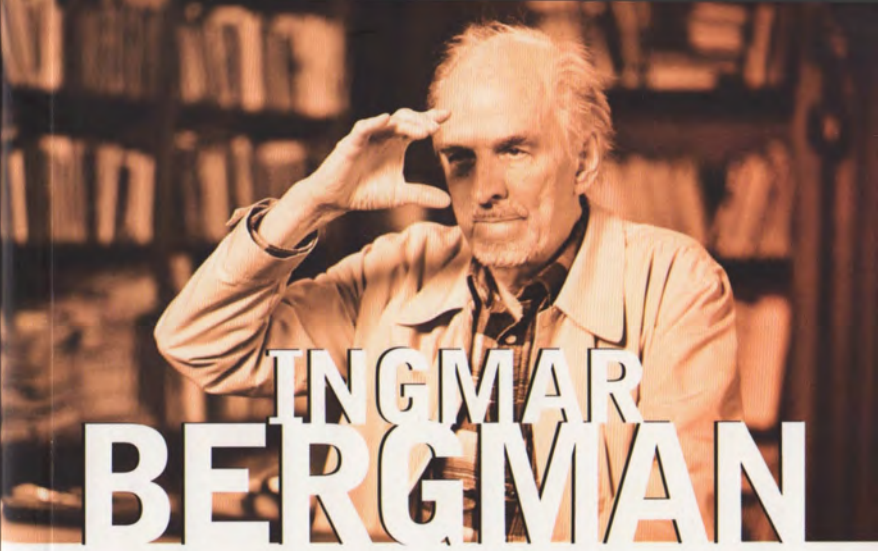


INGMAR BERGMAN

SİNEMATOGRAFİ İNSAN YÜZÜDÜR

Türkçesi: Selim Özgül



agorakitaplığı

agorakitaplığı
344

RAPHAEL SHARGEL

Edebiyat ve sinema dersleri verdiği Providence College'da İngilizce profesörü. *New Leader* dergisine film eleştirileri yazıyor.

SELİM ÖZGÜL

1959, Osmaniye doğumlu. 1980 öncesi öğrenci örgütlenmelerinde aktif rol aldı ve 12 Eylül sonrasında cezaevine girdi. İçeride çevirmenliğe başladı. 1991'deki tahliyesinin ardından, İstanbul'da dış ticaret şirketlerinde görev aldı. Edebiyata yöneldi ve çevirmenliği mesleğe dönüştürdü. Kendi kısa hikâyeler ve roman çalışmalarının yanında, edebiyat, sinema ve siyaset üzerine kitaplar çevirdi. Çeviri kitapları arasında *Minyatürcü* (Kunal Basu), *Orman Sevdalısı* (Susan Vreeland), *Jim Jarmush* (der. Ludvig Hertzberg), *Şok Doktrini* (Naomi Klein) ve *Michelangelo Antonioni* (Bert Cardullo) bulunmaktadır.

Ingmar Bergman

SİNEMATOGRAFİ İNSAN YÜZÜDÜR

Derleyen: Raphael Shargel

Türkçesi: Selim Özgül

a
agorakitaplığı

Sinema 52

Sinematografi İnsan Yüzüdür
Ingmar Bergman
Derleyen: Raphael Shargel

Kitabın özgün adı:
Interviews with Ingmar Bergman
University Press of Mississipi, 2007, Jackson

İngilizce'den çeviren: Selim Özgül
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2007; University Press of Mississipi
© 2008; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ocak 2012
ISBN: 978-605-103-143-9

Baskı ve Cilt: Can Matbaacılık
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 77

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Sunuş vii

Ingmar Bergman'ın Gerilimleri *(Vilgot Sjöman)* 1

Kuzeyli Protestan *(James Baldwin)* 11

L136: Ingmar Bergman'lı Günlük'ten Pasajlar (Vilgot Sjöman) 26

"Bir Yönetmenin En Önemli Görevi, Seyircinin Anlayabileceği Bir Film Yapmaktır" *(Cynthia Grenier)* 43

"Bana Göre, Film Yüz Demektir" *(Annika Holm)* 61

Ingmar Bergman Farö'de Tekrar Film Çekiyor *(Britt Hamdi)* 67

"Film Yapımının En Gizemli Yanı, Yönetmenin Oyuncuların, Oyuncuların da Yönetmenin Samimiyetine Güvenmeleridir" *(Lars-Olof Löthwall)* 78

"Doğaçlama Benim Tarzıma Uygun Değil; Benim Çalışmam Seçme Esasına Dayanır" *(John Simon)* 88

"Ben Çok Tuhaf Bir Ülkenin Kıyısında Yaşıyorum" *(Richard Meryman)* 122

Bir Ingmar Bergman Ziyareti *(A. Alvarez)* 143

Sinema Üzerine Diyalog *(American Film Institute)* 160

Ingmar Bergman İşbaşında *(James Jacobs)* 178

Ingmar Bergman'la Yüz Yüze *(William Wolf)* 187

Ingmar Bergman: Hayatı Bir Filmde Özetlemek *(Michiko Kakutani)* . . 198
Bergman İçin Eski Aşka Yeniden Dönüş *(Steve Lohr)* 220
Bergman'ın En İyi Dilekleri *(Lasse Bergström)* 226
Hayatın Yaratıcı Yönüyle Yüz Yüze *(Alan Riding)* 236
Ingmar Bergman'la Karşılaşma *(Jan Aghed)* 246

Kronoloji 261
Filmografi 267

SUNUŞ

"Nihayet, saçları dökülmüş, korkunç derecede zayıf, uzun boylu adam üstünde bir kazakla içeriye girdi. ...hiç kuşkusuz her şeyin rahatlıkla konuşulup tartışılabileceği, bir anlamda her türden ilişkinin kurulabileceği rahat bir insan [izlenimi veriyordu]; inançlı bir Protestan'ın sahip olduğu, başkalarıyla araya ciddi bir mesafe koyma şeklinde bir özellik vardı onda... Bana çocukluğumun siyah vaizlerinin kuruntularını hatırlatan tuhaf ve çılgın Kuzey Protestanlığı'nın nasıl bir şey olduğunu geçirdim aklımdan" (James Baldwin, 1960).

"Bergman'la ilk defa karşılaşan biri ilk bakışta orta yapılı, tepesinde saçları seyrelmiş sıradan görünüme sahip bir insan görüyor karşısında. Fakat hareketlenip konuşmaya başlayınca ondan bir canlılık sa-



Ingmar Bergman.

çılıyor etrafa. Bütün karşı koymalarınıza rağmen elinizdeki ağır valizi alıp taşıyan bir insandır o. Konuşurken, ifadeleri, devamlı hareket halinde olan elleri vasıtasıyla iletiliyormuş gibi bir hava doğuyor... Ömrünü hayatın güçlüklerini keşfetmekle geçirmiş birisi olarak, sergilediği anlayış ve hoşgörü sayesinde, her şeye verilecek çok basit cevaplarının olduğu izlenimini uyandırıyor" (Richard Meryman, 1971).

"Altmış dört yaşındaki Bergman'da bir mandarin suratı var. Solgun gri-yeşil gözleri çabucak soğuk ve kuşkucu bir hal alsa da, yüzünde çocuksu bir parıltı seçiliyor ve bu, görünümüne bir bohem havası yansıtıyor... Fakat bu gelişigüzelliğinde hesaplı kitaplı bir yan da yok değil. Tanımadığı insanlarla biraraya gelmekten hiç hoşlanmadığını söylese de, ilk defa karşılaştığı bir konuğunun omzuna elini atıveriyor ve konuşmasını içtenlik ve iyi dilek ifadeleriyle noktalıyor. İnsan nedense bunun öğrenilmiş bir davranış olduğu duygusuna kapılıyor; sevilmeyi çok arzu eden yalnız ve içine kapanık bir insanın, ömrünü oyuncularla çalışarak geçirmiş, günlük hayatta taktığımız maskelerin çok iyi farkında olan bir insanın davranışıdır bu, diye geçiriyor aklından" (Michiko Kakutani, 1983).

Yazıyla ifade edilen bu enstantane fotoğraflar yirmi üç yıllık bir zaman dilimine aittir, fakat burada dikkat çekici olan, onların hepsinin aynı kişiye ait olmasıdır. Fotoğraflarda yer alan kişi, bu kitabın konusu olan, büyük sinema yönetmeni Ingmar Bergman'dır; sırasıyla söylersek, birinde uzun boylu, birinde orta yapılı, diğerinde çocuksu bir özelliğe sahiptir. Birinci yazar onu etkileyici, ikincisi sıradan bir görünüme sahip, üçüncüsüyse gizemli olarak nitelendirmektedir. Ancak, yakından baktıktan sonra, üçü de ilk başta edindikleri izlenimi değiştirmektedir: sırasıyla söylersek, biri inanlı bir Protestan havasına sahip, biri son derece içten, diğeri tepeden bakan. Belki de bu gözlemciler onu tam olarak tanımadan bir değerlendirmede bulunmuşlardır. Kakutani, Merman'ın gözden kaçırdığı şeyleri dikkate alırken; Baldwin, Kakutani'nin fark edemediği gerçek bir dahi görmektedir onda. Bu değerlendirmelerdeki olağanüstü farklılıklar, Bergman'ı bir iki görüşmeden sonra tanımanın mümkün olmadığını göstermektedir. Bununla birlikte Bergman karalar, denizler; karakterlerin açıklanması mümkün olmayan çelişkili doğası; kutsal kimseler ve diğer insanlarla iletişim kurarak

kurtuluş arama gibi konulara ışık tutan bir dizi karakteristik takıntıyı yansıtsa da, birbirlerinden çok farklı olan muhteşem filmler ortaya koymuştur. Verdiği röportajlarda, onun pek çok maskesi olan, her zaman için akıl dolu ve irade sahibi olduğu halde, zaman zaman kendisini bile çelişkiye düşüren bir adamdan başkası olarak karşımıza çıkmasını bekleyebilir miyiz?

Elinizdeki kitapta toplanan söyleşiler sosyal bir hayvan olan Bergman'ı değerlendirmemize fırsat sağlamıştır. Bergman bu kitap boyunca tekrar tekrar, yaratıcılık faaliyetini topluluk halinde gerçekleştirme arzusunu dile getirmekte ve işbirliğine dayalı sanat dalları oldukları için sinemaya ve tiyatroya yöneldiğini belirtmektedir. Söyleşi yapmak da bir işbirliği türüdür. Bergman, özellikle de Amerikalılarla İngilizce konuşurken yaptığı gibi, kendisiyle röportaj yapan kişilerle sık sık şakalaşıp aldatıcı sözler söylese de, hiçbir soruyu cevapsız bırakmaz. Bergman, özellikle de hayatının ikinci döneminde, kendisini ve sanatını kitlelere anlatma işine soyunmuş. 1980'lerin sonlarıyla 1990'ların başında, biri kendisinin kişisel deneyimlerini ayrıntılı olarak anlatan, diğeri meslek hayatıyla ilgili iki otobiyografi kaleme aldı. Sinemaya vedası olarak duyurulan *Fanny ve Alexander* (1982) aslında, her biri sanatsal yaratıcılığın anlatılmasına yönelik birer deneme olan, kendisinin ve anne babasının yaşadığı olayların ele alındığı bir dizi filmin başlangıcı olmuştur. Fakat bu kitap, Bergman'ın söyleşiler sırasında sorulara verdiği cevaplarla kendisini ortaya koymasına fırsat vermekten ziyade, çeşitli ruh hallerine bürünen zanaatçıyı, onun kimileri değişkenlik gösteren, kimileri de sabit kalan estetik ve kişisel düşüncelerinden bazılarını ortaya koymaktadır. Kitap, Bergman'ın sinemada fiilen yer aldığı yaklaşık altmış yılının kırk beş yıllık bölümünü kapsamakta ve *Yedinci Mühür*'ün ezici başarısını takip eden 1957'den, *Saraband*'ın çekimine hazırlandığı 2002 yılına kadar ortaya koyduğu düşüncelere ve uğraşılara belgesel bir nitelik kazandırmaktadır.

Daha yeni yeni efsaneleştiği 1957'de bile Bergman'a soru sormak zor bir işti. Söyleşi yapan kişiler, işi ve şöhretiyle ilgili bilgilerinin azlığı nedeniyle, kaçınılmaz olarak onunla biraraya gelmiş

olma deneyimi üzerine yorumlar yapıyorlar, onun sırlarını açığa çıkarmaya adanmış dünya kadar eleştiri yazısının varlığından zerrece etkilenmiyorlardı. Bergman'ın röportaj verme konusundaki isteksizliği çok iyi bilinmektedir. Sete kadar peşinden gidip Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'ndaki ofisinde bir saati geçmemek üzere not almasına izin verilen ve Farö'nün uzaklarındaki adada bulunan evine kadar zorlu bir yolculuğa çıkan muhatapları, çok ender rastlanan bir ayrıcalığa sahip olduklarını biliyorlardı. Sinemayla ciddi olarak ilgilenen öğrenciler, sordukları soruları ve çıkardıkları sonuçları değerlendirmeye tabi tutacakları için işin riski oldukça büyüktü. Tabii Bergman'ın kendisi de değerlendirecekti onların durumunu. Yönetmenin verdiği cevapların çoğu kesin cevaplardı. Kendi deneyim ve motivasyonuyla ilgili doğru bir anlatım ortaya koyma konusunda çok kararlı görünüyordu. Fakat aynı zamanda, o herkesin bildiği önemli filmlerin yönetmeni, söyleşi yapan kişileri değerlendirmeye tabi tuttuğu gibi, onların aradıkları şeyleri verme konusunda da şaşırtıcı bir biçimde büyük bir isteklilik göstermektedir. Bir fikir elde etmek isteyenler istedikleri sonuca ulaşmakta; kafa dengi birisiyle karşılaşma umudu taşıyanlar aradıkları kişiyi bulmaktadırlar. Dolayısıyla bu kitap Bergman'ın işiyle ilgili olduğu kadar röportaj sanatının kendisiyle de ilgili bir kitaptır.

Ayrıca, kitap yaratım sürecinin her aşamasında Bergman'la yüz yüze gelinmektedir. Bergman gösterdiği bütün isteksizliğe rağmen, yazarların kendi dünyasına girmesine izin verirken, onların, kendisini işinin başındayken gözlemlemeleri için de olağanüstü fırsatlar sağlamaktadır. Daha sonra başlı başına önemli bir yönetmen olacak olan Vilgot Sjöman -Amerikalı sinema izleyicileri tarafından 1967'deki *I am Curious (Yellow)* filminden dolayı çok iyi tanınır- Bergman'ın en gözde filmi olacak *Winter Light*'ın (Kış Işığı) yaratılma süreci boyunca ustanın çırağı rolünü oynamak üzere 1961-1962'de davet edilmişti. Bu kitapta yer alan, Sjöman'ın o dönemde tuttuğu muhteşem günlük *L136*'dan alınma bölümler, Bergman'ın o filmin senaryosunu planlayıp oluşturmasını içermektedir. Annika Holm 1966'da Bergman'ı yaratıcılığın

doruk noktasındayken yakalamıştı. Bergman o sırada *Kurtların Saati*'ni çekeceği Faro'ya gitmek üzere Stockholm'den ayrılma hazırlığı yaparken, Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nun müdürlüğünden istifa etmişti ve *Persona*'nın kurgusu üzerinde çalışmakla meşguldü. 1968'de *Utanç*'ı çekerken Britt Hamdi'ye setteki bir gününü izlemesi için izin vermişti. 1977'de James Jacobs, Bergman'ın *Yılan Yumurtası*'nın yapım sürecindeki faaliyetlerini çekmiş ve daha sonra da yönetmeniyle gerçekleştirdikleri işbirliği üzerine yorumlarda bulunan Liv Ullmann'ın çekimini yapmıştı. Daha sonra da, meta-röportaj denebilecek bir söyleşi sırasında, Bergman'la birlikte kurgu odasında oturup bu filmi oynatmış ve yönetmenin çalışma yöntemleri ile Ullmann'ın onlar üzerine düşüncelerini anlatmasını istemişti. Meryman'ın yönetmenler ve oyuncuların yorumlarından meydana gelen derlemesi yanında, bu anlatımlar da, Bergman'ın izlediği yöntemler ve şirketinin üyeleriyle gerçekleştirdiği işbirliğini bazı bakımlardan en iyi şekilde anlamamıza imkân vermektedir.

Diğer röportajlar, Bergman'ın düşüncelerinin özel yanlarına eğilme açısından önemlidir. Her ikisi de sinema eleştirmeni olan John Simon ve Jan Aghed, Bergman'dan, başka sinema yönetmenleriyle ilgili düşüncelerini dile getirmesini istemektedirler. Kakutani ve Alan Riding, yazılarının başlıklarından da anlaşılacağı üzere, Bergman'ın sinema hayatı üzerine genel bir bakış ortaya koymayı amaçlamaktadırlar. A. Alvarez, Bergman'ı İsveç toplumu ve politikasını tartışma konusunda yüreklendirmektedir. Cynthia Grenier ona cinsellik ve aşk üzerine sorular yöneltmiştir. Bu saydığımız kişiler ve diğerleri, onu çoğu filmlerinin vazgeçilmez konusu olan temalar üzerine konuşmaya zorlayacaklardır. Bu temalar ayrılık, evlilik, kâbuslar ve Bergman'ın, çok çarpıcı bir düşünce birliğinin ortaya çıktığı bir röportaj sırasında Baldwin'e anlattığı meselelerdir; Bergman, Baldwin'e, filmlerinin kendisini "Tanrı ve Şeytan. Hayat ve Ölüm. İyi ve Kötü... şeklindeki *o meseleler*"den kurtarmasını arzu ettiğini söylemektedir.

Bergman'ın sanatı uzun meslek hayatı boyunca büyük bir değişiklik sergilediğinden, verdiği cevaplardan çoğunu değiştirmesi

ve tam tersini söylemesi şaşırtıcı gelmemelidir. Ticari ve eleştirel bakımdan başarısız olmaları düşüncelerini değiştirmeye zorlasa da, Bergman yapım aşamalarında *Bütün Kadınlar* (1964), *Temas* (1971) ve *Yılan Yumurtası* karşısında yaşadığı coşkuyu kaydetmiştir. Hamdi, Bergman'ın en yoğun çalıştığı bir dönemde, *Utanç*'ın setinde, oyuncular ve ekip elemanlarıyla birlikte, çoğu daha önceki on üç yıl boyunca çalışılmış bir romantik fars olan *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'ni izlediği büyüleyici bir akşamı anlatmaktadır. O filmdeki kostümlerin ve sahnelerin savrukluğu ile şimdi kendisinin o çok tercih ettiği minimalizmi arasındaki farka dikkat çeken Bergman, "Aşırılık kötülüktür," diye haykırmaktadır. Yine bu aynı dönemde Bergman, Lars-Olof Löthwall'a, renkli film yapma konusunda tedbirli olduğunu, artık kesinlikle müzik kullanmayacağını ve kesinlikle edebi bir kaynaktan hareketle iş yapmayacağını söylüyordu. Ancak, birkaç yıl sonrasında *Çığlıklar ve Fısıltılar* (1972) o müthiş renkli sinematografisiyle bir Oscar ödülü kazandı ve *Büyülü Fener* (1975) Mozart'ın operasının çok başarılı bir uyarlaması oldu. Müzik -ve özellikle de Bach- son çalışmasında önemli bir rol oynadı. *Fanny ve Alexander*'ın zengin yapım tasarımı, *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* günlerine tekrar dönüldüğünü göstermektedir.

Bergman'ın aldatıcı ifadeler kullanma eğilimi daha büyük bir ironiyle gösteriyordu kendini. 1975'e kadar kendi ülkesinin dışında bir yerde çalışıp çalışmayacağı yönündeki sıkça sorulan soruya o hâlâ, "Ben kendimi müthiş derecede İsveçli hissediyorum. Burada yaşıyorum ve başka bir yerde yaşayamam," diye karşılık veriyordu. Aradan bir yıldan az bir zaman geçtikten sonra, vergi kaçırmak suçundan tutuklanmasının ardından, Münih'e gidip yıllarca süren bir gönüllü sürgün hayatı yaşadı ve daha sonra hükümetin kendisinden resmen özür dilemesine rağmen ülkesine dönmedi.

Almanya'da çektiği *Yılan Yumurtası* döneminden bu yana onunla röportaj yapanlar, ülkesine tekrar dönüp nostaljik döneme geçtikten sonra öfkesi dinmiş olsa da, onun İsveç'e ve İsveçce'ye karşı sert eleştiriler getirdiğini görmüşlerdir. Bergman

1980'den sonra devamlı olarak röportajlardan ve sinema yönetmenliğinden uzak durma beklentisi içindeydi. Bu kitabın daha sonraki bölümlerinin en eğlenceli taraflarından biri de, onları yazan kişilerin, devamlı anlatıp durmasına, devamlı yeni bir proje üzerinde çalışıyor olmasına rağmen Bergman'ın son filmi üzerine son röportajı yaptıklarına inanmaya çok hevesli olmalarıdır. Sadece son çalışmalarından birkaçının senaryosunu yazmış olsa da, yönetmen olarak Bille August, Ullmann ve oğlu Daniel Bergman'ı tercih etmesi, filmlerin kendi etkisi altında yapılacağının güvencesini veriyordu. Ayrıca, *Palyaçonun Önünde* (1997) ve *Saraband*'ın da gösterdiği gibi, seksenlik Bergman en iyi çalışmasıyla aynı değere sahip büyük şaheserler yaratma arzusuna ve yeteneğine hâlâ sahipti.

Zaman zaman ifadeleri çelişkili görünse de, yakından bakıldığında, onların aslında birbiriyle tutarlı olduğu anlaşılmaktadır. Bergman 2002'de Jan Aghed'e, Michelangelo Antoioni'nin *L'Avventura*'sını sıkıcı ve teknik olarak da zayıf bulduğunu söylerken, bu görüşünü bu güne kadar hâlâ değiştirmemiş olması tamamen mümkündür. Gerçi 1970'lerde Simon'a ve Amerikan Sinema Enstitüsü'nden bir öğrenciye aynı filmden övgüyle söz ediyordu, fakat dikkatle seçtiği kelimelere bakarsak, övgüsünün filmin sanatsal yanıyla ilgili olmadığı, onu profesyonellikten uzak bulduğu çok açıktır; onun övgüsü Antonioni'nin, teorik olarak hayranlık duyduğu özgün düşünceleri aktarma konusunda hiçbir kural tanımamasıyla ilgilidir.

Bu derlemede bazı sorular tekrar tekrar sorulsa da, Bergman'ın verdiği cevaplar, değişmiş de olsa değişmemiş de olsa çarpıcıdır. O her zaman için aynı cevaba sımsıkı bağlı kalırken, biz onun yaratıcılığına öncülük eden temel unsurlara daha çok yaklaşıyoruz. Bergman'ın sık sık yöneldiği bir düşünce de, insan yüzüyle yakından ilgilenmesidir. O, yüzlerin bir karakterin iç dünyasını gözler önüne serdiğini tekrar tekrar söylemektedir. Bergman daima, Warholvari bir uygulama olan, bildiğimiz kadarıyla da gerçekleştirme konusunda kesinlikle ciddi bir adım atmadığı, kesintisiz bir tek yakın çekimden meydana gelen iki saatlik bir film çekme ar-



Bergman'ın ilk filmlerinden *Neşeye*'de (1950) Birger Malmsten ve Maj-Britt Nilsson.

zusu duyuyordu. Yine de onun bu düşüncesi ciddiye alınmaktadır. Bergman'ın filmlerinin özelliği, başka yönetmenler kamerayı çoktan alıp giderken, hiç beklenmedik değişimlerin kaydedildiği, devam edilmiş yüz çekimlerine sahip olmasıdır. Sevgilisi tarafından terk edilen Bibi Andersson'un bomboş bir evde acı içinde dolanıp durduğu *Temas*'ı getiriyorum gözümün önüne. Kamera, sıkıntıdan esnemeye başlayıncaya kadar kadının yüzüne kilitlenip kalmaktadır. Kahredici bir olay bir ev kadınını derdinden, sıkıntısından ne kadar kurtarabilirse, üzüntünün de Andersson'un bedensel ihtiyaçlarının önüne o kadar geçebildiğinin gösterildiği inanılmaz derecede etkileyici kısacık bir andır o. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'daki kısacık sekansta da aynı şey söz konusudur. Talepkâr bir kadının ev işlerini yapan hizmetçi Kari Sylwan sabah vakti, üzerinde mum yanan bir masanın başında sıradan bir dua okumak için yataktan kalkar. Kamera onun profili üzerinde kalmaya devam eder; sonra, bu profil ile Tanrı'ya şükrederken bile yasını tutmaya devam ettiği kızın bir fotoğrafı arasında gidip gelir; ka-

dın mumu söndürür, uzanıp bir elma alır ve ısırarak yemeye başlar. Hiçbir suç işleme ya da ironi iması olmadan, ilk günahın işlenmesine yol açan o meyveyi ağzına alıp ısıracak kadar günahkâr bir davranışta bulunarak dua etmeye devam etmektedir. Cinselliğin çok masumane bir şekilde yansıtıldığı bu mola anları, karakterin karmaşık duygularını, yüz vasıtasıyla tamamen sinemasal anlamda ifade etmektedir.

Eğer yüz, özellikle de yalnızlık anlarında, tamamen görsel bir şekilde ifade ortaya koyabiliyorsa, Bergman'ın o yüzün sahip olduğu özelliklere olan ilgisi, bu kitap boyunca ifade edilen bir düşünceyle bağlantılıdır; bu düşünceye göre, sinemanın gücü, onun, film senaryosunun sınırlarının ötesine geçme kapasitesine bağlıdır. Kitabın Sjöman'a ait olan birinci bölümü, Bergman'ın kendi işini tanımlarken sık sık kullandığı 'gerilim' ifadesinden dolayı, "Inmar Bergman'ın Gerilimler" adını taşımaktadır. Sjöman'ın ifadesiyle nihai yaratıcı olan 'gerilim', yazar Bergman ile yönetmen Bergman arasındadır. Bergman AFI'da, kendi senaryosunu kendisi çeken bir yönetmenin, kendisiyle bir Jekyll-Hyde ilişkisine gireceğini söylüyordu şaka yollu. "Eğer senaryoyu Dr. Jekyll yazdıysa, filmin çekimini Hyde yapacaktır ve size şunu da söyleyeyim, onlar birbirlerini sevmiyorlar." Filmlerin senaryoları kelimelerle yazıldığı, filmlerin kendileriyse bir dizi görüntüden meydana geldiği için, bir mücadele başlamaktadır. "Ben yazarken," der Löthwall'a, "kelimelerin kendisinde, kelimelerle ifade edilmesi mümkün olmayan, işe yarar bir şey bulmaya çalışırım." Aslında Bergman sadece, filmlerinin sözlerin yerini almasını değil, aynı zamanda, yazılı ifadenin gerektirdiği mantıksal gelişmenin, açık tartışma coşkusunun ötesine geçmesini de arzulamaktadır. Zaman zaman, vermek istediği anlamların düşünsel olmadığını söylemektedir. Film yapmak, der, 'teknik' ve 'duygusal' bir deneyimdir. Bergman'ın asıl amacı, izleyicilerin duygularına hitap etmektir. Aghed'e ve diğer kişilere, sinemaya en çok benzeyen sanat dalının tiyatro ya da edebiyat değil, "düşünceyi aşıp doğrudan doğruya duygulara dokunan müzik olduğu"nu dile getirir. Yaptığı müzik benzetmesini, mantığını aynı ölçüde

doğrusallıktan uzak ve duygusal bulduğu, filmlerle düşler benzetmesi şeklinde de yapmaktadır. Onun için Meryman'a, "Benim bütün filmlerim, birer düştür," der; *Fanny ve Alexander, Çığlıklar ve Fısıltılar, Persona, Çıplak Gece* (1953) ve *Yaban Çilekleri* (1957) gibi düşsel filmler hakkında açıklama yaparken birkaç kez kullanır bu ifadeyi.

Yetersiz bir sanatçının ne anlattığı belli olmayan, anlaşılmaz bir çalışmayı savunmak için böyle bir felsefeye başvurması mümkündür. Fakat Bergman 'zor' filmler yapmaya çalıştığını söylerken, çok titiz bir şekilde detaylara da inmektedir. Hatta *Yedinci Mühür ve Sessizlik* (1960) gibi alegoriler ya da *Kurtların Saati* ve *Kuklaların Hayatından* (1980) gibi kâbus gördüren filmler bile, öne çıkardıkları maddi dünya gerçekliğini araştıran, ciddi anlamda duygulara hitap eden filmlerdir. Geçmiş deneyimlerini canlandırdığı filmleri için de aynı şey söz konusudur. Otobiyografik aşamasında Riding'le yapılan 1995 tarihli söyleşisinde, *Yaban Çilekleri*'deki Victor Sjöström'ün canlandırdığı karakteri akla getirecek kadar detayları hatırlama yeteneği sergilemektedir: "Bugünkü ihtiyar ile dünün çocuğu arasındaki kapılar hâlâ açıktır, hem de ardına kadar... Anneannemin evinin içinde gezinip tabloların yerini, mobilyaların düzenini, sesleri, kokuları kesin olarak hatırlayabiliyorum. Bugün, gece yatağımdan kalkıp bir saniyeden daha kısa bir zamanda çocukluğuma gidebiliyorum. Ve bugün olan şey, kesinlikle o gerçekliğin aynısına sahiptir." Bergman en izlenimci filmlerinde bile böylesine kesin ve somut olan gerçekliği yakalamaya çalışmaktadır. Aynı zamanda, sık sık sanatçıların, çalışmalarının objektif ve gerçek olması için, sanatlarıyla aralarına koymaları gereken gerekli mesafeden de söz edecektir. Aristotelesçi anlamda *mimesis*'ten söz ederken, vurgusunu filmin elde ettiği gerçekliğe değil, onun bir taklit olmasına yapar. Çünkü sanat özünde gerçek bir şey değil, deneyimin taklit edilmesidir, bu yüzden de sanatçı, oyunlar oynayan bir oyuncudur, filmlerinin ne kadar boş ya da ciddi olduğu hiç önemli değildir, şeklinde açıklama yapmaktadır. "Bu oyun duygusunu kaybettiğiniz an, işi bırakacaksınız," der Hamdi'ye.

"Eğer onun bir oyun olduğunu unutursanız, *gerçekliği taklit eden* bir sinema yönetmeni olarak, çok feci bir şekilde kendi kendinizi aldatmaya doğru yol alırsınız."

Bu oyun ruhu, Bergman'ın, elde edilen, biraz da abartılan büyük başarıların ardından ortaya çıkan ve sanatçıyı yanlışa sevk edip yozlaştıran kendi egoizmini bastırmak üzere kullandığı bir araçtır sadece. Bergman ünlü sinema yönetmenlerinin kendi sınırlarını göremeyecek kadar aşırı bir özgüven hissine sahip olduklarında kaçınılmaz olarak kötü çalışmalar ortaya koyduklarını ifade etmektedir. Merman'a şöyle söyler: "Burnumda bir megalomanlık kokusu var; fakat ona karşı bağışıklığımın olduğunu düşünüyorum. Şu insan dünyasında sanatın fena halde önemsiz olduğu kanısındayım sadece ve ayaklarım küt diye yere basıyor tekrar." Filmlerinin kusurlu olduğunu çabucak kabul eder. Söyleşi yapan kimseler kusurları işaret ettiklerinde genelde hepsini kabul eder. *Kış Işığı*'na olan koşulsuz sevgisi, bir özeleştiri şeklini alır. Yalnız hoşnutsuzluk duyduğu bir konu vardır; kendisi bu filmi her şeyin planlandığı gibi gerçekleştiği bir film olarak nitelendirirken, başkalarının onu tam olarak anlayamadığı görüşündedir. Farö'de yaşamayı çok sevmesinin bir sebebi de, orasının kendisine sahip olunması gereken alçakgönüllülüğü öğretmesidir. Son zamanlarda yapılan söyleşilerde sık sık, Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nda bir öfke nöbeti geçirse, dört yüz kişinin, ruh hali iyi değil, diye söylenti yaymaya başlayacağına dikkat çeker. Farö'de çıldırmış gibi bağırsa, bir kuş havalanacaktır sadece.

İnsanın tanınıp bilinmemesinin yararları konusunda yaptığı açıklamalar, alçakgönüllülük ve özeleştiri duygusuyla ilgilidir. Bergman 1950'lerin sonunda sinema yönetmenliği üzerine kaleme alınmış ve baskısı sıkça yapılmış bir yazıda, Ortaçağ'da yaşayıp muhteşem bir katedralin bir bölümünü yapan, adı sanı bilinmeyen bir topluluğa dahil bir sanatçı olmayı çok isterdim, demektedir. Sjöman o yazıyı hatırlayıp, alaycı bir şekilde, Bergman'ın sette görünenin dışında bambaşka birisi olduğunu söyler ve "Bergman'ın düşü adının sanının bilinmemesi şeklinde bir düştür" saptamasında bulunur. Bergman ise daha sonra Simon'a, sözlerinin

yanlış yorumlandığını ifade edecektir. Tanınmamayı arzu etmiyordur; o, daha çok, yaratıcı ifadeyi engelleyen psikolojik yüklerden kurtulmak istiyordur: "Benim asıl söylemek istediğim şey, sanattaki yaratıcılığın anonim bir yaratıcılık... psikolojik baskı altında olmayan bir yaratıcılık olmasıydı. Ve bu en iyisidir, psikolojik baskı altında olmadan yaratımda bulunmak; on dokuzuncu yüzyılın yaratıcı deha konusundaki romantik görüşünün bana çok aptalca ve gerçek yaratıcılıktan uzak gelmesinin sebebi budur." Bu düşünce bizi tekrar daha onun ortak çalışma sevdasına götürecektir; Meryman'a bu konuda yapılan bir açıklama şu şekildedir: Onun filmlerinin yazarları, "ben ve on sekiz arkadaştan oluşan ekibim"dir. Alvarez'in Bergman'ı ise, yaratıcılığını doğduğu ülkenin eğilimlerine bağlamaktadır. İsveçliler "birlikte plan yapmayı, tartışmayı, iş çıkarmayı severler. Aynen filmlerimi yaparken bizim yaptığımız gibi... Bu çok güzel bir çalışma şeklidir ve bana göre, psikolojik yalnızlıktan kurtulmanın da bir yoludur."

Dahası, Bergman bu işbirliği duygusunu izleyicilerine kadar götürmektedir. Kakutani, onun başlangıçta tiyatroya arzu ettiği için değil, kendi soğuk Lutherci yetiştirilme tarzından kaçmak ve başka insanlarla 'temas'a geçmek amacıyla girdiğini belgelemektedir. Bergman bu sözcüğü fiziksel yakınlık ifade etmesi anlamında -sinemayı ve tiyatroyu, birlikte çalıştığı arkadaşlarına el uzatabildiği için çok sever- ve sembolizm özelliği taşıdığı için kullanır: Başlıca isteği, izleyicilerin duygularıyla temasa geçmektir. İzleyicilerin, filmlerinden kişisel anlamlar çıkarmasını umut ettiğini ifade eder. Meryman ve Aghed'e, filmlerinin başka insanlara tıpkı "otomobiller, mobilyalar ya da yollar" gibi "yararlı olması"nı istediğini belirtir. Bu sayılanların ortaklaşa üretilmiş şeyler olduğuna dikkatinizi çekmek isterim: Topluluk halinde çalışılarak üretilmişler, tüketiciler onları yıllarca ve kendi amaçları için kullansınlar diye yapılmışlardır.

Fakat bu tekrar tekrar yapılan açıklamalara rağmen Bergman başka yerlerde, filmlerinin belirli anlamlara sahip olduklarını ve onların yanlış anlaşılmasının mümkün olduğunu da vurgulayacaktır. AFI izleyicilerine söylediği, filmlerin ancak, yönetmenle-

rin onları, izleyiciye açık ve net olarak iletilebilecek, kafalarındaki özel ve özgün düşüncelerle yaptıkları zaman bir değer taşıyacağı şeklindedir. Başka bir yerde de şu açıklamayı yapmıştır: *Yılan Yumurtası*'nın yapılma sebebi şu gerçeği gözler önüne sermektir: "Etrafımızda yaşanan olaylar bizim için ne denli gerçek bir tehdit, ne denli büyük bir tehlikedir ... eğer izleyiciler o filmlerden birer birey olarak etkilenmişlerse, bunun sebebi muhtemelen, tehlike şu anda kendini periyodik olarak dile getirilen ifadeler aracılığıyla ortaya koysa bile, o insanların, bizi bekleyen felaket hakkında söylemeye çalıştığım şeyi bilinçaltlarında hissetmiş olmalarıdır." *Utanç*'ın amacı, "aşağılamanın, insan onurunu çiğnemenin, ona maruz kalan kimseler üzerinde nasıl bir insanlık kaybına yol açtığını göstermekti". *Sessizlik*'te, sadece lezbiyenlik ve mastürbasyon sahnelerine odaklanan izleyiciler "önemsiz şeyler uğruna asıl şeylerle ilgili düşünceleri kaçırmışlardır".

Bu ifadeler çok açık bir biçimde, Bergman'ın, dinleyicilerinin dikkatini kendisinin doğruluğuna inandığı yorumlara yönelttiğini göstermektedir. Dahası, onlar birbirinden farklı 'yararlı' sonuçlar çıkarsalar bile, kimseye bu analizlere karşı çıkma hakkı tanımamaktadır. Bunun yanında, filmlerinin anlamının, bir dizi olarak görülüp kendi hayatına ve gelişimine yapılmış atıflar şeklinde anlaşıldığında daha açık ve net bir hal aldığını da kabul etmektedir. İzleyicilerden, *Aynadaki Gibi* (1961), *Kış Işığı* ve *Sessizlik*'i sadakat, sevgi ve arınma arayışı içine girip farklı sonuçlarla karşılaşan karakterlerin yer aldığı bir üçleme olarak görmelerini istemektedir. Senaryosunun uzun bir hastalık döneminin ardından yazıldığını öğrendiklerinde, izleyicilerin *Persona*'ya olan hayranlığının artacağı; ve yine, kırmızı renkli bir odada bekleyen beyazlara bürünmüş üç kadının bir tek ruhsal görüntüsünden doğduğunu duyduklarında, izleyicilerin *Çığlıklar ve Fısıltılar*'a olan beğenilerinin çoğalacağı kanısındadır. *Yaban Çilekleri* için, "benim hayatımın ilk döneminin bir özeti, bir son deneme arayışıdır," der. *Fanny ve Alexander*'daki zalim papaz karakteri, Lutherci bir papaz olan kendi babası model olarak alınarak yaratılmıştı. Bergman annesinin geçmişini açıklığa kavuşturma konu-

sunda kendisinin çok işine yarayan bir yığın fotoğrafı inceledikten sonra, onun *İyi Niyetler* (1991), *Mahrem İtiraflar* (1960) ve *Bir Kuklanın Önünde*'de karşılaşabileceğimiz sempatik bir portresine ulaştığını ileri sürmektedir. Merak uyandıracak bir şekilde, *Saraband,* Ullmann'ın eski resimlerin yığıldığı bir masanın başına geçip, hayatına anlam kazandırmaya çalışmak gibi benzer bir deneyimin içine girmesiyle başlar. Bergman'ın filmlerinin kendi başlarına ve kime ait oldukları bilinmeden varlıklarını sürdürmesi yönündeki arzusu ile, yine ancak bir Bergman *şaheseri* uzmanının tam olarak değerlendirebileceği, onlara kendi kendini analiz etme deneyimleri olarak emek harcaması arasında, röportaj yapan kişilerin sözünü etmediği fakat bu kitap açısından önemli bir 'gerilim' bulunmaktadır.

Gerçekten de, bu kitapta Bergman'ın, özel bir psikoterapi biçimi olduğunu söyleyerek, sinema yönetmenliğinin toplumsal bir sorumluluğu bulunduğu düşüncesinden tamamen uzaklaştığı anlar vardır. Bergman'ın son zamanlardaki filmlerinin, en azından ilk zamanlarındaki eserleri kadar sık bir biçimde acımasızlık ve korkuya yer verdiği göz önünde bulundurulursa, onun sanatsal yaratıcılık gücünün kişisel olarak sağlıklı hale getirilmesi konusundaki ifadelerini kuşkuyla karşılamamak mümkün değildir. Bunun yanında, *Yedinci Mühür*'ü yapmasının kendisini Tanrı korkusundan kurtardığını söylemektedir. Karanlıkla şafak vaktinin tam ortasında yer alan bir dönemin dehşetini yaşayan Bergman, Hamdi'ye, "*Kurtların Saati*'ni yaptım ve kendi kurt saatimden kurtuldum," demişti. Bergman *İyi Niyetler*'in gösterime girmesinden kısa bir süre önce Lasse Bergström'e şöyle bir itirafta bulunmuştu: "Hayatımı [annemle babamın yaşattığı] mahveden ayıplanma, suçluluk, hoşnutsuzluk ve hatta tarifi mümkün olmayan her türden duygu aklımdan çıktı gitti... bu bir nimettir. Erkek kardeşim bana küs olarak öldü. Kız kardeşim hâlâ öfkeli. Ayrıcalıklı bir insanım ben." Bergman Simon'a, bir sinema yönetmeni olarak görevlerini kendisine karşı borçlu olduğu şeylerle başlayıp bitirdiğini bildirmektedir. "Ben sadece iyi bir sanatçılık ortaya koymanın, yaptığım şeyin ahlâki niteliklerime uygun olmasının ve mümkün-



Çığlıklar ve Fısıltılar'ın (1972) etkileyici sahnelerinden birisinde Harriet Andersson ile Kari Dylwan.

se, hiç yalan söylememenin sorumluluğunu hissediyorum." Bu sözler bir taraftan, filmlerinin başkalarına 'yararlı' olmasını isteme düşüncesiyle çelişiyor görünmektedir. Diğer taraftansa, kendisine yönelik talepleri yollar, masalar ve katedraller inşa etmiş gururlu bir yaratıcının, yetenekli bir sanatçının beklentilerin, andırmaktadır. Yarattığı eserler, ancak iyi bir sanatçılıkla ortaya konduğu ve her şeyden üstün tuttuğu idealleri eşsiz ve benzersiz bir şekilde ifade edildiği zaman mutlu etmektedir kendisini.

Bergman'ın kendisine ve kitlelere karşı duyduğu çetin sorumluluk, insan ilişkilerinin bencillik ve karamsarlıkla olduğu kadar tutku ve umutla da dolu olduğu filmler yapan kişiliğinin gözler önüne serilmesi açısından işe yarar bir göstergedir. Röportajları bu kitapta yer alan kimseler Bergman'ın aşk hayatına doğrudan bir şekilde eğilmeseler de, bunların çoğu, kendi sunuş yazıları ve konuşmalarında, annesiyle babasının zor yürüyen birlikteliğini, kendisinin beş kez evlilik yapmış olmasını ve üçü -Harriet Anders- son, Bibi Andersson ve Ullmann- şirketinin vazgeçilmez

mensubu olan ve açık ve aleni birliktelikleri romantik ayrılıklarından epeyce sonrasına kadar da devam eden kadın oyuncularla olan ilişkilerini irdelemişlerdir. Belli ki, oyuncularıyla ve ekibiyle olan ilişkileri çok karışık görünmektedir. Zaten oyunculara olan sadakatini hem kendisi hem de Ullmann dile getirmiştir. Keyifli olduklarını anladığında, onlarla sessiz bir iletişim kurar; birbirlerinin kafalarından geçenleri okuyor gibidirler.

1960'tan 1984'e kadar filmlerinin hepsinin görüntü yönetmenliğini üstlenen Sven Nykvist'le olan ilişkisi için de benzer şeyler söylemektedir. Hatta onunla olan karşılıklı derin arkadaşlık duygusundan söz ederken bile, Nykvist'le sadece bir filmde çalışmak üzere bir kez biraraya geldiklerini, kesinlikle sosyal bir ilişki kurmadıklarını gururla ifade eder. Röportaj yapan kişiler, bir entrika sonucu, Bergman'la çalışma arkadaşlarının konuşmalarına kulak misafiri olduklarında ortalık biraz karışmış. Bergman ile daimi oyuncuları olan Max von Sydow ve Gunner Björnstrand *Utanç*'ı yaparken rahatlıkla birbirlerinin şirketlerini kullanırlar, fakat karşılıklı konuşmaları -en azından Hamdi'nin aktardığı bir kısmı- tamamen hakaret ve aşağılayıcı sözler içermektedir. Meryman'ın, Bergman'ın *Temas*'ı yaparken birlikte çalıştığı Eliot'la ilişkisi üzerine söyledikleri, bu ilişkinin bittiğini göstermektedir. Çekimler sırasında Bergman ona bir yoldaş gibi davranır ve onu Shakespearvari yeteneklere sahip bir oyuncu olarak nitelendirir. Filmin gösterime girmesinden sonra Gould onunla biraraya gelemiyordu. Bu kitapta oyuncular hakkında başka konularda da konuşan Bergman, diğerleri artık işe yaramaz hale geldiklerinde kaldırılıp bir kenara atılacak aletlerden başka bir şey değilken, gözde oyuncularının, kendisinin varlığını sürdürmesi açısından gerekli unsurlar olduğunu ifade etmektedir.

Bu kitapta sık sık geçen, Sjöman'ın ifadesi olan 'gerilim', sinema ile tiyatro arasındaki bir gerilimdir. Bergman meslek hayatı boyunca zamanını sahnenin ve kameranın yönetilmesine adamıştır. Bu iki alanı kıyaslaması istendiğinde verdiği cevap, kayda alındığının farkında olunan röportajdan röportaja çok benzerlik göstermektedir. (Bu soruyu diğerlerinden daha geniş bir şekilde cevap-

landırdığını tahmin etmek kolaydır.) Bergman sahne provasını çok sevdiğini söyler. Yapım, on iki haftayı aşan bir zaman içinde ilerleyip gider. İlk haftada yapılanlar doğru gitmemişse, bitmiş halini kimse görmeden değiştirip düzeltmek için çok zaman harcamak gerekir. Performansların her gece değiştiği tiyatro sanatı, akışkandır. Fakat Bergman sinema yapmanın çektirdiği eziyetleri yaşamış birisi olarak, sahne yönetmenin yarattığı baskıları kabullenmiş görünmektedir. O kesinlikle sözünü etmez ama, bir filmin üç dakikalık bir kısmını meydana getirmek için oyuncular ve ekip, tiyatro oyununun oynandıktan sonra artık değiştirilmesi mümkün olmayan bir sahnesinden farklı olarak, sekiz saat boyunca çalışırlar. Bergman stüdyoda değil, tiyatroda yaşlanacağı inancını taşır, çünkü bu 'normal olmayan süreçte' çalışkan bir karıncanın adımlarıyla iş yapacak enerjiyi yaşlılığında da toplayabileceğini hayal bile edememektedir. Elbette, aynen devam edebileceğini düşünerek çıkmıştı yola, belki de bunun sebebi, Bergman'ın aslında, sinema yönetmene ait bir şeyken, tiyatronun oyuncularla oyun yazarlarına ait bir eser olduğunu hep biliyor olmasıdır. "Sinema kişisel bir şeydir," der Holm'a. "Tiyatro ise nesneldir."

Bergman'ın etkilendiği kişiler de söyleşinin bir başka sıkça tekrarlanan konusudur. Onun filmleri, kendisi asla sinemaya uyarlama girişiminde bulunmasa da, eserleri sık sık tiyatroda sahnelediği oyun yazarlarına -Shakespeare, Molière, Ibsen, Strindberg- referanslarla doludur. (Sahnelediği dramaların büyük bir kısmının televizyon uyarlamalarının yönetmenliğini yapmıştır.) Başka sinema yönetmenlerinden esinlenme konusuna gelince, kendisini 'İsveç sinema geleneği'nin bir parçası olarak göstermeye istekli görünmektedir. Öyle ki, birden doğduğu ülkenin sinema devlerinin isimlerini saymaya başlar. Özellikle de sessiz ustalar olan Sjöström ve Mauritz Stiller ile Alf Sjöberg. Bergman'ın ilk senaryo yazma onurunu elde ettiği *İşkence* (1944) filminin yönetmeni Alf Sjöberg'di. Uluslararası alanda etkilendiği kişilere gelince, Bergman bu konuya, Fransızların eleştiri konusundaki züppeliği konusunda Aghed'e anlattığı bir hikâyeyle açıklık getirmektedir. Uluslararası alanda çok sevilen Jean Renoir'a neredeyse, ken-

disinden başka hiç kimsenin fazla değer vermediği Julien Duviver ve Michel Carné'ye olduğu kadar borç duymadığını söylemiştir. İtalyan Yeni Gerçekçileri, çıraklık dönemine ait çalışmalardan bazıları üzerinde etkili olmuşlar, fakat olgunluk dönemindeki filmleri üzerinde herhangi bir etkileri olmamış. Benzer bir kıskançlık ifadesini de George Cukor ve Alfred Hitchcock'un teknik ustalığı konusunda dile getirmekte ve Orson Welles'in filmlerini fena halde aşağılamaktadır.

Bergman'la röportaj yapan kişilerin, onun filmlerinde uluslararası alandaki çağdaşlarından alınmış bir şeylerin varlığına rastlaması güç olduğu gibi, okurların da, düşünce ve teknikleri Bergman'ınkine benzetilebilecek ve Bergman'ın onlardan bir iki şey aldığı söylenebilecek yönetmenler hakkında söylenmiş övgü dolu bir söz bulması mümkün değildir. *Rashomon*'dan sonra Robert Bresson (*Mouchette* ve *Bir Taşra Papazının Günlüğü* istisna olmak üzere), Carl Theodor Dreyer ve Akira Kurosawa ve *Yer Sarsılıyor*'dan sonra da Luchino Visconti onun evrenbiliminde çok az yer aldı. Bergman İsveçli çağdaşları hakkında övgü dolu sözler söyler, fakat onların filmleri hakkında çok özel bir ifade kullanmaz. François Truffaut'a karşı sevgi besler ve Jean-Luc Godard'ı içinden gelerek aşağılar. Antonioni'nin, özellikle de "hayatımın ve sinemanın en iyi ve en unutulmaz deneyimlerinden birisi" şeklinde nitelendirdiği *Andrey Rublev*'in yönetmeni Andrey Tarkovski'nin gücünü kabul eder. Ancak, onların filmlerinden sadece birkaçını beğenir; çoğunu ipe sapa gelmez bulur. Kendi kuşağından, ya da sonraki kuşaktan olup da güçlü bir sevgi duyduğu yönetmenler sadece, sinemaları kendisininkinden temelden farklı olan, kıyaslama kabul etmeyecek ve onun yaratıcılığına bir meydan okuma şeklinde görülemeyecek kimselerdir. Federico Fellini'yi çok sever ve Jacques Tati'nin *Bay Hulot*'unu zerre bıkkınlık duymadan tekrar tekrar izleyebileceğini ileri sürer. Löthwall'a konuşurken, "Etrafımı saran kültürden etkilendim, fakat en çok da sinema dışındaki şeylerden etkilendim," demiştir. Grenier'e, "Ben doğuştan eğitimliyim," der. Kısacası, Bergman kendisini devlerin omuzları üzerinde yer alan, fakat akranları arasında bir benzeri

bulunmayan; sanatını kendisinden öncekilerden öğrenmiş, ancak çıraklık döneminden sonra tamamen kendi bildiğini okumuş birisi saymaktadır. Bu bağlamda, kendisinin yaratıcılığını tehdit etmeyen genç yönetmenlere karşı övgü dolu sözleri bu kadar rahatlıkla neden söylediği çok iyi anlaşılmaktadır. AFI'da kendisinin ve Nykvist'in "hiçbir kamera tarzının olmadığı" şeklindeki ısrarı, kendi tarzlarının, günümüz tarzlarının dışında ve tamamen benzersiz olduğunu ileri sürmenin bir başka yoludur.

Bergman bu kitapta, filmlerinin tonunda ve orada yer alan karakterlerde de kendini gösterdiğini savunduğumuz niteliklere sahip olarak, ele avuca sığmaz, inatla kendi kendini düzelten, kendini geri planda tutan, belli bir coğrafyaya ait, keyifli, iğneleyici, çekici bir kimse profili sergilemektedir. Yönetmenle, lise ya da üniversite yıllarında *Yedinci Mühür*'ü izlemeleri sayesinde bir tanışıklığa sahip olanlar için 'Bergmanvari' sıfatı 'abartı'yla eşanlamlı olmuştur. Onun eserlerinden söz edildiğinde kafalarda oluşacak aldatıcı imgelere rağmen -kuzey ülkelerinin insanın içini karartan peyzajları, Munch'ın elinden çıkmış tiplere benzeyen, ben buradayım diye bağıran uzun yüzler, bir köşede ihanet planları yapan bir sevgili, Tanrı'nın ölümü karşısında dövünüp duran Ortaçağ şövalyeleri- Bergman'ın film yelpazesinde keyif verici farstan vahiy dramasına, acıklı aile dramasından ulusal epiğe kadar çeşitli şeyler yer alır. Genel olarak, bu kitapta yer alan yazılar yönetmenin memnuniyet ve derinlikleriyle ilgili bir sunum ve tamamlayıcı bir unsur işlevi görmektedir.

Kitapta okuyacağınız söyleşileri yapanlardan bazıları ileriye yönelik çalışmalara da atıfta bulunduklarından, özellikle de gelecekle ilgili tahminlerde bulunanlar açısından olmak üzere, yanılgılarını belirtmek bir zorunluluk haline gelmiştir. *Fanny ve Alexander*'ın gelişiyle ilgili açıklamalarda bulunan William Wolf, bu filmin başrollerinde Bergman'ın daimi oyuncularından Ullmann, Sydow ve Erland Josephson'un yer alacağını ileri sürmektedir. Fakat bu kişilerden sadece sonuncusu çıkmıştır karşımıza. Bergman'ın senaryosunu 1989'da yazdığı *İyi Niyetler (Good Intentions)* nihayet İngilizce olarak *En İyi Niyetler (The Best Intentions)* adıy-



Bir dönemin Bergman filmlerinin değişmez isimleri: Ignmar Bergman, Sven Nykvist, Erland Josephson, Liv Ullmann.

la gösterime girer. Bergman, zamanı gelmeden konuşurken, kendi niyetlerine rağmen röportaj vermeye devam etmiştir. 2004'ün sonunda, kendi hayatı ve çalışmalarıyla ilgili uzun metrajlı bir film uzunluğunda bir belgeselde yer almıştır. 1982'de sinema yönetmenliğini bıraktığı konusundaki açıklamalara itibar edilmemelidir. Bergman'ın *Fanny* ve *Alexander*'dan sonra aynı ölçüde savurgan bir çekim yapmadığını söylemek doğrudur, fakat aynı şey ondan önceki her filmi için de söylenebilir. Televizyona yapıldıkları için, Bergman'ın son yirmi yılda yaptığı filmlerin film sayılamayacağı şeklindeki düşünceye gelince, okurların *Bir Evlilikten Sahneler, Yüz Yüze* (1976) ve *Fanny ve Alexander*'ın da aslında İsveç TV'si için yapıldıklarını hatırlaması gerekir. Gerçekten de, onlardan elde edilen daha kısa teatral uyarlamalar, asıllarıyla kıyaslandıklarında, kısır uyarlamalar şeklinde görülmektedir. Daha sonraki çalışmalardan biri olan, geniş bir oyuncu kadrosuna sahip *Bir Kuklanın Önünde,* Bergman'ın geniş kapsamlı şaheserleriyle yerinde bir kıyaslamaya tabi tutulabilir. Bu yazıda olduğu gibi,

videosu da bulunmayan bu film, ziyadesiyle haksızlığa uğrayarak ihmal edilmiş bir filmdir. Senaryosunu Bergman'ın yazdığı, Ullmann'ın yönettiği ve başrolünü Josepnson'un oynadığı *Sadakatsiz* (2000), başından geçen bir olaydan yola çıkarak bir kurmaca oluşturan bir yazar hakkındadır; adamı terk eden kadının bakış açısından bakılarak bir aşk üçgeni tasarlanmıştır. *Tutku* (1970) ve *Temas*'ın ana temalarına bu yeniden dönüş, belki de Bergman'ın kurmacanın otobiyografiden ayrılması konusundaki en samimi sanatsal ifadesidir. Ve *Bir Evlilikten Sahneler*'in devamı olan *Saraband*, en ünlü örnekleri *Aynadaki Gibi* ve *Çığlıklar ve Fısıltılar* olan oda filmi türü ile *Persona* ve *Kurtların Saati* gibi düş anlatımlarına çarpıcı bir başarıyla geri dönüştür.

Elinizdeki kitap baskıya giderken, Bergman seksen sekizinci doğum gününü kutluyor ve yönetmenlik hayatının sona erdiğini bir kez daha ifade ediyor. En sevdiği filmleri için bir dizi video tanıtımının çalışmalarını tamamlamış bulunmaktadır. Kütüphanesini müzelere ve web sitelerine bağışlıyor. Stockholm'deki sahne çalışmalarını bırakan Bergman gözlerden uzak duruyor. Eğer bu kitapta biraraya getirilen bölümlere dönüp baktıysa, ilk çalışmaları ve yazılarından bazıları yüzünden olduğu gibi, bir kez daha cesareti kırılmış olabilir. Fakat bu da, onun sürekli olarak sanatı ve sanatının anlamıyla ilgili değişiklikler yapan, daima huzursuz bir sinema yönetmeni olduğunun bir başka göstergesi olacaktır sadece.

Sinema Yönetmenleriyle Söyleşiler dizisinin başka örneklerinde olduğu gibi, bu kitabın yeni baskılarında da baskı ve yazım hataları düzeltilmiş, fakat röportajlara esas olarak müdahale edilmemiştir.

Bu kitabın tamamlanmasında bana yardımcı olan herkese en derin şükranlarımı sunuyorum. Bu dizinin editörü Peter Brunette, Virginia Film Festivali'ndeki muhteşem bir yemeğin ardından bu kitabı hazırlamam için bana cesaret vermişti. Kitap, University Press of Mississippi'nin editörlerinden Seetha Srinivasan, Anne Stascavage ve Walter Biggins'ın elinden geçti. An-

nika Hipple, daha önce İngilizce'de hiç yer almayan İsveççe röportajların çevirilerini üstlendi; Brigitte Sion aynı şeyi Fransızca röportajlar için yaptı. Cynthia Grenier kendi röportajının haklarını almam konusunda bana yürekten yardımcı oldu. Sadece kendi yazılarının çevrilip yeniden basılması için değil, Bergman ve şirketi hakkında olduğu gibi, kendi deneyimleri hakkındaki büyüleyici anekdotlar için de izin veren Vilgot Sjöman'la iletişim kurma onuruna sahip oldum. Annem, babam ve kız kardeşim, o sonsuz sevgi ve desteklerini benden hiç esirgemediler. Son olarak, bu kitabı en büyük destekçim olan ve evliliğimizin birinci yılını hayatımın en mutlu dönemi haline getiren çok sevgili eşim Mia'ya ithaf ediyorum.

R.S.

INGMAR BERGMAN'IN GERİLİMLERİ

Vilgot Sjöman, 1957*

Tiyatro binasındaki insanlar için günün en az romantik anıdır bu an. Pencereden bakarken güneşin batışını izleyebiliyorsunuz. Saatler akşamın beş buçuğunu gösteriyor. Provalar sona ermiş ve herkes akşam yemeği için evinin yolunu tutmuş. Akşam öncesinin o büyük sessizliğini yaşıyoruz ve ardından oyun başlıyor.

Çalışanların gözünde kafeterya ıssız bir çöle dönmüş durumda. Tiyatro görevlilerinden sadece bir kişi evini arayıp telefonda karısıyla konuşuyor. Mutfak tezgâhının olduğu yerden bardak sesleri geliyor. Biftek ve patates salataları servise hazır halde. Naima Wifstrand boş bir masaya oturmuş, akşam yemeğini yiyor. Fino köpe-

*) *Vi*, No: 14 (5 Nisan 1957), s. 16-17, 38. İngilizce'ye Annika S. Hipple tarafından çevrilmiştir.

ği, sandalyesinin dibinde. Hava iyiden iyiye kararıyor. Hastalanan bir oyuncuyu ziyarete giden Bergman, hasta ziyaretinden dönmekte. Şimdi de, dişçiye giden Max von Sydow geliyor.

"Ne yaptı o dişçi sana?"

"Kaplamayı kaldırıp diş sinirlerini almaya başlayınca İtalyanların küflü peyniri Gorgonzola gibi bir koku geldi burnuma."

Porselen tabaklar üzerinde kullanılan bıçakların gıcırtısı kaplıyor ortalığı. İnsanların yorgun düştüğü ve o müthiş performansın başlamasından önceki boşluk anı, yemek saati. Von Sydow kalkıp gidiyor. Bir saat içinde Peer Gynt kılığına bürünmesi gerekiyor. Bergman koltuğunda oturmaya devam ediyor. Uzun bir iş gününün yorgunluğunu hissediyor.

Bütün binaya bir yorgunluk sinmiş durumda. Ahşap kaplamalı koridorlarla duvarların canlılığı kaybolmuş. Tiyatronun tamamında *kullanılmış* bir şey havası baş gösteriyor. Dairesel biçimdeki sahne önü siyah renkli tahtalarla kaplanmış. Siyah renkli perdenin arkasında Häggesta çiftliği ve iki saat içinde ölecek olan Aase Ana'nın kulübesi var. Kanatlarda, ışık yönetmeninin, insanı ülser hastası eden küçük çaplı üssü bulunmakta. Kırk beş dakika içerisinde, beş saat sürecek kesintisiz bir ışık çalışmasının sorumluluğunu üstlenecek adam gelecek. Muhteşem bir ekolu stüdyo, Mısır palmiyeleri, keskin bir reçine ve sakız kokusu beklemektedir köle tüccarı Peer Gynt'ü.

Şu an gecenin on biri. Von Sydow sonunda Norveç fiyortlarının karanlıklarına doğru yol almaya başlıyor. Aynı anda Peer Gynt Kahire'nin sığınaklarından olan palmiye ağaçlarının altından çıkıyor ve ayakları kir pas içinde, kalçalarını sallaya sallaya yürüyen Anitra kıkır kıkır gülüyor. Sahnenin gerisinde bulunan Bergman, hastalanan kişinin yerini alan yeni oyuncunun öğleden sonraki provaların ardından nasıl bir performans sergilediğini görmeye çalışıyor. Karanlık sahnede, siyahlara bürünmüş yaşlı ve kör Solveig, ihtiyar Peer Gynt'le buluşmak için ileriye doğru yol alıyor. Yönetmen, karanlık sahnenin her bir yanındaki performansı gözlemliyor.

"Malmö dost bir kenttir," diyor Bergman, orada çok uzun bir zaman kalmasa da. Asıl olarak tiyatroda yaşıyor ve oradan ayrılmak zorunda kaldığında acı çekiyor. "Film stüdyosu olmadan da yapabilirdim. Fakat tiyatrosuz yapamazdım."

Bazılarına göre tiyatro, bir şeyler izlenebilecek bir yerdir. Bergman'a göreyse bir yuva, bir ekmek teknesi, bir barınaktır. Bir topluluğun parçası olduğu duygusunu hissediyor orada.

Hiç kimse bir tek yüze sahip değildir. Bergman'ın içinde, olmak istediği şeyin tam tersi birinin var olduğunu söylemek kesinlikle mümkün. Pek çok ünlü kimsede olduğu gibi -ve hatta daha da fazla- Bergman da duymuştur kendisi için teşhirci dendiğini. Kuşkusuz bu suçlama, en azından kısmen, anlamsız bir suçlama; bir sanatçı kendisini ortaya koyma arzusundan nasıl *uzak kalabilir*? Onların çalışmalarını motive eden bir duygudur bu! Fakat Bergman'ın düşü, sanatsal bir *anonimlik* şeklinde bir düş: "Ne yazık ki, tiyatro kendisini kültürden ayırmıştır."

Aynen Fransa'da yaşanan Orta Çağ dönemlerindeki gibi, kiliseye bağlı olduğu sürece tiyatronun bir anlam ifade edip etmeyeceği konusuna kimse kafa yormadı. O tiyatronun amacı çok açıktı: Tanrı'ya hizmet etmek. Bergman, Hälsingborgs Şehir Tiyatrosu'nun yöneticiliğini yaparken, Chartres katedralinin inşası sırasında yaşananlarla ilgili en alçakgönüllü Ortaçağ dini piyesini sahnelemişti. Onyıllardır çalışan marangozlar, duvarcılar, zanaatçılar. Herkesin bir işi vardı ve yaratılan bir şey, onların kendi başlarına yaptıklarından daha fazla anlam ifade ediyordu. Bugün, o insanlar göçüp gitmişlerdir. Adlarını sanlarını bilen yoktur. Fakat katedral varlığını hâlâ devam ettirmektedir.

Eğer *Yedinci Mühür*'deki şövalyeye karşı bir yakınlık duyuyorsanız, anonim bir katedral inşa etme hayalinin sizin gözünüzde büyük bir anlam ifade etmesi gerekir. Onun hayatı gelgitlerle doludur, fakat herhangi bir amaç ya da anlam taşımamaktadır. Eğer tiyatro ve film çalışması katedral inşa etmeye benzeseydi, kendisinin ötesine geçen bir anlamı olacaktı.

Eleştirmenlerin ve izleyicilerin kendi çalışması hakkında ne düşüneceği üzerine fazla kafa yorduğunda, bu Katedral düşünün Bergman için de bir anlamı olacaktır. Bergman *Yedinci Mühür*'ü yaptığında onun iyi bir film olduğunu biliyordu. Bir kere, bir güven duygusu hissedebildiğine inanıyordu. Fakat filmin gösterime girmesinden bir hafta önce, o her zamanki acıyı yeniden duymaya başladı. "Eğer yaptığım şey benim kim olduğumdan (ve Chartres Katedrali'yle ilgili olarak, o insanların kimler olduklarını bile soran olmadı; önemli olan onların iş yapma becerileriydi, ellerinin işlenecek şeylere şekil verme yeteneğine sahip olmasıydı) daha fazla anlam ifade ederse, o zaman, duygusal çalkantılardan, eleştirilme korkusundan, prestij kazanma arzusundan kurtulabilirim."

Ingmar Bergman'ın hoşnutluklar ve hoşnutsuzluklar şeklindeki pek çok yanının, anonim olarak çalışma arzusu sayesinde kaybolduğu görülmektedir. Ellerinin yaratma gücü ona memnuniyet duygusu yaşatmaktadır: meslek sahibinin duyduğu haz, bir film yönetmeninin işini gerçekten biliyor olmaktan dolayı hissettiği duygu. Çalışmalarında dini bir anlam ortaya koyma arzusu da duymaktadır o.

Bergman'ın mesleki yeteneği her zamankinden daha da büyüktür şimdi. *Şen Dul*'u daha büyük sahneli, Kafka'nın *Şato*'sunu daha küçük sahneli yaparken, ışığı ve karanlığı aynı başarıyla kullanabildiğinin farkındadır. Komediler olduğu kadar ciddi filmler de yapabilmektedir. "Tiyatronun orada, salonun içinde Thaila'nın heykeli gibi olması gerekir. Bakın, nasıl da kusursuz bir şekilde kaldırmış başını! Komik ve trajik olan her iki maskesini de elinde tutuşuna bakın. Hangi maskeyi taktığının hiç önemi yok onun için. Her ikisi de aynı derecede öneme sahiptir."

Ve Bergman, bomboş sahnenin kanatlara doğru giden yolunda, tiyatronun atılan düzgün adımlarının kendisine verdiği güveni anlatıyor. "Film stüdyosunda her şey kısa bir süreliğine telaşlı ve heyecanlıdır. Ve her şey yönetmenin etrafında gelişir. Tiyatroda ise yönetmen ikincildir. Tiyatroya tabidir. Herkese bağlıdır."



Ingmar Bergman tiyatro sahnesinde.

Bergman'ın bir portresini çıkarmak gerekirse, işe onun bu yanıyla başlamak uygun düşer; çünkü dışarıdan bakıldığında, o kesinlikle başkalarına tabi bir kimse olarak görünmemektedir. Rasunda Film City ya da Malmö Şehir Tiyatrosu'nda bir koridor boyunca uzun, ağır ve çabuk adımlarla yürürken, kendisine güven duyan bir lider havası veriyor; birden kafasını kaldırıyor, gözleri hem kuşkulu hem kuşkudan uzak, bilgiye susamış, araştırıp inceleyen ve zihni meşgul bir izlenim veriyor. Yanından geçtiği insanlar konuşmalarını kesiyorlar. Gazete okuyan biri kafasını kaldırıyor. İnisiyatif *ondadır* hep, başkalarında değil. Bir an için koridor elektrikleniyor. Ve sonra birdenbire bir Alman izlenimci oyunundaki gibi muazzam bir kahkaha yükseliyor. Bu kahkaha, bir anekdot ya da aptalca bir röportajda yer alabilir. Bu türden kahkahalar daima muhteşem, eğlenceli, grotesk ya da korkunç bir şey hakkındadır. Derken koridor bir kez daha boşalıp sakinleşiyor, yüklü değildir artık.

Bergman'ın bu dıştan görünen yanını tiyatro çalışanları, teknisyenler ve gelip geçici ziyaretçiler çok iyi bilirler.

Oyuncuları onun içyüzünü biliyorlar. Bilenler de onun en çok güvendiği ve en çok inandığı kimselerdir. Müthiş bir yetenekle iş yapmanın sevecen, sakin ve hoş şeklinin nasıl bir şey olduğunu anlatıyorlar. Onun, kendilerine bir özgürlük duygusu, bu çalışmanın hoş bir oyun olduğu şeklinde bir duygu verme çabalarına dikkat çekiyorlar.

Bergman'ın tarzı, Martin Lamm'ın edebiyat tarihi derslerine katıldığı ve Mâster Olofsgarden'de ilk oyununu sahnelediği günden bu yana, tiyatro çalışmalarıyla geçen yirmi yılı aşkın bir zamanda gelişmiştir. En yaratıcısından en kötüsüne, en ustaca olanına kadar tiyatroyla ilgili her tarzı denemiştir. Ve amatör olsun, büyük bir yeteneğe sahip olanlar olsun, her türden oyuncuyla çalışmıştır. O her yerde yenilik arayıp durdu, önsezisi olabildiğince gelişti. Bulunabilecek her yerde, oyunculuk yeteneği keşfetme gururuna sahip oldu: larva evresinde, kendine güveni olmayan tiyatro okulu öğrencilerinde, ya da bu yeteneğin saklı, kuşkulu veya açıkça görülmediği, ancak kısmen başarılı olan belli bir konuma gelmiş oyunculardа.

Tiyatroda çalıştığı sürece sinema için senaryolar yazdı. Stina Bergman, Svensk Filmindustri'nin (SF) senaryo bölümünde, Sagoteatern'den gelen genç yönetmeni nasıl mahcup bir duruma düşürdüğünü hatırlıyor. Onun, ergenlik çağının tozlu bulutlu atmosferinde yaşayan yalnız gençler hakkındaki senaryosunda yaptığı değişiklikler ve yorumlar karşısında sinirleri altüst olmuş ve hayal kırıklığına uğramış bir halde, üst kattaki odadan nasıl koşarcasına çıkıp geldiğini anlatmayı başarıyor. Bu çalışma *İşkence*'nin (Alf Sjöberg, 1944) dışında gelişmiş.

Sonra bir başka şey daha vardı: stüdyoya yönetmen olarak girmek.

Bergman *İşkence*'den sonra, yılda bir iki tane olmak üzere, film üstüne film yaptı. Çok fazla filim yaptığını söyleyenlere verdiği birkaç cevabı var: Bir şaheser yaratacağım diye oturup bekleyerek, kitap yapar gibi film yapamazsınız; film, her gün güzelleşen bir ürün, bir nesne, vs.'dir. Sanatçıların yavaş adımlarla çalışması gerektiğine inananlar, Bergman'ın bugüne kadar hiç gün yüzü görmemiş kaç tane senaryosu olduğunu bir bilseler dehşete düşerler.

Onun iç dünyası, yoğun faaliyeti içinde görülebilenden çok daha farklı bir endişeyi, sinema yönetmenlerinin yaşadıkları iniş çıkışlar yüzünden çabuk üzülüp yıpranmalarıyla ilgili bir endişeyi yansıtmaktadır. Ünlü oldukları, inanılmaz bir hediye aldıkları, ödül kazandıkları, beğeni gördükleri anlarda yaşadıkları endişelerdir bunlar. Aradan bir yıl geçtikten sonra soran bile olmuyor. Nasıl bir denge çizgisidir şu sinema yönetmenlerinin üzerinde yürüdüğü! Eğer izleyiciler yaptığım bir filmi izlemeye gitmezlerse, yapımcılar bir başkasını yapma konusunda yüreklendirmeyeceklerdir beni. İzleyici gelir mi? *Gelir!* Güzel, o halde yeni birini yap, diyeceklerdir. Böyle anlarda sinema yönetmeni kendisini izleyicilerine bağımlı hisseder. Onlar, romancıların ve edebiyat eleştirmenlerinin hayal bile edemeyecekleri bir şekilde yönetmenin içine, derinlerine işlemektedir.

Bergman kendisini ne zaman rahat hisseder? Yurtdışı gezileri neredeyse her seferinde hoşnutsuzluk ve memleket hasreti çekmekle sonuçlanır. Birkaç hafta sonra dönüp Park Avenue'deki ya da Siljansborg'daki bir otele yerleşir ve günlük programını çıkarıp yeni bir senaryo yazmanın planını yapar.

Her şey hazır olduğunda Stockholm'e gider. Yapımcı kabul ederse, etrafındaki kâğıt yığınları büyümeye başlar. Yapım tasarımcısı P.A. Lundgren ve fotoğrafçı Gunnar Fischer ortaya çıkar. Birlikte taslak çalışması yaparlar. Küçük küçük parçaları biraraya getirerek filmi ortaya çıkarırlar. Film yapım aşamasına gelir ve süreç başlar.

"Tiyatronun büyüsü? Hayır, bu günlerde tiyatro büyüsü diye bir şey kalmadı benim için. O bir manipülasyon, bir teknik ve uygulamalı bir deneyim. Fakat benim gözümde, sinema büyüsünü hâlâ korumaktadır."

Film çekerken hâlâ inanılamaz, beklenmedik ve açıklanamaz şeyler olmaya devam etmektedir.

"*Yedinci Mühür*'deki hırsız Raval salgından öldüğünde, her zaman yaptığım şeyi yapmış ve sahnesi bittikten sonra da kameraya bir süre daha takip ettirmiştim onu. Birdenbire güneş çam ağaçlarının tepesinden kendini göstermişti. Soluktu, fakat filmin

ışığı zayıf olduğu için sonuç harika olmuştu. Adam ormanın aydınlık ortamı içinde yaşanan bir karanlıkta ölmek yerine, üstüne güneş ışığı vururken ölmüştü."

Bu tür şeyler olabilir ya da olmayabilir. Yönetmenin onlar üzerinde bir kontrolü yoktur. Sinemanın büyüsüdür bu.

Bergman bir yandan da televizyona doğru çekilmektedir. Sinema gibi televizyon da keşfedilmemiş bir alandır.

Bergman'ın bir oyunu, çoğunu öfke ve korkuyla doldurduğu çalışmalarının o yanlarına yönelik değilse, o çalışma tamamlanmış sayılmaz.

Tiyatro ile inancın, Tanrı ile alaycılığın bir harmanlaması vardır. *Peki, bu doğru mudur?* diye soruyor insanlar, sadece bu karışımdan hoşnut olmadıklarını ifade ederek. Tiyatroya düşkünlük ve inanç konusuna düşkünlük göstermek Bergman'ın en gerçek özellikleridir. Bu iki yanını göz önünde bulundurmadan tam olarak anlayamazsınız onu.

Bir zamanlar Brigitta Carolina adlı bir kız hakkında bir senaryo kaleme almıştı. Bu kız, sanki bir gerçek hayat moralite oyununda yaşıyormuş gibi dolaşıyordu dünyayı; şeytanla, tuhaf şeylerle, yozlaşmayla, şiir sanatıyla ve iyilikle karşılaşıyordu. Ve senaryo, kızın kendi kurtuluşunu aramasıyla son buluyordu. Final senaryosunda, Selamet Ordusu'nun üniformasını giymiş, şarkı söylüyordu.

Sanata kalırsa, en aklı başında bir izleyici bile bu senaryo konusundan hiçbir şey anlamayacaktır. Senaryoyu gösterdiğinde, Herbert Grevenius onu, "dini bir hassasiyet", olabilecek en kötü eleştiri şeklinde nitelendirmişti. Bergman da onun eleştirisini kabul ederek, filmi kızın intiharıyla bitirmişti.

Zindan'ı izleyenler kızın ölümüne inanamıyorlardı. Filme, duygusal yapısının dışında bir akılcılık kazandırılıyordu.

Bergman'ın eleştiriye boyun eğmesi ve asıl olarak tasarladığı çocukça ve duygusal dini hikâyeyi asla gerçekleştirmemiş olması, kendisinin inancı ve kuşkusuyla ilgili kesin bir düşünceye sahip olmadığını göstermektedir. Bu kesin bir düşünceye sahip olmama hali halen de devam etmektedir. *Yedinci Mühür* bu konu üzerine bir şiirdir.



Yedinci Mühür'ün (1957) akıllarda en çok kalmış karelerinden biri.

Peki ya onun marazi tarafı?

Elbette ki, Bergman kendisini acımasızlık ve korkuya kaptırmamış olsaydı, devamlı olarak hikâye yaratamazdı. İzleyiciler onun çalışmalarının başkaları için olduğu kadar kendisi için de katartik olduğunu bileceklerdir. Bu düşkünlüğünden cerrahi yolla kurtarmak mümkün olsaydı, onu böylesine muhteşem bir sanatçı haline getiren itici güç olan yaratıcılığının çoğu kaybolup gidecekti.

Ve hiç kuşkusuz ve sorumsuz bir biçimde marazi konular ortaya koyduğunu düşünenler, Bergman'ın kendisine uyguladığı otosansür, kendisiyle olan diyalogu hakkında hiçbir şey bilmiyorlardır. *Yedinci Mühür*'de gömülmek üzere ormana götürülen büyücü kızı hatırlayın. Bergman o sahneyi, yalın ve açık bir şekilde, fazladan hiçbir şey katmadan ortaya koyduğunu bilmektedir. "Kızın ölüsünün yakılmasını görmüyorsunuz. Konuyla ilgisi bulunmayan, dikkatleri konunun dışına çeken hiçbir şey yoktur." Fakat kendisi, sebebini bilmeden, sahnenin yaşattığı işkenceyi çekmektedir. Bir papazın oğlu olan Bergman bir gün babasının, "Yetişkinlerin acı çekmesini anladığımı düşünüyorum, fakat Tanrı'nın çocukların acı çekmesine nasıl izin verebildiğini anlayamı-

yorum," dediğini aktarmaktadır. O sahnenin konusu budur. Bununla birlikte, onun içinde, uyumluluğunda kuşku duyduğu, açık ve net olmayan, karışık bir şey yoktur.

Fakat doğal olarak, bu korku düşkünlüğü Bergman'ın aptal, hasta, yarın akıllı insanları Kahire'deki akıl hastanesi sahnesinde topladığı sırada, *Peer Gynt*'de gördüğüm bir yanlışa yol açabilmektedir. Teatral olarak piyes çok abartılıdır. Ibsen'in o sahnedeki niyeti, afralı tafralı, pişkin tiplerle alay etmekti sadece. Bergman'ın *gerçekten* hasta ve ruh sağlığı yerinde olmayan insanlarla onur kırıcı bir şekilde alay ettiğini duymak, hem Ibsen'in metnine uymaz hem de abartıya kaçmak, istemeden yapılan bir zulümde bulunmak olur.

Bergman şu anda kendi işgal ettiği alanın sosyal ve gerçekçi bir psikolojik alan olmadığını bilmektedir. Kendi ifadesiyle, çalışmaları "rüyaların doğal yapısını takip etmektedir". Onun şu anda yapmak istediği film türüdür bu; rüyalardan ibaret filmlerdir. Çoğu kimse de ona gösterişçi biri olduğunu söylediğinden, en zor şeyi yapmaya çalışıyor: isteyerek yapılan bir gösterişçilik sanatı.

Gösterişçiliğe düşerken yalnız olmadığı düşüncesiyle avutmaktadır kendisini. *Peer Gynt*'ün muhteşem bir tiyatro olduğunu düşünür. Üstelik, orada kendi temalarından birkaçını da bulur: soytarılık, kaçış, suç. Fakat Solveig'in sonsuza kadar beklenmesi şeklindeki son, inanılır gibi değildir. "Orada, Muhterem Ibsen de benim kadar gösterişçidir."

Zaman zaman, Bergman'ın kendi senaryolarını yazmaya değil de, yönetmenlik işine yapışıp kaldığı söylenmektedir. Bu kısır ve anlamsız iddialar, bir eleştirmenin en kötü silahları arasında yer alır. Çünkü, eleştirmenin amacı ne olursa olsun, Bergman'ın duyduğu ifade etme ihtiyacı, bir yönetmenin duyduğu ihtiyaç değil, bir yazarın duyduğu ihtiyaçtır. Ingmar Bergman'a çalışma dürtüsü veren bir başka gerilimdir bu.

KUZEYLİ PROTESTAN

James Baldwin, 1960*



Bergman'ın ses karışımını da gerçekleştirerek bir filmini bitirdiğini ve hemen ardından bir başkasına başlamak üzere plan yaptığını biliyordum. Filmstaden'e telefon ettiğimde, telefona, inanılmaz bir çabuklukla bizzat kendisi geldi. Yorgun fakat keyfi yerinde görünüyordu ve hemen gelirsem benimle görüşebileceğini söyledi.

Filmstaden, Stockholm'ün Rasunda deen bir varoşunda bulunmaktadır ve dünyanın en eski film şirketlerinden biri olan Svensk Filmindustri'nin merkezidir. Victor Sjöström'ün, sonunda kendisini -kısaca- Hollywood'un sıkıntı verici mekânlarına taşı-

*) *Esquire*, 1960. Ayrıca şu derlemeye bakınız: *Nobody Knows My Name*, 1961.

yan o muhteşem filmleri (Victor Seastrom adıyla) yaptığı yerdir burası. Burada, Mauritz Stiller *Gösta Berling Destanı*'nın yönetmenliğini yaptı ve bunun ardından da keşfettiği yıldız oyuncu Garbo'yla birlikte kendilerini batıya taşıdılar; daha sonra da görüldüğü gibi, Garbo'nun sanatsal olarak yapabileceği en verimli göç olmamasının yanında, Stiller için de felaketle sonuçlanacak bir taşınmaydı bu gidiş. Ingrid Bergman 1939 yılında buradan ayrıldı. (Ingmar Bergman'la bir ilişkisi yoktur.) Svensk Filmindustry bu mezunlarından gurur duymaktadır, fakat onlar o anda hiç kimseden, filmleri İsveç film endüstrisini uluslararası alana taşıyan Ingmar Bergman'dan duydukları kadar gurur duymamaktadırlar. Bununla birlikte, genelde, ortaya çıkan Bergman modasıyla ilgili çok kesin bir görüşleri vardır. Onun bir moda *olduğunun* farkındadırlar, kendilerini karşılaşacakları kaçınılmaz bir tepkiye karşı hazırlıyorlar ve Bergman'ın da aynı şeyi yapıyor olmasını umuyorlar. Gürültü patırtı ortamında söylenenler Bergman'ın kapasitesini ortaya koymaktan uzaktır. Fakat o, şu anda sinema dünyasında iş yapan çok az sayıdaki dehadan birisidir.

Kuşkusuz, o aynı zamanda da en özgür kimsedir. Çoğu genç Fransız yönetmenin başına geldiği gibi, sınırlı bir bütçeyle, parasını alamayan oyuncularla çalışmak ona göre değil. Arkasında bir film şirketinin desteğine sahip; İsveç film şirketlerinin genellikle kendi laboratuarları, stüdyoları, kiralık dağıtım şirketleri ve salonları vardır. Bu imkânlara sahip olmadan film yapmak çok zordur, ayrıca bu küçücük ülkede, yapılan filmlerden başka ülkelerdekinden -Danimarka hariç- daha fazla vergi alınmakta ve şirketlere ait bu salonlardaki gösterim süresinin yüzde 60'ını yabancı filmler işgal etmektedir. İsveç film endüstrisi de muhtemelen Amerikan yıldız sistemine benzeyen bir şeye destek olamamaktadır. Bu durum, kesinlikle kârlı bir iş beklentisiyle yıllarca hiçbir iş yapmadan oturup beklemek zorunda kalmayan ve yıldızlarımızın en yeteneklisine bile çok nadir tanınan bir alan ve esnekliği yaratabilecek oyuncular açısından sağlıklı bir şeydir. Elbette, bu durum, kendi oyuncularını seçme konusunda tamamen özgür olduğu için Bergman açısından da iyidir: Eğer Geraldine Page'le ça-

lışmak istiyorsa, stüdyo baskısı onu Kim Novak'tan bir rol almaya zorlamayacaktır. Eğer bu özgürlük olmasaydı, muhtemelen Ingmar Bergman'ın varlığından bile haberimiz olmayacaktı. Yirmi tane tuhaf filminin çoğu yapıldığı zaman başarılı olmamıştı, o filmler bugün de onun şirketin en büyük para makineleri değillerdir. (Kendi modası bu durumu bir ölçüde değiştirmiştir, fakat, daha önce de söylediğim gibi, hiç kimse bu modanın ilelebet sürüp gideceğini bekleyemez.) "Ödüller kazanıyor ve bize prestij sağlıyor," diyordu çalışma arkadaşlarından biri, "fakat para kazandıracağına inanılan filan, filan ..." ve burada çok popüler olan iki İsveçli yönetmenin adını telaffuz ediyordu.

Filmstaden'e biraz erken gelmiştim; Bergman hâlâ meşguldü ve benimle buluşmasının gecikeceği bildirildi bana. Onu orada beklemek üzere ofisine götürüldüm. Kendisinin yokluğunda ofisi görme fırsatı elde ettim.

Çok küçük bir ofisti, büyük kısmını bir masa kaplıyordu. Masa pencerenin tam dibindeydi –başka bir yere yerleştirilmesi mümkün değildi; bu pencere Bergman filmlerinin gün ışığı altındaki peyzajına bakıyordu. Hava kapalıydı, ancak güneş oradaki ilk gönümü aydınlatmaya yetiyordu, yağışsızdı. Ağaçlar yapraklarını döküyordu ve düşen her yaprak uzun, karanlık İsveç kışını biraz daha yaklaştırıyordu. Bergman'ın karakterlerinin daima bir uçtan diğerine kat ettikleri orman bu pencerenin tam karşısındadır ve kaçıp kurtulmak zorunda oldukları o uğursuz araba da diğer sahne eşyalarının arasındadır. Biraz şaşırarak, Bergman'ın kafasının içindeki doğal ortam görüntüsünün, kendisinin içinde yetiştiği aynı ortam olduğunu fark ettim.

Masanın üstünde kâğıtlar, dosyalar, kitaplar vardı ve bunların hepsi de düzenli bir şekilde duruyordu. Masayla duvarın arasına bir portatif karyola sıkıştırılmıştı; üzerine de kahverengi bir deri ceketle örme bir bere atılmıştı. Oturduğum misafir koltuğu kapıya belli bir açıyla yerleştirilmişti; açıldığında bana çarpacak kadar yakındı, neredeyse her seferinde de oraya oturuyordum ve Esperanto diliyle gülümseyerek konuşuyorduk. Duvarda Charlie Chaplin'le Victor Sjöström'e ait üç fotoğraf asılıydı.

Nihayet, üstünde kazak olan, saçları dökülmüş, korkunç derecede zayıf, uzun boylu adam içeriye girdi. Delikanlıların en şekilsiziydi, kolları ve bacakları gevşemiş halde hâlâ iş görüyordu; iyi huyluluğu içinde kendine özgü dobra bir şey, onun aynı zamanda bildiğini okuyan mücadeleci bir kişiliğe de sahip olduğunu ifade ediyordu: hiç kuşkusuz, her şeyin rahatlıkla konuşulup tartışılabileceği, bir anlamda, her türden ilişkinin kurulabileceği rahat bir insan; inançlı bir Protestan'ın sahip olduğu, başkalarıyla araya bir mesafe koyma şeklinde bir özellik vardı. Bu tehlikeli özelliğin -otoriter olma- çoğu kimsenin düşmanlığını kazandıracağı kesindir. Bergman'ın, kimsenin dinlediği yok düşüncesini taşıdığı için, ne hissediyorsa onu dile getirme alışkanlığına sahip olduğu izlenimini edindim.

Sanırım, birbirimize yakınlık duymayı sağlayacak zaman yaratmak için arada bir çay içme teklifinde bulunuyordu, fakat bunun sebebi aslında, tekrar işe başlamadan önce çay içme ihtiyacını gidermekti. Ofisten çıkıp kantine kadar yürüdük.

Stockholm'e geldiğimde tam grip olmak üzereydim; öksürüp aksırıyor, burnumu siliyordum. Bir süre sonra Bergman kaygılı gözlerle bana bakarak, çok hasta göründüğümü söyledi.

Oraya kendi sağlık durumumu konuşmaya gelmediğim için, konuyu değiştirmeye çalıştım. Çok geçmeden şunu öğrendim ki, bir konunun değiştirilip değiştirilmemesi Bergman'ın bileceği bir şeydir. Konudan uzaklaşacağı yoktu.

"Sizin için bir şey yapabilir miyim?" diyerek ısrarla üzerime geldi; cevap vermediğimi görünce ellerini birleştirdi, kendi sorusuna sinirlendi ve gülerek, "Utanmana gerek yok. Ben hasta olmanın ve bir şehirde tek başına bulunmanın ne demek olduğunu bilirim," dedi.

Bu yakışıksız ve bencilce bir davranıştı; fakat yine de beni müthiş derecede etkilemiş ve savunmasız hale getirmişti. Aslında, onun gösterdiği bu ilgi benimle olmaktan çok kendisiyle ilgiliydi. Kendi geçmişiyle ilgiliydi ve o, dünyanın her yerinde işlenen etrafa kayıtsız kalma suçuna asla ortak olmayacağı konusundaki kararlılığını ifade ediyordu.



Bekleyen Kadınlar'da (1952) bir kare.

Dönüp, kantinin penceresinden çok kısa bir süre, Ekim ayının parıltılı bir gününde ağaçlara, aydınlık gökyüzüne baktı ve sonra tekrar bana döndü.

"Pekâlâ!" dedi, gülümseyerek, "Siz benden yana mısınız, yoksa bana karşı mısınız?"

Ben bu soruya o anda nasıl cevap vereceğimi bilemezken, konuşmasına devam etti: "Sizin benden yana ya da bana karşı olmanız umrumda değil. Doğru değil tabii bu söylediğim. Doğal olarak, benden *yana* olmanızı tercih ederdim; daha mutlu olurdum. Ama bilmem gerekir."

Ona, kendisinden yana olduğumu söyledim; bu aslında benim onun hakkında yazı yazmamı zorlaştıran temel bir güçlük olabilirdi. Filmlerinden çoğunu izlemiştim -fakat onların hepsini izlemeye çalışmak gibi bir niyetim olmamıştı- ve bir bakıma, onun yapmaya çalıştığını hissettiğim şeyle özdeşleştiğim duygusuna kapıldım. Onun dünyaya bakarken gördükleri ile *benim* gördüklerim arasında fark kalmamıştı. Filmlerinden bazıları bana oldukça soğuk, biraz fazla planlı programlı geliyordu. Örneğin, izleme-



Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri'nden (1955) bir sahne.

den önce *Yedinci Mühür* hakkında çok şey duymuştum, fakat beni diğerleri kadar etkilememişti.

"O filmi tartışamam," dedi birden ve dışarıyı seyretmek üzere tekrar pencereye döndü. "O filmi yapmam gerekiyordu. O argümandan, o sorunlardan kurtarmam gerekiyordu kendimi," dedi. Bana baktı. "Bir kitap yazarken, aynı şey sizin için de geçerli değil mi? Öyle yapmanız gerektiği için siz de aynı şeyi yapıyorsunuz, öyle yaptığınızda içiniz rahat oluyor, değil mi?" dedi.

Gülerek bana bir çay doldurdu. Sanki iki afacan, sırrımızı büyüklerimizden saklamamız gereken ölümüne ve harika bir oyun oynuyormuşuz gibi bir hava yaratmıştı.

"Hangileriydi o sorunlar?"

"Oh, Tanrı ve Şeytan. Hayat ve Ölüm. İyi ve Kötü." Güldü.

"İşte *o sorunlar.*"

Ona, bir papazın oğlu olmasının içten içe kafasını meşgul eden meselelere az katkı yapmadığını söylemek istedim. Fakat özel hayatına nasıl gireceğimi bilemiyordum. Bu işi onun filmleri vasıtasıyla çözebileceğimizi umuyordum.

Sevgi meselesinin sizin kafanızı çok meşgul ettiği görünüyor, diyerek girdim konuya: *Bu meselenin sizin kafanızı da meşgul ettiğinden kuşkum yok,* diyecekmiş gibi bir izlenim edindim, fakat o yumuşak bir ses tonuyla, "Evet," diye cevap verdi. Sonra, benim başka bir yöntem denememe fırsat vermeden şöyle söyledi: "Benimle sohbet etmekte biraz zorlanabilirsiniz. Aslında, geçmişimle ilgili konuşmanın fazla bir anlamının olacağını sanmıyorum. Ve henüz gerçekleştirmediğim bir iş konusunda konuşamıyorum."

Egoizmin kafasını çok meşgul ettiğini, karakterlerinin çoğunun zorunlu olarak ve de fena halde olayların merkezi haline geldiklerini ifade ettim: *Büyücü*'deki Vogler, *Yaban Çilekleri*'ndeki Isak Borg, *Yaz Oyunları*'ndaki balerin.

"*Yaz Oyunları*'na bayılıyorum," dedi. "O benim en çok sevdiğim filmim."

"En iyi filmimdir demek istemiyorum. En iyi filmimin hangisi olduğunu bilmiyorum," diye ekledi.

Yaz Oyunları 1950'de yapıldı. Bu film muhtemelen Bergman'ın en iyi filmi değildi (Amerika Birleşik Devletleri'nde *Çıplak Gece* olarak gösterilen bu filme yer vereceğim) fakat kesinlikle en etkileyicilerinden biriydi. O filmin gücü, olağanüstü derecede kusursuz ve gerçekçi olan balerin portresinden ve filmin önce evreni gözlerimizin önüne seren, sonra bizi dışarıda bırakan, ilk aşkın doğasının algılanmasından kaynaklanmaktadır. Erkeklerin genellikle oldukça gölgede kaldıkları, merkezlerinde bir kadına, ya da kadınlara, yer veren film grubuna ait (*Bekleyen Kadınlar*, *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* ve *Hayatın Eşiğinde*) bir filmdir o. Fakat bu filmde Bergman'ın bütün temaları yer almaktadır: vade ve ölümün kaçınılmazlığı, insanların gönül işleriyle ilgili komedi, yanılsamanın doğası, egoizmin doğası, sanatın değeri gibi kafasını sürekli meşgul eden konular. Bu temalar, onun insanı merkez alan bütün filmleri boyunca işlenmektedir: *Çıplak Gece* (aslında adı "Palyaçonun Akşamı" olması gerekiyordu), *Yaban Çilekleri, Yüz, Yedinci Mühür*. Bu filmlerden sadece bir tanesinde (*Yüz*) kadın-erkek ilişkisi erkek bakış açısından, yani erkek gücünün bir kaynağı olarak sunulmaktadır. Kadınları konu alan filmlerde, kadın-erkek ilişkisi ancak tutkuyla, akılla ya da kadının sabrı saye-

sinde başarılı olabilmektedir ve bu ilişki kadının erkek düşüncesini değiştirebilme gücüne bağlıdır. *Çıplak Gece*, Bergman filmleri içinde en karmaşık duyguların yer aldığı filmdir ve kesinlikle şimdiye değin yapılan en vahşi erotik filmlerden biridir; keza, kadın gücü karşısındaki erkek çaresizliğinin ele alındığı bir çalışmadır. Sanırım *Yaban Çilekleri*, Bergman'ın en göze batan karakteristik özelliğine sahip sözel ve görsel bir retoriğe boğulduğu için, onun düzeyine ulaşamamaktadır. Fakat oradaki yaşlı profesöre yaptırılan değerlendirmeler, onun sadece kadınlarının kurbanı olmadığını göstermektedir: O, kadınlarının nasıl olması gerektiğinden sorumludur.

Bakın, çabucak Bergman'ın filmlerinden Stockholm konusuna geçtik.

"Stockholm hiç de yoğun bir şehir değil," dedi. "Komik olan, onun bir şehir olarak görülmesi. Stockholm sadece, birtakım ormanlık alanla bazı göllerin arasında yer alan büyükçe bir kasabadır. İnsan, burasının ne özelliği var da bu kadar önemli görülüyor, diye merak ediyor."

Stockholm'ün bir şehir olabileceği düşüncesine pek alışıldık olmayan bu karşı çıkışın başka pek çok insanda da olduğunu gördüm. Bildiğim kadarıyla burasının çok hızlı bir şekilde şehirleşmeye çalıştığı görülmektedir; aslında, bir milletin temel ticari ve kültürel takas odasının doğal ve kaçınılmaz kaderidir bu. Fakat kırk bir yaşındaki Bergman'a göre de, çok daha genç insanlara göre de, Stockholm daima bir kasaba görüntüsüne sahiptir. Değişmesini de arzu etmiyorlar. Başka Avrupa kasabaları ve şehirlerinde olduğu gibi burada da insanların gerçekleşmekte olan 'Amerikanlaşma'dan ciddi şekilde şikâyetçi olduğu işitilmektedir.

Öğrenebildiğim kadarıyla bu 'Amerikanlaşma', büyük ölçüde, giderek daha fazla insanın kırsal kesimleri terk ederek Stockholm'e göç etmeleri anlamına gelmektedir. Stockholm bu insanları kabul edebilecek hale getirilmemiştir ve bu durum kaçınılmaz olarak konut sorunundan gençlerin suça itilmesine kadar bir sürü toplumsal sorunların yaşanmasına yol açacaktır. Elbette, rock-and-roll parçaları çalan otomatik plak çalarlar vardır, Ame-

rika Birleşik Devletleri'ndekilerinin aynısı, caz parçaları çalan birkaç bar da vardır. Ve James Dean'in üniformalı hayaleti -kukla da denebilecek- mazoşist kız arkadaş, motosiklet ya da (berbat bir şekilde boyanmış) otomobiller boy göstermektedir Stockholm'ün sokaklarında. Bunlar beni New York'taki asılları kadar korkutmamaktadır, onlar gerçek bir Amerikan şaşkınlığını ya da kaçınılmaz bir sonuç olan Amerikan keşmekeşini yaratmayı başarmışlardır. Belki şunu da eklemem gerekir, Amerikalı zenciler onlar açısından, bir tür *kutsal canavar* olarak kalmaktadır, ki bu da, eğer öyle bir şey varsa, onların, kendilerini taklit etmek zorunda hissettikleri şey hakkında ne kadar az şey bildiklerini göstermektedir. Pek çok bakımdan Amerikan modellerinden farklılık gösteriyorlar: Örneğin, bir düzen olmamasının değil, fazlasıyla olmasının sıkıntısını yaşıyorlar. Cinsellik açısından tabularda boğulmuyorlar; tam tersine, bir iki tabu yaratma arzusu duyuyorlar.

Fakat Stockholm'de yaşayan insanlar korkmakta haklılar. Onları korkutan Stockholm'ün giderek bir şehir haline gelmesi değil, bu yüzyılda herkesi etkisi altına alan baskıların eski sadelikleri yok etmesidir. Bu gerçekten de, insanların Amerikanlaşmadan söz edildiğinde, sürekli dile getirdikleri bir şeydir. Onların bugüne değin inşa ettikleri bütün sosyal ve ahlâki yapının, ona yüklenen talepleri karşılamakta tamamen yetersiz kaldığını gizlemek için kullanılan bir tanımlamadır bu. Yaşlı biri yeni bir şey tasavvur edemez, ya da yeni bir şey yaratamaz. Genç olanın da yaşlı olana güveni yoktur. Kendilerinde, onlara uygun olarak yaşayacakları standartlar bulamamaları şeklinde bir eksikliktir bu. Yaşanabileceği akla gelmese de, böyle bir kaosun en ciddi sonuçları, aşkın ölümüdür. Bununla sadece romantik aşk anlayışının sona ermesini değil -bugün bu anlayışın geçerli olması tamamen mümkündür-, cinsiyetler arasındaki iletişimin kopmasını kastediyorum.

Bergman meslek hayatının ilk dönemleri hakkında çok az konuştu. *Işkence*'nin senaryosunu kaleme aldığı 1944 yılında Filmstaden'e gelmiş. Bu çok ümit vaat eden bir başlangıçtı. Fakat bu ümit vaat eden başlangıçlar, özellikle de filmler konusunda, çok fazla şey

ifade etmemektedir. Vaat, kesinlikle Bergman'ın eksikliğini hissettiği bir şey değildi. Esneklik eksikliği vardı onun. Ne kendisi ne de konuştuğum başka insanlar, onun bu özelliğe büyük ölçüde sahip olduğu, genç ve derinden tutkulu olduğu ve yorgunluk nedir bilmediği için bir güven eksikliği bulunduğunu söylediler. Onun bu denli öfkeli bir şekilde bağırıp çağırmalarla gizlediği bu eksiklikten bugün Filmstaden'de hâlâ söz edilmektedir. Kızgınlıkları, diyelim, hayatında tek kelime konuşmadığı halde, sadece suratını beğenmediği için bir marangozla çalışmayı kabul etmeme noktasına kadar varmaktadır. Evinde kendisini bekleyen misafirlerin olduğunu öğrendiğinde, onlar gidinceye kadar banyoya saklandığı bilinmektedir. Bu insanların çoğu bir daha asla evine gelmemişlerdir ve elbette onları suçlamak mümkün değildir. Hayatının o döneminde arkadaşlarının duygularına da özel bir saygısı yoktu. "Düzeldi," diyordu, son birkaç yıldır onunla birlikte çalışan bir kadın, "fakat tam düzelmesi imkânsızdı. Çok berbat şeyler söyleyebiliyor, ölsem de kurtulsam dedirtebiliyordu insana. Hele de bir kadınsanız."

Anlatmaya devem ediyordu. "Daha sonra gelip özür dilerdi. Kabul etmekten başka bir şey yapamazdınız, hepsi bu."

Bergman o sevgisiz geçen günlere, "Çok genç biri," "bir çocuk," ya da "kötü bir yönetmen" şeklinde atıfta bulunuyordu. Huyu suyu böyle olan, filmleri de gişe yapmayan bir Amerikalı, en azından Orson Welles'in kaderini yaşardı. Oysa Bergman senaryo yazarı, film yönetmeni ve oyun yönetmeni olarak çalışmaya devam etti.

"Bir süre oyunculuk yaptım," diyor, "berbat bir oyuncuydum. Fakat bu deneyimim çok şey öğretti bana."

En büyük yeteneklerden biri olan, oyuncuları kullanma konusunda çok şey öğretmiştir muhtemelen.

Hälsingborg, Göteborg ve Malmö belediyelerinin şehir tiyatrolarında oyunlar sahneledi ve hâlen Stockholm Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nda çalışmaktadır (ya da mevcut film çalışmasını bitirir bitirmez kaldığı yerden devam edecektir).

Karşılaştığım insanlardan bazıları bana, onun sahne çalışmalarının sinema alanındaki çalışmalarından daha heyecan verici

olduğunu söylediler. Bu insanlar genellikle, modasının sona ermeye başladığı bugünlerde, onun geleceğiyle ilgilenen kimselerdi. Bunu söylerken sanki ona son bir şans veriyormuş gibi bir havaları vardı.

Bergman'a bu konuda sorular yönelttim, fakat edindiğim bilgiler onun tiyatrodan çok sinemaya kaydığını göstermektedir. Tiyatro denince aklına, sıklıkla, uzun provalar ya da henüz embriyon halindeki bir film hazırlığı gelmektedir. En azından iki teatral eseriyle birlikte ortaya çıkan durum neredeyse kesin olarak budur. 1954 yılında Malmö Belediye Tiyatrosu'nda Franz Lehár'ın *Şen Dul*'unu sahneledi. Ertesi yıl, özenle hazırlanmış bir dönem komedisi olan ve romantik opereti çok güzel bir şekilde kullanan -Bergman'ın çok vahşi amaçları için- *Bir Yaz Gecesinden Gülümsemeler*'i yazdı ve sahneledi. 1956'da *Bir Ortaçağ Freski* adlı oyununu yayınladı. Bu oyun sahnelenmedi, fakat aynı yıl içinde *Yedinci Mühür*'ün temelleri atıldı ve bu filmin senaryosunu kaleme alıp yönetmenliğini yaptı. Sanırım, bu oyunun -en azından Bergman tarafından- sahnelenmeyeceği kesindir.

Başka ülkelerde çalışması yönünde çok sayıda teklif almıştı kuşkusuz. Bu tekliflerden birini kabul edip etmediğini sordum ona.

Gene pencereden dışarıya bakmaya başladı. "Ben burada, ülkemdeyim," dedi. "Çok zamanımı aldı, fakat istediğim bütün imkânlara -her şeye- sahibim artık. Ekip elemanlarım beni tanıyorlar, ben onları tanıyorum, oyuncularımı tanıyorum."

Onu gözlemledim. İçimden bir şey, kaçınılmaz biçimde, ülkesini bu kadar içtenlikle sevmesi ve ülkesinde çalışmayı tercih etmesi sebebiyle onu kıskanmama yol açtı. Fakat bir yandan da, beni çok şaşırtan bir şekilde, hiç kıskanmıyordum onu. Hayatta yer alan her şey, hayatın onun sınırlarını nasıl kabul ettiğine bağlıdır: Onun dilini kıskanmak gibi bir şey olurdu bu.

"Eğer bir kemancı olsaydım," dedi bir süre sonra, "ve Paris'e davet edilseydim -kendi kemanımı götürmeyip, Fransa'dan bir keman kullanmak şartıyla- gidemezdim oraya." Birdenbire eliyle işaret ederek pencereden dışarıyı gösterdi. "Bu gördüğünüz, benim kemanım," dedi.

Vakit geç oluyordu. O herhangi bir öneride bulunmasa da, ben artık kalkmam gerektiği yönünde bir duygu hissediyordum. *Büyücü* hakkında konuşuyorduk.

"Hipnotizmayla bir ilgisi yok, değil mi?" diye sordum.

"Hayır. Hayır. Kesinlikle yok," dedi.

"O halde bir şakadır. Sanatçının durumuyla ilgili uzun zamanlı ve özenle hazırlanmış bir metafordur; yani, her zaman, her yerde, sürekli demek istiyorum."

Yedinci Mühür'ü yapma sebeplerinden söz ederken güldüğü gibi, aynı komplocu yaklaşımla gülmeye başladı. "E, evet. O karakter devamlı olarak büyük bir felaketin, olağanüstü bir şeyler yaşamanın eşiğindeydi. Sürekli. Öyle değil mi? Su, balık için ne denli vazgeçilmez bir unsursa, bu da onun için vazgeçilmez bir unsurdur."

Biz otururken insanlar gelip konuşmalarımızı bölüyorlardı ve iş bu sefer de, Bergman'ı kendisiyle birlikte götürme niyetinde olduğu açıkça belli olan birisi geldi. Kendisiyle tekrar önümüzdeki haftanın başında görüşmeyi kararlaştırdık. Arabam gelinceye kadar benimle birlikte oldu ve şoföre gideceğim yeri tarif etti. Yürüyüp giderken, onun uzun boylu, saçları dökülmüş ve kendinden son derece emin halini seyrettim. Çocukluğumun kara cübbeli vaizlerini hatırlatan tuhaf ve çılgın Kuzey Protestanlığında nasıl bir şey bulunduğu geldi aklıma.

Bergman'ın üzerinde en derin etkiyi bırakan filmlerinden biri de, Victor Sjöström'ün *Hayalet Araba*'sıdır. Bu film, Selma Lagerlöf'ün benim daha önce okumadığım bir romanından uyarlanmıştır; tasavvur bile edemeyeceğim bir romandır o. Fakat bir Kuzey fablı olarak çok büyük bir anlam ifade etmektedir; babadan oğula, nesilden nesile aktarılan bir hikâyedir. Filmin ana teması şudur: Noel arifesinde kim günahkâr olarak ölürse, önümüzdeki yıl boyunca Ölüm'ün arabasını o taşıyacaktır. Filmin hikâyesi, bir günahkârın -Sjöström'ün bizzat kendisinin çok güzel bir şekilde oynadığı- Ölüm'ü nasıl atlattığıyla ilgilidir. Kişi Ölüm'ü erdemle, İncil'deki, ya da daha çok Yeni Ahit'teki anlamıyla, erdem sayesinde atlatmaktadır. Zayıflığı ve köklü insanlığı sayesinde bu bilinmez güce karşı koyarak alt etmektedir Ölüm'ü.

Elbette, bu tam da Bergman'ın *Yedinci Mühür*'de anlattığı hikâyedir. Bergman, bugünün dünyasındaki hayat koşullarımızdan ve bu sevgiden yoksun ve uğursuz şartların üstesinden gelebilmenin yolundan söz etmek için, bilinen o eski çerçeveyi ve hikâyeyi kullanabilmeyi başarmıştır. Bu eski hikâye, onun kendi kişisel geçmişinin bir parçası ve kendisini yaratan insanlara ulaşmanın bir yoludur.

Tekrar şehre dönerken yolda, onunla ortak noktalarımız bulunduğunu hatırlayınca, kafamda bir film tasarlayarak keyiflendim; eğer bir sinema yönetmeni olsaydım, benim bu filmimin diğer filmlerim arasındaki yeri, *Yedinci Mühür*'ün Bergman'ın diğer filmleri arasındaki yeri ne ise, aynen o alacaktı. Filmlerimi yaparken Kuzey hikâyelerine yer vermedim, Güney müziğini kullanmıştım. Afrika'nın tamtamlarından Kongo Meydanı'na, New Orleans'a, Harlem'e kadar, son olarak da Stockholm'e çıkan bütün yollara ve Afrika şehirlerinin Avrupalı kesimlerine kadar yer vardı. Benim filmim yük gemisi *Jesus*'a bindirilen kölelerle başlıyordu. Bu gemi, kapkara bir denizin ortasında, güverteleri gemi yelkenleri kadar beyaz ve taşıdığı köleler okyanus kadar siyah olan, bembeyaz bir gemiydi. Her nesilde mutlaka ortaya çıkacak ve ölüme mahkûm edilecek bir isyancı köle, ölümsüz bir figür vardır. Bu kişi, köle taşıyan gemide büyücü hekim, prens, şef ya da bir şarkıcıdır; buradaki şahıs da siyah bir kadını kurtarmak için denize atlayıp ölüyor. Ancak, kadının bir çocuğu vardır ve bu çocuk bir köle isyanına katılır, bu yüzden asılarak idam edilir. Yeniden inşa sürecinde, Kongre'yi terk ettiği için öldürülecektir. Birinci Dünya Savaşı sırasında askerdi ve dönüşte canlı canlı gömülmüştü. Büyük Buhran zamanında bir caz müzisyeniydi ve delirmişti. Onu günümüze taşıyan da bu özelliğidir. Şimdi bu adamın kaderi ne olacaktır? Bütün bu zaman içinde efendilerin soyundan gelen kişilere ne olmuştur? Fakat yine de, filmde ben kendi geçmişimi özetleyemiyorum, Bergman bunu başarıyor. Bazı bakımlardan onun geçmişini ele almak çok kolaydır: Bir kere çok uzak ve çok yakındır. Belki de siyah Protestan'ı beyaz olandan ayıran şey, benim hâlâ çetin ve kabul görmeyen doğamdır.



Ingmar Bergman.

Belki de benim kahramanın, benim trajik kahramanım şimdi bir uyuşturucu müptelâsı olacaktı; bu durum bir bakıma, Amerika'nın siyah nesillerinin kat ettiği mesafeyi ortaya koymaktadır. Fakat sadece bir bakıma öyleydi, hikâyenin bütünü böyle değildi; sonra birden, eğer aradığım trajik kahramanı -kendim olaraktasavvur edebilirsem, acılı halimin iyi bir anlatıma dönüşebileceği geldi aklıma. Her sanat eseri az çok dolaylı bir itiraftır. Eğer ayakta kalmak istiyorlarsa, bütün sanatçıların hikâyenin tamamını, acıyı kusması şarttır. Gerçek olanı da hayal ürünü olanı da, hepsini ortaya koyması şarttır. O halde, Bergman'ın otoritesinin onun çetin, titiz ve disiplinli bir kendiliğinden ortaya çıkışa uygun olmasından kaynaklandığı görülmektedir.

Gençliğinde, babasıyla arası iyi değildi Bergman'ın.

"Şimdi nasıl peki?" diye sordum ona.

"Oh, şimdi," dedi, "İyi anlaşıyoruz. Sık sık onu görmeye gidiyorum." Ona kendisini kıskandığımı söyledim. Gülümseyerek, "Hep böyle olur; savaş sona erdiğinde, babalar ve oğullar dost olurlar," dedi.

Böyle bir uzlaşmanın muhtemelen kişinin kendi geçmişine karşı yaklaşımı ve ondan yararlanması bakımından çok önemli olduğunu söylememiştim. Fakat şimdi Stockholm'ün kasvetli havasında otelimin parıltısını görünce, benim filmimde eksik olan şeyin, otorite konusunda ülkemdeki Amerikan umutsuzluğu ve arayışı olduğunu düşünmeye başladım. Stockholm sokaklarındaki blucinli gençler gerçekten birer taklitten başka bir şey değildi, şimdiye değin; fakat benim doğduğum şehrin sokakları, umutsuz bir şekilde onlara kim olduklarını anlatacak sınırların ve bu sınırların üstesinden gelmeye yönelik bir meydan okuyuşu gerçekleştirmenin arayışı içinde olan gençlerle doluydu. Bu Amerikan keşmekeşini Bergman anlatsaydı, nasıl bir şey ortaya çıkardı acaba? New York'ta yaşanan bir aşk hikâyesini nasıl işlerdi?

L136: INGMAR BERGMAN'LI GÜNLÜK'TEN PASAJLAR

Vilgot Sjöman, 1963*



1960 Noel'i ile Yılbaşı Arası

Ulla Isaksson'la bir akşam yemeği. Ingmar Bergman ve Kâbi kahve içmeye geldiler. Konu, sanatsal yoruma ilişkin problemler: Kâbi, Hindemith hakkında konuşuyor; Ingmar yönetmenlikten söz ediyor. Çekimini yaptığı hayvanlar hakkında inanılmaz ve komik hikâyeler anlatıyor. *Susuzluk*'ta yılan gibi kıvrıla kıvrıla ilerliyor, *Yedinci Mühür*'de sincap, *Şeytan'ın Gözü*'nde kedi oluyor.

---

*) Vilgot Sjöman, *L136: Diary with Ingmar Bergman*, çev. Alan Blair (Ann Arbor: Karoma PublisHers, 1978).

Konuşma birdenbire acı çekme konusuna geliyor. Bergman film stüdyosunda birlikte çalıştığı arkadaşlarından, Bechterew hastalığına yakalanmış birinden söz ediyor: sırtının perişan bir halde olmasından, hiç dinmeyen acılarından; onu kurtaran tek şeyin sürekli hareket halinde olmasından. Onunla stüdyodan çıktıktan sonra da konuştum: kırk yaşlarında bir adam; onun adı da Ingmar Bergman, Karl-Arne; kendisine hep K. A. diye seslenili-yor. Uzun yıllardır IB'nin sahibi; filmleri için gereken her şeyi temin ediyor; duygusal enerjisinin tamamını işine yansıtıyor.

"K. A. *coşkulu* bir adamdır, bu yüzden çok seviyorum onu."

Ingmar K. A.'dan sevgi ve ilgiyle, onun korkuyla karışık çektiği acıyı anlıyor olma tavrı sergileyerek, söz ediyor. *Kış Işığı*'yla ilgili bir şeyi ilk kez duyuyorum; bunu daha önce hiç bilmiyordum.

(Altı ay sonra senaryoyu okuyup kilise yöneticisi Algot Frövik'le karşılaştığımda, bu Noel konuşmasının tamamını hatırladım; Frövik, otuz dokuz yaşında -emekli- bir demiryolu kâtibidir ve çektiği bedensel acıları İsa'nın çektiği acılara benzetmektedir:

"Bağışlayın lütfen, kuşkusuz bu bir haddini bilmezliktir, fakat bedensel olarak, sanki bir mahcubiyet yaşayarak, tıpkı İsa'nın acı çekmesi şeklinde bir acı çekiyordum. Üstelik, onun acısı kısa sürmüştü. Dört saat filandır herhalde?")

"Şimdi başka bir şey yazıyorum..."

Tarihsiz, Mayıs 1961

Konusu nedir? Ne Ulla'ya ne de bana anlatıyor. Arzusu dışında söylediği bir şey yok: "Tahmin edin: Sonbaharda yeni bir film yapacağım; tek satır bile yazmadım daha. Her şey kafamın içinde olup bitiyor sadece."

Ulla'ya anlattığı tek şey, *Bâkire Bahar*, *Aynadaki Gibi* ve yeni bir tane daha ekleyerek bir üçleme* meydana getirmek.

Bu durumda dinsel bir tema olmalı.

---

*) Üçleme fikriyle çalışmayı seviyor; üçlemeyi derece derece bir adım ileri götürüyor: İlk adım, sonraki adım atıldığında bırakılıyor. Torö'de televizyon röportajını yaptığımızda *Bâkire Bahar*'ı çıkarmıştı. Şimdi üçlemenin ilk bölümü, *Aynadaki Gibi*.

Tarihsiz

Eski Bir Arzu

1946 sonbaharında Stockholm Üniversitesi'nde çalışmaya başladım: Askerlik hizmetini bitirdikten sonra doğruca, Agne Beijer'in Kraliçe Christina saray baleleri üzerine verdiği derslere katıldım ve orada tiyatro tarihine ilişkin olağanüstü tarzlar ve problemlerle karşılaştım. İnsan geçmişte yaşanan bir şeyi o kısacık oyun süresi denen zaman diliminde nasıl yeniden canlandırabilir? İçinde yol aldığımız teatral hayat bile ertesi sabah yok olup gidiyor. Neden hemen şimdi, güncelken, sahiplenmeye çalışmıyoruz? Boş zamanlarımda dramatik eleştiri yazıları da yazdım, zaman zaman bir yönetmenin hayatı ve bir oyuncunun bütün içindeki payı konusunda ne kadar az şey bildiğimin farkına vardım. Muhteşem bir ayrıntıydı *bu*; fakat anlayan kim: yönetmen mi, oyuncular mı? Ne zaman doğmuştu? Provaların başlangıcından beri var mıydı? Vahşi bir düşünce vardı kafamda: Dört farklı yönetmenin belirli bir tiyatro eserini nasıl hazırladığı konusuna bir açıklama getirmeye çalışıyordum her gün; atölyeye bir kayıt cihazı koyulabilir miydi ki.

Soru sorma konusunda Olof Molander, Alf Sjöberg, Torsten Hammarén'e karşı gösterdiğim cesareti kesinlikle gösteremedim; 1950'lerin başında *Vi* dergisi adına Bengt-Ake Bengtsson üzerine bir yazı yazmak için Malmö'ye gittiğimde sorular sormuştum Ingmar Bergman'a. Oh, hayır, hiç itiraz etmemişti. Bir öğle yemeği sonrasıydı; Bergman'la birlikte Malmö Şehir Tiyatrosu'nun devasa genişlikteki iç kısımlarına gitmiştik; bu koyu tenhalıkta Gaby Stenberg ve Folke Sundquist'le birlikte Strindberg'in *Hayalet Sonatı*'nın son perdesini sahneliyordu. ("...Sonuncusundan ne kadar tiksiniyorsam, ilk iki perdeyi de o kadar çok beğeniyorum; fakat kahretsin ki, bir yönetmen olarak ona aynı nesnellikle yaklaşıp biçim vermek de benim işim..."); atölyede yaşananları mümkün olduğunca canlı, titiz ve gerçekçi bir şekilde bildirmenin büyüsünü, çekiciliğini, arzusunu hissediyordum.

1 Haziran Perşembe, 1961

SF'in senaryoya ihtiyacı var; Bergman bir tane de benden istiyor; fakat hazır olduğunda şeytana uyup yönetmenliğini de kendim üstlenmeye karar veriyorum. "Çılgın bir adamsın sen! Bu işten bir parçacık anlıyorsan, o kendi yolunu bulur..." Bugün kullandığı aynı ofiste on beş dakikalık bir söylevde bulunuyor: film stüdyosunda işe yeni başlayan birinin başına gelen şeyler hakkında bir grafik korku filmi; derken, anlaşma sağlanıyor (bütün çekimlerimi gözden geçirecek; bu işin sorumluluğunu ondan başka hiç kimse alamaz –makul bir anlaşma). Ben bu filmin adının *Metres* olmasını istiyorum.

IB, benden kendisinin bundan sonraki filmini takip işine hazırlanmamı istiyor: bir tür yönetmenlik kursu.

İyi ya: Aynı zamanda eski bir rüyamı gerçekleştirmiş olacağım.

Bunu kabul ediyor mu? Oh, evet. Gerçekten beni her gün stüdyosunda görmeye katlanabilecek mi: kayıt alırken, her ayrıntıyı not ederken? Evet, kabul edecek. Ben onu hayal kırıklığına uğratmadığım sürece. Daha önce başıma böyle bir şey gelmişti, diyor. Bir zamanlar şöyle şöyle birisi filan zamanda beni hayal kırıklığına uğratmıştı.

"Nasıl olmuştu?"

"Sırtımdan bıçakladı. Gitmiş benimle ilgili her şeyi herkese anlatmış. Herkese; fakat bana gelip kesinlikle tek bir kelime söylemedi. Ve ben *bunu* öğrendiğimde..."

14 Haziran Çarşamba, 1961

Yepyeni bir film düşüncesi
İsa'yı Kıskanmak

Ingmar'ın masasında bir öğle yemeği misafiri var: başında hafif bir başörtüsü olan kız, Bergman'ı görmeye gelen Inger Stevens. "Hoş çocuk," diyor Bergman (Bergman'a güvendiği için Hollywood'dan kurtulmaya çalışıyor). Opera'dan Kari Sylwan adında genç bir balerinin sınav filmini izliyoruz. Sonra bana bir filmle ilgili düşüncesini anlatıyor:

"Papazın biri kilisesine kapanıyor. Ve Tanrı'ya şöyle söylüyor: Ortaya çıkıp kendini gösterinceye kadar burada bekleyeceğim.

"Papaz günlerce, haftalarca bekliyor."

Filmin temel düşüncesi buydu, diyor.

"Bir sabah uyandım... rüya görmeye devam ederken uyandığın zamanki ruh halini bilirsin. Ben ilk baştaki düşüncemi koruduğum sürece papazın beklemesine gerek olmadığını fark ettim. Bir buçuk saatlik film süresi içinde bir sürü şey olabilir.

"Şimdi hiç döndürüp dolaştırmadan bir komünyon ayininin gösterimiyle başlayacağım. Ayine katılanlar sadece altı kişidir (bunlardan biri papazın karısı olacaktır). Papaz ayininden sonra kilisenin arkasında, randevulaştığı bir adamı bekliyor. Adam ortalıkta görünmüyor. Papaz beklemekten yorgun düşüyor ve sinirleri geriliyor. Fakat adam kendisini asarak intihar ettiği için gelmiyor."

"Bu film de sadece birkaç karakterden (papaz, karısı ve başka bir iki kişi daha) meydana gelen bir oda oyunudur; oda oyunları sinemada ihmal ediliyor," diyor.*

Ayindeki bomboş, ruhsuz, aldatıcı rutinin tamamını tasvir edecek.

"Nasıl yapacaksınız bunu?"

"Oh, Stockholm'ün kuzeyindeki bir taşra kilisesine gidip her şeyi olduğu gibi göstermek yeterli. Son birkaç pazar arabayla oraya gidip bir göz attım."

"Käbi'yle birlikte mi?"

"Hayır, babamla birlikte." (Ingmar'ın babası, papaz Erik Bergman.)

"Filmlerinizle ilgili düşüncelerinizi onunla paylaşıyor musunuz?"

"Hayır, kesinlikle. Fakat o bana pratik detaylar konusunda yardımcı oluyor... Zaman baskısı altında olmak korkunç bir şey:

---

*) IB'nin 'oda oyunu' terimini ilk ne zaman kullanmaya başladığını bilmiyorum; fakat bunu bir kez keşfedince filmleri kendilerini o kadar çok ele veriyor ki, Strindberg 'mahrem işleyiş', 'güçlü önemli tema' gibi şeylerden bahsediyor. Bergman, Strindberg'in oda oyunu geleneğinin en enerjik takipçisi. Fakat bir 'oda oyunu'nu tanımlamak kolay bir şey değil. Strindberg'in bile zorlandığı şeyler olmuştu (bkz. "Mahrem Tiyatroya Açık Mektuplar") ve IB de *Yaban Çilekleri* ve *Aynadaki Gibi* gibi yapı olarak tamamen farklı iki filmin ikisinin de 'oda oyunları' oldukları iddiasında.

Çekimlerin Eylül ayında başlaması gerekiyor. Ben de böyle bir konunun heba olmasını istemiyorum. Doğumun gerçekleşmesi için gereken zaman dolacaktır; ağrılar, sancılar çekilecektir."

Filmin konusu hakkında bana çok az şey anlatıyor. Ben de kuşku ve inançsızlık baskısı altında ezilen bir başka film papazını izleme ihtimali karşısında dehşete düşüyorum; fakat çoğu kimse buna katlanabiliyor! Ingmar bu temayı işleme kapasitesine gerçekten sahip mi? Sonra kulak kabarttığım bir şey daha eklediğini duyuyorum:

"Biliyorsun, bu papaz İsa'dan nefret eden, başka hiç kimseyi de kabul etmeyecek bir kimsedir. Kıskanıyor İsa'yı."

"Kıskanıyor mu?"

"Evet, kıskanıyor. Büyük oğlanın, eve döndüğünde muhteşem bir ilgi gören (harika bir karşılama töreni), nefret duygusuyla dolu olduğu, mirasyedi kardeşine karşı hissettiği duyguya benzer bir şey hissediyor: İsa figürüne karşı olan kendi kıskançlığımı ve çekememezliğimi itiraf etme düşüncesinden ibaret bir şey."

"İsa'yı kıskanmak!" Burada Bergman'ın çocukluğu geliyor akla. Her pazar zamanını başka birine, İsa denen büsbütün yabancı birine adamaya giden bir babanın olduğu bir aile ortamında küçücük bir çocuk olmak nasıl bir şey?

İsa'yı kıskanan bir papaz. Ne muhteşem bir tema! Üstelik ne kadar da yaratıcı. Bu temanın edebiyatta daha önce kullanılmış olduğunu kesinlikle tahmin etmiyorum.

"Ona biçim vermek da çok zor. Ben sadece kendi içimde keşfettiğim şeyleri ortaya koyacağım –elimden geldiğince açık ve net olarak."

Sözü, İsa figürüne ne kadar uzun zamandır ilgi duyduğu konusuna getiriyor. Bu da onun filmlerinden anlaşılmaktadır: Ne zaman dinsel bir temaya değinse, o tema mutlaka bir Tanrı motifiyle ilgili oluyor. O halde şimdi, İsa motifini ilk defa olarak mı ele almış olacak?

"...çünkü kilisede randevusuna gelmeyen adamı beklerken, kendisini çarmıha gerilmiş hissettiğinde İsa'nın neler hissetmiş olabileceğini ilk defa anlıyor. Ona ihanet eden sadece Yahuda ve

Gethsemane'de uykuya dalan havariler değildi. Fakat çarmıha gerildiğinde Tanrı da onu terk etmişti..."

"Papazı kim oynuyor?"

"Gunnar Björnstrand. Şu an için, bu role en uygun kişi."

Yüz'den, Tennessee Williams'tan, Jean Anouilh'ten söz ediyoruz ve sonra:

"Senaryoyu bitirdiğimde okuyabilirsin. Eleştirebilirsin de. Ben eleştirilmesini *istiyorum*."

Bir mola. Kısa ve etkileyici bir not:

"Fakat onu, filme olan inancımı kaybettiğim ve yapımını gerçekleştirmekten korktuğum şeklinde eleştirmeyeceksin."

Bütün yazarlar temanın bir altın gibi solup gitmesinden, buharlaşıp uçmasından korkarlar. İşte bu da yazınsal aşağılık duygusu içinde.

"Eleştirmenlerin bir yönetmen olarak benim hakkımda söyledikleri şeyler beni etkiliyor. İyi ya da kötü, istediklerini söyleyebilirler; fakat bir yazar olarak hakkımda bir şey söylediklerinde, çok etkileniyorum."

SF'den ayrılıp otobüsle eve giderken, mizahtan anlamadığımı fark ettim. Şanssız olduğumu düşündüm. Nihayet bir filmin yapımını takip edebilecektim –neden onun dinle ilgili filmlerinden biri çıktı ki karşıma! Dini konuların derinlerine dalıp bir yığın araştırma yapmak zorundayım – Yapabilecek miyim?

(Birkaç yıl önce gezi kitabı *Flyglad*'da kendimle ilgili dinsel bir hesaplaşmanın anlatımına girişmiştim; ne düzeyde olduğumu bilmesi için bu kitabı bir an önce ona vereceğim.)

20 Temmuz Perşembe, 1961

İkinci Perşembe: Karısı ölür
Yeni film için üç kaynak
Aynadaki *Gibi*'yle *hesaplaşır*
Bir din ve cinsellik karışımı

Geçen perşembe papazın hâlâ bir karısı vardı. Şimdi yok, öldü.

"Bir sabah kalkıp öldürdüm onu. Çok hoş bir duyguydu. Doğruydu da." Bana bunları anlatırken müthiş bir kahkaha patlatıyor.

"Aslında kadının büyük bir rol oynaması gerekirdi. Fakat nasıl olduysa onunla ilgili bir şeyler yazmak zor geldi. Kaç kez denedim, fakat aklıma bir şey gelmedi."

Ah, şu hiç değişmeyen karakteristik ani düşünce değişiklikleri! İsteksizlikler üst üste biniyor: yazmaya karşı bir isteksizlik, ağırlık; sonra bir patlama gerçekleşiyor ve birdenbire hayal gücü tekrar harekete geçip kendisine yeni kanallar buluyor:

"Papaz, eskisinin yerine bir metres ediniyor kendisine. Taşrada öğretmenlik yapan histerik, yalnız yaşayan, orta yaşlı, tahta göğüslü bir kadın. Dolayısıyla, şu anda olaylar gelişmeye başladı."

"Kim oynuyor bu rolü?"

"Ingrid Thulin."

Bir mola: Benim için sürpriz oldu. Keyifli keyifli gülüyor.

"Gerçekten yeni bir *Papazla Evlenme Hayali* yazıyorum."

Şimdi üçüncü kez bir senaryo yazıyor. Belli çalışma zamanları olan alışılmış üretken çalışma programlarına göre çalışıp, akşamları dinlenmeyi deniyor. Anlayamıyorum. Çalışan bir insan nasıl saatsiz iş yapar?!

"Karakterleri asıl olarak, gün içinde yazı işini bitirdikten sonra kafanızda mı yaratıyorsunuz?"

"Hayır, onlar gece gündüz benimle birlikteler. Tamamen kaybolup gittikleri tek bir zaman var: Saat on birde, oturup çalışmaya başladığım zaman. Derslere girmek istemeyen okul çocukları gibi, rüzgâra kapılıp giderler."

Sonra Bergman'ın içinde yürüyen moralist çalışma, parmağını sallayarak, isteksizliğe boyun eğmenin *tehlikeli* bir şey olduğunu söyler.

"Çözüm, nasıl bir ruh haline sahip olursan ol, her gün oturup belli bir süre titiz bir şekilde çalışmaktır. Saatte bir kalkıp evin etrafında tur atacaksın... tekrar işe koyuluncaya kadar."

İç çekiyor, gülüyor, sızlanıyor. Ben Bergman'ın yazmaktan söz ederken bir eziyet, karşı koyuş, baş belası bir iş dışında bir şeyden bahsettiğini kesinlikle duymadım. Kesinlikle arzu uyandıran, keyif verici bir şey olarak görmüyor onu.

"Çalışma disiplini konusunu biliyorsunuz... Malmö'de yönetmenlik yaptığım zamandı. Paul Kletzki gelmiş ve bir orkestra yönetmişti. Hastaydı; prova sırasında bir ayağına terlik giymek zorunda kalacak kadar azmıştı romatizması (siyatik ağrıları başlamıştı; ateşler içinde, tir tir titriyordu). Malmö orkestrası da tarihinde hiç bu kadar güzel yönetilmemişti! Bedeninin kendisine engel olmasına neredeyse hiç izin vermemişti. Benim açımdan müthiş bir ders olmuştu o. Çeşitli sebeplerden dolayı kendimi kötü hissediyordum o zamanlar. Käbi'yi elde edemeyecekmişim gibi görünüyordu, *Faust*'tan sonra *The Värmlanders*'in provasını yapıyordum ve onun üzerinde çalışmak biraz sıkıcı geliyordu... Fakat Kletzki bazı oyuncuların yaptığı gibi şımarma *düşüncesi* taşımıyordu. Aynı şeyi Käbi'de de gördüm: Kendisini naza çekiyor, küçücük şeyleri büyütüyor –ihtiyaç duyduğunda bir tek kelime alamıyorsun! Ne kadar sıkı bir çalışma içinde olduğu umrunda bile değil."

Bugün o, Tanrı'nın gelmesini bekleyen papazın yer aldığı filmin, Bergman'ın belirttiği gibi, sadece o temadan kaynaklanmadığını fark ettim. Uzun uzun konuşuyoruz; içimdeki edebiyat tarihçisi bir ipucu aramaya başlıyor.

İpuçlarından biri şu:

"Käbi'yle ben yaklaşık iki yıl önce, 1 Eylül 1959'da Dalama'daki Boda kilisesinde evlenmişiz. Aynı sonbahar mevsimi içinde bizi evlendiren papazı ziyarete gidiyoruz. Fakat karısıyla karşılaştığımızda, bir köy dükkânının içinde tek kelime etmeden bekliyoruz, kadının çok ciddi bir havası vardır; bir kız öğrenciyle konuşuyor. Eve gittiğimizde, bize bu kızın babasının intihar ettiği söyleniyor. Papaz adamla sık sık konuşurmuş, fakat bunun adama bir yararı olmamış."

Buna eklenebilecek bir başka ipucu da şu:

"Bu papaz da neredeyse bütün İsveçli papazlar gibi aynı sıkıntıları yaşarmış: Kilise meclisinin üyeleriyle görüşmek gerektiğinde, kalkıp oraya gitmek zor gelirmiş ona. Ancak birisi kiliseye geldiğinde filan gerçekleşirmiş."

Bir düşünceye varmak için üçüncü bir ipucu:



Karin rolünü Harriet Andersson'un oynadığı *Aynadaki Gibi*'de (1961) delilik ile dinsel vaat iç içe geçmişti.

"Kural olarak yabancı politikayı umursamam, fakat gazetelerde çıkan Ruslar ve Çinlilerle ilgili son okuduğum şeyden sonra Rusların korktuğu ulusun Amerikalılar değil, Çinliler olduğunu keşfettim. Çinliler bir atom savaşını pekâlâ başlatabilecek kadar yol almış durumdalar. Bütün bunları okuduktan sonra da bende korkunç bir ruh hali oluştu."

"Sizi hikâyenizin içine nasıl giriyor bu konu?"

"Benim bir balıkçım var ve bir gün bu adamın hamile karısı papazı görmeye gelir; ayinden sonra konuşmak üzere randevulaşırlar. Balıkçı içine yönelmiş durumda ve canı sıkkındır, çünkü Çinlilerin bütün dünyayı yok edeceklerine dair haberleri okumuştur."

"Balıkçı rolünü kim oynayacak?"

"Max von Sydow."

"Peki, karısını kim oynayacak?"

"Gunnel Lindblom, sanırım. Eğer bu rol için alırsam. Çok iyi olacak –şu anda bir bebek bekliyor."

Şu an yeni filme bir isim verilmiş durumda: *Nattvardsgästerna* (Kış Işığı). Ben çok beğeniyorum –tam bir İsveç geleneği kokusu var, Tegnér'in *Komünyon Çocukları* ve Runeberg'in *Geyik Avcıları*'na kadar uzanıyor. Açıkçası, bana bir parçacık söz ettiği gibi, Bergman yazıya iyi bir başlangıç yapmıştır:

"*Aynadaki Gibi*'ye bir karşılık. Ona verilmiş bir cevap. *Aynadaki Gibi*'yi yazarken Tanrı'nın varlığına ilişkin gerçek bir kanıt bulduğumu düşünmüştüm: Tanrı sevgi demektir. Tanrı sevginin her türü demektir, hatta sapkın biçimlerinin bile –bu da, Tanrı'nın varlığının kanıtlanması bana müthiş bir güven duygusu vermiştir..."

Müthiş bir güven duygusu, diyor, kelimesi kelimesine.

"...ve ben filmin tamamının bu kanıtlanma çerçevesi içerisinde işlenmesine izin verdim. Sonunda bir *gerçek kod* şeklini almasına izin verdim (bir müzik terimi kullanma yoluna gidiyor). Fakat bu ancak filmin çekimine başlayıncaya kadar sürdü."

(Öyleyse, nasıl oldu da filmin sonunu değiştirmedi? Hayır, onun düşüncesine göre, stüdyodaki çalışmanın temel ilkelerinden birisidir o: Çekimlerin ortasında senaryondan vazgeçmeyeceksin. Yazdıklarına sadık kalacaksın, hatta şimdi burada, stüdyoda, onun geçmişte kalan bir aşamayı temsil ettiğini düşünüyor olsanız bile. Senaryonun *o zaman* sahip olduğu birliğe müdahale etmeyin. Tehlikeli bir şeydir bu, hem sanatsal, hem de pratik bir üretim gerçekleştirmek açısından. Eğer yeni sonuçları kaydetmek istiyorsanız, o zaman bir sonraki filme kadar bekleyeceksiniz.)

"Bu yeni filmde Tanrı'nın varlığına ilişkin kanıtı bırakmamın sebebi bu." Az çok, bir hesaplaşma filmi bu. Tanrı Baba'yla, kendi kendini telkin etme tanrısıyla, güven tanrısıyla hesaplaşıyorum."

IB'nin bütünün genel resmini ve düzenini elde etmek için resim bezini pedagojik olarak çok açık ve net bölümlere ayırma alışkanlığına sahip olduğu açıkça görülüyor. Yeni filmini üçe bölmektedir:

1) *Kodun parçalanması.* Kendi kendini teskin etme tanrısıyla hesaplaşma.

Bu bölümü yazmak zor mu?

"Hayır, çok zor değil."

2) *Parçalara ayırma işinden sonra bir boşluk bırakmak.*"

"İkisini de yazmak çok zor değil."

3) *Yeni bir inancın hayat belirtileri kendini göstermektedir.*

"Yazması en zor olan kısmıdır bu. Bir çözüm bulduğumu düşünüyorum. 'Dublikasyon' işi yaptın mı hiç? Papaz bazı pazarlar iki ayin düzenliyor: biri asıl kilisede, diğeriyse en yakın bölgenin küçük kilisesinde. Şu anda İsveç'te, cemaati üç kişiden fazla olmayan kiliselerde ayin düzenlenmiyor. Benim yaptığım budur: Björnstrand bölge kilisesine geldiğinde, kilise yöneticisi ona gelir ve şöyle söyler: 'Bu kilisenin bir tek müdavimi vardır.' Bununla birlikte papaz her zaman ayin düzenler. Bütün bunlar papazın içinde yeni bir inancın doğmaya başladığını gösterir."

Filmin açılışı papazın oğlu ve moralist Ingmar'a birkaç kez vicdan azabı yaşatır. Filmi komünyon ayininin bütünüyle başlatmak için, onun bir aldatmaca, 'ticari bir hile' olup olmadığı konunda vicdanını yoklar. Bu durumda ondan uzak durması gerekir çünkü!

"Fakat kafamda ne kadar evirip çevirirsem çevireyim, onu bir aldatmaca olarak *yapmadığım* düşüncesine ulaşıyorum hâlâ."

IB, zaman zaman tamamen Asyalı birisi olarak görünüyor. Gözler ve dudaklar ışıltılıdır; konumunun ve psikolojik gücünün farkında olarak, birlikte çalıştığı arkadaşlarına yüksekten bakar. Bir Hint tanrısının yüzündeki gülümsemeyi andıran bir gülümseyişi vardır. Sipsivri köpek dişleri; yüzünün koyu yeşil bakır rengi tonları.

Başka zamanlarda umutsuz bir ciddiyete sahiptir ve bir çocuk gibi sempatiktir: Bütün duyarlılığını açıkça ortaya koyar. Şimdi din hakkında konuşurken yüzünde ciddiyetle karışık bir yumuşama görülmektedir. Onda hem acılı olma hem de bir dürüstlük ihtiyacının varlığını hissediyorum.

Daha önce yakaladığımız birkaç konuşma fırsatında din konusuna değinirken ikimiz de gardımızı almıştık. Ben bugün de natüralizmimin içine çekilerek savunma konumundayım. Ingmar bana 'inanç'la 'bilgi' arasındaki farkı anlatarak aramızda bir köprü kurma ihtiyacı duymakta ve bunu gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

"Ben de sizinle aynı inançtayım, bilmem anlıyor musunuz?"

"'İnanç,' natüralistiktir; öte dünyacı bir yanı yoktur."*

"Ben tam tersini söyleyen bir *bilgi*'ye sahibim. Hem belirgin hem kaçamak bir cevap şeklinde olan bir bilgi."

"Tanrı'nın var olduğunu söyleyen bilgi."

"Biliyorsun, ben insanın kendisini Tanrı'dan ayırabileceğine inanırım. Yoksa evet demek de mümkündür. Aslında böyle düşünüyorum."

(Bergman sık sık bu konuya döndü. Şimdi kendini Tanrı'dan ve sevgiden ayıran bu papaz –yeteri kadar tipik bir biçimde, bir kadın şeklinde.)

"Ve bir araya girme: Ben onun bir gerçeklik olduğuna inanıyorum."

Karin *Aynadaki Gibi*'de iki güç arasında yaşanan çatışma sırasında parçalanır. İyi sesler duvar kâğıdının arkasındadır.** Karin onları gizemli bir şekilde 'ötekiler' olarak adlandırmaktadır; Ingmar'ın kendisi de onları aslında 'azizler' diye tarif eder. Onların tam tersi, şeytanca telkinler olan kara seslerdir: *Onlar* Tanrı'yı kendi ellerine aldıklarında, iğrenç ve kâbus yaşatan bir örümcek Tanrı haline gelmektedir o.

Genç bir erkek olarak zaman zaman emirlere tabi olan bir kadınla yaşıyordu. Sesler kadına emirler veriyor; sesler ona yapması gerekenleri söylüyordu – O bu anıları Karin karakterinin malzemesi olarak kullandı.

En temel çatışmalarından birinde de:

"Orada, *Aynadaki Gibi*'de ortaya konmasını daima zor -gerçekten zor- bulduğum bir din ve cinsellik karışımının ifade edilmesi konusunda gerçekten başarılı oldum."

10 Ağustos Perşembe, 1961, Öğleden Sonra

Senaryonun taslak halindeki tretmanına harcanan dört saat.

Bir parçacık gülümseme arayışıyla SF'deki küçük ofisine gidiyor:

"Ee? Bu filmi yapmamız gerektiğini düşünüyor musun?"

---

*) Natüralistik perspektif, bu bitmiş filmde Thomas'ın balıkçıya söylediklerinde bulunabilir: "Eğer Tanrı yoksa, farklılık nerede? Hayat kavranabilir hale geliyor. Ne rahatlama. Ölüm yok edici bir etken; bedenin ve ruhun dağılışı. Ve saire."

**) O filmin asıl adı *Duvar Kâğıdı* idi.

"Elbette."

Ben kendim bu 'elbette'nin kulağa nasıl geldiğini biliyorum. Bu, ben demek olan etrafı çitle çevrili, belirgin olmayan, coşkusuz bir şey; onun soğuk ile sıcak arasındaki ani seçiminin tam tersi de olan bir şey (ya onun coşkuyla sarıldığı ya da kendisinden başkasının elinin tersiyle ittiği bir şey). Kendimi hazırlayıp senaryoyla ilgili sormak istediğim her şeyi sormayı planlamaya başlıyorum; fakat o bütün bunları sabırsız bir şekilde bir kenara itiyor, ne geleceğini merak ediyor: itirazlar, eleştiri.

"İsa'nın kıskanılmasından neden kaçınıyorsunuz?"

"Ondan kaçmıyorum! Olduğu yerde duruyor!"

"Ondan *bahsedildi*, evet. Söz arasında. Fakat, sinemada da tiyatroda da asla dramatik bir şekil verilmedi ona."

Ingmar bıyık altından gülüyor.

"O *vardı*, önceden de, başından beri. Ben de yazmıştım..."

"Nasıl yapmıştınız?"

"Oh, çok basit: Thomas'ı kilisedeki bir İsa imgesiyle konuşturmak yetmişti. Fakat çıkardım onu."

"Neden?"

"Çünkü buraya, *bu* filme ait değildi. Bir sonraki filme ait. Görüyorsunuz, her şey kendi özel önemine sahip, değil mi? Bu İsa kıskançlığı meselesi şu dar zamanda halledilemeyecek kadar büyük bir mesele; ilerideki bir zamana bırakacak kadar güçlü hissettim kendimi. Bu film ondan çok daha basit. Aslında, Tanrı imgesini açık ve net bir biçimde ortaya koyarak tekrar baştan başlamak durumunda kaldım."

(Onun bazen bunu, senaryoda küçük harfle 't' = karşı çıkılacak eski bir Tanrı imgesi?- şeklinde ifade ettiğini hatırlıyorum).

"Yürümeyi öğrenmeden koşamayacağım duygusunu yaşıyorum, anlayacağınız. Bunu daha önce pek çok kez yaptım: Kendimi inanmayla bitecek bir sonuca zorlamaya çalıştım. Fakat kendinizi *inandırmıyorsunuz*. Zaman içinde gerçekleşiyor: bir yıl, iki yıl, ya da on yıl. Belki de, bildiğim kadarıyla, bütün sorun tamamen kayboluyor, bildiğim kadarıyla. Buna da hazır olmam gere-

kiyor. Öyle ya da böyle, zaman alıyor. *Yedinci Mühür*'den sonra olan buydu."

Birdenbire heyecan dolu ve duygulu bir sesle konuşuyor:

"Neye gülüyorsunuz?"

Çünkü etkilendim, cevap vermek istiyorum; fakat nasıl anlatacağımı bilmiyorum. Sanatsal bir çabadaki saflıkla ilgili bir şey olmalı. Bir konuyu dikkatli biçimde dinleme arzusu –ve ona sadık kalma. Bir seferlik bir şey yapıyorsun. Iyi yapılan bir iş için sürdürülen ısrar, bir zanaatçının kusursuz ahlâk anlayışı. Ingmar Bergman gibi sabırsızlıktan patlayan bir adamda böylesine bir sabır örneği!

Yapıtaşlarının üst üste konmasıyla bir ömürlük çalışma ortaya çıkıyor. Ingmar'ın yirmi beşinci filmi bu. Onların hepsi kendi hayatına ilişkin değil; bazıları sadece bir egzersizden ibaret. On taneyi bile geçmez toplamı. Iyi hazırlanmış on tane inşaat bloğu biraraya gelip bir bütün oluşturmaya yeter.

11 Ağustos Cuma, 1961

Sonradan akla gelen düşünceler

Şöyle:

Ingmar bir düşünce üzerinde çalışırken, bir edebiyat geleneğinin (tür olarak: moralite oyunu, kilise mihrabı oyunu) içindeki malzemenin tamamını *alıp* bir başka edebiyat geleneğinin (tür olarak: Strindbergvari bir tövbekâr draması) *içine yerleştirmektedir*. Bu hareket kilisenin stilizasyonundan günlük gerçekliğe kadar uzanır. Tiyatrodan sinemaya kadar. (Tamamlanmış bir filmin bu geleneğin izlerini taşıyıp taşımadığını görmek için daha sonra tekrar bakın.

Yine de yeniden yapılanma konusundaki önerilerimi getirdiğim için şanslıydım; aksi halde bu olayların seyrine ilişkin kesinlikle hiçbir bilgim olmayacaktı, çünkü Ingmar daima müsveddeleri ve taslakları fırlatıp durmaktadır.

"Neden böyle yapıyor?"

Onlardan utanıyor mu? Edebiyat tarzıyla ilgili sorunların sadece orada ortaya çıkacağını mı düşünüyor?



Yönetmenin en ünlü filmlerinden olan *Yedinci Mühür*'den (1956) bir sahne.

Şu anda olduğu gibi, onun daha sonra birdenbire yapacağı açıklamaya güvenmek gerekiyor.

Laf arasında, tesadüfen gelen açıklamalar; örneğin şöyle:

Geçen yaz *Aynadaki Gibi*'yi romantik bir film olarak nitelendirmişti, özellikle de *Kış Işığı*'nın kasvetliliğiyle kıyaslandığında.

Bütün yetersizliğine rağmen, 'romantik'tir. Dün öğleden sonra, tartışmalarımızın ardından yorgun düşmüştü, bana kendisi ve Käbi hakkında bir şeyler söyledi: "Fena halde yaralanmış iki insan olduğumuzu gün geçtikçe ne kadar da fazla fark ettik. Belki de, en çok ben. Käbi kendi zamanını, arkasındaki bir sığınmacı olarak görüyordu. Bense, kendimi ölümü yakın biri gibi hissettim." Yoğun bir duygusallıkla:

"Aramızdaki ilişki çok romantik biçimde, müthiş bir romantizmle başlamıştı.

"Sonra birbirimizi değiştirdik. Romantizm geride kaldı; şimdi bizi birbirimize bağlayan başka bir şey var. Başka bir şey, çok daha gerçekçi bir şey."

Sonra, laf arasında, birdenbire psikolojik bir anahtar çıktı ortaya:

"Filmdeki, Thomas'ın evliliğine denk gelen o romantik ilk zaman."

Aynadaki Gibi bu ilk romantik aşamada akla gelmişti; aynı zamanda, onun ithaf edilmiş ilk filmlerinden biriydi: "Karım, Kâbi'ye." Müziğin final bölümündeki bu mistisizmin sebebi: Aşk vardır. Aşk gerçektir. Aşk Tanrı'dır. Hayatın güçlüklerinin, zalimliklerinin, çatışmalarının çok çok basit bir biçimde içe çekilmesi (öyle tahmin ediyorum) şeklinde bir mistisizm. İşte bu yüzden, onun daha büyük bir Tanrı imgesi beklentisiyle karşı çıkılması, çürütülmesi gerekir. *Aynadaki Gibi*'deki o enfes Karin mistisizminin, *Kış Işığı*'ndaki acımasız Mârta Lundberg talebiyle başarılması gerekir.

Bergman'ın papaz ve onun karısı hakkında yazmaya çalıştıkça hiçbir yere varamamasının sebebi bu olmalıdır.

Kadın imgesini ikiye bölünceye kadar, durum onun muhayyilesi açısından verimli hale gelmedi: Bir tarafta, o romantik "Tanrı aşktır" açıklamasını savunan, ölümün damgasını taşıyan soluk yüzlü, çok güzel bir ölü kadın. Öte yanda, bir öğretmen –güçlü, talepkâr, gerçek.

"BİR YÖNETMENİN EN ÖNEMLİ GÖREVİ, SEYİRCİNİN ANLAYABİLECEĞİ BİR FİLM YAPMAKTIR"

Cynthia Grenier, 1964*



Ingmar Bergman'ın Sessizlik'*inin Stockholm'de gösterilmesinin ardından gelen aylarda, bir dolu ülkenin sinema izleyicisi sokaklarda kuyruk oluşturmuştu: duygusal ölümden bir kurtuluş çaresi olarak aşk arayışıyla, İsveçli sinema yönetmeninin ünlü üçlemesinin sonuncu ve üçüncüsünü* (Aynadaki Gibi *ve* Kış Işığı'*nın ardından) görmek için; bir diğer kesim de, bazı eleştirmenlerin, bu şehvet anatomisinin Bergman'ın yirmi yıllık meslek hayatının bir şaheseri olduğu şeklindeki değerlendirmesinin doğruluğunu görmek için orada bulunuyordu. Fakat çoğu da, hiç utanıp sıkılmadan, erkeklere hitap eden en açık saçık film sahnelerini (ABD'deki, tonunu azaltmak için bir dakikadan fazla bir kısmı çıkarılan şekli) şehvet dolu bakışlarla*

*) *Playboy*, Cilt II, No: 6 (Haziran 1964), s. 61-68.

izlemeye gelmişti. Bu film, suçlamaların on beş yılı geride bırakmış yaratıcısının üstüne yağmur gibi inmesine sebep olmuştu: pornocu (İsveç parlamentosundan), müstehcenlik pazarlamacısı (İsveç'in dört bir yanındaki Protestan vaizlerden), gençlik ve ahlâk düşmanı (isimsiz telefonlar ve mektuplar vasıtasıyla). Bu öfkeli bağırış çağırışlarda Bergman en çok da, bu cinsellik sahnelerini sadece izleyicilerini şoke etmek ve onların duygularını harekete geçirmek için çekmekle suçlanıyordu. Kendisiyse, "Ben bir sanatçıyım," diyordu bir muhabire. "Sessizlik'le ilgili düşünce kafamda oluşur oluşmaz karar verdim o filmi yapmaya –hepsi bu." İsveç'in kraliyet ailesine din görevlisi olarak atanan Evangelik Lutherci bir papazın oğlu olan Bergman, evde geçen o yıllarını, oradan özel bir fantezi dünyasının içine çekildiği, duygusal bir kısırlık ve katı bir ahlâki doğruluk dönemi olarak, 'acıyla' hatırlamaktadır. Dokuzuncu doğum gününde, tenekeden yapılma oyuncak bir askeri bölük satın almıştı ve bu onun yaratıcılığının katalizörü olmuştu: pilli bir büyülü fener. Bir yıl sonra sahne dekoru yapmaya başlamıştı; kuklalar tasarlıyordu. Bütün ipleri hareket ettiriyor ve Strindberg'in tiyatro eserleri olan kendi kuklalarını konuşturuyordu. Stockholm Üniversitesi'nde olduğu yıllarda bir gençlik kulübü tiyatrosunun yönetmenliğini üstlenmesi, bir ilk belirtiydi; buradayken, 1941'de kendi çapında olay yaratan, Macheth'in Nazi karşıtı bir uyarlamasını sahnelemişti ve bu durum ailesini zor durumda bırakmıştı.

Toplumsal bir protestoyla karşı karşıya kalan Bergman ertesi yıl okulu bırakıp şehrin bohem hayat tarzının hüküm sürdüğü bir bölgesine taşındı ve oraya uygun kıyafetler giyip orada yaşayan insanlar gibi davranmaya başladı –ve kesinlikle yazıya dökmediği hicvedici ve saygısızlık olarak kabul edilen oyunlara senaryolar yazmayı denedi. Sonunda sahne yöneticisi asistanı olarak düzenli bir iş buldu, çabucak yönetmen konumuna yükseldi ve bir dramatik deha olarak şöhret kazanmaya başladı; Bergman efsanesinin bir parçası ve bölümü haline gelen kadınlara karşı (dört kez evlendi) küstahlığı ve sorumsuz davranışıyla tanındı. 1944'te senaryo yazma işine el attı. İsveç'in en büyük film şirketi olan Svensk Filmindustri'ye (SF) müsveddeler gönderdi ve bu şirket onun senaryosunu film yapmaya ka-

rar verdi. Yerinde bir kararla İşkence *adı verilen bu film yeni bir kariyerin ve ardından gelen 25 filmin tonunu ve konusunu meydana getirdi.* Yedinci Mühür, Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri, Yaban Çilekleri, Büyücü, Hayatın Eşiğinde *ve* Bâkire Bahar'ın *uluslararası alanda gösterilmesiyle 'yurtdışı'nı keşfetmesinden sonra geçen sekiz yılda avantgard sanat filminin tanınan bir gurusu haline geldi ve eleştirmenlerin çoğu, onu dünyanın en önde gelen sinema yönetmeni olarak göklere çıkardılar.*

Heyecan dolu bir patron olarak, çekim aşamasında senaryodan en ufak bir sapma göstermedi; stüdyoda bulunan yabancı izleyicilerin varlığına hiç aldırış etmedi –özellikle de, sette ve set dışında, hiç de meraklısı olmadığı gazetecilere.

Bu yüzden, birdenbire parlayan bu sinema yönetmeninden özel bir röportaj isteğinde bulunurken biraz endişeliydik. Fakat o, kendisini Stockholm'de ziyaret etmemiz konusunda içten bir davette bulundu. Daveti kabul ederek Şubat sonunda, Kuzey kışının ortasında, bir hafta gibi uzun bir süre kalmak üzere oraya vardık.

Söyleşimiz onun Stockholm'deki Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nda bulunan perde arkasındaki küçük, seyrek eşyalı ofisinde gerçekleşti; orada ulusal tiyatronun yeni atanmış bir müdürü olarak, sinema yönetmenliğinden bulduğu uzatılmış bir izinde, yönetmenlik enerjisinin tamamını Brecht, Albee ve Ionesco gibi put kırıcıların tiyatro eserlerine harcıyordu. Bizimle görüşmek için bir saatliğine ya da her sabah ("En dinç olduğum zaman" demişti bize) hiç gecikmeden, saat dokuzda gelir, ev içinde ve dışarıda, kaba saba fanilalar, polo gömlekler, yünden bir kasket ve kolunda hâlâ kuru temizlemeci etiketleri bulunan bronz rengi bir rüzgârlık giyinirdi. Röportajımız konumuzdan kaynaklanan iğneleyici bir gülümsemeyle -ve ilk soruyu kendisi sorup rolleri değiştirme şeklindeki yatıştırıcı bir selamlayışla- başladı.

* * *

BERGMAN: Sıkıldınız mı?

PLAYBOY: *Sıkılmamız mı gerekiyor?*

Belki yeterince uzun süre kalmadınız burada. Fakat sıkıntı er geç baş gösterecek. Bir insan, her şeyden uzak bir şekilde, neden Stockholm'de yaşar, anlamıyorum. Uçağa binip güneyden buraya geldiğinizde, insanın içinde çok tuhaf duygular uyanıyor. İlk önce evler, şehirler ve köylerle karşılaşıyorsunuz; fakat ilerledikçe koruluklar, ormanlar ve daha sık ağaçlıklar ve göller çıkıyor karşınıza, belki, ileride de içinde tek tük evler bulunan ormanlık alanlar vardır. Ve sonra birdenbire Stockholm'ü görüyorsunuz karşınızda. Buraya bir şehir kurmak akıl kârı değil. Ve buraya oturup kendimizi yapayalnız hissediyoruz. Böylesine büyük bir ülkeyiz; fakat nüfusumuz çok az, dört bir yanına seyrek olarak saçılmışız. Buranın insanları ömürlerini çiftliklerde yalnızlık içinde tüketiyorlar; aynı şekilde, evlerinde de birbirlerinden uzak yaşıyorlar. Şehirlere gelip diğer insanlara yakın yaşasalar bile, onlar için çok zor bir durum bu; gerçekten çaresiz bir durum. Nasıl temas kuracaklarını, iletişim sağlayacaklarını bilmiyorlar. Kapanıp kalıyorlar. Ayrıca, kış aylarımızın da bir faydası olmuyor.

Nasıl?

Biz kışın sadece, sabah sekiz buçuktan öğleden sonra iki buçuğa kadar gün ışığı görürüz. Kuzeyin buradan birkaç saatlik uzak bölgelerinde insanlar günü karanlıkta geçirirler. Gün ışığı diye bir şey görmezler. Ben kış aylarından nefret ederim. Kışın Stockholm'ü hiç sevmem. Kış aylarında yataktan kalktığımda -çocukluğumdan beri hep saat altıda uyanırım- penceremin tam karşısındaki duvara bakarım. Kasım, Aralık ayılarında ortalık karanlıktır. Derken, Ocak'ta bir parça ışık belirir. Her sabah kalktığımda biraz daha artan ışık çizgisini izlerim. Karanlığa ve berbat kışa karşı beni ayakta tutan budur işte: ilkbahara yaklaşırken giderek genişleyen bu ışık çizgisini seyretmek.

Duygularınız bu şekildeyse, neden kış aylarında Stockholm'ü terk edip Roma ya da Hollywood gibi iklimin daha sıcak olduğu film şehirlerinde çalışmıyorsunuz?

Yeni şehirler benim içimde, heyecan verici bir sürü duygu uyandırır hep. Bir sürü duyguyu aynı anda yaşatır: İçimde çoğalır bu duygular. Yeni bir şehirde olmak şaşkına çeviriyor, sarsıyor beni.

Ne zaman İsveç dışına çıksanız, sizin 'büyük korku' olarak nitelendirdiğiniz bir duygu yaşadığınız şeklinde söylentiler dolaşıyor. Bu ülkenin dışında bir film yapmamanızın sebebi bu mu?

Bu doğru değil; film yapmakla pek fazla ilgisi yok. Sonuçta, oyuncular ve stüdyolar temel olarak bütün dünyada aynıdır. Bir başka ülkede film yapma konusunda beni kaygılandıran şey, mutlaka elde etmem gereken sanatsal denetimi kaybetme korkusu. Ben bir film yaptığımda, o filmi en başından sinema salonlarındaki gösterimine kadar denetlerim. İsveç'te yetiştim, köklerim burada ve burada mesleki olarak hiç hayal kırıklığına uğratılmadım –en azından yapımcılar tarafından. Neredeyse yirmi beş yıldır aynı insanlarla çalışıyorum: Bu insanların gözleri önünde büyüdüm. Film yapımcılığının teknik talepleri insanı esir alıyor: Fakat burada her şey insan anlamında (kameraman, teknisyen, ışıkçı) düzgün bir şekilde yürüyor. Hepimiz birbirimizi tanıyor ve anlıyoruz; onlara ne yapacaklarını söyleme gereği duymuyorum. Bu ideal bir şey ve yaratıcı çalışmayı -her zaman için çok zor sağlanır- kolaylaştırıyor. Bir Amerikan şirketi adına film yapma düşüncesi o herkesin bildiği sebeplerden dolayı oldukça caziptir. Fakat zor olan, kişinin ilk Hollywood filmini yapması değildir; ikincisidir. Bir başka ülkede daha modern ekipmanlarla, fakat benim aynı ekibimle, yapımcılarımla kurduğum aynı ilişkilerle, film üzerinde burada sahip olduğum aynı denetime sahip olarak çalışmak? Bunun çok mümkün olduğunu sanmıyorum.

Stockholm'deki setlerinizde bile dışarıdan gelen insanlarla temas kurma konusunda çok isteksiz olduğunuz söylenir, bütün ziyaretçilere yasaktır oraya girmek. Neden?

Film yapmanın nasıl bir iş olduğunu bilirsiniz. Üç dakikalık bir film elde etmek için her gün sekiz saat çalışılır. Ve bu sekiz



Sessizlik'te (1963) Ester rolünde Ingrid Thulin.

saat boyunca da, eğer şansınız varsa, gerçek bir yaratıcılıktan söz ediyorsak, on ya da yirmi dakika ancak çıkar. Belki o da çıkmaz. Sonra kendinizi bir başka sekiz saat için hazırlamak zorunda kalır, bu kez iyi bir on dakika elde edeyim diye dua edersiniz. Bir film setindeki her şeyin ve herkesin o gerçek yaratıcılık dakikalarını bulmaya uygun olması gerekir. Oyuncuları ve kendinizi bir tür büyülü ortamda tutacaksınız. Tamamen dostça bile olsa, yabancı birinin varlığı, onun önünde gelişen samimi ortama temel olarak yabancıdır. Sette yabancı birisinin varlığı insanları etkilemekte ve oyuncunun, benim ya da teknisyenin kendini işe vermesine engel olma tehlikesi yaratmaktadır. Kendimizi tamamen işe vermemizi sağlayan hassas ruh halini çabucak ortadan kaldırır. O hayati öneme sahip gerçek yaratıcılık dakikalarını kaybetme tehlikesini göze alamayız. Gerçi hep pişmanlık duyduğum birkaç istisnaya izin vererek bu hatayı yaptığım da oldu.

Siz sadece dışarıdan gelen yabancıların içeriye girişinin yasaklanması ve hatta bu davetsiz misafirlerin setten yaka paça atılmasın-

dan dolayı değil, telefonları duvarlara çarpacak ve sandalyeleri camdan kontrol kulübelerine doğru fırlatacak kadar öfkeli bir davranış sergilediğiniz söylenerek de eleştiriliyorsunuz. Bu anlatılanlarda doğruluk payı var mı?

Evet. Var; ya da, daha doğrusu, *vardı*. Gençliğimde, çok gençken, çoğu genç insan gibi benim de kendime güvenim yoktu. Fakat çok hırslıydım. Kendinize güveniniz olmayınca, kendinizi kanıtlama ihtiyacı duyuyorsunuz, ya da öyle yaptığınızı sanıyorsunuz, kendi yolunuzu bulmaya çalışırken saldırganlaşıyorsunuz. Benim başıma gelen de budur; daha yeni yönetmenliğe başladığım bir şehir tiyatrosunda yaşanmıştı olay. Şimdi öyle davranamıyorum, oyuncularıma ve teknik ekibime karşı saygımı korumayı umuyorum. Siz benim bir çalışma gününün her dakikasının önemini bilen, sette sakin ve güven içinde olduğumuz duygusu yaşatan bir ruh hali yaratmanın ne kadar önemli olduğunun farkında bir kimse olarak, kendimde bu şekilde davranma hakkı görmüş olabileceğimi, gördüğümü, görmekte olduğumu düşünür müsünüz? Film setindeki bir yönetmen, bir bakıma, gemi kaptanına benzer: Sözü dinlendiği için saygı duyulur ona. Ben yirmi beş ya da yirmi altı yaşımdan beri, çalışma sırasında bu şekilde davranmadım.

Fakat bu öfke nöbetleriyle ilgili anlatılan hikâyeler basında yer almaya devam etmekte...

Elbette öyle oluyor. Telefonların duvarlara çarpılması ve sandalyelerin fırlatılması gibi dikkat çekici şeyler gazetecilerin editörleri ve okurlarına vermekten çok hoşlandıkları türden haberler. Oyuncularına karşı sakin bir şekilde konuşarak güven aşılayan bir yönetmenden çok, hırçın biri hakkında haberler okumak okurlara daha renkli gelyor. İnsanların daha yıllarca bu türden saçmalıklar yazmaya -ve okumaya- devam edeceği anlaşılıyor. Gazetecilerle konuşmayı neden sevmediğimi anlamaya başladınız mı? Benim gazetecileri görmekten hoşlanmadığımı ve onlarla konuşmayı kabul etmediğimi de söylüyorlar. Burada haklılar. Gazetecilere iyi

davrandığımda, onlara zaman ayırıp konuştuğumda, hemen gidip eski dedikoduları yazıyorlar, ya da bunları ilave ediyorlar, çünkü bu eski dedikoduların işin gerçeğinden daha ilginç olduğunu düşünüyorlar. Örneğin, o sizin Amerikan dergilerinden birinin birkaç yıl önce benimle ilgili yaptığı kapak konusu.

Time *dergisi mi?*

Evet, o. Dergi buraya geldiğinde karın okumuştu bana. Anlattıkları kişi, karşılaşmayı çok istediğim biri gibi geldi bana; belki de o kadar hoş bir adam değildi, biraz zor biriydi, fakat o bana hâlâ ilginç gelen bir adam. Ancak ben kendimi bulamadın o haberin içinde. Hiç tanımadığım birisiydi anlatılan adam.

Eleştirmenlerin filmlerinizin anlam ve içeriği konusunda söylediklerini okuyunca o filmlerin bazılarını tanımakta güçlük çektiğiniz ifade edilmektedir. Doğru mu bu?

Ben kendim ya da filmlerim hakkında yazılanları okumayı bıraktım. Bunlar yüzünden canımı sıkmanın bir anlamı yok. Eleştirmenlerin çoğu bir filmin nasıl yapıldığını bilmiyorlar ve onların genel sinema bilgisi ve kültürü yok denecek kadar azdır. Fakat samimi olup, sinema hakkında bilgi sahibi yeni bir film eleştirıneni nesline sahip olmaya başladık. Genç Fransız eleştirmenlerden bazılarını seviyorum; onları okuyorum. Onların filmlerim hakkında söylediklerine katılmıyorum, fakat en azından samimi onlar. İşime gelmediği zaman bile, samimi davranışı severim.

Sizin filmleriniz, başka sebepler yanında, özel anlamlar yüklenmesi ve olay sayısının çokluğu ve sembolizminin fazlalığı yüzünden, yani anlaşılmaz olması yüzünden olumsuz karşılanmakta. Bu eleştirileri doğru buluyor musunuz?

Belki, fakat doğru olmamasını umuyorum; çünkü seyircinin anlayabileceği bir film yapmak, bir sinema yönetmeninin en önemli görevidir. Fakat aynı zamanda en zor olanıdır. Özel filmlerin yapımı nispeten kolaydır: Fakat ben bir yönetmenin kolay filmler yapması gerektiğini düşünmüyorum. Yönetmen

yaptığı her başarılı filmle izleyicilerini biraz daha ileriye taşımalıdır. Biraz gayret göstermek halk açısından iyi bir şeydir. Fakat bir yönetmenin de filmini kimler için yaptığını hiçbir zaman unutmaması gerekir. Yine de, benim filmlerimden birini izleyen birinin o filmi kafasıyla değil, kalbiyle anlamasını tercih ederim. Önemli olan budur.

Nasıl anlarlarsa anlasınlar, seyircilerin büyük çoğunluğu sizi dünyanın sayılı sinema yönetmenleri arasında en ön sıraya koyma konusunda görüş birliği içerisinde. Bu beğeni karşısında nasıl duygular hissediyorsunuz?

Yurt dışındaki başarı İsveç'te film yapmamı daha da kolaylaştırdı. Gerçek yaratıcı çalışmamın dışında kalan konular üzerine kavga etmek zorunda kalmıyorum. Bu başarı sayesinde işimle baş başa kalma hakkını elde ettim. Fakat elbette, başarı gelip geçicidir: Moda gibi kısa ömürlüdür. Paris'i göz önüne alalım; birkaç yıl önce ben onların en beğendiği yönetmendim. Sonra Antonioni geldi. Yeni olan kim? Kim biliyor? Fakat siz biliyorsunuz, *yeni dalga*'nın o yeni ortaya çıkan insanları ilk defa film yapmaya başladıklarında, ben onları kıskanmıştım, onların bütün filmlerinin *cinémathéque*'te yer almasını, sinema yönetmenliğiyle ilgili bütün teknikleri biliyor olmalarını kıskanmıştım. Daha ötesi yok. Teknik bakımdan, ben çok daha iyi bir hale geldim. Kendime güvenim arttı. Artık başka yönetmenlerin çalışmalarını izleyebiliyorum ve hiçbir kıskançlık ve korku hissetmiyorum. Yakın bir zamanda da böyle bir duygu hissetmeyeceğimi biliyorum.

Film yapma tarzınızın ve yeteneğinizin gelişiminde filmlerinizin sizi etkilemesi ya da şekillendirmesi söz konusu oldu mu?

Film yapımıyla ilgili her şeyi ben kendi başıma öğrenmek zorunda kaldım. Tiyatro konusunda, Göteborg'da harika bir ihtiyarla çalıştım, dört yıl geçirdim orada. Sıkı kuralları olan zor bir adamdı, fakat tiyatroyu biliyordu, ben de ondan öğrendim. Oysa sinemaya gelince, etrafımda hiç kimse yoktu. Birinci Dünya Sava-

şı öncesinde okula giden bir çocuktum, savaş sırasında hiç film izleyemedik, savaş bittiğindeyse karımı ve çocuklarımı geçindirmek için sürekli çalışıyordum. Fakat şansımdan, zaman zaman rahatsız edici olsa da, kendi kendimi yetiştirmek gibi bir özelliğe sahiptim. Kendi kendini yetiştiren insanlar bazen işin teknik yanına, sağlam tarafına çok fazla yapışıp kalırlar ve teknik kusursuzluk çok ileri düzeyde olur. Sanırım önemli olan, en önemli olan şey, söylenecek bir şeyin olmasıdır.

Amerika'nın Yeni Dalga akımına mensup yönetmenlerinin söyleyecek bir şeylerinin olduğuna inanıyor musunuz?

Evet, inanıyorum. Onların çalışmalarına ait birkaç örnek gördüm: Sadece *Connection, Shadows* ve *Pull My Daisy*'yi: Gerçekte çok daha fazlasını görmek isterim. Fakat izlediklerime bakarak, Amerika'nın Yeni Dalga'sını Fransızlarınkinden daha çok seviyorum. Onlar tarz olarak çok daha coşkulu, çok daha yaratıcılar; daha acemiler, teknik olarak Fransız yönetmenleri kadar bilgili ve kusursuz değiller. Ancak ben onların söyleyecek bir şeyleri olduğuna ve bunun da iyi bir özellik olarak sayılması gerektiğine inanıyorum. Bu çok önemli. Seviyorum onları.

İzlediğiniz Rus filmlerini beğendiniz mi?

Çok beğendim. Sanırım, onların ardından kısa zamanda çok güzel bir şey gelecek. Sebebini bilmiyorum, ama öyle bir duyguya sahibim. *Ivan'ın Çocukluğu*'nu izlediniz mi? Olağanüstü şeyler var orada. Bazı yerleri çok kötü elbette, ama gerçek bir yetenek ve güce sahip.

İtalyan yönetmenler hakkında ne düşünüyorsunuz?

Fellini muhteşem. Onda, bende olmayan her şey var. Onun gibi olmak isterim. Çok fazla Barok tarzında. Çalışmaları alçakgönüllü, sıcak, doğal ve sinir bozuculuktan uzak. *Tatlı Hayat*'ı çok beğendim, özellikle de baba karakterinin olduğu sahneleri. Onun ilk filmi olan *Yer Sarsılıyor*'u beğendim: Sanırım en iyi filmi o. Antonioni'nin *Gece* filmini de çok beğeniyorum.



Sessizlik (1963), Bergman'ın ABD'de erotik sahnelerinden dolayı sansürlenen filmi oldu.

Bunları şimdiye kadar izlediğiniz en iyi filmler arasında sayabilir misiniz?

Hayır, şu anda üç tane çok beğenilen güncel filmim var: *Köpekli Hanım, Raşomon* and *Umberto D.* Ah, evet, ve dördüncüsü: *Bay Hulot'un Tatili*. Bu filmi de çok beğeniyorum.

Şimdi de sizin çalışmalarınız konusuna gelelim, eğer gelebilirsek. En son ve en tartışmalı filminiz olan Sessizlik'*in fikrini nereden buldunuz?*

İri yarı, şişman ve yaşlı bir adamdan. Bu söylediğim doğru. Dört yıl önce buradaki bir hastanede bir arkadaşımı ziyaret ettiğim sırada onun penceresinden dışarıya bakarken, parktaki bir ağacın altında bir sandalyeye oturmuş çok yaşlı, iri cüsseli ve felçli bir adam ilişti gözüme. Ben izlemeye devam ederken gayet neşeli, iyi huylu dört hemşire geldi; adamı kaldırdılar, sandalyesini

ve diğer eşyalarını da alıp hastaneye taşıdılar. Sebebini tam olarak bilmesem de, adamın görüntüsü cansız bir manken olarak kaldı aklımda. Filmlerimin çoğunda olduğu gibi, o da bir tohumdan çıkıp gelişti; bazen bir olaydan, bir şey hakkında edindiğim bir düşünceden, bir başkasının bana anlattığı bir anekdottan, belki de bir oyuncunun yüzündeki bir mimik ya da ifadeden doğabiliyor. Bu bende çok özel bir gerginlik yaratıyor, çabucak anlaşılabileceği gibi. Kuşkusuz, en derin düzeyde, filmlerimin düşüncesi ruhsal baskılardan doğmaktadır: Ve bu baskılar çeşitlilik gösteriyor.

Fakat filmlerimin çoğu, hayal gücümün onlar etrafında yavaş yavaş çok titiz bir ayrıntı oluşturmaya başladığı özel bir imge ya da duyguyla başlar. Kafamda her birini bir tarafa yerleştiriyorum. Hatta onları sık sık not alarak yazıyorum. Böylelikle kafamda bir dizi hazır dosyaya sahip oluyorum. Kuşkusuz, bu algılamaları somut bir senaryo haline getirmek birkaç yıl alabiliyor. Fakat bir proje şekillenirken, ben bir senaryo ortaya çıkarmak için kafamın içindeki dosyalardan birinin, ya da bir karakter yaratmak için bir başkasının içine dalıyorum. Bazen bulduğum bir karakter senaryomda yer alan diğer karakterlere uymuyor, dolayısıyla onları geldikleri dosyaya tekrar gönderip başka yerlere bakıyorum. Filmlerim, tek bir kar tanesiyken çabucak gelişen bir kartopu gibi büyüyorlar. Sonuçta, sık sık, onun ortaya çıkmasına yol açan asıl kar tanesini hiç göremiyorum.

Sessizlik filmi örneğinde, 'asıl kar tanesi'nin -felçli yaşlı adam- lehte ve aleyhte, şiddetli tepkilere yol açan açık saçık cinsel ilişki ve mastürbasyon sahneleri içinde fark edilmesi kesinlikle çok zor. Sizi cinselliği beyazperdede böylesine grafiksel olarak anlatmaya karar verdiren düşünce nedir?

Yıllardır filmlerimde cinselliğin ifade edilmesi konusunda çekingen ve geleneksel bir davranış sergiledim. Oysa cinselliğin ortaya konma şekli çok önemlidir; özellikle de benim için. İzleyicilerin benim filmlerimi hissetmesini, duyumsamasını istiyorum. Bu benim için, onların o filmleri anlamalarından çok daha önemli. Güzel bir yaz sabahıyla cinsel ilişki arasında ortak olan çok şey vardır;

fakat ben kendimi bunu ifade etmenin araçlarını ilk bulan kişi olarak görüyorum, şu ana kadar da başka birisi olmadı. Bununla birlikte, beni en çok ilgilendiren şey, aşkın içsel anatomisidir. Bu bana cinsel hazzın anlatımından çok daha anlamlı gelmekte.

Amerika'da Sessizlik *filminin erotik sahnelerinin neredeyse iki dakikalık bir bölümünün çıkarılarak iğdiş edildiğini söyleyenlerin görüşlerine katılıyor musunuz?*

Bu konuda yorum yapmamayı tercih ediyorum

Pekâlâ. Fakat bunun, sizi gelecek filmlerinizde bir ölçüde otosansür uygulamaya götürecek Amerikan sansür düzenlemeleriyle karşı karşıya getirmesi mümkün değil mi?

Hayır. Kesinlikle.

Oyuncularınızdan Thulin ve Lindblom'u filmin tartışmalı sahnelerinde ortaya konan gerçek rolleri canlandırma konusunda nasıl ikna ettiniz?

Öteki filmlerimin bir sahnesini canlandırmak için bütün diğer oyuncularımla nasıl yaptıysak onlarla da aynı şekilde çalıştık. Ne yapmaları gerektiği konusunda sessiz ve sakin bir şekilde tartıştık. Bazıları benim oyuncularımı hipnotize ettiğimi ileri sürüyorlar; oyuncularımdan istediğim performansı elde etmek için sihir kullanıyormuşum. Ne kadar saçma bir şey! Yaptığım tek şey onlara herkesin istediği bir şeyi, bir oyuncunun *sahip olması* gereken bir duyguyu -kendisine güven duymakvermeye çalışmak. Bildiğiniz üzere, bir oyuncunun ihtiyaç duyduğu bir şeydir bu. Yönetmenin kendisinden istediği her şeyi yapabilme yeteneğine sahip olduğu konusunda kendisine yeterince güven duymak. Dolayısıyla, ben oyuncularımı kendilerine güvenme ve inanç duyma havasına sokuyorum. Sadece üzerinde çalıştığımız sahneler hakkında değil, güven duymalarını ve rahat olmalarını sağlamak için de sık sık konuşuyoruz onlarla. Eğer bunun adı büyüyse, evet, ben bir büyücüyüm. Uzun yıllardır kendi özel dünyamızda hep aynı insanlarla -teknik ekip ve



Bir inanç mücadelesini anlatın *Kış Işığı*'nda (1963) rahibi oynayan Gunnar Bjornstrand, Jonas'ı oynayan Max von Sydow ve onun karısı, Karin rolünde Gunnel Lindbolm.

oyuncular- çalışmak da güven duyma konusundaki gerekli ruh halini yaratma işimi kolaylaştırıyor.

Bu ifadeyi, beş-altı yıl önce sinema yönetmenliğiyle ilgili yöntemleri tartışırken yaptığınız o açıklamayla nasıl bağdaştırıyorsunuz, şöyle söylüyordunuz: "Eğer beni amacıma ulaştıracaksa yeteneklerimi kötüye kullanırım; çalmaktan başka yol kalmamışsa hırsızlık yaparım, sanatıma hizmet edecekse arkadaşlarımı ve başka kişileri öldürürüm."

Böyle söyleyerek iyi bir savunma yapmışım diyelim. İnsan kendine güven duymayınca, kendi konumuna ilişkin, yaratıcı bir sanatçı olmaya ilişkin endişe taşıyınca, eleştirilere karşı koymak amacıyla -daha önce de söylediğim gibi- kendisini çok güçlü ve iddialı bir şekilde ifade etme gereği duyuyor. Fakat sonunda başarıya ulaşınca, başarılı olma dayatmalarından kurtulduğunuz duygusuna sahip oluyorsunuz. Çok çaba gösterme kaygısından

kurtulup kendinizi işinize adıyorsunuz. Hayat daha da kolaylaşıyor. Kendinizi daha çok seviyorsunuz. Daha önce hiç yaşamadığım kadar keyif almaya, daha önce hiç görmediğim kadar çok şey öğrenmeye başladığımı görüyorum. Kendimi biraz yaşlı -çok değil, biraz- hissediyorum ve bundan hoşlanıyorum.

Sanatta olduğu gibi hayatta da uzlaşmanın mümkün olamayacağını, bir insanın yapabileceği en kötü şeyin uzlaşmak olduğunu düşünürdüm eskiden. Fakat elbette kendim de birtakım uzlaşmalara girdim. Bunu hepimiz yapıyoruz. Yapmak zorundayız. Başka türlü yaşayamazdık. Fakat kendimin de uzlaşan bir adam olduğunu uzun süre kabul edemedim –elbette bunu bilmeme rağmen. Bundan uzak kalabileceğimi sanıyordum. Oysa, öyle yapamayacağımı öğrendim. Önemli olan şeyin aslında hayatta kalmak olduğunu öğrendim. Bir canlısınız: Ölüme karşı koyamazsınız ya da yarı canlı olarak yaşayamazsınız, bu mümkün mü? Bana göre, önemli olan, hissedebilmektir. *Kış Işığı*'nın -insanların herhalde en az anladığı filmimdir- anlatmaya çalıştığı şey budur. Kış ortasında birkaç gündür Stockholm'de olduğunuz için bu filmin konusunu birazcık anlamaya başlayacağınızı sanıyorum. Ondan nasıl bir anlam çıkarıyorsunuz?

Biz daha çok sizin çıkardığınız anlamı merak ediyoruz.

Zor bir film oldu, şimdiye kadar yaptığım en zor filmlerden biri oldu. *Aynadaki Gibi*'nin devamı niteliğinde oldu ve yeri geldiğinde *Sessizlik*'e doğru da kaydı. Üçü birlikte duruyor. Onları yapmaktaki temel amacım, iletişimin, duygu kapasitesinin önemini dramatize etmekti. Tanrı ya da onun yokluğu meselesi değil, aşkın gücünün korunması ele alınıyordu o filmlerde. Bu üç filmde yer alan insanların çoğu ölü, tamamen ölüydü. Nasıl sevilir ya da bir duygu nasıl yaşanır, bilmiyorlardı. Kendilerinin dışında birine ulaşamadıkları için kaybolmuşlardı.

Kış Işığı'ndaki adam, yani papaz hiçbir şeydi. Anlayacağınız, yarı ölüydü. Neredeyse hiç kimseyle hiçbir ilişkisi yoktu. Temel karakter bir kadındır. Tanrı'ya inanmıyor, fakat güçlü bir kadındır: Güçlü kadınlardandır. Sevgisini korumaktadır. Tek proble-

mi, bu sevgisini nasıl ifade edeceğini bilememektedir. Çirkin, biçimsiz bir kadındır. Adamı baskı altına alıyor, adam da hem bu yüzden hem de çirkinliğinden dolayı ondan nefret ediyor. Fakat sonunda kadın sevmenin yolunu öğreniyor. Sadece son bölümde, adama tamamen anlamsız gelmeye başlayan üç saatlik bir ayin için bomboş bir kilisede beklerken, bir anlamda kadının duası karşılık buluyor: Adam bomboş bir taşra kilisesindeki bu ayine giderek kadınının aşkına karşılık verir. Adamın kendi duygularına doğru atılmış, nasıl sevileceğini öğrenme konusuna yönelik ilk adımıdır o. Tanrı değil, sevgi kurtardı bizi. En çok umut bağlayabileceğimiz şey odur.

Üçlemenin diğer iki filmi arasına nasıl girdi bu tema?

Biliyorsunuz, her filmin kendi teması, insan ilişkisi anı vardır: *Aynadaki Gibi*'nin sonundaki, "Baba konuş benimle," *Kış Işığı*'nın sonundaki Marta için bomboş bir kilisede ayin yöneten papaz; *Sessizlik*'in sonundaki, trende Ester'in mektubunu okuyan küçük çocuk. Her filmde böyle kısacık anlar vardır; fakat can alıcı anlardır bunlar. Hayatta en önemli şey, başka insanlarla ilişki kurabilmektir. Yoksa, bugün pek çok insanın hali gibi, ölüsünüz demektir. Fakat eğer iletişim kurmaya, anlamaya, sevgiye yönelik ilk adımı atmayı başarabilirseniz, geleceğin ne kadar zor olacağının hiçbir önemi yoktur; cehennem azabı yaşanan bir hayat olabilir, fakat sevgi konusunda aldanma söz konusu olmaz, kurtulmuşsunuz demektir. Gerçekten önemli olan budur, öyle değil mi?

Röportaj yapan kişilerin çoğu bu aynı mesajın -yalnızlıktan sevgi sayesinde kurtulmayla ilgili- sizin en iyi ve ticari bakımdan en başarılı filminiz Yaban Çilekleri*'nin de konusu olduğunu düşünmekte; orada yaşlı bir doktor, bir eleştirmenin yazdığı gibi: "Duygusal soyutlanmışlıkla geçen bir hayatın ardından, şefkatli olma dersini alıyor ve bu yürek değişimi sayesinde iyileşiyor." Haklı değiller mi?*

Fakat adam değişmiyor. Değişemiyor. Oradaki durum tam olarak budur. Aslında, ben insanların *değişebileceğine* inanmıyorum, temel olarak değişemiyorlar. Değil mi? Onlar bir aydınlanma anına

sahip olabilmekte, kendilerini görebilmekte, ne olduklarının farkına varabilmektedirler, fakat bu onların en çok umut ettikleri şey olmaktadır. *Kış Işığı*'ndaki kadın güçlü biridir; olan biteni görebilmektedir. Kendi bilinçlenme anına sahiptir, fakat bu onların hayatlarını değiştirmiyor. Berbat bir hayatları olacaktır. Ben bu dünyada yaşanan bir şeyden dolayı onların başına daha sonra neler geleceğiyle ilgili bir film yapmadım. Onlar bensiz yaşayıp gidecekler.

Kış Işığı'ndaki Marta karakterinden söz edilirken, filmlerinizdeki sempatik anlatınız, konuya hâkimiyetiniz ve feminen karakterlerden dolayı büyük bir övgü aldınız. Bu nasıl...

Kadınları nasıl bu kadar iyi anladığımı sormak istiyorsunuz. Kadınlar filmlerde gülünç bir şekilde ele alınıp gösterildiği için birer özne olarak ilgimi çekerlerdi. Ben sadece, onları gerçekten oldukları gibi gösterdim –ya da en azından, 1930'ların, 1940'ların filmlerinde aptal bir şekilde sunuluşlarından farklı biçimde, gerçek hallerine daha yakın olarak. Mantıksal olarak gerçekçi bir ele alış, şimdiye değin yapılanlarla kıyaslandığında çok büyük bir şey olarak görünmektedir. Fakat geçtiğimiz birkaç yılda kadınların özünde erkeklerden farklı olmadıklarını, her iki cinsin de aynı sorunlara sahip olduklarını anlamaya başladım. Kadın sorunları ya da kadın hikâyelerini erkek sorunları ya da erkek hikâyelerinden daha fazla olarak görmüyorum. Onların hepsi insan sorunları. Şu anda beni ilgilendiren, insanlar.

Bundan sonraki filminiz son zamanlardaki üçlemenizde ayrıntılı şekilde ele alınan konunun bir devamı mı olacak?

Hayır, yeni filmim ve bir süre için son olacak filmim bir komedi, romantik bir komedi, bir hayalet filmi –ve ilk renkli filmim.

Adı nedir?

Bütün Kadınlar. Amerika'da çok beğenilebilir: Tema olarak seçilen şarkı, *Yes, We Have No Bananas*. Ne olursa olsun, ben çok eğlenceli buluyorum. Geçenlerde İsveçli bir yazara, filmin Bergman'ın gösterişli bir Reklam Çağı'nı başlatacağını söyledim. Final

kurgusunu bitirmeme az kaldı. Bilirsiniz, ben filmlerimin gösterime hazırlanması ve kurgusuyla pek ilgilenmem. Kendi filmlerinin kurgusuna müdahale eden bazı yönetmenler gibi bu aşk-nefret duygusuna sahip değilim. David Lean bir zamanlar bana, kurgu işinin üstesinden gelemediğini ve bunun kendisini büsbütün hasta ettiğini söylemişti. Ben böyle bir duygu yaşamıyorum. Bu anlamda kendimi rahat hissediyorum.

Biraz önce bunun 'bir süre için' son filminiz olacağını söylediniz. Ne kadar olacak bu bir süre?

Muhtemelen iki yıl. Kendimi burada Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'ndaki işime vermek istiyorum. Tiyatro bana birkaç sebepten dolayı cazip geliyor: Bir kere, tiyatro sizden, film yapmaktan çok daha az şey istiyor. Her gün dakikalarca çekim yapmanın gerektirdiği araç gereç ve başka ihtiyaçların kıskacında olmaktan uzaksınız. Yapayalnız değilsiniz. Olay kendiniz ve oyuncular, sonra izleyiciler arasında cereyan ediyor. Harika bir şey bu. Oyuncuların ifadesi ve izleyicilerin tepkisi anında buluşuyor. Her şey çok doğrudan ve canlı. Bir film bitirildikten sonra değişiklik söz konusu olmaz: Tiyatroda, her oynayışta farklı bir tepki alırsınız. Sürekli bir değişim vardır, her zaman için prova yapma şansı vardır. Tiyatrosuz yaşayabileceğimi düşünemiyorum.

"BANA GÖRE, FİLM YÜZ DEMEKTİR"

Annika Holm, 1966*



Bergman Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'ndaki dönem sona ermeden önce bile, yeni filmi *Kurtların Saati* üzerinde çalışıyordu.

Geçtiğimiz pazartesi günü, üç dört yıldır ilk defa olarak, tiyatrodaki işlerini yapmadan doğruca Film City'ye gitmenin keyfini yaşadı. O gün iki film üzerinde çalıştı. *Persona*'nın son bölümü üzerinde çalıştı ve yarın sabah başlayacak olan *Kurtların Saati*'nin çekim hazırlıklarıyla ilgili bir yapım toplantısı gerçekleştirdi.

Bu iki filmin de bazı benzerlikleri vardır. Her ikisi de, Bergman'ın Halland'daki Väderö Adası'nda geçen yıl gerçekleştirmeyi düşündüğü *İnsan Yiyiciler*'den çıkmıştır. Durdurulan o projeden bu filmler doğmuştur. *Kurtların Saati* Hovs Hallar yakınındaki ıs-

*) *Dagens Nyheter*, 28 Mayıs 1966. İngilizce'ye Annika S. Hipple tarafından çevrilmiştir.

sız bir evin etrafında ve içinde geçiyor. Liv Ullmann hamile bir kadını oynuyor. Max Von Sydow onun kocası rolünde. Diğer rolleri Ulf Johansson, Gudrun Brost, Erland Josephson ve Naima Wifstrand oynamaktadır.

Ekip bir film stüdyosunda geçen dört günün ardından, Whitsunday turuna katılarak iki haftalık bir dış çekim için Hovs Hallar'a gidiyor. Bergman sinema ve tiyatroyla olan ilişkisine karşı yeni bir anlayış geliştirdi.

Bergman üç yıldır zamanının çoğunu tiyatroya harcıyordu. Şimdi sinemaya dönmüş bulunmaktadır. Tiyatrodan yorulmuş mudur acaba? Yoksa film yapma arzusu üstün mü geldi?

"Tiyatronun gerçek bir öneme sahip olduğunu düşündüğüm için tiyatro yönetmenliğini meslek olarak seçtim; bir şey başarmak için bulunuyordum orada. Kendim için yapmıyordum bu işi, fakat tiyatronun bizzat kendisinin bir değer taşıdığına inanıyordum.

"Benim yaptığım filmler tamamen kendim için yapılmış filmlerdir, bazı bakımlardan bir ressamın kendisi için yaptığı bir tablo ya da bir yazarın kendisi için kaleme aldığı bir kitap olarak görüyorum onları."

Tiyatro çalışmasıyla sinema çalışması arasında, yani canlandırma ile yaratma arasında bir başka fark daha vardır. Bergman filmlerini yaparken başından sonuna kadar kendi malzemelerini kullanarak çalışır. Düşünce aşamasından filmin galasına kadar içsel bir gereksinimle hareket etmektedir. Ya da, daha çok, onu harekete geçiren filmin kendisi olmaktadır.

TİYATRO – BENİM MESLEĞİM

"Ben tiyatroda ilkim ve bunu meslek olarak seçen ilk insanım. Esinlenmeyi pek fazla sevmiyorum, çünkü oyuna karşı duygusal bir yakınlık hissetmem gerekmiyor. Profesyonel bir iştir oyun.

"Geçmişte bazı oyunlar sahneleme ihtiyacı hissettim, sahneledim de, başka oyunlara daha az ilgi duydum ve onları gerçekleş-

tirmedim. Sanırım, iyi bir tiyatro oyununu sahnelemek her zaman için keyif vericidir, hangisi olduğunun hiç önemi yok."

Peki, metni size aitse?

"Bu aralar kendi oyunlarımı sahnelemeyi kesinlikle düşünmüyorum. Her gün kendi metinlerimle çalışmaktan fena halde sıkıldım. Tiyatroda, daima yönetmenin de katıldığı bir oyuncu yaratıcılığı söz konusudur. Sinemadaysa daima oyuncu, yönetmen, kamera, ses ve bütün mekanizmanın dahil olduğu bir karışım vardır. Bana göre, aradaki fark çok belirgindir. Film yapmak kişisel bir iştir. Tiyatro ise nesneldir."

Fakat film bile kişisellikten uzak olabilmektedir. Tamamlandığı anda çekip gider, diyor Bergman. Birkaç yıl önce verdiği bir röportajda, tam da bu sebeple sinemanın kendisine çekici gelmediğini söylüyordu. Sonuçlarını göremiyor; Formosa'da bin kişinin kendisinin filmini izleyip izlemediği konusuyla ilgilenemiyor. Fakat daha sonra, yirmi kişinin kalkıp Dramaten'e gidip gitmemesinin kendisi için önemli olduğunu söylemektedir.

"Elbette... gururluyum ve beğenilmek istiyorum. Eğer bir film yolunda gider ve insanlar tarafından beğenilirse, harika bir şey olur. Fakat bir filmin sahip olduğu an bir başka anlayışa ulaşacak noktaya varırsa, ilginçliğini kaybeder."

Her zaman böyle olmuyor, fakat sinema yönetmenliğinin yirmi bir yılı aşan tarihinde daha çok böyle olmuş.

"Sanırım *Kış Işığı*'na karşı gösterilen olumsuz tepki ilk şoktu. Bu filme çok yakınlık duyuyordum, fakat yerildi ve izleyici ondan uzaklaştı. Gerçekten yapmak istediğim şekilde bir film yapma konusunda başarılı olduğumu hissettiğim yegâne zamandı o.

"*Sessizlik* filmi etrafında koparılan iğrenç yaygara, insanların önemli olana yönelik bakışını önemsiz olan adına kaybettirdi."

Şimdi, *Persona*'nın bu sonbaharda yapılacak galasını bekleyen Bergman daha kırılgan olduğunu söylemektedir. Film hakkında

çok fazla bir şey bilinmiyor; sadece hasta bir kadınla onun bakıcısı hakkında, kimlik ve değişim konusunda olduğu biliniyor. Latince olan 'persona' kelimesi bir oyuncunun maskesine göndermede bulunmaktadır. "Heyecan verici bir film," diyor Bergman tereddütlü bir şekilde, "fakat konusunu sormayacaksınız bana."

Ancak 'sinematografi' kelimesi bir ipucu vermekte. Bergman ilk başta filme "Sinematografi" adını vermek istemiş.

MÜTHİŞ BİR BÜYÜ

"Tarzı böyle. Benim sinematografi tarzım o. Bana göre sinematografi, her şeyden önce yakın çekimler demektir. İnsan yüzleridir. Bunun beni giderek daha çok büyüleyen ve sürekli heyecanlandıran bir şey olduğu dikkatimi çekiyor. Herhangi bir yüz değil, oyuncuların yüzünden söz ediyorum.

"Çünkü o var olan ya da üzerinde anlaşılan bir malzemeyle ilgilenen bir oyuncu olduğu için, yeni boyutlar ve yeni gizemler yaratmaktadır. Ben de oyuncu doğaçlamadan çok daha somut bir şeyle ilişki içerisinde olduğunda, sizin daha ileri noktalara varacağınızı, oyuncuların daha ileri noktalara varacaklarını düşünüyorum. Oyuncu somut bir düşünce üzerinde çalışabilir hale gelir gelmez, kendi kişiliğinden anonimliğe geçecektir. Kendisini bir rolün arkasına saklayıp, bu şekilde çok daha yalın, çok daha acımasız hale gelmektedir. Bir oyuncu nadiren özel olmak ister. Özel olmak çekingen bir hale getirir kendisine. Fakat ona bir 'evet' ya da 'hayır,' yahut telefon rehberinden üç satır verildiğinde, büsbütün acımasız bir hale gelir, yaratımının parçası olduğu bir şeyle asla yapamayacağını gösterir.

"Belli bir anda, oyuncunun yüzüne kan fışkırdığında, ya da bakışı aniden değiştiğinde -nereden geldiği kesinlikle bilinmeyen akıl almaz bir ses duyduğunda- büyülenip kalıyorum. Sonunda temel bir özellik haline geliyor bu durum.

"Oyuncuları kesinlikle zorlayamazsınız, baştan çıkaramazsınız. Onların performansları sadece ve sadece kendilerinden kaynaklanan bir güven ve özgürlük meselesidir."

Svensk Filmundustri (SF) tarafından finansman da sağlanan Fransız Robert Bresson bir-iki hafta önce Cannes'da filminin gösterimini gerçekleştirdi ve sinema estetiğiyle ilgili kendi düşüncesini anlattı. Bresson filmde oyuncu olmayan kimseleri kullanmanın gerekliliğine inanıyor. Kendi çalışmasını anlatırken 'sinematografi' kelimesini de kullandı.

"Filmleri benim için bir şey ifade etmese de, Bresson harika bir yönetmendir. Bununla birlikte, görüşlerini tavizsiz ve tutkuyla hayata geçiren bir sanatçıya duyduğum hayranlığı duyuyorum ona. Bugünkü bu *çıldırma* noktasına gelmiş ticarileşmenin hâkim olduğu uluslararası sinema piyasasında saygıyı hak eden bir davranıştır bu. Her tarafta kıvırıp duran insanları görüyorsunuz. Ticarileşmişler ve korkuyorlar. Ben de bu korkuyu sık sık yaşıyorum. İçimde, derinlerde bir yerde, bir şeyler kalmıştır muhtemelen... İnsanın geçimini sağlayamaz hale gelmesi felaket bir şey olur. Neyse ki, tiyatrom var, mesleğim var. Büyük bir güvence o, çünkü -zaman zaman söylediğim gibi- her film, benim son filmimdir."

NEDEN SIZLANIYORLAR?

Bergman bunu söylerken İsveç'teki sinema atmosferine herhangi bir saldırıda bulunmaz. 'Aşırı üretim' ve 'tekdüzelik' kelimelerini duyduğunda neredeyse öfkeli bir hal almaktadır. Bu tam özgürlük ortamında İYİ ÇALIŞIYORUZ. Peter Kylberg kendi duygularına göre bir film yapıyor ve bu film şehrin en nitelikli sinemasında gösterilebiliyor. Jörn Donner'in inatçılığını sürdürmesine izin veriliyor. Bo Widerberg dehasıyla varlığını sürdürmektedir. Jan Troell gibi bir sarı altınımız var.

"İsveç bizi desteklemeye devam ettiği sürece biz var olmaya devam edeceğiz. Bu iyi bir şey, öyle değil mi? Yetenekler böyle bir iklimde ortaya çıkabiliyor. Mesele, bunu devam ettirmektir. Film yapmak, hayatta kalma meselesidir. Ve asla korku duymamaktır. Korktuğunuz zaman, bitmişsiniz demektir."

Bu zengin sinema atmosferinde Ingmar Bergman'ın denetleyicilerinden olduğu bir Sinema Okulu'muz var.

"Sinema okulunun öğrencilerinin sızlanıp durmaları beni fena halde şaşırtmaktadır. Muhtemelen pek çok imkâna sahip olan o insanlar kadar güzel işler çıkaran başka kimse yoktur. Neredeyse hocalardan çok öğrenciler tarafından şekillendirilecek, henüz bitmemiş bir okula devam ediyorlar. Böyle bir okul sızlanarak değil, heyecan duyarak, büyük bir mücadeleyle meydana getirilebilir ancak."

YURTDIŞI MACERASI

Bergman yurtdışında çalışma teklifini tekrar tekrar geri çevirmiştir. Kendisinin çalışacağı yerin İsveç olduğunu, başka bir yer aramaya gerek görmediğini söylüyor. Fakat bu ortak yapımlar alanında, bu konu -yurtdışında film yapma!- kesinlikle tekrar gündeme gelecektir.

"Fakat o zaman da çalışma arkadaşlarımı yanımda götürmek isterim. Onlar olmadan film yapmak istemiyorum.

"Belki bir gün burada olduğu gibi başkalarının değil, kendi istediğim gibi film yapmamı sağlayan koşullar tanınırsa, İngiliz dilinde bir film yapmak eğlenceli olabilir.

"Bir gün deneyebileceğim bir macera bu."

INGMAR BERGMAN FARÖ'DE TEKRAR FİLM ÇEKİYOR

Britt Hamdi, 1967*

Ingmar Bergman Färö'de tekrar film çekiyor.

Onun kırk kişilik ekibi için üç aylık sıkı bir çalışma ve Fårö'de neredeyse kesintisiz bir yalnızlık demek bu; bir turizm merkezi olarak işlev gördüğü yaz aylarından tamamen farklı bir ada burası şimdi.

Bergman için kendisinin -her zaman olduğu gibi- çok daha iyi bir performans göstermesi anlamına gelmekte bu durum.

Havanın kapalı olduğu bir sabah vakti, Bergman'ın sıkı bir şekilde korunan merkezine geldik. Yağmurun yağıp yağmayacağına ve havanın sisli olup olmayacağına karar vermenin güç olduğu bir gün. Şimdi çökmeye başlayan sis, bataklıkların üzerinde yoğunlaşıyor ve

*) *Vecko-Revyn*, 6 Aralık 1967, s. 34, 41. İngilizce'ye Annika S. Hipple tarafından çevrilmiştir.

tavuk kümesleri, tavşan kafesleri ve güzel günler görmüş serası olan bir çiftlik evinin üstüne gri renkli bir ağ atıyor. Araçlar, sanki Mars'tan gelmişler gibi, görmeye alışık olmadığımız bir şekilde çıkıyorlar sisin içinden. Umumi bir tuvaletin arkasında durup oyuncuların kargolarını, ışıkçıları ve askeri danışmanları indiriyorlar. İnsanlar komandolar gibi yürüyorlar. Evi kuşatıp küçük gruplara ayrılıyorlar. Bazıları stratejik bir ilerleme kaydederek evin kapısını açıyorlar. Bergman'ın haykırışı duyuluyor: "Her soğuk bir beyin iltihaplanması demektir. Benim doktorumun söylediği bir sözdür bu ve o doktor neden söz ettiğini biliyor."

Yağmur yağmaya başlıyor.

Öfkeli bir biçimde havaya bakıyor, eski deri ceketinin içine gömülüyor ve en üst düğmesinin arkasından mırıldanarak konuşuyor: "Dün gece bu filmin yapımını durdurmaya karar vermiştim."

Gunner Björnstrand araya girip alaycı bir sözle, "Bu sabah, bu benim en iyi rolüm olacak şeklinde bir duygu hissettim!" diyor.

Max von Sydow çizgili bir pijamayla boynuna kadar varan bir fanila giydi. (Bergman konuşuyor: "Pijamanın altındaki fanilanın görüntüsü böyle olacak. Çocukluğundan beri hep böyle giyinir.") Von Sydow bir taraftan ruhunu ısıtmak için teypten Bach'ın Brandenburg Konçertosu'nu dinlerken, diğer taraftan bacaklarına yavaş yavaş ve dikkatli bir biçimde masaj yapmaktadır. Bu anda böyle bir şeyi düşünebilmek oldukça saçma görünüyor, fakat bu bacaklar en fazla birkaç ay içinde Prens Albert ve Kraliçe Victoria arasında yaşanan aşk hakkındaki bir müzikalde, Broadway'de çalımlı bir şekilde yürüyecek. Von Sydow dünkü çekimler sırasında, Jan Rosenberg rolünde, çakıllı bir avluya balıklamasına dalıyor ve tekrar tekrar bataklıklara bata çıka koşmaya çalışıyordu. Bergman, Max'ın duygularını öğrenmek için ona sorular sormaktadır.

"Teşekkürler, elim, sırtım ve bacaklarım acıyor. Fakat kendimdeyim!"

Bach sona eriyor. Arkalarda bir yerde transistörlü bir radyonun sesi duyuluyor şu an. Şarkıda, "aşk meyilli olmalı, ve dudaklar yeşil renkli bir sandalda kavuşmalı" deniyor. Yönetmen sevecen bir şekilde Björnstrand'ın sırtını sıvazlıyor. Elleri pantolonunun cebinde,



Liv Ullmann, Sven Nkyvist ve Ingmar Bergman.

sırtını kamburlaştırarak yürüyor. Ses teknisyenlerinden biri geliyor yanına ve dünkü çekimlerdeki aşırı gürültü konusunda konuşuyor onunla. Sahne yönetmeni setin içini, mutfağı kontrol ediyor. Başka birisi, bir sonraki gemide olması beklenen dinamitler hakkında konuşuyor. Yönetmen onları dinliyor, yol gösteriyor ve üşüyor.

"Film çekmek baş belası bir şey," diye mırıldanıyor. "Büyük bir baş belası."

Avluda kalıp yazman kız Katinka'yla birkaç kelime konuşuyor, fakat görüntü yönetmeni Sven Nykvist'le daha ciddi bir şekilde konuşmaktadır. Sonra, bir bahar şarkısı kadar taze olan Liv Ullmann'ı görüp sürekli yağan yağmura doğru yaklaşıyor. "Liv, ağlarken bile güzel olduğunu bildiğim tek kadın," demeyi uygun buluyor.

On beş dakika sonra her şey faaliyete geçiyor.

Bergman tekrar Farö'de film yapıyor.

Adı yabancı gelen Gotland'ın ileri kesimlerindeki bu tek çorak adadaki üçüncü çekimi bu. Senaryonun adı, Utanç. *Fakat filmin bu başlıkla gösterilip gösterilmeyeceğini kesinlikle bilemezsiniz. Bitmeden önce kısaltılabilir de.*

Başlangıçta, "Utanılası Rüyalar"dı. Bergman'ın rüyaları ortaya koyması önemli. Bu günlerde mucizelerle fazla ilgilenmiyor.

SF ekibinin üssü olan Sudersand otelde bir akşam vakti, Bergman'ın 1955 yılına ait Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri *filminin gösterimi var.*

O zaman, salondaki insanların çoğu Bergman grubuna aitti. Bu filmi çekerken hepsi özel bir şey konusunda fikir birliğine varmışlardı. Filmin görkemi, ilginçliği, baş döndüren kadınların ve hayat dolu erkeklerin ışıltısını yansıtması ve çok güzel bir ortamda ifade edilen ateşli bir aşkın hikâyesini konu alması, çok açıktır ki, genç Bergman'ın işidir. Bergman'ın meslek hayatına atıfta bulunan film, Picasso'nun her şeyin, bütün anatomik ayrıntıların dahil olduğu gerçekçi resimdeki ilk dönem deneyimlerini hatırlatmaktadır. Aynen Picasso gibi Bergman da katı ve acımasız bir sadelik arzusu geliştirmiştir. Özünde onun sanatı, "Aşırılık kötüdür" özdeyişini takip etmektedir.

Ekip Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri'*ni izlerken, zaman zaman ahşap sandalyelerden gelen küçük çaplı soluma seslerini duymazdan geliyoruzdur muhtemelen. En çok da, o zamanların tül şapkaları, kuş tüyleri ve yerlerde sürünen çok güzel balo kıyafetlerine bürünmesi istenen kostüm tasarımcısı Mago'dan geliyordu. Şık bir kıyafeti olan pos bıyıklı Jarl Kulle,* Şen Dul'*daki Danilo'nun görkemli bir öncüsü olarak perdenin bir tarafından diğer tarafına yürüyordu. Bu sabah Mago, tam tersi bir şekilde, fena halde yağan yağmur altında koşarak bir askeri birliğin üstüne yapay çamur sıçratıyordu. Tıpatıp aynısı olmuyor. Fakat o kendisini, Ullmann'ın, en son oda temizliğinden sonra, Marlene Dietrich'ten kalma eski bir kürkü giymiş olması ve kumaştaki kokusu hâlâ hissedilen bir Divine One marka parfümle avutmakta.*

Gunnar Björnstrand karanlıkta, sandalyesinin arkasını geriye doğru yatırıp mırıldanarak, "Düşünsene, o yaz daha kırk altı yaşındaydım..." diyor.

Ertesi sabah Bergman'ın soğuk algınlığı ve ruh hali düzelmişti. Birisi bir parça müstehcen bir hikâye anlatıyor. Bergman'ın kahkahası bataklık bölgelere doğru gidiyor ve bugüne kadar sesini gün so-

nunda hiç duymadığı kümesin tek horozunun öfkeli bir şekilde ötmesine sebep oluyor.

Björnstrand ve Ullmann, Vilgot Sjöman, Jörn Donner, Harry Schein ve başka birkaç kişiyle birlikte Sarrento Festivali'ne gidişleri hakkında konuşuyorlar. Labirenti andıran bir otelde kaybolup duruyorlardı, özellikle de devamlı olarak temizlik malzemelerinin bulunduğu bir odada ya da mutfakta kaldığını söyleyen Björnstrand.

Björn: "Sen? Yön duygunu yitirmedin ya! Kaybolup gideceksin. Pencereden fırlayıp el yordamıyla duvarları takip ederek gideceksin ve bağırarak yardım isteyeceksin, bunu sadece paparazzi fotoğraflar. Sonra şu güzel manşetlerle karşılaşacağız: 'Sorrento'da eve giren hırsız Bergman.'"

Bergman biraz kaygılı görünüyor ve Forsythe Ailesi'nin Destanı *hakkında konuşmaya başlıyor. Ullmann'la birlikte deniz kenarındaki, inşaatı yeni bitmiş evlerinde her akşam sadık bir biçimde onu izliyorlar; burada olmak bir sürü söylentinin çıkmasına yol açmış, Bergman da Fârö'nün sadık sakinlerini aynı enerjiyle savunuyor. Çıldırmış gibi bakan yaz turistleri arabalarının içinde çabuk çabuk konuşarak bölgeye gelip yerli birinin önünde duruyor ve "Bergman nerede oturuyor?" diye soruyorlar, nefesleri kesilmiş bir halde.*

Yerli vatandaş, "Tam olarak emin değilim," şeklinde karşılık veriyor. Ve sonra yanlış bir yönü işaret ediyor. "Ah, deniz fenerinin orada bir yerde."

Evde yaşayan insanlar Ada sakinleri tarafından tamamen benimsenmiş durumdalar. Liv'e yerel dilde 'komşunun karısı' anlamına gelen 'astumar' adı verilmiş. Evin çok komik Siri Werkelin'i, bir yaşındaki kızları Linn'i adanın eşi benzeri bulunmayan lehçesini kullanarak eğlendirirken, o mutlu bir şekilde mırıldanıp durmaktadır. Bergman'a gelince, o kendisini, doğal ortamını işine de taşıdığı, aynı müthiş sadeliği yansıtan bir yere derinden ve gerçekten demir atmış olduğu duygusunu yaşamakta.

Bergman: "Öldüğüm zaman beni bir kurgu odasına kapatıp, içime, çalışma masasının başında bana tekrar tekrar baş sallatacak bir mekanizma yerleştirebilirler. Orada oturacağım ve yaz turistleri bu merak uyandıran şeyi görmek için yardım kutusuna bir

krona atacaklar. Fakat umarım, o zamana kadar evimde yalnız başıma kalabilirim!"

Forsythe Ailesi'nin Destanı *tekrar konuşma konusu oluyor. Bergman erkek oyuncuları olağanüstü buluyor, fakat kadınlar...*

Ullmann'ı boynunun arkasından tutuyor ve yumuşak bir ses tonuyla ekliyor: "Burada durum neredeyse tam tersi!"

Von Sydow ve Björnstrand itiraz ediyorlar ve erkekler uzun bir süre birbirlerine hakaretler yağdırarak eğleniyorlar. Bergman ve Björnstrand birlikte inanılmaz derecede güzel çalışıyorlar ve onların, aralarındaki çekişmelerden keyif aldıkları açıkça görülüyor.

Ormanlık alanın kıyısında bir grup uzman, yüzyılın en büyük patlaması olarak nitelendirdikleri, gözlemledikleri bir şey üzerinde çalışmaktadırlar.

Oskashamn'dan çağrılmış, patlamalar konusunda uzman olan ve askeri danışman Stig Lindberg'le birlikte çalışan Rustan Aberg karabarut, dinamitler ve seranın patlamalardan etkilenmeyeceği garantisi üzerine ciddi ciddi konuşarak geçirmektedir günleri. Senaryoda yabancı kuvvetlere ait bir uçak, eskiden orkestra müzisyeni olan Jan ve Eva Rosenberg'in ülkedeki bütün işlerin son bulmasının ardından çekildikleri çiftliğin yanında infilak eder. Ormanlık alan içinde muazzam bir çaba gösterilmektedir, tehlikeli madde yüklü kamyonlar ve el arabaları tekrar tekrar gelip gitmektedirler. Beklenen an yaklaşmaktadır.

Rustan Aberg: "Muhtemelen bu benim şimdiye kadar yüklendiğim en büyük yük. Fakat Bergman sıradan işlerden hoşlanmıyor."

Nihayet patlama gerçekleştiğinde, sanki bütün Gotland havaya uçmuş gibi olur.

Herkesin nefesi kesilir. Bergman neşe içinde Droste marka çikolatalı pastil dağıtıp herkesten Rustan Aberg'le Stickan Lindberg'i kuvvetli bir şekilde alkışlamasını istemektedir. Çocuklar iyi iş çıkardılar. Dinamit iyi patladı. Günü kurtardık.

Bergman Färö'deki evinde, atölyesinde oturuyor.

Bu akşam yemek masasında mükemmel bir ev sahibi var. Köfteler üzerine yaptığı zekice esprilerle dikkat çekiyor, dondurma üzerinden tiyatro sohbeti yapıyor ("Hadi bakalım, başlayalım. Ben ger-

çeklikten ve gelenekten tamamen kopmuş bir şekilde çadırımda somurtmuş, Achilles gibi oturuyorum.")

Şimdi uzun bir çekim gününü geride bırakmış olmanın yorgunluğunu yaşamaktadır. Yarın da onu Stockholm'deki dişçi bekliyor. Üzerindeki yükün ağırlığını tahmin etmek çok güç. Muhtemelen, buraya benden önce gelen meraklı ve toy bir röportajcı onun en çok sevdiği koltuğuna oturmuştur.

Bergman soruları kendi istediği yöne çekmeye çalışıyor. "Siz aslında film yapma konusunda istediğiniz her şeye sahipsiniz. Öyle değil mi?"

"Hayır."

Bergman özlem duyarak kapıya bakıyor. Dizlerinin altını kaşıyor. Masanın üstündeki bazı kâğıtların düzenlenmesi gerekiyor. Kendisi, Ullmann ve evin mimarının yer aldığı bir fotoğrafı düzeltiyor. T. Abrahamson, hepsi de kürk şapkalı. Bu fotoğraf, evin inşaatının henüz tamamlanmadığı bir kış gününde, eski bir plajda çekilmiş. Birden dönüp, otuz iki dişini birden göstererek gülüyor ve "Sen orada rahat mısın?" diye soruyor.

Evet anlamında başımı sallıyorum.

Hava hâlâ çok ciddi.

* * *

Ingmar, popüler kültür hakkında tam olarak ne düşünüyorsun?

Bir süre önce bir akşam vakti yaşadığımız bir olayı hatırlıyorum. Liv'le birlikte oturmuş bütün dünyadan yayın yapan bir uydu yayın izliyorduk, kocaman bir okyanusun ortasındaki bu küçücük adada bütün dünyaya ulaşabildiğimizi görünce inanılmaz derecede heyecanlanmıştık. Olağanüstü bir şeydi. Programın sonunda çiçeklere ve incilere bürünmüş olarak Beatles göründü ve "All You Need Is Love"ı, ya da her neyse, çaldı. Başka hiçbir müzik gitmezdi o an!

En basit şekliyle söylemek gerekirse, güzel bir imkâna sahip olduğunun farkında mısın? Kimse gelip sana ne yapman gerektiğini söyleyemez.

Evet, söyleyemez! Ben hayatımı istediğim gibi şekillendirebileceğime inanıyorum. Bu yüzden de, avantajlı görünen bir sürü şeye dönüp bakmıyorum bile.

Hollywood'un sunduğu kazançlar, örneğin?

Örneğin.

İnsanların sıklıkla senden korktuğunun farkında mısın?

Bugünlerde neredeyse yalnızca iş gereği yeni insanlarla biraraya geliyorum. Eğer benden korkan birisi varsa, bu kişiyi korkularından kurtarmak da benim işimin bir parçası. İnsanlardan korkmanın nasıl bir şey olduğunu çok iyi bilirim!

Çocukluğunda utangaç birisi olduğunu mu söylemek istiyorsun?

Utangaç mı? Başka insanların arasındayken resmen elim ayağım tutulurdu.

İnsanların senin hep oyun oynadığın düşüncesine sahip olmasının sebebi bu mu?

Bunun sebebi daha çok, bu işte ne kadar uzun süre yer alırsan film yapmayı bir oyun olarak görme cesaretinin de o kadar artmasıdır. Oyun oynadığın duygusunu kaybettiğin an bırakacaksın? Bunun bir oyun olduğunu, bir sinema yönetmeni olarak *gerçekliği taklit ettiğini* unutursan, çok berbat bir şey olan kendini aldatmaya doğru yol alırsın.

Kendini nasıl görüyorsun?

Hiç değişmeyen, sınırları kesin olarak belli birisi gibi görmüyorum. Daha ziyade, sürekli hareketlilik içinde olan birisi gibi görüyorum. Fakat muhtemelen, bu daha çok sanatçılarda olan ortak bir duygudur.

Kırk dokuz yaşındasın, ellinci yaşına girdin. Kendini orta yaşlı olarak hissetmeye başladın mı?

Telefon fihristini gözlüksüz okuyamadığım zaman yaşlandığımı anlıyorum.

Peki, sağlığına dikkat ediyor musun?

Bunu yapmak zorundayım. Her gün bir parçacık iyi iş ortaya çıkarmam gerekiyor.

Akşamla şafak vakti arasındaki zamanın her gün ziyaret etmek zorunda olduğun bir cehennem olduğunu söylemiştin. Hâlâ aynı kaygıyı taşıyor musun?

Kurtların Saati'ni yaptıktan sonra kendi kurtlarımın saatinden kurtuldum.

Özel bir kişi, özel bir insan olarak, bir sürü hayata öncülük ettin. Bergman'ın etrafında dünya kadar kadın olduğu duygusunu taşıyor musun?

Hayır, sadece birkaç kişi. Fakat hepsi de hayati öneme sahip!

Ufukta yeni bir Bergman filmi var mı?

Ben genellikle bir önceki filmin çekiminin ortasındayken, fabrikanın gece gündüz bütün hızıyla çalıştığı ve atmosferin yüklü olduğu zamanlarda zihnimde yeni bir film gezinmeye başlamış olur.

Şimdi olduğu gibi mi, örneğin?

Şimdi olduğu gibi, örneğin.

Zaman zaman, tasarladığın roller için aynı oyuncuları seçtiğin doğru değil mi?

Sürekli çalışan oyun yazarlarının hemen hemen hepsi belli oyuncuları göz önünde bulundurarak yazarlar. Karşılıklı bir uyarımdır bu. Yazarken belli bir rol için belli bir oyuncuyu gözünüzün önüne getiriyorsunuz. Sonra bu oyuncu ilave bir boyut kazandırıyor ona. Oyun metni bir şarkı bestesi gibidir, enstrümantasyonla zenginleşmesi gerekir. Senaryolarımı yavaş yavaş ayrın-



Bergman ve Ullmann.

tılandırmak suretiyle temel deneyimimi daha özgür bir şekille takip edebiliyorum.

Liv Ullmann senin yönetmenliğindeki üçüncü rolünü ve senin özel hayatındaki başrolünü harika bir şekilde oynuyor. Liv'in küçük bir portresini kelimelerle çizer misin?

Liv tablo gibidir, tamamen yoruma açıktır! Üstelik, ben ona âşığım, hem sanatsal olarak hem insan olarak.

Kendini buraya yerleşmiş olarak görüyor musun?

Evimi yaptırdım ve burada kalmayı planlıyorum!

(Sabahların kısalığı üzerine konuşmaya başlıyor ve çok erken kalkma düşüncesinden hoşlanmıyor.)

Karlı havalar başladığında yapayalnız kalıyorsun, değil mi?

Evet. Ne hoş olacak, bir düşünsene!

Gitme vaktinin geldiği çok açık.

Misafirler kalkmaya başlayınca ev sahipleri ışık tutarak vestiyere yönelirler. Biz giyinik olduğumuz için hemen kucaklaştık ve bizi getiren genç adama dostça uyarılar yapıldı; yirmi bir yaşındaki Jan Bergman, Bergman'ın en büyük oğlu ve 'babasını tanımak' için Färö'de yaşıyor.

Jan daha sonra bize şunları söylüyor: "Herkes babamdan bahsediyor. Önceleri biraz kıskanıyordum... Herkesin onun hakkında benden daha çok şey bildiğini gördüm. Fakat şimdi kendim tanımaya başladım ve iyi bir şey yaptığımı düşünüyorum. Bir şeyden çok eminim: Başkalarına benzemiyor o!"

Ağlamama engel olamazsam bağışlansın lütfen. "Amin!"

"FİLM YAPIMININ EN GİZEMLİ YANI, YÖNETMENİN OYUNCULARIN, OYUNCULARIN DA YÖNETMENİN SAMİMİYETİNE GÜVENMELERİDİR"

Lars-Olof Löthwall, 1968*



Utanç, *Bergman'ın otuzuncu filmidir –önemli bir bölümü doğaçlama olarak oynanan bir film. "Fakat doğaçlama için hazırlık yapmak gerekir," diyor Bergman.*

Bir Kasım ayının öğleden sonrasında, Svensk Filmindustri (SF) stüdyolarında küçük bir oda. Ingmar Bergman çok güzel barok bir koltuğa oturmuş konuşuyor. Onunla söyleşiyi yapan kişi, Take One'ın *İsveçli muhabiri Lars-Olof Löthwall.*

* * *

*) *Take One*, Cilt: 2, No: 1 (Eylül-Ekim 1968), s. 16-18. Home Entertainment Group'un izniyle bu derlemeye alınmıştır.

Utanç'ın çekim aşamasında zaman zaman bazı küçük değişiklikler yaptınız. Size daha önce verilen senaryo metni Kutsal Kitap'tı, *öyle değil mi?*

Hayır, aslında ben *Persona*'nın çalışmasını da bu şekilde yaptım. *Persona*'yı yaparken zaman çoktu. Aslında benim iki karakterden meydana gelen bir ekibim var; deneme yapmak, prova gerçekleştirmek çok kolay.

Fakat bütün provaların temelinde hazırlık yatar. Hazırlık yapmamışsam prova yapamam. Ciddi bir hazırlık yapmışsam, daima prova yapabilirim. Son çare olarak başvuracağım bir şeye sahip olduğumu biliyorum. En nefret ettiğim şey, düzensizliktir. Beni dehşete düşürür. Sanat çalışmasında düzensizliğin canlılık getirdiği çok nadir görülen bir şeydir. Sıklıkla bir çaba gösterildiği izlenimi uyandırır. Fakat bir doğaçlama ve planlama kombinasyonu; bu çok güzel bir şeydir.

Utanç'ta ilk başlarda uygun olmadığını düşündüğünüz oldukça uzun sekanslar çektiniz.

Ben hep böyle yapıyorum, on-on beş yıldır sürdürdüğüm çalışma şekli bu. Biliyorsunuz, filme bir yerden başlamak gerekiyor, sonuçta ortaya çıkacak işin merkezinden çok uzaksınız, nereye gideceğinizi bilmiyorsunuz. Önceden yaptığınız hazırlıkların hiç önemi yok, iş bittiğinde nasıl bir filmin ortaya çıkacağını bilmiyorsunuz. Üstelik, tonundan da emin değilsiniz, bu da çok önemlidir... Dolayısıyla ben her zaman, genellikle yapım sonrasında olmak üzere, yeniden çekim yapmak için bir haftalık bir zaman payı bırakırım...

Bir filme başladığımda oyuncular da benim gibi, onun hakkında çok az şey bilirler. İlk hafta kendim gibi onları da çok çalıştırırım. Bir şeylerin arayışı içinde olurum. Hep güçlü ve kilit öneme sahip bir ifade arayışı içinde, bu ilk görüntüler yığınının arasında olurum. Bunu zorlayarak iradi bir çabayla gerçekleştirmeye çalışırsanız, sanatınız ölü ve verimlilikten uzak olur.

Senaryo metninizi yazıp çekimlere başlamak için hazır hale geldiğinizde, görsel bir süreklilik başlar. O zaman, gözlerinizi kapayıp

filmi görüntülerden meydana gelmiş bir sekans olarak görmenizi sağlayacak bir hayal gücüyle mi çalışıyorsunuz?

Hayır. Ama, bir parça, evet. Fakat filmi zoraki şekillendirmeye çalışsaydım, senaryoyu kafamda oluşturup yazdığım gibi bir anlayış geliştirmek için ayrıntılı ve önceden belirlenmiş bir sekans üzerinde ısrarcı olsaydım, o zaman bu benim ve benimle birlikte çalışan insanlar açısından bağışlanmaz bir şey olurdu.

Senaryo yazarken amaçlarıma uygun, sözlü biçimde ifade edilemez olarak görülen, sözel bir şeyler yakalamaya çalışırım. Daha sonra bu sözleri tekrar, hayat bulacakları tamamen başka bir bağlama taşımak gerekir. Şurası kesindir ki, ben hareket noktama ne kadar sıkı bir şekilde tutunursam tutunayım, ilk baştaki düşünceyle tamamlanıp bitmiş haldeki film arasında daima içsel bir ilişki olacaktır.

İlk baştaki asıl düşüncenin daima arka planda kalması gerekirken, zorlayıcılığa izin vermemem gerekiyor; çünkü, bir kere, onu yazı aşamasından yönetme aşamasına geçirirken üzerinde değişiklikler yapmak için hazırlıklı olmak zorundayım. İkincisi, bırakın zorunluluğu, oyuncularımın da bir şeyler düşünüp alternatifler arasından bir seçim yapma hakları vardır. Süreç tamamen bir yaratıcılık sürecidir. Önce bir şarkı sözü yazılıyor, sonra, orkestrayla birlikte, enstrümantal çalışma başlıyor.

Bir söyleşi sırasında, oyunla ilgili duyguyu kaybettiğiniz anda ölmüş bitmiş demeksiniz, şeklinde bir ifade kullanmıştınız. Fakat Utanç*'ta söz konusu merkeze çok yakın durmaktasınız; içerilerde, derinlerde saklı bir şeye sahipsiniz...*

Fakat bu aynı zamanda bir oyun. Ben çok ciddi olarak görülen bir sanat çalışmasının bir oyun unsuru taşıması gerektiğine inanırım. Başka türlü bir düşünce, abartılı bir durum ortaya çıkarır. Ben bu oyun duygusuyla hareket edildiği zaman evreni şekillendirmeye, mevcut durumları biçimlendirmeye yönelik bir duyguya sahip olabileceğimize inanıyorum: Bir ayna tutma ve bu aynanın yansıttıklarını görme duygusu yaşarız...

Churchill, Picasso, Stravinski gibi büyük insanlara baktığımızda, hem Picasso'nun hem de Stravinski'nin bir çocuk gözüne, 'mizah dolu ifadeler'e sahip olduğunu; bir tür saklı oyun duyguları sergilediklerini görürüz.

Oyunlar, oyunlar! Yazmanlığınızı yapan kadın, Sessizlik'*in çekimi sırasında, Ingrid Thulin bir otel odasında ölmesi gerektiğinde, sahnenin çekiminden önce ça-ça dansı yaparak çalışmaya neşe kattığını söylüyor.*

Kesinlikle; ben buna hep dikkat etmişimdir: ciddi bir hikâye, çok ciddi, belki de trajik durum üzerine, umutsuz biçimde acılı bir olay üzerine konsantre olurken tam tersi bir durumda -bir soytarılık hali- içinde olma ihtiyacı hissediyorsunuz.

Belki de, sizin onu yazıya döktüğünüz tarihten çok önce yaşandığı ve hatta filmin yapıldığı zamandan çok çok uzakta kaldığı, yaratıcılığınızın özü olan bu acılı an artık eskide kaldığı için öyle olmaktadır. Yaratımda bulunan her sanatçı, canlandırma zamanının gerisinde kalan, kendi acılı deneyimi üzerine, acılı bir anı üzerine inşa etmek suretiyle gerçekleştirmektedir bunu. Bu bize var olduğunu kabul ettiğimiz bir maskenin arkasından hatırlatılmaktadır (bazen de gizemli bir gülümsemeyle). Böyle olması o deneyimin gerçekliğini azaltmaz. Tam tersine.

Siz sık sık yaşanan bu acılı ânın filmin esin kaynağının özü olduğunu söylemektesiniz. Utanç'*ı geriye doğru giderek böyle bir âna götürebilir misiniz?*

Hayır. O uzun ve karmaşık bir şey. Bir utanma deneyimi o. Bir insanın uzun süren ve acılı bir aşağılanma deneyimi.

Bir süre, olayı anlamanın ilk ânı olduğundan, bir toplama kampı deneyimini, böylesine kahredici bir konuma zorlanma deneyimini nasıl yansıtabildiğim konusuna kafa yordum.

Tepkisiz kalmak mümkün mü?

Her şeyin temelinde, adamın maruz kaldığı bu iğrenç olay var, dünya üstüne yıkılmış: Kafasına sopayla vuruyorlar, bağırıp çağırıyorlar, sövüp sayıyorlar, korkutuyorlar.

Yaşlandıkça daha da kötüleşiyorum. Vicdanımla baş başa yaşamak daha da zor geliyor.

Bizim *Utanç*'ta, alçakgönüllü bir şekilde girişimde bulunduğumuz şey: insanın aşağılanmasının, onurunun çiğnenmesinin, ona maruz kalanlar açısından nasıl bir insanlık kaybına yol açtığını göstermek.

Savaşı öven, savaşı insani bir serüven olarak gören filmlere karşı nefret duymak gerek...

Ben hayvanice bir şey oldukları kanısındayım.

Oyuncularla çalışmanın oturup onlarla konuşmayı gerektirdiğini söylediniz. Onlardan cevap almak büyük ölçüde bir güven meselesi değil mi, ya da nedir?

O konuda oyuncuların bana, benim de oyuncuların samimiyetine güvenmemden daha gizemli bir şey olamaz.

Pencereye sandalye fırlattığınız ve kesinlikle böyle bir şey yapmadığınız konusundaki söylenti...

Yaptım. İnsan korktuğu zaman olur böyle bir şey. Kendinize güveniniz ne kadar azsa o kadar çok öfkeli olursunuz. Ya da korkarsınız. Ve korku öfkeye dönüşür.

Korku yaşarken oturup kalamazsınız.

Eskiden insanların benim hakkımdaki düşüncelerine çok güvenirdim: Eleştiriye karşı fena halde hassastım ve birisi benim hakkımda bir şey ya da beni yaralayacak bir şey söylediğinde günlerce mutsuz olurdum. Bugün arkadaşlarımla olan hayatım ve yapmam gereken iş konusu dışında, hiçbir şeyi umursamıyorum. Benim için önemli olan budur.

Güce ihtiyacım yok.

Başkaları üzerinde söz sahibi olmaya ihtiyacım yok.

İsveç'in kültürel hayatında pay sahibi olmaya ya da onu biçimlendirmeye ihtiyacım yok.

Eleştiri karşısında kendimi savunmaya ihtiyacım yok.

Saldırgan olmaya hiç ihtiyacım yok. Bundan nefret ederim.

Dünyada neler olduğunu görmek, her şeyden önce de kitaplar okumak ve öğrencilik günlerimden beri sürdürdüğüm kesintisiz çalışmanın bir sonucu olan, eğitimimdeki boşluğu doldurmak istiyorum.

Çalışmalarınızın olmadığı zamanları boş mu geçiriyordunuz?

Kesinlikle öyle değil. Çok kısa bir süredir benim çalışmadığım zaman. Kesinlikle boş zamanım olmaz. Boş zaman, benim inanılmaz derecede keyif alarak yaşadığım bir zamandır! Elimde bir kitabın olması ve benim o kitabın içine gömülmem demektir...

Sık sık kendimi Bach'ın *Matta Tutkusu*'na adamayı düşünürüm. Düzenli olmayı kastediyorum. Aslında hep onunla birlikteyim. Zaman ve sabır gerektiriyor öyle olmak. Benim iki tür boş zamanım var: Bunlardan biri, sadece geçip giden zamandır: sabah kalkmak, akşam yatağa girmek, yemek yemek ve belki de bir süre yürüyüş yapmakla geçen. Diğeriyse, düzenli boş zamandır: her gün oturup bir şeyler yaptığıma inandığım o ilginç zaman türü. Fakat o çalışmanın da özel bir zaman diliminde ya da geçip giden bir günde yapılması gerekir.

Bir program dahilinde mi çalışıyorsunuz?

Programlı çalışmayı çok seviyorum.

İnsanların hissetmesinin anlamasından daha önemli olduğunu söylüyorsunuz.

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

İnsanlar bir filmi yanlış anladıklarında... Sessizlik, *örneğin –oraya filmin kendisi için değil, onun belli bölümlerini görmek için gittiklerinden bu büyük bir başarı sayılıyor.*

Şimdi, *Sessizlik* bugüne kadar yapılan filmlerle kıyaslandığında bir kreş çocuğu kadar masumdur. Herkes porno film yaparken sizin kalkıp porno çekmenizin bir anlamı olmaz....

Bir sinema yönetmeni olarak geleceğinizin nasıl şekilleneceği kanaatindesiniz?

Gelecekte de sinemayla birlikte olacağımı biliyorum; eğer filmlerimi yeteri kadar ucuz yapabilir, film yapma sebeplerime de hâlâ sahip olursam. Bir kere, korkacak durumum yok artık. Eleştirmenlerden, örneğin: Daha önce ya benim bindiğim dalı kesiyorlardı ya da bana güç veriyorlardı. Ömür boyu onlara bağlı kaldım... Onlar yüzünden birkaç kez ölüm kalım sorunu yaşadım.

Eğer *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* uluslararası bir başarı kazanmamış olsaydı, fiilen bittim demekti. *Yedinci Mühür* daha metin halindeyken reddedilmişti. *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* Cannes'da başarı elde ettikten sonra, Carl-Anders Dymling'i görmek için Cannes'a gitmiş, masanın üstündeki senaryoyu elime alarak şöyle söylemiştim ona: "Ya şimdi ya hiçbir zaman." Bunun üzerine kabul etmişti.

Köpekli Hanım, Umberto D. *ve* Raşomon'*un en çok beğendiğiniz filmler arasında yer aldığını söylüyorsunuz. O listeye başka eklemeler de yaptınız mı?*

Evet, Fellini'nin *Kalpazanlar Çetesi*'ni ekledim. Fellini'ye büyük bir hayranlık duyuyorum. Sebebini tam olarak bilmiyorum ama, onunla dostça bir ilişkim var. Birbirimize sık sık kısa ve kafa karıştıran mektuplar yazarız. Çok eğlenceli oluyor... Neyse, o olduğu, kendisi olduğu için çok seviyorum onu. Benden tamamen farklı bir doğaya sahip olmasına rağmen, onunla aynı duygulara sahip olduğumuz inancını taşıyorum; fakat onun doğasını çok iyi anlıyorum ve müthiş bir hayranlık duyuyorum. Filmlerinin onu büyülediği söyleniyor. Bu deneyim karşılıklı.

Bir filmi kaç kere izlersiniz? 200 filmden oluşan özel bir koleksiyona sahipsiniz.



Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri (1955), Bergman'a uluslararası alanda büyük başarı kazandırmıştı.

Kaç kere izleyeceğim konusu onu ne kadar çok sevdiğime bağlıdır. *Bay Hulot'un Tatili*'ni defalarca izledim. Karşısına geçip sevdiğim bölümleri izlemek için bekledim. Bunlar bütün bir sekans da olabiliyor, muhteşem güzellikteki bazı anlar ya da sadece ayrıntılar da.

Kendi kendinizi yetiştirdiğinizi söylüyorsunuz, fakat şurası da kesin ki, çok sayıda yönetmenin de sizin üzerinizde belli bir etkisi vardır?

Başka yönetmenlerin sanat tarzlarının etkisinde kalmadım. Fakat bu etkiler özellikle de birinin sanatından gelen etkiler değildir. Etrafınızda yaşanan bir şeyden etkilenebilirsiniz; örneğin, benim kendi adıma büyüleyici bulduğum modern fotoğrafçılıktan, televizyon röportajından, pop müzikten.

Hayat tarzının hepsi etkiler insanı.

Fakat sinema yönetmenleri benim üzerimdeki en küçük etkileri bile görüp ortaya çıkarırlar. Çünkü ben dünyayı onların gördüğü gözle görmüyorum. Kendi yarattığım sonuçlara kendi tarzımı uygulayarak ulaşıyorum.

Başkalarının ifade etme araçlarına ihtiyacım yok.

Doğal olarak, genelde film yapımıyla ilgili yeni tarzlardan, filme yönelik duygudan etkilendim; çünkü aslında orada, örneğin, ışık etkisine ihtiyaç yoktur ve karmaşık ekipmanlar olmadan da etkin sonuçlar alabilmektesiniz. Bu şekilde, kolay olduğundan -çalıların arasına bir kamera yerleştirmek yeterli olduğundan- bir anlamda, filmin köklerine geri dönmeniz mümkün olmaktadır. Ben hep bunu yapmayı uygun buldum. Bir bölgenin teknik kapsamının bütünü benim ilgimi çeker.

Utanç, *son siyah-beyaz filminiz mi olacak? Son zamanlarda renkli film üzerine çok tartışıyorsunuz.*

Bilmiyorum. Renkli, çok ilginç. Cumartesi günü evde birkaç arkadaşla birlikte otururken on beş yaşlarında bir kız geldi. Sinemaya gitmiş ve benim hayranlık duyduğum bir filmi izlemiş. Filmi küçümsüyor; renkli değil, diyordu. Sonra düşündüm; bugünün yeni bir gerçeği bu; bu yeni nesil renkli olmayan filmlerde kendilerini etkileyecek bir şey görmüyor.

Uzun zaman önce renkli bir film izlemiş ve ondan çok etkilenmiştim. Evet, Agnes Varda'nın *Mutluluk* filminden çok etkilenmiştim. Onu izlerken renkli filmin insanın duygularını derinden etkilediğini düşünmüştüm.

Renkli film, renkli filmin olmadığı zamanların en iyisidir. Sıradan bir ifade gibi gelebilir, fakat bu bir gerçektir.

Müzik bitti artık, dediniz.

Utanç'la birlikte bu noktaya geldi. Müzik yok artık.

Tamamen edebiyat temelli bir film yaptığınız çok nadir görülen bir şey; bu da genellikle kendi senaryonuzdan hareketle oldu. Kitapların filme uyarlanamayacağını düşündüğünüz anlamına mı geliyor bu?

Kitapların ya da kısa hikâyelerin film yapılması çok zor. Malzeme çok zengin, sıklıkla filmi kuşatıyor. Onlardan bir şey yaratmak çok zor. Bilmiyorum. Deneme isteği duymuyorum.

Kesinlikle film olmayan filmler –neden onlardan yepyeni bir şeyler çıkaramıyordunuz?

Ben yazar değilim. Film yönetmeniyim. Kendimi sözcüklerle ifade etme ihtiyacını hiç duymuyorum.

Senaryolarınızı bir edebi gebelik süreci yaşayarak mı yazıyorsunuz?

Pratik sebeplerden dolayı öyle oluyor: Birlikte çalıştığım arkadaşlarım ne demek istediğimi anlayacaklardır.

Bir zamanlar edebi açıdan bir aşağılık kompleksine sahiptim. Artık öyle değilim. Bir süre bir oyun, bir roman, kısa hikâyelerden oluşan bir kitap filan yazabileceğim şeklinde bir yanılsama içine düşmüştüm. Bu düşünceyi artık tamamen bıraktım. Kendimi filmlerle ifade etmekten ziyadesiyle memnunum.

"DOĞAÇLAMA BENİM TARZIMA UYGUN DEĞİL; BENİM ÇALIŞMAM SEÇME ESASINA DAYANIR"

John Simon, 1971*

İnsanlar benimle röportaj yapmaya, zor röportajlar yapmaya geldiklerinde daima çok ilginç bir ruh haline giriyorum; çünkü hep bir kuzenin ya da uzaktaki bir kardeşin, çok iyi tanımadığım birisinin sorumluluğunu taşıyormuşum, ya da bir bağlılığım varmış gibi bir duygu oluyor içimde. Biz bu kişiyi, bu Ingmar Bergman'ı tartışırken çok dikkatli bir şekilde tartışacağız onu ve bunu yaparken mümkün olduğu kadar açık ve net olmaya çalışacağım, fakat kesinlikle benden söz ettiğimiz duygusunu taşımıyorum.

Sadece ve sadece kendiniz olmak büyük bir sorumluluk olmalı, diye düşünüyorum; çünkü bugünün dünyasında film yapmak muhte-

*) Bu söyleşinin alındığı çalışma için bkz. John Simon, *Ingmar Bergman Directs*, 1972.

melen en büyük sanattır ve sanırım, siz de dünyanın en büyük sinema yönetmenisiniz. En önemli sanat dalının en önemli kişisi olmak korkunç bir sorumluluk gerektirir. Bu sizi rahatsız ediyor mu?

Ben sizin söylediğiniz gibi düşünmüyorum. Böyle bir düşünceyle hareket etmiyorum; çünkü yeni bir filmin senaryosunu yazmaya başlarken, çekimini, kurgusunu yapmaya başlarken, ya da izleyicilere gösterirken, o daima ilk ve son kez yapılıyor demektir. Tek başına bir olaydır o ve kesinlikle önüne, arkasına bakmam; durum bundan ibarettir. Kuşkusuz yirmi beş, yirmi altı yılı aşkın bir zaman ve otuzu aşkın filmden sonra bir sürü deneyim sahibi oldum. Çok uzağında olduğum, fakat hâlâ yapma arzusu ve isteğiyle dolu olduğum bir sürü şey var; fakat işimle, film çalışmamla ve tiyatro çalışmamla olan ilişkim psikolojik baskıdan tamamen uzak. Ben mesleğini yapan bir insanım sadece; insanların kullanması için masa, sandalye gibi şeyler yapan bir adamdan başka bir şey değilim, beni ilgilendiren tek şey, yaptığım şeyin insanlar tarafından kullanılması. Onun iyi ya da kötü, bir şaheser ya da berbat bir şey olmasının yaratıcılıkla, benim yaratıcı düşüncemle hiçbir ilgisi yok. Dolayısıyla benim cevabım şudur: Ben kendimi sadece ortaya konan sanatçılığın iyi olmasından, o şeyin benim düşüncemin ahlâki niteliklerini taşıyor olmasından ve mümkünse, hiç yalan söylememekten sorumlu tutarım. Benim istediklerim bunlardan ibaret. Filmlerimi yaparken kendimi kesinlikle Yeni Dalga'yla, ya da filmlerimi Fellini'yle, ya da bugünün dünyasının kültürel durumuyla, televizyonuyla, ya da başka bir şeyle ilişkilendirmem. Ben sadece film yaparım. Bir o yoldan bir bu yoldan gitmeyi düşünmeye başlasaydım, ortaya film diye bir şey çıkmazdı. Dolayısıyla, bütün zorluklar benim kendi zorluklarım, bütün neşeler benim kendi neşelerimdir, benim iş yapma tarzım böyle.

O halde, eski filmlerinizden söz etmek zor mu geliyor, hoşlanmadığınız bir şey mi?

Hayır, onlar geçmişte kaldı; çok uzakta kaldı. Gerekirse geçmişle ilgili de konuşuruz; gerekmiyorsa, şimdilik en iyisi.

Biraz önce malzemelerinizi toplamaya başlama aşamasına gelmekte olduğunuzu söylediniz. Bu aşama genelde ne kadar sürüyor ve bu zor bir dönem mi?

Hayır, toplama işi çok zevkli bir çalışmadır; onların rüyasını görmek, bu malzemelerle oyun oynamak, etrafınızın aldığınız notlarla dolu bir sürü defterle kuşatılması demektir. Harika bir dönem, yaratıcı, güzel bir zamandır o.

Bu aşamada ne kadar zaman harcıyorsunuz?

Bazen birkaç ay, bazen de yıllarca. Fakat oturup senaryo yazmaya başladığım o en baştaki zaman nefret edilecek bir an; ne yapacağıma karar verip yazmaya başlamam gerek. Öylece oturmaktan nefret ediyorum. Yazarken kendimi rahat hissetmiyorum. Her geçen gün kendimi daha fazla disiplin altına sokuyorum.

Günde kaç saat çalışıyorsunuz?

Dört ya da beş. Sabah on gibi başlıyorum ve öğleden sonra üç gibi bırakıyorum. Oturup çalışmak dediğim şey budur; yaklaşık iki buçuk ayımı alıyor; fakat yapmak zorundayım bunu.

Akşamları dönüp tekrar gözden geçirmiyorsunuz, değil mi?

Hayır, kesinlikle. Saat üçte çayımı içer, çıkarım. Kuşkusuz, birkaç haftadır devam ettiğim için elimden bırakamıyorum; geceleri ya da sabah erken saatlerde de aklıma geliyor. Çok kötü ve sıkıntılı bir zaman ve ben bundan nefret ediyorum, fakat başka çarem yok. Bir ekiple birlikte oturup yirmi-otuz sayfa yazamıyorum ve doğaçlama da yapamıyorum. Doğaçlama özelliğim hiç yok: Her şey için daima önceden hazırlık yapmam gerekiyor.

Ben doğaçlamanın gerçekten çok iyi bir şey olduğunu sanmıyorum.

O benim film yapma tarzım değil; benim tarzım seçme esasına dayanır: ayna tutmak, yansıtmak. Ayna tutarım; seçerim, içinden çekip alırım, biraraya getiririm.

Çekim sürecini seviyor musunuz?

Gerçekten çok seviyorum. Elbette, bazen çok can sıkıcı olduğu ve hayal kırıklığına uğradığımız zamanlar da oluyor. Çekim yaparken hep birlikte oluyoruz; oyuncular, ekip elemanları ve ben –her şeyi birlikte yapıyoruz; çok küçük bir grubuz ve her filmi birlikte çalışarak yapıyoruz; birbirimizi tanıyoruz ve neyi nasıl yapacağımızı biliyoruz. Sonra oturup kurgusunu, düzenlemesini yapmak da çok güzel.

Çekimler ortalama olarak ne kadar sürüyor?

Yaklaşık elli çekim günü, bazen elli beş, fakat daha fazla değil. *Tutku*'yu kırk beş günde çektim, fakat *Utanç* elli beş gün sürdü.

Peki, ya kurgu?

Çok uzun bir zaman alıyor. Kurguyu çok seviyorum; kurguya başladığımda çok zamanımı alıyor, üç ya da dört ay sürüyor.

Kurgucunuzla birlikte mi çalışıyorsunuz?

Evet. Sabırlı, güzel bir kız; benim kadar sabırlı ve her şeyi bilir. Onunla oturup birlikte yaparız. Makineleri kullanmayı bilmediğim için tek başıma olmaktan nefret ederim. Beni müthiş derecede etkiliyorlar, fakat sevmiyorum onları.

Kameralara gelirsek, görüntü yönetmenliği ve fotoğraf hakkında çok şey biliyor musunuz?

Evet, biliyorum. Ayrıca, laboratuar hakkında, ses karışımı ve ses, mercekler ve aklına gelen her şeyi öğrendim. Çünkü öğrenmeseydim, her şeyi başka insanlar anlatacaklardı bana ve ben o uzmanların insafına kalacaktım. Ayrıca, ben uzmanlara güvenmiyorum. Bir tek Sven Nykvist'e güveniyorum. O çok iyi bir ışıkçıdır, işine tutkuludur.

Ona istediğiniz şeyi A'dan Z'ye tarif mi ediyorsunuz, yoksa o kendisi de kestirebiliyor mu?



Ingmar Bergman ile Sven Nykvist bir sahnenin çekiminde.

Çok konuşmadığımız için nasıl çalıştığımızı tam olarak bilmiyorum. Işık bizi müthiş derecede büyülüyor. Sürekli ışık çalışıyoruz. Işığı aklımızdan hiç çıkarmayız.

Doğal ışığı mı kast ediyorsunuz?

Evet. Gerçek ışık. Ve doğal ışığın yapay ışığa dönüştürülmesi ve onunla yapabildiğimiz şeyler, bizim bilim dalımız bu.

O halde, eski görüntü yönetmenleriniz olan Hilding Bladh ya da Gunnar Ficher'le ve Sven Nykvist'le çalışmak arasında fark var?..

Elbette var. Onlar da harika insanlar, gerçek profesyoneller. Fakat Sven'le aramızda tarif edemeyeceğim özel bir ilişki kuruldu. Bazen hep birlikte çok mutsuz oluyoruz. Aynen eskiyen bir evlilik gibi bir durum ortaya çıkıyor. Pek fazla konuşmuyoruz. Kesinlikle özel sohbetler için biraraya gelmiyoruz. Fakat sanırım, iş konusunda harika bir uyumlu ilişkimiz var.

Filmlerinizde fotoğrafçılıkla ilgili görünen bir şey var. Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri'*nde ortaya çıkan ani bir değişiklik oldu. Belki de kullanmaya başladığınız yeni bir film tarzıydı o.*

Hayır, hayır.

Fakat yeni bir netlik, açıklık ve ışık sanatı vardı. Siyahlar çok siyah, beyazlar çok beyazdı. Hatırlıyorum, özellikle de o akşam yemeği sahnesinde, benim daha önce diğer filmlerinizde kesinlikle görmediğim ve ne olduğunu merak ettiğim bir yoğunluk görülüyordu.

Evet. Sanırım, yüzlerle ilgili o. Çünkü ben daima yüzlerle ilgilenirim. Şimdi şuraya oturup bir insan yüzüne bakmanızı istiyorum. Eğer yüz çok geri planda kalmışsa, yüz çok fazla ileriye taşınırsa, gözleri göremiyorsanız, ışık çok sanatsal bir şekilde kullanılmışsa, o yüz kaybolur.

Sizin filmleriniz konusunda bazen, onlardan biri bir soruna bir çözüm şekli getirirken, diğeri aynı soruna farklı bir çözüm getiriyormuş gibi bir duygu hissediyorum. Bu düşüncem kesin değil; sadece böyle bir duygu taşıyorum.

Aynen öyle oluyor. Düzenli bir gelişme, bir mantık yok ve kesin kılavuzluklar da yok. Benim filmlerim daima gerilimlerden, özel durumlardan, değişen koşullardan doğar. Bu hep böyledir. Ve bir film ilgi görürken diğerinin neden ilgi görmediğini anlamıyorum. Benimle söyleşi yapanlar hep bir şablon bulmaya çalışıyorlar. Elbette, bu onların işi. Benim işim değil. Benim yaratıcı hayatım, harekettir. Su gibidir. Mantıklı olmak ya da gerekçeler bulmak istemiyorum. Bana ilginç gelen hiçbir tarafı yok bunun.

Belki yersiz bir soru olacak; fakat bir film özel bir düşünceyle mi başlar: delirmek gibi, artık sevmediğiniz biriyle birlikte yaşamak zorunda kalmak gibi? Yaptığınız filmin özünü oluşturan temel bir çekirdek var mıdır?

Hayır. Daima çok gizli bir şekilde başlar; ortaya neyin çıkacağını kesin olarak bilmem. Bir gerilimle, özel bir sahneyle, bazı cümlelerle, bir resim ya da ona benzer bir şeyle, bir müzik parça-

sıyla başlar. Küçük, çok küçük bir sahne olarak başlar. Ve bu küçük sahnede bir titreşim baş gösterir. Ona bakıp çıkarmaya çalışırım. Ve bazen bu küçücük şey orada kalır. Bazen de daha fazlası olur. Durduramam ve birdenbire bir sürü malzeme birikir elimin altında. Dolayısıyla, tam olarak bilemiyorum.

'Bir müzik parçası' derken, örneğin, bir müzik parçası dinliyor musunuz ve o size bir düşünce veriyor mu?

Evet, hem de sık sık.

Bir şekilde ortaya bir biçim çıkıyor mu?

Evet.

Bach'a ve Mozart'a düşkün müsünüzdür?

Müziği çok seviyorum. En çok şu besteciyi ya da şu dönemi beğeniyorum, diyemem.

Şu anda kiminle ilgileniyorsunuz?

Sanırım Monteverdi. Çok ilginç ve çok modern birisi o.

Yirminci yüzyılın bestecilerini beğeniyor musunuz?

Evet. Müziği çok seviyorum. Her çeşidini seviyorum. Pop müziği, Beatles'ı ve şu protest müzik söyleyenleri seviyorum.

Resimle ilgileniyor musunuz?

Hayır, pek fazla değil.

Bu, onunla fazla ilgilenmediğiniz anlamına mı geliyor, yoksa sadece işinize bir etkisinin olmadığı anlamına mı?

Hayır. Elbette, Amsterdam'a geldiğimde Rijksmuseum'a gitmeyi bir görev olarak hissederim; ya da Paris'e geldiğim zaman empresyonistleri görmeye giderim. Burada da bizim Gauguin sergimiz var ve eğer mümkün olursa, yarın orayı görmek istiyorum; fakat bir mecburiyet olarak değil.

Ama müzik bir zorunluluktur?..

Evet, müzik kesinlikle bir zorunluluktur. Şiir için de aynı şey geçerli. Şiir bir zorunluluk değil, ama kitaplar öyledir.

Ne tür kitaplar?

Hepsi. Gençliğinizde pek çok kitap okumadınız mı? Bu konuda çok güzel bir örneğim var: Strindberg'i çok severim, o pek çok oyun ve pek çok şey yazdı: romanlar, kısa hikâyeler, gençliğimde hep onları okurdum –onları okumuş olduğum duygusunu taşırdım. Bu yaz *Bir Düş Oyunu*'nun yönetmenliği nedeniyle bir Strindberg romanı okumaya başlamıştım ve hemen fark ettim; ben bu kitabı yirmi iki yaşındayken okumuştum, dedim kendi kendime. Fakat o zaman anlamamıştım onu, dolayısıyla oyunları dışında, onun yazdığı her şeyi yeniden okumaya başladım. Büyüleyici bir deneyimdi. Kitapları çok seviyorum, romanları, Rusları çok seviyorum.

Oyun yazarı Strindberg'in sizin üzerinizde büyük bir etkisi var mı?

Evet. On iki-on üç yaşımdan beri onu okuyorum ve bütün hayatım boyunca da beni takip etti.

Proust için ne diyeceksiniz?

Kayıp Zamanın İzinde'ye Swann'la birlikte gidiyorum.

Sanırım, çok zor olacak ama, Joyce hakkında ne düşünüyorsunuz?

Evet, Joyce benim için çok şey ifade ediyor. *Ulysses*'i okudum, fakat o zaman başka şeylerin yanında, geri planda kalmıştı.

Onu bu denli güçleştiren dili miydi?

Aşırı derecede yavaş okuduğum için İsveççe çevirisini okumuştum.

İsveççesi de mi öyleydi?

Evet, okurken sanki yüksek sesle okuyormuşum gibi yavaş okuyordum. Çok zamanımı alıyordu, fakat her şeyi hatırlıyorum.

Yavaşlığın sebebini bilmiyorum, belki de mesleğimden kaynaklanıyordu: Ben bir oyun okurken, sanki o an o oyun oynanıyormuş gibi okurum.

Kurtların Saati *ve* Büyücü'yle *ilgili olarak, E.T.A. Hoffmann'a belli bir minnettarlık duyduğunuz dikkatimi çekti. Sevdiğiniz birisi olmalı.*

Evet, çok çok.

Büyücü *filmine uygun muydu?*

Kurtların Saati'ne daha uygundu. *Kurtların Saati*'nde onunla gerçekten oynadım.

Filmleriniz arasında en çok şunları beğeniyorum dediklerinizi var mıdır?

Hayır. Onlar eski filmler ve şimdi uzakta, çok uzakta kaldılar.

Hep en son filmlerinizi mi seversiniz?

Hayır, tam tersine, en sonuncu film bir çocuk gibidir: Karşı çıkar, zorluklar yaratır ve çok çok canlı olur. Onu bazen severim, bazen sevmem, fakat kızmadan, çok sakin bir şekilde. Hayır, sanırım gerçekten beğendiğim bir film yaptım ve bu film *Kış Işığı*'dır. Bu benim şurada başlayıp şurada bitirdiğim duygusunu taşıdığım ve baştan sona her şeyin bana tabi olduğunu hissettiğim bir film. Bu filmin her saniyesinde her şey tamamen benim istediğim gibi oldu. Bu filmi bugün olsa yapamazdım, mümkün değildi; fakat birkaç gün önce bir arkadaşımla birlikte izlediğimizde çok memnun olduğumu gördüm. Toplumsal açıdan bakarsak, *Aynadaki Gibi*'yi hiç beğenmediğimi söylemeyi yeğlerim. O bir etüddü, bir çalışmadan ibaretti, bir egzersizdi; bir başlangıçtı, fakat pudingdi. Çok eskilerde kaldı, emin olamıyorum, fakat hissettiğim duygu, onun bir puding, karmakarışık bir şey olduğu şeklinde. Bazı bölümleri iyi değildi, bazı bölümleriyse gerçekten sinematografikti, fakat o filmi *Komünyon Ziyaretçileri*'yle kıyaslayamam.

İnsanlarda şöyle bir düşünce var; filmlerdeki Bergman figürü, en azından oda filmlerde, genellikle Max von Sydow'dur.

Hayır, hayır, hiç de değil. Flaubert gibi, "*Madame Bovary, c'est moi*" (Ben Madam Bovary'im) diyorum. Onların hepsiyim ben, hepsinin içindeyim. Özellikle Max von Sydov, Gunnar Björnstrand ya da Ingrid Thulin değilim.

Bir rolü yazarken kafanızda özel bir oyuncu oluyor mu?

Daima, daima, evet. Bu çok önemli. Daima senaryoyu yazmadan önce oyuncuların kimler olduğunu bilmek isterim. Sebebini bilmiyorum, fakat içimdeki bir ses hareket tarzını gör diyor. Belki de yanlıştır bu, bilmiyorum, fakat biz daima böyle çalışıyoruz.

Sizin gibi böylesine iyi oyunculara sahip olmak harika bir şey.

Sanırım iyi bir şeydir, İsveç'te buranın geleneği böyle, hepimiz tiyatroda birlikte çalışıyoruz, farklı alanlarda birlikte çalışıyoruz.

İlginçtir, onları çok beğenmeme rağmen, bazı kişiler filmlerinizde tekrar karşımıza çıkmıyorlar. Örneğin, ben Maud Hansson'u çok beğeniyorum, fakat onu filmlerinizde sadece iki kez gördüm; Margit Carlquist'i de sadece iki kez. Onların tekrar görünmemelerinin özel bir sebebi var mı acaba?

Çok asabi kızlar. Sinirli insanlarla çalışmayı sevmiyorum; çünkü sinirli hallerini *oynuyorlar*, sinirli *olmamaları* gerek; fakat asabileştiklerinde işe zarar veriyorlar. Çünkü işin kendisi çok zor, sakin olmamız, kendimizi kontrol etmemiz gerekiyor. Çalışmanın bir aile ortamı gibi güzel olması, neşe içinde geçmesi gerek. Bir güven ve sadakat duygusuna sahip olmamız gerek. İnsanların birbiriyle ilişkisi olmazsa, tamamen kendi içlerine kapanırlarsa, ben onları kullanmasına kullanırım, fakat bütün işi tehlikeye sokarlar ve ben bunu sevmiyorum.

Herhalde erkekler daha az problemli, çünkü onlar kadınlardan daha uzun süreli devam ediyorlar.

Evet. Biz hep birlikte yetiştik ve birlikte çalıştık.

Ondan hiçbir şey anlayamama ihtimali bulunsa da, dilerim adanızla ilgili belgeselinizi görebilirim.

Anlaşılması zor. Onu yapmak, denemek gerekiyordu; biliyorsunuz, ben dört yıldır orada yaşıyorum ve bu insanları tanıyorum, sorunlarını biliyorum, onlar hakkında bir şeyler anlatmak istedim, onların kendilerini anlatmalarına fırsat verdim.

Kamerayı kendinizin kullanması eğlenceli oldu mu?

Evet. Her zaman öyledir; Sven vardı yanımda, fakat hayatımda ilk defa röportajları kendim yaptım. Çok hoş bir deneyimdi.

Söyler misiniz, sizi bir şekilde etkileyen, bir şeyler öğrendiğiniz yönetmenler var mı, yoksa kendi kendinizi yarattığınızı mı düşünüyorsunuz?

Hayır, hayır, hayır, hayır. Ben bir gelenek içinde yetiştim. Bir kişinin kendi başına yönetmen olduğunu sanmıyorum. Hepimiz bir binanın taşlarını severiz. Hepimizin bizden önceki insanlarla bir bağı vardır; ben bunun bir parçasıyım. Dolayısıyla, İsveç sinema geleneğiyle müthiş bir bağım vardır. Sjöstrom ve Stiller'le, İsveç tiyatrosu geleneğiyle –Sjöberg benim gözümde çok şey ifade eder. Benim komşum. Harika biri. Ve sonra, gençliğimde, on dokuz yaşındayken Fransız filmlerini izlemiştim –*Gölgeler Rıhtımı*, Duvivier ve Marcel Carné.

Cennetin Çocukları*'nı beğenmiş miydiniz?*

Çok fazla değil. Biraz sıkıcı. Elbette, bazı bölümlerini beğenmiştim. Fakat en çok *Gölgeler Rıhtımı*'nı beğenmiştim.

Peki, Oyunun Kuralı *için ne diyorsunuz?*

Bana *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nin bazı benzerlikler taşıdığını söylemişlerdi; fakat bilgim yoktu, çünkü filmi izlememiştim. Sonra da, biliyorsunuz, benim on altı milimetrelik filmlerden oluşan bir koleksiyonum var, şimdi ona sahibim.



Federico Fellini ve Ingınar Bergman.

Onu beğeniyor musunuz?

Çok fazla değil. Renoir'ı fazla sevmiyorum. Fakat sonra, elbette, hep film izliyorum; sinemaya gitmekten hoşlanıyorum. Ben bir sinema izleyicisiyim.

Carl Dreyer için ne düşünüyorsunuz?

Evet, bir itiraz etme halinde.

Ona karşı mı?

Evet, onun filmlerinden bazıları beni etkiliyor. Fakat çok ilginç biçimde, o daima amatör birisidir. Antonioni gibi.

Sanırım bir şekilde, Dreyer'in yapmak istediği şeyi yaptınız.

Evet.

Antonioni için ne diyorsunuz?

Onunla bir kez karşılaştım.

İyi anlaşıyor muydunuz?

Evet, harika bir ilişkimiz olmuşu. Müthiş sevmiştim. Yürekli olması hoşuma gitti; çok dürüst bir insandır.

Oysa Fellini, sanırım, o kadar dürüst biri değil.

Hayır, hayır, lütfen! Fellini Fellini'dir. O sahtekâr birisi değil, sadece Fellini'dir. Sorumsuz da değil. Fellini'ye ahlâkçı bakış açılarından bakamazsınız; bu mümkün değil. Haklıdır o; ben Fellini'yi yaşıyorum.

Evet, çok etkileyici.

Hayır, ondan da öte. Ben onun, gerçek filmini henüz yapmadığı kanısındayım.

Sanırı, iki muhteşem film yaptı, Beyaz Şeyh *ve* Aylaklar.

Evet, fakat biliyorsunuz, ben bu adama karşı umutsuz bir sevgi besliyorum. Kesinlikle. Çünkü, nedendir bilmiyorum, onunla birkaç kez karşılaştım ve...

Onunla olan ortak projenizden vazgeçildi, değil mi?

Çöktü o proje. Kuşkusuz çöktü, çünkü ben çok titizim, o değil.

Anlıyorum, yarım sayfalık bir taslakla gelmişti.

Evet, evet, kesinlikle ve ben senaryoyu yazmaya başlamıştım.

Nasıl olacaktı o? İki tarafın ilişkisi nasıldı?

O iş ta başından yanlıştı. Ekonomik anlamda, sinema işinin en lanetli yanıdır bu. Çünkü, biliyorsunuz, beş altı oyuncu seçme, beş on kişilik bir ekibe sahip olma; biraz para kazanma; boş bir stüdyoya sahip olma, işe başlayıp diyaloga geçme, bir şeyler icat etme, prova yapma, birlikte oynama şeklindeydi bizim düşüncemiz.

Dolayısıyla, yarısı Bergman yarısı Fellini şeklinde bir şey olmayacaktı, yani?

Hayır. O zaman da ekonomik çıkarlar söz konusu oldu, Amerikalılar geldi ve biz yapmak istediğim şeyleri anlatmaya çalıştık. Evet, evet, evet dediler – şöyle böyle – sonra onun parası yoktu, durumu çok kötüydü ve yorgundu.

Fellini mi?

Evet, *Satyricon*'dan sonra, elbette. *Satyricon* üzerine çalışıyordu ve ben onu bekleyemiyordum. Sonra birden pekâlâ dedik, ben kendi işimi yapayım, sen kendi işini yap, başında da sonunda da birlikte olmuş olalım. O anda bütün proje çöktü ve ben çok üzüldüm. Ben ona, o bana, birbirimize bir şeyler öğretebilirdik.

Belki gelecekte olabilir?

Belki. Yaşlanıp akıllandığımızda. Sanırım Amerikalılar bizim gerçekten ne yapmak istediğimizi anlayamadıkları için çöktü her şey. Fakat, o gerçekten aşırı derecede zor bir adam; tabii bu benim açımdan bir şey ifade etmiyor, çünkü ben kuşku duymadığım bir insan olarak onu ve yaptığı işi çok seviyorum; çünkü sınırları yok onun; civa gibidir –her yerde, daha önce böyle bir adam görmedim ben.

Muazzam derecede sezgili birisi. Sezgileri çok güçlü; yaratıcı bir adam; müthiş derecede güçlü. İçinde kor ateşler yanıyor. Çöküyor. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Yaratıcı beyninden çıkan ateş eritiyor onu. Onun acısını çekiyor; bedenen çekiyor onun acısını. Bu ateşi kontrol altına alıp kendi haline bıraktığı gün, sanırım hayatınızda görmediğiniz filmler yapacak. Zengin bir insan. Her gerçek sanatçı gibi bir gün o da kaynaklarına gidecektir. Yolunu tekrar bulacaktır.

Sizde özellikle hayranlık duyduğum şey, sürekli değişip gelişmeniz ve yeni şeyler öğrenirken bir yandan da bunları bütün dünyaya öğretmenizdir. Bunu çok az sayıda sanatçı yapabiliyor. Stravinski, Picasso ve başka birkaç kişi daha. Fakat onların çoğu da kendilerini tekrarlıyor.

Bu benim hayat tarzım. Hep meraklıyımdır ben. Sadece bununla ilgili bir şey. Ne kadar sıkıntılı olduğumun hiç önemi yok, sabahları daima çok çok erken kalkar, biraz meraklanırım: Bu gün ne olacak? Bazen çok korkarım. Fakat daima, daima, tamamen karanlık da olsa -içeride ve dışarıda- daima çok ilginç bir şey hissederim –bir parça meraklanırım.

Sonra da, başka insanlarla temasa geçip bir şeyler konuşmak. Yaşanan deneyimleri harmanlamak; bu benim hayatım. Eğer yalnızsam, başkalarıyla ilişki içinde değilsem, ya da böyle bir şey söz konusuysa, bu benim için felaket olur. Dolayısıyla devamlı olarak insanlarla ilişki kurmaya çalışırım. Bunu size anlatmak çok zor, fakat çok sakin bir insan ilişkiniz varsa -kendim sakin bir insan olduğumu söylemiyorum, çünkü ben çok asabi bir adamım- işinizde de nörotik olmayan bir ilişki sahibi olursunuz, bu size müthiş derecede keyif verir, size çok yardımcı olur ve kendinize biçim verir, disiplin getirir, dürüstçe yardımcı olur. Dolayısıyla, ben böyle devam ediyorum işte.

Ben sadece, sizin bu konuya bakışınızı merak ediyorum. Antonioni hakkındaki duygularınızı biraz daha anlatın, çünkü sanırım, böylelikle bir şekilde kendinizden söz etmiş olacaksınız.

İlginç olan, benim şimdi ona, sadece filmlerini izlediğim zamankinden daha çok hayranlık duyuyor olmamdır; çünkü onun ne yapmakta olduğunu hemen anladım. Kafasındaki, bakışındaki, kişisel davranışındaki her şeyin, onun sinema yönetmenliğine karşı olduğunu anladım. Yine de o hâlâ filmlerini yapmaya devam ediyor.

'Karşı' demekle neyi kastediyordunuz?

Mevcut bütün engelleri.

En beğendiğiniz Antonioni filmi hangisi?

En çok *Gece*'yi beğeniyorum, çünkü o filmde harika bir kadın oyuncusu vardı.

Evet, Jeanne Moreau. Fakat onunla fazla çalışmadı.

Hayır, o kesinlikle uzun süreli çalışmaz, kesinlikle oyuncularla ilişki geliştirmez. Onlar onun ne istediğini bilmezler, o da onlarla nasıl konuşulacağını bilmez.

Monica Vitti'yle nasıl konuşulacağını biliyordu...

Öyle olduğunu sanmıyorum. Fakat, bilirsiniz, herkes karşılarına da geçse, ben insanları severim, ilişkimize devam ederim, severim ve hayranlık duyarım... Sanırım bu uykusuz günler geçirmiş, eziyet görmüş, korkutulmuş adamın Amerikalılar hakkında bir film yapmak için Amerika'ya gitmesi harika bir şeydi. Tam bir Don Kişot filmiydi. Ona, ben böyle bir şeye cesaret edemezdim, demiştim, çünkü ben Amerika'ya hiç gitmedim daha. Sanırım, kafamda bir dönüş bileti bile olsa, Amerika'ya gitme düşüncesi bile beni korkutur ve sanırım o, Amerika'ya gidecek cesarete sahipti –ekibiyle birlikte çöllerde kaybolma ve orada kalma cesaretine. İlginç bir adamdır, harika bir adamdır ve ben ona çok, çok büyük hayranlık duyuyorum.

Belki siz insanları filmlerden daha çok seviyorsunuzdur.

Evet, bir bakıma. Çünkü Antonioni'nin filmleri bana daima biraz sıkıcı gelmiştir, gerçi tamam, sanatta sıkıcılığın bir bakıma çok iyi bir şey olduğunun farkında olmamız gerekir, fakat onun filmleri de fazla sıkıcı. Ama onunla tanıştıktan sonra bütün çekincelerim uçtu gitti.

Macera filmini ilk gördüğümde ben de biraz sıkılmıştım, fakat her izleyişimde biraz daha sıkıldım. Siz onu birden fazla kere izlediniz mi?

Evet, onu da çok beğeniyorum. Fakat beni etkileyen yönetmenler ya da film yapımcıları konusuna tekrar dönersek... teknik bakımından, en fazla, Cukor'dur.

Teknik bakımdan derken, nasıl?

Kurgu konusunda. İlk başlarda burada bizim sinema yönetmenliğiyle ilgili okullarımız yoktu. Yönetmenliği öğrenmenin tek

yolu, bir yönetmenin yanında asistan olarak çalışmak -ben Sjöberg'in asistanıydım- ve filmleri izlemekti. Ayrıca, sinema kütüphanemiz de yoktu, benim bu işi öğrendiğim zamanlar böyle şeyler yoktu. Genç öğrencilerin ülke dışına gidecek paraları yoktu; kapanıp kalarak sadece oturduk burada.

Hitchcock hakkında ne düşünüyorsunuz? Bir şeyler öğrendiğiniz kişilerden biri mi?

Evet, kuşkusuz.

Teknik bakımdan, sanırım. Fakat onun filmlerinde çok büyük bir düşünsel boşluk yok mu?

Tamamen öyle, fakat sanırım çok iyi bir teknisyen. *Sapık* filminde özel bir şeye sahip, bazı anları var orada. *Sapık* onun en ilginç filmlerinden biri, çünkü çok ilkel araçlarla çok hızlı şekilde film yapmak zorunda kalmıştı. Parası çok azdı ve bu film onun hakkında çok şey anlatmaktadır. Gerçi çok iyi şeyler değil. Hitchcock çok çocuksudur ve ben onun davranışları, daha çok da kadınlara karşı davranışı hakkında daha çok şey bilmek istiyorum –hayır, bilmek istemiyorum. Fakat bu film çok ilginç. İşlerini iyi bilen o bütün Amerikalılardan çok şey öğrendim.

Modern film eleştirisinde çok berbat bir şeye rastladım. Onlar aslında teknisyenken, bu insanlar sanatçıydı. Sanatçıyla teknisyen arasında bir ayrım yapmamız gerekir.

Evet, bu önemli bir nokta.

Modern film eleştirisi bir ayrım yapmama eğiliminde. Raoul Walsh ya da Howard Hawks gibi insanlar sanatın ne olduğunu bilmiyorlar. Onlar sadece harika teknisyenler, onlardan bazıları.

Onlar hikâyelerini anlattılar ve filmlerini güzel ve etkili biçimde yaptılar. Bu bir görevdir: hikâye anlatmada etkililik.

Evet, o çok iyi bir asgari çizgidir, fakat sadece asgari düzeyde.

Fakat zordur.

Özellikle beğendiğiniz genç yönetmenler var mı? Umarım, Godard'ı sevmiyorsunuzdur.

Hayır, hayır, hayır.

Ben nefret ediyorum ondan.

Evet, ben de. Bu meslekte, bu işe devam eden insanlara, bir ideali olan ve çılgınca da olsa, bu idealini gerçekleştiren kimselere daima hayranlık duyarım; onlar insanları ve bir şeyleri biraraya getiriyorlar ve ortaya bir şeyler çıkarıyorlar. Bu yapılan işe daima hayranlık duyarım. Fakat Godard'ın filmlerini izleyemiyorum. Belki karşısında yirmi beş-otuz dakika ya da otuz-otuz beş dakika oturabiliyorum, sonra kalkıyorum; çünkü onun filmleri benim sinirlerimi alt üst ediyor. Baştan sona Godard'ın bana bir şeyler anlatmak istediği duygusunu taşıyorum, fakat ne olduğunu anlamıyorum ve bazen de onun blöf yaptığını, beni aldattığı duygusuna kapılıyorum. Öte yandan, şu Çekoslavakyalı genç yönetmene, Milos Forman'a ne demeli? Onun çalışmasını gördünüz mü hiç? Onu çok çok beğeniyorum.

Benim daha çok beğendiğim başka Çekler de var. Sanırım, Menzel daha ilginç olabilir.

Daha ilginç olabilir, fakat benim için değil. Hayır, çünkü Forman'ın insanlara bir yaklaşımı var.

Onunla ilgili primitif bir şey var.

Evet, ben ondan çok hoşlanıyorum.

Bellocchio hakkında ne düşünüyorsunuz? Çin Yakındır'ı *izlediniz mi?*

Berbat, *berbat,* çok eşcinsel, çok yapay, boş anlamda çok agresif.

Truffaut'ya gelirsek? O ilk filmleri izlemiş miydiniz?

Çok çok; çok, çok çok.

N'oldu bu adama?

Para kazanmak istiyor; bu çok insani bir arzu. Rahat bir hayatı olsun istiyor. Para kazanmak ve insanlara kendi filmlerini izletmek istiyor.

Onun ilk filmlerinin insanlar tarafından izlendiğini düşünmüyor musunuz?

Belki yeterince değil, yeterince para kazanamamıştır ve modern sinema yönetmenlerinin rahat hayatına sahip olmak istiyordur.

Fakat asıl sorun, son zamanlardaki filmlerinin fazla para kazandırmaması.

Demek bir hata yaptı. Eğer hem paranızı hem ciddiyetinizi kaybederseniz, ortada bir hata var demektir.

Bresson için ne düşünüyorsunuz? Onunla ilgili düşünceleriniz neler?

Oh, *Mouchette!* Onu çok beğeniyorum, çok beğeniyorum! Fakat *Balthazar* çok sıkıcıydı, başından sonuna kadar uyudum.

Boulogne Ormanı Kadınları *ve* Bir Mahkûm Kaçtı'yı *beğenmiştim, fakat* Bir Taşra Papazının Günlüğü *en iyisidir, derim.*

O filmi dört beş kez izledim ve tekrar izleyebilirim... ve *Mouchette*... gerçekten...

O film benim gözümde pek bir şey ifade etmiyor.

Hayır? Şimdi size *Mouchette* hakkında bir şey söyleyeceğim. Film, kızı oturmuş ağlarken gören bir arkadaşla başlar ve Mouchette kameraya, insanlar bensiz nasıl yaşayacak, bütün mesele bu, der. Asıl balıkları görüyorsunuz. Filmin tamamı bu konuyla ilgilidir. O bir ermiştir ve her şeyi kendi üstüne, kendi içine alır, her şey onun etrafında yaşanır. Bu, muhteşem bir fark yaratır ve aramızda bu tür insanlar yaşamaktadır. Ben başka bir hayatın var-

lığına inanmıyorum, fakat bazı insanların diğerlerinden daha kutsal olduklarına, onların hayatı bir parça daha dayanılır ve taşınabilir hale getirdiklerine inanıyorum. O kadın çok çok sade birisi ve başka insanların güçlüklerini üstlenirken, kendisini bir ırmakta boğuyor. Bu benim edindiğim duygu, oysa *Balthazar*'dan bir tek kelime anlamış değilim, çok fazla sıkıcı bir film.

Eşek başka insanların derdini, çilesini çektiği için eşeklerle ilgili olarak da aynı şeyi söyleyebilirsiniz...

Bana göre, bir eşek hiç ilginç değildir, fakat insan her zaman ilginçtir.

Genel olarak hayvanları seviyor musunuz?

Hayır, çok fazla değil. Onlara karşı tamamen doğal bir soğukluk var bende. *Domuz Ahırı* filmini izlemiş miydiniz?

Evet, berbat. Sanırım Pasolini hepten berbat.

Evet, berbat, berbat. Anlamsızlık. Tamamen.

Tanrı meselesinin çok önem arz ettiği günlerde, hayatınızda ve işinizde bir dönem vardı, artık yoktur, eminim?

Hayır, artık geçmişte kaldı. İşler, Tanrı olmadan yeterince zor. Tanrı'yı içine kattığımda çok daha zor oluyordu. Fakat şimdi bitti, kesinlikle ve böyle olmasından da memnunum.

Bir söyleşi sırasında Kurtların Saati*'ni tartışırken şeytanların varlığına inandığınızı söylemiştiniz; şeytanlara inanırken, nasıl oluyor da Tanrı'nın varlığına inanamıyorsunuz? Bu iki şey birbiriyle bağlantılı değil mi? Bunlardan biri olmadan diğerine inanmak mümkün mü?*

Şeytanlara inanıyorum derken, elbette, bir parçacık şaka söz konusu. Bazı şeyleri adlandırma isteği...

Sizi rahatsız eden şeyleri mi?

Evet, kuşkusuz. Fakat bu kesinlikle bir şaka değil, çünkü gençliğimde, çok gençken değil, diyelim, beş altı yıl, ya da on yıl önce,

çocukluğuma gider, çok kötü rüyalar, bazen gündüz düşleri; bazen çok ilginç, gizemli ve tehlikeli biçimde başıma gelen şeyler görürdüm, korkardım ve bazen bir şeyi hatırlamaya çalıştığımda rüyalarım gerçek olurdu. Onun gerçekte olup olmadığını ya da rüyasını görüp görmediğimi tam olarak bilmezdim. Çok acı verici bir şeydi bu; fakat şimdi kalmadı –bunların hepsi geçip gitti.

Neden geçip gittiğini düşünüyorsunuz?

Büyüdüm. Çok çalıştım; üç yıl boyunca Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nun müdürlüğünü yaptım. Sabah sekizden gecenin on birine kadar çalıştım; sonra eve gidip uyudum. Yılın on ayını orada geçirirdim, şeytanlara ve rüyalara yer yoktu. Derken kendi adama gittim; dört yıl orada yaşadım. Adada, gerçeklik çok gerçekti, şeytanlara ve kötü rüyalara yer yoktu. Kötü rüyalar yerine artık çok gülünç şeyler, komik rüyalar görüyorum –bol bol gülüyorum.

Bu rüyaları çalışmalarınızda kullanabiliyor musunuz?

Belki, bilmiyorum. Beni ilgilendirmiyor artık. Benim için gerçeklik, çok gerçek olmak demektir şimdi ve diğer insanlar...

Rüyalardan daha mı önemli?

Evet, kesinlikle, başka insanlarla ve etrafınızdaki gerçeklikle olan ilişkilerinizde güçlük yaşıyorsanız, şeytanlara yer var demektir; fakat kendinizle, başka insanlarla ve gerçeklikle ilişki içindeyseniz, rüyalara yer yoktur.

Çalışmalarınızda esas aldığınız bir tema olduğunu söyleyebilir misiniz? Şair Robert Graves, iki gerçek tema, sadece iki gerçek tema, aşk ve ölümdür, diyor. Sizin böyle temalarınız var mı?

Hem evet, hem hayır. Her insanın içinde var olan bütünlükten söz etmeyi, o konu hakkında konuşmayı çok istiyorum. Her insanın kendi içinde bir tür saygınlık ya da bütünlüğe sahip olması ve onun dışında başka insanlarla ilişkiler geliştirmesi, gerginlikler, yanlış anlamalar, duyarlı davranmalar, ilişki kurmalar, etkilemeler ve etkilemeler, ilişki kesmeler ve daha bir sürü

şeyin yaşanması ilginç. Büyüleyici olan bu. Muazzam bir alan bulduğum duygusunu taşıyorum ve şimdi harekete geçebilirim. Yakında ortaya çıkacak, beni bekleyen filmleri çok merak ediyorum. Bunu açıklamak çok zor, *Tutku*'yu ve belgeselimi bu yüzden yaptım ve yeni filmimin (*Temas*) senaryosunu bu yüzden yazıyorum.

Demek sizin asıl temanız, insanlar arası ilişkiler?

Evet, fakat şimdi öncekinden daha çok, çünkü kendimi daha özgür hissetmekteyim.

Filmlerinizde benim anlamakta zorluk çektiğim bazı bölümler hakkında soru sorsam insafsızlık etmiş olur muyum?

Hayır. Dürüstçe cevap vermeye çalışırım.

Örneğin, Kurtların Saati*'ndeki çocuk, balık tutma ve boğulma bölümü. Kahramanın o çocukla ilişkisi nasıl –onun oğlu mu?*

Hayır, bunu kesin olarak bilmiyorum. Sanırım o benim gördüğüm bir rüyaya dayanıyordu.

Persona*'da, başlıklar arasındaki o küçük küçük sahnelerin filmin başlaması konusundaki sabırsızlıkları ifade ettiğini söylüyorsunuz. Ve kendi hastalığınız, kulak enfeksiyonunuz hakkında konuşuyordunuz –ne hastalığıydı o?*

Meniere hastalığı; atlattım galiba.

Size dengenizi kaybettirmiş. Persona*'yı nasıl etkiledi bu?*

İki ay hastanede yattım ve *Persona*'nın geliştiği atmosferin şiirsel bir anlatımını yapmak istedim.

Elisabet'in bir süre hastanede kalmasının sebebi bu muydu?

Hayır, onunla ilgisi yok.

Başlıklardan önceki o iki çekim, o bahsettiğiniz şiirsel anlatım mı?



Persona'da (1966) Alma rolünde Bibi Andersson.

O şiirsel anlatım, evet.

Ta başından itibaren mi sahiptiniz o düşünceye?

Evet.

Vardı yani? Ben sanki sonradan akla gelen bir düşüncedir, diye düşünmüştüm.

Hayır, belki sonradan daha ayrıntılı hale getirmişimdir.

Senaryoda anlatılanlarla çekimler arasında çok fark var mı, yoksa senaryoya adamakıllı sadık mı kaldınız?

Evet, *Tutku*'da çok değişiklik oldu, çünkü *Tutku* çok ilginç bir şekilde yazılmıştı; alelacele karalamıştım –benim alışılmış yazma tarzıma uymuyordu. Sonra, çekim yaparken kendi tarzıma uygun hale getirdim.

Filmlerinizin çoğu için en zor bölümün sonuç kısmı olduğunu gördüm, çünkü benim gözümde, sonuç bölümü daima cevaptan ziya-

de bir sorudur. Fakat emimim, sizin de olmasını istediğiniz şey budur. Örneğin, Persona*'da benim anlamakta zorlandığım şey, neden otobüse binerken sadece Alma'yı görüyoruz da Elisabet'i artık göremiyoruz. Pek çok insan bunu, her şeyin Alma'nın kafasının içinde yaşanıyor olmasına bağladı.*

Öyle değil. Elisabet'i çok çok kısa bir süre görüyorsunuz. O, stüdyoda. Çalışmakta.

Fakat daha önce kullandığınız aynı çekim o.

Evet.

O anın gelecek mi geçmiş mi olduğunu kimse bilmiyor.

Elisabet devam ediyor. Biliyorsunuz burada, tiyatroda, biz yıllardır aynı oyunu oynuyoruz. Geri dönüyor.

Tekrar konuşuyor.

Evet.

Çünkü onun söylediği "hiçbir şey" ifadesi, sanırım, Alma'nın gördüğü rüyalardan birinde söylüyordu. Dolayısıyla o aslında Elisabet'in konuşması değil.

Elisabet dönüyor. Kendi yarattığı boşluğun yeni bir görüntüsünü ortaya koyuyor ve bu boşluğu Alma'yla dolduruyor. Elisabet, Alma'yı bir parçacık besliyor. Yoluna devam edebiliyor artık.

Alma nerede bırakılıyor? Alma tamamen tükenip gidiyor mu?

Hayır. O, yiyecek olarak bir miktar kan, et, biftek temin ediyor. Devam etmeyi başarıyor.

Alma da yeteri kadar kalıyor.

Evet, Alma hâlâ hayatta. Bilmeniz gerekir, Elisabet akıllıdır, duyarlıdır, duyguları vardır; ahlâksızdır, beceriklidir, fakat içinde bir boşluk olduğu için, aynı zamanda bir canavardır.

Sanatçıların çoğunun böyle bir boşluk içine düştüğü kanısında mısınız?

Hayır, bunun sanatçılarla bir ilgisi yok; insanlarla ilgili bir durum bu.

Elisabet sanatçıları temsil etmiyor mu?

Tanrı aşkına, hayır. Sorunu ortaya koymanın bir yolu bu sadece –uygun bir yolu.

Fakat Büyücü gibi bir karakter, kesinlikle bir şekilde bir sanatçıyı temsil ediyor.

O bir sanatçıdır.

Vergérus da bilimci. Mesele onların ikisinin de bir şekilde bir cevap, farklı bir cevap bulmaya çalışmasıydı, sonuçta bir yere varamasalar da –yoksa onlardan biri bir cevap buluyor mu?

Benim cevabım yok; ben sadece soruları ortaya koyuyorum. Cevap verme konusunda çok becerikli birisi değilim.

Büyücü'nün sonu, bir şekilde Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'*sından uyarlama mı, mutlu sona ulaşılamaması nedeniyle?*

Hayır. Öyle bir şey ortaya çıktı sadece. Onu yapmanın doğru yolu buydu. Zor olanı başarmış olma duygusuyla hareket ettim sadece.

Yedinci Mühür'ün son görüntüsü olan Ölüm Dansı gibi bir şey konusunda ne diyeceksiniz? O zamanlar ölümden sonra da bir tür hayatın olduğunu mu anlatmak istiyordu? Demek istediğim, bir hayat şekli, bu insanlara önderlik eden bir ölüm, ya da bir var olmama şekli miydi?

Yedinci Mühür'ü yaptığımda ben hâlâ bütün bu kafa karışıklıklarını yaşıyordum. Tam olarak hatırlayamıyorum.

Çok muğlak bir görüntü müydü o; ölümden sonra da bir şeyin devam ettiğini anlatmayı başarabilmişti.

Evet, *Yedinci Mühür* bir bakıma, çok somut biçimde, bir Ortaçağ oyunu gibiydi. Orada her şey var, her şeye dokunabiliyorsunuz. Meryem Ana gerçektir, çocuğu var. Dans ederken somuttur onlar; gerçektir. Bir fantezi, rüya ya da hayal ürünü değildir. Benim niyetim hep onların tam, kesin, somut olması şeklinde ve bunu zaman zaman başardım da. Fakat niyetim daima çok yalın olmaktır.

Bu çok somut bir imge, görsel olarak; fakat onun metafizik bakımdan ifade ettiği şey çok açık ve net değildi.

Bu benim gözümde çok ilginç bir şey değil.

O halde, Persona'*nın aslında bir insanın kendisini nasıl boşluk içinde, tükenmiş hissettiği ve bir başka kişiyi kullanmak suretiyle hastalığın tekrar hayata dönüştüğü konusunda bir şey olduğunu söyleyebilir misiniz?*

O konuda bir şey söylemek istemiyorum. *Persona* yaşanan ve geçmişte kalan bir gerilim, bir durum, bir şey, bunun ötesinde bildiğim bir şey yok.

Gerilimlerden söz edersek –ıssız bir adada yaşamak onları en aza indiriyor mu?

Ben yazı yazmakla meşgulken, biliyorsun, insanlar birbirlerine, "Gel, hadi, yarın akşam birlikte yemek yiyelim," diyorlar. Bense, "Hayır, yapamam, çünkü uçak rezervasyonu yaptırdım; gelmen büyük sorun yaratır," diyorum. Hepsi bu.

Oldukça pratik bir çözüm.

Kız arkadaşımla kavga ettiğimizde de, o çekip gitmek ister, iyice dolar, her şey daima çok karmakarışıktır; önce arabayla ormanlık alanın karmakarışık bir yolundan gider; sonra feribot tam saatinde hareket eder; oradan bir uçak yolculuğu yapar. Bu uzun yolculuk, onun kalmasıyla son bulur.

Bu noktada, Peer Gynt'*den bir film çıkaracağınız bildirilmişti. O konu üzerinde çalışıyor musunuz hâlâ?*

Hayır.

Ne oldu ona?

Hiçbir şey.

Bu haber doğru değildi, o zaman?

Evet. Ben onu sahneye koyduktan sonra, *Peer Gynt*'den bir film yapmak isteyip istemediğimi sormuşlardı.

Evet, Malmö'de.

Evet. Onun güzel bir şey olabileceğini söylemiştim. Ne kadar paraya mal olacağını sordular, ben de, "Çok paraya," şeklinde cevap verdim. "Ne kadar?" "5 milyon dolar verin." Sessizlik!!.

Bu çok kötü bir şey, çünkü biz Amerika'da Peer Gynt*'ün iyi bir sunumunu kesinlikle görmedik ve sizin filminiz bu oyunun ne hakkında olduğunu açıklayabilirdi.*

Sanırım o oyunun konusunu açıklamanın tek yolu onu sahnelemektir, çünkü film uyarlama olacaktır; aynı şey değildir; dönüştürmeniz gerekiyor. Zor bir iş; ben kendi senaryolarımı yazmayı tercih ederim, uyarlamayı değil; çok uzun iştir o.

Editörlerim Movieola'da filmlerinizi izlerken sizin kapı, pencere ya da perde gibi nesnelerden etkilendiğiniz duygusuna kapıldılar; siz bu duyguyu paylaşıyor musunuz?

Evet, bir parça çocukça bir şey o. Çocuk için, bir pencere çok ilginç bir şey; ya da bir kapı, bir ayna. Benim davranışlarım bazen çocukça olabiliyor. Bebek gibi. Fakat bir sanatçı oyun oynama duygusunu kaybetmişse, o artık sanatçı değil demektir.

Evet, biliyorsunuz, Nietzsche insanın içindeki çocuktan söz ediyor.

Fakat Picasso'ya ya da Stravinski'ye bakın. Onların yüzlerine bakın. Çocuk onlar, yetişkin, yaşlı, akıllı çocuklar, harika çocuk gözleri var. Olağanüstü!

Başka bir deyişle, siz kapılarda özel sembolik bir anlam bulmuyorsunuz? Kapıları seviyorsunuz sadece.

Kapının büyüleyici bir özelliği var. Kapı, sizi başka insanlardan ayırır, ya da siz kapıyı açıp onları içeri alabilirsiniz.

Belki bir aynanın bundan daha fazla anlamı vardır. Yüzlerle fazla ilgilendiğinizden, bir ayna yüzden daha çok şey ifade ediyordur size.

Bir kadına bakın. Aynaya bakan bir kadına bakın. Çok ilginçtir o. Özellikle de o kadın sizi görmüyor, sizin tarafınızdan izlendiğini bilmiyorsa...

Yaşlanma konusundaki düşünceleriniz neler? Genelde yaşlanmakta olduğunuz duygusunu hissediyor musunuz?

Hayır, hayır. Çok hoş bir şey. Her şeye sahibim; bir insanın hayatta isteyebileceği her şeye sahibim ve hâlâ meraklıyım, hâlâ ufuktaki filmlerimi bekliyorum dört gözle. Canımı sıkan tek şey, gözlük kullanmak zorunda olmam.

Bu sizi neden rahatsız ediyor?

Sürekli bir yerlerde unutuyorum ve bu da bir yığın sorun yaratıyor. Bedensel olarak bir sorunum yok. Kendimi iyi hissediyorum. Hayır, yaşlanmak beni hiç korkutmuyor.

Bizim çok fazla erken yaşayıp geç kaldığımız, bilimcilerin insanları dondurup tekrar hayata döndürmeyi başardıkları bir yöntem keşfedebilmeleri düşüncesi sizi öfkelendirmiyor mu?

Benim açımdan bu bir ayrıcalık değil; bana göre, berbat bir şeydir.

Neden?

Eğer deniz kıyısında bir adada çiftçilerle, balıkçılarla birlikte yaşıyorsanız, her şey kendi payına düşenlere sahip demektir. Burada şehirde hiçbir şey pay sahibi değildir. Burada tiyatroda, provalarda ruh halim kötüleşse, her şey üstüme gelir, işleri daha da beter hale

sokar. Bırrr. Burada, şehirde, her şey yoldan çıkmış durumdadır. Tepkileriniz kendinize aşırı derecede önemli görünür ve dikkatlerin üzerinize çevrilmesi bu noktada gerçekleşmez, bir başka noktada tam bir felaket şeklinde çıkar karşınıza. Adada her şey kendi payına sahiptir; siz bu adanın, oradaki hayatın küçücük bir parçasısınızdır. Çığlık atsanız hiçbir etkisi olmaz, kimseler duymaz; belki bir kuş havalanır. İstediğiniz kadar gürültü yapın, ancak kendinizi yorarsınız ve bu bir bütünün parçası olmaktan öteye gidemez. Bu durum da size aynen benimki gibi histerik bir ruh hali verir; ben histerik birisi olarak doğdum; genetik olarak annemden babamdan geçti –insana huzur veren, gerçeklikten payına düşenlerdir, kesin olarak belirlenmiş paylardır. Çünkü siz hiçbir şeyi değiştiremeyeceğinizi biliyorsunuz. Bu iyi ve sağlıklı bir şeydir...

Bir başka konuya geçelim. Görmeyi dört gözle beklediğiniz, sizi bekleyen filmlere olan ilginizden söz ediyordunuz. Farz edelim ki, öleceksiniz, diyelim yetmiş beş-seksen yaşında ve asla yapamayacağınız, ancak seksen yaşındayken mümkün olacak bir filminiz var, hayıflanılacak bir durum olmaz mı bu?

Hayır, gayet normal bir durum.

Diğer yaptıklarınızın yeterli olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Bazı insanlar yeterinden fazla olduğu kanısındalar.

Sinema yönetmenliğinizin tiyatro çalışmalarınızdan yararlandığını mı düşünüyorsunuz, yoksa ikisi farklı alanlar mı?

Kimi zaman aynı, kimi zaman tamamen farklı. Stüdyoda olsun tiyatroda olsun çok şey yaptım ve her ikisinden de güzel deneyimler edindim.

Oyuncular hakkında ne düşünüyorsunuz? Onların sahne deneyiminden çok yararlandıklarını mı, yoksa bir insanın tiyatro hakkında hiçbir şey bilmeden de iyi bir sinema oyuncusu olabileceğini mi?

Evet, ben iyi bir tiyatro sanatçısı olmadan da iyi bir sinema oyuncusu olunabileceğini düşünüyorum. İyi bir sinema oyuncu-

su olmak özel bir yetenek gerektirir, fakat nasıl bir şey olduğunu kesin olarak bilmiyorum. Sanırım bir tür varoluş, çok ilginç, yaratıcı bir beyin ve insanı iyi bir sinema oyuncusu yapan çok özel bir konsantrasyon biçimidir.

İtiraf edeyim, oyunculardaki bulunan beyinlere, en azından benim anladığım anlamda bir beyne, çok nadiren sahip oluyorum.

O benim deneyimim değil. Onlar bizim sahip olduğumuzdan daha başka bir kendilerini ifade etme şekline sahiptir ve ben de sık sık kendimi aynı şekilde ifade ettiğim için onların tarzını çok iyi anlıyorum. Sadece sizinle konuşurken değil fakat, söylemedi demeyin, konuşurken daima düşünürüm ben ve konuşmuyorsam, sezgilerimi kullanırım, radarımı var. Fakat konuşup bir şeyler açıklamak zorunda olduğumda, o an düşündüğümü aklıma getiririm. Her şeyden önce sezgi sahibiyimdir ve sezgimi harekete geçiririm; sezgime güvenirim ve onu işimde daima kullanırım, fakat onunla tartışmaya girmem. Dolayısıyla, sezgim benim en iyi silahım ve aracımdır.

Sizin, herkesin her zaman dile getirdiği bir ifadeniz var: kendinizi sade bir insan, Gotik katedralde çalışan adı sanı bilinmeyen bir işçi olarak düşünme konusunda.

Çok romantik bir şey. Unutun gitsin. Aslında benim söylemek istediğim şey, sanatta, müzikte, resimde, heykelcilikte ya da tiyatrodaki anonim yaratıcılıktı, psikolojik baskıdan uzak olmaktı. Psikolojik baskıdan uzak biçimde yaratmak da en iyisidir; on dokuzuncu yüzyılın yaratıcı dehayla ilgili görüşünün bana aptalca ve gerçek yaratıcılıkla ilgisiz gelmesinin sebebi budur.

Fakat, o zaman, ne on dokuzuncu yüzyılın yaratıcı dehası, ne de Ortaçağın katedral işçisi iseniz, geriye kalan üçüncü ihtimal nedir –arada olan şey?

Evet, ben yaptığım şeyleri kullanılıp yararlanılsın diye yapan bir insanım ve mesleğini yapan bir kimse olarak da saygı görüyorum. Bu şeylerin nasıl yapıldığını biliyor olmanın gururunu yaşıyorum.

Utanç'ın Vietnam Savaşı'ndan, hafızanızda yer alan Hitler Almanyası'yla ilgili anılarınızdan etkilendiği kadar etkilemediğini söylüyordunuz bana.

Evet, kesinlikle. Çocukluğumda, savaş öncesinde -1935, 1936- bir *Austauschjunge* (değişim öğrencisi) olarak Almanya'da bulunuyordum ve Alman arkadaşlarım vardı; on beş ya da on altı yaşlarındaydım ve İsveç'ten geldiğimde her şeyden habersiz, siyasal bakımdan bâkir birisiydim. Bir Alman papazın ailesiyle birlikte kalıyordum. Papazın ülkenin iç kısımlarındaki köy evinde dört oğlu, dört kızı ve tipik bir Alman kadını olan anne vardı. Onları çok seviyordum. Daha sonra oğlanlardan benimle aynı yaşta olan biri İsveç'e geldi; birlikte çok zaman geçirdik ve ben Almanca öğrendim. Onun Hitlerjugend'de (Hitler Gençliği) olmasından hepimiz çok etkilenmiştik ve okula birlikte gitmiştik; din dersinde *Kavgam*'ı okuyorlardı; Weimar'da, Onuncu Kongre'ye katıldım. Müthiş derecede etkileyici bir toplantıydı ve hepimiz bundan çok etkilenmiştik. Derken, savaş başladı ve ben askere alındım; üniversiteden ayrıldım ve İsveç'teyken birdenbire Almanya'da neler olup bittiğini anladım; sonunda anladık. Savaştan sonra çok sayıda İsveçli, İskandinavyalı, İngiliz ve Amerikalı kahraman bize, Alman halkının bir diktatörlüğün baskısı altında olduğunu ve yapılan her şeyi, yapmaya zorlandıkları için yaptıklarını anlattılar. Bu çok çok akıllı insanlar bize Almanya'da yaşayan sivil halkın gerçek düşüncesinin ne olduğunu, neler söylediğini; toplama kamplarına nasıl karşı çıktığını anlatıyorlardı. Bütün bunlar müthiş acı veriyordu bana, çünkü çok yürekli birisi değildim ve fiziksel şiddetten nefret ediyordum. Biri gelip bana, "Ingmar, sen çok yetenekli bir adamsın, biz seni çok seviyoruz; gel, Ulusal Tiyatro'nun başına geç; eğer kabul etmezsen başına, karının, çocuklarının başına neler geleceğini biliyorsun. Bizim Yahudilerle bazı sorunlarımız var, onları Tiyatro'da istemiyoruz; bu işi bizim adımıza sen halledeceksin. Eğer yapmazsan, gerisini sen düşün" dese, ne kadar cesaret gösterebilirdim, bilmiyorum. Gerçekten de bilmiyorum, bu duruma ne kadar karşı koyabilirdim, hiç bilmiyorum. Bu bilememezlik bana çok acı veriyordu ve benim *Utanç*'taki asıl meselem budur –böyle bir savaşta sıradan insanların başına gelen şeyler.



Bibi Andersson, Ingmar Bergman ve Liv Ullmann üçü birlikte bir basın toplantısında (1965).

Eğer tekrar Persona*'ya dönmeme izin verirseniz, filmin başında, morgdaki o cesetler ve o da ölmüş görünen fakat daha sonra tekrar hayata dönen çocukla ilgili neler söyleyeceksiniz?*

O benim şiirselliğimdir. Hastanedeydim; pencereden bakınca, ölmüş insanların taşındığı küçük bir kilise görünüyordu ve ben bu binanın içinin ölü insanlarla dolu olduğunu biliyordum. Elbette, içimde bir yerde, tamamen ölüm dolu bir ortamın bulunduğu duygusuna kapıldım ve kendimi o küçük çocuğun yerine koydum. Yarı ölmüş bir halde orada uzanmış yatıyordum ve birdenbire iki yüz, birbirine karışmış olan iki yüz belirdi kafamda; o, filmin başlangıç noktası oldu.

Birbirine karışan iki yüz de sizin için özel bir anlam mı ifade etti?

Hayır, fakat iki yüzü biraraya getirdiğimde, bu üçüncü yüzü elde ediyorum.

Fakat biri masumiyetin yüzü, diğeri deneyimin yüzü?

Hayır, öyle bir şey değil.

Sadece iki yüz?

Evet, Bibi Anderson ve Liv Ullmann benim böyle bir şey yaptığımı, ikisini bir yüzde biraraya getirdiğimi ve kendilerine bir sürpriz yapmak istediğimi bilmiyorlardı. Dolayısıyla, biz bu birleştirme işini laboratuarda gerçekleştirdik ve tekrar daha önce gittiğimiz adaya döndük; onlardan kurgu odasına gelmelerini istedim. Movieola'da bu iki yüzün biraraya getirildiğini gördüklerinde Bibi, "Senin resmin ne kadar berbat bir şey olmuş, Liv," demiş; Liv de ona, "Hayır, o ben değilim; sensin," şeklinde karşılık vermişti.

Gunnar Björnstrand'lı sahne de tamamen Alma'nın hayal gücünün ürünü; gerçek kişi orada değil?

Hayır, o sadece bir rüyadan ibaret.

Bazı eleştirmenler sanki o gerçekten oradaymış, Alma'yla sevişiyormuş gibi bir analize girişerek aptalca bir konuma düşmüşlerdi. Eleştirmenlerden söz açılmışken, Johnson'la ilgili o ünlü olayınız konusunda sonradan sahip olduğunuz bir düşünceniz var mı? [Bergman herkese açık olan bir prova sırasında bu eleştirmene yumruk atmıştı.]

Hayır, benim tam olarak söylediğim şey, fiziksel şiddetten nefret ettiğim.

Bu çok özel eleştirmen sizi bu kadar kızdıracak ne yaptı?

O kişi yaptığı şeye inanmıyor, kinik birisi ve başka insanlarla oyun oynuyor, ben bu tür bir davranıştan nefret ederim. Bu beni küçük düşürmez, çünkü ben kim olduğumu, ne olduğumu biliyorum, fakat onun yaptığı, oyuncuları çirkin şekilde aşağılamaktır. Ben o adamın tiyatroda ve başka yerlerde insanlara neler yaptığını çok gördüm.

Fakat genelde eleştiriye karşı değilsiniz?

Hayır, Tanrı aşkına, hayır; ikimiz de oyunculuk yapıyoruz, düşünmüyor musunuz bunu? Bir bakıma, biz hep birlikte oyunculuk yapıyoruz. Farklı düşüncelere bile sahip olsak, bunun hiç önemi yok. Dolayısıyla, bir bakıma, ben iyi eleştirileri okumaktan hoşlanırım ve iyi eleştiri bana çok şey anlatır...

Sizin kendiniz hakkında?

Hayır, benim değil, fakat gördüğüm şeyler hakkında.

Kendi çalışmalarınız hakkında çok eleştiri okudunuz mu?

Sadece, tepkileri bir an önce almak için dört İsveç gazetesindeki eleştirileri okuyorum. Fakat geriye kalanlar – okunması çok zaman alıyor. Anlamanız gerek. Vakit alan okumak değil, çok garip bir şekilde içinizde kalan etkisidir onun. Eğer lehte bir eleştirisiyle, sizi büsbütün heyecan içinde bırakıyor; düşmanca bir eleştiriyse, kendinizi zehirlenmiş gibi hissediyorsunuz. Sadece birkaç saatiniz gidiyor ama, aptalca bir zaman kaybı oluyor.

İzin verirseniz bir başka şey soracağım. Çıplak Gece'*nin başında, arabalar yağmur altında ve çamurlar içinde yol alırken, kırılıp parçalanmış, artık çalışamaz hale gelmiş bir yel değirmeni çıkmakta karşımıza; nereden çıktı o değirmen? İnsanların içindeki kırılıp parçalanmaları sembolize etme ihtiyacı mı duyuyorsunuz, ya da çekim için gittiğinizde karşınıza bir yel değirmeni çıktı da, "Tamam, şu yel değirmenini de işin içine katalım," şeklinde bir düşünce mi ortaya çıktı?*

Her ikisi de. Siz kendi yolunuzda ilerlerken daima böyle şeylerle karşılaşırsınız; daima etrafınızda bir şeyler bulur, onları kullanabilirsiniz; sanki onlar sizin amaçlarınız için orada bulunuyorlarmış gibi olur. Bu çok ilginç bir şeydir; birden karşınızda bir şeyler bulursunuz.

"BEN ÇOK TUHAF BİR ÜLKENİN KIYISINDA YAŞIYORUM"

Richard Meryman, 1971*

1970 yılının kış aylarında Bergman'ın özel temsilcisi Paul Kohner, American Broadcasting Companies'ın yan kuruluşu olan ABC Pictures'ın başkanı Martin Baum'la biraraya gelir. Kohner, Baum'a," Bergman'ın ilk İngilizce filmine sahip olma fikrine ne dersiniz?" diye sorar. Baum, "Harika olur! Senaryoyu getirin bana!" der. Kohner, "Ortada henüz senaryo yok," diye karşılık verir. Baum, "Ne yapacağız o halde?" diye sorar. Kohner, "Siz Londra'ya gelin; Bergman şu anda orada bir film çekiyor; o size hikâyeyi anlatır. Ortada yazılı bir şey olmadan, bir anlaşma yapma arzunuzu ifade edebilirsiniz," şeklinde karşılık verir. Baum (yutkunarak), "Tamam," der. Kohner, "Bitmedi daha. Sizin bilgilendir-

*) *Life*, 15 Ekim 1971.

meniz gereken insanlar var. Bergman sizin, bu anlaşmaya evet ya da hayır deme hakkına sahip olan herkesi getirmenizi istiyor," der. Baum yine (bu sefer iki kez yutkunarak), "Peki," der.

Paul Kohner'in teklifi 1 milyon dolardan fazlaydı –ve Bergman egosunun tatmin edildiği böylesi durumlarda kıkır kıkır gülmekle yetinirdi. Fakat Bergman'ın 32 filminin içinde tamamen yaratıcı bir düşüncenin ürünü olan *Persona, Yaban Çilekleri, Sessizlik, Yedinci Mühür, Kış Işığı* ve *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* gibi filmler yer alıyordu. Onun filmleri hayata ilişkin temel konuları -Tanrı, ölüm, aşk, insan, nefret, yalnızlık, hakikat, delilik, cinsellik, iletişim- ele almaktadır ve onlar bugün filmleri önemli bir kişisel ifade aracı olarak kabul eden görüşün arkasındaki tarihsel bir güç özelliğine kavuşmuş bulunmaktadır. Kendi duygu dünyasını irdelemeyi bir takıntı haline getiren Bergman, yaşadığı acıların ve kararsızlıkların en özel olanlarını filmlerde daima ortaya koymuştur. Fakat aynı zamanda, o her günkü Bay Bergman'ı konunun çok uzağında tutmuştur ve bütün o önemli filmlerin kaynağı geride kışkırtıcı bir gizem bırakmıştır. Hiç kuşkusuz, ABC'in tepe yöneticilerine göre, Ingmar Bergman'ı cazip hale getiren -Bergman'ın başarılarının arkasındaki- unsurlardan biri de bu uzak ve aldatıcı dahilerle temas kurma şansına sahip olmasıydı. Şöyle ki, 2 Mayıs 1970 tarihinde Londra'daki Connaught Hotel'de bir yemekte biraraya geliniyor. Yemekte şu isimler yer alıyor: Ingmar Bergman; ABC şirketinin tamamına başkanlık eden Leonard Goldenson; yayıncılık dışındaki faaliyetler alanında başkan yardımcısı görevini yürüten Larry Newton; Paul Kohner; Martin Baum –ve Bayan Baum.

Onunla ilk defa yüz yüze gelen birisi, karşısında, tepesinde saçları seyrelmiş, orta yapılı, sıradan görünümlü bir insan buluyor. Fakat harekete geçip konuşmaya başladığında ondan bir canlılık fışkırıyor. Her türlü karşı koymanıza rağmen elinizdeki ağır valizi kapıp taşıyacak kadar nazik bir insan o –size hitap ederken konuşmasına sürekli hareket halinde olan zarif elleri de eşlik eden bir insan. Hayır derken, o şeyi neredeyse müstehcenliğe varan bir kabalıkla yapabilen biri. Ya da hayır deyip, sonra her şe-

yin yolunda gideceği, mutsuz olmayacağınız, korkmanıza gerek olmadığı konusunda sizi temin etmek için hemen uzanıp size dokunan -elini omzunuza koyan- biri. Her halükarda, mutlak ve tam bir kesinlik ortaya koymaktadır.

Büyüler saçan bir insandır Bergman. Kendisi için özel bir anısını anlatırken sesi hipnotize edici bir hal alır. Bakışı dinleyicisinden uzaklaşır. Devamlı olarak bir parça inmiş olan gözkapaklarının altındaki hüzünlü gözlerinde, düşsel ve gizemli bir uzaklık sezilmektedir –gezmiş, görmüş bir insanın bakışları. İngilizcesi pek iyi olmasa da, kendisini çok güzel ifade eder. Hayatın güçlüklerini sonuna kadar keşfetmiş bir kimse olarak, sesindeki hoşgörü ve akılcılık tonuyla size her şeye basit cevaplar bulabildiği gerçeğini hissettirir.

Bergman yemekte, erkeklere şöyle bir bakmakla yetinip, neredeyse tamamen Bayan Baum'a yönelerek anlattı hikâyesini. Bergman'ın konuyu bitirmesinden sonra Martin Baum şunları anlatıyor: "Bay Kohner'e cevabımızı birkaç gün içinde verecektik. Fakat ben yüz ifadelerinden, onun salondaki herkesi sattığını anlamıştım. Ve *karım!* Gözünü ondan ayırmıyordu."

Çok geçmeden, ABC izleyicileri oyuncuları tartışmaya başladılar. 'Dışarıdan katılacak bir kişi'nin rolünü, konunun dayanak noktası olan, İngilizce konuşan arkeolog için Bergman'ın adı üzerinde durldu. Gezip dolaşan bu adam eski bir kilisenin yanında kazı yapmak amacıyla küçük bir İsveç şehrine geliyor. Çok başarılı ve havalı bir hekimin güzel ve sadık bir ev kadını olan karısıyla tanışıyor ve onunla hararetli bir gönül ilişkisine giriyor. Sonunda, dışarıdan gelen adamın çocukça taleplerinden bıkıp usanan kadın evliliğinin hasarlarını gidermeye karar veriyor. Toplantıya katılan ABC yetkilileri yaşları uygun gelen en önemli Amerikalı oyuncuların listesini çıkardılar: Paul Newman, Robert Redford, Elliot Gould, Dustin Hoffman. Bergman bu adamların örnek filmlerini görüp bir karar verme konusunda görüş birliğine vardı.

İki gün sonra Kohner'le pazarlık yapıldı. ABC Pictures filmlerin negatifinin teslim edilmesinden sonra 1 milyon dolar öde-

me yapacak ve ayrıca 'dışarıdan gelen adam'ın ücretini de ödeyecekti –toplamda 200 bin dolar. Bergman'ın senaryosu 15 Temmuz'da ellerinde olacaktı ve 15 Eylül'de de çekimlere başlanacaktı. ABC'in Bergman ya da filmin nihai şekli üzerinde hiçbir şekilde kontrolü olmayacaktı. Bu, sadece süper seçkin bir grubun düzenli olarak denetlediği bir özgürlüktür. Bu ayrıcalıklı grupta yer alan kişiler şunlardı: Federico Fellini, Mike Nichols, Akira Kurosawa –ve Bergman.

Bu programın tamamı Bergman'ın hiç şaşmayan yıllık rutinine uygun olarak hazırlanmıştı. Bergman neredeyse her sonbaharda bir film çeker. Sonra, neredeyse filmin yapımının bittiği aynı gün, Stockholm'deki Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nda birkaç oyunu birden sahnelemeye koyulur. İlkbaharda, yeni filminin senaryosunu yazma işine girişir. Ardından, hiç ara vermeden, sonbahardaki filmin titiz hazırlıklarıyla geçecek olan haftaların başlamasına kadar sürdüreceği tiyatro yönetmenliğine geri döner. Hiç ara verilmez, her şey iç içe geçmiştir, özenle planlanmıştır.

Sosyal ilişkisi yok denecek kadar azdır. Bergman sanatının icrasını hayatında yer alan başka her şeyden önemli görmektedir. Çalışmadığı saatlerde ev işleriyle ilgilenmekte ve ertesi güne enerji depolamaktadır. Rahatça konuşabileceği çok az arkadaşı vardır ve şu anda bekârdır –çok sayıda birlikteliğine ve dört evliliğine rağmen. Eski eşleri ve sekiz çocuğuyla iyi ilişkilerini korumaktadır. Stockholm'de *olamadığı* her anını Farö'nün küçücük adasındaki taştan yapılma evinde geçirir. Baltık Denizi'nin çok uzak bir bölgesindeki büyük Götland'ın o büyük adasının ilerisinde bulunan Farö, anakaradan otomobil ve feribotla üç saatlik bir mesafededir.

Geçen Mayıs ayında, ABC adına yaptığı *Temas*'ın senaryosunu yazmak için çekildiği yerdir Farö. Hayatının çoğu bölümlerinde olduğu gibi, senaryo yazma rutinleri hiç aksamaz. *Temas*'ın senaryosunu kaleme alırken sabahları erkenden kalkıp kahvaltısını yapmış ve birer saatlik yürüyüşlere çıkmış. Sabahları saat tam dokuzda, çalışma odasında duvara karşı duran masasının başına geçmiş. Tam saat 3:30'a kadar çalışmış. O çok iri ve okunması

çok zor olan kendine özgü el yazısını yazarken, sarı renkli, çizgili kâğıt bloknotlar kullanmış. Yanlış yazıp bir şeyi değiştirmek istediğinde, hatalı yeri kazımaz ve üstünü çizmez, bütün sayfayı yeniden yazarmış. Senaryo basıldığında, aynısını tekrar yazar ve üzerine şekiller yapar, kalpler çizermiş.

INGMAR BERGMAN: Final senaryosunu yazmaya başlamadan önce, defterler dolusu notlar alırım. Çok kişisel şeylerdir onlar: karşılıklı konuşmalar, tartışmalar, kişisel ifadeler, durumlar, anılar, doğrudan doğruya filmin kendisiyle ya da benden başka biriyle ilgisi olmayan şeylerdir. Çok sıkıcı bir iştir. Nefret ederim ondan. Sonra hepsini kaldırır atarım.

Derken, onlar, final senaryosunda özet haline sokarım. Bütün bunları sanki bir rüyada gerçekleşiyormuş gibi biraraya getiririm; dolayısıyla hepsi tanınmaz hale gelir ve hiç kimse hiçbirini tanıyamaz. Bu oluşum binlerce detaydan meydana gelir ve bu kombinasyonlar duygusal olarak benim yaratıcılığımı harekete geçirir. Ben bu kombinasyonlardan hareket ederek seçici bir gerçeklik, ayna tutularak yansıtılmış bir gerçeklik inşa ederim. Birdenbire ortaya çıkan yepyeni bir gerçekliktir o.

Bütün hayatım boyunca sezgilerime başvurdum ben. Her zaman için üzerinde yol aldığım bir raydır bu. Sizinle karşılaştığım ilk anda, içeride sezgilerim çalışmaya başlar; bana bilgi veren bir bilgisayardır sanki. Sizin nasıl hareket ettiğinizi görür. Gözlerinizi, yüzünüzü görürüm. Daha çok da sesleri dinlerim.

Eskiden adi ve kötü bir iş yapıyor olma duygusuna sahip olurdum; kafamda devamlı olarak çekilen fotoğraflarla ilgili ahlâksal bir mide ağrısı baş gösterirdi. Fakat bunun soğukluk ve çarpık bir düşünceyle ilgisinin bulunmadığını kabul etmeniz gerekir. Bu benim bir parçamdır ve ondan bir şeyler elde etmeyi başarıyorum. Örneğin, Temas'ın *açılış sahnesi on beş yıl önce ölen bir oyuncu arkadaşımızın ölümü üzerine yapılmıştır –fakat babamın ölümüyle ilgili bir şey kullandım. Babamı öldükten on beş dakika sora görmüştüm. Pencere açıktı ve dışarıdan hayata dair bütün sesler -otobüsler, arabalar, korna sesleri- içeriye geliyordu. Kafası pencereye dönüktü. Gözleri kapalıydı, fakat tam dönük değildi. Çok uzaklara baktığı şeklinde*

aldatıcı bir görüntü vardı. O görüntüyü çok ilginç, güzel ve gizem dolu bulmuştum.

Yaratıcı bir işte en önemli şey, sezginizin size ne yapacağınızı söylemesine izin vermektir. Ben senaryomu bekliyorum ve bu adamın yapması gereken şeyleri planlıyorum. Adam içimdeki bu yapması gereken şeyleri yapmazsa, her şey darmadağın olur. Fakat benim sezgim bana, birdenbire, bu adam yapması gereken o şeyleri yapmayacak diyor. Bunun üzerine sezgime sebebini soruyorum. Sezgim de sana sebebini kesinlikle söylemem diyor. Kendin bulacaksın.

Sezginizin sizi yönlendirdiği yolu takip etmek için bir cangılda uzun, çok uzun bir safariye çıkıyorsunuz. Fakat sezgime karşı çıkarsam, sadece şeyleri düzenlemiş olacağım. Dolayısıyla, karakterlerim beni dinlemeyecekler. Kendi bildiklerini okuyacaklar. Beni dinlerlerse, ölecekler.

Bergman'ın temsilcisi tam gününde, yani söz verilen 15 Temmuz'da *Temas*'ın senaryosunu Martin Baum'un ellerine teslim etti. Asıl olarak, geleneksel diyalog biçiminde olmayan, 56 sayfalık bir novellaydı. Fakat oradaki her sahne ve satır Bergman'ın istediği ruh halleri ve tonlarıyla kuşatılmış durumdaydı. Film zamanında gösterime girdi. İsveçli taraflara göre, Bergman gerçekte kendisinin özel repertuar topluluğu olan, peş peşe gelen filmlerinin insan malzemesini oluşturan ve asıl olarak da kendisinin hayal gücünün genişliğinin bir ifadesi haline gelen seçkin oyunculardan yararlanmayı başarmıştı. Doktor Andreas rolü için, daha önce on Bergman filminde rol alan Max von Sydow'u seçmişti. Adamın karısı, Bergman'ın en yakın arkadaşlarından biri ve Bergman'ın dokuz filminde rol almış deneyimli bir kimse olan Bibi Andersson'du. Bergman *Getting Straight*'i gördükten sonra, 'dışarıdan gelen adam' David'i oynaması için Elliott Gould'u çağırmıştı.

INGMAR BERGMAN: Elliott'ta ne bulduğumu size tam olarak söyleyeceğim. Gerçekle ve kendisiyle ilgili şeyleri bulup çıkarma konusundaki sabırsızlığıydı ve bu beni neredeyse daima gözyaşlarına boğacak kadar etkileyen bir sabırsızlıktı.

Bunun çocukça bir şey olduğunu söyleyebilirsiniz, fakat o zaman da Mozart'ın çocuk olduğunu, Picasso'nun çocuk olduğunu ve Stravinski'nin çocuk olduğunu söylemiş olursunuz. İsa'nın dediği gibi, çocuk ruhu taşımıyorsanız asla cennete gidemezsiniz. Sanırım gerçek sanatçıların hepsi bu çocuk ruhuna sahiptir. Onlar hiçbir zaman "ben şu anda tamamım, oldum" duygusunu taşımazlar. Devamlı bir merak halindedirler, daima kendi yollarında yol alırlar ve daima sabırsızdırlar.

Biliyorsunuz, ben oyuncuları doğası gereği severim. Elbette, aşırı derecede canımı sıktıkları oluyor -aynı şekilde ben de onların canını sıkıyorum- fakat sanırım çok da tatlıdırlar. Eğer gerçekten meslek sahipleriysek, aynı güçlüklere sahip olduğumuz için birbirimizle bağımız var demektir. Aynı ilişki kurma, hassasiyet, sıkı çalışma, anlamlı çalışma arzusuna sahibiz demektir. Oyuncular çok çok hassas -duygulu- ve çok da katı insanlar.

Elliott Gould, tam anlamıyla gerçek oyuncu olan insanlardan biridir. Sanırım sadece film yapmak bu adamın yaratıcı güçleri açısından bir felaket olur, çünkü o aynı zamanda bir Shakespeare oyuncusudur, bir Ibsen oyuncusudur, bir Strindberg oyuncusudur. Muhteşem bir Molière oyuncusudur. O, bu bilinen havaya, bu bilinen akla, bu bilinen hayal gücüne, oyuncunun bedeninin bir araç olarak işlev gördüğünü düşündüğünüz o bilinen şeye sahiptir; o oyunu kusursuz bir şekilde oynayacak kadar bilinçli ve yeteneklidir –her zaman için.

Senaryo Elliott Gould'a gönderilmişti. "Okudum," dedi, "hem de hayatımda şimdiye kadar okuduğum en dikkatli şekilde. Muhtemelen de bir okuyuşta ezberledim. Sonra da migren ağrım tuttu. Klasik bir Bergman senaryosuydu; dolayısıyla hücreler şeklinde, şemalarla gösterilen ve geniş kapsamlı bir şeydi. Harika bir şekilde verilmiş bazı erotik, gerçekten sıcak sahneler yer alıyordu, onları görünce, kendimi Bergman'a teslim ederek kamera karşısında cinsel ilişkiye giriyormuşum gibi bir duyguya kapılıp korktum. Böyle bir şeyi düşünmek feci bir şeydi benim açımdan."

Gould "çok cahil olduğu"nu ve "kendisini Bergman'ın kollarına tamamen bırakamayacağı"nı söyleyerek oynamayı kabul etmedi. Bir telefon görüşmesi yapıldı. "90 saniye içinde," dedi Gould,



Max von Sydow.

"çok güven verici, çok ilgili, çok coşkulu birisi oldu. Ona güvendiğimi anladım. Kendi duygularıma başvurmadığımı fark ettim. Kesinlikle benden daha sabırsız, telefonun diğer ucunda beni rahatlatmaya ondan daha istekli birini duymamışsınızdır. Çok duyarlı ve muhteşem bir insandı."

Bergman'ın Gould'u seçmesi, oyuncuya olduğu kadar yönetmene de bir anlayış sunmaktadır. Karen karakteri Bergman'ın bir tanışması sonrasında ortaya çıkmıştı ve Bergman David'e, kendisinin tartışmaya açık, çocukça ve hatta olumsuz yanlarını sergileyen bir rol vermişti.

MAX VON SYDOW: Bergman filmden filme hayat bulan bu özel karakterlere sahip. Duygularına hâkim olamayan çok duygusal, çok heyecanlı birisi var mesela. Daha önce hiç duygusal bir deneyim yaşamamış, neredeyse bir şey hissedebilmek için duygusal bir patlamanın kurbanı olmaya can atan ikinci karakterin gölgesinde kayboluyor o genellikle. Sanırım bu durum, Bergman'ın bu iki uç kutupta yer alan insanlar konusunda, kendi içinde devamlı bir mücadele verdiğini göstermekte.

INGMAR BERGMAN: Yaşadığım gerginlikler hakkında size anlatmak istediğim tek şey, içimdeki bitmez tükenmez diyalogun çoğunun, yüzde 50, yüzde 50 olmak üzere kendi içimde taşıdığım annemle babam arasında geçtiğidir. Her ikisi de çok uç noktalarda yer alan çok güçlü kişiliklerdi. Birlikte elli iki yıl evli kaldılar, fakat birbirlerinin tek kelimesini anlamadılar. Su ile ateş gibiydiler. Ben daima duyarlı yaklaştım ve hiçbir baskı görmedim. Bunu annemden öğrendim. Fakat o, çocukluğundan beri müthiş bir sıkı disiplin edinmişti. Kadınlar daima bir durumun yarattığı, yaşanan bir şeyin sonucu olan baskı karşısında daha güçlüdürler. Annem bize karşı hiç sabırlı değildi, çünkü o bizi sürekli eğitmişti. Çok akıllı, çok tahammülsüz, çabuk sinirlenen ve çok kızan bir kadındı.

Babamın tarafındaki insanlara gelince, onlar daima papazlar ve çiftçilerden ibaret olmuştur. Babamdan bana sanırım iyi bir kan geçmiş; peyzaja, deniz kıyısına yakınlık duyuyorum. Onun hakkında kötü bir şey söylemek istemiyorum, fakat en zor özellikleri babamdan aldım. İçinde çok şey taşıdığı için çok tehlikeli bir adamdır o. Çok iyi bir rahip. Sanırım ben de birazcık öyleyim.

Eğitimim, delice, çılgınca, tamamen gülünç bir şekilde oldu. İşte Tanrı, Kral, Baba, Aile –o düzen içinde böyle bir hiyerarşik yapı. Özgürlük hiçbir zaman var olmadı. Dolayısıyla, karakterin eğitim sayesinde değil, makinelere boyun eğmek suretiyle oluşturulması gerekiyordu. Vahşilik ve zalimlik kaçınılmazdı.

Bergman'ın filmlerinde karakterler devamlı olarak, Bergman'ın anılarını ve felsefesini dile getirerek kendi sesleriyle konuşurlar. Belki de onların konuşmaları geçmişin en gizemli ve kafasının en kuytu köşelerinde yer alan görüntülerinin en güzellerini sunar. *Kurtların Saati*'nde Johan adında bir sanatçı vardır, Bergman'ın kendisinin en güzel portresidir. Film onun delirme anını yansıtır. Johan bir anlamda, Bergman'ın çocukluğunda gerçekten yaşanmış bir hikâye olan, bizzat kendi anne babasının yaşattığı bir olayı anlatmaktadır.

"Bir tür cezalandırmaydı o," diyor Johan. "Beni bir dolabın içine tıkıp kapağını kilitlediler. Tek bir ses yoktu ve içerisi zifiri karanlıktı. Korkudan delirmiştim, yumruklayıp tekmelemeye başla-

dım dolabı. Bana daha önce, orada küçücük bir adamın yaşadığını ve yaramaz çocukların ayak parmaklarını yediğini anlatmışlardı. Tekmelemeyi bıraktığımda, bir köşede kıpırdayan bir şeyin varlığını hissettim. Bu küçük yaratıktan korunmak için hızla geriye çekildim. Korkuyla bağırıp af diledim.

"Sonunda kapı açıldı ve nihayet gün ışığına çıkabildim. Babam, 'Annen bana senin pişman olduğunu söylüyor,' dedi. Ben de, 'Evet, lütfen bağışlayın,' dedim. 'Kanepede hazır ol, bekle,' dedi babam. Yeşil kanepeye gidip yastıkları üst üste yığdım. Popomu dönüp pantolonumu indirdim ve yastıkların üstüne eğildim. Sonra babam, 'Kaç sopa hak ettin?' diye sordu. Ben de, 'Mümkün olduğunca çok,' dedim. İşini bitirdi – canım acımıştı – dayanılır gibi değildi. Dayak faslı bittikten sonra anneme gidip, 'Beni bağışlar mısın?' dedim. Ağlamaya başladı, 'Elbette bağışlıyorum seni,' dedi. Elini uzattı... ve ben ellerini öptüm."

INGMAR BERGMAN: Kurtların Saati*'ni biliyorsunuz? O çok iyi bir film değil, fakat çok kişisel bir filmdir. Benim orada anlattıklarım, bir süre dost olan, sonra da insanı yok etmeye başlayan şeytanlardı. Sanırım, o daha çok benim onlara ilişkin kendi korkumla ilgili bir şeydi; fakat onların bunu yapmasına kesinlikle izin vermeyeceğim.*

Kurtların Saati*'ni çok sessiz bir odada yazdım. Yazdığım oda hiç güneş görmüyordu. Orası aynı zamanda yattığım bir odaydı, birkaç hafta sonra orada yatmaktan vazgeçtim. Şeytanlar gelip beni uyandırdılar ve karşıma geçip konuştular. Çok ilginç bir durumdu.*

Çok tuhaf bir ülkenin kıyısında yaşıyorum ve neler olacağını bilmiyorum. Hiç de sır olmayan gerçek bir karakter problemim var: Aşırı derecede saldırganım. Mesleğimde çok işe yarayacak disiplinli bir saldırganlık. Bu iyi bir attır. Elbette filmlerimde de çok fazla görülmektedir. Fakat zulmetme gücüyle aramda bir bağ olduğunu hissettiğim için hayattaki vahşiliğe ve zulme karşı ilgim büyük. Taşıması çok tehlikeli bir şey.

Fakat nevrozlarımı biliyorum ve onlara selam verip, konuşabiliyor ve kontrol altına alabiliyorum. Son derecede sağlıklıyım ve doktorumun tahmini 110'u bulacağım şeklinde.

Kesinlikle uyuşturucu ya da alkol kullanmıyorum. En fazla bir kadeh şarap içerim; o da beni inanılmaz derecede mutlu eder. Hayatımda müziğe her zaman yer vardır, istisnasız her gece müzik dinlerim ve bu benim için tamamen bir ihtiyaçtır. Eğer gözlerim ya da kulaklarımdan birini kaybetmek arasında seçim yapmam gerekseydi, kulaklarımın kalmasını tercih ederdim. Müziğimin elimden alınmasından daha feci bir şey düşünemiyorum. O benim en motive edici parçamdır ve etkilenmemi sağlamaktadır. Uykusuz gecelerimde müzik sayesinde iyi bir arkadaşım oluyor. Johann Sebastian Bach bana daima çok şey katmaktadır, fakat modern müzikten de -Rolling Stones- çok fazla etkileniyorum. En kaba, en vahşi ve en saldırgan müzik olan pop müziği çaldığımda duvarlar sallanır neredeyse.

Elliott Gould *Temas*'ta sözleşme gereği sadece dört hafta çalışması gerektiği halde, üç hafta öncesinde Stockholm'e gidip Bergman'la tanıştı. Vardığı günün ilk akşamı 8:30'da biraraya gelip yemeğe çıkacaklardı. Bergman çabuk davranma konusunda üstüne kimsenin olmadığını, gideceği yere her zaman beş dakika önceden vardığını ve bunun kendisine babasından geçen bir alışkanlık olduğunu söyleyerek Gould'u uyardı. Gould, kızı Jenny Bogart'la birlikte saat tam 8:30'da Grand Hotel'in lobisine indi.

ELLIOTT GOULD: Biz merdivenlerden inerken o oradaydı. Volta atıyordu; üstünde kazak ve rüzgârlık vardı. Birbirimize doğru yürüyüp kucaklaştık. Sonra göz göze geldik. Kardeş olduğumuz duygusunu hissettim. Sebebini bilemiyorum. İçimdeki ancak kendisinin bildiği o tarifsiz derin duyguyu fark ettiğini düşünüyorum. Belki de benim hâlâ anlayamadığım bir masumiyet duygusunu da algılamıştır.

Gould ve Jenny Bogart hafta sonunu Bergman'ın Farö'deki evinde geçirdiler. Davetli misafirler, özellikle de yabancı olanlar çok nadiren gelirler. Sovyetler Birliği'nin önündeki son İsveç toprağı olan Farö askeri bir sahadır ve ziyaretçilerin girebilmesi için çok karmaşık bir resmi izin işleminin yaptırılması gerekmektedir.

Bergman hafta sonunda onlara, en sevdiği sinema yönetmeni olan Fellini'nin *Beyaz Şeyh* filmini izletti. Bergman'ın, içinde tek-

rar tekrar izlediği ve çok şey öğrendiği kendi filmleri de bulunan çok özel film koleksiyonunun bir parçasıydı bu film. Sonra birlikte ada turuna çıktılar ve Bergman bir yerde durup, Gould'a en büyük korkusunun ne olduğunu sordu. Gould, "Çok önem verdiğim birisinin benden olmamı beklediği bir kimse olamamak," dedi. "Benimki, daracık bir alana hapsolmak," dedi Bergman.

BIBI ANDERSSON: Bergman'ın adasının onun kendi kişiliğine ayna tuttuğunu sanıyorum. Bu ada şu anda aşırı derecede verimsiz olsa da, bozkır havası olduğu için -taşlar, devamlı olarak rüzgârların darbesine maruz kaldıkları için gelişemeyen çelimsiz ağaçlar- o kendisinin çiçeklendiği duygusunu hissetmektedir. Çiçekler var, fakat bunlar küçük küçük ve kurumuş çiçekler. Ada çok yaşlı, yaşı belirsiz bir ada. Zaman duygusu diye bir şey yok. İnsanlar sanki yüzlerce yıldır hep aynıymış gibi görünüyorlar. Görünen tek hayvan türü, koyunlar. Gelip Bergman'ın penceresinden içeriye bakıyorlar, ve deniz kıyısında -kum diye bir şey yok, her yer kayalık- beyaz kemikler ve ölmüş koyunlar var. Ben Begman'ın bu adada doğduğu duygusuna kapılıyorum.

Bergman bu rahatsız edici berbat adada taş duvarlarla çevrili bir ev inşa etmiş. Çok ilginç bir yer, çünkü bu duvarlardan içeriye girdiğinizde, sanki komşulardan biriymişsiniz, etrafınızda insanlar varmış gibi bir duygu hissediyorsunuz, çünkü sıcak bir ortam var –ve her şey sarı renkte ve ağaçlık bir alan. Bir de yüzme havuzu. Sanki bir telefon gelecek de komşuya gidecekmişsiniz duygusunu yaşıyorsunuz. Sonra dışarı çıkıyorsunuz, bomboş bir araziden başka bir şey görünmüyor.

INGMAR BERGMAN: Benim adam benim gözümde çok güzel bir yerdir. Atmosferiyle, peyzajıyla, deniziyle, benim oradaki hayatımın ritmidir –hayat ve gerçeklik kendi doğal payını alır. Açıklayacağım bunu. Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'na gidip provaya başladığımda öfkeliysem, bütün herkes hemen anlar. Dört yüz kişi Bergman'ın huysuz bir adam olduğunu söyler –ah, ne feci bir şey. Hemen bir insan olduğum ve ruh halimin çok büyük önem taşıdığı duygusunu hissediyorum.

Adada kendimi kötü hissedersem deniz kenarına giderim, belki bağırabildiğim kadar bağırırım ya da buna benzer bir şey yaparım;

sonuçta olsa olsa, bir kuş havalanıp Gaaak, gaaak diyecektir. Bay Bergman işte senin hayatın, senin önemin bundan ibarettir.

Bu durum bana bir güven duygusu, bir tür huzur vermekte. Sanırım, yetişkin insanların dünyada işgal ettikleri yeri tam olarak öğrenmesi açısından çok sağlıklı, yaratıcılık gerektiren bir meslek için çok iyi. İleride bu daha orantılı olacak.

Elliot Gould bir haftalık Avrupa turuna çıktı ve *Temas*'ın çekimi için tekrar döndü. Geldiğinde sımsıkı kapanmış bir çevreye - Bergman'ın "18 arkadaş" dediği film ekibi- dahil oldu. Hemen hemen hepsi -ışıkçılar, kamera asistanı, devamlılık yönetmeni, kostüm tasarımcısı, görüntü yönetmeni, vs.- on beş, on sekiz, yirmi yıldır Bergman'la birlikteydiler ve onun elindeki parmaklar kadar esnek ve güven vericiydiler. Aynı zamanda onlardan, özellikle de muhtemel durumlara hazırlık çalışmalarıyla geçen haftalarda, filmin, kostümlerin akla gelebilecek her türlü renk kombinasyonları ve sahne donanımı konusunda test edilmesi işinde olmak üzere, sinema yönetmenliğine dair söyleyecek güçlü sözlerinin olması bekleniyordu. "Bir film," diyor Bergman, "seçme gerçekliktir". Bir Bergman filmindeki her şey bilinçli şekilde varılmış bir karar sonucunda gerçekleştirilir; hiçbir şey şansa bırakılmaz; her şey tam bir denetim altındadır.

MAX VON SYDOW: Bergman'ın filmlerinde daima inceden inceye bir aşağılanma anı vardır. Örneğin, Anna'nın Tutkusu*'nda ben Andreas olarak, kendi stüdyosunda Ellis adında başka bir adamı ziyarete gidiyorum ve o benim fotoğrafımı çekiyor. Adamın iş yapma yöntemi çok ilginç bir hal alıyor ve garip bir özellik ortaya çıkıncaya kadar işkenceye dönüşüyor –tekrar tekrar hep aynı şeyi yapıyor. "Kımıldama. Hayır. Hayır. Kafanı şu şekilde yukarıya kaldır. Şöyle bak. Nefesini tut." – Hipnotize oluyor, aşağılanıyorsunuz.*

Bu bana Bergman hakkında ne anlatmaktadır? Bu bana, çok hassas ve başka insanlar tarafından idare edilmekten çok korkan bir adamı anlatır. Her şeyi kontrol edebilmek için komuta etmeye çok istekli olan ve komuta etmeyi çok iyi beceren bir adam –örneğin, bir filmi yaparken fena halde kaygılanan; ortaya çıkacak durumların



Temas'ta (1971) Bibi Andersson ve Elliott Gould.

doğuracağı her türlü riskten uzak durmak amacıyla, en küçük ayrıntılar konusunda her açıdan en iyi şekilde hazırlanmış bir adam.

INGMAR BERGMAN: Devamlı olarak bana aşina gelen şeyleri yapmaya çalışırım. Yeni insanlarla karşılaştığımda daima ödüm kopar. İsveç'in dışına çıktığımda kendimi bitmiş tükenmiş, mutsuz ve güvensiz hissederim. Dolayısıyla en akıllıca çözüm, hayatımı düzene sokmaktır... çok düzenli bir şekle... alışılmış şekle. Bu çözüm şekli gerginliklerimi dengeler, içimdeki bu ağır ve taşınması zor şeyi harekete geçirip sürüklenmesine yol açar. Fırtınaya kapılmış bir gemi gibidir. Eğer üstündeki yük kayarsa, gemi batar. Rutin faaliyetlerimi devam ettirip ettirememeyi düşünerek geçirdiğim birkaç hafta içinde bu felaket sona erer. Kendimin yok olmasından söz ediyorum.

Biliyorsunuz, uykuya dalmış bir insan, görmeye başladığı rüyasına engel olunursa, çıldırır. Benimki de tamamen aynı şey. Rüyalarımı -filmlerimi- yaratamazsam, büsbütün çıldırırım.

Rüyalar bir tür yaratma sürecidir, hiç düşünmüyor musunuz? Benim filmlerim hep aynı fabrikanın ürünüdür. Yazıya dökmeden

önce kafamdaki rüyalar gibidirler, aynı malzemeden, o güne değin gördüğüm, duyduğum, hissettiğim şeylerden yapılmışlardır. Ben hep rüyalarımın yarattığı gerçekliği kullanırım. Rüyalar çok gerçekçi görünürler -filmlerim de öyle- ve bu gerçekliğe belli bir güven vardır. Derken, sizi rahatsız eden, güvensizliğe iten bir şey olur.

Benim bütün filmlerim birer rüyadır. Ben çok küçük yaştayken mutluydum, çünkü rüyalarda yaşıyordum. Tek başımaydım ve kukla tiyatroları sahneler, kuklalar yapardım. Bazen yaşananları -gerçek olanlarla kendi rüyalarımı- birbirine karıştırırdım ve bu durum annem ve babamla başımı belaya sokardı. İlk filmimi(Siyah İnci'ydi) *izledikten sonra çok heyecanlanmıştım ve üç gün boyunca ateşler içinde yatakta yatmıştım.*

Sette her şeyi Elliott Gould düzenlerdi: Her sabah gelir, her şeyi hazır hale getirir ve her şeyi çok ciddiye alırdı. Bergman daima elinde bir kutu Droste çikolatayla gelirdi ve onun bir parça çikolata ikram etmesi bir parça gururlandırırdı herkesi. Gould'un öğleden sonra da iki üç parça çikolata alma ayrıcalığı vardı.

Gould'un palyaço yanını herkes çok severdi; bir zamanlar şarkı söyleyip dans eden biriydi. Kendisine atılan üçer penileri alırdı ve hepsini aynı anda yakalamaya çalışırdı. Basketbol hastasıydı, ekip elemanları ve Max von Sydow'la birlikte yarı saha maçı oynardı. Derin bas sesiyle şarkılar söylerdi, bazen de Bergman'la birlikte şarkı söyleyip dans ederdi. "Birden," diyor Gould, "kendimizi çocuklar gibi hissederdik".

BIBI ANDERSSON: Ingmar'ı çok seviyorum. On yedi yıldır tanıyorum onu. Onun canlılığını korumasına hayranlık duyuyorum, çünkü bütün problemlerine rağmen ruhsal olarak hiç yaşlanmıyor ve kendisini yıpratmıyor. Her şeye değer verdiği için size evinizdeymiş duygusunu yaşatma konusunda müthiş bir insan. Ve o müthiş derecede çocuklaşabilmektedir. Bana göre bu çok etkileyici bir özellik.

Böylesine komik derecede bir özel hayatı olduğu için Bergman hakkında bu neşeli kahkahaları atıyoruz. On beş yıldır aynı ayakkabıları giyiyor. Sanırım bu çok komik bir durum. Onları özenle fırçalıyor ve eski oldukları hiç belli olmuyor. Tanıdım tanıyalı aynı ka-

zağı, aynı ceketi giyer; fakat üstü başı çok düzgündür. Herhangi bir süs ya da dikkat çekici bir şey yoktur o kıyafetlerde.

Öğle yemeğinde hep aynı şeyleri yer. Hiç değişmez yedikleri. Çok yağlı, ekşi süt gibi bir şey ve çok şekerli çilek reçeli –mısır gevreğiyle yediği ilginç bir bebek maması. Midesinin başka bir şey kabul etmediğini söylüyor, fakat biz midesiyle ilgili bir sorununun olmadığını, onun herkese karşı mide ağrısı bahanesini gerekçe gösterdiğini biliyoruz.

Çok komikti. Elliott Gould'a, bu öğle yemeğinin ne kadar sağlıklı bir şey olduğunu ve bunu yemesi gerektiğini anlatıyordu. Zavallı Elliott, çok kibar bir adam olduğundan onu yiyip, "Oh, harika," demek zorunda kalmıştı. Ardından Bergman şöyle söylemişti: "Bundan böyle Elliott bu çok sevdiği yemeği her öğlen yiyecek." Tabii bu yemeği Ingmar dışında kimse yiyemediği için hepimiz çok gülmüştük. Onun ekşi kreması ve çilek reçeli üzerine şakalar yapıyorduk; o bir yandan yerken, bir yandan da kafasında devam eden Yedinci Mühür *ya da* Persona *gibi bir filmi vardı. En çok hayranlık duyduğum şeylerden birisi de onların bu konudaki konuşmalarının bile beni geride bırakmasıydı. Onlara katılabilirdim, fakat söyleyecek şey bulamıyordum. Reçeli de yeseydi hayranlık duymayacaktım ona.*

Bergman'a göre film setindeki bu atmosfer can alıcı bir öneme sahiptir. Oyuncuların devamlı olarak yaşadıkları kuşku ve paranoyalarından tamamen arınması ve saygın kişiler olması gerekir. Denir ki, sadece ve sadece Bergman onları bir rolü oynasınlar diye seçtiği için, başarısız olma ihtimalleri yoktur. Bu yüzden de Bergman'a çok güvenirler. Üzerinde özenle durularak yapılan hazırlıklar ve her ihtimale karşı hazırlıklı olma duygusu, oyunculara bir güven hissi ve her sabah her şeyin çok net ve hazır olduğu inancını aşılar. Sete yabancı hiç kimsenin girmesine izin verilmez ve oyuncular kendilerini sadece arkadaşlarının izlediği duygusunu taşırlar. "Oyuncu," diyor Bergman, "her zaman kendi iç dünyasını ortaya koyar. Korkarsanız, güven duygusundan yoksunsanız, burnunuzla, söylediğiniz bir şeyle ya da jest ve mimiklerinizle ilgili bir sorun olduğu duygusunu taşırsanız ortaya hiçbir şey

koyamazsınız. Fakat oyuncu bir güven ortamı içinde olursa, bir çiçek gibi açar." *Temas* çekilirken Bergman kendini devamlı olarak Gould'a adamıştı. Birlikte saatler geçirmişlerdi ve asıl olarak da Gould konuşuyor, Bergman dinliyordu.

ELLIOTT GOULD: İsveç'e gittiğimde Bibi'nin bana söylediği gibi, Bergman oyuncuların içindeki cevheri ortaya çıkarıyor. O her şey demekti ve benim düşündüğümden öte -rüyamda bile göremeyeceğim- biriydi. Bergman'ın evreni, o beni öylesine çok severken, benim de cehaletimi onun önünde sergileyip kendimi kullanmasına izin verebileceğim kadar muhteşemdir... o bir deneyimdi demek istiyorum... O bir büyüklüktü. Bergman'ın büyüklüğü.

Benim için çok zor bir rol olan, Bibi'ye çarpıp yere düşürdüğüm ve ardından ona delirmiş gibi bağırdığım bir sahneden sonra, Bergman bana bir gün Othello'yu oynayıp oynamayacağımı sordu; düşündüm, aman Tanrım! "Oliver, Othello olarak harika," dedim. Bergman, "Evet, Othello'yu harika bir şekilde oynamıştı o. Fakat sen de Othello olabilirdin," dedi. Bu adamın, adına savaşılacak birisi olduğunu dündüm. Oraya gidip bir boks maçı yapacaktım.

Size kesinlikle psikoloji dersi vermez, sadece ayrıntılardan bahseder. Kesinlikle patronluk taslamaz. Gerçekten sinir bozucu, karmaşık bir şey yapılacaksa, ancak o zaman bir şeyler anlatırdı. Bir sonraki çekimde neredeyse organlarım yerinden kopuyormuş gibi olur, ben ikiye bölünürken, yaşadığım bir şey bölünen parçaların arasındaki çatlakları dolduruyormuş gibi hissederdim kendimi. Çekim bittiğinde kendime gelirdim. Kendimi çok sakin hissederdim ve bilirdim ki aslında etki altında bırakılmama ben izin verdim. O benim taklitçiliğimin arkasında var olduğunu hissettiği bir şey keşfetti. Harika bir taklitçiyim ben.

Yardım istemek için yanına gittiğimde onu kucakladım. O da bana sarıldı. Bana, "Kendini germe. Serbest bırak kendini, çünkü ortaya ne çıkarsa çıksın gerçek olacaktır," dedi. Bu kadar da basit ve gerçekti. Ağlamama engel olamamıştım.

3 Mayıs 1971 pazartesi günü, yani Londra'daki Connaught Hotel'de yenen o akşam yemeğinden tam bir yıl sonra, ABC yetkilile-

rinden aynı kişiler *Temas*'ın bitmiş halini görmek için biraraya gelmişlerdi. Bergman'ın kendisi yoktu –hayal kırıklığı yaşanırsa şaşkınlığa uğramamak için. Film çok beğenildi ve muhteşem bir öğle yemeğiyle kutlama yapıldı. Aynı gün öğleden sonra her şeyin yolunda gittiğini öğrenen Bergman, onlarla biraraya gelip coşkularını kendi kulaklarıyla duydu. Keyifli ve rahatlamış görünen Bergman, diyor Martin Baum, olumlu anlamda tam bir çocuktu o anda.

Bergman, Bibi Andersson ve Elliott Gould'un 14 Mayıs Cuma günü Stockholm'de Dick Cavett'le birlikte bant kaydı vardı. Gould İsveç'e gidip kayıttan önce Bergman'la biraz zaman geçirmek umuduyla, Londra'ya bir hafta önceden uçmuştu.

Fakat Bergman'a göre *Temas* artık geçmişte kalmıştı. O şimdi, hiç aksamayan rutini çerçevesinde, sonbahar filminin senaryosunu kaleme almakla meşguldü. Yeni film ufukta belirmişti. Londra'dan dönüşünden kısa bir süre sonra verdiği bir final söyleşisinde söylediği sözler, Gould'un Bergman hakkındaki duygularının birdenbire çok karmaşık bir hal aldığını gösteriyordu.

ELLIOTT GOULD: Geçen hafta Londra'dayken Bergman'a telefon ettim. Biliyorsunuz, ben hiç kimseye telefon açmam. Gece vakti uyandırdım onu. "Dinle, ben buradayım ve seni görmek için bir hafta beklemek istemiyorum," dedim. O da bana, benimle görüşemeyeceğini söyledi. Ben de, şimdi anamı belledin, dedim ve New York'a, eve döndüm.

Bu olay beni bir parça hayal kırıklığına uğratmıştı, çünkü ben onun arkadaşıydım ve o kendisinin bu dünyadaki en sevdiği küçük kardeşi olduğumu söyler dururdu; benim için yalnızlık zamanının bir parçası olmuştu o gün. Londra'dayken söylediğim gibi, ben ne zaman çağrılsam hemen gelen bir insanım. İstediğim tek şey bir temas kurmak, kendisi filmlerini hiçbir ilişkiye girmeden yapar.

Onun beni üzen taraflarından biri de, Bergman karşısındaki oyunculuk 'gururu'dur. Amerikalı bir oyuncu gidip bu parlak zekâlı adamla çalışır! Ben artık Begman'ın o kadar da önemli birisi olduğunu düşünmüyorum. Genç insanlar ve burada yaşanan devrime kalırsa, ben Temas'ı *izledim ve Bergman'a onun gerçekten kaliteli bir film olduğunu fakat bu filmin beni etkilemediğini söyledim.*

Şurası kesindir ki, o kendisi anlıyor, fakat sadece anlamak yetmiyor. Bergman kibar birisi değil. Bu ifade Bergman'ın kendisine aittir ve doğrudur. Kibar birisi değil. Fakat zeki. Bergman bir delikanlı. Çok zeki, harika, duygusal bir delikanlı ve o bunun farkında, bu rolü oynuyor, Tanrı bilir, ben ondan daha küçük bir gencim –fakat onun kadar acımasız değil.

Belki de beni hayal kırıklığına uğratan onun kendisine getirdiği kısıtlamalarıdır. Bu şekilde tırnaklarını yiyerek bunca zamandır oraya çakılıp kalmasından söz ediyorum -Tanrı biliyor, ben kaygılanma konusuna saygı duyarım- fakat onun İsveç'in dışına çıkması gerekiyor. Ona, bugüne kadar rüyasını bile görmediği şeyleri göstereceğimi biliyorum. Öte yandan, belki Amerikalı bir oyuncuyla İngilizce olarak ve Amerikan sermayesiyle çekilen bu film onun başka şeylerle tanışmasına bir vesile olabilir. Don Giovanni! Gerçekten, Othello'dan önce bunu yapmak istiyorum.

Temas'ın New York'ta gösterildiği sırada ünlü röportajcılar coşkulanmak, saygı duymak ve hayal kırıklığı yaşamak arasında gidip gelerek epeyce bir rahatsız olmuşlardı. Bazı durumlarda Gould'un performansı hayranlık uyandırmış, fakat sık sık inandırıcı olmadığı söylenerek eleştirilmişti. En çok da, Gould'un İsveç kulağı İngiliz klişelerini algılamaya yetmeyen Bergman'ın yazdığı sıradan cümlelere yenik düştüğü söyleniyordu. Fakat hemen hemen bütün röportajcılar filmin -kusurları olsa bile- bir şaheser olduğu konusunda görüş birliği içerisindeydiler.

Açılış günü Elliott Gould tiyatro dışı ifadelerin bulunduğunu söylemek için Bergman'a telefon açtı. Bergman uzun ve samimi bir şekilde geçen konuşma sırasında, son yaptıkları telefon görüşmesindeki kaba davranışından dolayı, şimdi çok hoşnut olan Gould'dan özür diledi.

INGMAR BERGMAN: Yaptığım işin değerlendirilmesi konusunda beni ilgilendiren tek ölçüt, birkaç arkadaşımın düşüncesi ve kendi düşüncemdir. Evet, bazen çok anlaşılmaz oluyorum. Fakat benim işim her konuda açıklama yapmak değil, şöyle ya da böyle bir duygu edinilsin diye sürekli bir şeyler söylemek de değil. Ben

duyguları tutsak alıp onlara tecavüz etmiyorum. Benim işim sizlerin duygularını harekete geçirip onları beslemekten ibaret. İnsanlarla bir sorunum yok benim. Filmi benden satın almak için para veren insanların, yapımcıların benim kara kaşıma kara gözüme hayran oldukları için bana gelmedikleri konusunda sizi temin edebilirim.

Benim arzum -bu bir ihtiyaçtır- insanlarla iletişim kurmak, onları etkilemek, onlarla fiziksel ve ruhsal olarak temas kurmaktır. Filmlerim benim insanlarla ilişki kurma tarzımdır. Film yaparken bir grubun parçası oluyorsunuz. Eğer benim gibi derin ilişkiler geliştirme konusunda nispeten ürkek, utangaç ve çekingen bir insansanız, bu yakın ilişkiler dünyasında yaşamak harika bir şey oluyor. Benim bu şekilde devam etmemin belli sebepleri bulunuyor.

Penguenler birarada olmak, birbirlerine sokulmak, birbirleriyle konuşup birlikte yürüyüş yapmak isterler. Eğer bir pengueniniz varsa onu besler, onunla konuşursunuz, fakat hiç kimse onunla ilişkiye geçmezse ölür o. Ben kendimi müthiş derecede bir penguen gibi hissediyorum.

Ben adımı ilelebet yaşatmak için sanat şaheserleri yaratmakla ilgilenmiyorum. On sekiz kişiden oluşan ekibimle birlikte biz bir tek beden gibiyiz ve işimizi hep birlikte yapıyoruz. Biz bir şeyi insanlar yararlansın diye yapıyoruz –aynen bir araba, masa ya da yolun bir kısmı gibi. Çok basit ve çok yaban bir şey bu.

Prusya kralı Büyük Freddy'nin mimarı, Sans Souci adıyla bilinen görkemli bir şato inşa etmiş. Kral kaleyi ilk defa gördüğünde etrafındaki kibar adamlar ona, "Bakın, nasıl bir şey başardığınızı görün, Majesteleri," demişler. Kral da şöyle söylemiş: "Tanrım, bunu ben mi yaptım?" İnsanların filmlerimi analiz ederken söylediklerini okurken bazen ben de aynı duyguya sahip oluyorum.

Belki çalışmalarım için de aynı şeyi söylemem gerekir. Sanırım, biz bu pis, zalim, harika, görkemli hayata sahibiz –ve ömür tamamlanıp kapama düğmesine basılıverdiğinde hiç acımıyor artık. Bu benim dini inancım. Bana güven duygusu veriyor ve mutlu olmamı sağlıyor. Ölümden sonra ilginç bir Tanrı'nın varlığına ya da bu hayattan sonra başka bir hayatın varlığına inandığımda kendimi kaygılı, korkuya kapılmış ve altüst olmuş hissediyorum.

Fakat harika bir şey var: Binlerce yıldır korkularımız, umutlarımız, ahlayıp vahlamalarımız ve özlemlerimiz, içimizde, o nesilden nesile aktarılan ölümsüz bir hediye olan belli bir din duygusunu kristalleştirmiştir. Dolayısıyla Mozart'ın ya da son senfonilerinden birinin ya da Strindberg'in oyunlarından birinin adını işittiğinizde, birdenbire insanın sınırlılıklarından daha büyük bir şeye bir kapı açılıyor. Bu da beni çok mutlu ediyor. Beraberimizde taşıdığımız bir hazine bu. Film yapmak sınırlamaların kaldırılmasına kapı açmaya çalışmak demektir –böylelikle soluk almamız kolaylaşır.

Bergman'ın kendisi açısından içsel yoğunluğunu, çalışmasının acı veren adımlarını devamlı kılacak son bir şeyi daha var. Kendisinin küçücük, aydınlık bir köşesinde Bergman, Bergman olmanın şaşkınlığını yaşamaktadır. Kendisini ve sanatını çok ciddiye almayan insanların içinde yer aldığı bir hücredir orası. Ona film yapımı konusunda sık sık, "Biz bu oyunu hep birlikte oynuyoruz," dedirten şeydir o.

Kurtların Saati'nde Johan'a hitaben konuşan Bergman kendisini şu sözlerle özetler: "Ben kendimi daha iyi bir isim bulamadığım için sanatçı olarak adlandırıyorum. Benim yaratıcı çalışmamda hiçbir şey içimdeki dürtüden daha önemli değil. Hatasız olmayı anormallik olarak görüyorum. Hiçbir zaman da öyle bir konuma sahip olmaya çalışmadım. Burnuma megalomani kokusu geliyor, fakat ona karşı bağışıklığımın olduğunu sanıyorum. Ben sadece bu insanlık dünyasında sanatın o kadar da önemli bir şey olmadığını düşünüyorum –ve sonunda bu gerçeği gördüm. Fakat o dürtü varlığını sürdürmeye devam ediyor."

BİR INGMAR BERGMAN ZİYARETİ

A. Alvarez, 1975*



Bergman bir insan olarak hiç de kafanızda filmlerine bakarak canlandırdığınız gibi içe dönük, iliklerine kadar işlemiş bir yalnızlık duygusu yaşayan birisi değil. Uzun boylu, coşkulu, dostça yaklaşan ve doğal çekiciliği olan bir insan; hiç boşa harcamadan sürekli olarak kullandığı bir enerji kaynağına sahip. Sık sık ve rahat kahkahalar atmaktadır ve siz, W.B. Yeats'ın, "Sanki yıllardır tanışıyormuşsunuz gibi, kendinizi onunla neredeyse teklifsiz konuşur olarak bulmak" anlamına gelen 'müthiş bir yakınlık hediyesi' şeklinde ifade ettiği şeye sahip oluyorsunuz. Fakat o bu hediyeye sahip olan çoğu insandan farklı olarak alçakgönüllüdür ve kendi kaygıları ve tered-

*) *New York Times Magazine*, 7 Aralık 1975, s. 36, 90-106. Gillon Aitken Associates'in izniyle bu derlemeye alınmıştır.

dütlerinden çok rahat bir şekilde söz etmektedir. Sanatı, Strindberg'inki gibi, sık sık bir umutsuzluk aracına dönüşen bir adam için şaşırtıcı derecede açık ve rahat bir insandır. Sadece sinirsel bir tiki vardır: Konuşurken, elinde fazla kullanılmaktan rengi koyulaşıp pürüz pürüz olmuş bir ağaç parçasını döndürüp duruyor. Sigarayı yıllar önce, yaşadığı şiddetli bir nikotin zehirlenmesinin ardından bırakmış. Muhtemelen bu ağaç parçası ona ellerinin ihtiyaç duyduğu bir şeyi sunmakta.

Elli yedi yaşında saçları dökülmeye, koyu renkli saçları ağarmaya yüz tutmuş ve eski fotoğraflarında görülen, çizgi çizgi olmuş yukarıdan bakan yüzü bir parça dolgunlaşmıştır: Kızıla çalan küçücük ağzı sürekli hareket halindedir –nüktedan ağzının bir anlam ifade ettiği anlar çok nadirdir. Fakat asıl izlenimlerden birini yüzüne bakarak ediniyorsunuz. Gür kaşlarının altında kalan gözleri tepelidir ve sol gözü sağ gözüne göre biraz kapalı olduğu için sürekli size bakıyormuş gibi bir izlenim doğuyor. Gerçekten de hiçbir şeyi kaçırmıyor ve sadece konuştuklarınızın ayrıntılarını değil, sözel olarak ifade etmediğiniz tonları bile yakalıyor. Son katıldığı söyleşide şöyle söylüyordu: "Bizim sınırlarımız yoktur. Bir ilişki kurduğumuzda birbirimizin içine kadar gireriz. Kuşkusuz, bunu yapmadığımız zaman tek başımıza kalırız ve birbirimizden çok uzak oluruz." Onun, kendi oyuncularının sergilediği o muhteşem performansları nasıl elde ettiğini anlamak çok kolay.

Bergman'ın filmleri hakkında değil -Mozart'ın operasından uyarlanma Sihirli Flüt halihazırda olağanüstü bir beğeni kazanmasına rağmen-, İsveçliler arasında geliştirdiği insan ilişkileri ve onların gerçekleştirdikleri toplumsal ütopyadan söz etmek gerekiyor. Bu başarının sebebi kısmen, İsveç'i 160 yıldır barış ortamında tutan ulusal sağduyu ve İkinci Dünya Savaşı'nda tarafsız kalmasıdır. Refah anlamında birdenbire gelişen ve dikkat çeken adımları, İsveç endüstrisi, savaşta harabeye dönmüş Avrupa'nın devasa ihtiyaçlarını karşılamaya hazır ve istekli olduğu zaman atılmaya başlamış. Fakat Bergman'ın, "Bu neredeyse tamamlanmış kansız devrim," dediği şey, Sosyal Demokratlar'ın iktidara geldiği 1932'den sonra değil, daha önce başlamış. Bu parti -İngiliz standartlarına, özellikle de sosya-

lizm standartlarına göre öyle olmasa da, sol olarak bilinen bu partibugün hâlâ iktidarda.

Bergman İsveç toplumunu tartışırken, konuşmamız daha geniş bir yelpazede ve kişisel düzeyde devam ediyor, çünkü şöyle diyordu: "Benim düşüncem amatör bir insanın düşüncesidir," şeklinde bir açıklama yapmıştı. Kesin olan başka bir şey de, ben bu ülkeyi ve burada yaşayan insanları çok seviyorum. Fakat bilim alanında yer almadığım için söz söylemeye yetkili birisi olarak konuşamıyorum." Çünkü o İsveçlilerin en ünlüsü olduğu kadar en yeteneklisi de; sanırım kişisel tepkilerinde çoğu bilimcide olmayan bir kaygı duyma ve ilgi gözleniyor.

* * *

Modern İsviçre'nin büyük toplumsal aydınlanmasıyla -yoksulluğun bulunmadığı, radikal çelişkilerin olmadığı; evrensel ekonomik güvencenin ve siyasal özgürlüğün, nüfus azalmasının nüfus artışından daha çok olduğu- ülkede yaşayan insanlar arasında görülen rahatsızlık arasında ilginç bir çelişki olduğu görülmektedir. İstatistiklere göre, 1966 ile 1972 yılları arasında evlilik oranı düşmüş ve mevcut boşanma oranı yüzde elli artmıştır; yeniden evlenme oranı da ciddi bir düşüş göstermiş ve gayrı meşru ilişkiler artmıştır. Bu durum size ilginç gelmiyor mu?

Herhalde normal bir şey. Bu durum intihar olaylarıyla ilgili istatistiklere benziyor: Savaş zamanında düşüş gösteriyor, barış zamanlarında artıyor. Her şeyin kolay ve dengede olduğu ve hayat mücadelesinin birdenbire bir zorunluluk olarak ortaya çıkmadığı, bütün sorunların çözülmüş göründüğü bir zamanda zorluklar başgösteriyor. Sanırım boşanmalar çok sağlıklı olabilir. Elbette, acı verici bir durumdur. Fakat, insanlar birbirlerini aşağılayarak birlikte olmak yerine bu adımı atarlarsa, bu yürekli ve ruhsal olarak sağlıklı bir gelişmedir.

Sadece acı verici değil, genelde pahalı da. İsveç'te pratik sebeplerden dolayı -evlenmemenin sağladığı vergi avantajları, ya da evlilik halinde en azından hiç olmaması nedeniyle- boşanma oranının düş-

mesi, gayri meşru birlikteliklerin artması ve evlilik oranının düşmesi mümkün müydü?

İsveç'te boşanma kesinlikle pahalı değil artık. Çocuk için ödeme yapmak zorundasınız, fakat çalışamayacak kadar hasta ya da yaşlı değilse kadın için ödeme yapmıyorsunuz. Ben bunun hükümetteki, kadınların artık kocalarını geçindirmek zorunda olmamalarını sağlamaya yönelik bir düzenleme yapma eğilimine bağlı olduğunu düşünüyorum. Sanırım bu çok güzel bir düşünce. Fakat yeni bir düşünce değil. Bugün İsveç'te yaşayan kadınların sahip olduğu nispi özgürlük, onların, burası bir tarım ülkesiyken ve on yedinci yüzyılda, öncesinde ve hatta daha da eski bir tarihte, devamlı olarak saldırgan yabancı savaşlarda yer aldığımız zamanlarda kullandıkları geniş kapsamlı özgürlüğün bir parçasıdır. O günlerde muazzam bir ordumuz vardı ve daima Avrupa mücadelesinin etrafında koşup duruyorduk –Rusya'da, Almanya'da, Polonya'da. Eğer bu küçücük ulustan yarım milyon insan kaçıp gittiyse, ülkeyi yönetmek için geriye kalanlar kadınlardı. Bu da onlara müthiş bir özgüven ve özgürlük vermiştir. Atalarla ilgili bir düşünce bu. Sonra Sanayi Devrimi gerçekleşti ve kadınların kendilerine güvenini, toplumun üretici kesimleri olarak önemlerini ortadan kaldırdı. Fakat bu dönem çok kısaydı ve sonuç olarak, buradaki kadınlar ileriye yönelik bir adımdalar.

İsveç'te Kadın Özgürlüğü'nün amaçları olarak bilinen şeyler gerçekleşmiş durumda. Bugün hükümette her meslekten, her iş kolundan ve hatta el sanatlarından kadınlar bulunuyor. Oysa Amerika Birleşik Devletleri'nde Kadın Özgürlüğü retoriği cinsler arasındaki bir savaşı ifade etmekte. İsveç'te erkeklerle kadınlar arasında alışılmadık ölçüde bir düşmanlık var mı?

Başka ülkelerle ilgili fazla bilgim yok, fakat bizim kendimizin burada inanılmaz bir devrimin başlangıcında olduğumuzu düşünüyorum. Sonuçta kadınlar sorumluluğun bütün yükünü sırtlanmaya başladılar. Elbette, onlar hâlâ pek çok güçlüğe sahipler ve ileride neler olacağını kestirmemiz imkânsız gözükmekte. Bir tarafta, sesini yükselten bir öncü kadınlar topluluğu, diğer tarafta

görünmez kalan bir kadınlar kalabalığı var. Fakat, öncüler arasında yer alanlar dahil, neredeyse her kadın kendi içinde bir tür sabotajcıya sahip. Onun, o kadının annesinin sesi mi, ruhsal yapısıyla iç içe geçmiş bir şey mi, ya da nasıl bir şeydir, bilmiyorum. Fakat hepsi de kötü bir bilince sahip. Bir şeyin yanlış gittiğini hissediyor ve onunla nasıl başa çıkacaklarını bilmiyorlar. Böyle olmasına rağmen, nereye varacağını ve ne olacağını bilmediğimiz bir süreç başlamış bulunuyor.

Bu tam da sizin İsveç'te uygunluk içerisinde çalıştığınız sosyal kusursuzluk düşüncesinin bir veçhesi değil mi?

Muhtemelen. Fakat bazen hırs aklın önüne geçmekte, bazen de çok naif kalmaktadır. Yine de elli yıl önce İsveç'in olağanüstü derecede yoksul bir ülke -insanların açlık çektiği ve hayatın genelde çok zor sürdüğü bir ülke- olduğunu hatırlamanız gerekir. Sonra, sadece elli yıl içerisinde neredeyse tamamen kansız bir devrim gerçekleşti. Bana göre, bu çok önemli bir şey. Fakat elbette, koşulları değiştirmeye çalıştıkça, yanlış giden şeylerin de farkına varıyorsunuz: Mevcut bir durumda iş yaparken hâlâ önceki zamanlardan ve eski kuşaklardan kalma yaraların bulunduğunu görüyorsunuz.

Eski ahlâki ve duygusal püritenizmin varlığını sürdürmeye devam ettiğini mi söylüyorsunuz?

Elbette. İsveç belki bilincinde olarak değil ama, gizli bir biçimde Lutherci, Kalvinist bir ülkedir. Din iki şeyden söz eder: yasa ve sevgi. Sorun şuradadır; sevgiyi herkes unutmuş, fakat, içeride, yasayı herkes hatırlıyor. Bu durum çok feci sorunlar yaratıyor. Umutsuz bir biçimde sorunlara çözüm bulmaya çalışıyoruz, bilinçli bir biçimde kuşkusuz. Politikacılarımız her türden görüşe, en azında düşüncelere sahipler. Bilinçaltımızda hâlâ karmakarışık bir durumdayız.

İlya Ehrenburg bir zamanlar, "İsveçliler madde şairidir," demişti. Onların maddeleri ve eşyaları insanlardan daha çok sevdikleri doğru mu?

Bir bakıma doğru. Biz burada, yeni olması ve çok zor şartlar altında elde etmemiz nedeniyle çok sevdiğimiz bir tür materyalizme sahibiz. Radikal sola mensup genç insanların bugün bir işçiye, diyelim, yaz mevsiminde bir cuma akşamı, arabasına binip ailesiyle birlikte, önünde bir de teknesi olan şehir dışındaki yazlığına giderken, düşüncelerini anlatması çok zordur. Adam kendisini özgür hissediyor ve her şey yolunda gitmektedir. Şimdi o genç radikal böyle bir kimseyi kullanıldığı, sömürüldüğü ve devrimin kendisi adına iyi bir şey olduğu konusunda nasıl ikna edecektir? Fakat aynı işçi, kendisinin ya da arkadaşlarının aşağılandığını düşündüğü anda kanunsuz bir greve gidebilmektedir. Sendikaya olan sadakat çok güçlü olduğu için burada sık sık yaşanmakta bu durum. Sorun, daha iyi bir eğitim almış, eski Sosyal Demokratlardan daha solda yer alan genç bir kuşağın bulunmasından kaynaklanıyor. Bu yeni kuşak içinde sorular soran, boyun eğmenin gerekliliğine inanmayan ve sık sık da kendileri dışında yapılmış anlaşmalara koyu bir nefretle bakan insanlar var. Dolayısıyla, greve gidiyorlar. Ücret konusundaki anlaşmalar yürürlükteyken tam bir barış havası vardı, fakat şimdi yok. Ve bu bizim en büyük problemlerimizden biridir. Sonunda Kraliyet Komisyonları'nın gri takım elbiseli beyefendileri gelir, oturulur ve nihayetinde bir uzlaşmaya varılır. Bizim drama yeteneğimizin olmamasının sebebi bu.

Bunu genelleştirerek bütün insanlar için söylemeniz ironik bir durum.

İlginçtir, fakat İskandinavya'da çok iyi oyuncular olmasına rağmen, bizde toplumsal hayat ait olayları canlandırabilecek yetenekte fazla oyuncu yok.

Oysa bütün dünya toplumsal bir ütopya olarak İsveç'e gıptayla bakıyor.

Biliyorum. Fakat insanlar başka ülkelerden gelip bize toplumsal bir cennette yaşadığımızı söylediklerinde, hep şaşırıyoruz. İşler ancak tenha olan bir-iki yerde iyi gidiyor, genelde toplumsal

mükemmeliyet duygusuna sahip değiliz. Onun çok uzağındayız. Fakat çaba gösteriyoruz. Burasının çok küçük bir ülke olduğunu hatırlamanız gerekir; sadece 8 milyon insan yaşıyor. Buradaki hayat başka ülkelerin insanlarına çok sıkıcı gelmekte. Ne ki, uzlaşmaları seviyoruz biz. Tamamen farklı görüşlere sahip kimseler, insanın içini karartan odalarda, hep birlikte oturup sabahlara kadar konuşuyorlar. Belki de birbirlerinden ya da birbirlerinin görüşlerinden hiç hoşlanmamaktalar, fakat bir yolunu bularak bir uzlaşmaya varıyorlar. Kahramanca bir tablo bu. Ben bunun bizim doğamızla ilgili bir şey olduğunu sanıyorum. Kendimi aşırı derecede İsveçli hissettiğimi de söylemem gerekir. Ben burada yaşıyorum, başka hiçbir yerde yaşayamam. Benim köklerim bu topraklarda.

Ailemizin geçmişi çok gerilere, on altıncı yüzyıla, hatta daha da gerilere uzanıyor. Dolayısıyla burada köklerimle birlikte yaşıyorum. Burada ortaya koyduğumuz tepkilerin anlaşılması, gelişmelerin doğru ya da yanlış seyir izlemesi konusunda bir sorunum yok. Ve ben bu ülkeyi seviyorum. Bir bakıma bizim uzlaşmalarımızı da çok seviyorum. Ben kendim çok sabırsız bir insanım ve uzlaşma konusunda çok büyük güçlük çekerim. Fakat burada yapılmak istenen bir şeyin dayatılarak yapılamayacağını biliyorum. Yapmak istediğiniz şeyi ilgili insanlarla oturup tartışmak zorundasınız. Örneğin, [Bergman'ın şimdi yaşadığı ve film çalışmalarını gerçekleştirdiği, Baltık Denizi'nin uzak bir adası olan Farö'de] eski bir evi yeniden inşa ediyorum. Bu çalışma o yörede yaşayan çiftçiler ve balıkçılar tarafından yürütülüyor: El becerileri muhteşem. Hiç mimarımız da yok. Oturup kendi aramızda tartışıyoruz sadece. Bu çok İsveççe bir şey. Buranın insanları bir iş gerçekleştirmek için birlikte plan yapmayı, tartışmayı seviyorlar. Filmlerimi yaparken de aynı şey söz konusu. Ben kalkıp, "Şimdi şunu şunu yapacağız" diyemem. Bunun yerine, o işte yer alan bütün insanlar hep birlikte otururuz; senaryoyu okur, üzerinde tartışırız. Ben onun nasıl yapılacağı konusundaki fikrimi açıklarım, diğerleri, "Bunu öyle değil de, şöyle yapamaz mıyız?" derler. Bu çok güzel bir çalışma tarzıdır ve benim için, o müthiş psikolojik yalnızlıktan da kurtulmanın bir yolu.

Yalnızlık, sizin çalışmalarınızda en sık tekrarlanan temalardan biridir. Ben bunun karakteristik bir İsveçli takıntısı olduğu izlenimini taşıyorum; yoksa ben İsveçlilere sadece sizin filmlerinizin gözüyle mi bakıyorum?

Yalnızlığın İsveçlilere özgü, Amerikalıların, İngilizlerin tipik bir özelliği olduğundan daha tipik bir özellik olduğunu düşünmüyorum. Sanırım, bütün insan ilişkilerinin tipik bir özelliğidir bu. Benim kuşağım çok kötü bir şekilde eğitildi, psikolojik bir yalnızlığa zorladılar bizi. Yeni nesil, uzak durması gereken şeyin daha çok bilincinde.

Yeni toplumsal sistemin yalnızlığı kalıcı hale getirmenin bir yolu olup olmadığı konusuna karar veremiyorum. Şimdi devlet yedi ay süreyle annelere çocuk bakımı için para veriyor ve çalışmaya devam ederlerse, çocuklarını gün boyunca kreşe bırakıp işe gidiyorlar. Bebeklerin bu kadar erken bir dönemde annelerinden yoksun bırakılması bana gelecekte yaşanacak mutsuzluğun temellerinin şimdiden atılması gibi görünüyor. Yedi ay, bir çocuğu toplum içine katmak için kesinlikle çok erkendir.

Ben küçük çocukların başka çocuklarla birlikte büyümesini kötü bir uygulama olarak görmüyorum. Kötü olan, yüzde yüz uygulanmamaları. Kadınların, evlerindeki yalnız ortamından uzaklaşıp çalıştıkları yerlerin sosyal hayatlarına katılmaları bakımından iyi ve yararlı bir şey. Fakat aynı zamanda, belki de bu birdenbire atılan adım yüzünden incinebilecek çocuklar için problemlere de yol açıyor. Henüz bunu bilmiyoruz. Kreşlerin tarihi yeterince uzun değil. Dolayısıyla, çocukların kreşlerde gün boyunca, annelik yeteneğine sahip kadınların gözetimi altında diğer çocuklarla birlikte olmasının, kendi feci şekilde nörotik ve yalnızlık içinde yaşayan anneleriyle evde olmasından daha iyi olup olmadığını bilmiyoruz. Ben sizi düşündüğünüzün tam tersi görüşteyim. Ben bugünkü haliyle, ailenin çocuklar için tehlikeli olduğunu ve okullarla kreşlerin gelecek kuşakların sorumluluğu üstlenmeleri gerektiğini düşünüyorum. Biliyorsunuz, kreşler çok büyüktür;

20 çocuğa 3-4 kadın düşmektedir. Bazı kadınlar vardır, sanki annelik yapmak için yaratılmışlar ve bunlar çocuk yetiştirecekler. Bir de, annelik yeteneğine sahip olmayan kadınlar var, fakat bunların çocukları olmasın demek de zalimce olur, sanırım.

Fakat yüz yıl önce bu tamamen kabul edilebilir bir şeydi, değil mi? Evlenip çocuk doğurmak istemeyen kadınlar için daima kilise ya da iyi işlerin saygın bekârlığı vardı.

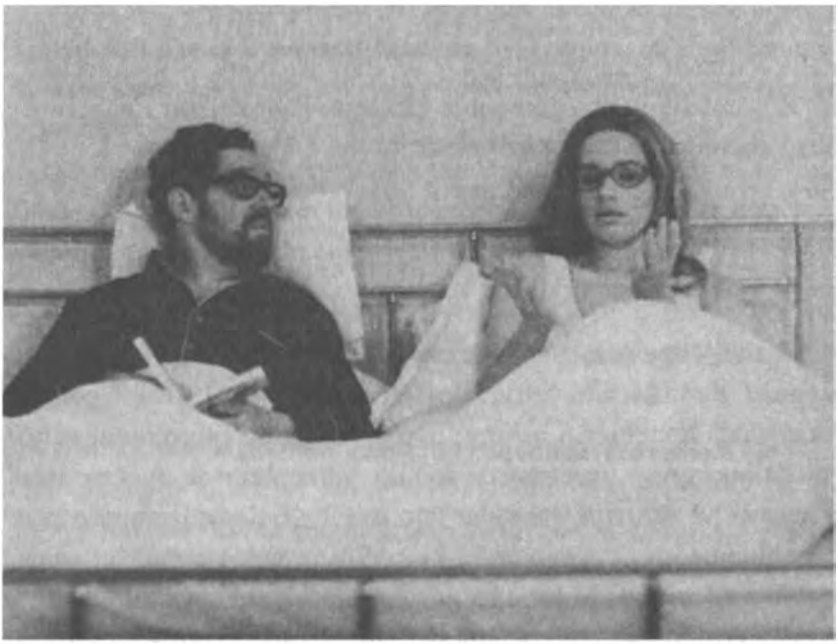
Yüz yıl önce çok basitti, çünkü bütün nesiller hep birlikte yaşıyordu. Kadınlar tarlalarda kocalarıyla birlikte çalışırken, çocukların ya da kuzenlerin bakımından sorumlu bir büyükanne olurdu daima. Oysa günümüzde evlilik ve toplumsal durum daha karmaşık ve sanırım, çocuklar için tehlikeli. Kadınlar bütün gün çalıştıktan sonra yorgun argın eve gelip yemek yapmak ve ev işleriyle ilgilenmek zorunda kalıyorlar. Çocuklara ayıracak vakitleri ve enerjileri kalmıyor ve çok berbat bir durum. Buna bir çözüm bulmaya çalışıyoruz.

Bu görüşe katılmıyorum fakat anlıyorum, çünkü ben de 1930'ların çoğu orta sınıf İngiliz çocukları gibi, bir dadı tarafından büyütülmüştüm ve annemle babamı neredeyse hiç görememiştim.

Ben de aynen öyleydim. Annemle, babamla birlikte yaşıyordum fakat hiçbir ilişkim yoktu. Karşılıklı oturup bir konuda konuşamıyorduk. Bu durum annemin üçüncü kez kalp krizi geçirmesinden sonra huzurlu bir şekilde hep birlikte oturduğumuz günlere kadar devam etti. Annem o zaman yetmiş dört ya da yetmiş beş yaşındaydı. Sanırım, bir kreşte büyütülmüş olsaydım, bugün daha mutlu olurdum, kesinlikle daha mutlu bir çocukluk yaşardım.

Bugünkü kreşler evliliğin nihai dağılışına doğru atılmış bir adım olabilir mi?

İsveç gibi zengin bir ülke, herkese istediği yaşam şeklini seçme özgürlüğünü verebilir. Bir insan altı saat çalışmak istiyorsa, altı sa-



Bir Evlilikten Sahneler'de (1973) Erland Josephson ve Liv Ulmann.

at çalıştırılır. Bir kimse sabah saat 7 yerine 10'da işbaşı yapmak istiyorsa, bu şekilde bir düzenleme yapılabilir. Bir kadın üç yıl boyunca evinde çocuklarıyla birlikte kalmak istiyorsa, ona göre ödeme yapılır. İki insan boşanmak istiyorsa, boşanmalarına yardım edilir. Kaynaklarımız var ve işlerimiz yolunda gidiyor. Sorunun çözümü, bu ülkenin yönetiminin bir parça bakıcı gibi olmasından geçiyor; bu ülkenin bir dadıya ihtiyacı var. Burada çok iyi bir şekilde değerlendirilmesi gereken muazzam bir arzu göze çarpıyor, her şey çok katı kurallara tabii. Bize, en iyi çözüm yolu bu olduğu için, işleri şöyle şöyle yapacaksınız, diyorlar. Derken bir uzlaşmaya varıyorlar, sonra biz işleri bir başka şekilde yapmak zorunda kalıyoruz. Biz de bir parça fazla pasifiz, fazla tembeliz.

Herkes sizin için çalışıyor görünürken pasif ve tembel olma dışında bir şey olmak çok zor değil mi?

Bu cennetin bir başka sorunu bu: Çoğu insan zihinsel olarak yeterli uyarımdan yoksun. Bugün altı saatlik mesai uygulaması-

na geçilse, devlet açısından çok büyük sorunlar doğacaktır. Onlara bu boş zamanı tanımakla ne vermiş olacaksınız? Bizim gibi aşırı derecede maddeci bir ülkede çocukları çizgi filmler ve sansasyonel dergiler yerine kitap okutarak eğitmenin yollarını bulmak gerekir. Üstelik bu çok zor bir iş. Örneğin, benim on iki yaşında bir oğlum var. Çok zeki ve hayata dair her şeye karşı oldukça meraklı, fakat kesinlikle kitap okumuyor. Kesinlikle. Donald Duck'ı, canavarlı çizgi romanları okuyor, fakat kitap okumaya karşı hiç ilgisi yok. İnsanların kitap okumaması çok ciddi problemlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Kelimelerin bilinçli iletişimin en temel aracı olduğu yerde, kelimesi olmayan insanlar ne yapabilir? Beyinlerinin ihtiyaç duyduğu itici gücü nereden bulur? Bu yetersiz uyarım sorunu olduğu kadar duygusal bir sorundur aynı zamanda. O insanların duyguları var fakat onları ifade edecek kelimeleri yok. Karmaşık bir deneyimi ifade etmek için kelimeleri yan yana getirebilme eksikleri var. Dolayısıyla, hayatlarının bir boyutunu kaybederek müthiş bir memnuniyetsizlik sorunu yaşıyorlar. Eğer siz onlara, "Siz duygularınızı ifade edecek kelimelere sahip olmadığınız için memnuniyetsiz ve mutsuz insanlarsınız," derseniz, onlar da sizin kafayı yediğinizi düşüneceklerdir.

Yabancılara göre, İsveçlilerle ilgili en ilginç şeylerden birisi de, herkesin bir unvana sahip olmasıdır: Yönetmen Bergman, Oyuncu Josephson, Şair Ekelöf, Mühendis Martinson, vb. Sanki insan unvansız var olamazmış gibi bir manzara var.

Biz sanatçılar için bu ülkenin devletine ve yurttaşlarına, onların üzerinde unvan bulunan bir kutuya koyulabilecek şeyler olmadığını anlatmak çok büyük ve ağır iştir. Şunu tekrar tekrar anlatmaya devam edeceğiz onlara: "Siz bir nesne değilsiniz, siz bir kutu değilsiniz, bir insansınız –her biriniz burada diğer yaratıklar arasında birdenbire var olan zor, karmaşık bir yapıya sahip, sınırsız bir bireydir."

Onlar size inanıyorlar mı?

Hayır. Ama denemeye devam edebilirim. Eğer hepimiz aynı şeyi tekrar tekrar söylemeye devam edersek -Shakespeare'in, Molière'in, Strindberg'in, Ibsen'in, Mozart'ın ve bütün o büyük insanların yardımıyla- belki insanlara giderek hayatlarının, o muhteşem özgürlüklerinin zenginlik ve karmaşıklığının insan olma özelliklerinden kaynaklandığı duygusunu verebiliriz. Fakat ben bundan sonuç alınabileceği konusunda emin değilim. Bana öyleyse neden çalıştığımı ve çalışmaya devam ettiğimi sorarsanız, bu işi başka insanlar için değil, kendim için yaptığımı söylerim. Bana göre, her türden drama -siyasal ya da dinsel- içsel bir dramadır. İçeride başlar o. Ayrıca başka insanlar için de yapılırsa, çok daha iyi olur.

Fakat Bir Evlilikten Sahneler *çok geniş bir izleyici kitlesine hitap etmekte, öyle değil mi?*

Evet, buna çok şaşırdım. Ben onu eğlence olsun diye yazmıştım, neyle ilgili olduğunu da bilmiyorum. *Winnie the Pooh* gibi bir şeydi. Biliyorsunuz, Christopher hastaydı ve A.A. Milne her akşam uykudan önce ona o küçük hikâyelerden birini anlatırdı. Derken o bu hikâyeleri kâğıda döktü ve birdenbire bütün dünya *Winnie the Pooh* satın almaya başladı. *Bir Evlilikten Sahneler*'le aynıydı o. Eğlence olsun diye, kendim için yazmıştım onu. Yazmaya üçüncü sahneyle başladım, sonra dördüncü, ardından da ikinci sahneyi yazmıştım. Hepsini yazmak yaklaşık dört haftamı aldı. Hatırlayın, "Evlilik" değil, *Bir Evlilikten Sahneler*'dir adı. Benim içim, çok özeldi o. Birdenbire özel olmaktan çıkıverdi ve yine birdenbire çok sayıda insan tarafından paylaşılan bir deneyim haline geldi. Örneğin, Danimarka'da boşanma oranı arttı. Bu iyi bir şey olmalı!

Sanırım, harika bir filmdir, fakat benim bir çekincem var: Evlilikte ya da onun dağılmasında çocukların hiç rol almadığı görülüyor.

Bu söylediğiniz doğru. Fakat ben sadece o iki insan, Marrianne ve Johan üzerine odaklanmak, akrabalar, arkadaşlar ve neredeyse konunun dışında kalan herkesten uzaklaşmak istedim. Eğer ço-

cukları işin içine dahil etseydim, iki sebepten dolayı çok karmaşık bir hal alacaktı. Birincisi, çocukların birlikte çalışmak açısından çok zor olması nedeniyle –yönetmenden korkmaları. İkincisiyse, bunun benim kişisel olarak çözemeyeceğim bir problem olması nedeniyle. Bana göre, çok belalı, çok zor bir şey. Biliyorsunuz, ben altı evlilik yaptım; otuzumdan önce üç kez evlendim ve beş çocuğum oldu. Yüzleşilmesi çok çok zor bir sorun. Dolayısıyla, kendi kendime, insan olarak bir fiyasko yaşadığımı, bu yüzden de iyi bir yönetmen olmaya çalışmam gerektiğini söyledim. Kurtuluş olarak tiyatro salonlarına ve stüdyolara kaçtım ve az çok, mutlu bir şekilde yaşadım oralarda. Fakat bu adada yaşamaya başlayıncaya kadar hayatım boyunca bir tavşan gibi koşup durdum. Yaklaşık on yıl öncesine kadar. O noktada işler değişti. Koşmayı bıraktım, oturup kendime kafa yorma, kendimi anlama çabası içine girdim.

Bana göre belki de filmlerinizin en iyisi olan Persona*'nın yapıldığı sıralar mıydı o?*

Evet o zamandı. Ben o zamanlar yaklaşık üç yıldır Stockholm'deki Ulusal Tiyatro'nun müdürlüğünü yapıyordum. İlkbaharın başında çok kötü bir virüs kaptım ve bir tür zatürree olan o hastalık aynı zamanda bütün dengemi alt üst etti. Dört ay boyunca gözlerimi dikip duvardaki tek bir noktaya baktım; kafamı kımıldattığımda bütün dünya tersine dönüyormuş gibi geliyordu. Güçlükle konuşuyordum. O günlerde, biri konuşan diğeri susan iki insanın yer aldığı bir filmin nasıl yapılabileceği konusuna kafa yormaya başladım. Filmin senaryosunu Haziran'da yazdım ve Ağustos ayında çekimlere başladım. Çekimlere başladığımda dayanacak gücüm kalmadığı için, bu filmin çekiminin benim hayatımı kurtardığını söyleyebilirim size. Derken, birdenbire her şey değişti. Ulusal Tiyatro'yu bırakabileceğimi fark ettim; özgür bir adamdım, ben bu ülkede boşanıp sosyal hayatını bir kenara bırakarak adaya çekilebilmiş biriydim. Bu da bir başka özgürlüktü. Hayatımın tamamı din problemleriyle mücadele etmekle geçti. Sonra bu küçük çaplı ameliyatı yaşadım ve ben beş saat yok oldum, büsbütün kaybolup gittim, düğme kapandı. Yaşadığım bu

olaydan -beş saat yok olmam- sonra artık ölümden korkmamaya başladım. Artık bu dünyanın dışındaki hiçbir şeyin önemi kalmadı. O günden beri Tanrı konusuna kafa yormuyorum.

Ne tuhaf!

Tuhaf. Şimdi, Tanrı'yla özdeşleştirdiğim bütün özelliklerin -sevgi, şefkat, erdem ve bütün diğer güzellikler- insanların kendileri tarafından yaratıldığına, onların bizim içimizden çıktığına inanıyorum. Bana göre, müthiş bir mucize bu.

Sanırım bu, çalışmalarınızdaki değişime de bir açıklama getirmektedir. İlk dönem filmlerinizde karakterler kalplere değil, anlaşılması güç ve ilginç ruhlara sahipti –en azından, onların hiçbirisi açığa vurma arzusu taşımıyordu. Şimdiyse, daha az yalnız, daha hassaslar, değil mi?

İnsanlar değişiyorlar. Siz de çocukluğunuzda ne anlam ifade ettiğinizi anlamaya çalışmıyor musunuz? Birdenbire, elli yıldır görmediğiniz, unutulup gitmiş ilginç duygular keşfediyorsunuz. Birlikte yaşamayı arzuladığınız insanlarla kuşatılmış bu adada sakin ve düzenli bir hayat yaşarken tam olarak bunlar olup bitmektedir. Kendi ritminizi yakalama meselesidir o. Sanırım nabzınız, kalp atışlarınız, ruhunuzdaki kıpırtılar, biraraya gelen bütün bu gelişmeler sizin kendi ritminizi yaratıyor. Batıl inanç değildir bu. Benim kendi mesleki düşüncemin bir parçası. Her gün yaklaşık yarım saat kadar huzurlu ve sakin bir şekilde kendinizle baş başa kaldığınızda, giderek kendi ritminize sahip olmaya başlıyorsunuz. Fakat çoğumuz bunu yapmıyoruz ve bu ruhsal ve bedensel olarak sağlıksız bir durum. Önemli olan, başka insanların, başka durumların, koşulların, ortamların bu ritme daha fazla zarar vermesine izin vermemek. Elbette, bazen stres yaşamak sağlıklı bir şey. Bazı zamanlar adadan kaçıp daha koşuşturmalı bir hayat yaşamak bana iyi geliyor. Fakat sadece bazı zamanlar. Eğer kendi ritminizi yakalarsanız, aynı zamanda başka pek çok şeye sahip olmuş oluyorsunuz.

Fakat stres ve gerginlik, aynen yalnızlık gibi, sizin özel temalarınızdır ve beklenen filminiz Yüz Yüze *de sonuçta gerginlik olan, bir intihar girişimiyle ilgilidir. O da* Bir Evlilikten Sahneler *gibi çok kişisel bir film mi?*

Elbette, ben de sizin gibi intihar etme isteği duymuşumdur. Fakat o bizi kurtaran yaratıcı bir çalışmadır. Ben sürekli olarak çalışıyorum ve siz bir film çekimi yaparken ya da bir oyun sahnelerken intihar etmeyi düşünemezsiniz. Olamaz. Ya da bu teorik olarak mümkün değildir, olursa da, çok fazla acemice bir şey olur! Bir yazar olarak yalnız başınıza çalıştığınız için sizi kıskanmıyorum. Fakat ben insanlarla birlikte -oyuncular, ışıkçılar- çalışıyorum ve bu durum beni intihardan kurtarıyor. Sabahın 4'ünde sizi hiç bırakmayan kucağınızdaki şeytanlarla birlikte uyanıyorsunuz. Saat 6'da kalkıp stüdyoya ya da tiyatroya gideceksiniz. Birdenbire bir sürü problemle -ışıkla ilgili problemler, diğer insanların yarattığı felaketler- karşılaşıyorsunuz. Ve kendinizi şirketinizle birlikte çok sayıda uzva sahip tek bir beden gibi hissediyorsunuz. Sonra birdenbire, "Aman Tanrım, ben bu sabah intihar etmeye karar vermiştim. Ne gülünç bir şey" diye düşünüyorsunuz. Dolayısıyla ben ne kadar bunalıma girersem gireyim, kendimin aynı zamanda stüdyoda güçlüklerin üstesinden gelen, oyuncularla birlikte iş yapmayı seven ve onları kahkahalara boğan bir insan olduğunu da fark ediyorum. Yıllardır yaşadığım adada şimdiye değin en küçük bir intihar düşüncesi taşımadım.

Çünkü orası çok güzel bir yer?

Hayır, çünkü çok gerçek bir yer. Oran duygunuz tamamen gerçeklik kazanıyor, sorunlarınız başka etiketlerle ilişkinizde tam bir varlık kazanıyor –ne az, ne çok. Eğer öfkeliysem, deniz kıyısına gidip bağırabildiğim kadar bağırıyorum, olsa olsa, aptal bir kuş havalanır. Fakat stüdyoya gelip bağırdığınızda muazzam bir patlama oluyor ve herkes ondan söz ediyor. Dolayısıyla, o zaman kendi önemime ilişkin olarak tamamen yanlış bir düşünceye sahip olabiliyorum. Adada kimsenin dikkatini bile çekmiyor.

Orada çok sıkı çalışıyor musunuz?

Hayır, çok daha az. Dört saat kadar. Sabah 10'dan 12'ye ve öğleden sonra 1'le 3 arası çalışıyorum, sonra bir saat uyuyorum. Ondan sonra da büyük adanın karşı tarafına gidip gazetelerimi ve postalarımı alıyorum. Akşamları kitap okuyoruz, arkadaşlarla görüşüyoruz ya da bir film izliyoruz –büyük bir film koleksiyonum var. Çok düzenli bir koleksiyon.

Kendinizle ilgili sorunlara çözümler bulabiliyorsunuz, fakat İsveçlilerin toplumsal bir cennet yaratma deneyimleri konusunda da aynı iyimserliği taşıyor musunuz?

Özellikle değil. Fakat çaba göstermenin kendisinin başlı başına güzel bir şey olduğunu kabul etmeniz gerekir. Aynen psikanalizde olduğu gibi: Beş yıl, sekiz yıl, on yıl da sürebilir, bir ömür de devam edebilir, bazen başarıya ulaşır. Fakat düşüncenin kendisi güzeldir. Asıl mesele insan denen anlaşılmaz varlıkla karşı karşıya gelmemektir ve benim düşünceme göre, insan çok kötü bir yapı malzemesidir. Kendi davranışlarınıza ve başka yerlerdeki insanların davranışlarına dışarıdan bakarsanız, onun çok anlaşılmaz bir şey olduğu sonucuna varırsınız; dinsel ya da politik bakımdan açıklanması mümkün değildir. Bizler ilginç bir yapıdan, hayatın ilginç bir deneyiminden ibaretiz. Sanırım bir gün kaybolup gideceğiz ve yerimize böcekler gelecek, çünkü kusursuz yapıya sahip tek varlık onlar. Koestler'in insan beyni kansere benzer şeklinde bir teorisi vardır. Binlerce yıl önce bir maymunun kafasında bir şey gerçekleşmiş. Onun küçücük kusursuz beyninin üzerinde bir başka beyin kansere benzer hücreler meydana getirmeye başlamış. Bu yeni beyin, dünyadaki hiçbir oluşumla ilgisi bulunmayan tamamen çılgınca bir yapı. Ve bu yeni beyinle eskisi arasındaki ilişkiler çok kötü. Dolayısıyla, insanlık bizim primitif, basit fonksiyonlarımız için ihtiyaç duyduğumuz, o küçük beyin üzerinde taşımak zorunda kaldığımız bu muazzam ve elverişsiz şeyden, yani bu kanserli beyinden çekmektedir o günden beri. Ben bu teoriyi çok seviyorum. Muhtemelen doğru değil-

dir, fakat insanlığın geleceği konusunda çok karamsar olduğum için bana çok sempatik gelmekte. Gene de yaşamak, sanırım çok güzel bir şey.

Düşünsenize, hepimiz o küçücük maymun beyinlerine sahip olsaydık, bu ne kadar sıkıcı bir şey olurdu.

Kuşkusuz. Tekrar başa dönmek istemiyorum. Ben şeyleri mevcut halleriyle seviyorum. Sabahın 4'ünde ölüm korkusuyla uyanmayı seviyorum. Evet, ölüm korkusunu seviyorum. Keşke böyle olmasaydı demiyorum.

SİNEMA ÜZERİNE DİYALOG

American Film Institute, 1975*



SORU: *Burada Merkez'deki teori, sizin sinema yönetmenlerine bir türlü öğretemediğiniz, fakat doğru insanlarla ilişkiye geçilirse kesinlikle öğrenebilecek bir teoridir.*

Ben çok sinirli biriyim. Bazı zamanlar neredeyse baygınlık geçiririm. Çok sayıda insanla biraraya gelmekten ödüm kopar hep, fakat karşılaştığımda da onlara karşı oldukça dostça bir görüntü gergilerim. Elimden gelenin en iyisini yapmaya çalışırım. Birisi bana buraya geldiğim ilk gün, buradayım ve sizin konferansınıza katılacağım dediğinde paramparça olmuştum. "Konferans, nedir o?" dedim. Oradan başka birisi, "Öğrencilere gidip

*) American Film Institute, 31 Ekim 1975.

bir merhaba diyeceksiniz, hepsi bu," dedi. Fakat sanırım sizin işiniz bu; insanlara sorular soruyorsunuz. Benden ne istediğinizi bilmiyorum. Mümkün olduğu kadar dürüstçe cevap vereceğim. Konuşmayı kendi dilimde yapmamız mümkün olmadığı için bu çok zor bir iş olacak.

SORU: *Oyuncularla nasıl çalıştığınızı anlatır mısınız lütfen? Örneğin, oyuncularla iletişim kurmak için kullandığınız farklı yöntemleri.*

Bu çok zor bir soru olabilir, çünkü biz her zaman oturup bu konuyu konuşabiliriz. Üstelik bu çok basit bir soru olabilir, çünkü benim oyuncularla nasıl çalışacağımı tam olarak bilmek isterseniz, bunu size bir dakika içinde anlatabilirim: Sezgilerimi kullanırım sadece. Mesleğimde başvurduğum tek araç, kendi sezgilerimdir. Tiyatroda ya da stüdyoda çalışırken benim bir deneyimim vardır, *duygularımı harekete geçiririm*, işin nasıl ele alınacağını, oyuncularla nasıl bir işbirliği gerçekleştirileceğini bilmem.

Bana göre, bir şey çok önemlidir, sadece bir şey. Yani, bir oyuncu daima yaratıcı bir insandır ve sezgilerinizin erkek ya da kadın oyuncunun sahip olduğu yaratıcı gücü serbest bırakmanın yolunu bulması gerekir, anlatabiliyor muyum? Bunun nasıl olacağını anlatmam mümkün değil. Bunun sihirle filan ilgisi yok; bu daha çok deneyimle ilgili bir şey. Fakat ben oyuncularla çalışırken bir radar gibi olmaya çalışıyorum. Olabildiğince açılmaya gayret sarf ediyorum, çünkü bizim birlikte bir şey yaratmamız gerekiyor. Ben onları motive ederim, önerilerimi sunarım ve onlar da beni harekete geçirmeye yönelik davranışlar sergileyip öneriler getirirler. Eğer bu alıp verme şeklindeki büyüleyici dalgalar bir sebeple kesintiye uğrarsa, bunu anında hissedip sebebini bulmam gerekir. Oyuncularla bu dalgalar kesilmiş olarak çalışmayı denersek, bu çok berbat bir şey olur; hem benim açımdan hem de oyuncular açısından çok zor ve sıkıcı bir iş olur.

Bazı yönetmenler agresif bir tavır içerisinde iş yaparlar. Yönetmen agresiftir, oyuncular agresiftir ve onlar bu şekilde harika sonuçlar elde ederler. Fakat benim açımdan bu mümkün değildir.

Bizim birlikte çalışmaya başladığımız zaman ilk yarattığımız şey içinde yer alacağımız güvenli bir ortam olduğundan, onlarla ilişki halinde olmam, temas kurmam gerekir. Bu ortamı yaratacak kişi sadece ben değilim; hep birlikte yaratıyoruz. Fakat o motive edici şeyler, o alınan kararlar ve o çok zor kararları -her gün yüzlerce karar almak zorunda kalıyorsunuz- kesinlikle üzerine kafa yorarak gerçekleştirmiyorum. Kesinlikle zihinsel bir süreç değildir; sezgiseldir sadece. Doğruca sezgilerime başvurur, onlara güvenirim, çünkü sezgilerinize güvenir, onları harekete geçirir ve sezgilerinizle düşünsel kararlar almaya başlamazsanız, daha sonra düşünürsünüz: "O neydi? Bu neydi?" Attığınız her adım üzerine düşünmeye başlayabilirsiniz.

SORU: *Yazarken de mi aynı şekilde, sezginizi kullanarak yazıyorsunuz?*

Evet, evet, evet. Sanırım en iyi yazma zamanı, bir işi nasıl yapacağım konusunda hiçbir fikrimin olmadığı zamandır. Sadece oyun oynuyorum öylesi zamanlarda. Kanepeye uzanıp şöminenin ateşine bakabiliyorum. Deniz kenarına gidip hiçbir şey yapmadan orada öylece oturabiliyorum. Sadece oyun oynuyorum ve bu da harika bir şeydir. Notlar alıyorum ve bu iş bir yıl kadar sürebiliyor. Bir plan yaptığımda çok zor bir iş başlamış oluyor. Her sabah saat onda kıçımın üstüne oturup senaryo yazıyorum. Sonra çok çok ilginç bir şey oluyor. Kafamda yer alan kişilikler sık sık benim istediğim aynı şeyi istemiyorlar. Fakat onları kendi istediğim şeyi yapmaya zorlarsam, bunun daima sanatsal bir felakete yol açacağını da kendi deneyimlerimden biliyorum. Fakat onları istediklerini yapma ve istediklerini söyleme konusunda serbest bırakırsam, hiçbir sorun yaşanmıyor. Dolayısıyla, bu yöntem iş yapmanın en iyi yoludur. Bütün düşünsel kararların daha sonra gelmesi gerekir.

Çığlıklar ve Fısıltılar'ı izlediniz mi? Altı ay boyunca döndüm dolaştım, kırmızı renkli bir salonda beyaz kıyafetler içinde yürüyen üç kadın hakkında bir film oluştu kafamda ve bunun sebebini bilmiyorum –bağışlayın lütfen!

SORU: *Kameraların gürültüsünden bahsediyordum.*

O önemli değil. İnsanlar birarada oturup konuşurken, onların ne hakkında konuştuklarını bilmek istiyorum. Müthiş meraklıyımdır. Kameralar meselesi önemli değil. Sonuçta, çalışan bir makine, fakat insanlar birbirleriyle konuşurken fena halde meraklanıyorum. Kafamın içindeki bu filmle birlikte dolaşıp duruyordum ve bu Tanrı'nın cezası kadınların neden orada olduklarını anlayamıyordum. Kaldırıp atmaya çalışıyordum; yazıya dökmeyi denedim; birbirlerine neler anlattıklarını öğrenmeye çalıştım, çünkü fısıldaşarak konuşuyorlardı. Sonra birdenbire bitişikteki odada ölmek üzere olan başka bir kadını seyrettiklerini fark ettim. Derken, senaryoyu kaleme almaya başladım. Fakat o iş bir yıl kadar zaman aldı. Çok ilginçti. Kafanızın içinde bir film bulunduğu duygusunu hissediyorsunuz. Senaryo daima, içimdeki bir tür gerilimle, bu filmle başlar ve sonra yavaş yavaş kendini gösterir.

SORU: *Karakterleri senaryoyu geliştirdikten sonra çekim aşamasında mı geliştirmeye devam ediyorsunuz?*

Hayır. Ben daima oyuncularla çalıştım; kesinlikle amatörlerle çalışmadım. Bir seferinde bir belgesel yapmıştım, fakat hep eğitimli oyuncularla çalıştım. Amatör bir oyuncu daima kendisi olabilmekte, ve sizin onu, De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nda yaptığı gibi, üçüncü bir boyut kazandırdığınız konumlara sokmanız mümkün olmaktadır. Fakat eğitimli oyuncularla çalıştığınızda, bir sonuca, bir düşünceye, canlandırılan rollerle elde etmek istediğiniz şey ne ise, ona kesin olarak ulaşabiliyorsunuz. Biz önce sonuçları elde ediyoruz, sonra stüdyoda çalışıyoruz. Biraraya gelip birbirimize önerilerimizi sunabilme özgürlüğüne sahibiz. Bu çok güzel bir şey. Fakat ifade etmek istediğimiz şeyi hiç aklımızdan çıkarmamız gerekiyor.

Gidip hemen doğaçlama yapmaya başlamak çok tehlikeli bir eğilimdir. Doğaçlamayı ancak stüdyoda yapabilirsiniz, fakat doğaçlama öncesinde de çok iyi hazırlanmak gerekir, çünkü doğaç-

lama yapmak adına doğaçlama yapmak, çok rezilce bir şeydir. Bu durumda sonuç daima tam bir felaket olur. Çok iyi hazırlanmışsanız ve ne yapacağınızı biliyorsanız, doğaçlamanız kötüleşmeye başladığında, ki bu her zaman için mümkündür, hemen geri dönersiniz. Esinlenmek, heyecan duymak ve buna benzer şeyler güzeldir, fakat ben sevmiyorum. Stüdyodayken çok özenli olmamız gerektiğini düşünüyorum.

SORU: *Egzersiz yaparken oyunculara neler söylüyorsunuz?*

Hayır. Aman Tanrım, hayır, hayır, hayır. Hiçbir şey söylemiyorum. Filmin çekimine başlamadan önce uzun sohbetler ediyoruz. Hep biraraya gelip epeyce konuşuyoruz. Bir şekilde tartışıyoruz. Nasıl olduğunu ben de bilmiyorum. Fakat stüdyodayken, sanırım birbirimize daha ilginç şeyler söylüyoruz. Gürültü patırtı yapıyoruz, komik hikâyeler anlatıyoruz, ilişki kuruyoruz. Uzun uzun konuşmamak için anahtar kelimeler buluyoruz. Bu sezgisel ilişkiyi yakalamak yaratıcı bir iştir.

SORU: *Filmin mesajını söylüyor musunuz onlara?*

Bir bakıma, mesajlar, semboller ya da bu tür şeyler konusunda hiçbir şey bilmiyorum. İnsanlar bana mesaj konusunda bir şey sorduklarında daima şaşkınlık yaşarım; ben bir film yaparken tek istediğim şey, insanlarla ilişki kurmak, onlara bir hikâye anlatmak, onlarla birlikte olmak ya da etkileyerek onlara bir şeyler hissettirmektir. Bazen bir mesaj vermek istediğimde, her şey yanlış gider. Dolayısıyla, bu gibi şeyler üzerine konuşmuyoruz. Sadece işimizle ilgili konuşuyoruz: "Dikkat et. Yavaş ol. Acele etme." Her şeyden önemlisi, birbirimizi dinleme aracı olan kulaktır: yönetmenin kulağı ve oyuncuların kulağı. Ben bir sahne gördüğümde, çok sık bir şekilde gözlerimi yaklaştırıp dinlerim onu, çünkü o sahne iyi ses veriyorsa, aynı zamanda iyi görünüyor demektir. Çok ilginçtir.

SORU: *Filmlerinizde sık sık gerçeklikle düşleri kaynaştırıyorsunuz. Gerçeklikle düşlerin aynı öneme sahip olduğunu mu düşünüyorsunuz?*



Isak rolünü Victor Sjöström'ün oynadığı *Yaban Çilekleri*'nden (1957) bir sahne.

Evet. Bana göre, gerçek sinematografi, sinematografinin en iyi şekli olan, düş görmeye çok yakındır. Sadece zaman boşluğuna bakmanız yeterlidir: Şeyleri, aynen bir düşte olduğu gibi, istediğiniz uzunlukta yapabilirsiniz. Şeyleri, aynen bir düşte olduğu gibi, istediğiniz kısalıkta yapabilirsiniz. Bir yönetmen, filmin bir yaratıcısı olarak, düş gören bir insan gibisiniz. İstediğinizi yapabilirsiniz. İstediğiniz şeyi kurabilirsiniz. Ben bunun mevcut olan en etkileyici şeylerden birisi olduğunu düşünüyorum.

SORU: *O halde düşlerinizi filmlere tamamen düşlediğiniz gibi aktardığınız oldu mu?*

Evet. Biz bunu sadece iki kez yaptık. Bir rüyayı yazıya döküp aynen gördüğüm şekliyle filmini çekmiştim. Onlardan biri, o tabutlu *Yaban Çilekleri*'ndekidir. Hiçbir şekilde uyarlama yapılmadan olduğu gibi aktarılmıştır. Diğer filmse, *Çıplak Gece*'dir. İlk sekans palyaçoyla karısının yer aldığı sekanstır. Filmlerin yazımı, çekimi ve yaratılması gördüğümüz düşlere çok çok yakındır.

Sanırım bir filmin izleyiciler tarafından kabulü de çok çok hipnotiktir. Gizli, karanlık bir odada oturup önünüzdeki bir noktaya, aydınlık bir noktaya bakıyorsunuz, hiç kımıldamadan. Hiç kımıldamadan oturuyorsunuz ve gözleriniz duvardaki beyaz bir noktaya odaklanıyor. Sanırım bu tamamen hipnotizmacıların yaptığı şeydir. Onlar duvardaki bir noktayı aydınlatıp sizden gözlerinizle orayı takip etmenizi isterler ve sonra sizinle konuşarak hipnotize ederler. Fakat televizyon izlerken durum tamamen farklıdır. Aydınlattığınız bir odada tanıdığınız insanlarla birlikte oturuyorsunuz, telefonunuz çalıyor, kalkıp bir kahve içme imkânınız var ve çocuklar gürültü yapmaktadırlar. Buradaki bambaşka bir durumdur.

Film ortamı bir tür sihirli ortamdır. Sanırım her çerçevenin karşınıza gelip bir saniye bile kalmadan ortamın tekrar kararlığı sihirli bir durumdur aynı zamanda. Bir filmi izlemek için harcadığınız zamanın yarısında karanlıkta oturuyorsunuz. Büyüleyici bir şey değil midir bu? Sihirdir bu. Dolayısıyla, istediğimiz kadar akıllı olabiliriz; istediğimiz kadar duygu sahibi olabiliriz. Dünyanın en büyüleyici medyumuyla birlikte çalışma halindeyiz, çünkü aynen müzikte olduğu gibi, doğrudan doğruya duygulara yönelinmektedir. Daha sonra aklımızı kullanmaya başlayabiliriz. Eğer film iyiyse, filmin yaratıcısından gelen öneriler yeteri kadar sağlamsa, onlar size daha sonra bazı düşünceler verecektir. Sonradan düşüneceksiniz. Onlar sizi düşünsel olarak harekete geçireceklerdir.

SORU: *Müzikten çok söz ediyorsunuz, sizin müziğe çok düşkün olduğunuzu biliyoruz. Müziği planınızın bir parçası olarak kullandığınızı da biliyoruz. Genel olarak, sound üzerinde müzikle neler yapabileceğinizi düşünüyorsunuz?*

Bu sorunuza cevap vermeye çalışacağım. Sanırım sessiz filmin ölüp yerine sesli film gelirken, sessiz film gelişim içinde, harika bir gelişim halindeydi. Fakat şimdi sesli filme sahibiz ve soundu filmle birleştirebiliyoruz; ikisi birarada etkili olup birlikte yaşayabiliyor ve sanırım bu da harika bir durum. Ben soundtrack'le çok şey yapabileceğimiz kanısındayım. Müzik konusunda -elektronik

ya da geleneksel- kaygı duyuyorum, çünkü içimde filmin bir bakıma ritim olduğu duygusunu taşıyorum. Müzik, başlangıçta, Stravinski'nin dediği gibi, aynı zamanda bir ritimdir. Onların her ikisi de düşünsel olmayan fikirlerdir. Sanırım gerçek müzik kullanmak tehlikelidir, fakat soundlar, farklı soundlar -somut ya da sentezlenmiş soundlar- kullanmak çok ilginçtir; sanırım sound ve filmle birlikte yapabileceğimiz şeyleri yapmaya başladık. Bu da büyüleyici bir şey.

SORU: *Filmlerinizin çoğunu oda çalışmaları olarak, oda müziğinin bir metaforu olarak nitelendirdiniz. Bununla kastettiğiniz neydi?*

Bu benim buluşum değil. İsveçli yazar Strindberg'in küçücük bir tiyatrosu vardı. Neredeyse bu oda kadar bir yerdi; sanırım, yüz kişilik filandı. Bazı arkadaşlarını ve oyuncuları yanına alarak çok büyük güçlüklerle kurduğu çok ilkel bir tiyatroydu ve bu tiyatro için birkaç oyunculu ve çok basit setler gerektiren oyunlar yazıyordu. Onları, oda müziği gibi, oda oyunları olarak adlandırmıştı. Ben bunu ondan çaldım.

SORU: *Amerika'da çalışıyor olsaydınız, orada, bu yaptığınız türden filmleri yapabilir miydiniz?*

Kesinlikle hayır. Sanırım bu imkânsız bir şey olurdu. Hayır, her şey değişiyor artık. Ben savaş sırasında girdim bu işe. 1942'de girdim ve İsveç yapayalnız bir ülkeydi; sadece Alman filmleri izleyebiliyorduk. Onları istemedik, dolayısıyla kendi filmlerimizi kendimizin yapması gerekti. Televizyondan önceydi bu söylediğim, İsveçliler sinemalara daha fazla isteklilik gösterdiler. 7 milyonluk bu küçücük ülke yılda 40-50 film yaptı. Kameranın arkasını, önünü bilen herkes birdenbire kameraman oldu, bir oyuncuyla konuşan herkes yönetmen oldu. Elbette müthiş bir şeydi bu, çünkü ben de üç yılda üç film yapmıştım; üç felaket, üç fiyasko yaşamıştım ve hâlâ ayaktaydım. Devam edip film yapamaz olmuştuk; oysa bu çok sağlıklı ve sinir bozucu olmayan bir durumdu. Mesele, para kazanma ve gişe başarıları etme meselesi değildi. Fakat ben beşinci gişe felaketimi gerçekleştirdikten sonra işten kovulmuştum.

Bir filmimin felaketle sonuçlanan gösteriminden sonra yatağa düşmüş ağlıyordum; kız arkadaşıma, "Ah, herhalde artık bana kesinlikle film yaptırmayacaklar," dedim. Telefon çaldı, telefonun karşı hattındaki, "Bergman, sanırım sen biraz fazla alçakgönüllüsün, dolayısıyla belki seninle birlikte çalışabiliriz," diyen çılgın bir adamdı. Ben öyle birisiydim.

O bir başlangıç oldu ve ben hâlâ o adama minnet borçluyum. Film yapımıyla ilgili neredeyse her şeyi o adam öğretti, çünkü ben mutluluktan uçan, heyecan dolu bir amatördüm; hayata, ölüme, her şeye dair filmler yapma konusunda muazzam düşüncelere sahiptim. Benim filmlerimi kimse anlamıyordu; ben kendim de anlamıyordum. Onlardan birini izlediğimde kıpkırmızı kesiliyordum. Sanırım, ben çok zor bir yönetmendim. Çok agresiftim, stüdyoda büsbütün korkunç bir adama dönüşüyordum; çünkü kendime güvenim yoktu, kendinize güveniniz yoksa elbette saldırganlaşırsınız. Fakat bu adam bana film yapımıyla ilgili bir sürü şey öğretti.

O adamın bana öğrettiği en önemli şey nedir, biliyor musunuz? Hâlâ kullandığım şey? Günlük koşuşturmalarımıza, yapıp ettiklerimize bakınca onun nasıl bir şey olduğunu bilirsiniz. "Tanrım, bana yardım et. Bizlere yardım et" deriz, öyle değil mi? Sonra da, "Ah, o kadar da kötü değil" deriz. Sonra başka biri çıkar, "Hayır, gayet güzel," der. Sonra üçüncü birisi, yine "Harika" der. Ertesi gün devam edecek cesaretim var mı, diyerek kendimizi kontrol ederiz, çünkü sık sık, günlük koşuşturmalara bakınca, aynen bir köpek gibi, bir yatağın altına girip bir daha hiç çıkmak istememek gibi bir duygu hissediyorsunuz. Adam bana şöyle söylemişti: "Ben bu hareket halinden nefret ediyorum. Otur, objektif ol, kendine karşı en kötü eleştirmen sen ol, sakin ol. Kendini bunalıma sokma ya da mutluluktan sarhoş olma. Otur ve sakin bir şekilde izle. Ekibini suçlama. Hepiniz elinizden geleni yaptınız. Yapabileceğiniz tek şey bir tahminde bulunmak: Bu olmuş mu? Ya da bunu yeniden çekebilir miyim? Ya da ne olabilir? Objektif ol." Bu neredeyse imkânsız bir şey, fakat benim hayatta öğrendiğim en iyi şeylerden biri ve ben bunu hâlâ kullanıyorum, bu çok çok güzel bir şeydir. Ben en iyisinin, günlük koşuşturmalar karşısında sadece tanrınız ve projeksi-

yoncunuzla baş başa kalmak olduğunu düşünüyorum. Orada başka kimse olmamalı, çünkü daima insanlar birer izleyici olarak -bir kedi bile olsa- orada otururken siz sadece oturup bir şey bekliyorsunuz. Dolayısıyla, en iyisi yalnız başınıza olmaktır.

SORU: *Filmlerinizin finansmanını nasıl sağladınız ve İsveç dışında pazarlanmasını nasıl gerçekleştirdiniz?*

Bu benim açımdan kesinlikle bir sorun, gerçek bir problem olmadı. Amerikan ya da uluslararası yapımlarla kıyaslandığında, benim filmlerim her zaman için düşük bütçeli filmlerdir. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ın maliyeti 450 bin dolar civarındadır, *Bir Evlilikten Sahneler*'inki 200 bin dolardır. Parayı artırmak isteyen aptallar hep vardır. Bu piyasada kumarcılar ve iyimser insanlar olmalı.

SORU: *Kamerayla ilişkiniz nasıl? Kameranın teknik sınırlılıklarıyla baş edebiliyor musunuz?*

Eğer sezgiler bizim temel aracımızsa, kamera da fiziksel aracımız demektir. Sanırım kamera erotik bir şey. Ben kameranın dünyanın en heyecan verici küçük makinesi olduğunu düşünüyorum. Bana göre, kameramla birlikte çalışmak, diyor Sven Nykvist, insanın yüzünü kameradan ve zoom yaparak yaklaştırıp görmek, bir sahneyi görmek, bir yüzün değişimini görmek, dünyanın en etkileyici şeyi. Sanırım kamerayla ilişkiye geçen oyuncuların koreografisi çok önemli, çünkü her iyi oyuncu, kamera anlamında iyi pozisyonda mı, kötü bir pozisyonda mı olduğunu hisseder. Eğer kötü pozisyondaysa, kendisini stres altında ve çok mutsuz hisseder. İyi bir pozisyondaysa, mantıksal bir pozisyonda -sırtı kameraya dönükmüş, önemli değil- bunun çok iyi olduğunu düşünüyorsa, sezgisel olarak güven duygusu hisseder ve elinden gelenin en iyisini yapar.

Dolayısıyla, her sahnede oyuncularla kamera arasındaki ilişki konusunda devamlı bir sorun vardır. Kameranın oyuncuların en iyi arkadaşı olması gerekir, oyuncuların da bizim kamerayı kullanma şeklimize güven duyması gerekir. Bizim kendilerini koruyup kolladığımızı hissetmelidirler; biz yönetmenler, kendimizin

kameranın arkasında, oyuncuların da kameranın önünde olduğunu hiçbir zaman unutmamamız gerekir. O çıplaktır; onun ruhu çıplaktır. Eğer o bize güven duyuyorsa, muazzam bir sorumluluk üstlenmişiz demektir. Ellerimizin arasında bir insan vardır ve biz onu yok edebileceğimiz gibi, yaratma işinde ona yardımcı da olabiliriz. Kameranın arkasında olmak kesinlikle zor değildir, fakat kameranın önünde olmak daima bir meydan okumadır, bir zorluktur –yüzünüzle, bedeninizle, ruhunuzdaki bütün sınırlamalarla, yüzünüz ve hareketlerinize ilişkin bütün sınırlamalarla orada olmak. Oyunculara yalan söyleyemeyiz; onların karşısında tamamen gerçekçi olmamız gerekir. Ne kadar iyi oyuncu olurlarsa, gerçeği o kadar çok severler, öyle değil mi, Jeanne?

JEANNE MOREAU: Evet.

Benim duygularım böyle.

SORU: *Kameranın konumuna bir filmin planlanmasının hangi aşamasında karar veriyorsunuz?*

Bir önceki akşam. Akşam eve geldiğimde senaryonun başına geçerim ve çok dikkatli bir şekilde ertesi günün programını okurum. O konuda kararımı veririm, sonra oyuncuların koreografisi ve kameraya ilişkin notlar alırım. Sabah erkenden Sven'le -biliyorsunuz, biz onunla uzun yıllardır birlikte çalışıyoruz- buluşur, birlikte beş dakika gibi kısa bir süre içinde sahneyi gözden geçiririz. Ona kameranın farklı pozisyonları, oyuncuların farklı konumları ve sahnenin bütününe ilişkin atmosferle ilgili düşüncelerimi anlatırım. Biz bütün gün birlikte çalışırız; onun için fazla tartışmamıza gerek kalmaz. Çok ilginç bir insandır o. Harika bir adam. Çok sessiz ve çok çekingen birisidir. Birdenbire her şey hiçbir zorlukla karşılaşmadan ortaya çıkıverir, kameraya baktığımda istediğim her şeyi görürüm orada.

SORU: *Çekimlerin planını yapmadan önce sette oyuncularla prova yapıyor musunuz?*

Hayır, kesinlikle. Eğer eğitimli oyuncularla prova yaparsanız, içgüdüsel olarak, eğitildikleri yöne, her akşam gerçekleştirdikleri oyunculuğa kayma eğilimi gösterirler. Bu çok zor bir şeydir. Atmosfer yaratıldığında, sahnenin bize anlattığı şeyi bir ölçüde sezgisel olarak anlayabiliriz. Fakat her akşam oynamak üzere eğitilmiş bir oyuncuya uzun uzadıya anlatırsanız, yeni bir şey gerçekleşmeye başlıyor, düşünsel bir süreç başlıyor, sanırım. Bu süreç çok iyi bir şey olabileceği gibi, filmin çekimi açısından çok tehlikelidir de, çünkü oyuncunun gözlerinde birdenbire şöyle bir ifade belirir: "Onu şimdi yaparım, onu şimdi yaparım, şimdi yaparım." Yaptığı şeyin bilincine varır. Rolünü sezgisel olarak oynar.

SORU: *Tiyatro ve sinema çalışması arasındaki benzerlikler ve farklılıklar konusunda bir şeyler söyler misiniz?*

Oh, bu ikisi tamamen farklı şeyler. Tamamen farklı, çünkü sinema yönetmenliği sinir bozucu bir iştir. Benim bildiğim her yaratıcı süreç açısından normal olmayan bir şeydir. Film yapmak için epeyce fiziksel gücünüzün olması gerekir. Rakamsal olarak söylemek gerekirse, film çekimiyle geçirilen bir günün belki de ancak üç dakikasını değerlendirebiliyoruz. Çok berbat bir şey: topu topu bir filmin üç dakikalık kısmı. Tiyatroda olsa, prova yaparsınız. Biz İsveç'te yaklaşık on on iki hafta boyunca prova yaparız. Sabah 10:30'da yavaş yavaş çalışmaya başlar, devam ederiz ve kötü bir iş çıkmışsa, oturur dinleniriz. Herkeste şöyle bir düşünce vardır: "Bugün iyi geçmedi, fakat önümüzdeki pazartesi ya da gelecek ayın ortalarında bitirebiliriz." Yaratıcı süreç doğaldır, psikolojik baskıdan uzaktır.

Senaryosunu kendisi yazan bir film yönetmeniyseniz, bir tür Dr. Jeckyll ve Mr. Hyde olmanız gerekir, çünkü senaryoyu Dr. Jekyll yazarsa, yönetmenliğini Mr. Hyde yapar; hem size şunu söyleyeyim, onlar birbirlerini pek sevmezler. Ben bunun çok şizofrenik bir durum olduğunu düşünüyorum. Biz tiyatroda biraraya gelmiş bir oyuncu grubuyuz. İçinde çalışmamız için yapılmış bir binanın çatısı altında biraraya geliyoruz. Her şey çok önemlidir. Kitaplarımız ellerimizde çok başarılı öğrenciler gibi

geliriz oraya. 10:30'da zil çalar, tiyatronun prova salonlarına geçeriz ve orada Stringberg, Ibsen, Molière, Shakespeare ya da eski dönemlerin daha başka harika centilmenleriyle, duygularımızla, düşüncelerimizle biraraya geliriz. Dramanın içine girip onunla birlikte yaşarız ve birlikte çalıştığımız dramanın mantığını anlamaya çalışırız. Sanırım bu çok etkileyici bir durumdur: Bu tamamen başka bir durumdur. Sinema yönetmenliği her zaman için, normal olmayan bir süreçtir.

Eğer bir seçim yapmak zorunda kalsaydım -Tanrı korusun-, birisi gelip bana, "Bergman, sen yeteri kadar film ve tiyatro çalışması yaptın; şimdi bir karar vereceksin," deseydi, eminim tiyatroyu seçerdim. Tiyatroda yaşlansan da, eskisen de, bir kenara itilsen de, bir sürü deneyim sahibi oluyorsun. Bu deneyimini aynı çılgın sözcüklerle ifade edebilirsen, sanatçılar seni anlar ve sen onlarla birlikte harika zamanlar geçirirsin. Benim tiyatrodaki hocam seksen beş yaşında, güçlükle konuşabilen bir yönetmen, fakat ruhu genç olduğu için hâlâ harika, muazzam ve inanılmaz performanslar sergileyebilmekte. Fakat bütün gücünü kaybetmiş; fiziksel olarak tam bir enkaza dönüşmüş. Stüdyoda çalışırken enkaza dönüşmeniz mümkün olmuyor –belki de öylesinizdir, ancak bu çok tehlikelidir.

SORU: *Sinema yüzünden tiyatro sahnesiyle ilgili düşünceleriniz değişti mi? Ulusal Tiyatro'da izlediğim* Hedda Gabler *adlı bir yapımınızı hatırlıyorum, sahnenin o denli sinemasal olması beni çok etkilemişti. Sahne arkasında yaşanan pek şeyi sahneye taşımışsınız. Yan taraftan birini kesintisiz olarak izlediğimiz çok sayıda uzun yürüyüşler vardı. İki medyumun evliliğinden çok etkilenmiştim. Sizin düşünceniz miydi o?*

Hayır, evlilik değildir o. Bir ilişkidir. Sadece bir ilişki. Ben İsveç'teki drama okulunda hocalık yaparken ilk dersi daima, tiyatro yapmak için nelere ihtiyaç duyarız, sorusunu ortaya atarak başlatırdık. Karatahtaya yüz civarında şey yazmıştık: sahne, oyuncular, biletler, kıyafetler, para, sahne ışığı, sahne önü ışıkları, makyaj, salon, sahne –ihtiyacımız olduğunu düşündüğümüz,

aklımıza gelen yüzden fazla şey. Sonra onlara, "Şimdi gerekli olmadığını düşündüğümüz her şeyi atıyoruz," derdim. Alıp atmaya başlardık. Atardık. Atardık –yönetmeni bile atardık. Geriye üç şey kalırdı. Bu üç şey nedir dersiniz?

SORU: *Oyuncular?*

Oyuncu, evet. Doğru.

SORU: *Boş bir yer, bir sahne?*

O şart değil.

SORU: *Metin?*

Yazılı metin, evet. Bir not. Bir not diyebiliriz ona, değil mi? İki oldu. Peki, ya üçüncüsü?

SORU: *İzleyiciler?*

İzleyiciler, evet. Bizim sınıf izleyicilerin gerekli olduğundan emin değildi, fakat ben onun tamamen gerekli olduğunu düşünüyordum. İşte bu, benim tiyatroyla ilgili teolojimdir. İhtiyacımız olanlar oyuncular, yazılı bir metin ve izleyiciler. Eğer bunlara sahipsek bir performansımız var demektir, çünkü performans orada, sahnede değildir; izleyicilerin kalplerindedir. Bunun bilinmesi çok önemlidir. Sinema yönetmenliğinde tiyatrodan bir sürü şey öğrenebiliriz, çünkü bir film yapmak için küçük bir sihirli makineye, kameraya ve bir filme, negatife ihtiyaç duyarız. Hepsi bu kadar.

SORU: *Bir tiyatro yapımı gerçekleştirmeye çalışan, fakat sadece bir tek kamera açısı varmış duygusuna sahip olduğu için onu sevmeyen ünlü bir film yönetmeni hakkında bir yazı okumuştum bir zamanlar. Filmlerinizin çoğunu izlemiş birisi olarak filmden filme değişen kamera tarzlarınızın olduğunu fark ettim. Kamera tarzı bakımından özel bir filme nasıl yaklaşıyorsunuz?*

Benim tarzım yok –tarzımız yok bizim. Biz sadece hissederiz. Muazzam bir hayal gücü yoksunu olmalı söz konusu yönetmen,

çünkü tiyatronun en harika yanı sınırlarının olmaması, tamamen sınırsız olmasıdır. Shakespeare sahnesini bilir misiniz? Orada performans daima gün ışığındadır. Shakespeare insanların gece olduğunu anlamalarını istediğinde, ne yaptı, biliyor musunuz? Oyuncuları içeriye meşalelerle, gündüz vakti yanan meşalelerle girdirdi. İnsanların gece olduğunu anlamasında nefesli sazların rolü çok azdı. Shakespeare oyunlarındaki savaşlar beş-altı askerle yapılırdı, fakat izleyiciler müthiş bir savaş izlerdi. Bizim kamera tarzımız yoktur, Sven ve ben, ikimiz varız. Bizim ilgilendiğimiz şey kamera tarzı değildir, çünkü onun çözümü filmin içindedir. Bizim daima ilgilendiğimiz şey ışık ya da gölgelerdir, filmin ışığındaki ve gölgelerindeki ritimdir. En çok tartıştığımız şeyler bunlardır ve çok deneyim sahibi olduk.

SORU: *Fakat filmlerinizin tarzında bir fark var. Bazen tarzın daha çok oyunculara göre belirlendiği görülmektedir.* Persona *ile* Çığlıklar ve Fısıltılar*'da tarzın çok kesin ve disiplinli olduğu fark ediliyor.*

Evet, fakat bu bir sorun yaratmıyor, çünkü alınan kararın bütününün bir parçasıdır o. Düşünsel bir karar değildir. Şeyin bütününden kaynaklanmaktadır. Doğal bir şeydir. Sanırım onun hakkında konuşmak çok zordur, çünkü isterseniz bir tarz olarak da değerlendirebilirsiniz, fakat öyle değildir.

SORU: *Siyah-beyaz olarak başka film yapmak istiyor musunuz?*

Umarım, gerçekleşir, evet, çünkü siyah-beyazın müthiş derecede büyüleyici bir şey olduğunu düşünüyorum.

SORU: *Erkek karakterleriniz fazla ön planda değilken, neden bu kadar fazla temel kadın karaktere sahipsiniz?*

Kadınlarla çalışmayı çok seviyorum. Erkek oyuncu olarak çok sayıda arkadaşım var, onlarla birlikte çalışmayı da çok seviyorum, fakat sinemada sinirlerine sahip olmak çok önemli bir haslettir ve sanıyorum kadınların sinir sistemleri erkeklerden daha iyi. Bir kere kadınlar öncelikle kadın değildir; insandır. Tanrı esirgesin,



Sihirli Flüt'ten (1975) bir sahne.

içimde primadonnaların hep erkek oldukları ve kadınların öyle olmadıkları şeklinde bir duygu var. Bizim toplumumuzda aktör olmak çok zordur; aktrist olmak o kadar zor değildir.

SORU: *Sizin bir filme başladığınızda, film hakkında oyuncular kadar az bilgi sahibi olduğunuzu söylediğinizi duymuştum.*

Hayır. Yazdığım senaryoyu hatırlıyorum. Belki de, bir-iki yıl boyunca bu senaryoyla birlikte yaşamıştım. Fakat ertesi günün, ayrıntılı bir şekilde yapılan hazırlığını tıpkı oyuncular gibi beklerim. Kuşkusuz, *Sihirli Flüt*'ü yaptığım zaman her şeyi önceden hazırlamam gerekmişti.

SORU: Sihirli Flüt *deyince. Ritimden söz etmiştiniz. Opera ritmini takip eden bir filmi yaparken bir problemle karşılaştınız mı?*

Hayır. Harikaydı. Yapım için yeterli zamanımız vardı, elli beş gün gibi geniş bir zamana sahiptik. İki saat on beş dakikalık bir opera zamanı. Tamamen müzikti bizimkisi. Hiçbir şeyi değiştir-

medik. Kesinlikle harikaydı. Önceden çok hazırlık yapmak gerekiyor, elbette, kameranın her hareketi, her açısı, her şey için hazırlık yapmak gerekiyor. Fakat stüdyoda olmak ve her gün bu müziği dinlemek –bunun hayatımın en iyi zamanı olduğunu söyleyebilirim size. Saat dokuzda işbaşı yapıyorduk. Dörtte yorulduğumuzu hissediyorduk, canımız sıkılıyor, mutsuz oluyorduk. Fakat sonra müziğimize, Mozart'ın müziğine kavuşuyorduk, işimiz bitinceye kadar onu dinliyorduk ve o canlılık veriyor, taşıyordu bizi.

Bir şey daha eklemek istiyorum: Sözlerim yaşlı bir amcanın konuşmasını andırabilir, ama ben de öyleyim. Önemi yok. Size bir öğüt verebilir miyim?

CEVAP: *Evet, lütfen.*

Eğer bir niyetim, bir arzum, bir fikrim varsa, eğer birine bir şey söylemek, birini etkilemek istiyorsam, filmin bu konuda yardımcı olduğunu bilmenin bana huzur verdiğini düşünüyorum. Fakat söyleyecek bir şeyim yoksa ve sadece film yapma isteği duyuyorsam, o filmi yapmam. Yapacak bir şeyimin olmadığı duygusunu taşıyorsam, cesaret sahibi olmak, en önce gelen şeydir benim için. Sinema yönetmenliği çok tahrik edici bir iştir. Fena halde tahrik edici, tehlikeli ve saplantıya dönüşecek bir iş. Eğer söyleyecek bir şeyiniz yoksa, kendinize karşı dürüst olmaya çalışın ve film yapmayın. Söyleyecek bir şeyiniz, coşkunuz, arzunuz, kafanızda bir filminiz varsa, bir geriliminiz varsa -çok teknik birisi olmasanız da, kamerayı nasıl kullanacağınızı bilmeseniz de-, ilginçtir, koşuşturmalara baktığınızda, çalışma kopyasını gördüğünüzde, hepsini biraraya getirdiğinizde, günlerce senaryo üzerinde çalışılan, kamerayla çalışılan ve üzerine kafa yorulan, o yapmak istediğiniz şey bir anda ortaya çıkıverir.

Bu konuda benim bildiğim çok güzel bir örnek, Antonioni'nin *Macera* filmidir. Karmakarışık bir filmdir o. Kamerayı nereye koyacağı konusunda kafasında hiçbir fikri yoktu; parası yoktu; oyuncular çekip gitmişlerdi. Her zaman için müthiş derecede bü-

yük problemleri vardı onun. Fakat Antonioni bize insanın yalnızlığı hakkında bir şey söylemek istiyordu. Ben bu filmi tekrar tekrar izleyebiliyorum ve bu filmde beni en çok etkileyen şeyin ne olduğunu bilmiyorum; nasıl yapacağını ya da söylemek isteği şeyi nasıl söyleyeceğini bilmeden nasıl başarılı olur. Bu çok önemlidir, bu her şeyden önemlidir. Söyleyecek bir sözünüzün, başka insanlara verecek bir şeyinizin olması gerekir. Sinema yönetmenliği sorumluluk gerektirir, ben böyle düşünüyorum.

INGMAR BERGMAN İŞBAŞINDA

James Jacobs, 1978*

Bu metin, Yılan Yumurtası'*nın yapımı sırasında James Jacobs'un çektiği 45 dakikalık belgeselin yazıya dönüştürülmüş halidir. Jacobs sekiz gün boyunca orada bulunarak provaların çekimini yaptı. Bunun yanında, Ullmann'la, Bergman'la ilişkisi ve oynadığı karakterler konusunda bir söyleşi gerçekleştirdi. Sonra çektiği filmi Bergman'a gösterip o konu üzerine bir röportaj yaptı. Onların kurgu odasında yapılan görüşmeleri Bergman'ın film yönetmenliğine bakışını tam olarak ve samimi bir şekilde ortaya koymaktadır.*

INGMAR BERGMAN (J.J'ye): Bu film Berlin'de Kasım'ın ilk haftasında, 3'üyle 10'u arasında çekiliyor. Figüranlara bir arka plan sağlamaya çalışıyorum.

*) *Positif*, No: 204 (Mart 1978). İngilizce'ye Brigitte Sion tarafından çevrilmiştir.

BERGMAN (J.J.'nin filmindeki figüranlara): Dolar karşılığı 4,5 trilyon mark. Gerilim dolu, içinden çıkılmaz bir zaman. Bazı insanların o hafta boyunca yaşanan kısa hikâyelerini anlatacağız... Bu sahne Kurfürstendam'da bir barda ve biraz da alışıldık olmayan bir atmosferde çekiliyor: Müşteriler dans edip eğlenmeye gelen zengin kimseler. Bar, bu ölmeye yüz tutmuş şehirde kanserli bir tümörü andırıyor.

BERGMAN (J.J'ye): Onlara benim yetersiz Almanca'mı nasıl kullanacakları konusunda bilgiler vermeye çalışıyorum.

BERGMAN (figüranlara): Biliyorsunuz, her an büyük bir felaket yaşanabilir... Bir afet, bir katliam... dolayısıyla, hâlâ zaman varken neden hayattan zevk almaya devam etmiyoruz? Neden dans edip şarkı söylemiyoruz, sevişmiyoruz, içki içmiyoruz, her şeyi unutmuyoruz? Bu düşünce sizde bir takıntıya dönüşmüş gibi hareket etmenizi istiyorum. Anlatabiliyor muyum? Bu, sahnenin arka planıyla ilgili söyleyebileceğim tek şey. O hafta boyunca Berlin'de hava buz gibiydi. Sürekli kar ve yağmur yağıyordu.

Pekâlâ millet, yerlerinizi alın, çekim yapmayı deneyeceğiz!

LIV ULLMANN (J.J.'e): Bu, Bergman'ın ilk yurtdışı çekimi. Sanırım bu onu bir parça, içten içe etkiliyor. Uyum sağlaması gerekiyordu. Son yirmi yıldır hep aynı insanlarla birlikte çalışmıştı. Burada, Almanya'da farklı bir ekip vardı ve bu ekibin onu kabul etmesi gerekiyordu. Yine de o, kanıtlanmış yöntemlere yapışıp kalıyor... Bu kez kendisinin üzerinde başka insanlar, yapımcılar var, oysa bu güne kadar kendi patronu hep kendisi olmuştu.

BERGMAN (J.J.'e): İşte ilginç gelebilecek bir başka sahne daha: Çok kısa. 45 saniyeyi geçmez. Liv üçüncü sınıf bir gece kulübü dansözünü oynuyor. David Carradine'in oynadığı arkadaşı Abel onun soyunma odasına girer, fakat o orada yalnız değildir. Abel, hiç sevmediği bir adamı görür orada.

Çekimlerden önce karakterlerin hareketlerini nasıl çizdiğimi görün. Ben bir sahneyi daima çok önceden hazırlarım. İdeal bir

şekil çizmeye çalışırım. (J.J.'e storyboard'u gösteriyor.) Göründüğü kadar karmaşık değil...

Kendi kendime ilk sorduğum soru daima şu olmuştur: "Kamerayı nereye koymalıyım?" Antonioni bir zamanlar şöyle söylemişti: "Kameranın nereye yerleştirileceği etik bir seçimdir." Sanırım ben de öyle düşünüyorum, çünkü kameranın yeri en başta iyi seçilirse, sahnenin kalan kısmı doğal olarak yolunda ilerleyecektir.

Şu dört ayrı planla oyunculuğu basitleştiriyorum:

Liv burada bir taburede oturuyor. Çekimin başında ne o, ne de onun misafiri Hans Vergerus var ortada. Çekimde, soyunma odasına giden Abes görünüyor sadece.

Sahne arkası aydınlık değil, soyunma odası mumlarla aydınlatılmakta. Güvensiz bir atmosfer yaratmak ve gölgelerle oynamak için kamerayı mumların önüne yerleştirdim.

Burası soyunma odası. Burada, kitaplarla, mumlarla dolu bir raf ve kamera var. Orada, Abel'in girdiği kapıyı görüyorsunuz ve arkası kameraya dönük Vergerus'un bir anlık görüntüsünü yakalayabiliyorsunuz. İşte burada da Manuela (Liv Ullmann).

Abel şöyle ilerliyor.

Vergerus kapıya gidip duruyor ve Manuela'yla kucaklaşıyor.

BERGMAN (Heinz Bennent'e): Onun elini öpüyorsun. Yanağını okşuyorsun. Yavaşça, daha yavaş.

BERGMAN (David Carradine'e): Şimdi buraya gel ve ona, "Sigaran var mı?" diye sor.

BERGMAN: (J.J.'e): Şimdi size David Carradine'in Heinz Bennent'e nasıl davrandığını göstermeye çalışacağım. (Bergman, Bennent'i önceden uyarmadan tutuverip soyunma odasının duvarına yapıştırıyor. Liv Ullmann geriye çekilip donakalıyor.)

Herkes oldukça şaşırmış görünüyor. Ben David'in aşırı derecede sarsılmasını istedim. Liv biraz korkmuş görünüyor. Korkusu yüzünden okunuyor. Abel burnudan soluyor. Vergerus'un üzerine atlıyor... Bakın, onu alıp duvara yapıştıracak. Manuela tepki göstermiyor.

Vergerus soyunma odasından çıkıyor ve Abel ileri geri hareket edip duruyor. Manuela'dan bir sigara istiyor.

(Liv Ullmann'a:) Ve sen cevap veriyorsun: "Rafta."

(Carradine'e:) Sonra buraya, ön tarafa geliyorsun ve ışıkları yakıyorsun.

Liv, sen ona gidip, "Bana karşı nazik ol," diyorsun.

Hepsi bu kadar.

BERGMAN (J.J.'e): Sahne boyunca kamerayı hiç kımıldatmıyoruz. Oyuncular kameranın önünde ilerliyorlar.

BERGMAN (provaların devamı): Şimdi onlar ikinci kez karşılaşıyorlar. Onu içgüdüsel olarak tanıyor?.. Pekâlâ... İşte bu harika oldu... Liv! Sen içeriye girdiğinde biz onun varlığının seni rahatsız ettiğini düşünmeliyiz.

BERGMAN (J.J.'e): Çok komik. Senin çekimini izlerken oyunculara hitaben yaptığım konuşmaları dinleyince, onlara bozuk İngilizce'mle bir şeyler anlatmaya çalıştığım bölük pörçük cümleler dışında önemli bir şey söylemediğimi görmek beni şaşırttı. Fakat onları etkilemeyi ve izlemeyi asla bırakmıyorum. Ve ben içgüdüsel olarak içinde hep birlikte yer alacağımız bir atmosfer yaratmaya çalışıyorum.

Önemli olan, üzerinde hiç tartışmaya gerek duymadan, bir sahneyle ilgili düşünceyi paylaşmaktır. Ortak çalışmamız bize gerçek bir güven duygusu veriyor. Biz sözlü olarak değil, bilinçaltından iletişim kuruyoruz birbirimizle.

BERGMAN (provanın devamı): Burada durup onu daha iyi izleyelim.

BERGMAN (J.J.'e): Burada, her zaman yaptığım gibi, sahneyi mümkün olduğunca tam olarak çerçevelendirebilmek için gözümü vizöre dayıyorum. Deneyimli oyuncular kameranın iyi konumlandırılıp konumlandırılmadığını daima hissederler. Bu onların yetenekleri arasındadır.

BERGMAN (J.J.'e): Şimdi bir sessizlik anı var. İlk prova sırasında biz sahne içindeki bu sessizliği tanımlamaya çalışırken her zaman fena halde bir gürültü baş gösterir ve insanlar kaçışırlar.

Fakat şimdi, oyuncunun sırası geldi ve biz çekimden önce tam bir sessizlik anı yakalayıp konsantre olmaya çalışıyoruz. Ben onlara ayrıntılar konusunda yol gösteriyorum sadece.

(Bu sahnenin final çekimi gösteriliyor.)

LIV ULLMANN (J.J.'ye): Manuela üçüncü sınıf bir gece kulübünde çalışan eski bir akrobat. Ne iyi bir sarkıcı ne de iyi bir dansçı... Uzun uzun provalar yapmıştık, çünkü kaybeden birini canlandırırken bile, yaptığınız şeyi başarısız bir performans düzeyine indirgemeden tam olarak yapmanız gerekir.

BERGMAN (J.J.'e): Film için 40-50 farklı set kullandık. Gece kulübü en önemlilerinden birisi. Orada sekiz-on gün boyunca çekim yapacağız.

Mimari açıdan bir bina inşa ettiğimiz için ilginç bir setti, çünkü bir tenhalık, bakımsızlık ve sıradanlık duygusu yaratmaya çalışmıştık. Set tasarımcısı olağanüstü ve içgüdüsel bir atmosfer duygusuna sahip. Her setin nasıl bir duygu yarattığını biliyor. O gece kulübü muhtemelen şaheserlerden birisi olacak.

Yönetmen her şeyi en ince ayrıntısına kadar hazırlamış olsa bile, sette kendisini, tamamen yanlış bir atmosfer yansıtıyor olarak görüyor. Sete karşı bir oyunculuk ortaya koyuyor. Ben bu filmde, setlerin benim beklentilerime tamamen uygun olduğu duygusunu taşıyorum. Hatta beklentilerimin de ötesine geçip, beni motive edici bir rol oynamışlardır.

BERGMAN (David Carradine'e): Hep seni takip ediyoruz, sonuna kadar ve onun (Carradine'in birlikte kaçtığı genç bir fahişe) bir yakın çekimiyle bitiriyoruz. Kamera sizi takip ederken, final sahnesinin gerçekleştiğini görüyoruz. Burada bir kez daha, bir başka çekime doğru yol alıyoruz. Parayı ona veriyorsun. Bluzunun içine sokuyor ve birlikte çıkıyorsunuz.



Liv Ullmann ve David Carradine.

LIV ULMANN (J.J.'ye): Bu benim Bergman'la yaptığım dokuzuncu filmim. Daha önce bu denli güven duyduğumu, bu denli özgür olduğumu hissetmemiştim hiç. Onun benden istediği şeyin ne olduğunu ve onu neden istediğini biliyorum.

Uzun yıllardır süregelen işbirliğimiz üzerine inşa edilen ilişkimiz bu filmi çok büyük ölçüde etkilemiştir, çünkü biz çok yakınız. Aramızda müthiş bir sıcaklık var, içli dışlıyız.

BERGMAN (J.J.'e): Abel, Manuela'ya kocasının intiharıyla ilgi bilgi vermek üzere gece kulübüne gidiyor. Çok zor bir sahne o, birbirlerine sarılıyorlar. Bütün bu gürültü patırtı arasında tam bir sessizlik ve konsantrasyon... Birlik beraberlik anı yaratıyoruz.

BERGMAN (Carradine ve Liv Ullmann'a): Önemli olan birbirinize karşı söylediğiniz sözler değil, atmosferdir, ikinizin arasındaki ilişkidir. Sessizlik her ikinizin adına da konuşacaktır.

(Ullmann'a:) Sessizliklerde çok iyisin.

LIV ULLMANN: David'le ben sessiz oyuncularız.

BERGMAN: Ben çok gevezeyim!

LIV ULLMANN: Hayır, sessiz bir yönetmensin.

BERGMAN (J.J.'ye): Liv beni 'sessiz' bir yönetmen olarak nitelendirirken çok alicenapça davranıyor.

1943'te, elli yıllık tiyatrocu olan drama hocamla tanıştığımda o bana, bir tiyatrocunun şu iki şeyi bilmesi gerekir demişti: çenesini tutması ve oyuncuları dinlemesi. Oyuncular yaratıcı insanlar -çekingen fakat yaratıcı- olduklarını çok sık bir şekilde unuturlar ve siz onları öğütler vererek, her şeyi en ince ayrıntısına kadar açıklayarak bitirip tüketirseniz, kendi düşüncelerini ifade etmeye korkarlar. Oyuncular yönetmenin kendilerinden daha çok şey bildiğini hissedeceklerdir ve bu da talimatların yerine getirilmesinin en iyi yoludur.

BERGMAN (J.J.'e gece kulübü sahnesinden bir çekim olan 'canlı tablo'dan yapılan bir alıntı hakkında): Bu ilginç bir sahnedir. Bu köhne gece kulübünde gerçekleştirilen bir erotik sahnenin 'canlı gösteri'sini izliyoruz. Sekans bazı güçlükler yaratıyor, çünkü ben deneyimli komedyenler kullanmak istememiştim. Aşkın ne kadar değersizleştirilip küçültüldüğünü ortaya koymak için performansın grotesk ve tatsız tuzsuz bir şey olması gerekiyor.

Fakat bir şeyi iğrenç bir hale getirmeden nasıl iğrenç gösterebilirsiniz? Ben bu soruyu koreografa sordum ve o da, iyi dansçı olan bir arkadaşı kendisinin kocasını oynarken, kadın rolünü bizzat kendisi oynamaya karar verdi. Burada, ben bu genç dansçıya nasıl hareket edeceğini anlatmaya çalışıyorum. Sanırım, Groucho Marx'ın yürüyüşüne, onun kendine özgü hareket tarzına atıfta bulunmuştum.

[Cadde çekimi]

Bu bizim caddemiz, 1923 Kasım'ında bir Berlin caddesi. Mekân seçmek için Berlin'e çok gittik, fakat işimize yarar bir cadde bulamadık. Bir gün *Berliner Illustrrierte*'in eski bir sayısına göz gezdiriyordum. Gözüme bir fotoğraf ilişti ve hemen, "İşte bizim

aradığımız cadde!" dedim, kendi kendime. O fotoğrafı Rolph'a (set tasarımcısı) gösterdim. O da gerçekleştirmemize izin veren yapımcıyla konuştu. Bu kararımızdan pişmanlık duyacağımızı sanmıyorum. Bu cadde otantik bir Berlin caddesi olan Bergmannstrasse'nin yeniden inşa edilmiş şeklidir.

1923 yılının Berlin'iyle ilgili bir belgesel çekmek gibi bir niyetim kesinlikle yoktu. Ben sadece o zamanın, o korkunç atmosferin ruhunu yakalamaya çalışıyordum. O zamanlar üniformasız insanların gece kulüplerine saldırdıklarını ya da bu tür yerlerin ateşe verildiklerini sanmıyorum. Böylesi şeyler on yıl sonra olmuştur. Fakat 1920'den sonraki gazeteleri okuyup onların genç kuşağı nasıl tanımladıklarına bakarsanız, böyle bir şeyin gerçekleştiğini kolaylıkla görebilirsiniz.

LIV ULLMANN (J:J'e): Bergman filmleri ne kadar umutsuz görünüyorsa, kendisi de çekimler sırasında o kadar rahattır. Daha çok güler, daha sık güler... Zamanın çoğunu da müthiş eğlenerek geçiririz biz.

BERGMAN (prova) (Liv Ullmann'a:) Şimdi sen onu kalabalık içinde arıyorsun.

(Carradine'e:) Sen de kendince onu korumaya çalışıyorsun. Yoğun bir kalabalık içinde olduğun için zor bir iş bu, dolayısıyla insanları ite kaka ilerlemeye çabalıyorsun fakat başaramıyorsun. Sıkışıp kalıyorsun. Sahneye çıkmaya çalışıyorsun, fakat bu kez de üniformalı insanlar durduruyor seni.

BERGMAN (J.J.'e): Senaryoda da gördüğün gibi, bu çok zor bir sahne. Kalabalık sahneleri daima çok dikkatli olmayı gerektirir, çünkü başka insanların hareketlerini hesaba katmak zorundasınız. Buradaki üniformalı insanların gerçek bir duvar oluşturacak kadar birbirlerine yakın durduklarını görüyorsun. Kamera onları yüksek bir açıdan çekiyor. Abel ve Manuela da gece kulübü sahibiyle birlikte buradalar. Orada bir konuşmacı var. Ben şimdi oyunculara insan bedenleriyle meydana getirilen bu engele rağmen nasıl hareket edeceklerini anlatacağım.

BERGMAN (prova): Orada, sen, ben söylediğim zaman hareket edeceksin sadece. Diğerleri, siz hemen şimdi uzaklaşıyorsunuz. Gidiyoruz! Başla!

BERGMAN (J.J.'e): Kendimi Almanca, İngilizce ve İsveççe olmak üzere üç dilde ifade etmek zorunda kalmıştım. Muhtemelen bu çekim sırasında karşılaştığım tek gerçek güçlük, kendi düşüncelerimi tam olarak ifade etmek amacıyla çok açık ve net talimatlar verebilme yeteneğim konusunda olmuştur. O bir tanesini gördüğümüz (yanan gece kulübü) türden sahneler beni korkutuyor. Eğer bir şey yanlış giderse, birinin canı yanarsa, filmin tamamı tehlikeye girer. Kâbus gerçeğe dönüşür. Bu oyunu devam ettirmek için –çünkü o bir oyuna benziyor, değil mi?... Gene de, bu oyun benim gözülde olmak ya da olmamak meselesidir. Bu sadece bir yanılsamadan ibarettir. Fakat beklenmedik bir şey yaşandığında, insan kendini birdenbire çok yorgun hissediyor, çok üzülüyor ve devam etme isteği kalmıyor.

BERGMAN (ışıkçılara): 11:30'a kadar mola veriyoruz. Setleri değiştirmemiz için burayı boşaltır mısınız lütfen?

BERGMAN (J.J.'e): Çok eğlenceli oluyor, fakat bazı zamanlar yönetmen kendisini fena halde yalnız ve mutsuz hissediyor. Uyurken bile film kafasında yol almaya devam ediyor. Bazen de çekimlerin ortasında, bütün her şey ona gerçekçilikten uzak görünüyor. Kendi kendine, "Ben burada ne yapıyorum?" diyor ve ayrıca, daha da komik olanı, "Bunu yapmam için bana niye para veriyorlar?" diye soruyor.

INGMAR BERGMAN'LA YÜZ YÜZE

William Wolf, 1980*



Ingmar Bergman, İsveç'teki kutsal adası Farö'deki yazlık evinin önünde, bir elini sevgiyle karısının omzuna koymuş, diğerini bizi karşılamak üzere coşkuyla sallayarak duruyor. Yüzünde kocaman bir gülümseme beliriyor, neredeyse sırıtarak gülüyor. Bergman'ın kaygılarıyla ilgili hikâyelerine ve onun umutsuzluk ve yalnızlığı irdeleyen filmlerine bakarak beklentisine girilebilecek bir şeyler görmek mümkün değil onda. Önümüzdeki üç saat içerisinde yepyeni ve özgürlüğüne kavuşmuş bir Bergman'la karşılaşıp karşılaşmayacağımız görülecek. 62'sinde, işkolik olmuş ve sinema yönetmenliği günlerinin sona ereceği endişesini taşıyan birisi, fakat yaşadığı büyük bir olay onu gölgelerin arasından ala-

*) *New York Magazine*, 27 Ekim 1980.

rak gün yüzüne çıkarmış. Bu olay 1976 yılının Haziran ayında Stockholm'deki Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'ndan çıktığı sırada yaşanmış ve işgüzar vergi memurları tarafından poliste sorgulanmıştı. O artık sadece yurtdışı gezilerinden ve orada çalışmaktan hoşlanan birisi değildi; yeni bir özelliği daha vardı: resmi ve gayri resmi evliliklerinden meydana gelen geniş bir ailenin de reisi.

Bergman kamuoyunun karşısına geçmekten rahatsız olsa da, İskandinavya filmlerinin tanıtılmasına yardımcı olmayı sürdürme düşüncesini paylaşmaktadır. Geçmişte New York'u ziyaret eden Bergman kimliğini gizlemeye çalışmıştı. Bu hafta Modern Sanatlar Müzesi'nin "İskandinavya: Yeni Filmler" programının açılışına katılacak. Bu program 30 Ekim'de başlıyor ve İsveç, Danimarka, Norveç, İzlanda ve Finlandiya'nın Amerikan piyasasının hâkimiyetine son vermek üzere ortaya koydukları ortak çabayı yansıtıyor. Bergman ayrıca kendisinin, cinayetle sonuçlanan bir evlilik ilişkisinin bir başka ciddi irdelenmesi olan yeni Alman filmi *Kuklaların Hayatından*'ın tanıtımını da yapacak. Film MOMA'da gösterilmeyecek, fakat dizi içerisinde, onun on yıl önce yaptığı, hep övgüyle söz edilen ada hayatının güçlüklerini anlatan büyüleyici *Farö Belgeseli 1979* yer alacak.

Yönetmenle randevulaştığımız Farö'ye giderken yolda, ruhunu keşfeden ve erkeklerle kadınların kendileriyle, başkalarıyla olan ve insanların çağlar boyu kafalarını karıştıran derin felsefi sorunlarla ilişkilerini irdeleyen bir kimseden daha ne bekleyebileceğini merak ettim. *Yedinci Mühür, Çığlıklar ve Fısıltılar, Bir Evlilikten Sahneler* gibi şaheserlerdeki başarısını tekrar yakalayabilecek mi ya da onların ötesine geçebilecek mi?

Bergman coğrafi olarak, bazı kimselerin kendi filmleriyle olan mesafesi kadar uzak bir yerde yaşamaktadır. İlkin Stockholm'den, Baltık Denizi'nde bulunan Gotland Adası'nda eski bir şehir olan Visby'ye 40 dakikalık bir charter uçak yolculuğu, sonra kasvetli bir şekilde görülen Farö'ye kadar 15 dakikalık bir arabalı vapur yolculuğu, ardından büyük bir kısmı çorak topraklardan geçilen, ağaçlık alanın başladığı yerden, GÜVENLİK ALARMI yazısı bulunan, etrafı çitlerle çevrili bir özel mülkiyete kıvrıla kıvrıla ilerleyen bir yolda gerçekleştirilen bir başka 15 dakikalık

yolculuk. Artı, İsveç askeri yetkililerinden alınan özel izin; Sovyetler Birliği sınırıyla arasında 100 mil mesafe bulunan Farö, İsveç savunma sisteminin bir ileri karakolu.

Radar sistemleri de mi var burada?

Bergman, "Size bu konuda bir şey söyleme yetkim yok," diye mırıldanıyor, bu küçücük adaya atfedilen güvenlik fikrine kahkahalarla gülerek. Sonra engin deniz manzarasını göstermek için taşlık deniz kıyısında bize kılavuzluk ediyor. "Buraya ilk kez *Aynadaki Gibi*'yi çekmek üzere gelmiş ve bu adaya o zaman âşık olmuştum. Fakat bu evi inşa etmeye karar verdiğim zaman bir sürü izin problemiyle karşılaşmıştım. Her şey için izin almanız gerekiyor. Sonuçta bu basit bir ev," diyor. Gerçekten de, hiç dikkat çekmeyen gri renkli ahşap bir ev, fakat müthiş derecede ferah bir yer; arka tarafa gizlenmiş kocaman bir yüzme havuzu var. "Ben daha çok, huzur verici olduğu için sevdim burayı. Deniz çok sessiz, çok ilginç. Kesinlikle korku verici değil."

Birdenbire sesinin tonu yükseliyor. Bu manzaraya filmlerinden birinde yer vermişti. "Korku hissettiğim bir zaman olmuştu. Beş yıl kadar önce bir gece vakti gökyüzünde garip bir ışık gördüğümde yaşanmıştı bu olay. Bir şeyler olacakmış gibi korkunç bir duyguya kapılmıştım. Ertesi sabah tam da burada iki balıkçıyı boğulmuş olarak buldular." Akıcı konuşması büyüleyici bir hal alıyor: Davranışlarında bir yakınlık hissediliyor, çok rahatlıkla ve sık sık kahkahalarla gülüyor.

"Öğle yemeğinden sonra ciddi ciddi konuşuruz," dedi keyifli ve kararlı bir şekilde. On yıldır evli olduğu karısı Ingrid (bir başka Ingrid Bergman) bizi bol çeşitli bir mutfak masasına davet etti; masada gravlaks, salata ve (komşular tarafından daha bugün toplanmış) taze kaymakla birlikte sunulan koca bir kâse nefis frambuaz vardı. Öğle vakti olmasına rağmen, budak desenli bir panelle ayrılmış modern bir tarzdaki geniş mutfaklarındaki yemek masasını mumlar aydınlatıyordu. Bergman kendisi için ekşi sütle karıştırılmış bir kâse frambuaz alıyor. Birkaç tablo ve ağaçtan yapılma bir heykel bulunan, sade bir şekilde döşenmiş salonda kahvemizi içiyoruz. Yüksekteki bir şömine-



Bergman Farö adasındaki evinin önünde.

nin yanında düzgün bir şekilde yerleştirilmiş odunlar duruyor. Büyük bir televizyon ve rafları kasetlerle dolu bir videoteyp var. Köşelerden birindeki çok zarif bir sandıklı saatten, sanki Bergman'ın filmlerinden biri için ses denemesi yapılıyormuş gibi, tik tak sesleri gelmekte.

Bergman, filmleri aracılığıyla söyleyecek daha fazla şeyinin olup olmadığı sorulduğunda geri durmuyor ya da dili tutulmuyor. "Binlerce düşüncem var. Bu sorun değil, çünkü içimde müthiş bir film yapma arzum var hâlâ. Konuşacak çok şeyim var, çünkü benim insana, insan yüzüne -beni her geçen gün daha da çok etkilemektedir-, gerçekliğin bütün boyutlarına ve insan hayatının yaşandığı koşullara karşı müthiş bir düşkünlüğüm vardır." Fakat son on yıldır kendisini yiyip bitiren kimi kuşkularını da itiraf ediyor.

"Sorun, altmış iki yaşında olmam. Ben kırk yıldır bu işin içindeyim ve bedensel olarak her geçen gün biraz daha çok yaşlanıyorum. Yoruluyorum. Film yapmak çok zor bir iş. Giderek de zorlaşıyor ve ben sağlığımın beş-on yıl önceki gibi olmadığını



Bergman, Farö adasının sahilinde.

hissedebiliyorum. Şu an için film yapmam üzerinde henüz etkili olduğunu sanmıyorum, fakat bir gün artık bu işi yapmak istemediğimi, çok yorulduğumu hissedeceğim şeklinde bir tehlike yok değil. Sıkılmış değilim, fakat yeni bir filme başlayamayacak kadar yorgun hissediyorum kendimi. Birinin gelip bana, 'Bergman, bedensel olarak bu işi devam ettiremiyorsun artık, en iyisi bırak sen bu işi,' demesini beklememeye karar verdim. Dolayısıyla bir gün gelecek ve o gün kendi kendime, 'Hayır, Bergman, bitti artık,' diyeceğim.

"Son on yıldır, film çekerken zaman zaman bu kararı almaya çok yaklaşıyorum. Biliyorsunuz, ben uykusuzluk çeken bir adamım; bu benim en büyük sorunum. Geceleri dört-beş saatten fazla uyuyamıyorum. Sabahları stüdyoya giderken çok yorgun olabiliyorum ve sanırım bu benim son filmim olacak, çünkü dayanamıyorum artık. Film bittikten sonra, biraz dinleneceğim."

Onun sinemadan uzak kalması mümkün mü? "Oh evet, evet. Öbür tarafta tiyatro var ve tiyatro bambaşka bir şey. Sabah saat 10'da gelip provalara, dört buçuk saat süren provalara katılabilirsiniz ve şöyle düşünmeniz de mümkündür: 'Bugün pek iyi değil-

di, fakat yarın, cumartesi ya da pazartesi daha iyi olacak.' Tiyatroda ömür boyu çalışma olanağı bulacağımı umuyorum."

Bergman Münih'te oyunlar sahneliyor, fakat Liv Ullmann'la birlikte New York'a gidip Ibsen'in *Rosmersholm*'ünü sahnelemekten de söz ediyor zaman zaman. "Bu müthiş bir şey olacak, ancak New York'ta da bir tek yıldız oyuncunun bulunması gibi sorun var. Başka oyuncular iyi fakat mükemmel değiller. Münih'te bütün roller için en iyi oyuncuları bulmak mümkün. Ayrıca bir şey daha var, Münih'te prova zamanları çok kısa; dört hafta civarında. Ben Münih'te *Üç Kız Kardeş*'in provasını on beş hafta yaptım. Gazetelerde hakkınızda olumsuz sözler söylendiğinde, insanlar hemen onlara inanmayıp, bizzat kendileri görmeye gidecek kadar eğitimliler."

Bergman'ın film şirketi Münih'te ve kendisi yılın yarısını orada geçiriyor. Yasal işlemler yüzünden İsveç'te altı aydan fazla kalamıyor, fakat şimdi kendisini şaşkınlık içinde bırakan ve üzüntüye sevk eden, ülkesine dönme konusunda özgür hissetmektedir. Vergi kaçırma iddiasıyla suçlanması onu fena halde şaşırtmış ve sinirlerini alt üst etmişti. Daha sonra gelen İsveç hükümetlerinden biri onu onurlandırarak resmen özür diledi.

"Beş yıl kadar sürmüştü, bitti artık, çok geride kaldı. Yetkililer büyük bir hata yapmışlardı. Bürokrasinin özür dilemesinden ibaret bir şey sadece. Fakat yaşananlar neredeyse öldürüyordu beni. Kuşkusuz, bu olay aynı zamanda benim açımdan bir itici güç oluşturdu; çünkü daha önceleri yurtdışında çalışmanın imkânsız bir şey olduğunu düşünüyordum. Fakat gittim. New York'a, Los Angeles'a, Paris'e, Berlin'e, Kopenhag'a, sonra yine Paris'e ve Münih'e, ardından tekrar Los Angeles'a gittim. Müthiş derece etkileyici bir şeydi. Seyahat etme korkusu, uçağa binme korkusu; korkmuyorum artık. Tekrar tekrar aynı konuya dönmek istemiyoruz. Benim siyasal tavrımın bir sonucuydu o olay. O zaman bir günah keçisi arıyorlardı, fakat geride kaldı artık."

Bergman'ın eşi daha öfkeli, bağışlayıcılıktan uzak. "O olayı her hatırlayışımda yüreğim daralıyor. Ingmar gibi insanlara başkalarına davrandıklarından daha kötü davranıyorlar."

"Lütfen, Ingrid, o konuya girmeyelim," şeklinde bir ricada bulunuyor Bergman.

Bayan Bergman kocasına olan aşırı sadakati ve onun üzerine titremesiyle tanınır. Ingmar Bergman'ın hayatını paylaşan diğer kadın oyuncular Bibi Andersson, Liv Ullmann ve kim bilir daha başka kimler varsa, onlardan farklı olarak, Ingrid Bergman sanatsal kariyerine yönelik bir arzu beslememektedir. Resmi olarak yer aldığı kendi ithalat-ihracat işini yürüten Bayan Bergman şimdi Bergman'ın yapım şirketinin detaylarıyla ilgileniyor. Bergman'ın ev işlerini yapan bir yardımcısı yok; her şeyi bizzat Bayan Bergman'ın kendisi yürütüyor. Üç günlüğüne evden ayrılırken kocasının yemeklerini önceden hazırlıyor. Telefonları o açıyor; çok ciddi bir külfet bindirse de, aile toplantılarına o öncülük ediyor, düzenliyor.

"Dört çocuğumuzun dördüyle de ilk defa olarak iki yıl önce, Bergman'ın altmışıncı doğum gününde biraraya gelmiştik," diyor Bayan Bergman. "Buna çok sevinmişlerdi ve zaman zaman gene gelirler. Şimdi birbirlerini gerçekten tanıyorlar, akşamları oturup sohbet etmekten hoşlanıyorlar, kızlar da erkekler de birbirlerini seviyorlar. Bu yaz gene hep birlikte buradaydılar."

Yaz buluşmalarından söz edilirken Bergman'ın içi içine sığmıyor. Liv Ullmann birkaç yıl önce bana Bergman'ın kızı Linn'le ilişkisinde yaşadığı zorluktan bahsetmişti, fakat Linn büyüyünce onların ortak noktalarının çoğalacağını düşünüyordu. "Çocuklarımın sekizi de burada ve Ingrid'in başka bir evlilikten dört çocuğu var. Onlar da buradalar. Erkek arkadaşlar, kız arkadaşlar, kadınlar, kocalar, torunlar... hepsi var bizde. Bazen çok yorucu oluyor, dinlenmek için stüdyoya gidip çalışıyorum. Fakat çok hoşuma gidiyor."

Bergman Farö'deki çalışmasını birkaç kilometre uzaktaki diğer binada sürdürüyor. "150 yıllık bir çiftlik satın aldım, orada bir sinema salonum, kurgu masalarım ve ihtiyacım olan her şeyim var." Münih'e taşınması bir sürü sorun yaratmış: gönüllü sürgün hayatına uyum sağlamak, İsveççe dışında başka bir dilde iş yapmak.

Kendi ülkesinin dışında yaptığı ilk filmi *Yılan Yumurtası*'ydı. Film tamamen başarısız olmuştu, fakat başarısızlıkları da ilginçti.

Bergman, Norveç'te yaptığı bir sonraki filmi *Sonbahar Sonatı*'nın ardından *Farö Belgeseli 1979*'u yapmak üzere Farö'ye tekrar döndü. "O film bir bakıma ilaç gibi gelmişti bana, geri dönmüştüm buraya. Köklerim, kaynaklarım burada benim. Dünyada kendimi gerçekten evimde hissettiğim tek yer burası. Adanın nüfusu 500'dür, burada pek çok röportaj verdim. Burada arkadaşlarımla sohbet etmek, onların sorunları, hayatları, onları işlerinde çalışırken izlemek; bütün bunlar çok kişisel şeyler benim açımdan."

Bergman yeni projesinin senaryosunu bitirmiş. Şu anki çalışması hakkında konuşmaktan kaçınıyor, fakat senaryoyu okumuş olan ona yakın birisi, yine çocukluk deneyimlerini ele aldığını söylüyor. Hem televizyon dizisi hem de sinema salonlarına dağıtım için daha kısa bir uyarlamaya dönüştürülen *Fanny ve Alexander*'ın bütçesi 7 milyon dolarmış ve başrollerini Max von Sydow, Liv Ullmann ve Erland Josephson paylaşacaklarmış. Olay 1910'da geçmesine rağmen, mekân benzerliği kesin olarak sağlanmış. Von Sydow, otoriter yanı kendisi de bir papaz olan, Bergman'ın babasının çok iyi bilinen otoriterliğine tam bir benzerlik gösteren bir papazı oynuyor. O da, aynen Bergman'ın babasının yaptığı gibi, cezalandırma amacıyla çocuklarını tuvalete kilitliyor ve işi çok aşırı noktalara vardırıyor. Kız kardeşi yatağında alevler içinde kalıp yardım için ona koşuyor ve ikisi birlikte ölümcül bir şekilde yanıyorlar.

Bergman sık sık çocukluğundan kalma yaralarından söz açıyor. "Fakat benim asabiyetim işimle ilgili değil. En azından işimin çok sinir bozucu olmadığı konusunda bir yanılsamaya sahibim."

Bergman evi terk edip anne babasını dört yıl boyuca görmemiş. Hatta gördüğü ruhsal hasarlardan olumlu sonuçlar bile elde etmiş. Dakik olmak bunlardan birisi. "Çocukluğumda ben bir hayalperesttim. Zaman kavramı diye bir şey yoktu benim için ve babam bu konuda çok anlayışlı değildi, dolayısıyla beni çok sıkı bir şekilde eğitti. Okula gittiğim zamanlar eve bir, iki ya da üç saat geç gelirdim. Geçmişim açısından pek de iyi bir şey değildir bu

durum. Bir başkasının zamanını çalmaktan nefret ederim, çünkü ben kendi zamanımın çalınmasından nefret ederim. Eğer ben birisine saat 10'da buluşacağız demişsem, oraya beş dakika önce giderim. Dolayısıyla, bu konuda babama minnettarım."

Bergman'la söyleşmek, onun bu muhteşem performansları nasıl gerçekleştirdiğini öğrenmeyi müthiş derecede kolaylaştırıyor. Harriet Andersson, "O sizi kucakladığında dikkatle bakın," diyor. Gözünüzün içine bakar ve yumuşak, samimi tavırları, sarsılmaz bir güven duygusu yaratarak istediği şeyi yaptırma konusunda oyuncuların gönlünü nasıl kazandığını ortaya koyar. Kendi filmlerinin yönetmenliğini yapan bir Bergman oyuncusu olan Gunnel Lindblom, onun özellikle de kadınları yönetme konusunda neden başarılı olduğunu anladığını düşünüyor: "Tek sebep onun kadınları sevmesi değil –onlar hakkında daha çok şey öğrenme isteğidir."

Bergman kendi yöntemlerini nasıl anlatıyor?

"Bu sizin bir film mi yönettiğinize yoksa bir oyun mu sahnelediğinize bağlı. Tiyatroda işi bırakıp bir oyuncuyla sorunları tartışmaya başlayabilirsiniz. Film yapmak, elbette, bir ürün meydana getirmek demektir. Her gün bir filmin üç dakikalık bir kısmını yaparsınız. Her şey, her ayrıntı tam olarak hazırlanmalıdır. Sadece oyuncular değil, birlikte çalıştığım herkesin her an ne yapacağımızı kesinlikle bilmesi gerekir. Ancak o zaman doğaçlama yapabiliriz.

"Sanırım en önemlisi, stüdyoda bir güven, huzur, sakinlik atmosferi yaratmaktır. Her türlü tehlikeye açık oldukları için oyuncular açısından çok zorlu, en gerekli bir iştir bu. Orada sesleriyle, yüzleriyle bulunmaktadırlar ve mutlak bir güven duygusuna ihtiyaçları vardır. Onların rahat olması ve benim de bu ortamı yaratmam gerekir."

Kendisine kadın oyuncu Ingrid Bergman'a sahneyle ilgisi olmayan şeyler düşünmemesini hatırlattığı zaman onun çok şaşırdığını söyledim. "Ah evet," diyerek itirafta bulundu. "Tamamen duygusal bir ilişkimiz varken düşünsel bir şekilde konuşmak çok anlamsız. Fikirsel tartışmanın filme başlamadan önce sonuçlandırılması gerekir, çünkü tamamen duygusal bir sürecin orta-

sında bulunuyoruz, bu yüzden de konuşmanızın duygusal anlamda olması gerekir. Bir oyuncuya, 'bir taş attığın duygusunu hisset' dediğinizde, o oyuncu sizin ne demek istediğinizi kesinlikle anlar, bedenini ona uygun hale getirir. Ve o duyguyu tamamlayacak cümlelere sahipseniz, bir ifadeye de sahip olursunuz. Ingrid Bergman ilk başlarda çok öfkeliydi, çünkü kendisine bakmıyordum. 'Neden bana bakmıyorsun?' diye sordu. Ben de, 'Sesin kulağıma doğru olarak geliyorsa, doğru hareket ediyorsun demektir,' dedim ona."

Hollywood yabancı yönetmenler için daima bir çekim merkezi olmuştur. Şimdi seyahat etmekten de hoşlanan Bergman, Lotusland'a gitme macerasına girişecek mi? Şu anda kararsız. "Amerikan tarzına müthiş hayranlık duyuyorum. Çok canlı ve aşırı derecede motive edici. Amerikalı yönetmenlerden çok şey öğrendim. Sinemaya 1930'larda Amerikan filmleriyle başladım. Her gün iki-üç film izliyordum. Sinema makinistleriyle çok iyi arkadaştım, çünkü param yoktu. Billy Wilder, Ernst Lubitsch ve George Cukor'un filmlerinden çok şey öğrendim. Amerika'ya gitmek, orada yaşamak, Amerikan stüdyolarında ve Amerikalı oyuncularla film yapmak harika bir şey, heyecan verici bir deneyim olabilirdi, fakat çok zor, Japonya'ya gidip bir samuray filmi yapmaya çalışmak gibi bir şeydi. Eğer Amerikalı bir yönetmen Avrupa tarzında bir film yapmaya çalışırsa -örneğin, Woody Allen *İç Dünyalar*'la bunu denemiştir- çok büyük zorluklarla karşılaşır. Sanırım, harika bir film o; ben çok beğeniyorum. Fakat eleştirmenler beğenmemişlerdi." (Bu eleştirmen Bergman'la aynı görüştedir.)

Bergman'ın 500 filmden meydana gelen bir koleksiyonu var. "Sessiz filmlere ve ilk dönemlerin sesli filmlerine yoğunlaştım, çünkü diğer filmleri şirketlerden alabiliyordum. Yaz aylarında neredeyse her akşam açık hava sinemalarına giderdik. Çocuklar buradayken 40 civarında film izlerdik. Sonra da oturup kendi aramızda tartışırdık. Çok eğlenirdik. Sinemaya gitmeyi çok seviyorum. Bunu yapan yönetmen sayısı pek fazla değil. Bu benim çocukluğumdan beri yaptığım bir şey. *Fratello mio* (kardeşim)

Fellini ve ben aynı duyguları hissediyoruz. O, tiyatrodan ziyade sinemaya gitmekten hoşlanır. Ben neredeyse hiçbir filmi kaçırmam. Kaçırdıklarımın sayısı bir ya da ikiyi geçmez."

Sinema yönetmenliğinde yöneldiğiniz yeni bir şey var mı? Yeni bir yaklaşım, yeni bir teknik belki de?

"Bir zamanlar 10 dakikalık bir tek yakın çekimli bir film yapmak istemiştim. Sanırım imkânsız bir şey bu, ama bir zamanlar yapmayı çok istiyordum. Yine de çok etkileyici bir deneyimdir, sadece kamerayla bakmak. Ben bir dikizciyim. Birine bakmak, onun derisinin, gözlerinin nasıl değiştiğini görmek, kaslarının -dudaklar- sürekli değişimini izlemek benim gözümde daima bir dramadır. Sven [Bergman'la uzun zamandır birlikte çalışan ve parlak bir görüntü yönetmeni olan Sven Nykvist] ve ben yakın çekimleri ışıklandırma üzerine çalışıyoruz, belki de renkliden daha iyi bir siyah-beyaz film çıkar ortaya, çünkü renk asla gerçek değildir. Siyah-beyaz, ilginç gelecektir, yaratılmış bir hayal gücü ürünü olduğu için daha gerçektir; siz kendiniz yarattınız onu.

"*Kuklaların Hayatından*'ı siyah-beyaz olarak yaptık, neredeyse on yıldır bu tarzda yaptığımız tek filmdi. Sonra renkli filme başladık, iki-üç dakika sonra siyah-beyaza döndük, yine son iki üç dakikayı renkli yaptık. Yanılıyorum belki, fakat bana göre, sinematografinin en büyük hediyesi, insan yüzüdür. Sizce de öyle değil midir? Kamerayla kangurunun midesine inebilirsiniz. Fakat insan yüzüne bakmak, sanırım en etkileyici olanıdır."

Bergman bugüne kadar profesyonel bir fotoğrafçının adaya gelip kendi yüzünü çekmesine izin vermemiş, fakat amatör olarak, kendisinden ve karısından bir poz vermelerini istediğimizde, "Elbette," diyor. Odaklanmaya çalışırken, "Şimdi burada Sven Nykvist olmalıydı," diyorum.

Bergman kahkahalarla gülüyor. "Oh, hayır, hayır. O çok kötü bir fotoğrafçıdır. Onun özel resimlerini görmeden ne kadar kötü olduğunu düşünemezsiniz."

INGMAR BERGMAN: HAYATI BİR FİLMDE ÖZETLEMEK

Michiko Kakutani, 1983*



Bu Farö dedikleri ada çok soğuk ve ıssız bir yer. Yaz aylarında buraya turistler gelir, kendileriyle birlikte çocukların kahkahalarını ve güneşi de getirirler; fakat Farö'ye baharın gelmesi gecikir, Mayıs ayını bile bulur, kıştan kalanlar varlığını sürdürmeye devam eder. Yeşilliğini hiç kaybetmeyen bitkileri bodurlaştıran Baltık rüzgârı denizden karaya doğru eser; sabah saatlerinde nemli ve sinsice yol alan sis, sahillere çökerek peyzajın renklerini kapatır ve her şeyi gri bir renge dönüştürür.

1966'dan beri Farö'de yaşayan Bergman'a göre bu ada, onun hayal gücünün peyzajı olmanın yanında, filmlerinin aşina oldu-

*) *New York Times Magazine*, 28 Haziran 1983. *New York Times*'ın izniyle bu derlemeye alınmıştır.

ğumuz mekânları olmaktan da öte bir anlam ifade etmektedir. Burasının kendisi için emniyet ve güven duygusu hissettiği bir yer anlamına geldiğini, dünyada evindeymiş duygusunu yaşadığı tek yer olduğunu söylüyor.

Bergman altmış dört yaşında bir mandarin suratına sahip. Gri renkli solgun gözleri çabucak soğuk ve kuşkulu bir hal alabiliyor; yüz ifadelerinde çocuklara özgü bir parlaklık var ve bir sıcacıklık duygusu veriyor. Aslında bugünlerde, özellikle de cömert bir aile reisi rolü oynamakta; adadaki stüdyosunda ve evinde. Bu ruhsal savurganlığı son filmi *Fanny ve Alexander*'da da -aile hayatı ve o konudaki aşina olduğumuz tehlike ihtimalleri ve alınan keyifleri ortaya koyan bir film- göstermekte kendini. Bu ayın başlarında gösterime giren film için, "Bir yönetmen olarak benim hayatımı özetliyor," diyor Bergman; bunun yapmaya niyetlendiği son film olduğunu ısrarla belirtiyor.

"*Fanny ve Alexander*'ı yapmak öylesine keyif vericiydi ki, bu duygunun bir daha asla yaşanmayacağını düşünmüştüm," diyor. "Açıklayayım: Yıllar önce üniversitedeyken, müthiş derecede güzel bir kıza âşık olmuştuk. Kız hepimize 'hayır' cevabı vermişti ve biz buna anlam verememiştik. Meğer bu kız daha önce Mısırlı bir prense âşık olmuş ve bu gönül ilişkisinden sonra, 'Artık beni hiçbir şey kesmez,' diyerek o sayfayı kapatmış. Dolayısıyla, bütün tekliflerimizi reddetmişti. Ben de aynı şeyi söylemek istiyorum. *Fanny ve Alexander*'ın yapıldığı zaman öylesine güzel bir zamandı ki, artık bu işi bırakma vaktinin geldiğine karar vermiştim. Kendi Mısırlı prensime sahip olmuştum yani.

"Bir başka film yapmak ve bir sürü problemin ağırlığını taşımak üzücü bir şey olacaktı. Arkadaşlarımın çoğunun giderek yaşlandıklarını ve bir gün gelip bir anda bir kenara atılıncaya kadar sıkıntı içinde yaşadıklarını görüyordum; bir sonra yapacakları film için para bulamıyor, şapkaları ellerinde kapı kapı dolaşıyorlardı. Benim düşmek istemediğim bir durum bu; her şey en güzel yerindeyken bırakmak en iyisi."

Bu, hayata ve sanata dair çok önemli şimyacılık ifadesini dile getiren Bergman'ın filmleri mevcut bir otobiyografiyi ortaya ko-



Fanny ve Alexander'dan (1982) bir sahne.

yuyor. *Fanny ve Alexander* yönetmenin kendi çocukluğunun nostaljik bir yeniden keşfi ve çalışmalarının çok güzel bir özeti. Bu filmde bildik bütün Bergman temaları ve motifleri mevcut: sanatçının düştüğü durum, evliliğin yaşattığı cennet ve cehennem, aşk ve sadakat bilmecesi. Fakat bu kez sevgi ve şefkat göstererek içini döküyor.

"Kocaman, karanlık, harika ve cömert bir aile tarihi bu," diye yazıyor *The Times*'ın sinema eleştirmeni Vincent Canby; "bir yandan Bergman'ın kendi içindeki huzur denebilecek bir şeyi ortaya koyarken, diğer taraftan onun ilk dönem filmlerinin temalarına değiniyor. Film gerçeklik dünyası ile o büyük kurmacanın karakteristik kolaylığına sahip hayal dünyası arasında yol alıyor."

Gerçekten de, *Fanny ve Alexander*, Shakespeare'in son komedilerini hatırlatan bir düşünce zenginliğine sahip; çünkü Bergman bir ömür süren çalışmalarını özetlerken kendi geçmişini kabul etmiş ve araya bir mesafe koymayı da başarmış. "Belki de bir

yanılsamadır, fakat daha geniş bir açıdan bakabileceğim ve daha iyi anlayabileceğim yönünde bir duygu var içimde," diyor. "Dağa tırmanmak gibi bir şey bu. Yükseldikçe yorulursunuz, nefesiniz kesilir, fakat görüş açınız genişler."

Yönetmenin meslek hayatını takip eden insanlara göre bu film -daha önceki filmlerine nazaran çok daha zengindir- onun bütün şaheseri açısından bir tür endeks, bir Rosetta taşı ortaya koymakta. Ayrıca bu film, anlatım ve biçim açısından onun ilk dönem filmlerinden daha açık ve anlaşılır; Proust tadında hoş bir iyi ve kötü, masumiyet ve anlama yeteneği hikâyesinin sade güzelliklerini de ortaya koyuyor. "Bu film," diyor sinema eleştirmeni Pauline Kael, "neredeyse Viktorya döneminin fantezisinden sürekli bir kaçıştır ve Ingmar Bergman'a en büyük beğeniyi kazandırması mümkün."

Bergman kendisini 1950'lerin ortalarında *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri, Yedinci Mühür* ve *Yaban Çilekleri* filmleriyle ortaya koymasından bu yana, dünyanın en önde gelen yazarlarından biri olarak da kabul edilmiştir. Strindberg'in trajik ve iç gözleme dayalı görüşünü tiyatrodan sinemaya aktararak biçime yeni bir ağırlık kazandırmış ('eğlence' olarak görülen şey 'sanat' haline gelmiş; 'filmler' 'sinema' olmuştur) ve bunun yanında Bergman ortalama bir kimsenin de felsefi meselelerle ruhsal dünyayı irdeleyebileceğini kanıtlamıştır.

Sürekli bir biçimde kasıtlı olarak anlaşılmaz, kibirli ya da sorumsuz bir apolitik olmakla suçlansa da (*Bütün Kadınlar, Temas* ve *Yılan Yumurtası* gibi filmler özellikle yetersiz olarak görülmüştür) Bergman *Fanny ve Alexander* gibi filmlerle hayranlarını ve şöhretini tekrar kazanmayı başarmıştır.

Bergman kırk yılı bulan meslek hayatı boyunca elli civarında film yapmış ve bu filmlerinde çabucak tanınan bir dünya yaratmıştır. *Yedinci Mühür*'ün anlaşılmaz mecaz dünyasını ya da *Bir Evlilikten Sahneler*'in sıradan ev içi dünyasını beğenseniz de beğenmeseniz de, bu dünya sadakatin az, iletişimin zor sağlanır, kendini tanıma olgusunun -en iyi ifadeyle- yanıltıcı olduğu bir yerdir. Tanrı ya sessiz (*Kış Işığı*'nda olduğu gibi) ya da kötü ni-



Yüz Yüze'de (1976) Jenny rolünde Liv Ullmann.

yetlidir (*Sessizlik*'te olduğu gibi). Buna karşılık, Bergman'ın karakterleri kendilerini değişken hayaletler ve şuursuz kötü adamlar tarafından yönetilen kimseler olarak görmektedirler.

Bergman birey psikolojisinin -gizli arzularının, akla ve arzuya karşı duyarlılığının- coğrafyasını çoğu yönetmenden daha inandırıcı bir şekilde haritalandırmıştır. Ve bir anlamda, daha geniş toplumsal ve siyasal konulardan ziyade varoluşcu konulara odaklanma yönündeki kararlılığıyla, içinde doğup yaşadığımız ulusa kusursuz bir şekilde ayna tutmaktadır. İki dünya savaşında tarafsız kalmış, işlenen suçlardan ve diğer bir sürü toplumsal acılardan uzak durmuş olan İsveç, geleneksel dramatik temsillerin konusu haline gelen sorunlara sahip değildir; bu ülkenin dramaları, toplumsal mühendisliğin parlak ve berrak yüzeyinin çok derinlerinde saklı olan kendi içsel dramalarıdır.

Bergman kendi kaygıları ve korkularının kaydını tutarken, İsveç'in özel ruhsal sıkıntılarıyla modern dünyanınkiler için de ortak bir hikâye sunmaktadır. Onun *Yüz Yüze* ve *Bir Evlilikten Sahneler* gibi filmlerde ortaya koyduğu İsveç, neredeyse herkesin bir yazlık evinin olduğu, Volvo marka arabaya bindiği, en azından görünürde her şeyin düzen içinde ve sorunsuzca yürüdüğü bir ülkedir.

Fakat Bergman'ın İsveç'i, idealist toplum mühendislerinin tasarladığı bir cennet değildir. O daha çok atasal düzenlere ve çok çabuk değişen ruh hallerine bağlı; kısa süren parlak yaz mevsimleri ve umutsuzluk havasının hâkim olduğu uzun kışları olan; en özel şehirlerinde oturan insanların bile atalarının çiftliklerde yaşadığı hayat tarzlarını -evlerine kapanıp yapayalnız yaşayarak- devam ettirdiği bir ülkedir. Burada Kalvinistik bir kader anlayışı, ulusların en laik olanının bile hâlâ inanmaya devam ettiği bir çağın kalıntısını sürdürmektedir. Yine bu ülkede, para ve teknoloji yoksulluğu savaşı silip süpürmüş, fakat buna rağmen intihar oranını düşürmeyi ve umutsuzluğu azaltmayı başaramamıştır.

Bergman ve on iki yıllık karısı Ingrid, İsveç'in banliyölerindeki planlı ve modern toplulukların, toplu taşıma imkânlarının bulunduğu yerlerin çok uzağında bir yerde yaşıyorlar.

Farö'ye varmak için, önce Stockholm'den Ortaçağ kiliselerinin ve harabeye dönmüş koroların bulunduğu etrafı duvarlarla çevrili eski bir şehir olan Visby'e gitmek gerekiyor. Visby'den sonra, Gotland'da bir saatlik bir araba yolculuğu yapıyorsunuz; burası kayalık bir ada; dümdüz bir ufuk çizgisini sadece kilise kuleleri ve okyanusa kadar devam eden sayısız telefon direkleri kesintiye uğratıyor. Havası buz gibi ve rüzgârlı olan bir körfezde yapılan feribot yolculuğu, sonra, seyrek nüfuslu Farö adasının kendisine ait harabeye dönmüş çiftlik evleri ve balıkçı kulübelerinin yanından geçip, çayırların ve çam ağaçlarının içinden ilerleyerek, yönetmenin tek başına duran evine kadar süren bir başka araba yolculuğu.

Bergman'ın evi, denizin tam kıyısında bir fener evi gibi görünen mütevazı bir yapı. Sahili kaplayan kil taşlarının rengini taşıyan bu ev, neredeyse manzaranın bir parçası gibi görünmekte: gri,

ıssız ve soğuk görünümlü. İçerideyse, duvardan duvara bir halı ve modern tarzda zarif İskandinav mobilyaları, bir parça yapay da olsa, bir mutluluk havası yansıtıyor. Çalışma odasının duvarında Bergman'ın torunlarının boyama kalemleriyle çizdikleri resimler var ve masanın üzerine aile albümleri yığılmış. Asıl izlenim, evin çok hoş bir orta sınıf evi olduğudur; sadece film gösterme araçlarının ve gösterişli bir televizyonun bulunduğu oda, bu evin zengin bir film yönetmenine ait olduğunu akla getirmektedir.

Eski bir fanila kumaşından dikilme gömlek üzerine bir hırka giymiş, başında küçücük bir kayak şapkası bulunan Bergman, ilk bakışta adadaki çiftçilerden birisini andırır. Zaman zaman neşeli, zaman zaman da içgözlemsel olarak çok yavaş bir şekilde İngilizce konuşuyor, neredeyse hep dikkatli, yaklaşan bir ziyaretçiyi gösterirken heyecanlı bir hal alıyor. Kendinden emin bir şekilde öğle yemeğini hazırlıyor, yeşil renkli Volvo'sunu Farö'nün çakıllı dar sokaklarında deneyimli birinin dikkatine sahip olarak kendisi kullanıyor.

Fakat bu gelişigüzelliğin çok hesaplı kitaplı bir tarafı da var. Tanımadığı insanlarla biraraya gelmekten nefret ettiğini söylüyor ve hemen bir elini hiç tanımadığı bir ziyaretçinin omzuna atıveriyor, sözlerini içtenlik ve iyi dileklerle bitiriyor. İnsan bunların öğrenilmiş davranışlar -yapayalnız ve beğenilmeyi çok isteyen kafası meşgul bir insanın, bütün hayatını oyuncularla birlikte çalışarak geçirmiş ve kamu hayatında taktığımız maskelerin çok iyi farkında olan bir insanın davranışları- olduğu duygusunu ediniyor.

Aslında bu dış görünüşün altında bir çelişkiler zenginliği yatmakta. Karşımızda, çok derin bir batıl inanca sahip olduğu kendiliğinden ortaya koyulan bir kimse; beş kez evlenmiş, tanınmış kadınlarla çok aleni ilişkiler yaşamış, ayrıntılar konusunda çok titiz -randevu saatinde on dakika değişiklik yapmak için telgraf gönderdiği bilinen-, bir seferinde gündüz düşüne saatler ayırmış bir püriten bulunmaktadır.

"Kendi çift kişiliğimin çok iyi farkındayım," diyor Bergman. "O herkesin tanıyıp bildiği kişi, tam bir kontrol altında; her şeyi planlı programlı ve güvenceye alınmış bir kimse. Ünlü olma-

yanı ise istediği kadar kaba saba olabilmektedir. Sanırım bu taraftaki, bütün yaratıcı çalışmaların sorumluluğunu taşıyor –o çocukla temas halindedir. Hesap kitap yaparak değil, içgüdüsel olarak hareket ediyor ve aşırı derecede coşkulu. Belki de bir 'erkek' değil, 'kadındır'."

Bergman filmlerinde sık sık bu çift kişilikli bireyi -sezgisel, kadın tarafı ve erkek tarafı olan analitik biri- konu alıp onu iki karaktere bölüyor: *Yedinci Mühür*'deki dünyevi bir kavalye ve dünya nimetlerinden elini eteğini çekmiş bir şövalye, *Büyücü*'deki sanatçı Vogler'le onun düşmanı Vergerus, *Persona*'daki sessiz kadın sanatçı ve girişken bakıcı.

Bergman *Fanny ve Alexander*'da kendi kişiliğine ayna tutmakta ve onu parçalara ayırmaktadır; o parçaların her biri kendi karakterinin farklı bir yüzünü gözler önüne serer: acılarla karşılaşmasa da, çok şey yaşayıp sürprizlerle karşılaşmış ve birdenbire yaşlanmış, yaşlı bir meslek sahibi olan büyükanne; sihirli bir güce sahip antikacı ihtiyar Yahudi Isak Jacobi; kadınları seven, yüksek sesle konuşan gürültücü amca Gustav Adolf; herkesi kendi iradesine boyun eğdirmeye çalışan suratsız rahip; 'bin bir maskesi olan' kadın oyuncu anne Emillie ve elbette, filmin on yıllık kahramanı gizem dolu ve muhteşem Alexander.

Bergman idealler ve bilgi yolunda kendi hayatını didik didik etmesinin yanında, birlikte çalıştığı insanların ve arkadaşlarının hayatını da irdelemekten geri kalmaz. Tıpkı sanatçı kahramanlarının çoğunun belli asalak eğilimleri gözler önüne sermesi gibi -örneğin, *Aynadaki Gibi*'deki romancı, kendi kızının sinir sisteminin bozulmasını bir klinik çalışması şeklinde izlerkendisi de dikizcilik yapmakta ve devamlı olarak başkalarını izleyip notlar almaktadır. Bergman kendisi de kadınlarla yaşadığı göz önündeki ilişkileri hakkında konuşma eğiliminde olmakla birlikte, bir muhabir rolü oynuyor. Yeni tanıştığı yabancı birisine her türlü kişisel soruyu soruyor; kendisini savunmak amacıyla geliştirdiği anlaşılan zekice bir taktik bu. Arkadaşlarına karşı da aynı şeyi açıkça yapıyor. "Eğer kansere yakalandığımı ve yakında öleceğimi söylesem, fena halde üzülür,

fakat aynı ölçüde de merak eder," diyor İsveç Sinema Enstitüsü'nün müdürü ve Bergman'ın en yakın arkadaşlarından birisi olan Harry Schein. "Mutsuz olan arkadaşlarıyla yakından ilgilenir. O konu üzerine eğilir; etkili de olur. Sık sık telefonda konuşuruz, 'Nasılsın?' diye sorar, 'İyiyim' derim, müthiş derecede hayal kırıklığına uğrar. Acı çeken bir insan –çok daha fazla şey öğrenebilir."

Gerçekten de Bergman kendisine sıradan bir hayat duygusu vermesi bakımından, başka insanlar üzerinde bulunduğu gözlemlerine ileri derecede bağlıdır. Tiyatro (başka yazarların çalışmalarının yorumlanmasını gerekli kılan) ve Farö adası (dünyanın en ünlü yönetmenini ada sakinlerinden biri haline getiren) onun miyopluğunu azaltmaya yardım etse de, insan onun hâlâ kendi dışındaki dünyaya ulaşma konusundaki bir güçlüğü, karakterleriyle birlikte, paylaştığından kuşkulanıyor.

Kafası kendi duygularıyla meşgul olan Bergman, devamlı olarak kendi konuşmasına eklemelerde bulunup, "Bunun naif göründüğünü biliyorum," diyecektir, ya da, "Dürüst olmaya çalışıyorum," diye konuşacaktır. Zaman zaman da, bir yanlış anlaşılma korkusu varmış gibi, kendi filmleri hakkında basın açıklaması yayınlayacaktır. Oyuncularına hitaben, serbest kürsü sayfalarında sık sık yayınlanan açık mektuplar yazar ve karakterlerin ayrıntılı anlatımlarına ve motivasyona yer verilen, senaryolarının yayınlanmış versiyonları bulunmaktadır. Bergman kendisinin analiz yapma işine girişmediğini söylemekte, fakat psikiyatri dilini kolaylıkla kullanıp, aynen kişiliklerin bölünmesi işinde kullanılan diğerleri gibi, 'Ingmar' olarak kendisine üçüncü bir kişilik olarak atıfta bulunmaktan hoşlanmaktadır.

Bergman sezgisini çok dikkatli bir şekilde beslemekte, onu dış dünyanın sert ışıkları ve gürültü patırtısından nadir bulunan bir bitkiyi korur gibi korumaktadır. İçinde yaşadığı bu özel dünya, filmlerinde sık sık anlattığı dünyaya benzer; rüya gibi bir yer, hayal gücüyle gerçeklik, bilinçli yapılanla kendiliğinden ortaya çıkanın, birleşmeler ve kaynaşmaların bulunduğu rüya gibi bir yer.

"Anlatması çok zor," diyor, "geçen gün sabah burada, adada kalkıp stüdyoya gitmiştim. Oturmuş denizi izliyordum, derken, birdenbire sol tarafımda annem oturuyormuş gibi çok güçlü bir duygu beliriverdi içimde. Onun orada olduğunu biliyordum. Rüya gördüğüm filan yoktu. Onun orada olduğu ve benimle ilişkiye geçtiği şeklinde bir duygu. Sonra birden güneş çıktı ve on dakika kadar sonra bu duygu kaybolup gitti."

Filmlerinin kişisel doğasıyla dopdolu olan Bergman'ın kendi algılaması ilginç bir hermetik hayatın ortaya koyduğu bir sonuçtur. Lutherci bir anne babanın yetiştirdiği bir çocuk olarak büyüyen Bergman, kendisini yalnız ve akranlarıyla iletişim kurma konusunda başarısız hissetmekte; yirmi yaşından bu yana neredeyse tamamen tiyatro ve film stüdyolarının kapalı dünyasında yaşamaktadır.

"Benim tek yeteneğim," diyor *Fanny ve Alexander*'da yönetmenin bakış açısını yansıtan bir karakter, "bu tiyatronun kasvetli duvarları arasına sıkışıp kalmış şu küçücük dünyayı delicesine sevmek... Dışarıda kocaman bir dünya var, fakat bu küçücük dünya zaman zaman, bir an için de olsa, o kocaman dünyayı yansıtmaya yetmekte, onu daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Ya da bizler buraya gelen insanlara bir an için olsun unutma şansı veriyoruz... dışarıdaki o acımasız dünyayı. Bizim dünyamız küçücük bir düzenlilik, rutin, anlayış ve sevgi salonudur."

Hiç kuşku yok ki bu küçücük dünyada tarihin kargaşasından uzak bir şekilde yaşama yönündeki kararımız kısmen de olsa, bilinçle alınmış bir karardı; Bergman'ın gençlik ateşi ve heyecanıyla politika alanına attığı adımın bir sonucuydu. İlk defa olarak on altı yaşındayken -değişim öğrencisi olarak- gönderildiği yurtdışında Almanya'da bir papazın evinde yaşadı. 1934 yılıydı ve çok geçmeden kendisini ülkenin Hitler'e yönelik yeni yeni baş gösteren coşkusuna kapılmış olarak buldu. Weimar'da düzenlenen bir Nazi toplantısına katılıp papazın *Kavgam*'a dayalı vaazını dinledi. "Siyasal açıdan tamamen bâkir insanlardık ve onu muhteşem bir şey olarak görüyorduk," diyerek anıyor o günleri. "Bize bir şey

bulaşmıştı." Sonuçta İsveç'e dönüyor, "küçük çaplı bir Alman yanlısı fanatik haline gelmiştim" diyor.

Yıllar sonra toplama kamplarının resimlerini gördüğünde müthiş bir utanç ve suçluluk duygusu hissediyor. "Büyük bir hata yapmıştım," diyor, "çünkü siyasal düşünce beni fena halde korkutur." Yıllardır siyasal içerikli kitaplar ya da yorumlar okumuyor, oy kullanmıyor. Bunun yerine, kendi kendine, kendini tanımak bir insanın en fazla umutlanabileceği, en fazla kurumlanma ve gösteriş kokan şeydir, diyor.

Fanny ve Alexander'daki Emilie'nin ortaya koyduğu şeye çok benzer bir durum bu. "Benim canımı en çok sıkan, benim kendimdir," diyor. "Gerçekliğe de takmam kafamı. Renksiz ve ilginçlikten uzak gelir bana; ilgilendirmez beni. Benim oynamakta olduğum rolü şu ya da bu şekilde etkilemediği sürece savaşlar, devrimler, salgınlar, yoksulluklar, adaletsizlikle ve volkanik patlamalar benim gözümde hiçbir şey ifade etmez."

Geçici bir şey de olsa, Bergman'ın siyasal alana giren iki filminin kökleri gerçekten de onun savaş zamanında işlediği suça dayanmaktadır. 1923'te çekilen *Yılan Yumurtası* Nazi belasının nasıl ortaya çıktığını irdelerken, Bergman *Utanç*'ın bir zamanlar kendi kendisine sorduğu bir sorudan doğduğu fikrindedir. Bu soru şudur: "Nazi döneminde İsveç işgal edilmiş olsaydı, ben nasıl davranırdım ve bir kurumla ilişkiye geçer miydim ya da sorumluluk alır mıydım?"

Bergman'ın gerçekten ilgilendiği şey, ilişkiler politikası ve psişenin sosyolojisi. Evlilik ve ev hayatının sorunları (*Susuzluk, Bir Evlilikten Sahneler; Kuklaların Hayatından, Fanny ve Alexander*); aşkta aldatmalar (*Monika'yla Bir Yaz, Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*); sanatçı ve toplumun sanatçıya zulmü (*Büyücü, Çıplak Gece, Kurtların Saati Üçlemesi*); sadakatin zorlukları (*Yedinci Mühür, Kış Güneşi*) ve ruhun psikolojik karmaşıklıkları (*Persona, Çığlıklar ve Fısıltılar*) – bütün bunlar onun çalışmalarına canlılık kazandıran zihinsel meşguliyetler ve bu arayışlarının kökleri ciddi anlamda kişisel takıntılara, yönetmenin kendi kâbusları ve düşlerine uzanmaktadır.



Monika'yla Bir Yaz'da (1853) Harriet Andersson Bardot-vari bir pozda.

Bergman filmlerinin çoğunun kendi deneyimleri ya da hafızasından doğan kar tanelerinin meydana getirdiği 'bir kartopu gibi' geliştiğini söylemektedir. Sinema yönetmenliğinin terapi etkisi yarattığını keşfetmiş ve bu özel takıntıyı bazı durumlarda bu analiz ve duygusal arınma sürecine uygulamıştır. "Sürekli çalışıyorum," diyor, "ve bu aynen ruhunuza doğru ilerleyen bir sel gibidir. Önüne gelen her şeyi alıp götürdüğü için de iyi bir şeydir. Topyekûn bir temizliktir. Sürekli çalışmasaydım, delirirdim."

Veba salgınının yaşandığı bir ülkede ölümle burun buruna gelen bir Ortaçağ şövalyesini anlatan *Yedinci Mühür*, yönetmenin kendi ölüm korkusunu yenmesine yardımcı olmuştur. "Anlamsız varlığını tekrar gözden geçiren, yaşlanmakta olan bir adamı anlatan *Yaban Çilekleri*, benim kendi hayatımın ilk dönemlerinin, bir

son deneme çabasının özetlenmiş halidir." Çok başarılı bir kadının delirmesini konu alan *Yüz Yüze* ona bir Angst, yani isim ve adres verilmesine hizmet etmiştir. "Bu bakımdan, film karabulutlardan ve tehlikelerden uzak (olmuştu)." Son olarak, *Fanny ve Alexander*'ın Bergman'ın kendi çocukluğunun korku ve neşeleriyle yüzleşmesine önemli ölçüde katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz.

Bergman'a göre, çocukluk ilginç biçimde çok açık ve net olarak gözünün önünde durmaktadır hâlâ. Kendisini çocuk gibi bir şey olarak görmektedir ve ne zaman stüdyoya gitse, kendisinin gene bir çocuk -kahvaltıdan sonra merdivenleri tırmanıp odasına çıkan, oyuncak tiyatrosunu çıkarıp onu Strindberg oyunlarını sahneleyen o aynı küçük çocuk- olduğu duygusunu yaşamaktadır.

"Çocukluğuma giden kanalları açık tutmaya devam ediyorum," diyor Bergman. "Sanırım, pek çok sanatçı için aynı şey söz konusu oluyordur. Bazen geceleri, uyumakla uyanık olmanın sınırındayken çocukluğuma açılan bir kapıdan içeriye giriveriyorum ve her şey olduğu gibi duruyor –ışıklarla, kokularla, seslerle ve insanlarla birlikte.... Büyükannemin yaşadığı tenha sokakları, gelişen dünyanın birdenbire ortaya çıkan saldırganlığını, bilinmez olanın yarattığı tedirginliği, annemle babam arasında yaşanan gerginlikten kaynaklanan korkuyu hatırlıyorum."

Bergman, çocukluğunun hayal gücünü şekillendirdiğini ve kendisi için geçmişin daima şimdiki zaman olduğunu söylüyor. Bir papazın oğlu olarak içinde büyüdüğü kilise dünyası kafasını dini bir lügatle damgalamış, içini şeytan ve aziz imgeleriyle doldurmuş. Anne babasıyla olan bu ilişkisi, onun cinsiyetlerle ilgili görüşünü Freudçu açıklık ve iktidarla şekillendirmiştir.

Sert ve otoriter babasından korkarken, annesine de çok açık bir şekilde tapmaktadır ("Ona âşıktım," diyor. "Onun neyi isteyip neyi istemediğini biliyordum ve sevgisini kazanmanın yollarını bulmaya çalışıyordum"); o gün bugündür "kadınlar erkeklerden daha sezgili, onlar daha sağlam bir duygusal hayata sahipler," düşüncesini taşımakta.

Bergman'ın filmlerine de yansıyan bir tavırdır bu: Kadın karakterler genellikle kuvvet, sabır ve doğuştan akıl sahibidirler; er-



Fanny ve Alexander (1982) Bergman'ın en otobiyografik filmiydi.

keklerse, bencilliğe, akılsızlığa eğilimlidirler ya da bir şekilde eksik yanları vardır –ya kendi arzularına gem vuramayan sanatçılar, sanatlarının altarında çok sevdikleri insanları kurban etmeye hevesli kimseler ya da başkalarının zaafları ve korkuları karşısında hoşgörüsüz davranan taş kalpli entelektüellerdir.

Fanny ve Alexander'daki kadınların ve erkeklerin gerçeği kesinlikle budur. Erkek karakterlerin hepsi soytarıdır: Amcalardan bir zampara; diğeri kendine acıyan başarısız biri; üvey baba Bergman'ın sürekli ahlâktan dem vurarak kendi değerlerini başkalarına dayatmaya çalışan bir başka iğrenç figürdür. Öte yandan, kadınların çoğu -cana yakın büyükanneden çilekeş anneye kadar- bir erdemlilikler yelpazesi sergilemektedirler. Başkalarının duygularına karşı hassas, esnek ve açıktırlar, erkeklerini çok sevmekte ve memnun etmektedirler, tutkularında bir annenin ve sevgilinin sadakati biraraya gelmiştir.

Bergman *Fanny ve Alexander*'da kendi büyükannesinin evinde yaşanan hatıralara yer vermekte ve çocukluğunun dünyasını yüzyılın dönümünde bir peri masalı dizisine dönüştürmektedir. İlk zamanlardaki oyunlar, neredeyse Dickensvari bir şenlikle, küçük

bir İsveç kasabasında tiyatroculuk yapan Ekdahl adında bir burjuva ailesinin günlük hayatını tasvir etmektedir. Fakat babaları öldüğünde, Alexander ve kız kardeşi Fanny, içinde mutlu bir şekilde yaşadıkları küçücük dünyalarından koptuklarını görürler: Anneleri yeniden evlenir ve onun bir papaz olan yeni kocası çok katı bir püriten aile düzeni kurar.

Çok açıktır ki, Alexander, genç bir delikanlı olan sanatçının bir portresinin çizilmesinden ibarettir. Alexander gibi, Bergman'ın kendisi de hayal dünyası ile gerçeklik arasında bir ayrım yapmanın zorluklarını yaşamıştır; tıpkı Alexander gibi, o da bu 'yalan' yüzünden cezalandırılmıştır. Papazın Alexander'ı kırbaçlamak ve cezalandırmak amacıyla tuvalete kilitleme olayında sergilenen aşağılama sahnesi, yönetmenin kendi deneyimine dayanmakta, genç kahramanla baba figürü arasında, aşırı derecede duyarlı bir sanatçıyla duygusuz bir entelektüel arasındakine benzer çelişkiler bulunmakta ve bu durum onun çalışmalarında tekrar tekrar ortaya konmaktadır.

Evdeki bu baskıcı atmosfer Bergman'a hem başkalarıyla iletişim kurma ihtiyacı hissetme, hem de insanın kendi gücünü başkaları üzerinde nasıl kullanabildiğini -sonunda onu tiyatro ve sinema faaliyetlerine yönelten duygular- çok iyi bir şekilde görme imkânı sağlamıştır.

"Sanırım bir tek takıntım vardı: başka insanlarla temas kurmak," diyor. "Bu ilişki kurma arzusunun bu mesleğe girmeme sebep olduğunu düşünüyorum, çünkü çocukken çok çekingendim, yalnızdım ve başka insanlardan korkardım. Elbette, bu çok yerinde sebep değildi tek gerekçe, bir güç kullanma arzusu, başka insanlar üzerinde değişiklik yaratacak bir güç kullanma arzusu da vardı bunun yanında. Sanırım her yönetmende bulunan bir hastalıktır bu – bir tür meslek hastalığı."

Birlikte çalıştığı insanlara göre, onun bu, insanlar üzerinde değişiklik yaratma isteği sık sık stüdyonun dışına da taşar. "Arkadaşlarıyla, oyuncularıyla bir otorite figürünü oynuyor," şeklinde bir gözlemde bulunuyor *Fanny ve Alexander*'ın yapımcısı Jörn Donner. "Bir anlamda, nefret ettiği babasını canlandırıyor. Örne-

ğin, filminde rol alan oyunculardan birisi akşamları tiyatroda da çalışıyorsa, bu durumda çok kıskanç birisi haline gelebiliyor ve onların iş hayatları üzerinde de etkili olmaya çalışıyor. 'Şunu şunu yapacaksın, şunu şunu yapmayacaksın' diyor. Bergman İsveç'te muazzam bir güce sahip. İnsanlara kariyer de sağlamıştır, muhtemelen dolaylı olarak onları yok da etmiştir. Dolayısıyla insanlar onun sözlerine kulak veriyorlar."

Güven duymayan ve hep kuşkuyla yaklaşan Bergman sadece başka insanlar üzerinde denetim sahibi olmakla kalmamakta, aynı zamanda onların hayatını da kontrol altına almaktadır. Başından üç evlilik geçmiş ve beş çocuk sahibi genç bir insan olarak, "hayatın berbat bir fiyaskodan ibaret olduğu"nu anladığını ve hemen o anda, "hayatımda mükemmel biri olamıyorsam ben de gider, işimde mükemmel birisi olurum," yönünde bir karar verdiğini söylüyor.

"Gerçekliği yönetemezsiniz" diyor, "ve bu durum bazen beni güvensizliğe düşürüp çok korkutuyor. Fakat film yönetirseniz, her şeye kendiniz karar verebilirsiniz. İstediğiniz her şeyi yapabilirsiniz, her ayrıntıyı kontrol altına alabilirsiniz. Her zaman için el yapımıdır o."

Aslında, bu kontrolü sanatın aldatıcılığı sayesinde sağladığının farkında olan Bergman, sanatçıyı üçlemenin *Büyücü* ve *Kurtların Saati* gibi filmlerinde hem şarlatan hem de bir aziz (hem yalan söyleme hem aldatma suçu işler, fakat bunun yanında mucizeler yaratma yeteneğine de sahiptir) olarak tasvir etmektedir; adam "bir topu havada sabit tutmak gibi inanılmaz bir illüzyon gerçekleştiriyor". *Persona*'daki kadın oyuncu Elizabeth Vogler sessiz kalmayı tercih etmekte ve sanatının bir anlam ifade etmediğini ileri sürmektedir; Bergman'ın kendisi de sanatın sağladığı anlatım düzeninin aslında daha iyi olan bir şeyin yerine alınan bir teselli ilacı olduğuna inanmaktadır.

Bergman'a göre, inanç, sanat gibi, insana bir düzen ve arınma avuntusu sunar ve bir anlamda, çalışmalarına canlılık katan etken de dini sorulardır. Papazın oğlu sık sık, O'Neill'in "bütün büyük sanatlar insanın Tanrı'yla olan ilişkisini ele almışlardır" şeklindeki

sözünü hatırlatmaktadır; yönetmenin bütün filmleri insanın içine düştüğü ruhsal çıkmazı, doyumsuz bedensel isteklerle ruhun ölümsüz arzularını uzlaştırma konusundaki başarısızlığını konu almaktadır. *Yedinci Mühür* ve *Yüz Yüze* gibi film başlıkları İncil'den alınmadır ve bu filmlerin kendileri de benzer göndermelerle doludur. Konuşma sırasında yönetmenin kendisi de sık sık 'lütuf' ve 'selamet' gibi ifadeler kullanmakta ve 'sebepsiz zalimlik' -neden göstererek açıklanması mümkün olmayan, doğuştan gelen bir tür günah işleme- yetisinden müthiş derecede etkilenmektedir.

Fakat 1963'te yapılan *Kış Işığı*'nda çok temel bir değişiklik görülmektedir. *Yedinci Mühür* ve *Bâkire Bahar* gibi ilk dönem filmlerine inanç arayışının yaşattığı bir acı canlılık kazandırılırken, *Kış Işığı* -bir papazın inancını yitirmesini anlatan konusuyla- bulunacak cevap ne olursa olsun, bunun yeryüzünde bulunacak bir cevap olduğunu ifade etmektedir.

Felsefi yönelim, diye açıklar Bergman, hastanede kaldığım kısa bir zaman diliminde ortaya çıktı. Anestezinin etkisinden kurtulduğunda, artık ölümden korkmadığını fark etmiş ve birdenbire Tanrı meselesi kaybolup gitmiş. O günden bu yana filmleri, içinde insan sevgisinin bir kurtuluş vaadinde bulunduğu ihtiyatlı bir hümanizmi dile getirmektedir.

Bununla birlikte, çoğu durumlarda, ideal aşk Bergman'ın karakterlerinin yanına uğramaz. Bunun yerine, aşk ya onların yalnızlıklarını arttıran ya da bir başka sinir bozukluğu ortaya çıkaran tehlikeli bir duygu haline gelir. Bergman sanki Tanrı'sız bir dünyayı -insanların her şeyden sorumlu oldukları bir dünyayı- kabul ederken aynı zamanda kendisini yeryüzündeki bir arafa çekmektedir. Ancak son zamanlarda *Sihirli Flüt* ve şimdi de *Fanny ve Alexander* gibi filmlerle ortak duygu ihtimali, Tanrı'nın belası bu dünyada insan mutluluğunun var olma ihtimalini benimser görünmektedir.

"Ingmar Bergman gençliğinde filmlerine karşı hoşnutsuzluk duyarken," diyor Harry Schein, "*Fanny ve Alexander*'la birlikte büyük bir uyum hali ortaya çıkmıştır. Sanırım, Bergman'ın bizzat kendisi de bu duyguya sahip. Ben onun her bakımdan hâlâ zor bir hayat

yaşadığı kanısındayım; çünkü bir Angst'tan, gecenin bir yarısında kendisini yataktan fırlatacak kaygılardan söz etmektedir, fakat görünürde çok uyumlu bir kimse izlenimi vermektedir. Dışarıdan bakıldığında, son derece hoş, etkileyici ve uygar birisidir."

Yönetmenin davranışları ve hayat tarzında kesinlikle bir değişim yaşanmaktadır. 1950'lerde bir yazar olarak karşımıza çıkan Bergman öfke dolu bir genç adamdı ve bohem özelliklerin yaratıcısıydı. Anne babasının burjuva değerlerini reddeden -evi terk eden ve babasıyla kavgaya tutuşan- yönetmen, toy varoluşçu ve sağı solu belli olmayan sanatçı rolleri oynamaktan hoşlanıyordu. Sartre ve Camus okuyor, yazdıkları mektuplara küçük şeytan sembolleri çiziktiriyordu. Tiyatro provaları ve film çekimleri sırasında kafasına bere geçirmiş ve dağınık sakallı bir şekilde çıkıyordu karşımıza; oyuncuları da onun hüzünlü tavrına alışkındılar: Telefonları duvara çarpıyordu ve bir seferinde eline geçirdiği bir sandalyeyi stüdyonun camından dışarıdaki nöbetçi kulübesinin üstüne doğru fırlatmıştı.

"Oyunculara ve başka insanlara karşı çok zalimce davranıyordum," diyor Bergman şimdi. "Sanırım, gençliğimde çok, çok antipatik bir adamdım. Bugün genç bir Ingmar'la karşılaşmış olsam, sanırım şöyle söylerdim: 'Sen çok yetenekli bir insansın ve ben sana nasıl yardımcı olabileceğimi düşünüyorum, senden başka bir şey istediğimi sanmıyorum.' Şimdi de çok cana yakın birisi olduğumu sanmıyorum, fakat ellili yaşlarımda yavaş yavaş değişmeye başladığımı düşünüyorum. En azından değişmiş olmamı umut ediyorum."

İnsanının nefsine hâkim olması bir ölçüde gerçekleşiyor gibi. "Ben gençliğimde tamamen duygularımla hareket ediyordum; hayatımda düzen diye bir şey yoktu," diyor Bergman. O günden bu yana, diyor Jörn Donner, gözlemlerini aktarırken, "Ingmar kendi içinde düzenli bir hayatın öncülük ettiği, bohem hayat anlayışıyla giriştiği bir mücadele halindeydi. Bohem hayatından yana ya da tembel bir kimse olduğunuzu düşündüğünüzde, bunun kavgasını vermeniz ve bir disiplin uygulamanız gerekiyor; biraz püritence bir şeydir bu. Bugün çok, çok burjuva birisidir. Ingrid'i ve kendisini

küçük bir Fransız lokantasının sahibi olarak görmekten memnundur; bundan daha fazla burjuva olmak mümkün değildir."

Bergman'ın söylediğine göre, kendi annesine çok benzeyen, güleryüzlü hoş bir kadın olan karısı Ingrid ona, daha önceki evlilikleriyle beraberliklerinden olan sekiz çocuğuyla sıkı bir ilişki kurma konusunda yardımcı olmaktadır ve her Temmuz ayında çocuklar ve dört torun, yönetmenin doğum gününü kutlamak üzere mutlaka Farö'ye gelirler.

Bergman'ın günlük programı, eğer dört dörtlük olması konusunda biraz aşırıya kaçılmamışsa, aynı ölçüde iyi hazırlanmış görünür. Her sabah saat 8'de kalkıp 9'dan öğleye kadar yazı yazar. Yaklaşık son on beş yıldır böğürtlen ve ekşi sütten meydana gelen öğle yemeğinden sonra iki saat daha çalışır ve saat üçte biraz kestirir. Akşam yemeğinden önce yürüyüş yapar ve yemekten sonra da televizyon -özellikle *Dallas*'ı çok sever- ya da kendi 16 milimetreliklerinden meydana gelen büyük koleksiyondan bir film izler.

Yüz Yüze'deki sinir hastası psikiyatr Jenny Isaksson gibi, Bergman da kendi endişeleriyle korkularını kontrol altına almanın bir yolu olarak bir düzenlilik oluşturmuş ve verimlilik yaratmıştır. Görünürdeki sükûnette İsveçlininkine benzer bir rahatsızlık vardır; o görüntünün arkasında 'aşırı derecede sinirsel bir gerilim' içerisinde olduğunu söylemektedir. "En küçük bir tahrik durumunda bile, Ingmar'ın sinirleri altüst olur," diyor temsilcisi Paul Kohner. "Çok kırılgan bir yapısı var."

Bergman her zaman için sinema salonlarında kapıları kapatıp koridor tarafındaki bir koltuğa yerleşen insanlardan birisi olacaktır. İşler iyi gittiğinde, şeytan kulağına kurşun diyerek tahtaya vurur ve keyfini bir parça kaçıran midesinden ve kötü rüyalarından çekmeye devam eder. "Bir sürü tikim ve fobim var," diyor. "Seyahat etmeyi hiç sevmiyorum. Festivallere gitmekten nefret ederim. Birisinin arkamda bana yakın yürümesinden nefret ediyorum. Karanlıktan korkuyorum. Kapı açmaktan nefret ediyorum. İlkel bir güvensizlik duygusuyla ilgili bir şey bu. Kontrol altına alamıyorum, fakat fobilerimin neler olduğunun ve kendilerini nasıl gösterdiklerinin farkındayım."

İşinde sakin kalmayı başarmakla birlikte, "Filmlerime ve sahne yapımlarıma bir mobilyaya, insanların kullanımına sunulmuş bir şeye bakar gibi bakıyorum," diyor. "'Bu sandalye iyidir; şu sandalye kötüdür diyemem' diyen Bergman, gene de işi konusunda bir zorunluluk duyar ve onu sık sık bir kaçış yolu olarak kullandığını kabul eder.

"Gençliğimde bir şeylerden kaçmanın bir yoluydu," diyor. "Şimdi bu konuyu tartışacak zamanım yok derdim. Ya da, 'Film bittikten sonra bakarım o konuya', ya da, 'Son çekim günü geldiğinde çığlık atacağım.' Film gösterime girdiğinde ben daima bir sonraki film için çalışıyor olurum, dolayısıyla bir şey başarısız olduğunda ya da fiyaskoya uğradığında, oturup onun üzerine kafa yormaya zamanım olmazdı."

Fanny ve *Alexander* en son uzun metrajlı filmi olmakla birlikte, Bergman yoğun programından vazgeçmeyi hiç düşünmüyor. Bir televizyon çalışmasına başlayacak; asıl olarak *Bir Evlilikten Sahneler* ve *Yüz Yüze*'yi meydana getiren malzemeler olacak. Bundan sonraki televizyon projesi bitmek üzere ve önümüzdeki yıl İsveç televizyonunda yayınlanacak. *Provadan Sonra* başlığı altındaki bu çalışmada, iki kadın oyuncu ile Bergman'ın bizzat kendisi olduğu çok açık ve net olan yaşlı bir yönetmen arasında geçen karşılıklı konuşmalara yer verilmektedir.

Bergman başından beri, daha çok bilinen çalışmasının yanında, tiyatro çalışmalarını da devam ettiriyor ve bundan sonra da opera ve oyunlar sahnelemeyi sürdürecek. Molière'in *Kadınlar Okulu*'nu televizyona uyarladı, şimdi de *Kral Lear*'ı Stockholm'ün Kraliyet Dramatik Tiyatrosu için sahnelemeyi planlıyor.

Bergman 1976'da Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nda Strindberg'in *Ölüm Dansı*'nın bir provası sırasında, vergi kaçırmak gibi çok büyük bir suçlamayla tutuklanmıştı. Daha sonra suçlamalar düşürüldü ve sonunda İsveç hükümeti kendisinden resmen özür diledi; fakat yönetmen İsveç'i terk edip Münih'e giderek gönüllü bir sürgün hayatına başladı.

"Giderken çok üzgündük," diyor. "Ingrid'e, 'önümüzde iki çözüm yolu ya da imkânı var. Bu durum beni ya öldürecek ya da



Ingrid Bergman.

kamçılayacak' dedim. Şimdi geriye baktığımda, sürgünün bir bakıma çok teşvik edici ve etkileyici bir deneyim olduğunu düşünüyorum." Fakat o zaman bu deneyim Bergman'a müthiş derecede bir travma yaşatmış ve sinirlerini altüst etmişti. Bu olay sadece aşağılanmış olmanın yaşattığı korkulardan ibaret değildi, aynı zamanda çok sevdiği ülkesinden ayrılması anlamına geliyordu.

"Ben yüzde 100 İsveçliyim," şeklinde açıklama yapıyor. "Bir gün birisi İsveçlilerin ketçap şişesine benzediğini söylemiş; önce hiçbir şey, ama hiçbir şey yoktur, sonra birdenbire dışarı püskürür, demişti. Sanırım ben aynen öyleyim. Sonra, bu adada, burada yaşamayı sevdiğim için kendimi İsveçli olarak görüyorum. Bu ülkede yalnız olmanın, tek başına olmanın nasıl bir şey olduğunu tasavvur edemezsiniz. Bu bakımdan, ben çok fazla İsveçliyim; yalnızlıktan nefret etmiyorum. Ingrid'le evlenmeden önce, on altı aydır bu evde yaşıyordum. Her gün saat 4'te üç saatliğine yaşlı bir kadın gelip akşam yemeğimi hazırlar, çamaşırlarımı yıkar, saat 7'de de giderdi. Benim tek insan ilişkimdi o. Haftalarca, aylarca bu şekilde yaşadım ve bir bakıma bu durumdan çok hoşlanmıştım."

Bergman, Münih'te kendisine çok güzel bir hayat sağlasa da, umutsuz bir şekilde Farö'deki evini özlüyordu ve 1977 yılının bir yaz mevsiminde, bahçesindeki leylakların Haziran ayında çiçek açışını hatırladı. Hemen o akşam karısıyla birlikte uçağa binip Stockholm'e döndü. Oradan Visby'ye giden başka bir uçağa bindiler, sonra da bir arabaya binerek Farö'deki evlerine vardılar. "Çok açık bir geceydi," diye hatırlıyor. "Hava karanlık değildi ve biz gece yarısı buraya gelip eski evin önünde oturmuş çiçekleri seyredip gülüyorduk. Ertesi gün tekrar Münih'e döndük. Bir anlamda çok ilginç, fakat çok İsveççe bir şey yapmıştık."

Bergman yaz mevsimini gene Farö'de geçiriyor. Münih'teki tiyatroyla ilgili yaptığı anlaşmaların gereğini yerine getirdikten sonra, iyi şeyler yapmak üzere tekrar İsveç'e döneceğini söylüyor. "Uzunca bir zaman ülkeye dönmek istemedim," diyor, "fakat sanırım birkaç yıl içinde döneceğim artık. Ingmar'ın eve dönme zamanı geldi artık, diye düşünüyorum.

BERGMAN İÇİN ESKİ AŞKA YENİDEN DÖNÜŞ

Steve Lohr, 1989*

Bergman 1984'te Oscar kazanan filmi *Fanny ve Alexander*'ı bitirdiğinde, onun 50 filminin sonuncusu olduğunu açıklıyordu. Fakat zaman zaman emeklilik konusunda çok isteksiz görünmektedir. "Haftada bir film yapmanın rüyasını görüyorum," şeklinde bir itirafta bulunuyordu.

Bu karakteristik Bergman itirafı -kendi düşünceleri ve hayallerinin açığa vurulması- Stockholm'de yeni bir film projesinin duyurusunu yapmak üzere nadiren düzenlenen bir basın toplantı sırasında Friday'e hitaben dile getirilmişti. Fakat bu kez, yönetmen Bergman değil, yazar Bergman, anne babasının evliliklerinin on yıllık bir dönemine odaklanan iki bölüm halinde

*) *New York Times*, 6 Eylül 1989.

ve iki saatlik *İyi Niyetler* adını taşıyan bir filmle sanatsal bir damga vuracaktır. Filmin yönetmeni, Bay Bergman'ın bizzat kendisinin özenle seçtiği, bu yıl yabancı dilde en iyi film dalında Akademi Ödülü'nü kazanan *Pelle the Conqueror*'un yönetmenliğini yapan Danimarkalı Bille August olacaktı.

Bütçesi kabaca 9 milyon doları bulan *İyi Niyetler*, İskandinavya'da kendi türünde şimdiye değin gerçekleştirilen projeler içinde en iddialı olanıdır. Bir kıyaslama yapıldığında, *Pelle*, 4.5 milyon doları bulan maliyetiyle, Kuzey ülkelerinin standartlarına göre büyük bütçeli bir filmdir. Filmin çekimlerine önümüzdeki yıl başlanacak ve dünya prömiyeri 1992'de, *İyi Niyetler*'in 90 dakikalık dört bölüm halinde gösterileceği İsveç televizyonunda yapılacak. Hem mini bir televizyon dizisi hem iki bölüm halinde olan bu film daha sonra dünya çapında bir dağıtıma sokulacak. Başka ilgilenenlerin yanı sıra, Amerika Birleşik Devletleri, beklendiği gibi konuyu görüşürken, aralarında İngiltere, Batı Almanya, Fransa ve İtalya'nın da bulunduğu bazı ülkelerin ortak yapımcıları şimdiden sıraya girmiş durumdalar.

KUSURSUZLUK VE ÖFKE ÜZERİNE

Bay Bergman ve Bay August haftanın çoğu kısmını Bergman'ın küçük Baltık adası Farö'deki yazlık evinde projeler üzerine tartışarak birlikte geçiriyorlar. İsveç dilindeki filmin oyuncu kadrosunun önümüzdeki birkaç hafta içerisinde en beğenilen İsveçli ve Danimarkalı oyuncular arasından seçileceğini söylediler. Kırk yaşında olan Danimarkalı yönetmen ve onun yetmiş bir yaşındaki senaristi şimdiye kadar sorunsuz bir şekilde çalıştıklarını ifade ediyorlar. Fakat, Bergman'ın çok iyi bilinen kusursuzluk eğilimi ve zaman zaman sergilediği öfke patlaması (oyuncu Gunnel Lindblom ondan söz ederken, "Kendine hâkim olup etrafa masa, sandalye fırlatmayan kimlere atıfta bulunuyordu") göz önüne alındığında, bir zamanlar oyuncularla iş ilişkisinin ne derece iyi olduğunu kestirmek mümkündür.

İlk başlarda Bergman, İsveç Film Enstitüsü adına, kendisinin ifadesiyle 'senaryo kölesi' olarak, başkalarının yönetimi altında senaryo yazıyordu. "Fakat bu benim ilk defa yürekten yaptığım bir şeydi," diyor. Bay August Bergman'a, yapılan günlük çekimlerin gözden geçirilmesi işini teklif etmiş. "Umarım bundan pişmanlık duymamıştır," diyor Bergman.

Bay August kendi adına, senaryosunu İskandinavya'nın yaşayan en büyük kültürel kişiliğinin yazdığı bir filmi yönetmekten ve belki de, Bergman'a bir şekilde tepeden bakma fırsatı vermekten de korkmadığını itiraf ediyor. "Ben bu işi Bergman'ın olduğu için değil, çok güzel bir hikâye olduğu için yapmaya karar verdim; şimdiye değin okuduğum en güzel aşk hikâyesiydi o," diyerek açıklıyor Bay August.

HİKÂYENİN ORTAYA ÇIKIŞI

Bergman'ın iki saatlik basın toplantısı ve sonrasındaki kısa röportajında, gelişimini iki saatlik bir zaman diliminde anlattığı bir hikâyeydi o. Sonunda, İsveç Televizyonu'nun stüdyosunda kalan birkaç kişiyle birarada olan ve filmleriyle yazılarını acımasız bir şekilde didik didik eden röportajlardan da uzak duran Bay Bergman, bunun basınla yaptığı son görüşme olduğunu söylüyordu.

İyi Niyetler, diyordu, büyük ölçüde Upsala'da büyükannesiyle birlikte geçirdiği çocukluk anılarına ve Stockholm'ün kuzeyindeki bir şehirde geçen üniversite yıllarına ilişkin anılarına yer veren, *Fanny* ve *Alexander*'la başlayan aile geçmişinin bir anlatımından oluşuyor. Ardından, geçen yıl yayınlanan otobiyografisi, kendi hayatına, fakat özellikle de çocukluk ve aile çelişkilerine empresyonist bir bakış olan *Büyülü Fener* geldi.

Anne babası ve kardeşleriyle ilişkisi çok gergin ve sık sık da vahşiceydi. Örneğin, Bay Bergman kız kardeşini öldürmeye çalıştığını fakat başaramadığını yazmakta ve yumruk yumruğa kavga etme noktasına geldiği babasıyla çelişkilerini anlatmaktadır: "O bana vurdu, ben de ona vurdum. Sendeleyip yere düştü."



İyi [En İyi] Niyetler'de (1991) başrol oyuncuları Anna Akerblöm ile Henrik Bergman.

Fakat, Bay Bergman aile sicilini ve otobiyografisini irdelemeye yönelik fotoğraflara bakıp, daha sonra da onları yazıya dökerken Friday'e, "Anne babamla, daha sonra gerçek hayatta kavga ettiğim insanlar gibi değil, gerçek insanlar olarak karşılaştım," diyordu. Otobiyografisi, anne babasıyla tam bir hesaplaşma aracı olarak göstermemektedir kendisini, fakat o daha sonra yemin ederek, *İyi Niyetler*'in bir sonuç olduğunu vurgulamıştır.

"FELAKETLE SONUÇLANMAYA MAHKÛM"

İyi Niyetler anne babasının, Bergman'ın doğum tarihi olan 1909'dan 1918'e kadarki ilişkilerini anlatan bir hikâyedir. Bergman'ın istediği şekilde olan film, onların, kendi otobiyografisinde gördüğümüzden daha sempatik bir portresidir. Mütevazı bir aile geçmişine sahip Lutherci bir papaz ile üst sınıf geçmişi olan, oldukça da şımarık genç bir kadının evliliğine karşı çıkıyordu kadının annesi ve babası, çünkü onların hayatları toplumsal beklentiler ve İsveç'in o zamanki Lutherci baskılarıyla şekillendirilmişti.

"Bu senaryoyu kaleme alıncaya kadar onların hayatlarının bu denli karmaşık olduğunu gerçekten bilmiyordum," diyor Bergman. "Anne babalarımız hayattayken, tanımak için onlara daha fazla sorular sormadığımız için pişmanlık duyarız hep."

Anne babasından söz ederken bir şey daha ekliyordu: "Evliliklerine iyi niyetlerle başlamışlardı, fakat kendilerinden beklenen ve dayatılan talepler yüzünden felaketle sonuçlanmaya mahkûm bir evlilikti."

Bay Bergman'ın anlatımlarının ortaya koyduğu bu gerginlikler onları çok hırpalamıştı. Bergman *Büyülü Fener*'in bir yerinde şöyle yazmaktadır: "Annemin tutkulu bir şekilde âşık olduğunu ya da babamın çok ciddi bir bunalım yaşadığını bilmiyordum. Annem evliliği bozmaya çalışırken, babam intihar edeceğini söyleyerek tehdit ediyormuş." İkisi de gerçekleşmemiş. Daha sonra beş kez evlenen Bergman'ın ifade ettiği gibi, o zamanlar "boşanmak neredeyse akla bile gelmezdi".

OLGUNLAŞSA DA İÇİNDEKİ ÇALKANTI DURULMUYOR

Aslında Bergman'ın bütün filmleri gibi *İyi Niyetler* de, sadece içerik açısından değil, motivasyon açısından da son derece otobiyografik bir film. "Böyle bir şey yazılırken," diyor, "kendi içinde bir şey arama arzusuyla hareket edilir." Sorulduğunda, bugüne kadar öğrendiği şeylerden birisinin de, yıllarca nefret ettiği babasına pek çok bakımdan benzediği şeklinde cevap vermektedir.

Mevcut durum anne babasıyla gecikmiş bir uzlaşma gibi görünüyorsa, böyle olması mümkündür. Fakat Bay Bergman kendisini dinleyen birisine acı içinde, belki de yaşlanıp olgunlaştığını söylerken, bir erkek ve sanatçı olarak artık karakteristik bir özelliği haline gelen iç çalkantıları hiç eksilmeden hâlâ devam etmektedir. "Öfke ve yaratıcılık benimle çok iç içe geçmiş," diyor. "Ve içimde hâlâ geçmişten gelen çok öfke var." Örneğin, dinsel bir uzlaşma Bergman için imkânsız, agnostik görünüyor. "Dilerim, asla dine inanacak kadar yaşlanmam," diyor.

Bay Bergman'ın saçları seyrelmiş ve bir parça aksayarak çekine çekine atıyor adımlarını. Fakat sinema yönetmenliğinden kendi isteğiyle ayrılmasına rağmen -sinema yönetmenliğini çok fazla yorucu bulduğunu söylemişti- tiyatrodaki sahne çalışmalarına aktif olarak devam etmekte. Yukio Mishima'nın *Mme. de Sade*'ından uyarladığı piyes Stockholm Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nda kapalı gişe oynuyor. İlkbaharda sahnelenmeye başlanan oyun izleyicilerden gelen talep nedeniyle hâlâ devam ediyor. Bay Bergman 1991 yılı boyunca sahne ve opera anlaşmalarının bulunduğunu belirtiyor. "Dolayısıyla sağlığım konusunda iyimserim," diyor. "Böyle devam etmeyi planlıyorum."

BERGMAN'IN EN İYİ DİLEKLERİ

Lasse Bergström, 1995*

Yetmiş dört yaşındaki Bergman sihirli dokunuşu tiyatro, opera ve televizyona kadar uzanan, dünyanın yaşayan en büyük sinema yönetmenlerinden birisi. Fakat çok da özel, hatta ağzı sıkı birisi ve yıllar içerisinde mahremiyetini korumayı öğrenmiş. Neredeyse hiç röportaj vermiyor.

Onunla teyp kullanarak gerçekleştirilmiş çok nadir yakalanan bir konuşma fırsatı olan benim bu söyleşim, çok uzun zamandır devam eden bir mesleki ve dostluk ilişkisinin sonucuydu. Neredeyse kırk yıl önce ilk defa karşılaştığımızda, aramızda çok ciddi bir engel vardı: O bir sinema yönetmeni, bense bir eleştirmendim.

---

*) *Ingmar Bergman: An Artist's Journey*, Arcade Publishing, New York, 1995. İngilizce'ye Richard E. Nord tarafından çevrilmiştir.

Kuşkuları anlaşılabilirdi. Doğduğu yer olan İsveç'te eleştirmenlerin tacizine uğruyordu ve hatta, bir seferinde, filmlerinin senaryolarını ülkesinde yayınlamamaya karar vermişti. 1960'ların başlarında onun yayıncısıydım; o günden bu yana ilişkimiz devam etti ve derinleşti.

Birkaç yıl önce, İsveç'in kültürel elitinin çok gözde bir kafa dinleme yeri ve aynı zamanda Bergman'ın filmlerinin birkaçına mekân oluşturan, Baltık Denizi'ndeki Farö adasında bulunan evinde oturmuştuk. Genelde, beş saatten fazla süren bu söyleşimiz, Bergman'ın Images: My Life in Film *adıyla İngilizce olarak yayınlanan kitabı* Bilder*'in temellerini oluşturmuştur. Daha sonra Farö'de gene biraraya geldik. Aşağıdaki röportaj bu buluşmanın bir sonucudur.*

Farö, Bergman'ın kendine ait özel bir krallığı, onun bu dünyadaki cennetidir. Onun neredeyse çeyrek yüzyıldır inzivaya çekilerek yaşadığı bir yerdir orası. Ormanlık bir alanın aşağısında ve bomboş bir deniz kıyısının yukarısında yer alan evi yeşillikler içinde kaybolmuştur neredeyse. Tutuklanmasının ve İsveç'in vergi memurlarının kendisini küçük düşürmesinin ardından, İsveç'i terk edip gönüllü bir sürgün hayatı yaşamak üzere Münih'e giderken Farö'den ayrılmak ona herhalde çok zor gelmişti.

"İnsanlar bir kimsenin birdenbire, kendilerinin daha önce adını bile duymadıkları bir adada yaşamaya karar vermesini neden garipserler, anlayamıyorum," diyerek belirtiyor tepkisini.

"Nasıl ortaya çıktı bu düşünce?" diye sordum ona.

"1966'da Aynadaki Gibi*'yi çekmek üzereydik. Konu bir adada geçiyordu ve drama ilk sahnede dört kişinin alacakaranlıkta denizden çıkıp sahile doğru yürümesiyle başlıyordu. Daha önce bu filmi Orkney adalarında çekebileceğimizi düşünmüştüm.*

"Kıyıdaki koşullar nedeniyle Orkney adaları söz konusu olmaktan çıktı ve Stockholm takımadalarında başarısızlıkla sonuçlanan keşif amaçlı birkaç geziden sonra, içimizden biri bana Farö adasını görüp görmediğimi sordu."

* * *

İlk görüşte aşk mı oldu?

İlginç bir şekilde içine çekilip büyülendim. Çekim aralarında gezip dolaştım ve birkaç yıl sonra da *Persona*'nın çekimleri için tekrar geldiğimde birdenbire bir duygu uyandı içimde: Benim yaşamak istediğim yer burasıydı!

Bunun sebebini açıklayabilir misiniz?

Evet, kısmen açıklayabilirim. Rüzgârın, dalgaların, martıların hiç eksik olmadığı bir yer. Denizin enginliği bir zamansızlık, bir değişmezlik, bir güvenlik duygusu yaratıyor. Bunun yanında, peyzajın oranlaması ve çok eski olma özelliği de önemli bir etken. Yapraklı bitkiler, kumsallar, kayalar ve kayalıklar, ormanlık alanlar pek fazla değil. Fakat burada müthiş bir denge ve uyumluluk var; dümdüz bir peyzajın içinde ilerleyen donuk renkli ve haşin görünümlü alçak taş duvarlar birdenbire, renk ve hayat dolu uçsuz bucaksız bir dünyaya ulaşmakta. Ve bunun yanında ışık var. Oturup saatlerce pencereden dışarıyı, ışığın hareketlerini ve değişimlerini izleyebiliyorum.

Bergman bu kez sıkı bir şekilde, 1961'deki Stravinski'nin *Rake's Progress*'inden bu yana, Stockholm Operası'ndaki ilk yapımı olan *The Bacchae*'nin hazırlık çalışmalarını yürütüyordu. *Peer Gynt*'le elde ettiği büyük başarının ardından doğruca Farö'ye gelmişti. Farö'de, Stockholm'de sahnelediği diğer üç yapımın New York turuna çıkmak üzere olduğu bilgisini aldı. Bu yapımlar şunlardı: *Long Day's Journey Into Night, A Doll's House* ve *Miss Julie*. Bergman bu arada, annesiyle babasının gençliğini ve erken evliliğini konu alan son kitabı *İyi Niyetler*'in düzeltme işlemlerini yapmakla meşguldü. İsveç televizyonunun bugüne kadarki en tutkulu projesi olan, Bille August'un sinemaya uyarladığı *İyi Niyetler* 1991'de İsveç'in Noel döneminde yapılan en başarılı çalışması olmuştu. Filmin daha kısa bir uyarlamasının prömiyeri 1992 Cannes Film Festivali'nde yapılmıştı.

Deniz kıyısında oturan yaşlı bir adam için alışılmamış ölçüde ağır bir iş yükünüz var. Filmler konusunda yaptığınız gibi, yakında tiyatrodan ayrılma vaktinin de geleceğini düşünmüyor musunuz?

Onu da düşüneceğim. Bu kesinlikle gerekli. Mutlak özgürlük olarak gördüğüm şeyin, günün herhangi bir saatinde koltuğuma oturup, okumuş olmanın beni mutlu edeceğini düşündüğüm bir kitabı okuyabilmenin keyfini çıkarmayı dört gözle bekliyorum. Koca bir kitabın okunması çok zor bir iştir; okuduklarım üzerine düşünmem, altını çizmem, notlar almam gerekiyor. Sonra, film izlemek, yürüyüş yapmak, gazete okumak, bir şeyler yazmak. Bütün bunlar tiyatro çalışması yapmak kadar motive edici ve keyif verici, çalışma konusunda üzerimdeki ağırlığını ciddi şekilde hissettirmeye başlayan bir talep de var.

Son zamanlarda çok büyük yapımlara girişmiş durumdasınız; Peer Gynt *ve şimdi de* Bacchae*'nin yeni bir opera uyarlaması.*

Bu söylediğiniz doğru. Fakat bugünlerde sadece keyif aldığım şeyleri yapıyorum. Bugüne kadar akılcı, mantıksal ya da ekonomik sebeplerle çok fazla tiyatro yaptım. Çünkü bu Stockholm Dramatik Tiyatrosu, her oyuncunun gözünde çok önemlidir.

Bir orta yol pozisyonu var mı? Bir seferinde bana, sahneleri az olan, birkaç genç ve güzel kadın oyuncunun rol aldığı küçük performanslarla tiyatro kariyerinizi sonlandırmayı planladığınızı söylemiştiniz.

Yıllardır tiyatroda çalışıyor olmanın getirdiği büyük avantajlar var. Benim gençliğimde deneyim çok önemli bir şeydi. Mesleğe yıllarını veren ve başkalarına anlatacak çok fazla şeyi olan insanlar çok aranan kimselerdi. Yıllardır böyle olmuyor, çünkü geleneğe, anlayışa ve bilgiye önem verilmemekte. Fakat bu aralar bilgi ve deneyim sahibi insanlar -yaşlı ve yorgun da olsalar- genç oyunculara yardımcı olmaları için gene aranır oldular. İnsanlar kafa yormaktan yorgun düşmüşler.

Bir şeyler verme duygusu hissettiğiniz bir alan mı bu?

Bir program vermek istemiyorum. Fakat genç insanlarla birlikte olup onların beni bir kaynak olarak kullandıklarını görmek çok hoş bir şey olur, diye düşünüyorum.

Siz asıl olarak oyunculara atıfta bulunuyorsunuz?

Bir tek onlardan söz ediyorum. Başka kimseden değil.

Sizden genç tiyatro yönetmenlerine aktarılacak başka bir benzer deneyim ve gelenek var mı?

Hayır, ben öyle düşünmüyorum. Beni yanlarında görmekten memnun olacak genç yönetmenler var. Onlar kibarca selam verip ilgi gösteriyorlar, fakat bir an için olsun onlara faydalı olabileceğime inanmıyorum.

Images: My Life in Film *üzerine birlikte çalışırken, geriye dönüp baktığımızda, 1968 öğrenci olaylarının pek çok kültürel alanda ne denli yıkıma yol açtığından söz ediyorduk. Bunun sebebi kafa yorgunluğu muydu?*

Tiyatro çok büyük zarar görmüştü. Sinema ve piyasa güçlerini ellerinde bulunduranlar hâlâ söz sahibi olmaya devam ediyorlardı, fakat devlet destekli tiyatrolarda -ve okullarda- olduğu gibi duran kültürel bir devrim vardı.

Edebiyat alanında, biraz abartılı da olsa, şairler ve hikâyeciler kuşağının tamamını kaybettiğimizi söylemek mümkündü.

Sanırım bugün Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nun dışında, çok büyük tiyatroculuk özelliklerine sahip olan ve geleneği devam ettiren yetişkin oyuncularımız vardır, fakat eğitimsizlik yüzünden büyük sorunlar yaşamaktadırlar ve bu yüzden de, gerçek sanatçı kimliğine asla sahip olamıyorlar.

Klasiklerin ötesine geçme yönünde bir girişim vardı, öyle değil mi?

Her şeyden önce, klasiklerin klasikler olarak oynanmaması gerekirdi. Onlar ya yeniden yazılacaktı ya da açık tartışmaların ve özel çekişmelerin konusu haline getirilip canına okunacaktı. İçleri boşaltıldı ve etkisiz hale getirildiler. Bütün enerjisiyle katıksız klasikler olarak gösterilecekleri yerde, sıradan, kısa ve öz, anlaşılması kolay bir şeye dönüştürme çabası içerisine girildi.

Almanya'dan döndüğünüzden bu yana klasiklerin bu gücünü tekrar gösterme çabası içindesiniz.

Bu konuda kesinlikle yalnız değilim. Oyunları yazıldıkları şekilde, üzerinde bir değişiklik yapmadan, tanınmaz hale getirmeden sahneleme yönünde bir eğilim var şimdi. Fakat bu noktaya gelmek uzun zaman aldı. On yıllar oldu.

Peer Gynt'ün eleştirmeniyle, izleyicileriyle, kazandığı muhteşem başarının sizi müthiş derecede mutlu etmesi gerekir.

Evet, fakat o, Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'na döndüğünde, benim sahnelediğim, yüzün üzerinde kapalı gişe oynayan Shakespeare'in *Kral Lear*'ı kadar büyüleyici değildi. Halkın beğenisini kesinlikle kazanamadı.

Bergman 1957'de Malmö'de, ilk *Peer Gynt*'ünü gerçekleştirdiğinde yaklaşık beş saat boyunca kesintisiz oynamıştı, fakat Bergman bu oyunun son sahnelenişinde onu beşte bir oranında kısalttı.

Peer Gynt şimdi, sizin her şeyi yazıldığı şekliyle yaptığınız, Malmö'deki gibi değil, dikkatli bir değerlendirmeden ve adamakıllı gözden geçirildikten sonra sahnelenmektedir.

Sanıyorum bu yaşadığımız dönemin bir göstergesi. Bunun gibi neşeli çalışmaların bile üzerinde oynanmaktadır. Provaları sıkıcı olmaktan çıkarmak için merak uyandırıcı, ilgiyi artırıcı görsellik özelliği olan sahneler üzerinde çok dikkatli bir şekilde durmak gerekiyor.

Bir yapıma başlamanın sıkıcı bir şey olduğu şeklinde bir duyguya sahibim, fakat provalar başlayınca sıkıntılar eğlenceye dönüşüyor.

Gerçekten de, karşılıklıdır onlar. İşin eğlenceli kısmı, algılama şeklinde. Senaryoda eğlenme, keyif alma, şakalar, oyunlar, hepsi mevcut; istediğiniz her şeyi yapabileceğiniz şeklinde müthiş bir topyekûn özgürlük duygusuna sahipsiniz. Bunu senaryo ve oyuncularla birlikte yapıyor olmanız, eğlencenin sıkıntıya dönüşmesinin önüne geçilmesi demektir. Her ayrıntıya özen ve dikkat

göstererek gerçekleştirmeniz gerekir onu. Evde koltuğuma oturup sahne dekorları çizeceğim ve keyif verici ve çok güzel olduğunu düşündüğüm bir şeyin ok işaretlerine ve şekillere dönüşmesi için çalışacağım. O zaman bunun oyunculara da anlatılması ve onların yaratıcılıklarından faydalanılması gerekir. Dolayısıyla, onların da bütün bu özgürlüklerden yararlanması, eğlenmesi, keyif alması gerekir. Bana göre, tiyatro çalışması, zamanın akıp gittiği, daima keyif verici bir zaman dilimi ve aynı zamanda sıkıcı ve çok titizlik gerektiren bir zaman süreci olmuştur.

Bu sıkıcı zaman süreci, kendi gölgesini eğlenceli zaman dilimi üzerine düşürüp bozuyor mu?

Hayır, onlar birbirlerinden ayrıdır. Oyuncuların kendi çalışmalarından keyif aldıklarını görünce müthiş bir memnuniyet duygusunun varlığını da hissettim. Provalar sırasında çok sıcak bir ilişki yaşıyoruz, onlar bana çok sevgiyle bakıyorlar; çünkü aynı dalga boyunda ve aynı yolda yürüdüğümüz duygusunu taşıyoruz. Ben kendi yönetmenlik kitabımda yer alan bütün sıkıcı ve sıkı çalışmaların çok değerli olduğunu düşünüyorum.

Bergman'ın *The Bacchae* adlı eseri, eski zaman tragedyalarında gelenek olan kimliği gizleyen maskeler yerine, koronun üyelerine birey yüzleri verme konusunda çok dikkatlidir. Bergman koroyu, şimdi çok acımasız bir komplo içinde yer almak üzere Thebes şehrinde toplanmış, Dionysus kültünün biraraya getirdiği bir terörist grubu olarak görmektedir.

Bergman onların her birine bir isim ve hayat hikâyesi verecek kadar ileri gidip, kendi hayal dünyasında eski dünyanın haritasını bir uçtan diğer uca kat ederek onları Thebes'e, bugünkü Afganistan ve Pakistan'a kadar takip etmektedir. Bu hikâyeler canlandırılmayacaktır, fakat Bergman'ın niyeti onların karakter betimlemelerini etkilemesi yönündedir.

Daha önce mutlak bir özgürlükten söz ediyorduk. Artık dilediğiniz gibi yazma konusunda çok güzel bir fırsat yakaladığınız yadsınamaz.

Zaman zaman *Leopar*'ı yazan Lampedusa'yı hatırlarım. Harabeye dönmüş bir villada yaşayan yaşlı bir Sicilya soylusuydu. Her sabah çantasını alıp merdivenlerden aşağıya inerek köşe başındaki kafeye gidermiş. Orada masasına oturup kahvesini içer ve öğleye kadar yazısını yazarmış. Günler böyle geçer, binlerce el yazısı sayfa çıkarmış ortaya. Anlaşıldığı kadarıyla, hiçbirini de yayınlatmak gibi bir niyeti yokmuş. Bana göre, bu olayda müthiş derecede etkileyici bir şey var, çünkü ben ömrüm ve meslek hayatım boyunca hep kafamdaki izleyicilerle birlikte çalıştım. Şimdi dört gözle yaz mevsiminin gelmesini bekliyorum. Mayıs ayından Noel'e kadar burada, Farö'de oturup sadece kendi zevkim için yazacağım. Bu benim yeni edindiğim bir duygu: İnsanların bunları görüp duyması, ya da bunların gösterilmesi beni hiç ilgilendirmiyor.

Fakat bu, aksi halde sizi meşgul edecek koca bir sanat çarkından uzak, bir odada tek başına kaldığınız başka bir sanatsal faaliyet türü değil mi?

Yazar arkadaşlarım "Elimdeki romanı bu sene bitireceğimi sanmıyorum. Bir yıl daha gerekecek galiba" dediklerinde hep kıskanmışımdır onları. Zamansızlık ne müthiş bir duygu! Lampedusa hiç kuşkusuz mutlu bir adammış. Bana göre, yaşadığım o çalkantılı hayatın ardından, şimdi Farö'de yaşlı bir taşra centilmeni gibi hayat sürdürebilmek, oturup sayfalarca yazı yazabileceğim, yaptığım her işten tam bir mutluluk duyacağım huzurlu bir hayata başlamanın keyfine sahip olmaktır. Tek izleyicim ve okurum, karım Ingrid olur; o bana gerçekten yeter.

Bir tek kişi bile olsa, okuru olduğu sürece bir metnin anlamı var demektir, diyen çok sayıda insan bulunur.

Bir sinema yönetmeni olarak gelen bütün sorulara cevap verdiğim için büyük bir memnuniyet duygusu hissediyorum bugün. Şunu samimiyetle söyleyebilirim: "Özür dilerim, ama ben emekliye ayrıldım. Kendimi işin içinde göremiyorum. Beni onurlandırdığınız için size teşekkür ederim, fakat zamanım yok. İstemiyorum, ben artık bu oyunu oynamıyorum."

İyi Niyetler'in sizin otobiyografiniz olan Büyülü Fener'*le ilgili ilginç bir tarafı var. Otobiyografinizi yazmaya başladığınızda bile açıklığa kavuşmamış bir şeyin olduğunu fark edip, anneniz ve babanızla ilgili filmde düzeltmeler yapmak istemiştiniz.*

O bundan da uzun bir süreç. Ben annem ve babam hâlâ hayattayken, onlarla yüzleşmek istedim. Onlarla ilişkilerim yıllardır çok kötüydü; nefret duygularıyla, yanlış anlaşılmalarla dolu berbat bir şeydi. Bütün hayat tarzım, hayatta edindiğim ve edinebileceklerimle ilgili tavrım annemi de babamı da korkutuyordu, çünkü daima ağır ahlâki ilkelerin baskısı altında yaşıyorlardı. Tek ortak noktamız, çocukluğumdan beri, benim de berbat bir görev duygusuyla hareket ediyor olmamdı. Onların bana aşılamayı başardıkları tek şey buydu ve bu özellik hâlâ yerli yerinde durmaktadır.

Bu o kadar da kötü bir özellik olmasa gerek, öyle değil mi?

Benim gibi histerik bir yapıya sahip, devamlı kaçıp gitme, kafasına bir battaniye çekme ihtiyacı duyan birisi için, etinde kamçı darbesi hissetmek hiç kuşkusuz iyi bir şeydir. Kesinlikle kaçıp gitmeyeceksiniz, asla sorumluluktan kaçmaya çalışmayacaksınız. Annem ve babam bunu benim içime işlediler. Fakat annem ve babam hakkındaki film, çok açıktır ki, benim biyografimde anlatılanlardan ve mutsuz geçen çocukluğumla korkunç babam hakkında yazılan yazılarda söz edilenlerden ortaya çıkmıştır; doğru değildi. Benim çocukluğum pek çok bakımdan zordu, fakat renkli ve zengin yanları da vardı. Asla can sıkıntısı duymamıştım.

Fakat o filmlerinizde ortaya çıkan, karanlık bir yandı, öyle değil mi?

Evet, burjuva hayatının görülebilir, iğrenç, vb. yanlarıydı. Fakat daha sonra *Büyülü Fener*'i yazıp annem ve babam hakkında başka bir film yapmaya koyuldum. Bir gün İsveç TV'sindeki diziyi izlerken kendime ait bir TV dizisi konusunu düşünmeye başladım; bu konuda beni cesaretlendiren, daha önce yaptığım bir

dizi, *Bir Evlilikten Sahneler* oldu. Aklıma gelen ilk şey, uzun zamandır kafamı meşgul eden bu anne ve baba meselesi oldu. Onların gençlik fotoğraflarına baktım ve bildiğim her şeyi biraraya getirdim. Deniz yüzeyindeki buz kütlelerine basa basa yürümek gibi bir şeydi. Bazı şeyleri babam, bazı şeyleri annem anlatmıştı bana ve diğer bir kısmını da aile tarihini araştırarak kendim elde ettim. Bunların hepsini biraraya getirince tam bir aile draması ortaya çıktı. *Büyülü Fener*'in sonunda, annemi ölümünden sonra ziyarete gittiğim bir bölüm var. Daha sonra bunun pek de iyi bir şey olmadığını düşündüm. Öyle yapmamın tek sebebi, önceden derin bir bilgi sahibi olmamamdır. Bugün olsa, o bölümü daha başarılı bir biçimde yazabilirdim. Artık annemin günlüklerine ulaşabiliyorum ve bunun yanında *İyi Niyetler*'i yazdım; daha çok şey biliyor ve hissediyorum.

Bütün bunları araştırıp o konuda yazı yazmak gerçekten keyif verici bir şey. Üstelik bu çalışmalar sırasında, annem ve babam, onların tutkuları, çaresizlikleri, yetenekleri, iyi kalplilikleri, öfkeleri ve kıskançlılıkları hakkında bilgi sahibi olmaya başladığım duygusunu edindim. Onları iki insan olarak görmeye başladım. Bunun sebebi daha çok, annemle babamın yarı yarıya üretimi olmam olabilir. Onlardan hangisine daha çok benzediğim meselesinin bir saçmalık olacağını söylemek mümkündür. Eminim, bütün bunlardan sonra, onların benim hayatımı mahvettikleri her yaklaşım, suçlama, acı verme, yahut anlaşılmaz bir duygu biçiminin aklımdan çıkıp gittiğini anlamanız mümkün olmuştur.

Bu müthiş derecede iç ferahlatıcı bir şey olması gerekir.

Bir lütuf. Erkek kardeşim küs olarak öldü. Kız kardeşim bana karşı hâlâ öfke dolu. Ayrıcalıklı bir insanım ben.

HAYATIN YARATICI YÖNÜYLE YÜZ YÜZE

Alan Riding, 1995*



Bergman, Farö adasındaki evinden Stockholm'e kadar olan kısa yolculuk için bile sakinleştirici ilaç aldığını itiraf ediyor. Dolayısıyla, cuma günü açılacak ve sinema, televizyon, sahne yönetmeni ve bir yazar olarak kendisinin olağanüstü hayatına yer verilecek olan Bergman Festivali için dört aylığına New York'a gelmemesi şaşırtıcı değil. "Seyahat etmekten nefret ediyorum," diyordu. "Hiçbir yere gitmiyorum."

Elbette, bu gizemli İsveç sanatçısından beklenebileceği gibi, bu kadar da basit değil. Seyahat etmek onun şu sürdürmekte olduğu düzenli ve içgözlemsel hayatı da altüst etmektedir. Hatta, filmlerinin çoğunda, kovup atmaya çalıştığı 'kötü ruhlar'ın kon-

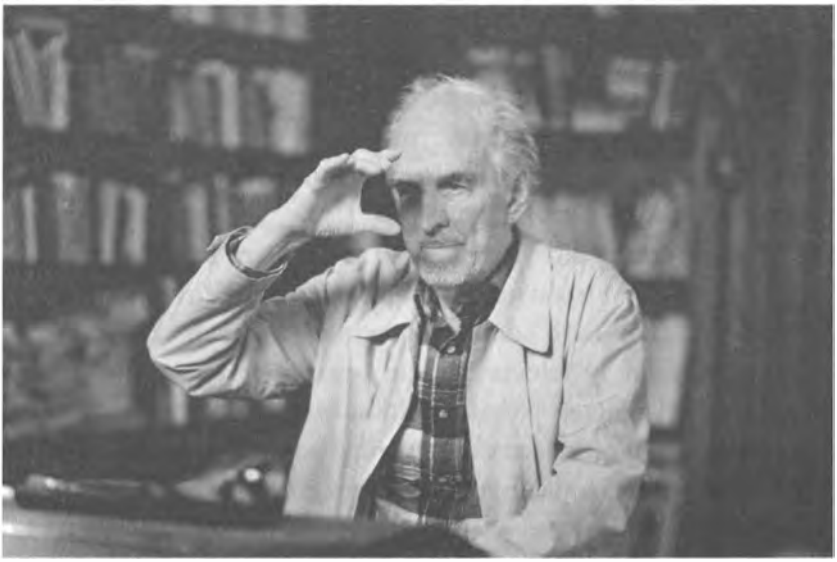
*) *New York Times*, 30 Nisan 1995.

trol altına alındığı görülmektedir. "Sabah erkenden bana ulaşabileceklerini biliyorlar ve eğer yatakta kalmaya devam edersem, dört bir yandan kuşatacaklar beni," diyor, kahkaha atarak. "Fakat yataktan kalktığım için atlatıyorum onları. Temiz havadan nefret ediyorlar. Hava nasıl olursa olsun, çabuk çabuk yürüyorum; bu durumu hiç sevmiyorlar."

Şu anda yetmiş altı yaşında olan yönetmen, Stockholm Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nda yılda iki oyun sahneliyor. Baltık Denizi'nde bulunan Farö adasındaki evinde de sabah vakitlerini romanlar, oyunlar ve televizyon için senaryolar yazarak geçiriyor. Fakat 1983'te sinema yönetmenliğini bıraktığından bu yana, bilinçli olarak şöhretten uzak duruyor. Spotlardan uzak kalmanın ona huzur verdiği anlaşılıyor. Son filmi *Fanny ve Alexander*'ın çekimleri yedi ay sürmüş ve daha fazla film yapma arzusunu kaybetmiş. Öncelikle, film yapımı ve onların tanıtımı gibi karışık işlerin dışında, kendi hayatına ilişkin yarım kalan işleriyle uğraşmak istiyormuş. "Artık o iş bitti, dedim," diyor. "Çok hoş bir duyguydu. İlkesel olarak artık röportaj vermeme kararı aldım."

Fakat bu konuda bir parça yumuşama gösteriyor. Brooklyn Müzik Akademisi'nin düzenlediği Bergman Festivali'nde neredeyse bütün filmlerine ve dramalarına yer verilecek. Bu festival cuma günü, Lincoln Center'daki Walter Reade'da ve Manhattan'daki Televizyon ve Radyo Müzesi'nde eşzamanlı olarak başlıyor. İsviçre'nin Kraliyet Dramatik Tiyatrosu adına gerçekleştirdiği son yapımlarından ikisine de yer verilecek bu festivalde. Bu tiyatronun sanat yönetmeni Lars Löfgren'in ikna etmesi sonucu kendisini son günlerde bir öğle sonrasında Bay Löfgren'in ofisinde bulan Bergman, mutsuz bir şekilde teybe bakıyordu.

Resmiyetten uzak bir şekilde giyinmişti; kareli bir gömlek üzerine giydiği kahverengi kazağın dışında, bir de yeşil renkli hırkası vardı. Seyrelmiş saçları ağarmıştı artık; elleri titriyordu bir parça. Fakat, top sakalıyla bile, o aşina olduğumuz uzun yüzündeki kederli ifade belli oluyordu. "Tanımadığım insanlarla birarada olmaktan çekiniyorum," diyordu. Özellikle de İngilizce'sini kafasına takıyor ve yanında bir tercüman bulunmasını istiyordu. Bu-



Ingmar Bergman.

nun yanında, kendi kendisiyle de pazarlığa girişiyordu. Yumuşak bir ifadeyle, hayatının 'son röportajı' olduğunu söylerken, "Tamamen dürüstçe cevaplar vereceğim," diyordu.

İşin aslının, hayatı boyunca gerçekleştirdiği çalışmalar hakkında yapılan üç saatlik söyleşinin içeriğinin, sadece 45'ten fazla filmi, sayısız draması, 130 civarında oyunu, otobiyografisi ve yazdığı romanlarla ilgili yüzeysel bir tartışmadan ibaret olduğu ortaya çıktı. Bütün bunlar ömrünün tamamını almış gibiydi –ya da ölmüş gibiydi. Onu asıl olarak ilgilendiren, hâlâ kendisine ait olan ve çalışmalarını biçimlendirmeye devam eden hatıraları ve duygularıydı.

Bununla birlikte, son zamanlarda, 1987 tarihli biyografisi *Büyülü Fener*'de daha çok olmak üzere, filmlerinde kendi hayatını bu denli gözler önüne seren bir kimse için bile konuşmak her zaman kolay olmamıştır. Zaman zaman sessizliğe bürünüyor ya da derin bir iç çekiyor. Diğer zamanlardaysa, endişeli bir şekilde geriye yaslanıp başını öne eğiyor ya da yüzünü ellerinin arasına alıyor. Derken, birdenbire bir kahkaha patlatarak gerginliği dağıtıyor, kendisini 'kuralcı' ve 'kaçık' birisi olarak tanımlıyor, neşeli bir şekilde.

Uzun bir aradan sonra, "Elbette otobiyografik bir insanım," diyor. "Her zaman deneyim ve duygulara biçim vermek anlamında otobiyografik bir kimseyim." Zaten her zaman da böyle olmuştur. Çocukluğundan bu yana böyle olduğunu söylüyor. Bu her zaman için hayal ürünüyle gerçekliğin birlikte yer aldığı oyunlar oynamaktan ibaret oldu; bugün de hâlâ öyledir.

"Bugünkü ihtiyar ile dünün çocuğu arasındaki kapılar hâlâ açık, hem de ardına kadar açık," diyor Bay Bergman. "Büyükannemin evinin içinde gezinip tabloların yerini, mobilyaların düzenini, sesleri, kokuları kesinlikle hatırlayabiliyorum. Bugün, geceleri yatağımdan kalkıp bir saniyeden daha kısa bir zamanda çocukluğuma gidebiliyorum. Üstelik bugün olan şey, kesinlikle o gerçekliğin aynısına sahip."

Kuşkusuz, Bergman anıları, acıları ya da mutluluklarını sanata aktarmasını bilmek gibi bir yetenekle donanmış. "Korkunç ya da iç karartıcı bir şey yazarken, kendim bunalıma girip korkuya kapılmıyorum," diyor. "Ben sadece işimi yapıyorum. Hakkında yazı yazdığım şey de benim çok uzağımda. Bir dramanın ortasında yer alıp etrafımdaki insanların söylediği şeyleri duyabiliyor, konuşma tarzlarını fark edebiliyorum ve yaptıkları şeyler bana çok ilginç geldiği için onlara bakarak olup bitenleri yazıya dökü-yorum sadece. Fakat bitirdim artık, büyük ölçüde."

Onu hayatın dışına çıkıp kendi dünyasına dönebilme yetisi veren de bu armağandı. Küçük yaşlardan beri, babası Lutherci papaz Erik ile annesi Karin'in katı disiplini ve asabiliğinden yazılar, skeçler yazarak, kuklalarla ve büyülü fenerle oynayarak, tiyatro yaparak uzak durabiliyordu.

Buna rağmen, hâlâ duygusal bir karmaşa içerisindeydi. "Anneme çok âşıktım," diyordu, röportajın başlamasına dakikalar kala. "Hem çok şefkatli, hem de çok soğuk bir kadındı. Şefkatli olduğu zamanlar, yaklaşmaya çalışırdım ona. Oysa çok soğuk davranıp karşı çıkabilirdi."

On dokuz yaşındayken artık anne babasıyla konuşmaya gerek kalmamış, Bergman evi terk edip kısa bir süre üniversiteye devam ettikten sonra Stockholm Operası'na vasıfsız eleman olarak gir-

miş. Tiyatro dünyasının içine dalmış. Şimdi 'berbat' olarak nitelendirdiği oyunlar yazmaya başlamıştı ve çok geçmeden öğrenci tiyatrolarında ve yerel tiyatrolarda oyunlar sahneleyecekti. Yirmi dört yaşındayken, İsviçre'nin önemli bir yapım ve dağıtım şirketi olan Svensk Filmindustry'de 'senaryo temizleyicisi' -senaryoları çekici hale getirme- olarak iş bulmuştu. Sonunda da filmler girdi hayatına.

"Senaryo yazmayı öğrenmenin iyi bir yoluydu bu, çünkü izlediğimiz filmler Amerikan filmleriydi ve hayranlık duyduğumuz şeyler dramatik yapılardı, hikâyelerin anlatım tarzıydı," diye aktarmaktadır anılarını. "Mesleği öğrenmem bu şekilde oldu. İşin nasıl yapıldığını öğrendiğim zaman, onu bir kenara bırakabilme gücüne de kavuşmuştum, kendi tarzımı yaratmıştım."

Bir yıl içinde, senaryolarımdan biri olan *İşkence,* Alf Sjoberg tarafından filme dönüştürüldü. Sjoberg, o gün İsveç'in en önde gelen yönetmeni ve Bergman'ın sonradan ortaya çıkan yol göstericilerinden birisiydi. (Haziran ayındaki Bergman Festivali'nde Sjoberg'in Modern Sanat Müzesi'ndeki filmleri de yer almaktadır.) Filmin elde ettiği başarı Bergman'a kendisinin ilk filmi *Kriz*'in yönetmenliğini yapma şansını vermiş, çok geçmeden de peşinden diğerleri gelmiş.

Bergman efsanesini doruğa ulaştıran filmler 1950'lerin ortalarında *Yedinci Mühür* ve *Yaban Çilekleri*' yle başladı. Kabul görmesi çabuk gerçekleşti: *Bâkire Bahar* ve *Aynadaki Gibi,* sonraki yıllarda peş peşe en iyi yabancı film dalında Akademi Ödülü'nü kazandı. Çok önemli bir gelişme olarak, Bergman 1960'da, kendisinin 22 filmini çeken (ve bunun yanında, Haziran ayında Oueens'deki American Museum of the Moving Image'da bir programın konuğu da olacak) İsveçli görüntü yönetmeni Sven Nykvist'le çalışmaya başlamıştı.

1960'lar boyunca, çocukluğuna dair acılı hatıralarla şekillenen filmleri, kendi gerginliklerine ayna tutuyor ve sık sık da hayat ve ölüm konusundaki iç karartıcı görüşü dile getiriyordu. Derken, 1970'lerin başlarında kendi hayatının bir başka vechesine -beş evliliği ve tutku dolu sayısız gönül ilişkileri- yöneldi

ve *Kriz, Yaban Çilekleri* ve *Bir Evlilikten Sahneler* gibi filmlerinde, her ikisi de 1973'de olmak üzere, kadın-erkek ilişkilerinin derinliklerine daldı.

"Bergman, metafiziği -din, ölüm, varoluşçuluk- beyazperdeye taşıyan ilk kişi olmuştur," diyor Fransız sinema yönetmeni Bertrand Tavernier. "Fakat Bergman'ın en başarılı olduğu yan, kadınlar hakkında ve kadınlarla erkekler arasındaki ilişkilerden söz etmesi. Bergman, saflık arayışı içinde kazı yapan bir madenciye benzer."

Bergman'a aynı zamanda televizyon dünyasını keşfetme şansını sağlayan film, *Bir Evlilikten Sahneler* olmuştu. Üstelik bu film ona, annesinin uyku vaktindeki hikâyelerini hatırlatıyordu. "Bir saat okuduktan sonra kitabı kapatıp şimdi yatağa gideceksin derdi," diyor. "Ama çarşamba günü tekrar oturacağımız belliydi. Ve benim için, televizyon müthiş bir hikâye anlatıcısıdır. Aile biraraya gelir ve gördükleri şeyleri tartışırdı. Bu konuda harika bir şey daha var. Bir iki saat televizyon izlenir, sonra tekrar kalınan yerden devam edilir."

Asıl olarak bir küçük ekran dizisi olarak çekilen *Bir Evlilikten Sahneler* İsveç televizyonunda ilk defa gösterildiğinde, Bergman ondan çok etkilenmişti. "İnsanlar evlilik problemleriyle ilgili sorular sormak için beni aramaya başladıklarından telefon numaramı değiştirmek zorunda kalmıştım," diyordu.

Fakat sinema yönetmenliği, meslek hayatı boyunca onu hep kaygılandırmıştır. Bunun sebeplerinden birisi, çok seri çalışmak istemesiydi: "30 gün evet, 40 gün tamam, 50 gün şimdilik çok fazla olur." Sanırım asıl sebep, sinemayı bırakmanın kendisini rahatlatmasıydı. "Sekiz saat çalışıp bir filmin ancak üç dakikalık kısmını yapıyorsunuz ve bu üç dakikanın da kesinlikle çok iyi kalitede olması gerektiğini biliyorsunuz," diyordu. "Bazen çıldırma noktasına getiriyor bu iş beni."

Oysa, tiyatro tam tersine, istikrar getirmekteydi. Klasiklerden -Molière, Ibsen ve özellikle de kendi hemşerisi August Strinberg- çok etkilendi, fakat bunun yanı sıra Pirandello, Anouilh, Tennessee Williams ve Edward Albee'nin oyunlarını

da sahneledi. Bergman 1952 ve 1966 yılları arasında Gothenberg, Malmö ve Stockholm'deki önemli repertuar tiyatrolarında peş peşe yöneticilik yaptı.

Gerçekten de, 1976'da Stockholm'de Strindberg'in *Ölüm Dansı*'nın prova çalışmalarını yaparken vergi kaçakçılığı suçlamasıyla kısa bir süreliğine gözaltına alındı. Bu olay onun sinirlerini altüst etti ve dava düşmesine rağmen, ülkesinde ihanete uğradığını düşünerek, gönüllü bir sürgün hayatı yaşamak üzere Almanya'ya, Münih'e gitti.

Orada gözlerden uzak bir şekilde dokuz yıl kaldı; gerçi şimdi geriye dönüp baktığında, çok aşırı bir tepki gösterdiğine inanıyor. "O kadar uzun bir süre uzaklarda kalmak aptallıktı," diyor. "İsveç'ten ayrılırken çok öfkeliydim, fakat daha sonra öfkem dindi." Bergman bir kez daha tiyatroda sığınak bulmaya çalışıp Münih'te 11 oyun sahnelemiş ve birisi 1984'te dört Akademi Ödülü kazanan *Fanny ve Alexander* olmak üzere iki film yapmıştı. Sonunda tekrar döndüğünde, 'yuva'ya, dokuz yaşındayken ilk defa bir oyun izlediği ve yöresel olarak Dramaten diye bilinen Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'na gitti. Oradaki etkinliği -Mart 1928'deki bir pazar matinesi- ve oturduğu yeri bile hatırladı. "Öğleden sonra 4 ile 5 arasında bütün binanın sessizliğe büründüğü saatte zaman zaman oraya gidip o koltuğa otururum," şeklinde bir itirafta bulunuyordu. "Duygusal, nostaljik bir biçimde. Fakat daha sonra hayatımın tamamını bu binada geçirdim."

Sanki ülkesine ("şu benim hayran kaldığım can sıkıcı uzlaşmalar ülkesi") tekrar demir atmak istiyormuş gibi, ilk yapımlarından olması için Strindberg'in *Bir Düş Oyunu* ve *Miss Julie* adlı çalışmalarını tercih etmiş. Onların arkasından, 1988 yılında Brooklyn Müzik Akademisi'nde sahnelenen cinsellik yüklü *Hamlet* gelmektedir.

Dramaten, Mayıs sonu ve Haziran başında Shakespeare'in *Kış Masalı* ve Yukio Mishima'nın *Madam de Sade*'ının çok beğenilen uyarlamasını sahneleyecek, öte yandan kendisinin en yeni eseri olan Molière'in *İnsandan Kaçan* muhtemelen önümüzdeki yıl

BAM'a gidecektir. (1993'te orada *Madam De Sade*'ı sahneleyen aynı grup.) Şurası çok açıktır ki, Bay Bergman, Dramaten'in 80 kişilik daimi üyesiyle çalışmaktan memnundur. Bir film yönetmeni olarak, aynı erkek ve kadın oyuncuları (ve uluslararası alanda kariyer sahibi olmalarını da sağladığı Max von Sydow ve aynı zamanda kızının da annesi olan Liv Ullmann örneğinde olduğu gibi) kullanmaktan hoşnuttu. Keza, sahnelediği eserlerde karşımıza çıkan oyunculardan çoğu (*Kış Masalı*'ndaki Bibi Andersson gibi), daha önce onun filmlerinde yer almış kimselerdi. Onunla birlikte çalışanlar bir şekilde onun geniş ailesinin birer üyesi haline geliyorlar. "Oyuncuları konusunda çok büyük özen gösterir," diyor Dramaten'in Amerikan kökenli koreografı Donya Feuer. "Onları dinler ve göz kulak olur."

Tiyatroda olsun, sinemada ya da televizyonda olsun, Bay Bergman'ın dediği gibi, yaptıkları 'oyun oynamak'tan ibarettir. Sonunda da şöyle söylüyor; önemli olan izleyicidir: "Görevlerden birisi insanları güldürmek, mutlu etmek ve kendilerini unutmalarını sağlamaktır. Fakat diğeri, katlanılması mümkün olmayan korkunç bir şeye nasıl katlanabileceklerini, ondan nasıl bir ders çıkarabileceklerini göstermektir."

Bergman bir zamanlar kendisini huzursuz eden şeylerle kesinlikle yüzleşebilmektedir bugün. "Gençliğimde ölümden müthiş derecede korkardım," diyor. "Fakat şimdi onun akıllıca bir düzenleme olduğunu düşünüyorum. Işığın sönmesi gibi bir şey. Kafaya çok fazla takmaya gerek yok."

Bergman kötümserliğini korumaya devam ediyor: "Böylesine korkunç ve dayanılmaz bir gerçeklikle kuşatılmış birisinin bu durumu kafaya takmaması mümkün müdür?" diye soruyor. "Ben eğer iyi bir ruh haline sahipsem, iyi bir ruh haline sahip bir kötümserim demektir. Kendi kendimin bunalımlara düşmesine izin vermem."

Bergman'ın karamsarlığı zaman zaman su yüzüne çıkıyor. Bir noktaya geldiğinde sesini yükseltip, "İnsan olarak aldığınız eğitimin bir kısmı acı çekmek değil midir?" diye sorarak dile getiriyor

merakını. "Bir tarafının acı çekmek olduğunu göremediğiniz bir model var mıdır, gerçek bir lütuf, ya da bir rastlantı?" diyerek de iç çekiyor. "Bu konuyu tartışmaya hazır değilim."

Fakat yaşlanmanın onu olgunlaştırdığı çok açık bir şekilde görülmektedir. 1971'de kırklarındayken kocasından ayrılıp yönetmenle evlenen varlıklı kadın Ingrid Karlebo'yla olan uzun süreli ilişkisinden çok memnundur. Bay Bergman, ilk yıllarda hayatında çok sayıda kadının yer almasını bugün 'büyük bir hata' olarak görmektedir. Dokuz çocuğundan bazılarıyla aralarındaki soğukluk da bitmiş durumdadır.

Belki de, Bergman'ın son zamanlarda kitaplarında yazdığı en önemli şey, annesi ve babasıyla aralarında sağladığı barış halidir. *Büyülü Fener*'in en vahşi itiraf tonu, o sahnede bulunmaktadır. Birbirini izleyen üç romanından biri anne babasıyla ilgilidir (yönetmenliğini Bille August'un yaptığı ve ödüllü bir film olan *İyi Niyetler)*, biri babasıyla ilgilidir (yönetmenliğini oğlu Daniel'in yaptığı, filme uyarlanan *Pazar Çocukları)*, diğeri de annesi hakkındadır (televizyona uyarladığı *Mahrem İtiraflar).*

Bunlardan sonuncusu, en mahrem duygularını 1966'da öldüğü güne kadar tuttuğu bir günlükte saklayan farklı bir annenin, bir kadının keşfine yer verdiği için en zoru olduğunu kanıtlamıştır. Bay Bergman babasının o günlüğü bir büyüteç vasıtasıyla okuduğunu ve "evlendiği kadını hiç tanımadığı"nı yavaş yavaş anlamaya başladığını hatırlamaktadır. Bergman'ın üçlemeyi tamamladığı günlükten bir bölümdür o. "Gençliğimde anneme ve babama karşı çok kötü davranmışım," şeklinde bir duyguya sahip olduğunu itiraf etmektekdir. "Şimdi bunu yaptığım için kendimi çok rahat ve mutlu hissediyorum."

Bay Löfgren ofisindeki saate doğru dönüp başını sallıyor ve ayrılma zamanının geldiği uyarısında bulunuyor. Son bir sorum var: Süregelen bir terapi sayesinde insan davranışlarını inceleyen çok ciddi bir analist haline mi gelmişti acaba? "Hayır, kesinlikle," diyor çok hızlı bir şekilde. "Sanırım, mesleğim olmasaydı, kendimi tımarhanede bulurdum. Hiç durmadan çalışıyorum ve sağlı-

ğım açısından bana çok iyi geliyor bu durum. Dolayısıyla, terapiye ihtiyaç duymuyorum."

Yavaş yavaş ayağa kalkıyor. Her filme ya da oyuna özenle hazırlanan yönetmen hayatını düzene sokma konusunda da aynı titizliği göstermektedir. "Burada, tiyatroda da bazı yapımlar gerçekleştireceğim," diyor, kısa vadedeki planları konusunda, "ve yaşadığım adaya gidip şimdiye kadar okumaya, anlamaya sabır bulamadığım kitapları okuyacağım. Ve müzik dinleyeceğim." Her şeyi sahnelememiş olmanın hazzını yaşıyor gibi bir havası vardı. "Bu şekilde çok güzel bir hayat olacağını düşünüyorum."

INGMAR BERGMAN'LA KARŞILAŞMA

Jan Aghed, 2002*



Bergman bu yaz seksen dördüne girecek, fakat yaratıcılığında ya da enerjisinde hiçbir azalma işareti göstermemektedir. Stockholm Kraliyet Dramatik Tiyatatrosu'nda Henrik Ibsen'in *Hayaletler*'ini başarılı bir şekilde sahneledikten sonra İskandinav tiyatrosunun bir başka ikonu olan August Strindberg'e yöneldi. Bergman *Pelikan*'ın deneysel bir radyo uyarlamasında, Strindberg'in Arnold Böcklin'in *Der Toteninsel* tablosundan esinlenmiş, tamamlanmamış bir oyununa yer verdi. Bergman artık hem yazıyor hem de, daha sonra otuz yıl önce yaptığı beğenilen bir televizyon dizisi olan *Bir Evlilikten Sahneler*'in kahramanlarına dönüşecek

*) *Positif*, No: 497 (Temmuz-Ağustos 2002). İngilizce'ye Brigitte Sion tarafından çevrilmiştir.

önemli bir televizyon projesini yönetiyordu. Erland Josephson (yetmiş dokuz yaşında) ve Liv Ullmann (altmış üç yaşında), Johan ve Marianne rollerini tekrar oynayacaklar. Telefonda konuşup *Pozitif* adına röportaj teklifini kabul ederken, filmin devamını dijital video kamerayla çekme imkânına kavuşmasıyla ilgili coşkusunu açıkça belli ediyordu. Filme bu sonbaharda başlaması ve altı hafta sürmesi şeklinde bir planları bulunuyor.

Kraliyet Dramatik Tiyatrosu *Dramaten*'in lobisinde buluşuyoruz. Kendisi 1963'ten 1966'ya kadar bu saygın kurumun yöneticiliğini yaptı ve ünlü yapımların yönetmenliğini gerçekleştirdi. Koridorlarda ve merdivenlerde bana kılavuzluk ederek prova odasına ve bu binanın üçüncü katındaki hâlâ kullanmaya devam ettiği ofisine götürüyor. Emmanuel Carrére'nin kısa romanı *Düşman*'ın İsveççe çevirisini okuyup okumadığımı soruyor. Onun şimdiye kadar yaşadığım en sıkıcı okuma deneyimlerimden birisi olduğunu söylediğimde kahkahalarla gülüyor ve şöyle söylüyor: "Evet, insanın sinirlerini fena halde bozuyor, fakat müthiş derecede iyi yazılmış bir kitap!"

Ibsen'in oyununun provalarına başlarken, Bergman'ın oyunculara Carrére'nin kitabından birer tane dağıttığı anlaşılıyor. Provalar sırasında kitap üzerine tartışmışlar. Bergman suç işleyen Dr. Romand'ın hikâyesinin *Hayaletler*'le çok büyük benzerlikler taşıdığını; bunun yanında Ibsen'in karakterlerinin öldürücü bir yalan da yaşadıklarını düşünüyormuş. "Ibsen, hayat boyu süren tam bir aldatmacayı tasvir etmektedir. Aldatıcı görüntü, kisveye bürünme ve yalan, bir insanı içten içe çürütüp yok eder. Bu yüzden, Romand'ın hikâyesi bizim için çok yararlı. Muhteşem bir kitap, düş gücüne dayalı ve etkileyici, bunun yanında korkunç ve sıkıcı da. Kitabı okuduktan sonra, onun aslında film için yazılmış olduğunu, filme dönüştürebileceğini düşündüm." Bergman, Romand'ın trajedisine dayalı, Laurent Cantet ve Nicole Garcia'nın yönetmenliğini yaptığı filmlerin farkında değildi. Kendisine onlardan söz ettiğimde, müthiş bir ilgi gösteriyor ve onları izlemek için sabırsızlandığını söylüyor.

Çok çarpıcıdır, Bergman söyleşi sırasında, bugün bile sinemaya olan tutkusunu ya da düşkünlüğünü hiç kaybetmediğini dile

getirir. Kendi filmlerinden, eski ve yeni filmlerinden, genç yönetmenlerden, en beğendiği yönetmenlerden, en son fakat en önemsiz olmayan, kendi video koleksiyonundan ve 35 mm.'lik filmlerinden hâlâ bir gençlik coşkusuyla söz ediyor. Sinemaya olan aşkı ve merakı, gençliğinde film izlemek için sinemalara gittiği günlerden beri hiç değişmeden devam etmekte. Ben şahsen bugüne kadar, özellikle de Bergman'ın yaşında olan, film izlemeye karşı böylesine doyumsuz bir açlık hisseden bir yönetmenle karşılaşmadım.

Fransız Cinemathéque'i ne ise burada da o olan İsveç Film Enstitüsü'nün başında bulunmanın kendi adına özel bir karar almasına yol açtığını söylüyor. Her baharda, Enstitü'nün arşivinden 150 filme ihtiyaç duyuyor. Haziran ayında bütün bu filmler bir arabaya yüklenerek onun Farö Adası'ndaki evine götürülüyor ve Bergman orada bizzat kendisinin kurduğu ultra-modern bir sinema salonunda onları tek tek izliyor. Bütün bir yaz mevsimi boyunca, sık sık da çocukları ve tatil yapmak için gelen torunlarıyla birlikte, öğleden sonraları saat üçte bir film olmak üzere, haftada beş film izliyor. Pazartesi günleri onlara, o hafta izlenecek filmlerin bir listesini veriyor.

Bu 150 filmlik listenin dışında, önceki sezonda gösterilip en çok ilgi duyulan ve hakkında en çok konuşulan filmlerden oluşan bir başka liste daha bulunuyor. Dağıtımcılar filmleri temin etme konusunda Bergman'a içtenlikle yardımcı oluyorlar. Sadece İsveç'te değil, dünyanın neresinde olursa olsun, en son yapımı çok az bir gecikmeyle izleme imkânına sahip. François Ozon'un *Kumun Altında*'dan söz ettiğinizde, onun kendisini defalarca izleme isteği duyacak kadar etkileyen harika bir çalışma olduğunu söyleyecektir.

Buna ilaveten Bergman, formatın doğduğu günden bu yana video alanında uzmanlaşmış Londra temelli bir şirket tarafından biraraya getirilen 4,500 filmlik bir video kütüphanesi ile 400 selüloid tabanlı başlıktan meydana gelen özel bir koleksiyonu titizlikle muhafaza etmektedir.

Bu yüzden, Bergman'ın teknik olduğu kadar sanatsal bir bakış açısından da bakılan bir sinema tarihi bilgisine sahip olması şa-

şırtıcı değildir. Belli yönetmenler ve onların çalışmalarıyla ilgili düşüncelerinin genel görüşe aykırı ve zıt olmasının pek bir önemi yoktur.

Örneğin, Orson Welles'le ilgili değerlendirmesine bakalım. "Bana göre, Welles bir şarlatandır. Gereğinden fazla büyütülen, bomboş ve ilginçlikten uzak birisi. Mesela, koleksiyonumda yer alan *Yurttaş Kane,* elbette eleştirmenlerce göklere çıkarılmış ve hep bütün zamanların en iyi filmi listesinde baş sıralara oturtulmuştur. Bana göreyse, bu anlaşılmaz bir şeydir. Welles'in sergilediği performansa bakın. Ucuzdur. Welles yüzüne maske geçirip William Randolph Hearst'ü oynayıp kendisini bize kral olarak göstermeye çalışıyor, fakat biz o maskedeki dikiş yerlerinin aralarından onu görüp tanıyoruz. Berbat bir şey! Hayır, kötü bir film o, felaket derecede sıkıcı bana göre. *Muhteşem Ambersonlar?* Oh hayır! O da çok sıkıcı. Ben Welles'i bir oyuncu olarak da hiç beğenmedim. Hollywood'da iki kategori vardır: oyuncular ve kişilikler. Ben bu ayrımın çok yararlı olduğu kanısındayım. Welles, eşi benzeri olmayan bir kişilikti. Fakat Othello olarak... Ne düşündüğümü bile söylemeyeceğim, cezalandırılmak istemiyorum."

Bunun iki istisnası bulunmakla birlikte, Bergman, Michelangelo Antonioni hakkında da olumlu bir şey söylemiyor. Diğerlerinden tamamen farklı olan iki filmi (*Gece* ve *Cinayeti Gördüm)* dışında Antonioni hakkında hiçbir zaman heyecan duymadım. *Çığlık*'ın videosu var bende; aman Tanrım, o ne sıkıcı bir film öyle! Umutsuz bir kasvetlilik havası yayılıyor. Anlayacağınız, Antonioni işini hiçbir zaman tam olarak öğrenemedi. Aslında o bir estetikçi. Eğer, örneğin, *Kızıl Çöl*'e belli bir sokak inşa etmiş olsaydı, kendilerinin boyadıkları o lanet sokağın evlerine sahip olacaktı. Estetikçinin kusuru bu. Bireysel çekim üzerine yoğunlaşmış, fakat filmin ritmik bir görüntüler akışı olduğunu, bir nefes alıp verme, hareketli bir süreç olduğunu anlayamamış. Ona göre, tam tersine, her şey bir bu çekime, bir o çekime, sonra bir başkasına bağlıdır. Tabii, onun filmlerinde müthiş detaylar bulunduğu da ayrı bir gerçektir.

"*Cinayeti Gördüm* kıyas kabul etmeyecek derecede iyi kurgulanmıştır. Aynen bende mevcut olan *Gece*'de olduğu gibi, zaman zaman büyük bir hayranlık ve haz duyarak onu da izliyorum. Bir ölçüde de genç [Jeanne] Moreau sayesinde harika bir filmdir o. Fakat bu çok beğenilen *Macera*'dır! Sadece kayıtsızdır. Sonuçta, Antonioni'nin neden bu kadar kabul gördüğünü anlayabiliyorum. Monica Vitti'ye gelince, ben hep onun kötü bir oyuncu olduğunu düşünmüşümdür.

"Federico Fellini ve filmleri hakkında çok farklı bir duyguya sahibim. O bana *'Fratello mio'* (kardeşim) diye seslenirdi. Bu noktada, biz ikimiz ve en beğendiklerimden bir başkası olan Akira Kurosawa, yapımını Dino De Larentiis'in gerçekleştirdiği bir filmin bir bölümünü yapacaktık. Her birimizin bir aşk hikâyesi çekmesi şeklinde bir düşünceydi bu. Senaryomu yazıp Fellini'nin *Satyricon*'u bitirmekte olduğu Roma'ya uçtum. Çok ciddi bir zatürree hastalığı geçirmekte olan Kurosawa'yı beklerken üç hafta boyunca birlikte çok güzel vakitler geçirdik. Sonunda, De Laurentiis vazgeçti ve film filan yok, dedi.

"Açıkçası, Federico'nun nasıl bir hikâye anlatacağı konusunda karar vermesi güçtü. Ben eksiksiz ve iyi kurgulanmış bir hikâye getirmiştim, Fellini ise, daha sonra senaryo haline getirmeyi düşündüğü, kendisinin yazı ekibine ait üç sayfalık bir taslak metinle gelmişti. Yanlış hatırlamıyorsam, bir şeyler yazmayı başarmışlardı, fakat Kurosawa'nın sağlığı seyahat etmesine izin vermediğinden her şey suya düştü. Roma'da, zamanımı Fellini'yle birlikte geçirdim. Onu *Satyricon* üzerinde çalışırken izledim. Üçümüzün birlikte yapacağı bu filmin asla gerçekleşmemiş olmasına çok üzüldüm. Fellini'nin karakterini beğenirim. Onu unutulmaz bir Paskalya yemeği için sahilde bulunan Giulietta Masina'yla birlikte oldukları bir sırada ziyaret etmiştim. Birbirimize çok düşkündük. Elbette onun filmlerini sürekli izliyordum. En çok da *La Strada* ve *Amarcord*'u beğeniyorum.

"Eğer çalışmaları benim gözümde çok fazla şey ifade eden film yönetmenlerinden söz edeceksek, birincisi ve en önemlisi olan Victor Sjöström'le başlamamız gerekir. Daha sonra Marcel Carné,

Kurosawa ve Fellini gelir. Bunları kesinlikle özel bir sıralamaya tabi tutmuyorum. Onlarla çok özel ilişkilerim var. Sjöström'ün *Hayalet Araba*'sını (1921) yılda en az bir kez izlemeye çalışırım. Kendi film sezonumu *Hayalet Araba*'yla başlatıp *The Girl from Stormy Croft*'la (1917) bitirmek bir gelenek haline gelmiştir. Bu iki filme karşı özel bir tutkum var. Onları tekrar tekrar izlemek bir gelenek haline gelmiş bulunmaktadır. Bir bağımlılık oluşturdular. Ya da, eğer tercih ederseniz, kötü bir alışkanlık yarattılar. Victor'un Hollywood filmleri tartışılırken, benim için çok önemli bir çalışma olan *Rüzgâr* (1928) adı ilk telaffuz edilen film olmaktadır. Fakat ben şahsen, *He Who Gets Slapped*'ı (1924) çok daha önemli buluyorum. Hollywood'a uygunluğu ve aynı zamanda yaratıcı olmayı başarması inanılmazdır."

Sjöström (yönetmenliğini 1930'da sona erdiren) hayatının daha sonrasında, Svensk Filmindustri'nin (ya da, 1969'daki *Tutku*'ya kadar Bergman'ın filmlerinin çoğunun arkasında yer alan büyük bir yapım şirketi SF) sanat danışmanlığını yaptı. Yirmi sekiz yıldır hayranlık duyduğu Sjöström'ün, şirketin Stckholm bölgesindeki Rasunda'da bulunan bir stüdyosunda kendisinin ilk filmi olan *Kriz*'in (1946) yönetmenliğini yaptığı dönemdi o.

"Çok sevimli bir ihtiyardı," diye devam ediyor Bergman, "yol gösterme konusunda gönlü zengin, mütevazı, fakat bunun yanında çok da akıllı birisiydi. 'Film yönetirken asla telaşa kapılmayacaksın,' derdi bana. 'Kendine ve ekibine güçlük çıkarmayacaksın. Çok özel kamera hareketleri gerçekleştirme derdine düşmeyeceksin. Sonra onları nasıl kontrol altına alacağını bilemezsin; dolayısıyla onlarla uğraşmayacaksın. Oyuncunun çalışmasını içinden çıkılmaz hale getirmeyeceksin. Süslemeden uzak, sade setlere sahip olacaksın her zaman.' Geleneksel olma heyecanıyla dopdolu genç bir gelenek karşıtı için paha biçilmez bir öğüt!

"1920'lerin ikinci yarısından sonra, sinemanın sesin etkisi altına girmesinden önce, sessiz filmlere karşı belli bir zaafım vardı sanırım. Sinemanın kendi dilini yarattığı bir dönemdi o. Murnau ve [Emil] Jannings'iyle *Son Kahkaha* (1924) vardı; görsel tercihleri anlamında imgelerle, olağanüstü bir dinamizm ve etkileyici

bir cinsellikle dolu olarak eşsiz bir anlatıma sahip olan filmin yönetmenliği kıyaslanmazdı. Murnau, *Faust*'u (1926) ve daha sonra da bir şaheser olan *Güneşin Doğuşu*'nu (1928) yapmıştı. Büyüleyici nitelikte olan bu üç eser bize Murnau'nun (o zamanlar Hollywood'daki [Eric von] Stroheim olarak) adamakıllı, büyük ölçüde orijinal ve bağımsız bir dil yaratma sürecine girdiğini anlatmaktadır. Bu dönemde yapılmış Alman filmleri arasında da çok beğendiklerim vardır.

"Dürüst olmak gerekirse, Birinci Dünya Savaşı sonrası UFA filmleri için zayıf bir ışığa sahip olduğumu itiraf etmeliyim. SF'nin senaryo bölümünde asistan olarak çalışmaya başladığımda (1942'deydi) benim asıl işim, beş altı arkadaşımla birlikte, Amerikan dramasının ilkelerini elimizdeki malzemeye uygulamaktı. Bir alt katımızda dağıtım departmanının sinema salonları bulunuyordu. Buralarda sürekli olarak film gösterilirdi. Yakaladığım her fırsatta aşağıya inip film izlerdim. Gıcık olduğumuz Amerikan filmleri ve Amerikan tarzlarının içine dalmakta sınır tanımadık ve Hollywood kurallarına uygun olmayan bir senaryo yazıp uyarlamak imkânsız hale geldi. İlk filmimin yönetmenliğini yaptığım dönemde, dayanacak bu katı kurallara sahip olduğum için müthiş derecede mutluydum. Sonra kendimi kurtardım onlardan elbette; fakat ilk başlarda, çok sıkı ve güçlü bir destekti.

"Amerikan dramaturjisine gelince, hiçbir şey o eski Viennese Billy Wilder'ın filmlerinden daha fazla etkilememişti beni. John Ford'un bir yönetmen olarak ne denli büyük bir insan olduğunu görebiliyorum, fakat filmleri bana hitap etmiyor. Wilder'la olan durumsa bunun tam tersidir. Oyuncular karşısında tam bir virtüözdür o. Onları, hatta Marilyn Monroe'yü bile, devamlı olarak, kusursuz bir şekilde kullanır. Onunla Bavaria stüdyolarında *Fedora*'nın çekimini yaptığı sırada karşılaşmıştık. *Bir Evlilikten Sahneler*'in hazırlıkları için Almanya'da bulunuyordum. Wilder'ın filmlerini her zaman için çok beğendim."

Bergman çocukluğunda ve delikanlılığında, yakaladığı her fırsatta sinemaya, özellikle de pazar matinelerine gidermiş. Sıklıkla da, biri öğleden sonra, diğeri üçte olmak üzere iki film izlermiş.

"Bir süre sonra, biletler haftalık harçlığımın üstüne çıkacak kadar pahalanınca, para bulmak için her yolu denemeye başladım. Fakat o zamanlar çocukların sorunları daha büyüktü. Pazar günleri, papaz olan babam Eric Bergman'ın vaazını dinledikten sonra, 'kilise kahvesi' denen bir başka tören vardı. O törene de katılmamız ve en iyi davranışları sergilememiz istenirdi. Dolayısıyla, ilk matinenin saatinde orada olmanın bir yolunun bulunması gerekirdi. Eğer ikinci gösterim çok uzarsa, bir başka zorunlu aile töreni olan, saat beşteki pazar yemeğine geç kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalırdım. Dolayısıyla, genç bir film tutkunu olarak daima koşturup dururdum. Şansıma, Stockholm'deki komşumuzun çok sayıda sinema salonu vardı, o yüzden üstesinden gelebiliyordum."

Anneniz ve babanız bu delicesine film tutkunuz karşısında şaşkınlık yaşamıyorlar mıydı? "Hayır, hiç şaşırmıyorlardı. Her ikisi de sinemaya giderlerdi ve çok severlerdi. Annemin bana çok kızdığı bir tek olay hatırlıyorum sadece. Sanırım on sekiz yaşındaydım: Julien Duviver'in son filmini izlemiştim. Anneme, 'Bu filmi mutlaka görmelisiniz,' dedim. Benim heyecanımı ciddiye alarak *Pépé le Moko*'yu (1937) izlemeye gittiler. Annem öfke küpüne dönmüştü. Duvivier'in filmi papaz Eric Bergman ve karısı için kabul edilebilir bir film değilmiş. Ben nasıl bu denli berbat ve ahlâksız bir filmi beğenebilirmişim?

"Benim bu hatıram hafızamdaki tazeliğini hâlâ korumaktadır. O olaydan sonra annemle babama film önerisinde bulunmaktan vazgeçtim. Bu olay bana, 1960'ların sonunda Fransa'da düzenlenen bir festivalde yaşanan başka bir olayı hatırlatıyor. Orada bulunma sebebimi hatırlayamıyorum. Basın mensuplarının huzurundaydım ve bana, beni en çok etkileyen filmlerin hangileri olduğunu sordular. Ben de çok samimi bir şekilde Carné ve Duvivier'in benim film yönetmeni olma isteğim üzerinde kesin bir etkisinin bulunduğu cevabını verdim. 1936 ve 1939 yılları arasında, Carné'nin *Quai des brumes, Hôtel du Nord* ve *Le Jour se léve*'siyle Duvivier'in *Pépé le Moko* ve *Carnet de Bal*'ı beni derinden etkilemişti. Bir gün film yönetmeni olursam, Carné tarzında filmler

yapmak isterim şeklinde düşünüyordum; filmleri beni çok etkiliyordu. Fakat ben Fransız Festivali'nde Carné'yle Duvivier'in adını telaffuz ettiğim zaman, izleyiciler hep birden alaycı ve küçümseyen bir tavırla kıkır kıkır gülmeye başladılar. Yüzlerindeki ifadeyi anlayabiliyordum: Bu Bergman çok akılsız, çok aptal bir adam! Eğer Jean Renoir demiş olsaydım, her şey yolunda olacaktı. Fakat insan Carné ve Duvivier'in onların kalplerinin derinliklerindeki yerini nereden bilsin?

"Yanılmıyorsam, o zamanlar 'yazarlar siyaseti' denen bir hata yaptıysam, bu o zamanlar çok popülerdi. En etkili Fransız eleştirmenle François Truffaut'nun işaret parmağının altında *'le cinéma de papa'* denen şeyi reddediyorlardı. Jean-Luc Godard yeni sinema idolü filan denerek göklere çıkarılıyordu. Bu yüzden, kendi adıma bu iki moruğa övgüde bulunmak müthiş bir hata olurdu. Fakat ben hâlâ onların filmlerini izlemekten keyif alıyorum. Çok eğleniyorum; çok güzeller. Farklı bir üzüntü, şefkât ve benim kesinlikle harika bulduğum bir bedensel haz alışı yansıtıyorlar."

Cahiers du Cinéma adına yazı yazan pek çok başka eleştirmen gibi Truffaut ve Godard da, 1953'teki o ünlü buruk şekildeki kabulünden birkaç yıl sonra izlerken Bergman'ın *Monika*'sını bir keşif olarak görüyorlardı. Daha sonraları, Antoine de Baecque'in kendi kitabı *La Nouvelle vague: portrait d'une jeunesse*'de (1998) belirttiği gibi, *Monika,* hareketin yönetmenlik mesleğine doğru yol alan genç yazarları olarak *yeni dalga*'nın bir modeli haline gelmişti. Godard *Monika* hakkında büyük bir hayranlık ifade eden yazılar yazdı. Şimdi, yıllar sonra, *Monika*'nın yönetmeni, "*400 Blows*'da (1959) çocukların bir sinema salonunun vitrininden Harriet'in (Monika'nın yıldızı Andersson'un) resmini çalması şeklinde sembolik bir sahne var," diye hatırlatmaktadır. "Truffaut'yu çok beğeniyorum. Hayranlık duyuyorum ona. İzleyicilere hitap etme, hikâye anlatma tarzı etkileyici ve büyüleyici. Benim hikâye anlatma tarzım değil, fakat onun filmleri sinematografik ortamla ilgili müthiş bir ilişkiyi gözler önüne seriyor. *Amerikan Gecesi* büyüleyici bir film. Truffaut'nun filmlerinden bazılarını



Sonbahar Sonatı'nda (1978) Liv Ullmann ile İngrid Bergman.

hiçbir bıkkınlık duymadan tekrar tekrar izleyebilirim. Örneğin, *Vahşi Çocuk*'u. O filmin sahip olduğu hümanizm benim üzerimde büyük bir etki yaratıyor."

Yine de Bergman, Godard'a ve öncü nitelikteki taleplere kararlı ve sert bir şekilde karşı çıkıyor. "Godard'ın filmlerinden hiçbirisiyle iletişim kurmam mümkün değil. Onları anlamıyorum da. Truffaut'yla film festivallerinde çok karşılaştık. Onun filmlerine kadar uzanan çok çabuk bir anlayış birliğine vardık. Fakat ben Godard'ın filmlerini yapay, akılcı, kendini beğenmiş ve sinematografik açıdan bakıldığında anlamsız ve sıkıcı buluyorum. Sonu gelmez, kasvet dolu; Godard çok sıkıcı. Ben her zaman için onun filmlerini eleştirmenler için yaptığını düşünmüşümdür. O burada, *Masculin-Féminin* adında benim saçlarımı diken diken eden bir film yapmıştı. Hayır, ben daha çok, suç dramaları alanında uzmanlaşmış, *Yeni Dalga*'nın üçüncü sınıf yönetmeni Claude Chabrole'dan söz ediyorum. Yine gerçekleştirdiği, suç dramasıyla ilgili stilize edilmiş estetiğe ait muhteşem bir ışık duygusu eşlik eden Jean-Pierre Melville hakkında da aynı duyguyu taşıyorum. Onun filmlerini büyük bir keyifle izliyorum. Üstelik o, Sinemaskop'u

gerçekten akıllıca ve duygulu bir şekilde kullanmasını bilen ilk sinema yönetmenlerinden birisiydi.

"Benim *Sonbahar Sonatı* filmim hakkında yazı yazan bir Fransız eleştirmen, 'Mösyö Bergman, Bergman filmleri yapmaya başladı,' demişti. Söylediği şey bir iltifat değildi. Tam tersi! İçime işleyen zekice ve keskin bir söz söylemişti, ben onun ne söylemek istediğini anlamıştım. Tamamen haklıydı. Bu, bir yönetmenin ne pahasına olursa olsun mutlaka sakınması gereken bir şeydir. Fellini'nin yaptığı birkaç Fellini filmi var, çoğu öyle değil. Daha fazlasını yapmaya ömrü yetmedi. Fakat Andrey Tarkovski'ye bakın. Ona göre, Sovyetler Birliği'ni terk etmek tam bir sanatsal felaketti. *Kurban*'a bakalım. Bu film umutsuz bir boşluk. Tarkovski ve ekibi dış mekân çekimleri gerçekleştirirken, baş oyuncusu Erland Josephson bir yaz gecesi hakkında komik ve açıklayıcı nitelikte harika bir radyo piyesi yazmıştı. Bu piyes daha sonra bir tiyatro oyunu haline getirildi.

"Bununla birlikte, Tarkovski bana hayatımda ve sinemadaki en güzel ve unutulmaz deneyimlerden birisini yaşatmıştır. 1971 yılında bir gün, SF Afterwards'ın salonlarından birinde Kjell Grede'le (İsveçli bir film yapımcısı) birlikte film izlerken, sandıklar dolusu film bulunan bir odaya göz atmıştık. Makiniste birini gösterip, 'Nedir bu?' diye sorduğumda, bana, 'Boktan bir Rus filmi,' şeklinde cevap vermişti. Sonra Tarkovski'nin adını görüp, Grede'e, 'Dinle, şimdi sana bu film hakkında bir şey okuyorum. İzleyip konusunun ne olduğunu göreceğiz,' dedim. Filmi bize izletmesi için makiniste rüşvet verdik.... İşte bu film, *Andrey Rublev*'di. Biz de öğleden sonra iki buçukta gözlerimizi açacak halimiz kalmamış, sersemlemiş ve filmin etkisi hâlâ üzerimizde, heyecan dolu olarak çıktık salondan. Bu olayı hiçbir zaman unutmayacağım. Asıl önemli olan da, İsveççe altyazı olmamasıydı! Konuşmaların tek kelimesini anlamıyorduk, fakat buna rağmen aklımız başımızdan gitmişti. Tarkovski benim çok beğendiğim *Ayna* adında başka bir film daha yaptı.

"Erland Josephson, Tarkovski'nin iki filminde oynamış ve onunla çok sohbet etmişti. Erland bana, Tarkovski'nin kendi performanslarıyla ilgili alışılmamış bir düşünceye sahip olduğu-

nu söylemişti. Oyuncuların rol yapmasını istemezmiş. Ne olursa olsun, ben hâlâ onun çılgın bir insan olduğu kanısındayım. Fakat onunla olan ilginç bir ilişkimi anlatmama da izin verin. Tarkovski bir gün *Kurban* filminin dış sahne çekimleri için Gotland'da (İsveç'in doğu sahillerinin açıklarında, Bergman'ın ünlü Farö adasından daracık bir geçitle ayrılan büyük bir ada) bulunuyordu; yirmi dakikalık bir uzaklıktaydım, fakat gitmemiştim. Defalarca hatırlayıp düşünmüşümdür bunu. Benim gözümde çok şey ifade eden, beni kesinlikle etkileyen bir insan gelmişti; belki de bir sinema yönetmeni olarak değil de, hayata karşı yaklaşımı nedeniyle öyle olmuştu. Bu denli yakınımdayken neden ziyaret etmemiştim? Sanırım mesele, dil sorunuydu. Benim kendimi bir parça rahat hissettiğim iki dil olan, İngilizce'yi de Almanca'yı da bilmiyordu o. Biraz Fransızca, biraz İtalyanca biliyordu, bir tercüman aracılığıyla konuşmamız gerekiyordu. Fakat benim onunla konuşup tartışmak istediğim konular tercüman kullanılacak türden değildi. Bu imkânsızdı. Dolayısıyla, görüşmeye gitmedim. Şimdi pişmanlık duyuyorum, özellikle de fazla bir ömrü kalmadığı için."

Bergman hâlâ film yapmaya devam ederken, eleştirmenlerin yazıp çizdiklerine bakıyor muydu? Çalışmalarının kabul görme şeklini dert ediyor muydu? Söyleşinin bir yerinde, parmağını bana doğru sallayarak konuşmayı kesip şöyle söyledi: "Siz bana birkaç kez saldırıda bulundunuz! Sizi düşmanlarımdan biri olarak görüyorum!" Ardından da bir kahkaha patlattı. "Dert edinmek, diye bir şey yok. Beni yıllardır gözlüyorsunuz. Bir sorun yok." Fakat Bergman diğer eleştirmenlerden söz ederken daha az keyifli ve daha az hoşgörülü görünmektedir.

"İlk başlarda çok kötü bir dönem yaşadım bu konuda. Şimdi hiç kimse hatırlamıyor. İlk söyleşilerimden bazılarını aktarabilirim. Akşam gazetelerinden birinde çalışan önemli bir eleştirmen *Çıplak Gece* hakkında, 'Bergman'ın en son kusmuk seline eğilecek değilim' şeklinde bir ifadede kullandı. Bir de, *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'ni izleme lütfunda bulunduktan sonra okurlarını, film 'sivilceli bir gencin pis bir fantezisinden ibaret, ben izlerken

utandım' şeklinde uyaran, kültürel arenada önemli bir isim olan etkili bir edebiyat eleştirmeni vardı. Basında bu türden tepkiler görmek insanda ne cesaret bırakıyor ne de keyif. Benzer tepkilerle çok karşılaştım."

Filmlerinizin değerlendirilmesi konusunda başka ülkelerin eleştirmenlerinin İsveçli meslektaşlarından daha akıllı olduğu görülmektedir. "Bu doğru olabilir. Fakat aynı zamanda bir şey anlamanız gerekiyor. Bir film yönetmeni olarak benim adımdan kaynaklanan şöhret denilen şey, tamamen ve temelden yabancıdır bana. İnsanlar sanki uzakta, benden uzaklarda yaşayan bir kuzen hakkında yazıp konuşuyorlarmış gibi geliyor bana. Eski filmlerimi neredeyse hiç izlemiyorum, diyebilirim."

Çünkü onları sevmiyorsunuz? "Hayır, sebebi bu değil. Beni ezdikleri, sarstıkları için. Çekimlerle ilgili bir anılar dalgası geliyor üstüme, önüne katıp götürüyor beni. Tiyatroda oyun sahnelemenin harika bir tarafı var. Bir oyun yönetiyorsunuz, izleyicilere defalarca izletiliyor ve sonra bitiyor. Fakat filmler kalıcı oluyor. Onların varlıklarını korumaları da acı verici olabiliyor. Zaman zaman, onların duyarsız eller tarafından çıkar amaçlı olarak kullanılıp katledildiklerini görebiliyorsunuz. Biliyorsunuz, bir filmin her bir baskısı makiniste kılavuzluk edilerek başlar. Ben *Persona*'nın kılavuzluğu için sertleşmiş halde bir penis resmi koydum. Üç-dört çerçevelik bir şeyden ibarettir. Film projeksiyon makinesinde saniyede 24 çerçeve şeklinde akıp gittiği için, siz penisin görüntüsünün perdedeki görünme süresini kestirebilirsiniz... saniyenin altıda biri. Bilinçaltı bir imgeydi o. Fakat yine de fark edildi. Bu film İsveç dışında büyük bir ilgi gördü ve her yerde gösterildi, fakat sertleşmiş haldeki penis görüntüsü daima kesilip çıkarıldı! Aksi gibi, filmin kılavuzuna dokunulmamış, bu dört çerçevesi de yerinde duran bir kopyasını bulmayı başardım. İsveççe olan negatifini kontrol ederek, o film olup olmadığını tespit ettim ve elimde yeni kopyalara temel oluşturacak bir negatif kopyası vardı. Fakat bu keşfim beni gerçekten şoka uğratmıştı.

"İnsanlar, örneğin Dramaten'de, teatral bir performansa katıldıkları zaman, onların bir tiyatroda bulunup koltuklarına otur-

muş olduklarının tamamen farkında olmaları benim açımdan çok önemlidir. Aynı şeyin bir film izlerken de geçerli olması gerekir. İzleyicilerin sinemanın mucizesini, onun insan yüzünü yakalamayı başarma şeklindeki eşi benzeri bulunmayan mucizesini fark etmeleri temeldir. Onun tamamen kusursuz bir şekilde işleyebilmesi için bir yönetmenin bir sahneyi en üst düzeyde etki yaratacak şekilde oluşturmak amacıyla çok sıkı çalışması gerekir. Sinema, aynen müzik gibi olduğundan muhteşem bir atmosferdir, aklın sınırlarını zorlar ve doğrudan doğruya duygulara temas eder. Doğru bir anda elde edilen bir yakın çekim harika bir etkiye sahip olabilir. Eğer bir yakın çekim akıllı bir şekilde gerçekleştirilmişse, iyi bir şekilde kurgulanmışsa, ışık doğru kullanılmışsa, çok iyi kadın ve erkek oyuncular üzerine yoğunlaşılmışsa, perdede istediğiniz kadar oynatabilirsiniz! Hâlâ aktif olarak film yönetmenliği yaparken en büyük hayalim tek bir yakın çekimden meydana gelen uzun metrajlı bir film yapmaktır.

"Daha önce sözünü ettiğim o uzaktaki kuzene tekrar dönersek, deyim yerindeyse, ben kendimi kesinlikle bir zanaatçıdan, yetenekli bir zanaat belasından öte bir şey olarak görmüyorum. Ben insanlara faydalı olacak şeyler, filmler ya da tiyatro eserleri yaratıyorum. Ben bugüne kadar kesinlikle bir... neydi o ifade?... *sub specie aeternitatis* ihtiyacı hissetmedim. Yarattığım eserleri sonsuza kadar anılmak için yaratmadım. İyi bir zanaatçının iyi şeyler yapmasına merak duydum sadece. Evet, ben kendimi insanlar için işe yarar sandalyeler ve masalar yapan bir zanaatçı olarak nitelendirmekten gurur duyuyorum."

★ ★ ★

KRONOLOJİ

Ernst Ingmar Bergman 14 Temmuz'da İsveç'in Uppsala kentinde, Akerblom'lu Karin Bergman'la papaz Erik Bergman'ın oğlu olarak dünyaya gelir. (Erkek kardeşi Dag 1914'te, kız kardeşi Margareta 1922'de doğar.)

Yaz dönemi değişim öğrencisi olarak Almanya'da bir ay kalır ve Adolf Hitler'in gövde gösterisi yaptığı bir Berlin mitingine katılır.

Zorunlu askerlik görevini yerine getirir. Stockholm Üniversitesi'ne girer. Tiyatro oyunları sahnelemeye başlar.

Üniversiteyi bırakır, fakat oyun sahnelemeye devam eder.

Svensk Filmindustri'de senaryo bölümünde çalışmaya başlar.

Else Fisher'le evlenir. Kızı Lena dünyaya gelir.

Alf Sjöberg, Bergman'ın senaryosunu yazdığı *Işkence*'nin yönetmenliğini yapar. Bergman'ın pek çok önemli filminde rol

alan Gunner Björnstrand *Fanny ve Alexander*'da küçük bir rol almıştır.

1945 Else Fisher'dan boşanır. Ellen Lundström'le evlenir. Kızı Eva doğar.

1946 Bergman *Kriz*'de ilk defa yönetmenlik yapar. Oğlu Jan dünyaya gelir.

1946-1950 Sinema yönetmenlerine senaryo yazmaya devam ederken, bir yandan da *Cehennemi Karanlıkta Müzik, Liman Şehri, Zindan, Üç Tuhaf Aşk* ve İsveçli efsanevi yönetmen, Bergman'dan en çok etkilenen kişilerden biri olan Victor Spöström'ün büyük bir destek rolü aldığı *Neşe'ye Doğru*'ya gibi bir dizi acemilik filmlerinin yönetmenliğini yapar. *Aşkımızın Üzerine Yağmur Yağıyor*'da Bergman'ın daha sonraki pek çok filminde başrol oynayan ve iki senaryo çalışmasında da onunla işbirliği yapan Erland Josephson'un küçük rolleri vardır. 1950'de Ellen Lustrom'den boşanır.

1951 *Yaz Oyunları*. İçlerinden biri on beş yaşındaki Bibi Andersson'un başrol oynadığı "Prenses ve Domuz Çobanı" olan Bris dizisinin tanıtım filmlerinin yönetmenliğini yapar. Gun Grut'la evlenir.

1952 Malmö Şehir Tiyatrosu'nda yönetmenlik yapar. *Kadınların Sırları*.

1953 Harriet Andersson'un Bergman'la ilk filmi olan *Monika'yla Bir Yaz* dikkatleri üzerine çeker ve kadın oyuncunun fotoğraflarını gözler önüne sermesiyle insanları şoka uğratır. Pek çok kimsenin Bergman'ın ilk olgunluk dönemi çalışması olarak söz ettiği *Çıplak Gece*. Gun Grunt'tan boşanır.

1955 Bergman'ın on altıncı filmi, *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*.

1956 *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* Cannes Film Festivali'nde 'en iyi şiirsel ödül' adıyla bir ödül kazanır. Bu filmin başarısı Bergman'ın daha büyük çapta bir sanatsal özgürlük sahibi olmasına imkân sağlar.

1957 Bergman uluslararası sinema sahnesindeki yerini iki şaheserle -*Yedinci Mühür* (Cannes'da Özel Jüri Ödülü'nü kazanır) ve *Yaban Çilekleri*- sağlamlaştırır. Her iki filmde de, Bergman'ın çalışmalarında 1970 yılı boyunca yer alan Max von Sydow önemli roller alır. *Yaban Çilekleri*'nde Sjöström başrol oynar ve onun Bergman filmlerine olan katkısı 1960 yılında ölümüne kadar devam eder.

1958 *Yaban Çilekleri*, Venedik Film Festivali'nde Altın Ayı'yı alır. Senaryosunu Ulla Isaksson'un yazdığı *Hayatın Eşiğinde*, Cannes'da birkaç dalda ödül alır. *Büyücü*.

1959 Käbi Laretel'le evlenir.

1960-1961 Senaryosunu Ulla Isaksson'un yazdığı ve 1984 yılı boyunca Bergman'ın daha sonraki bütün filmlerinin görüntü yönetmenliğini üstlenecek olan Sven Nykvist'in çektiği *Bakire Bahar*. Bir üçlemenin ilki olan ve birincisi Farö adasında çekilen, dört karakterli bir oda oyunu olan *Aynadaki Gibi*. Bu filmler birbiri ardına En İyi Yabancı Film dalında Akademi Ödülleri'ni kazanır.

1962 Oğlu Daniel dünyaya gelir.

1963 Konusu ruhsal bunalım geçiren bir papazla ilgili olan *Kış Işığı (Komünyon Ziyaretçileri)*. Bergman daha sonra bu filmi en sevdiği film olarak nitelendirir. Üçlemenin üçüncü filmi olan ve filmi pornografik bulan pek çok izleyiciyi mahcup eden *Sessizlik*. Bergman, Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'na müdür olarak atanır ve sinema yönetmenliğinden yaklaşık iki yıl kadar uzak kalır.

1964 Bergman'ın son farsı ve ilk renkli filmi, *Bütün Kadınlar*.

1965 Bu yılın başında virüslerin yol açtığı bir hastalığa yakalanır ve bu hastalık yüzünden birkaç ay boyunca neredeyse adım atamaz. Liv Ullmann'la ilişkisi başlar.

1966 Ullmann'ın başrol oynadığı ilk filmi, *Sessizlik*'in düşsel, empresyonist, anlatısal-olmayan ve kendine işaret eden niteliğini daha da ileri boyutlara taşıyan *Persona*. Her ne kadar oradaki bir ofisi kullanmaya devam etse de, Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'ndaki görevini bırakır. Farö'de bir ev yaptırır. Annesi ölür ve Käbi Laretel'den boşanır. Kızı Linn doğar.

1968-1969 Farö'de, *Persona*'nın ardından hepsi de onun gibi çekilen üç önemli film yapar: *Kurtların Saati*, *Utanç* ve *Tutku (Anna'nın Tutkusu)*. Bu iki belgeselden birincisinin konusu Farö'deki hayata ilişkindir.

1970 Bergman'ın babası ölür. Liv Ulmann'la ilişkisi sona erer.

1971 Bergman'ın İngiliz dilindeki ilk filmi *Temas*. Ingrid von Rosen'le evlenir.

1972-1973 *Persona*'yla başlattığı muhteşem şaheser dizisini *Çığlıklar ve Fısıltılar* ve *Bir Evlilikten Sahneler*'le sona erdirir. Bunlardan İsveç televizyonu için altı bölüm halinde çekilen ve kısaltılarak bü-

tün dünya sinemalarında gösterime sunulan sonuncusu, çok başarılı olur. Bu film bazı Avrupa ülkelerinde boşanma oranının artmasına yol açar ve izleyenler kendi evlilikleriyle ilgili tavsiyelerde bulunması için Bergman'a mektuplar yazarlar.

1975 Mozart'ın operasının bir uyarlaması olan *Sihirli Flüt* İsveç televizyonunda yayınlanır ve dünya sinemalarında gösterilir. Stockholm Üniversitesi kendisine doktora unvanı verir.

1976 Bergman'ın bir kez daha dünya çapında gösterim için teatral uzunluğa yöneldiği dört bölümlük bir televizyon draması olan *Yüz Yüze*. Vergi kaçırmaktan tutuklanır. Kendi isteğiyle Münih'e sürgüne gider ve orada tiyatro oyunları sahneleyip, film yönetmenliği yapar.

1977 Bergman'ın İngiliz dilinde yapılmış ikinci ve son filmi *Yılan Yumurtası* Münih'te çekilir.

1978 Liv Ullmann'la Ingrid Bergman'ın birlikte yer aldığı *Sonbahar Sonatı* Oslo'da çekilir ve bu film Ullmann'ın bir Bergman filminde görünmesini sağlar.

1979 İsveç hükümeti vergi kaçakçılığından tutuklanması nedeniyle Bergman'dan resmen özür diler. İkinci Farö belgeseli.

1980 Almanya'da çekilecek filmlerin sonuncusu olan, *Kuklaların Hayatından.*

1982 Bergman'ın en tutkulu projelerinden birisi olan *Fanny ve Alexander* İsveç televizyonunda dört bölüm halinde yayınlanır. Bu filmde, daha sonraki Bergman filmlerinde önemli roller üstlenecek olan Börje Ahlstedt'le Pernilla August yer almaktadır. Bergman daha sonra filmin teatral kısalığından duyduğu memnuniyetsizliği dile getirir; film dikkate değer bir beğeni elde edemese de, ABD'deki gösteriminde dört Akademi ödülü alır (o zamanlar İngiliz dilinde olmayan filmler için verilen bir ödüldü). Bergman sinema yönetmenliğini bıraktığını bildirir, fakat *Fanny ve Alexander,* on beş yıl boyunca kendisinin yazacağı ve zaman zaman da televizyon için çekip yönetmenliğini yapacağı kendi kişisel ve aile tarihi hakkında bir dizi kurgusal dramanın başlangıcı olur.

1984 Kısa bir televizyon filmi olan, *Provadan Sonra.*

1986 Senaryosunu Ulla Isaksson'un kaleme aldığı televizyon filmi, *Kutsanmışlar.*

1987 Daha çok anne babasıyla ilişkileri ve kendi çocukluğuna değinip kişisel hayatını konu alan *Büyülü Fener* otobiyografisi.

1992 Senaryosunu Bergman'ın yazdığı, anne babasının evliliği ve kendi çocukluğuyla ilgili anılardan uyarlanan iki filmin gösterimi. Bergman'ın oğlu Daniel *Pazar Çocuğu*'nu yönetirken, Bille August da dört bölümlük bir mini televizyon dizisi olan *İyi Niyetler*'in yönetmenliğini yapmıştır.

1993 Bergman'ın film çalışmalarını ele alan ikinci biyografisi, *İmgeler*.

1995 Televizyon için çekilen, *Son Çığlık*. Karısı Ingrid'in ölümü.

1996 Ullmann mini bir televizyon dizisi olan, Bergman'ın senaryosunu anne babasının hikâyesini konu alarak yazdığı *Mahrem İtiraflar*'ın yönetmenliğini üstlenir. Bu filmin görüntü yönetmenliğini Sven Nykvist yapar ve Max von Sydow bir destek rolü alır.

1997 Televizyon için yapılan *Bir Palyaçonun Önünde*. Bu artık sonuncusudur ve Bergman'ın kurgusal aile dramasının en güzeli olan *Fanny ve Alexander*'la birlikte yer alır.

2000 Senaryosunu Bergman'ın kaleme alıp Ullmann'ın yönetmenliğini üstlendiği *Sadakatsiz*.

2003 Televizyon için yeni bir HDTV tarzında çekilen *Saraband*. Bu film *Bir Evlilikten Sahneler*'in devamıdır ve başrollerini Ullmann, Josephson ve Ahlstedt oynar. Aynı yıl sonunda film yapmayı tamamen bırakır.

2007 30 Temmuz 2007'de seksen dokuz yaşındayken, Antonioni'yle aynı gün hayata veda eder.

FİLMOGRAFİ

Televizyon için yaptığı çalışmalar (*) işaretiyle belirtilmiştir.

1944

HETS *(TORMENT, FRENZY; İŞKENCE)*

Yapımcı: Harald Molander
Yönetmen: Alf Sjöberg
Senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Martin Bodin
Müzik: Hilding Rosenberg
Sanat yönetmeni: Arne Akermark
Kurgu: Oscar Rosander.
Oyuncular: Stig Järrel (Caligula), Alf Kjellin (Jan-Erik Widgren), Mai Zetterling (Berta Olsson), Olof Winnerstrand (müdür), Gösta Cederlund (Pippi), Hugo Björne (Dr. Nilson), Stig Olin (uyku perisi), Olav Riego (Bay Widgren), Märta Arbin (Bayan Widgren), Jan Molander (Pettersson), Gunnar Björnstrand (öğretmen)
Siyah-beyaz, 101 dakika

1946

KRIS *(CRISIS; KRİZ)*

Yapımcı: Harald Molander

Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman (Leck Fischer'in bir radyo oyunundan uyarlama)

Görüntü yönetmeni: Gösta Roosling

Müzik: Erland von Koch

Sanat yönetmeni: Arne Akermark

Kurgu: Oscar Rosander

Oyuncular: Inga Landré (Nelly), Stig Olin (Jack), Marianne Löfgren (Jenny), Dagny Lind (Ingeborg), Allan Bohlin (Ulf), Ernst Eklund (Edvard Amca), Signe Wirff (Jessie Teyze)

Siyah-beyaz, 93 dakika

DET REGNAR PA VAR KARLEK *(IT RAINS ON OUR LOVE; MAN WITH AN UMBRELLA; AŞKIMIZIN ÜSTÜNE YAĞMUR YAĞIYORDU)*

Yapımcı: Lorens Marmstedt

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senaryo: Ingmar Bergman ve Herbert Grevenius (Oscar Braathen'in bir oyunundan uyarlama)

Görüntü yönetmeni: Hilding Bladh ve Göran Strindberg

Müzik: Erland von Koch

Sanat yönetmeni: P. A. Lundgren

Kurgu: Tage Holmberg

Oyuncular: Barbro Kollberg (Maggi), Birger Malmsten (David), Gösta Cerderlund (şemsiyeli adam), Ludde Gentzel (Hakanson), Douglas Hage (Andersson), Hjördis Pettersson (Bayan Andersson), Benkt-Ake Benktsson (savcı), Sture Ericson (Kängsnöret), Ulf Johansson (Stalvispen), Julia Caesar (Hanna Ledin), Gunnar Björnstrand (Bayan Purman), Ake Fridell (papaz), Erland Josephson (kilise görevlisi)

Siyah-beyaz, 95 dakika

1947

KVINNA UTAN ANKSİTE *(WOMAN WITHOUT A FACE)*

Yapımcı: Harald Molander

Yönetmen: Gustaf Molander

Senaryo: Ingmar Bergman ve Gustaf Molander

Görüntü yönetmeni: Ake Dahlqvist

Müzik: Erik Nordgren, Julius Jacobsen

Sanat yönetmeni: Arne Akermark, Nils Svendwall

Kurgu: Oscar Rosander

Oyuncular: Alf Kjellin (Martin Grendé), Gunn Wallgren (Rut Köhler), Anita Björk (Frida Grandé), Stig Olin (Ragnar Ekberg), Olof Winnerstrand (Bayan Grandé), Marianne Löfreng (Bayan Köhler), Georg Funkquist (Victor), Ake Grönberg (Sam Svensson), Linnéa Hillberg (Bayan Grandé)

Siyah-beyaz, 102 dakika

SKEPP TILL INDIALAND *(A SHIP BOUND FOR INDIA; SHIP TO INDIA; FRUSTRATION; LAND OF DESIRE)*

Yapımcı: Lorens Marmstedt

Yönetmen/Senaryo: Ingmar Bergman (Martin Söderhjelm'in bir oyunundan uyarlama)

Görüntü yönetmeni: Gören Strindberg
Müzik: Erland von Koch
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Tage Holmberg
Oyuncular: Holger Löwenadler (Alexander Blom), Anna Lindahl (Alice Blom), Birger Malmsten (Johannes Blom), Gertrud Fridh (Sally), Naemi Briese (Selma), Hjördis Pettersson (Sofi), Lasse Krantz (Hans), Jan Molander (Bertil), Erik Hell (Pekka), Ake Fridell (müzikhol yöneticisi)
Siyah-beyaz, 98 dakika

1948

MUSIK I MÖRKER *(NIGHT IS MY FUTURE; MUSIC IN DARKNESS)*
Yapımcı: Lorens Marmstedt
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Dagmar Edqvist (kendi oyunundan uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Gören Strindberg
Müzik: Erland von Koch
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Lennart Wallén
Oyuncular: Mai Zetterling (Ingrid), Birger Malmsten (Bengt), Bengt Eklund (Ebbe), Olof Winnerstrand (papaz), Naima Wifstrand (Bayan Shröder), Hilda Borgström (Lovisa), Douglas H?ge (Kruge), Gunnar Björnstrand (Klasson)
Siyah-beyaz, 87 dakika

HAMNSTAD *(PORT OF CALL; HARBOR CITY)*
Yapımcı: Harald Molander
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Olle Länsberg ve Ingmar Bergman (Läsberg'in bir hikâyesinden uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Gunnar Ficher
Müzik: Erland von Koch
Sanat yönetmeni: Nils Svenwall
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Nine-Christine Jönsson (Berit), Bengt Eklund (Gösta), Mimi Nelson (Gertrud), Berta Hall (Berit'in annesi), Birgitta Valberg (Agnetta Vilander), Sif Ruud (Bayan Krona), Erik Hell (Berit'in babası)
Siyah-beyaz, 97 dakika

EVA
Yapımcı: Harald Molander
Yönetmen: Gustaf Molander
Senaryo: Ingmar Bergman ve Gustaf Molander
Görüntü yönetmeni: Ake Dahlqvist
Müzik: Erik Nordgren
Sanat yönetmeni: Nils Svenwall
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Birger Malmsten (Bo Fredriksson), Eva Stiberg (Eva), Eva Dahlbeck (Suzanne Boln), Ake Claessom (Erik Fredriksson), Wanda Rothgardt (Anna Fredriksson), Stig Olin (Göran Bolin), Inga Landgré (Frida), Erland Josephson (Karl)
Siyah-beyaz, 97 dakika

1949

FANGALSEE *(THE DEVIL'S WANTON; PRISON)*

Yapımcı: Lorens Marmstedt

Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Göran Stringberg

Müzik: Erland von Koch

Sanat yönetmeni: P. A. Lundgren

Kurgu: Lennart Wallén

Oyuncular: Doris Svedlund (Brigitta Carolina), Birger Malmsten (Tomas), Eva Henning (Sofi), Hasse Ekman (Martin), Stig Olin (Peter), Irma Christenson (Linnea), Anders Henrikson (Paul), Marianne Löfgren (Signe Bohlin), Curt Masreliez (Alf)

Siyah-beyaz, 78 dakika

TÖRST *(THREE STRANGE LOVES; THIRST)*

Yapımcı: Hege Hagerman

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senaryo: Herbert Grevenius (Birgit Tengroth'un hikâyesinden uyarlama)

Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer

Müzik: Erik Nordgren

Sanat yönetmeni: Nils Svenwall

Kurgu: Oscar Rosander

Oyuncular: Eva Henning (Rut), Birger Malmsten (Bertil), Birgit Tengroth (Viola), Hasse Ekman (Doktro Rosengren), Mimmi Nelson (Valborg), Bengt Eklund (Raoul), Gaby Stenberg (Astrid), Naima Wifstrand (Bayan Henriksson)

Siyah-beyaz, 84 dakika

1950

TILL GLÄDE *(TO JOY; NEŞEYE)*

Yapımcı: Allan Ekelund

Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer

Müzik: W.A. Mozard, F. Mendelshon, B. Smethana, L. van Beethoven

Sanat yönetmeni: Nils Svenwall

Kurgu: Oscar Rosander

Oyuncular: Maj-Britt Nilson (Marta), Stig Olin (Stig Eriksson), Birger Malmsten (Marcel), John Ekman (Mikael Bro), Margit Carlquist (Nely Bro), Victor Sjöström (Sönderby), Sif Ruud (Stina), Erland Josephson (Bertil)

Siyah-beyaz, 99 dakika

MEDAN STADEN SOVER *(WHILE THE CITY SLEEPS)*

Yapımcı: Helge Hagerman

Yönetmen: Lars-Eric Kjellgren

Senaryo: Lars-Eric Kjellgren ve Per Anders Fogelström, Ingmar Bergman'a ait bir düşünceden uyarlama

Görüntü yönetmeni: Martin Bodin

Müzik: Stig Rybrant

Sanat yönetmeni: Nils Svenwall

Kurgu: Oscar Rosander

Oyuncular: Sven-Eric Gamble (Jompa), Inga Landgré (Iris), Adolf Jahr (Iris'in babası), Elof Ahrie (patron), John Elfström (Jompa'nın babası), Hilding Gavie (çalıntı eşya satıcısı), Carl Ström (kapıcı), Ulf Palme (Kalle Lund), Babro Hiort af Ornäs (Rutan)

Siyah-beyaz, 102 dakika

SANT HÅNDER INTE HÅR *(THIS CAN'T HAPPEN HERE; HIGH TENSION)*
Yapımcı: Helge Hagerman
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Herbert Grevenius
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren
Sanat yönetmeni: Nils Svenwall
Kurgu: Lennart Wallén
Oyuncular: Signe Hasso (Vera Irmelin), Alf Kjellin (Björn Almkvist), Ulf Palme (Atkä Natas), Gösta Cederlund (doktor), Yngve Nordwall (Lindell), Hannu Kompus (papaz), Sylvia Tael (Vanja), Stig Olin (genç adam)
Siyah-beyaz, 84 dakika

1951
SOMMARLEK *(SUMMER INTERLUDE; ILLICIT INTERLUDE; YAZ OYUNLARI)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Ingmar Bergman ve Herbert Grevenius (Bergman'a ait bir hikâyeden uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren
Sanat Yönetmeni: Nils Svenwall
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Maj-Britt Nilsson (Marie), Birger Malınsten (Henrik), Alf Kjellin Stig Olin (bale hocası), Renée Björling (Elisabet hala)
Siyah-beyaz, 96 dakika

FRANSKILD *(DIVORCED)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen: Gustav Molander
Senaryo: Ingmar Bergman ve Herbert Grevenius
Görüntü yönetmeni: Ake Dahlqvist
Müzik: Erik Nordgren, Bengt Wallerström
Sanat yönetmeni: Nils Svenwall
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Inga Tidbald (Gerdrud Holmgren), Alf Kjellin (Dr. Bertil Nordelius), Doris Svenlund (Marianne Berg), Hjördis Petterson (Bayan Nordelius), Hakan Westergren (P. A. Beckman), Irma Christenson (Cecilia Lindeman), Holger Löwenadler (Tore Holmgren), Marianne Löfgren
Siyah-beyaz, 103 dakika

1951 yılında, ("Prenses ve Domuz Çobanı") adlı bölümünde Bibi Andersson'un başrol oynadığı *Bris* ("Esinti") adlı televizyon dizisinin dokuz bölümünün yönetmenliğini Bergman, görüntü yönetmenliğini ise Gunnar Fischer yaptı.

1952
KVINNORS VANTAN *(SECRETS OF WOMAN; WAITING WOMEN; BEKLEYEN KADINLAR)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren
Sanat yönetmeni: Nils Svenwal
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Anita Björk (Rakel), Eva Dahlbeck (Karin), Maj-Britt Nilsson (Marta), Birger Malmsten

(Martin Lobelius), Gunnar Björnstrand (Fredric Lobelius), Karl-Arne Holmsten (Eugen Lobelius)), Jarl Kulle (Kaj), Aino Taube (Annette), Hakan Westergren (Paul), gerd Andersson (Maj),
Siyah-beyaz, 107 dakika

1953

SOMMAREN MED MONIKA *(SUMMER WITH MONIKA; MONIKA; MONIKA: THE STORY OF A BAD GIRL; MONİKA'YLA BİR YAZ)*

Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Per Anders Fogelström (ve adı geçmeden, Ingmar Bergman, Fogelström'ün romanından uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Tage Holmberg ve Gösta Lewin
Oyuncular: Harriet Andersson (Monika), Lars Ekborg (Harry), Dagmar Ebbesen (Harry'nin teyzesi), Ake Fridell (Monika'nın babası), Naemi Briese (Monika'nın annesi), Ake Grönberg (Harry'nin patronu), Sigge Fürst (John Harryson (Lelle)
Siyah-beyaz, 96 dakika

GYCKLARNAS AFTON *(SAWDUST AND TINSEL; EVE OF THE CLOWN; EVE OF THE JESTERS; THE NAKED NIGHT)*

Yapımcı: Rune Waldekranz
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist, Hilding Bladh
Müzik: Karl-Birger Blomdahl
Sanat yönetmeni: Bibi Lindström
Kurgu: Carl-Olov Skeppstedt
Oyuncular: Ake Grönberg (Albert Johansson), Harriet Andersson (Anne), Hasse Ekman (Frans), Anders Ek (Frost), Gudrun Brost (Alma Frost), Annika Tretow (Agda), Erik Strandmark (Jens), Gunnar Björnstrand (Sjuberg), Curt Löwgren (Blom), Ake Fridell (memur)
Siyah-beyaz, 86 dk.

1954

ENN LECTION I KÄRLEK *(A LESSON IN LOVE)*

Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Martin Bodin
Müzik: Dag Wirén
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Eva Dahlbeck (Marianne Erneman), Gunnar Björnstrand (David Erneman), Yvonne Lombard (Suzanne), Harriet Andersson (Nix), Ake Grönberg (Carl-Adam), Olof Winnerstrand (Henrik Erneman), Brigette Dagmar Ebbesen (hemşire), Sigge Fürst (papaz)
Siyah-beyaz, 96 dakika

1955

KVINNODRÖM *(DREAMS; JOURNEY INTO AUTUMN)*

Yapımcı: Rune Waldekranz
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Hilding Bladh
Sanat yönetmeni: Carl-Olov Skeppstedt
Oyuncular: Eva Dahllbeck (Suzanne), Harriet Andersson (Doris), Gunnar Björnstrand (Sönderby), Ulf Palme (Lobelius), Inga Landgré (Marta Hedeby)Pawlo (Marianne), Maima Wifstrand (Bayan Arén)
Siyah-beyaz, 87 dakika

SOMMARNATTENS LEENDE *(SMILES OF A SUMMER NIGHT; BİR YAZ GECESİ GÜLÜMSEMELERİ)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren; R. Schumann, W.A. Mozart, F. Chopin, F. Liszt
Sanat yönetmeni: P. A. Lundgren
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Ulla Jacobsson (Anne Egerman), Eva Dahlbeck (Desirée Armfeldt), Gunner Andersson (Petra), Margit Carlquist (Charlotte Malcolm), Gunnar Björnstrand (Fredrik Egerman), Jarl Kulle (Car-Magnus Malcolm), Ake Fridelll (Frid), Björn Bjelvenstam (Henrik Egerman), Naima Wifstrand (Bayan Armfeldt), Jullan Kindahl (Beata), Gull Natorp (Malla), Birgitta Valberg. Bibi Andersson (kadın oyuncular)
Siyah-beyaz, 108 dakika

1956

SISTA PARET UT *(LAST COUPLE OUT; LAST PAIR OUT; TEMPEST OF YOUNG HEARTS)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen: Alf Sjöberg
Senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Martin Bodin
Müzik: Erik Nordgren, Charles Redland, Bengt Halberg, Julius Jacobsen
Sanat yönetmeni: Harald Garmland
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Eva Dahlbeck (Susanne Dahlin), Harriet Andersson (Anita), Bibi Andersson (Kerstin), Björn Bjelvenstam (Bo Dahlin), Jarl Kulle (Ernst Farell), Olof Widgren (Hans Dahlin), Aino Taube (Kerstin'in annesi)
Siyah-beyaz, 103 dakika

DET SJUNDE INSEGLET *(THE SEVENTH SEAL; YEDİNCİ MÜHÜR)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman (Bergman'ın *Ahşap Üzerindeki Resim* adlı oyunundan uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Lennart Wallén
Oyuncular: Gunnar Björnstrand (Jöns), Bengt Ekerot (Ölüm), Nils Poppe (Jof), Max von Sydow (Antonius Block), Bibi Andersson (Mia), Inga Gill (Li-

sa), Maud Hansson (büyücü) Inga Landgré (Karin), Gunnel-Lindblom (dilsiz kız), Bertil Anderberg (Raval), Anders Ek (rahip), Ake Fridell (Plog), Gunnar Olsson (kilise ressamı), Erik Strandmark (Skat)

Siyah/beyaz, 96 dakika

1957

HERR SLEEMAN KOMMER *(SLEEMAN'S COMING; MR. SLEEMAN IS COMING)

Yapımcı: Henrik Dyfverman

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senaryo: Hajalmar Bergman

Yapım tasarımı: Martin Ahlbom

Oyuncular: Naima Wifstrand (Bina teyze), Jullan Kindahl Mina teyze), Bibi Andersson (Anne-Marie), Max von Sydow (Valter), Yngve Nordwall (Sleeman)

Siyah/beyaz, 43 dakika

SMULTRONTÅLLET *(WILD STRAWBERRIES; YABAN ÇİLEKLERİ)*

Yapımcı: Allan Edelund

Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer

Müzik: Erik Nordgren

Sanat yönetmeni: Gittan Gustafsson

Kurgu: Oscar Rosander

Oyuncular: Victor Sjöström (Isak Borg), Bibi Andersson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björnstrand (Evald Borg), Jullan Kindahl ((Agda), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelvenstam (Viktor), Naima Wifstrand (Isak'ın annesi), Gunnel Broström (Bayan Alman), Gertrud Fridh (Karin), Sif Ruud (Olga hala), Gunnar Sjöberg (Alman), Max von Sydow (Akerman), Ake Fridall (Karin'in sevgilisi), Gunnel Lindblom (Charlotta)

Siyah/beyaz, 90 dakika

1958

***VENETİANSKAN (THE VENETIAN)**

Yapımcı: Henrik Dyfverman

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senaryo: Giacomo Oreglia, Bertil Bodén (on altıncı yüzyıl İtalyasına ait bir oyunun çevirmenleri)

Sanat yönetmeni: Härje Ekman

Oyuncular: Folke Sundqvist (Julio), Maud Hansson (Nena), Eva Stiberg (Angela), Gunnel Lindblom (Valeria), Helena Reuterblad Oria), Sture Lagerwall (Bernardo)

Siyah/beyaz, 56 dakika

NARA LIVET *(BRINK OF LIFE; SO CLOSE TO LIFE)*

Yapımcı: Gösta Hammarbäck

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senaryo: Olle Hrdberg'in bir oyunundan uyarlanmış uyarlama

Oyuncular: Eva Dahlbeck (Stina Andersson), Ingrid Thulin (Cecilia Ellius), Bibi Andersson (Hjördis Petterson), Barbro Hiort af Ornäs (Brita), Erland Josephson (Anders Ellius), Max von Sydow

(Harry Andersson), Gunnar Sjöberg (Dr. Nordlander), Ann-Marie Gyllenspetz (Gran), Inga Langré (Greta Ellius)
Siyah/beyaz, 84 dakika

***RABIES**
Yapımcı: Henric Dyferman
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Olle Hedberg'in çalışmalarından uyarlam
Oyuncular: Max von Sydow (Bo Stensson Svenningson), Gunnel Lindblom (Jenny), Ake Fridell (Sixten Garberg), Bibi Andersson (Elivor), Folke Sundqvist (Erik)
Siyah/Beyaz, 89 dakika

ANSIKTET *(THE MAGICIAN; THE FACE; YÜZ)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Max von Sydow (Albert Emanuel Vogler), Ingrid Thulin (Aman/Manda), Gunnar Björnstrand (Vergerus), Naima Wifstrand (Vogler'in büyükannesi), Bengt Ekerot (Spegel), Bibi Andersson (Sara), Gertrud Fridh (Ottilia, Lars Ekborg (Simson), Toivo Pawlo (Starbeck), Erland Josehson (Egerman), Ake Fridell (Tubal), Sif Ruud (Sofia), Oscar Ljung (Antonson), Ulla Sjöblom (Henrietta), Axel Düberg (Rustan), Brigitta Pettersson (Sanna)
Siyah/beyaz, 102 dakika

1960
OVADER *(STORM; STORM WEATHER)
Yapımcı: Henrik Dyfverman
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: August Strindberg'in bir oyunundan uyarlama
Görüntü yönetmeni: Egon Blank, Sven-Eric Larson, Mans Reutersward, Lars Swahn
Oyuncular: UnoHenning (Centilmen), Ingvar Kjellson (erkek kardeş), John Elfström (Strong), Birgitta Grönwald (Agnes), Mona Malm (Luise), Gunnel Broström (Gerda, Curt Masreliez (Fischer)
Siyah/beyaz, 91 dakika

JUNGFRUKALLAN *(THE VIRGIN SPRING; BÂKİRE BAHAR)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Ulla Isaksson (bir on üçüncü yüzyıl baladından uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Erik Nordgren
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Max von Sydow (Töre), Birgitta Valberg (Märeta), Gunnel Lindblom (Ingeri), Birgitta Pettersson (Karin), Axel Dülberg (çoban), Tor Isedal (dilsiz çoban), Allan Edwall (dienci), Ove

Porath (delikanlı), Axel Slangus (köprü görevlisi), Gudrun Brost (Frida), Oscar Ljung (Simon)
Siyah/beyaz, 88 dakika

DJÄVULENS ÖGA *(THE DEVIL'S EYE)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/Senaryo: Ingmar Bergman (Oluf Bang'ın *Don Juan'ın Dönüşü* adlı bir radyo oyunundan uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren
Sanat Yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Oscar Rosander
Oyuncular: Jarl Cullr (Don Juan), Bibi Andersson Britt-Marie), Stig Järrel (Şeytan), Nils Poppe (papaz), Gertrud Fridh (Renata), Sture Lagerwall (Pablo), Georg Funquist (Rochefoucauld), Gunnar Sjöberg (Macopanza), Torsten Winge (yaşlı adam), Axel Düberg (Jonas), Kristina Adolphson (peceli kadın), Allan Edwall (iblis), Gunnar Björnstrand (anlatıcı)
Siyah/beyaz, 86 dakika

1961
SASOM IEN SPEGEL *(THROUGH A GLASS DARKLY; AYNADAKİ GİBİ)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Erik Nordgren, J.S. Bach
Sanat yönetmeni: P.A. Lungren
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Harriet Andersson (Karin), Gunnar Björnstrand (David), Max von Sydow (Martin), Lars Passg?rd (Minus)
Siyah/beyaz, 89 dakika

LUSTGARDEN *(THE PLEASURE GARDEN; THE GARDEN OF EDEN; CENNET BAHÇESİ)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen: Alf Kjellin
Senaryo: Ingmar Bergman ve Erland Josephson, "Buntel Eriksson" adı altında
Görüntü yönetmeni: Gunnar Fischer
Müzik: Erik Nordgren
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Sickan Carlsson (Fanny), Gunnar Björnstrand (DavidFranzén), Bibi Andersson (Anna), Per Myrberg (Emil), Kristina Adolphson (Astrid), Stig Järrel (Lundberg)
Renkli, 93 dakika

1963
NATTVARDGÄSTERNA *(WINTER LIGHT; THE COMMUNICANTS; KIŞ IŞIĞI)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Sanat yönetmeni: P. A. Lundgren
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Ingrid Thulin (Märta Lundberg), Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Gunnel Lind-

blom (Karin Persson), Max von Sydov (Jonas Persson), Allan Edwall (Frövik), Kolbjörn Knudsen (Aronsson), Olof Thunberg (Fredric Blom), Elsa Ebbesen (Magdalena Lendfors)
Siyah/beyaz, 80 dakika

TRÄMALNING *(WOOD PAINTING)
Yapımcı: Henrik Dyfverman
Yönetmen: Lennart Olsson
Senaryo: Ingmar Bergman *(Yedinci Mühür'ün kaynağı olan oyundan uyarlama)*
Oyuncular: Marianne Wesén (Kız), Olof Bergström (Jöns), Oscar Ljung (Şövalye), Ulla Akelson (Büyücü), Ake Lindström (Demirci), Marianne Hedengrahn (Maria), Georg Arlin (Aktör), Gudrun Brost (Lisa), Margareta Bergfelt (Karin), Folke Sundquist (Anlatıcı)

ETT DRÖMSPEL *(A DREAM PLAY)
Yapımcı: Ingmar Bergman
Senaryo: August Strindberg'in bir oyunundan uyarlama
Görüntü yönetmeni: Bosse Larsson, Jan Wictorinus, Olle Mossberg, Per Olof Nordmark, Ake Dahlqvist, Albert Rudling
Müzik: Sven-Erik Back
Sanat yönetmeni: Carl Cloffe
Kurgu: Monica: Barthelsson
Oyuncular: Ingrid Thulin (Agnes), Uno Nenning (Memur), Allan Edwall (Avukat), Olof Widgren (Şair), John Elfström (Glazier), Brita Öberg (Anne), Ragnar Falck (Baba), Eivor Landström (Lina)
Siyah/Beyaz, 105 dakika

TYSTNADEN *(THE SILENCE; SESSİZLİK)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Svven Nykvist
Müzik: Ivan Renliden
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Birger Malmsten (Bardaki garson), Hakan Jahnberg (oda servisi yapan garson), Jörgen Lindström (Johan)
Siyah/beyaz, 96 dakika

1964

FÖR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR *(ALL THESE WOMEN; NOW ABOUT THESE WOMEN; BÜTÜN KADINLAR)*
Yapımcı: Allan Ekelund
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Ingmar Bergman ve Erland Josephson
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Erik Nordgren, Charles Redland
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Bibi Andersson (Bumblebee), Harriet Andersson (Isolde), Eva Dahlbeck (Adelaide), Karin Kavli (Madam Tussaud),

Gertrud Fridh (Traviata), Mona Malm (Cecilia), Barbro Hiort af Ornäs (Beatrice), Allan Edwall (Jillker), Georg Funkquist (Tristan), Carl Billquist (genç adam), Jarl Kulle (Cornelius)
Renkli, 80 dakika

1966
PERSONA
Yapımcı: Lars-Owe Carlberg
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Lars Johan Werle
Sanat yönetmeni: Bibi Lindström
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabet Vogier), Margaretha Krook (doktor), Gunnar Björnstrand (Vogler), Jörgen Lindström (delikanlı)
Siyah/beyaz, 83 dakika

1967
DANIEL (*Stimulantia* film antolojisinden bir bölüm)
Yapımcı: Olle Nordemar
Yönetmen/senaryo/görüntü yönetmeni: Ingmar Bergman
Müzik: W.A. Mozart
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Ingmar Bergman (anlatıcı), Käbi Laretei, Daniel Bergman
Siyah/beyaz, 15 dakika

1968
VARGTIMMEN (*THE HOUR OF THE WOLF; KURTLARIN SAATİ*)
Yapımcı: Lars-Owe Carlberg
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Lars Johan Werle
Sanat yönetmeni: Marik Vos
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Max von Sydow (Johan Borg), Liv Ullmann (Alma Borg), Gertrud Fridh (Corinne von Merkens), Georg Rydeberg (Lindhorst), Erland Josephson (Baron von Merkens), Naima Wilfstrand (yaşlı kadın), Ulf Johanson (Heerbrand), Gudrun Brost (Yaşlı Bayan Von Merkens), Bertil Anderberg (Ernst von Merkens), Ingrid Thulin (Veronicca Vogler)
Siyah/beyaz, 88 dakika

SKAMMEN (*SHAME; THE SHAME; UTANÇ*)
Yapımcı: Lars-Owe Carlberg
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren
Kurgu: Ulla Ryghe
Oyuncular: Liv Ullmann (Eva Rosenberg), Max von Sydow (Jan Rosenberg), Sigge Fürst (Filip), Gunnar Björnstrand (Jakobi), Brigitta Valberg (Bayan Jakobi), Hans Alfredson (Lobelius), Ingvar Kjellson (Oswald), Frank Sundström (baş sorgucu), Ulf Johansson (doktor), Vilgot Sjöman (röportajcı), Bengt Eklund (muhafız), Gösta Prüzelius (papaz)
Siyah/beyaz, 103 dakika

1969

*RITEN *(THE RITE; THE RITUAL)*

Yapımcı: Lars-Owe Carlberg

Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist

Sanat yönetmeni: Mago

Kurgu: Siv Knälv

Oyuncular: Ingrıd Thulin (Thea Winkelmann), Gunnar Björnstrand (Hans Winkelmann), Anders Ek (Sebastian Fischer), Eric Hell (Yargıç Abrahamsson), Ingmar Bergman (papaz)

Siyah/beyaz, 72 dakika

EN PASSION *(A PASSION; THE PASSION OF ANNA; TUTKU; ANNA'NIN TUTKUSU)*

Yapımcı: Lars-Owe Carlberg

Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist

Sanat yönetmeni: P.A. Lundgren

Kurgu: Siv Kanälv

Oyuncular: Max von Sydow (Andreas Winkelman), Liv Ullmann (Anna Fromm), Bibi Andersson), Sigge Fürst (Verner)

Renkli, 101 dakika

1970

*FARÖ-DOKUMENT *(FARÖ DOKUMENT 1969; THE FARO DOCUMENTARY; FARÖ BELGESELİ)*

Yapımcı: Lars-Owe Carlberg

Yönetmen: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist

Kurgu: Siv Lundgren-Kanälv

Siyah/beyaz, 78 dakika

*RESERVATET *(THE RESERVATION; THE SANCTUARY; THE LIE).*

Aşağıdaki künye Bergman'ın senaryosunun İsveççe'sinden yer almaktadır. Bu senaryo, başrollerini George Segal ve Shirley Knight'ın oynadığı 1973 tarihli bir TV filmi için de kullanıldı.)

Yapımcı: Bernt Callenbo, Hans Sackemark

Yönetmen: Jan Molander

Senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Jan Wictorinous, Per Olof Nordmark, Willy Thoreson

Sanat yönetmeni: Bo Lindgren

Kurgu: Ronnie Arland

Oyuncular: Gunnel Lindblom (Anna), Per Myrberg (Andreas), Pjer Nilsson (Henric), Erland Josephson (Elis), Erik Hell (Georg), Toivo Pawlo (Albert), Georg Funkquist (Anna'nın babası), Sif Ruud (Britt Pract), Börje Ahlstedt (Feldt)

Renkli, 95 dakika

1991

BERÖRINGEN *(THE TOUCH; TEMAS)*

Yapımcı: Lars-Owe Carlberg

Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist (Gunnar Fischer'in asıl başlık sekansı)

Sanat yönetmeni: P. A. Lundgren, Ann-Christin Lobr?ten

Kurgu: Siv Lundgren
Oyuncular: Elliot Gould (David Kovac), Bibi Andersson (Karin Vergerus), Max von Sydow (Andreas Vergerus), Sheila Reid (Sara), Barbro Hiort af Ornäs (Karin'in annesi)
Renkli, 114 dakika

1972
VISKNINGAR OCH ROP *(CRIES AND WHISPERS; ÇIĞLIKLAR VE FISILTILAR)*
Yapımcı: Lars-Owe Carlberg
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Frédérik Chopin (Käbi Laretei çalıyor), J.S. Bach
Yapım tasarımı: Marik Vos
Kurgu: Siv Lundgren
Oyuncular: Harriet Andersson (Agnes), Karii Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria/Maria'nın annesi), Anders Ek (Papaz Ishak), Inga Gill (anlatıcı), Erland Josephson (David), Henning Moritzen (Joakim), Georg Arlin (Fredrik), Linn Ullmann (Maria'nın kızı)
Renkli, 91 dakika

1993
SCENER UR ETT AKTENSKAP *(SCENES FROM A MARRIAGE; BİR EVLİLİKTEN SAHNELER)
Yapımcı: Lars-Owe Carlberg
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Yapım tasarımı: Björn Tfulin
Kurgu: Siv Lundgren
Oyuncular: Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Bibi Andersson (Katarina), Jan Malmsjö (Peter), Gunnel Lindblom (Eva), Barbro Hiort af Ornäs (Bayan Jacobi), Anita Wall (Bayan Palın)
Renkli, 299 dakika (altı bölümlük bir TV uyarlaması); 169 dakika (teatral uyarlama)

1974
MISANTROPEN *(THE MISANTHROPE)
Yapımcı: Kjeld Larsen
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Peter Hansen'in çevirisiyle Molière'den uyarlama
Yapım tasarımı: Kerstin Hedeby
Oyuncular: Henning Moritzen (Alceste), Holger Juul Hansen (Philinte), Ebbe Rede (Oronte), Ghita Nørby (Céliméne), Hanne Borchsenius (Eliante), Lise Ringheim (Arsinoe)
Renkli, 115 dakika

1975
TROLLFLÖJTEN *(THE MAGIC FLUTE; SİHİRLİ FLÜT)
Yapımcı: Mans Reuterswärd
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Emanuel Schikaneder'in librettosu ve W.A Mozart'ın *Die Zauberflöte* operasından uyarlama
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist

Müzik: W. A. Mozart
Yapım tasarımı: Henny Noremark
Kurgu: Siv Lundgren
Oyuncular: Josef Köstlinger (Tamino), Irma Urrila (Pamina), Hakan Hagegard (Papageno), Elisabeth Erikson (Papagena), Britt-Marie Aruhn (birinci kadın), Kristen Vaupel (ikinci kadın), Birgitta Simiding (üçüncü kadın), Ulrik Cold (Sarastro), Birgit Nordin (Gece Kraliçesi), Ragnar Ulfung (Monostatos), Erik Saedén (konuşmacı), Gösta Prüzelius
Renkli, 135 dakika

1976

ANKSKTE MOT ANKSIKTE *(FACE TO FACE; YÜZ YÜZE)
Yapımcı: Lars-Owe Carlberg
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: W.A. Mozart
Yapım tasarımı: Anne Hageg?rd
Kurgu: Siv Lundgren
Oyuncular: Liv Ullmann (Jenny Isaksson), Erland Josepson (Tomas Jacobi), Aino Taube (büyükanne), Gunnar Björnstrand (büyükbaba), Sif Ruud (Elisabeth Wankel), Sven Lindberg Erik Isaksson), Tore Sgelckc (kadın), Kari Sylwan (Maria), Birger Malmsten, Gören Stangertz (tecavüzcü), Rebecca Pawlo, Lena Olin (satıcı kadınlar, Bengt Eklund ('Ludde')
Renkli, 200 dakika (her biri 50 dakikalık dört bölümlük bir TV uyarlaması), 135 dakika (teatral uyarlama)

1977

THE SERPENT'S EGG (İsveççe'si: *ORMENS AGG*; Almanca'sı: *DAS SCHLANGENEI)*
Yapımcı: Dino de Laurentiis
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Rolf Wilhelm
Yapım tasarımı: Rolf Zehetbauer
Kurgu: Petra von Oelffen
Oyuncular: Liv Ullmann (Manuela (Rosenberg), David Carradine (Abel Rosenberg), Gert Froebe (Bauer), Heinz Bennent (Hans Vergerus)
Renkli, 119 dakika

1978

HÖSTSONATEN *(HERBSTSONATE; AUTUMN SONATA; SONBAHAR SANATI)*
Yapımcı: Katinka Faragó
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Frédéric Chopin (Käbi Laratei çalıyor), J.S. Bach, G.F. Handel
Yapım tasarımı: Anna Asp
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Oyuncular: Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullmann (Eva), Lena Nyman (Helena), Halvar Björk (Viktor), Marianne Aminoff (Charlotte'un sekreteri), Arne bang-Hansen Otto Amca), Gun-

nar Björnstrand (Paul), Erland Josephson (Josef), Georg Løkkeberg (Leonardo), Mimi Pollak (piyano öğretmeni), Linn Ullmann (genç Eva)
Renkli, 93 dakika

1979

*FARÖ-DOKUMENT 1979
Yapımcı/yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Arne Carlsson
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Renkli, 103 dakika

1980

*AUS DEM LEBEN DES MARIONETTEN *(UR MARONETTERNAS LIV; FROM THE LIFE OF THE MARIONETTES)*
Yapımcı: Horst Wendlandt, Ingmar Bergman
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Rolff Wilhelm
Yapım tasarımı: Rolf Zehetbauer, Herbert Strabel
Kurgu: Petra von Oelffen
Oyuncular: Robert Atzorn (Peter Egerman), Heinz Bennent (Brenner), Martin Benrath (Mogens Jensen), Toni Berger (muhafız), Christine Buchegger (Katarina Egerman), Gaby Dohm (sekreter), Lola Müthel (Cordelia Russek (Katarina), Walter Schmindinger (Tim)
Renkli/siyah-beyaz, 104 dakika

1982

*FANNY OCH ALEXANDER *(FANNY AND ALEXANDER; FANNY VE ALEXANDER)*
Yapımcı: Jörn Donner
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Müzik: Daniel Bell
Yapım tasarımı: Anna Asp
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Oyuncular: Börje Ahlstedt (Carl Ekdahl), Pernilla Allwin (Fanny Ekdahl), Allan Edwall (Oscar Ekdahl), Ewa Fröling (Emilie Ekdahl), Käbi Laretel (Anna teyze) Mona Malm (Alma (Ekdahl), Lena Olin (Rosa), Christina Schollin (Lydia Ekdahl), Pernilla Wallgren (Maj), Gunn Wallgren (Helena Ekdahl), Harriet Andersson (Justina), Jan Malmsjö (rahip Edvard Vergérus), Gunnar Björnstrand (Filip Landahl), Erland Josephson (Isak Jacobi), Stina Ekblad (Ismael), Mats Bergman (Aron)
Renkli, 189 dakika (teatral uyarlama); 312 dakika (dört bölümlük TV dizisi)

1983

*HUSTRUSKOLON *(THE SCHOOL FOR WIVES)*
Yapımcı: Gerd Edwards
Yönetmen: Ingmar Bergman (Alf Sjöberg'in bir tiyatro eserinden uyarlama)
Senaryo: Lars Forssell'in çevirisiyle Molière'den uyarlama

Görüntü yönetmeni: Jan Wictorinus, Per-Olof Runa, Lennart Söderberg
Yapım tasarımı: John Virke
Kurgu: Jan Askelöf
Oyuncular: Allan Edwal (Arnolphe), Lena Nyman (Agnès), Stellan SkarsgArd (Horace), Björn Gustafson (Alain), Ulla Sjöblom (Georgette), Lasse Pöysti (Chrysalde), Oscar Ljung (Enrique), Olle Hilding (Oronte, Nils Eklund (avukat)

1984

EFTER REPETİTİONEN *(AFTER THE REHEARSAL; PROVADAN SONRA)
Yapımcı: Jörn Donner
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Sanat yönetmeni: Anna Asp
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Oyuncular: Erland Josephson (Henrik Vogler), Ingrid Thulin (Rakel), Lena Olin (Anna)
Renkli, 72 dakika

1986

DE TVA SALIGA *(THE BLESSED ONES; THE SIGN; KUTSANMIŞLAR)
Yapımcı: Pia Ehrnvall, Katinka Faragó
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Ulla Isaksson (onun romanından uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Per Norén
Yapım tasarımı: Birgitta Bensén
Oyuncular: Harriet Andersson (Viveka Burman), Per Myrberg (Sune Burman), Christina Schollen (Annika), Lasse Pöysti (Dr. Dettow), Irma Christenson (Bayan Storm), Björn Gustafson (komşu)
Renkli, 81 dakika

DOKUMENT FANNY OCH ALEXANDER *(THE MAKING OF FANNY AND ALEXANDER)*
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Arne Carlsson
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Renkli, 110 dakika

KARINS ANKSIKTE *(KARIN'S FACE)*
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Arne Carlsson
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Renkli, 14 dakika

1991

DEN GODA VILJAN *(THE BEST INTENTIONS; EN İYİ NİYETLER)
Yapımcı: Ingrid Dahlberg
Yönetmen: Bille August
Senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Jörgen Persson
Müzik: Stefan Nilsson
Yapım tasarımı: Anna Asp
Kurgu: Janus Billeskov Jansen
Oyuncular: Samuel Frçler (Henrik Bergman), Pernilla August (Anna Akerblom), Max von Sydow (Johan Akerblom), Ghita Nørby (Karin Akerblom), Lennart Hjulström (Nordenson), Mona Malm (Alma Bergman), Lena Endre (Frida Strandberg), Keve Hjelm (Fredrik Bergman),Björn

Kjellman (Ernst Akerblom), Börje Ahlstedt (Carl Akerblom), Hans Alfredson (Gransjö), Lena T. Hansson (Magda), Anita Björk (Kraliçe Viktorya), Inga Landgré (Manna Flink), Marie Richardson (Märta Werkelin)

Renkli, 325 dakika (dört bölümlük bir TV dizisi), 181 dakika (uluslararası televizyon ve teatral gösterimi)

1992

*MARKISINNAN DE SADE *(MADAME DE SADE)*

Yapımcılar: Mans Reuterswärd, Katarina Sjöberg

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senaryo: Gunilla Lindberg-Wada ve Per Erik Wahlund'un çevirisiyle, Yukio Mishima'nın bir oyunundan uyarlama

Müzik: Ingrid Yoda

Yapım tasarımı: Charles Koroloy, Mette Möller

Kurgu: Sylvia Ingemarsson

Oyuncular: Stina Ekblad (Renee), Anita Björk (Madame de Monteuil), Marie Richardson (Anne), Margareta Byström (de Simiane), Agneta Ekmanner (Saint-Fond Kontesi), Helena Brodin (Charlotte)

Renkli, 104 dakika

SÖNDAGBARN *(SUNDAY'S CHILDREN; SUNDAY'S CHILD)*

Yapımcı: Katinka Faragó

Yönetmen: Daniel Bergman

Senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Tony Forsberg

Yapım tasarımı: Sven Wichmann

Kurgu: Darek Hodor

Oyuncular: Thommy Berggren (baba), Henrik Linnros (Pu), Lena Endre (anne), Jakob Leygraf (Dag), Anna Linnros Lillan), Malin Ek (Märta), Marie Richardson (Marianne), Irma Christenson (Emma Teyze), Birgitta Valberg (büyükanne), Börje Ahlstedt (Carl Amca), Maria Bolme (Maj)

Renkli, 121 dakika

1993

*BACKANTERNA *(THE BACCHAE)*

Yapımcı: Mans Reuterswärd

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senaryo: Göran O. Eriksson ve Jan Stolpe'un Euripides'ten uyarlama

Görüntü yönetmeni: Wulf Meseke, Per Norén, Sven-Ake Visén, Raymond Wemmenlöv

Oyuncular: Sylvia Lindenstrand (Dionysos), Laila (Andersson-Palme (Teiresias), Sten Wahlund (Cadmus), Peter Mattei (Pentheus), Anita Soldh (Agave)

Renkli, 131 dakika

1993

*SISTA SKRIKET *(THE LAST GASP, THE LAST SCREAM)*

Yapımcı: Mans Reuterswärd

Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman

Görüntü yönetmeni: Per Norén, Sven-AkeVisén, Raymon Wemmenlöv

Müzik: Matti Bye
Yapım tasarımı: Mette Möller
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Oyuncular: Invar Kjellson (Charles Magnusson), Björn Granath (Georg af Klercker), Anna von Rosen (Elisabeth Holm)
Siyah/beyaz, 60 dakika

1996

HARALD OCH HARALD *(HARALD AND HARALD; MAHREM İTİRAFLAR)
Yapımcı: Mans Reutersward
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Jan Wictorinus, Pär-Olof Rekola, Arne Halvarsson
Yapım tasarımı: Göran Wassberg
Kurgu: Louise Brattberg
Oyuncular: Björn Granath (Harald), Johan Rabaeus (Harald), Benny Haag (Beyaz Palyaço)
Renkli, 10 dakika

ENSKILDA SAMTAL *(PRIVATE CONFESSIONS)
Yapımcı: Ingrid Dahlberg
Yönetmen: Liv Ullman
Senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist
Yapım tasarımı: Mette Möller
Kurgu: Michal Leszczylowski
Oyuncular: Pernilla August (Anna Bergman), Samuel Fröler (Henrik Bergman), Thomas Hanzon (Tomas Egerman), Max von Sydow (Jacob), Anita Björk (Karin Akerblom), Vibeke Falk (Bayan Nylander), Kristina Adolphson (Maria), Gunnel Fred (Märta Gärdsjö)
Renkli, 195 dakika (iki bölümlük TV dizisi); 127 dakika (teatral uyarlama)

1997

LARMAR OCH GÖR SIG TILL *(IN THE PRESENCE OF A CLOWN)
Yapımcılar: Pia Ehrnvall, MAns Reuterswärd
Yönetmen/Senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Tony Forsberg, Per Norén, Sven-Ake Visén, Raymond Wemmenlöv
Müzik: Franz Schubert
Yapım tasarımı: Göran Wassberg
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Oyun: Börje Ahlstedt (Carl Akerblom), Pernilla August (Karin Bergman), Peter Storemare (Petrus Landahl), Anita Björk (Anna Akerblom), Lena Endre (Märta Lundberg), Agneta Ekmanner (Rigmor), Gunnel Fred (Emma Vogler), Alma Berglund (Inga Landgré), Ingmar Bergman (ruh hastası)
Renkli, 120 dakika

2000

TROLÖSA *(FAITHLESS; SADAKATSİZ)*
Yapımcı: Kaj Larsen
Yönetmen: Liv Ullmann
Senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Jörgen Persson
Kurgu: Sylvia Ingemarsson

Yapım tasarımı: Göran Wassberg
Oyuncular: Lena Endre (Marianne) Erland Josephson (Bergman), Krister Henriksson (David), Thomas Hanzon (Markus), Michelle Gylemo (Isabelle), Juni Dahr (Margareta), (Philip Zandén (Martin Goldınan), Thérèse Brunnander (Petra Holst), Marie Richardson (Anna Berg), Stina Ekblad (Eva), Johan Rabaeus (Johan), Jan-Olof Strandberg (Axel), Björn Granath (Gustav), Gertrud Stenung (Martha)
Renkli, 155 dakika

***BILDMAKARNA (*THE IMAGE MAKERS*)**
Yapımcı: Pia Ehrnvall
Yönetmen: Ingmar Bergman
Senaryo: Per Olov Enquist'in oynadığı bir oyundan uyarlama
Görüntü yönetmeni: Raymond Wemmenlöv
Yapım tasarımı: Göran Wassberg
Kurgu: Sylvia Ingemarsson, Sofi Stridh, Sven-Ake Visén
Oyuncular: Anita Björk (Selma Lagerlöf), Lennart Hjulström (Victor Sjöström), Carl Magnus Dellow (Julius Jaenzon), Elin Klinga (Tora Teje), Henry 'Nypan' Nyberg (projeksiyoncu)
Renkli, 100 dakika

2003
***SARABAND**
Yapımcı: Pia Ehrnvall
Yönetmen/senaryo: Ingmar Bergman
Görüntü yönetmeni: Stefan Eriksson, Jesper Holmström, Per-Olof Lantto, Sofi Stridh, Rayınond Wemmenlöv
Müzik: J.S. Bach
Kurgu: Sylvia Ingemarsson
Yapım tasarımı: Göran Wassberg
Oyuncular: Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Börje Ahlstedt (Henrik), Julia Dufvenius (Karin), Gunnel Fred Martha)
Renkli, 112 dakika

2005
BERGMANGOVA SONATA
Yönetmen: Milan Kundakovic
Yapımcılar: Katarina Petrovic, Slavica Zubanovic, Dobrila Stojnic
Senaryo: Ingmar Bergman, Milan Kundakovic, Doprila Stojnic
Müzik: Igor Gostuski
Kurgu: Predrag Jereınic
Sinematografi: Miroslav Avramovic
Oyuncular: Ruzica Sokic, Dobrila Stojnic, Vjera Mujovic, Nebojsa Kundacina
Renkli, 90 dakika



BERGMAN SİNEMATOGRAFİ İNSAN YÜZÜDÜR

"Ben daima yüzlerle ilgilenirim. Şimdi şuraya oturup bir insan yüzüne bakmanızı istiyorum. Eğer yüz çok geri planda kalmışsa, yüz çok fazla ileriye taşınırsa, gözleri göremiyorsanız, ışık çok sanatsal bir şekilde kullanılmışsa, o yüz kaybolur. Bana göre, sinematografinin en büyük hediyesi, insan yüzüdür. Ben bir dikizciyim. Birine bakmak, onun derisinin, gözlerinin nasıl değiştiğini görmek, kaslarının, dudaklarının sürekli değişimini izlemek benim gözümde daima bir dramadır. Asıl temamın hep insanlar arası ilişkiler olması da buna bağlıdır. Yine bu yüzden, mesleğimde başvurduğum tek araç, sezgilerimdir. İster tiyatro sahnesinde, ister film stüdyosunda çalışırken bir deneyimim vardır, duygularımı, sezgilerimi harekete geçiririm; işin nasıl ele alınacağını, oyuncularla nasıl bir işbirliği gerçekleştirileceğini bilmem. İyi bir zanaatçının iyi şeyleri nasıl yaptığına merak duydum sadece. Evet, ben kendimi insanlar için işe yarar sandalyeler ve masalar yapan bir zanaatçı olarak adlandırmaktan gurur duyuyorum."

agora kitaplığı • 344
ISBN 978-605-103-143-9
sinema • 52
www.agorakitapligi.com