

# INGMAR BERGMAN: A HETEDIK PECSÉT

## A film adatai:

Eredeti címe: *Det sjunde inseglet*.

Készült: 1956-ban, fekete-fehér svéd film.

Írta és rendezte: Ingmar Bergman.

Operatőr: Gunnar Fischer. Zene: Erik Nordgren

Főszereplők: Max von Sydow (Antonius Block, a lovag), Bengt Ekerot (a Halál), Gunnar Björnstrand (Jöns, a csatlós), Nils Peppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Ake Fridell (Plog, a kovács), Inga Gill (Lisa, a kovács felesége), Gunnel Lindblom (a lány), Inga Landgré (Block felesége).

A film a cannes-i filmfesztiválon 1957-ben a zsűri különdíját nyerte el.

## A rendező:

**Ingmar Bergman** (1918– ) lutheránus pap fiaként született a svédországi Uppsalában, s ez alapjaiban meghatározta a filmjeiben is tükröződő gondolkodásmódját, világszemléletét. „*Ha valaki egy pap otthonában születik és nevelkedik, korán alkalmá nyílik arra, hogy bepillantson élet és halál kulisszái mögé. Apa temet, apa esket, apa keresztel, apa prédikál.*” – vallotta erről Bergman. Már kisgyermekként érdeklődéssel és csodálattal fordult a színház nyüzsgő, mesemondó világa felé, melynek



büvköréből később sem tudott szabadulni. Tizenegy-tizenkét évesen bábszínház előadásokat rendez otthon, s házi színpadi technikájukat később egyre tökéletesíti, forgó, süllyeszthető szerkezetekkel szereli föl. Másik meghatározó gyerekkori élménye a mozi. Egy gazdag nagynéni jóvoltából kezdetleges vetítógépet, laterna magicát kap, mellyel elkészíti első mesékből ihletődött „filmjeit”. „*Később, mire sikerült megtakarítanom egy kis pénzt, vettem magamnak egy sokkal nagyobb vetítőt... Nemsokára vásároltam egy fényképezőgépet is... Filmeket csináltam a fényképekből. Kartonpapírból mozitermet fabrikáltam, egyik oldala volt a vetítívászon. Összeragasztottam a fényképeket. Egész sorozatokat készítettem így, s ezeket levetítettem aztán a moziban, és azt képzeltem közben, hogy igazi moziban ülök.*” Írja erről visszaemlékezéseiben Bergman. A színház és a film szeretete aztán végigkíséri művészi pályáját.

Színházi rendezőnek tanul Stockholmban, majd 1941-ben, az első színdarabja premierje után figyelt fel rá a Svéd Filmintézet, kezdetben kész forgatókönyvek átírására alkalmazták, hamarosan saját, eredeti forgatókönyveivel tűnt ki. Első forgatókönyvét Alf Sjöberg rendezte filmre, a forgatás utolsó napjait már Bergman irányította. 1945-ben rendezi első filmjét: *Válság* címmel. A film kisvárosi környezetben tengődő csalódott emberekről szól. A rendezésben nagy segítségére volt Victor Sjöström, a svéd némafilm nagy mestere, aki ekkoriban a Svenska Filmindustri művészeti igazgatója. Bergman, aki egy időben a Svéd Királyi Színház (és több más színház) igazgatója is volt, tulajdonképpen soha nem szakította meg kapcsolatát a színházzal, azt vallotta, hogy „*a színház a törvényes feleségem, a film a szeretőm*”.

Szokatlanul sok film kerül ki a keze alól még mielőtt megtalálná eredeti művészi hangját. Bergman első szerzői filmje a *Börtön* volt (1949), egy különös, bonyolult történet, mely

felvonultatta szinte az összes későbbi állandó Bergman-motívumot (ilyen a modern világban megjelenő káosz, az ördög, a kérdező ember, az embert szorongató lét élménye stb.).

A teljes Bergman életmű imponánsan gazdag, a filmművészetben ritka teljesítmény: filmográfiája több mint 60 filmet ölel föl (ezek nagyrésze játékfilm, de van köztük tévéfilm és dokumentumfilm is). Filmjeiben többször visszatért ugyanazokhoz a témákhoz, melyek révén e gazdag életmű meglepően egységesnek is mondható. Jellegzetes, többször feldolgozott témái: az emberi viszonyok kegyetlenségének bemutatása (szülő-gyermek viszony, férj-feleség, férfiak és nők), a betegség és lelki problémák egyéni gyötrelmei és emberi viszonyokat átalakító jellege, a művész sorsának és küldetésének, a művészet lényegének a kérdése, a halállal szembeni kiszolgáltatottság, Isten keresése és az ember végletes, feloldhatatlan magánya, szorongása.

Amikor filmezett, forgatókönyveinek megírására körülbelül ugyanannyi időt fordított, mint később a forgatásra és vágásra. Irodalmi igényességgel formálta meg a dialógusokat. Forgatókönyveiből, filmnovelláiból sok könyv alakban is megjelent. Az írás a rendezés mellett állandó tevékenysége volt.

Alkotásmódjának sajátosságát a filmek irodalmi megalapozottságán túl legendás színészvezetése, állandó színészgárdája jelenti. „A Bergman-színész” ma már fogalom a film világában. Számos színész ismételtelen megjelenik filmjeiben mindig különösen átélt, érzékeny alakításokkal, amelyeknek sajátos keretezést adnak Bergman jellegzetes közelképei, a színpadiasan megtervezett jeleneteket már-már festőivé változtató beállításai. Legismertebb színészei: Liv Ullmann, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Erland Josephson, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand. Termékeny alkotói kapcsolat fűzi továbbá a kétszeres Oscar-díjas Sven Nykvisthez, aki egy idő után állandó operatőrre vált.

1976-ban Bergman – önhibáján kívül – egy adócsalási ügybe keveredett, és el kellett hagynia az országot, néhány évig Németországban élt és dolgozott. Hazatérésekor rendezte meg az akkor utolsóként beharangozott *Fanny és Alexander* című életrajzi elemekből ihletődött filmjét (1982). Jelenleg Bergman magánemberként visszavonultan él Faro szigetén, íróként és rendezőként azonban még a nyolcvanon túl is aktív, forgatókönyveiből tévéfilmek készülnek, színházi rendezőként is folytatja munkáját, 2003-ban jelentős új filmmel toldotta meg életművét, amikor elkészítette a világhírű *Jelenetek egy házasságból* című tévéfilmsorozatának folytatását.

1977-ben a Svéd Irodalomtudományi Akadémia nagy aranyérmével tüntették ki, a külföldi filmeknek adott Oscar-díjat pedig öt alkalommal érdemelte ki, Cannes-ban nyert Arany Pálmát. A Svéd Filmintézet pedig díjat alapított a tiszteletére, a filmrendezés kiváló eredményeinek jutalmazására.

Ismertebb filmjei: *Nyári közbjáték* (1950), *Egy nyár Mónikával* (1952), *Fűrészpor és ragyogás* (1953), *Egy nyári éj mosolya* (1955), *A hetedik pecsét* (1956), *A nap vége* (1957), *Szűzforrás* (1960), *Tükör által homályosan* (1961), *Úrvacsora* (1963), *A csend* (1963), *Persona* (1966), *Farkasok órája* (1966), *Szégyen* (1967), *Rítus* (1967), *Szenvedély* (1968), *Érintés* (1971), *Suttogások és sikolyok* (1972), *Jelenetek egy házasságból* (1973), *Őszi szonáta* (1978) *Fanny és Alexander* (1980-82), *Próba után* (1983), *Saraband* (2003) stb.



### **A filmtörténeti kontextus, amelybe Bergman életműve elhelyezhető, a modern film:**

A filmművészetben a modernizmusról általában az 1950-es évek végének és az 1960-as évek művészfilmjeinek kapcsán beszélhetünk. Ez a modernizmus azonban jelentős mértékben épít a húszas évek avantgárdjára, a szürrealizmusra, az expresszionizmusra, a dadaizmusra, az

orosz montázsiskolára, ugyanakkor az olasz neorealizmusra is. A modern filmre mindenekelőtt egy újfajta gondolkodás, látásmód jellemző, amely más, mint a hagyományos elbeszélő film, illetve a hollywoodi tömegmozi. A cselekmény helyett a képábrázolás kerül a középpontba, a szereplők mintegy kép- és hangszituációkban jelennek meg, és nem egy ok-okozatiság szigorú rendjét követő történetben. Az időt a modern film sok esetben a bergsoni<sup>1</sup> értelemben vett szubjektív kategóriaként fogja fel, és így is ábrázolja. A filmek sokszor jelenítenek meg látomásokat, fantázia- és emlékképeket. A modern film egyik ismert teoretikusa, Gilles Deleuze szerint a modern film olyan látásmódot alakít ki, amely a gyakorlati cselekvések logikáját követően felépített tér-idő helyett a filmben a múltat, jelent, jövőt, képzeletet és valóságosat egyszerre tartalmazó fiktív (azaz *virtuális világok*) érzékelését teszi lehetővé.

A modern film előszeretettel él az absztrakció lehetőségével: a pszichologizálást mellőző jelképes szereplőkkel, elvont képszerkesztési elvekkel, az elbeszélés töredékességével, filozofikus dialógusokkal, kollázsszerűen megjelenő közelképekkel, idézetekkel. Célja elsősorban nem a szórakoztatás, hanem embert foglalkoztató alapvető kérdések megfogalmazása, az emberek közötti viszonyoknak a modern életterben való ábrázolása, illetve a világ megismerhetőségére, a filmművészet sajátos lehetőségeire való rákérdezés.

A modern filmművészet legjelentősebb rendezői Ingmar Bergman mellett: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais stb.

## A HETEDIK PECSÉT

A cím az *Újszövetség* egyetlen profetikus könyvére, a *Jelenések könyvére* utal. Noha a film csak áttételesen jelzi kapcsolatát az apokaliptikus történethez, és az isteni történés helyett a mindennapi ember történetét mondja el, röviden érdemes mégis áttekinteni az eredeti biblikus történetet: János látomásában Istent látta trónusán angyalaival körülvéve. Jobb kezében egy hét pecséttel lezárt könyvet tartott, amelyet senki nem tudott kinyitni, csak a Bárány. Miután a Bárány felnyitotta a pecsétet, bepillantás nyílt a jövőbe. Gyönyörű, univerzális, kultúrtörténeti jelkép: a Nagy Könyv, a Titkok Könyve, amit csak a kiválasztott kevesek ismernek, az írástudók, de ők sem könnyen férhetnek hozzá, mert hétpecsétes a titok. A lét értelmét a Teremtő gondosan elrejtette a szemünk előtt. Ha a titokra mégis fény derül, akkor katasztrófa következik be. Az eredeti történet szerint az első négy pecsét felnyitásakor egy-egy lovas tűnik elő (az Apokalipszis lovasai): a fehér lovon ülő lovas a világ meghódítására indul, de a tűzvörös, a fekete és a zöldes lovon ülő lovasok (a háború, az éhség, a halál jelképei) szörnyű pusztításokat visznek véghez a földön. Az ötödik pecsét felnyitásakor vértanúk jelennek meg, a hatodik pecsét felnyitásakor földrengés támad és természeti csapások sújtanak a földre. A hetedik pecsét felnyitásakor az angyalok megfűjják a harsonákat és szörnyű katasztrófák szakadnak a világra. Minden baj és szorongatás után jön a diadal, a megtorlás és a jutalmazás.

A film ötlete többszörösen is Bergman személyes élményeihez kapcsolható: egyrészt a gyermekkori istentiszteletek alkalmával megfigyelt középkori festmények bibliai motívumainak képzeletére gyakorolt hatásából született, másrészt, általánosabb értelemben pedig a modern ember léthelyzetére való reflexióból, illetve Bergman családi örökségével folytatott gyötrelmes küzdelméből származtatható. *„Egész tudatos életemben küszködtem Istenhez fűződő fájdalmas és örömtelen viszonyommal. Hit és hitetlenség, bűn, büntetés,*

---

<sup>1</sup> Henri Louis Bergson (1859-1941) francia filozófus. Főművei: *Idő és szabadság* (1889), *Teremtő fejlődés* (1907), *Tartam és egyvidejűség*, (1922). Filozófiája szerint az élet csak egy magasabb rendű képességgel, az intuícióval fogható fel. A művész feladata, hogy az embereket szembeállítsa a mélyebb valósággal, amit az intuíció segítségével megismert. Bergson időelmélete, az objektív és a szubjektív idő megkülönböztetése nagy hatást gyakorolt az irodalomra is.

*kegyelem és kárhozat számomra megkerülhetetlen realitások voltak. Imáim büzlöttek a szorongástól, az esedezéstől, az átkozódástól, a hálától, a bizakodástól, a csömörtől és a kétségbeeséstől: Isten beszélt, Isten hallgatott...*” – írja erről Bergman.

Mai szemmel nézve a film igen alacsony költségvetéssel készült, s a rendező mindössze 35 nap alatt forgatta le. Ennek ellenére, Bergman pályafutásának egyik legjelentősebb szimbolikus-költői alkotásaként tartjuk számon. Egy keresztes hadjáratból hazatérő lovag szembesül kora rettenetes valóságával: pestissel, boszorkányégetéssel, kétségbeeséssel. A Halál őt is el akarja ragadni, de ő, hogy megtalálja hitét, haladékot kér egy sakkjátszma erejéig.

A középkorban játszódó történetben egyfelől a középkori világ hiteles megjelenítését kapjuk, realiztikus részletekkel, tárgyakkal, „életképekkel” (a pestistől való félelem, a magukat ostorozó flagellánsok jelenete, a kocsmázás, a vándorkomédiások stb.) másfelől a középkori művészet ábrázolásai ihlette jeleneteket látunk (haláltánc, a lovaggal sakkozó halál). Ugyanakkor a film alapvető kérdése jellegzetesen huszadik századi, a modern ember kételyeit fogalmazza meg, magányát, haláltól való félelmét. A modern embernek az elemi, egzisztenciális szorongása allegorikus formában, a középkori moralitás és haláltánc<sup>2</sup> kereteiben fogalmazódik meg. A Halál a legfőbb iszonyatként jelenik meg, ő maga a Semmi.

A film mintegy kozmikus szintről indít, egy szimbolikus helyszínről, amely egyszerre jeleníti meg a világot alkotó elemeket: a levegőöveget, a szárazföldet s a végtelen tengert. Aztán színre lépnek a főszereplők, a lovag és a Halál (akinek megjelenését teljes csend veszi körül, a természet hangjainak teljes hiánya). A díszletezés egyértelművé teszi a történet példázatszerűségét: a lovag ezután következő története feltehetőleg nem egy egyénített szereplőről fog szólni, hanem a középkor művészetében látható szimbolikus figurákhoz hasonlóan elvont eszméket látunk majd a konkrét szereplőkben megtestesülve, és a film a világ egészének értelmezéséről fog szólni.



A film a meseszerű cselekményszöveggel és szimbolikus szereplőkkel mindenekelőtt azt jeleníti meg, hogy mit lehet szembeállítani a Halállal. A film ebben a tekintetben elsősorban a hit fokozatait jeleníti meg: a kegyelemteli állapotot, amelyben szent látomások tárulnak föl (Jof alakjában); a hétköznapi természetes hittel teli életet (Mia); az istenfélő, de gyakorlatias gondolkodást (Jöns, a csatlós magatartásában); a Halál „eszén túljárni” akaró komédiázást (Skat) és a másik végleten a kételkedő, kérdező ember magatartását (Antonius Block, a lovag). Ugyanakkor megjeleníti a racionális megismerés szándékát is: „Én nem hinni akarok, hanem tudni!” – mondja a lovag, aki nem tud belenyugodni abba, hogy Isten láthatatlan, s tudni

<sup>2</sup> Moralitás = dramatizált allegória az ember földi életútjáról, a bűnnel folytatott harcáról, a szimbolikus megjelenített út végén a Halál vár minden emberre. A haláltánc (*danse macabre*) = a középkori irodalmi és képzőművészeti műfaj, amely az emberi mulandóságra figyelmeztet: a különböző társadalmi rétegek képviselőit a Halál egy körtánc formájában ragadja magával.

szeretné a Halál titkait. Mindezek mellett pedig fölvezolja a Halállal szemben magát az életet: a film szereplői mind a Halál árnyékában élnek, a pestis sorra szedi áldozatait, ennek ellenére a középkori élet viszonylag széleskörű tablója elevenedik meg a filmben (a leghangsúlyosabban a vándorkomédiások élete emelődik ki).

Az allegorikus filmben mintegy színjátékok jelennek meg a színjátékban: miközben az egész film egy morálitáshoz hasonlóan dramatizálja a szimbolikus szereplők történetét, ezen belül több színjáték is megjelenítődik. Jof, Mia és Skat egy színtársulat tagjai, akik számára az élet, a megélhetés egyenlő a színjátszással. Ráadásul, miközben Jof és Mia előadják vidám dalukat a vásári népség előtt, a komédiások szekere mögött Skat elcsábítja a kovács feleségét, s ezzel (a korai mozgóképekre emlékeztető képsorokkal) igen mulatságos való életbeli színjátékot szolgáltat a nézőknek. Skat egyébként magát a Halált játssza többszörösen a filmben, előbb maszkkal, aztán ravasz színjátszással a féltékeny férj előtt, mígnem a Halál valóban utol nem éri. A színjáték és az „élet”, a „valóság” mindegyre összekeveredik a filmben. A kocsmában Jofot arra kényszerítik, hogy medvét utánozva perdüljön táncra, és szinte halálra táncoltatják. A vásári vidám komédiázás jelenetét is ellenpontoszza egy másik „valós színjáték”: a flagellánsok menete. Az önsanyargató és bűnbánó menet megszakítja a vidám farsangi hangulatú mulatozást a *memento mori* üzenetével. A döbbenetes ellenpontoszás után a tér kiüresedik, a kamera néhány pillanatra a kopár földet fényképezi. Az élet így tulajdonképpen megsokszorozott színjátékként jelenik meg a filmben (méltó ellenpontoszásképp a Halál sakkjátszmájához), s ezzel Bergman filmje a középkori világ díszletei között a színjáték motívumának eltúlzásával a modern ember kiábrándultságát, létének gyökértelenségét is megjeleníti (hiszen a középkori ember szilárd világrendben élt, világnézetét nem a kételkedés határozta meg és nem a megfoghatatlan semmitől való szorongás). Miközben látszólag a túlélés a tét, és a Halál elkerülhetetlenségéről van szó, a film tulajdonképpen a kérdezést, a megismerés kielégületlen vágyát helyezi középpontba.





A keresztes háborúból hazatérő lovag az értelmetlennek látott háborús pusztítás miatti kiábrándultságában kér haladékot a Haláltól azzal, hogy sakkjátzmára hívja ki.

A nyert időt a megismerésre próbálja használni, az élet értelmét keresi, isten létéről szeretne bizonyosságot.

A film egyik kulcsjelenetében a lovag meggyónja kételyeit a gyóntatópap szerepében megjelenő Halálnak. *„Azt akarom, hogy Isten kinyújtsa felém a kezét, fölfedje arcát, szóljon hozzám... Kiáltok hozzá az éjszakában, de néha úgy tűnik, mintha senki sem volna ott ”* – mondja a lovag. *„Talán csakugyan nincs ott senki”* – mondja kegyetlenül a Halál. *„Akkor az élet képtelen borzalom. Senki sem képes úgy élni, hogy ott van a Halál az orra előtt, és tudja, hogy minden semmi”* – válaszolja erre a lovag. A „semmi” szónak különös rezonanciája van a helyzetben: a gyóntatószékben a hívők igazából Isten földi szolgája, közvetítője előtt vallanak, úgy mintha maga Isten színe előtt állnának. A filmbeli helyzetben azonban a pap helyén, és ezáltal jelképesen Isten helyén is csak az álruhás Halál rejtőzik. Isten elérhetetlen, megszólíthatatlan, helyette a „semmi”-vel riogató, sötét Halál van. (Ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg nagyon szépen a film talán legidillibb jelenetében, amelyben a Szent Családhoz hasonló Jof és Mia társaságában szamócazik a lovag: *„A hit kemény megpróbáltatás... olyan, mintha olyasvalakit szeretne az ember, aki ott van valahol az éjszakában, de nem mutatkozik soha, hiába kiáltozik neki az ember.”*)

Isten után a lovag az ördögöt is megpróbálja szóra bírni a megszállott lánnyal való találkozás során. A lány válasz helyett azt mondja: *„Nézz a szemembe! Mit látsz?”* S a lovag ismét a Semmivel találkozik.

A film végén a lovag elveszti a sakkjátzmát, ám sikerül egy pillanatra elterelnie a Halál figyelmét, s így a komédiások kis családja elmenekülhet. A lovag a haladékot föl tudta használni arra, hogy megmentse, meghosszabbítsa életüket. Kérdéseire azonban nem kap választ, hiába reménykedik abban, hogy a játszma végén a Halál fölfedi titkait. *„Nekem nincsenek titkaim”* – mondja. *„Nem tudsz hát semmit?”* – kérdi a lovag. *„Nem, nem tudok semmit.”*

A lovag várába érkezvén az egész társaság előtt már csak egy arcukra vetülő árnyék jelzi, hogy elszóllítatnak a túlvilágra. Már nincs a bohócszerű maszkot viselő Halál sem. Az emberek előtt megjelenő „Nagyúr”-t a néző már nem láthatja.

A film végkicsengése mindezek ellenére nem egyértelműen lehangoló. *„Néha az a benyomásom, hogy a kérdések fontosabbak a válasznál”* – mondta a lovag korábban, s a film sem a kiüresedés képeivel, hanem a megmaradással ér véget. A szenttelen arcú lovag felismeri az élet folytonosságában rejlő reményt, a szeretetet. Antonius a sakkjátzma utolsó összecsapásakor eltereli a Halál figyelmét egy röpke pillanatra, amely alatt a család észrevétlenül távozhat. Így tulajdonképpen az értelmes, termékeny, hittel teli élet és a művészet képviselői, a vándorkomédiás „szent család” tagjai kapnak haladékot a Halál elől. A középkori haláltánc-képeket idéző beállítás a dombtetőn haláltáncot járó társasággal, élén a

kaszás Halállal pedig ismét a középkorba utalja a történet, átesztétizáló, színjátékká szelídítő módon eltávolítja a szereplőket a modern szorongástól a messzi múltba, a keresztény kegyelmi állapot látomásos világába.



A kezdőképben tomboló tenger titkot sejtetően csendes a film utolsó kockáin. A háttérben a szigorú Nagyúr táncra kényszeríti a korábban gyarlóként élőket, miközben a családban rejlő szeretet tovább folytatja az útját a maga küldetése felé: amíg a kis Michael képes lesz a labdát megállítani a levegőben.

*A hetedik pecsét* az útkeresés filmje, nem véletlenül nevezte maga a mester is egyfajta *road movie*<sup>3</sup>-nak. Ahogy a sakkbán a fehér és a sötét szín, úgy ütköznek a filmben a legkülönbözőbb ellentétes minőségek: élet és halál, idealizmus és racionalizmus, hit és kétely feszül egymásnak.

#### **Kérdések és feladatok:**

- Mit tud a középkorról, a középkori ember világnézetéről?
- Milyen jellegzetes középkori eseményeket, jelenségeket mutat be a film?
- Milyen filmeket látott, amelyek a középkorról szóltak, vagy a középkort idézték? Összehasonlíthatók-e ezzel a filmmel? Milyen alapvető kérdéseket fogalmaztak meg a filmek?
- Hogyan vélekedik arról, amit a filmben látott? Mi a saját véleménye a Halálról?
- Jellemezze a szereplőket!
- Írja le *A hetedik pecsét* egy jelképes jelenetét!
- Írja le pontosan, melyiket tartotta a film leghatásosabb képének, beállításának! Indokolja meg a választását!
- Hasonlítsa össze a filmet egy olyan filmmel, amelyben a főszereplők valamilyen jelképes játszma bonyolódna vagy szimbolikusan értelmezhető utazásba fognak! Fogalmazza meg az alapvető különbségeket!
- Hasonlítsa össze a flagellánsok jelenetében ábrázolt középkori ember reakcióját az úton előtűnik megjelenő színjátékokkal, ahogyan a mai ember viszonyul például a televíziós valóságshow-k látványosságaira! Fogalmazza meg az alapvető különbségeket!

<sup>3</sup> A *road movie* angol kifejezés, olyan filmeket sorolunk ebbe a csoportba, amelyek hősei útra kelnek, s történetük egy utazás folyamán bontakozik ki. Különösen Amerikában népszerű filmtípus, amely az autózás mitológiáját és az amerikai individualizmus képeit rendeli egymás mellé. A szimbolikus utazás egyébként egyetemes toposz, az irodalomban legrégebbi történetek, mesék épülnek erre a szerkezetre.