Sen:* Martin Söderhjelm'in oyunundan uyarlayarak, Ingmar Bergman. *Prod:* Lorens Marmstedt. *Gör:* Göran Strindberg. *Müz:* Erland von Koch. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Tage Holmberg. *İlk:* Royal, 22 Eylül 1947. *Uzn:* 98 dakika. Oyn: Holger Löwenadler, Birger Malmsten, Gertrud Fridh, Anna Lindahl, Lasse Krantz, Jan Molander, Erik Hell, Naemi Briese, Hjördis Petterson, Åke Fridell, Peter Lindgren, Gustaf Hiort af Ornäs, Torsten Bergström, Ingrid Borthen, Gunnar Nielsen, Amy Aaröe.

1947

Karanlıkta Müzik

Özg: Musik i mörker. *Prds/Dağ:* Terrafilm. *Yön:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lorens Marmstedt. *Sen:* Dagmar Edqvist. *Gör:* Göran Strindberg. *Müs:* Erland von Koch. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Lennart Wallén. *İlk:* Royal. 17 Ocak 1948. *Uzn:* 87 dakika. *Oyn:* Mai Zetterling, Birger Malmsten, Bengt Eklund, Olof Winnerstrand, Naima Wifstrand, Åke Claesson, Bibi Skoglund, Hilda Borgström, Douglas Håge, Gunnar Björnstrand, Segol Mann, Bengt Logardt, Marianne Gyllenhammar, John Elfström, Rune Andreasson, Barbro Flodquist,Ulla Andreasson, Sven Lindberg, Svea Holst, Georg Skarstedt, Reinhold Svensson, Mona Geijer-Falkner, Arne Lindblad.

1948

Liman Kenti

Özg: Hamnstad. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Prod:* Harald Molander. *Sen:* Olle Länsberg'in *Altın ve Duvarlar* adlı öyküsünden uyarlayarak, Ingmar Bergman ve Olle Länsberg. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erland von Koch. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Skandia, 18 Ekim 1948. *Uzn:* 100 dakika. *Oyn:* Nine-Christine Jönsson, Bengt Eklund, Berta Hall, Erik Hell, Mimi Nelson, Birgitta Valberg, Hans Strååt, Nils Dahlgren, Harry Ahlin, Nils Hallberg, Sven-Eric Gamble, Sif Ruud, Kolbjörn Knudsen, Yngve Nordwall, Bengt Blomgren, Hanny Schedin, Helge Karlsson, Stig Olin, Else-Merete Heiberg, Brita Billsten, Sture Ericson.

1948

Eva

Prds/Dağ: Svensk Filmindustri. *Yön:* Gustaf Molander. *Prod:* Harald Molander. *Sen:* Ingmar Bergman'ın *Trompetçi ve Lordumuz* adlı kısa filminden uyarlayarak, Ingmar Bergman ve Gustaf Molander. *Gör:* Åke Dahlqvist. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 12 Aralık 1948. *Uzn:* 98 dakika. *Oyn:* Birger Malmsten, Eva Stiberg, Eva Dahlbeck, Stig Olin, Åke Claesson, Wanda Rothgardt, Inga Landgré, Hilda Borgström, Lasse Sarri, Olof Sandborg, Carl Ström, Sture Ericson, Erland Josephson, Hans Dahlin, Hanny Schedin, Yvonne Eriksson, Monica Wienzierl, Anne Karlsson.

1948/49

Zindan

Özg: Fängelse. *Prds/Dağ:* Terrafilm. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lorens Marms-

tedt. *Gör:* Göran Strindberg. *Müz:* Erland von Koch. *San:* P. A. Lundgren. *Mon:* Lennart Wallén. *İlk:* Astoria, 19 Mart 1949. *Uzn:* 79 dakika. *Oyn:* Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Irma Christenson, Anders Henrikson, Marianne Löfgren, Kenne Fant, Inger Juel, Curt Masreliez, Torsten Lilliecrona, Segol Mann, Börje Mellvig, Åke Engfeldt, Bibi Lingqvist, Arne Ragneborn.

1949

Susuzluk

Özg: Törst. *Prds/Dağ:* Svensk Fimindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Prod:* Helge Hagerman. *Sen:* Birgit Tengroth'nun kısa öykülerinden uyarlayarak, Herbert Grevenius. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Spegeln, 17 Ekim 1949. Uzn: 83 dakika. *Oyn:* Eva Henning, Birger Malmsten, Birgit Tengroth, Mimi Nelson, Hasse Ekman, Bengt Eklund, Gaby Stenberg, Naima Wifstrand, Sven-Eric Gamble, Gunnar Nielsen, Estrid Hesse, Helge Hagerman, Calle Flygare, Monica Wienzierl, Verner Arpe, Else-Merete Heiberg, Sif Ruud.



1949

Neşeye Doğru

Özg: Till glädje. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Gunnar Fischer. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Spegeln, 20 Şubat 1950. *Uzn:* 98 dakika. *Oyn:* Stig Olin, Maj-Britt Nilsson, Victor Sjöström, Birger Malmsten, John Ekman, Margit Carlqvist, Sif Ruud, Rune Stylander, Erland Josephson, Georg Skarstedt, Berit Holmström, Björn Montin, Svea Holst, Ernst Brunman, Maud Hyttenberg.

1950

Kent Uyurken

Özg: Medan staden sover. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Lars-Eric Kjellgren. *Prod:* Helge Hagerman. *Sen:* Fogelstrom'un *Ligister*'inden *(Çete Üyeleri)* uyarlayarak, Lars-Eric Kjellgren ve Per Anders Fögelstrom. *Gör:* Martin Bodin. *Müz:* Stig Rybrant. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Skandia, 8 Eylül 1950. *Uzn:* 102 dakika. *Oyn:* Sven-Eric Gamble, Inga Landgré, Adolf Jahr, John Elfström, Märta Dorff,Elof Ahrle, Ulf Palme, Hilding Gavle, Barbro Hiort af Ornäs, Rolf Bergström, Ilse-Nore Tromm, Ulla Smidje, Ebba Flygare, Carl Ström, Mona Geijer-Falkner, Alf Östlund, Hans Sundberg, Lennart Lundh, Arne Ragneborn, Hans Dahlberg, Åke Hylén, Börje Mellvig, Olav Riégo, Arthur Fischer, Harriet Andersson, Henrik Schildt, Julius Jacobsen, Gunnar Hellström.

1950

Yaz Oyunları

Özg: Sommarlek. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Sen:* Bergman'm *Mari* adlı öyküsünden uyarlayarak, Ingmar Bergman ve Herbert Grevenius. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren, Bengt Wallerström, Eskil Eckert-Lundin. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 1 Ekim 1951. *Uzn:* 96 dakika. *Oyn:* Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericson, Georg Funkquist, Stig Olin, Renée Björling, Mimi Pollak, John Botvid, Gunnar Olsson, Douglas Håge, Julia Caesar, Carl Ström, Torsten Lilliecrona, Olav Riégo, Ernst Brunman, Fylgia Zadig, Sten Mattsson, Carl-Axel Elfving.

1950

Burda Böyle Şey Olmaz

Özg: Sånt händer inte här. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Prod:* Helge Hagerman. *Sen:* Peter Valentin'in *On İki Saat Boyunca* adlı romanın-

dan uyarlayarak, Herbert Grevenius. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Lennart Wallén. *İlk:* Röda Kvarn, 23 Ekim 1950. *Uzn:* 84 dakika. *Oyn:* Signe Hasso, Alf Kjellin, Ulf Palme, Gösta Cederlund, Yngve Nordwall, Stig Olin, Ragnar Klange, Hannu Kompus, Sylvia Tael, Els Vaarman, Edmar Kuus, Rudolf Lipp, Lillie Wästfeldt, Segol Mann, Willy Koblanck, Gregor Dahlmann, Gösta Holmström, Ivan Bousé, Hugo Bolander, Helena Kuus, Alexander von Baumgarten, Eddy Andersson, Fritjof Hellberg, Mona Åstrand, Mona Geijer-Falkner, Erik Forslund, Georg Skarstedt, Tor Borong, Magnus Kesster, Maud Hyttenberg, Helga Brofeldt, Sven Axel Carlsson.

1950

Boşanma

Özg: Fråskild. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Gustaf Molander. *Prod:* Allan Ekelund. *Sen:* Ingmar Bergman, Herbert Grevenius. *Gör:* Åke Dahlqvist. *Müz:* Erik Nordgren, Bengt Wallerström. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 26 Aralık 1951. Uzn: 103 dakika. *Oyn:* Inga Tidblad, Alf Kjellin, Doris Svedlund, Hjördis Petterson, Håkan Westergren, Irma Christenson, Holger Löwenadler, Marianne Löfgren, Stig Olin, Elsa Prawitz, Birgitta Valberg, Sif Ruud, Carl Ström, Ragnar Arvedson, Ingrid Borthen, Yvonne Lombard, Einar Axelsson, Rune Halvarson, Rudolf Wendbladh, Guje Lagerwall, Nils Ohlin, Nils Jacobsson, Hanny Schedin, Harriet Andersson, Christian Bratt.

1952

Bekleyen Kadınlar

Özg: Kvinnors väntan. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* Nils Svenwall. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 3 Kasım 1952. *Uzn:* 107 dakika.



Oyn: Anita Björk, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Birger Malmsten, Jarl Kulle, Karl-Arne Holmsten, Gerd Andersson, Björn Bjelfvenstam, Aino Taube, Håkan Westergren, Kjell Nordenskiöld, Carl Ström, Märta Arbin, Torsten Lilliecrona, Victor Violacci, Naima Wifstrand, Wiktor Andersson, Douglas Håge, Lil Yunkers, Lena Brogren.

1952

MONIKA'YLA YAZ

Özg: Sommaren med Monika. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Sen:* Per Anders Fogelström'ün romanından uyarlayarak, Ingmar Bergman ve Per Anders Fogelström. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren, Eskil Eckert-Lundin, Walle Söderlund. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Tage Holmberg, Gösta Lewin. *İlk:* Spegeln, 9 Şubat 1953. *Uzn:* 96 dakika. *Oyn:* Harriet Andersson, Lars Ekborg, John Harryson, Georg Skarstedt, Dagmar Ebbesen, Åke Fridell, Naemi Briese, Åke Grönberg, Gösta Eriksson, Gösta Gustafsson, Sigge Fürst, Gösta Prüzelius, Arthur Fischer, Torsten Lilliecrona, Bengt Eklund, Gustaf Färingborg, Ivar Wahlgren, Renée Björling, Catrin Westerlund, Wiktor Andersson, Birger Sahlberg, Hanny Schedin, Anders Andelius, Gordon Löwenadler, Nils Hultgren, Nils Whitén, Tor Borong, Einar Söderbäck, Bengt Brunskog, Magnus Kesster, Carl-Axel Elfving, Astrid Bodin, Mona Geijer-Falkner, Ernst Brunman.

1953

GEZGİNCİLERİN GECESİ

Özg: Gycklarnas afton. *Prds:* Sandrewproduktion. *Dağ:* Sandrew-Bauman. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Rune Waldekranz. *Gör:* Hilding Bladh, Sven Nykvist. *Müz:* Karl-Birger Blomdahl. *San:* Bibi Lindström. *Mon:* Carl-Olov Skeppstedt. *İlk:* Grand, 14 Eylül 1953. *Uzn:* 93 dakika. *Oyn:* Harriet Andersson, Åke Grönberg, Hasse Ekman, Anders Ek, Gudrun Brost, Annika Tretow, Gunnar Björnstrand, Erik Strandmark, Åke Fridell, Majken Torkeli, Vanje Hedberg, Curt Löwgren, Conrad Gyllenhammar, Mona Sylwan, Hanny Schedin, Michael Fant, Naemi Briese, Lissi Alandh, Karl-Axel Forssberg, Olav Riégo, John Starck, Erna Groth, Agda Helin, Julie Bernby, Göran Lundquist, Mats Hådell.

1953

BİR AŞK DERSİ

Özg: En lektion i kärlek. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Martin Bodin. *Müz:* Dag Wirén. *San:* P.A. Lundg-

ren. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 4 Ekim 1954. *Uzn:* 96 dakika. *Oyn:* Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Yvonne Lombard, Harriet Andersson, Åke Grönberg, Olof Winnerstrand, Renée Björling, Birgitte Reimer, John Elfström, Dagmar Ebbesen, Helge Hagerman, Sigge Fürst, Gösta Prüzelius, Carl Ström, Torsten Lilliecrona, Arne Lindblad, Yvonne Brosset.

1954/55

KADIN DÜŞLERİ

Özg: Kvinnodröm. *Prds:* Sandrewproduktion. *Dağ:* Sandrew-Bauman. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Rune Waldekranz. *Gör:* Hilding Bladh. *Müz:* Stuart Görling. *San:* Gittan Gustafsson. *Mon:* Carl-Olov Skeppstedt. *İlk:* Grand, 22 Ağustos 1955. *Uzn:* 87 dakika. *Oyn:* Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Ulf Palme, Inga Landgré, Sven Lindberg, Naima Wifstrand, Benkt-Åke Benktsson, Git Gay, Ludde Gentzel, Kerstin Hedeby, Jessie Flaws, Marianne Nielsen, Bengt Schött, Axel Düberg, Gunhild Kjellqvist, Renée Björling, Tord Stål, Richard Mattsson, Inga Gill, Per-Erik Åström, Carl-Gustaf Lindstedt, Asta Beckman.

1955

BİR YAZ GECESİ GÜLÜMSEMELERİ

Özg: Sommarnattens leende. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 26 Aralık 1955. *Uzn:* 108 dakika. *Oyn:* Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Ulla Jacobsson, Harriet Andersson, Margit Carlqvist, Åke Fridell, Björn Bjelfvenstam, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl, Gull Natorp, Birgitta Valberg, Bibi Andersson, Anders Wulff, Jarl Kulle, Gunnar Nielsen, Gösta Prüzelius, Svea Holst, Hans Strååt, Lisa Lundholm, Lena Söderblom, Mona Malm, Josef Norman, Arne Lindblad, Börje Mellvig, Ulf Johanson, Yngve Nordwall, Sten Gester, Mille Schmidt.

1956

KOŞAN SON ÇİFT

Özg: Sista Paret Ut. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Alf Sjöberg. *Prod:* Allan Ekelund. *Sen:* Ingmar Bergman. *Gör:* Martin Bodin. *Müz:* Erik Nordgren, Charles Redland, Bengt Hallberg, Julius Jacobsen. *San:* Harald Garmland. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 12 Kasım 1956. *Uzn:* 103 dakika. *Oyn:* Olof Widgren, Eva Dahlbeck, Björn Bjelfvenstam, Johnny Johansson, Märta Arbin, Jullan Kindahl, Jarl Kulle, Nancy Dalunde, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Aino Taube, Jan-Olof Strandberg, Hugo Björne, Göran Lundquist, Kerstin

Hörnblad, Mona Malm, Olle Davide, Claes-Håkan Westergren, Lena Söderblom, Kristina Adolphson, Svenerik Perzon.

1956

Yedinci Mühür

Özg: Det sjunde inseglet. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Sen:* Kendi oyunu *Ahşap Üzerindeki Resim*'den uyarlayarak, Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Gunnar Fischer. Müz: Erik Nordgren. San: P.A. Lundgren. Mon: Lennart Wallén. *İlk:* Röda Kvarn, 16 Şubat 1957. Uzn: 96 dakika. *Oyn:* Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Åke Fridell, Inga Gill, Erik Strandmark, Bertil Anderberg, Gunnel Lindblom, Inga Landgré, Anders Ek, Maud Hansson, Gunnar Olsson, Lars Lind, Benkt-Åke Benktsson, Gudrun Brost, Ulf Johanson.

1957

Yaban Çilekleri

Özg: Smultronstället. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren, Göte Lovén. *San:* Gittan Gustafsson. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 26 Aralık 1957. *Uzn:* 91 dakika. *Oyn:* Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Folke Sundquist, Björn Bjelfvenstam, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl, Gunnar Sjöberg, Gunnel Broström, Gertrud Fridh, Åke Fridell, Max von Sydow, Sif Ruud, Yngve Nordwall, Per Sjöstrand, Gio Petré, Gunnel Lindblom, Maud Hansson, Lena Bergman, Per Skogsberg, Göran Lundquist,Eva Norée, Monica Ehrling, Ann-Mari Wiman, Vendela Rudbäck, Helge Wulff.



1957

Yaşamın Eşiğinde

Özg: Nära livet. *Prds/Dağ:* Nordisk Tonefilm. *Yön:* Ingmar Bergman. *Prod:* Gösta Hammarbäck. *Sen:* Kendi kısa öyküleri *Dostça ve Asil*'le *Sabit*'ten yararlanarak, Ulla Isaksson. *Gör:* Max Wilén. *San:* Bibi Lindström. *Mon:* Carl-Olov Skeppstedt. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 31 Mart 1958. *Uzn:* 84 dakika. *Oyn:* Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Barbro Hiort af Ornäs, Max von Sydow, Erland Josephson, Anne-Marie Gyllenspetz, Gunnar Sjöberg, Margaretha Krook, Lars Lind, Sissi Kaiser, Inga Gill, Kristina Adolphson, Maud Elfsiö, Monica Ekberg, Gun Jönsson, Gunnar Nielsen, Inga Landgré.

1958

Yüz

Özg: Ansiktet. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 26 Aralık 1958. *Uzn:* 100 dakika. *Oyn:* Maw von Sydow, Ingrid Thulin, Åke Fridell, Naima Wifstrand, Lars Ekborg, Gunnar Björnstand, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Toivo Pawlo, Ulla Sjöblom, Bengt Ekerot, Sif Ruud, Bibi Andersson, Birgitta Pettersson, Oscar Ljung, Axel Düberg, Tor Borong, Arne Mårtensson, Harry Schein, Frithiof Bjärne.



1959

Genç Kız Pınarı

Özg: Jungfrukällan. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Sen: Töre'nin Kızı* adlı ortaçağ baladından uyarlayarak, Ulla Isaksson. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn, 8 Şubat 1960. *Uzn:* 89 dakika. *Oyn:* Max von Sydow, Birgitta Valberg, Gunnel Lindblom, Birgitta Pettersson, Axel Düberg, Tor Isedal, Allan Edwall, Ove Porath, Axel Slangus, Gudrun Brost, Oscar Ljung, Tor Borong, Leif Forstenberg.

1959/60

Şeytanın Gözü

Özg: Djävulens öga. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Sen:* Oluf Bang'ın *Don Juan'ın Dönüşü* adlı radyo oyunundan uyarlayarak, Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Oscar Rosander. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 17 Ekim 1960. *Uzn:* 87 dakika. *Oyn:* Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Järrel, Nils Poppe, Gertrud Fridh, Sture Lagerwall, Gunnar Björnstrand, Georg Funkquist, Gunnar Sjöberg, Axel Düberg, Torsten Winge, Kristina Adolphson, Allan Edwall, Ragnar Arvedson, Börje Lundh, Lenn Hjortzberg, John Melin, Sten Torsten Thuul, Arne Lindblad, Svend Bunch, Tom Olsson, Inga Gill.

1960

Aynadaki Gibi

Özg: Såsom i en spegel. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Ulla Ryghe. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 16 Ekim 1961. *Uzn:* 89 dakika. *Oyn:* Harriet Andersson, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Lars Passgård.

1961

Zevkler Bahçesi

Özg: Lustgården. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Alf Kjellin. *Prod:* Allan Ekelund. *Sen:* "Buntel Eriksson" (Ingmar Bergman ve Erland Josephson). *Gör:* Gunnar Fischer. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Ulla Ryghe. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 26 Aralık 1961. Uzn: 96 dakika. *Oyn:* Sickan Carlsson, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Per Myrberg, Kristina Adolphson, Stig Järrel, Hjördis Petterson, Gösta Cederlund, Torsten Winge, Lasse Krantz, Fillie

Lyckow, Jan Tiselius, Stefan Hübinette, Sven Nilsson, Rolf Nystedt, Sten Hedlund, Stina Ståhle, Lars Westlund, Ivar Uhlin, Birger Sahlberg.

1961/62

KIŞ IŞIĞI

Özg: Nattvardsgästerna. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Sven Nykvist. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Ulla Ryghe. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 11 Şubat, 1963. *Uzn:* 81 dakika. *Oyn:* Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnel Lindblom, Allan Edwall, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen, Kolbjörn Knudsen, Tor Borong, Bertha Sånnell, Eddie Axberg, Lars Owe Carlberg, Johan Olafs, Ingmari Hjort, Stefan Larsson, Lars-Olof Andersson, Christer Öhman.

1962

SESSİZLİK

Özg: Tystnaden. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Ivan Renliden. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Ulla Ryghe. *İlk:* Röda Kvarn ve Fontänen, 23 Eylül 1963. *Uzn:* 95 dakika. *Oyn:* Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jörgen Lindström, Håkan Jahnberg, Birger Malmsten, Eduardo Gutierrez, Lissi Alandh, Leif Forstenberg, Nils Waldt, Birger Lensander, Eskil Kalling, K.A. Bergman, Olof Widgren.



1963

Tüm Bu Kadınlar

Özg: För att inte tala om alla dessa kvinnor. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Ingmar Bergman. *Prod:* Allan Ekelund. *Sen:* Ingmar Bergman, Erland Josephson. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Erik Nordgren. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Ulla Ryghe. *İlk:* Röda Kvarn, 15 Haziran 1964. *Uzn:* 80 dakika. *Oyn:* Jarl Kulle, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Eva Dahlbeck, Karin Kavli, Gertrud Fridh, Mona Malm, Barbro Hiort af Ornäs, Allan Edwall, Georg Funkquist, Carl Billquist, Jan Blomberg, Göran Graffman, Gösta Prüzelius, Jan-Olof Strandberg, Ulf Johanson, Axel Düberg, Lars-Eric Liedholm, Lars-Owe Carlberg, Doris Funcke, Yvonne Igell.

1963/65

Daniel

Bu film, bir ortak çalışma olan *Stimulantia*'nın bölümlerinden biridir. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. Yön/Sen/Gör: Ingmar Bergman. Mon: Ulla Ryghe. İlk: Spegeln, 28 Mart 1967. Oyn: Daniel Sebastian Bergman, Käbi Laretei.

1965

Persona

Prds/Dağ: Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Lars Johan Werle. *San:* Bibi Lindström. *Mon:* Ulla Ryghe. *İlk:* Spegeln, 18 Ekim 1966. *Uzn:* 85 dakika. *Oyn:* Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook, Gunnar Björnstrand, Jörgen Lindström.

1966

Kurt Saati

Özg: Vargtimmen. *Prds/Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Lars Johan Werle. *San:* Marik Vos-Lundh. *Mon:* Ulla Ryghe. *İlk:* Röda Kvarn, 19 Şubat 1968. *Uzn:* 90 dakika. *Oyn:* Liv Ullmann, Max von Sydow, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Gudrun Brost, Bertil Anberberg, Georg Rydeberg, Ulf Johanson, Naima Wifstrand, Ingrid Thulin, Lenn Hjortzberg, Agda Helin, Mikael Rundquist, Mona Seilitz, Folke Sundquist.

1967

Utanç

Özg: Skammen. *Prds:* Svensk Filmindustri, Cinematograph. *Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist.

San: P.A. Lundgren. *Mon:* Ulla Ryghe. *İlk:* Spegeln, 29 Eylül 1968. *Uzn:* 103 dakika. *Oyn:* Liv Ullmann, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Birgitta Valberg, Sigge Fürst, Hans Alfredson, Willy Peters, Per Berglund, Vilgot Sjöman, Ingvar Kjellson, Rune Lindström, Frank Sundstrom, Frej Lindqvist, Ulf Johanson, Björn Thambert, Gösta Prüzelius, Karl-Alex Forssberg, Bengt Eklund, Åke Jornfalk, Jan Bergman, Stig Lindberg.



1967

AYİN

Özg: Riten. Prds: Cinematograph. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *San/Kos:* Mago (Max Goldstein). *Mon:* Siv Kanälv. *İlk:* TV, 25 Mart 1969. *Uzn:* 72 dakika. *Oyn:* Ingrid Thulin, Anders Ek, Gunnar Björnstrand, Erik Hell, Ingmar Bergman.

1968

Anna'nın Tutkusu

Özg: En Passion. *Prds:* Svensk Filmindustri, Cinematograph. *Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *San:* P.A. Lundgren. *Mon:* Siv Kanalv. *İlk:* Spegeln, 10 Kasım 1969. *Uzn:* 101 dakika. *Oyn:* Max von Sydow, Liv Ullmann, Bibi Andersson, Erland Josephson, Erik Hell, Sigge Fürst, Svea Holst, Annika Kronberg, Hjördis Petterson, Lars-Owe Carlberg, Brian Wikström, Barbro Hiort af Ornäs, Malin Ek, Britta Brunius, Brita Öberg, Marianne Karlbeck.

1969

Fårö Belgeseli 1969

Özg: Fårödokument 1969. Prds: Cinematograph. Yön: Ingmar Bergman. Prod: Lars-Owe Carlberg. Gör: Sven Nykvist. Mon: Siv Lundgren-Kanälv. İlk: TV, 1 Ocak 1970. Uzn: 78 dakika. Oyn: Ingmar Bergman, Fårö halkı.

1969/70

Şüphe

Özg: Reservatet. *Yön:* Jan Molander. *Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Bernt Callenbo, Hans Sackemark. *Mon:* Inger Burman. *San:* Bo Lindgren, Henny Noremark. *İlk:* TV, 28 Ekim 1970. *Uzn:* 95 dakika. *Oyn:* Gunnel Lindblom, Per Myrberg, Erland Josephson, Georg Funkquist, Toivo Pawlo, Elna Gistedt, Erik Hell, Göran Graffman, Börje Ahlstedt, Sif Ruud, Barbro Larsson, Helena Brodin, Olof Bergström, Gun Arvidsson, Catherine Berg, Claes Thelander, Irma Christenson, Leif Liljeroth, Gun Andersson, Per Sjöstrand, Margaretha Byström.

1970

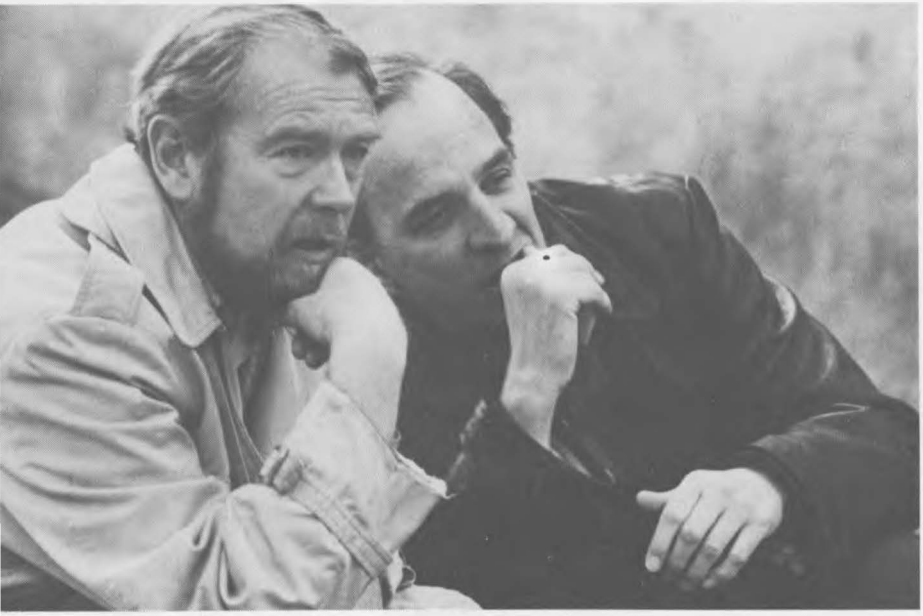
Temas

Özg: Beröringen / The Touch. *Prds:* Cinematograph, ABC Pictures (NewYork). *Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Carl Michael Bellman, William Byrd, Peter Covent. *San:* P.A. Lundgren. *İlk:* Spegeln, 30 Ağustos 1971. *Uzn:* 115 dakika. *Oyn:* Elliott Gould, Bibi Andersson, Max von Sydow, Sheila Reid, Barbro Hiort af Ornäs, Åke Lindström, Mimmo Wåhlander, Elsa Ebbesen, Staffan Hallerstam, Maria Nolgård, Karin Nilsson, Erik Nyhlén, Margaretha Byström, Alan Simon, Per Sjöstrand, Aino Taube, Ann-Christin Lobråten, Carol Zavis, Dennis Gotobed, Bengt Ottekil.

1971

Çığlıklar ve Fısıltılar

Özg: Viskningar och rop. *Prds:* Cinematograph, Film Enstitüsü, Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Sven Nykvist. *Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *San:* Marika Vos. *Mon:* Siv Lundgren. *İlk:* Spegeln, 5 Mart 1973. *Uzn:* 91 dakika. *Oyn:* Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Anders Ek, Inga Gill, Erland Josephson, Henning Moritzen, Georg Årlin, Linn Ullmann, Greta Johansson, Karin Johansson, Rosanna Mariano, Malin Gjörup, Lena Bergman, Ingrid von Rosen, Ann-Christin Lobråten, Börje Lundh, Lars-Owe Carlberg, Monika Priede.



1972

Bir Evlilikten Sahneler

Özg: Scener ur ett äktenskap. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *San:* Björn Thulin. *Mon:* Siv Lundgren. *İlk:* TV, 1. Bölüm "Saflık ve Panik" 11 Nisan 1973, 2. Bölüm "Örtbas Etme Sanatı" 18 Nisan 1973, 3. Bölüm "Paula" 25 Nisan 1973, 4. Bölüm "Gözyaşları Vadisi" 2 Mayıs 1973, 5. Bölüm "Cahiller" 9 Mayıs 1973, 6. Bölüm "Dünyanın Bir Yerinde Gecenin Bir Yarısı Karanlık Bir Evde" 16 Mayıs 1973. *Uzn:* Her Bölüm 49'ar dakika, 1974'te sinema için üretilen kısa versiyon 155 dakika. *Oyn:* Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson, Jan Malmsjö, Anita Wall, Rosanna Mariano, Lena Bergman, Gunnel Lindblom, Barbro Hiort af Ornäs, Wenche Foss, Bertil Norström.

1974

Sihirli Flüt

Özg: Tröllflojten. *Yön/Sen:* Wolfgang Amadeus Mozart'ın –metni Emanuel Schikaneder'a ait olan– *Die Zauberflöte* operasından uyarlayarak, Ingmar Bergman. *Prod:* Måns Reuterswärd. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Radyo Korosu, İsveç Radyosu Senfoni Orkestrası, Şef Eric Ericson. *San:* Henny Noremark. *Mon:* Siv Lundgren. İlk: TV, 1 Ocak 1975; Röda Kvarn Sinema Salonu, 4 Ekim 1974. *Uzn:* 135 dakika. *Oyn:* Josef Köstlinger, Irma Urrila, Håkan Hagegård, Elisabeth Erikson, Britt-Marie Aruhn, Kirsten Vaupel, Birgitta Smiding, Ulrik Cold, Birgit Nordin, Ragnar Ulfung, Erik Saedén, Gösta Prüzelius, Ulf Johanson, Hans Johansson, Jerker Arvidson, Urban Malmberg, Ansgar Krook, Erland von Heijne, Lisbeth Zachrisson, Nina Harte, Helena Högberg, Elina Lehto, Lena Wennergren, Jane Darling, Sonja Karlsson, Einar Larsson, Siegfried Svensson, Sixten Fark, Sven-Eric Jacobsson, Folke Johnsson, Gösta Bäckelin, Arne Hendriksen, Hans Kyhle, Carl Henric Qvarfordt.



1975

YÜZ YÜZE

Özg: Ansikte mot ansikte. *Prds:* Cinematograph. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Wolfgang Amadeus Mozart. San: Anne Hagegård, Peter Kropénin. *Mon:* Siv Lundgren. *İlk:* TV, 1. Bölüm "Ayrılış" 28 Nisan 1976, 2. Bölüm "Sınır" 5 Mayıs 1976, 3. Bölüm "Alacakaranlık Eyaleti" 12 Mayıs 1976, 4. Bölüm "Dönüş" 19 Mayıs 1976. *Uzn:* Her bölüm 50'şer dakika, sinema için üretilen kısa versiyon 135 dakika. *Oyn:* Liv Ullmann, Erland Josephson, Aino Taube, Gunnar Björnstrand, Sif Ruud, Sven Lindberg, Tore Segelcke, Kari Sylwan, Ulf Johanson, Gösta Ekman, Kristina Adolphson, Marianne Aminoff, Gösta Prüzelius, Birger Malmsten, Göran Stangertz, Rebecca Pawlo, Lena Olin.

1976

YILANIN YUMURTASI

Özg: Ormens ägg. *Prds:* Rialto Film (Berlin), Dino De Laurentiis Corp. (Los Angeles). *Dağ:* Fox-Stockholm. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Dino De Laurentiis. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Rolf Wilhelm. *San:* Rolf Zehetbauer. *Mon:* Petra von Oelffen. *İlk:* Röda Kvarn, 28 Ekim 1977. *Uzn:* 119 dakika. *Oyn:* Liv Ullmann, David Carradine, Gert Fröbe, Heinz Bennent, James Whitmore, Glynn Turman, Georg Hartmann, Edith Heerdegen, Kyra Mladeck, Fritz Strassner, Hans Quest, Wolfgang Weiser, Paula Braend, Walter Schmidinger, Lisi Mangold, Grischa Huber, Paul Bürks, Isolde Barth, Rosemarie Heinikel, Andrea L'Arronge, Beverly McNeely, Toni Berger, Erna Brunell, Hans Eichler, Harry Kalenberg, Gaby Dohm, Christian Berkel, Paul Burian, Charles Regnier, Günter Meisner, Heide Picha, Günter Malzacher, Hubert Mittendorf, Hertha von Walther, Ellen Umlauf, Renate Grosser, Hildegard Busse, Richard Bohne, Emil Feist, Heino Hallhuber, Irene Steinbeiser.

1977

GÜZ SONATI

Özg: Höstsonaten. *Prds:* Personafilm (Münih). *Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Katinka Faragò. *Gör:* Sven Nykvist. *San:* Anna Asp. *Mon:* Sylvia Ingemarsson. *İlk:* Spegeln, 8 Ekim 1978. *Uzn:* 93 dakika. *Oyn:* Ingrid Bergman, Liv Ullmann, Lena Nyman, Halvar Björk, Marianne Aminoff, Erland Josephson, Georg Lokeberg, Mimi Pollak, Linn Ullmann.

1977/79

Fårö Belgeseli 1979

Özg: Fårödokument 1979. *Prds:* Cinematograph, İsveç Radyo-TV Kanal 2 1977/1979. *Yön:* Ingmar Bergman. Prod: Lars-Owe Carlberg. *Gör:* Arne Carlsson. *Müz:* Svante Pettersson, Sigvard Huldt, Dag ve Lena, Ingmar Nordströms, Strix Q, Rock de Luxe, Ola and the Janglers. *Mon:* Sylvia Ingemarsson. *İlk:* TV, 24 Aralık 1979. *Uzn:* 103 dakika. *Oyn:* Fårö Adası halkı.

1979/80

Kuklaların Yaşamından

Özg: Ur Marionetternas liv. *Prds:* Personafilm (Münih). *Dağ:* Sandrews. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. Prod: Horst Wendlandt, Ingmar Bergman. Gör: Sven Nykvist. *Müz:* Rolf Wilhelm. San: Rolf Zehetbauer. Mon: Petra von Oelffen. *İlk:* Grand, 24 Ocak 1981. *Uzn:* 104 dakika. *Oyn:* Robert Aztorn, Christine Buchegger, Martin Benrath, Rita Russek, Lola Muethel, Walter Schmidinger, Heinz Bennent, Ruth Olafs, Karl Heinz Pelser, Gaby Dohm, Toni Berger.

1981/82

Fanny ve Alexander

Özg: Fanny och Alexander. *Prds:* Cinematograph (Film Enstitüsü için), İsveç TV Kanal 1, Gaumont (Paris), Personafilm (Münih), Tobis Filmkunst (Berlin). *Dağ:* Sandrews. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Jörn Donner. *Gör:* Sven Nykvist. *San:* Anna Asp. *Mon:* Sylvia Ingemarsson. *İlk:* Astoria, 17 Aralık 1982. Grand 2, 17 Aralık 1983. *Uzn:* 197 dakika (Astoria), 312 dakika (Grand 2). *Oyn:* Pernilla Allwin, Bertil Guve, Börje Ahlstedt, Harriet Andersson, Pernilla Östergren, Mats Bergman, Gunnar Björnstrand, Allan Edwall, Stina Ekblad, Ewa Fröling, Erland Josephson, Jarl Kulle, Käbi Laretei, Mona Malm, Jan Malmsjö, Christina Schollin, Gunn Wållgren, Kerstin Tidelius, Anna Bergman, Sonya Hedenbratt, Svea Holst-Widén, Majlis Granlund, Maria Granlund, Emilie Wekrö, Christian Almgren, Angelica Wallgren, Siv Ericks, Inga Alenius, Kristina Adolphson, Eva von Hanno.

1983

Provadan Sonra

Özg: Efter repetitionen. *Prds:* Personafilm (Münih). *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Jörn Donner. *Gör:* Sven Nykvist. *San:* Anna Asp. *Mon:* Sylvia Ingemarsson. *İlk:* TV, 9 Nisan 1984. Uzn: 70 dakika. *Oyn:* Erland Josephson, Lena Olin, Ingrid Thulin.







1985

Kutsananlar

Özg: De två saliga. *Yön:* Ingmar Bergman. *Sen:* Kendi romanından uyarlayarak, Ulla Isaksson. *Prod:* Pia Ehrnvall, Katinka Faragò. *Gör:* Per Norén. *San:* Birgitta Bensén. *İlk:* TV, 19 Şubat 1986. *Uzn:* 81 dakika. *Oyn:* Harriet Andersson, Per Myrberg, Christina Schollin, Lasse Pöysti, Irma Christenson, Björn Gustafson, Majlis Granlund, Kristina Adolphson, Margreth Weivers, Bertil Norström, Johan Rabaeus, Lennart Tollén, Lars-Owe Carlberg.

1986

Fanny ve Alexander Belgeseli

Özg: Dokument Fanny och Alexander. *Prds:* Cinematograph, Film Enstitüsü. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Gör:* Arne Carlsson. *Mon:* Sylvia Ingemarsson. *İlk:* TV, 18 Ağustos 1986. *Uzn:* 110 dakika.

1986

Karin'in Yüzü

Özg: Karins ansikte. *Prds:* Cinematograph. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Müz:* Käbi Laretei. *İlk:* TV, 29 Eylül 1986. *Uzn:* 14 dakika.

1991

O Hoş Niyetler

Özg: Den goda viljan. *Prds:* İsveç TV 1. Kanal'la ZDF, Kanal 4, Raidus, La Sept, DR, YLE 2, NRK, RUV. *Dağ:* Svensk Filmindustri. *Yön:* Bille August. *Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Ingrid Dahlberg. *Gör:* Sven Nykvist. *Müz:* Stefan Nilsson. *San:* Anna Asp. *Mon:* Janus Billeskov Jansen. *İlk:* Riviera, 4 Haziran 1992. *Uzn:* 181 dakika. *Oyn:* Samuel Fröler, Pernilla August, Max von Sydow, Ghita Norby, Lennart Hjulström, Mona Malın, Lena Endre, Keve Hjelm, Björn Kjellman, Börje Ahlstedt, Hans Alfredson, Lena T. Hansson, Anita Björk, Elias Ringquist, Ernst Günther, Marie Göranzon, Bjorn Granath, Gunilla Nyroos, Michael Segerström.

1991/92

Pazar Çocukları

Özg: Söndagsbarn. *Prds:* Sandrew Film ve Tiyatrosu'yla Film Enstitüsü, Sweetland Films, İsveç TV 1. Kanal Drama, Metronome Productions, Finlandiya Filmstiftelse, İzlanda Film Fonu, İskandinav Film ve TV Fonu desteğiyle Norsk Film, Eurimages. *Dağ:* Sandrews. *Yön:* Daniel Bergman. *Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Katinka Faragò. *Gör:* Tony Fosberg. *Müz:* Johann Sebastian Bach, Rune

Gustafsson, Zoltán Kodály. *San:* Sven Wichmann. *Mon:* Darek Hodor. *İlk:* Olympa ve Biopalatset 3, 28 Ağustos 1992. *Uzn:* 121 dakika. *Oyn:* Thommy Berggren, Henrik Linnros, Lena Endre, Jakob Leygraf, Anna Linnros, Malin Ek, Marie Richardson, Irma Christenson, Birgitta Valberg, Börje Ahlstedt, Maria Bolme, Majlis Granlund, Birgitta Ulfsson, Carl Magnus Dellow, Melinda Kinnaman, Per Myrberg, Helena Brodin, Halvar Björk, Gunnel Gustafsson, Kurt Sävström, Lis Nilheim, Hans Strömblad, Bertil Norström, Suzanne Ernrup, Lars Rockström, Josefin Andersson.

1997

Bir Palyaçonun Önünde

Özg: Larmar och gör sig till. *Prds:* İsveç, Danimarka, Norveç, İtalya, Finlandiya, Almanya. *Dağ:* Sveriges Televizyon. *Yön/Sen:* Ingmar Bergman. *Prod:* Pia Ehrnvall, Mans Reutersward. *Oyn:* Börje Ahlstedt, Marie Richardson, Erland Josephson, Pernilla August.



İmgeler başlangıçta Lasse Bergström'le söyleşi biçiminde tasarlanmıştı. Proje 1987 yazında Bergman'ın *Büyülü Fener*'inin son düzeltmesinden sonra doğdu. Ingmar Bergman'la söyleşiler 28 Eylül 1988'de Fårö Adası'nda başladı ve 1 Şubat 1990'da Stockholm'de tamamlandı. Kitabın temelini Bergström'ün sorularının çıkarıldığı ve neredeyse altmış saat süren görüşmelerin düzeltilmiş metni oluşturur. Metnin Bergman tarafından gözden geçirilmesi 11 Haziran 1990'da bitmiştir. Kitaptaki fotoğrafları Lars Åhlander seçmiş, filmografiyi Bertil Wredlund derlemiştir.

FOTOĞRAFLAR

Per B. Adolpnson, Thomas Bergman, Inga Lill Bergström, John Bryson, Arne Carlsson, Cinematograph, Bo-Erik Gyberg, Harry Kampf, K. G. Kristoffersson, Lars Looschen, Vicke Malmström, Pressens Bild, Sandrew Film Tiyatro, Anders Svahn, Svensk Filmindustri, İsveç Film Enstitüsü, İsveç Ulusal Müzesi, İsveç Fotoğraf Servisi, İsveç Radyosu, Bo A. Vibenius, Max Wilén, Christian Wirsén.



İçindekiler

Düşler Düşleyenler, 7
Yaban Çilekleri, 9
Kurt Saati, 19
Persona, 32
Yüz Yüze, 46
Çığlıklar ve Fısıltılar, 56
Sessizlik, 70

İlk Filmler, 77
İşkence, Liman Kenti, 79
Zindan, 95
Susuzluk, 102

Oyunlar Oynayanlar, 105
Yüz, 107
Ayin, 115
Çıplak Gece, 122
Yılanın Yumurtası, 127
Kuklaların Yaşamından, 140
Provadan Sonra, 147

Güvensizlik Güven, 153
Yedinci Mühür, 155
Aynadaki Gibi, 163
Kış Işığı, 172

Diğer Filmler, 183
Neşeye Doğru, Monika'yla Yaz, 185
Utanç, 199
Anna'nın Tutkusu, 203
Yaşamın Eşiğinde, 208
Güz Sonatı, 219

Komediler Eğlenceler, 227
Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri, 229
Sihirli Flüt, 237
Fanny ve Alexander, 245

Filmografi, 259

"... Benim önceden kestiremediğim, dönüp geçmişe bakmanın kimi zaman ölümcül ve insana acı veren bir hale dönüşebileceğiydi. *Ölümcül* ve *acı veren* oldukça abartılmış gibi gelebilir, ama yaşadıklarımı anlatmak için bulabildiğim en iyi iki sözcük."

Sofi: Bizler çocukken bir şey biriktiririz, sonraları yitirip yok ettiğimiz bir şey. Buna ruh denir öyle değil mi?



ISBN 975-7496-90-1

