

Ingmar BERGMAN (1918–2007)



- Életművének terjedelme a film világában rendkívülinek számít, filmográfiája több mint 60 filmet ölel föl (ezek nagyrésze játékfilm, de van köztük tévéfilm és dokumentumfilm is). Bergman pályája átfogja gyakorlatilag szinte az egész filmtörténetet. Némafilmes hatásoktól indul, klasszikus műfajokkal kísérletezve jut el a modernista filmszerző magatartásához, formanyelvéhez (melyben sokmindent megőriz éppen az expresszionizmus és a klasszikus színházi dramaturgiából és pszichologizálásból), s eljut a tévés műfajokig is.
 - Kivételezett helyzete volt a svéd filmiparban, hosszú ideig ő maga jelentette a svéd filmművészetet, ez annak is köszönhető, hogy intézményesen is vezető funkciókat gyakorolt mind a filmgyártás mind pedig a színház területén pályája jelentős részében.
 - **Állandó témái:**
 - a) **magánélet**, személyközi viszonyok (szülő–gyermek, férfi–nő, testvérek viszonya stb. általában kiemelve e viszonyokban az egymást megalázó gesztusokat, a kommunikáció kényszerét és lehetetlenségét, a szeretet hiányát és bizonyos egymással szembeállítható embertípusokat, viselkedési modelleket),
 - b) **betegség** (fizikai és lelki problémák egyéni gyötrelmei és emberi viszonyokat átalakító jellege), **betegség és halál** mint **köztes tudat- és létállapotok** (a világot sajátos szűrőn – fatáziaképeken, rögeszméken, szubjektív emlékeken – át érzékelő beteg, túlzottan érzékeny emberek ingadozása a valóság és a fantázia között, élőhalottak, emberek, akik megrekednek élet és halál között, mintegy meghóklólnak a nemlétbe való átlépés előtt, s annak misztériumát fürkészik),
 - c) a **művészet** és a művész témája: a művész sorsának és küldetésének, a művészet lényegének a kérdése, (gyakran összefonódva az előbbivel: *a művész már-már betegesen felfokozott érzékenysége révén mint valamiféle misztérium, rítus beteljesítője, mint két világ, két létállapot között közlekedő, s annak titkait ismerő személy jelenik meg*),
 - d) a **hit**, a **megismerés** kérdésköre (a halállal szembeni kiszolgáltatottság pszichológiai és filozófiai aspektusai, Isten keresése és az az Isten által magára hagyott modern ember végletes, feloldhatatlan magánya, szorongása, megismerési vágya). Filmjei alapvetően ismeretelméleti problémákat vetnek föl: válaszokat keresnek az élet alapvető kérdéseire.
- Mindegyik téma lényegében Bergman személyes problémája: hosszú élete alatt betegségek sorozata gyötri, lelkesz apjával és feleségeivel szenvedélyes, ellentmondásos és hányatott viszonya volt, a modern művész sorsa is sajátosan megélt személyes élménye.

- 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 ismételten 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 operatőrévé vált.
- Jellegzetes témái mellett formai jellemzői így szintén viszonylag állandóak. Általában kiemelhető a) az **expresszionizmus hatása** (a festői, erőteljes fény-árnyékhatásokban, a szubjektív víziók előtörésében, az élőhalottság visszatérő témájában pl.), a **helyszínek teátrális és dekoratív használata**, b) a jellegzetes több arcot egyetlen kép kivágásban összefogó **közelképek** (és általában a közelképek gyakorisága), c) a **„színészek mozija”**: a beleélő, pszichológiai realizmusra (sőt szemérmetlen „élveboncolásra”) alapozó színészi játéktípus fontossága a stilizált és szimbolikus tartalmú hátterek előtt.
- 1918-ban július 14-én született Uppsalában. Apja, Erik Bergman lutheránus lelkész, anyja Karin Akerblom. Apja foglalkozása 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 bűvköréből később sem tudott szabadulni. Tizenegytizenkét 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 vetítővászon. 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. („A színház a feleségem, a film a szeretőm” – nyilatkozta később.)
- 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.
- 1940–1944: rendezőasszisztens és forgatókönyvíró.

A KORAI FILMEK VILÁGA

- 1944–1946: a Helsingborgi Városi Színház igazgatója.

- 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, akki ekkoriban a Svenska Filmindustri művészeti igazgatója.
- 1946–49: a Göteborgi városi színház főrendezője. Közben további filmeket rendez. Szokatlanul sok film kerül ki a keze alól még mielőtt megtalálná eredeti művészi hangját¹.
- További korai filmjei: **ESŐ MOSSA SZERELMÜNKET**, 1946. **HAJÓ INDIÁBA**, 1947. Mindkét film a francia lírai realizmus hatását mutatja. A társadalom perifériáján tengődő hősöket ábrázol, melodramatikus felhangokkal.
- **ZENE A SÖTÉTEN**, 1947. A film egy vak zongoristáról szól, akinek sorsa egyfajta létmetaforaként értendő (a létezés sötétjében születő, azt ellensúlyozó művészet).
- **KIKÖTŐVÁROS**, 1948. Az olasz neorealizmus hatását mutató film. („Mindenestül Rossellini szellemében fogant” – nyilatkozta róla Bergman. „Mert akkoriban még nem volt semmilyen egyéni stílusom.”)
- **BÖRTÖN**, 1948. Egyes filmtörténetírók szerint az első igazán szerzői filmje, hisz ez készült először Bergman saját forgatókönyve alapján. (Korábban is ő írta a forgatókönyveket, de azok adaptációk voltak.) A film kerettörténetében egy fiatal filmrendező jelenik meg, akit meglátogat egykori tanára, akit éppen akkoriban engedtek ki a bolondokházából. Azt javasolja a rendezőnek, hogy készítsen filmet az atomfenyegetés poklában szenvedő világról, amelyet az ördög kormányoz. A film minden szereplője vergődő hős, aki nem tud felülemelkedni a problémákon, s aki számára maga a lét a börtön, amiből nem szabadulhat, hiába keresi a kiutat. A cselekmény még szövevényes és a bemutatás nem mentes a didaktikusságtól, de későbbi Bergman témákat előlegez az életműben (az ördög, a lét értelmére rákérdező ember, stb.), a padlásszobában megmutatott házivetítő Bergman gyerekkori élményét eleveníti föl, a kis burleszkkfilm, amit látunk, később felbukkan a *Persona* prologusában, de már itt is kivetíti Bergman félelmeit (az emberre támadó pók, a csontvázként megjelenő Halál).
- **SZOMJÚSÁG**, 1949. A forgatókönyv megint adaptáció. A téma azonban jellegzetesen bergmani: egy házasetet válságát mutatja be.
- **A BOLDOGSÁG FELÉ**, 1949. Ismét házasságról szól, ezúttal saját forgatókönyv és személyes élmények alapján. Főhőse zenész, akinek elromlik házassága művészi félsikerei miatt.
- Ekkor Bergmannak már második házassága van felbomlóban. Mindkét első felesége koreográfus volt. Első két házasságából öt gyereke született.
- **ILYESMI ITT NEM FORDULHAT ELŐ TÖBBÉ**, 1950. Még egy idegen forgatókönyvből forgatott film, kémtörténet, amit pusztán a pénzkereset kényszere miatt vállalt el (el kellett tartani a sok gyereket, a régi és az új családokat).

NYÁRI KÖZJÁTÉK (SOMMARLEK, 1950)

- „Egyike a legfontosabb filmjeimnek. Először éreztem munka közben, hogy személyes hangon, személyes stílusban dolgozom. Az volt a benyomásom, hogy olyan filmet csináltam, amelyet senki más sem tudna utánam csinálni, és amely semmilyen más filmre sem hasonlít, az én filmem, elejétől a végéig. Egyszeriben éreztem, hogy jó helyre teszem le a kamerát, hogy azt az eredményt kapom, amelyet



¹ „Tékozlóan bőkezű, fáradhatatlanul termékeny,” „pazarlóan invenciózus, érzéki, mégis melodramatikus tehetség” – írja róla Susan Sontag.

vártam, hogy minden remekül működik” – mondta róla Bergman.

- Megjelennek benne mindazok a filozófiai témák, amelyek az ötvenes évek filmjeinek alapvető kérdései lesznek: ÉLET, HALÁL, HIT, MŰVÉSZET.
- A film főhősnője, Marie szőlőtáncosnő a stockholmi opera balettkarában, a művészet lételeme. A filmet keretező jelleggel fogja közre Marie előadásának egy-egy részlete. A történet két síkban játszódik: a jelenben, amikor Marie váratlanul csomagot kap, benne tragikus hirtelenséggel elhunyt szerelmének, Henriknek a naplójával, és a múltban, amely fölidéződik benne a napló olvasásának hatására.
- A tragikus múltbeli esemény, az életvidám, fiatal Henrik hirtelen, értelmetlen halála Marie-ban egy több évig tartó válság kiindulópontja lett, amelynek következtében megkérdőjelezi Isten létét, gondviselő szerepét,² az élet értelmét, s vonakodik attól, hogy újból elfogadjon valakit.
- A film szerkezetét egy szimbolikussá váló utazás adja: Marie az emlékek miatt elutazik arra a szigetre, ahol megismerkedett Henrikkel (egy előrehaladó utazást tesz térben), közben azonban képzeletében megelevenedik a múlt (egy visszafelé haladó utazás történik az időben). A külső utat tehát megkettőzi egy belső, lelki utazás az emlékek világába. A végeredmény pedig hasonló Fellini korai filmjeinek üzenetéhez, a kettős utazás végül egy harmadik célba ér: Marie megért valamit önmagáról (a fényteli múlt képeiben megvilágosodik számára valami lényeges fölismerés az életről), s a múlt eseményeinek fölidézése után készen áll arra, hogy elfogadja a jelent, az új lehetőségeket, az új szerelmet.
- A környezet hangulatfestő jellege miatt több mint pusztán háttér a bemutatott eseményeknek. A jelen sivár tájképei, komor késő őszi világa, lombtalan, száraz faágai ellentétben állnak a megelevenedő múlt vidám, „levegős” képeivel, a ragyogó nyári napsütéssel, a csillogó víztükörrel.
- A filmben fölbukkan egy később, *A hetedik pecsét*-ben kifejtett motívum: a megszemélyesített Halál alakja. A szigetre visszatérő Marie találkozik egy furcsa, sötétruhas öregasszonnyal, akiről kiderül, hogy Henrik nagynénje, aki tíz évvel ezelőtt már halálos beteg volt, de még mindig él (az élet és halál között vergődő figurák aztán több későbbi filmben is megjelennek). A megelevenedő emlékképek egyikében egy pap társaságában látjuk, aki mintegy „szakmai kíváncsiságból” leül sakkozni az öregasszonnyal, és az az érzése, mintha „magával a halállal sakkozna.”
- **VÁRAKOZÓ NŐK**, 1952. Egy villában négy nő vár a férjére, a várakozás ideje alatt elmesélnék életükből egy-egy epizódot, amely jellemzi házasságukat.
- **EGY NYÁR MÓNIKÁVAL**, 1952. A felnőtté éréstől, a fiatalkori szerelmek (s a fiatalság felhőtlen világlátásának) elmúlásának keserűségéről szól. A főszerepet Harriet Andersson alakítja, Bergman új szerelme.

FŰRÉSZPOR ÉS RAGYOGÁS (GYCKLARNAS AFTON,³ 1953)

- Az emberi viszonyok kegyetlenségéről, az emberi kiszolgáltatottság lelki nyomoráról szóló film, amelyben az emberi „színjáték” a vándorcirkusz társadalmon kívüli világának szimbolikus keretében jelenítődik meg. A vándorcirkusz mutatványosainak élete eleve örök színjáték, útravetettségük pedig a modern ember magányának szimbolikus megjelenítését teszi lehetővé.
- A film egy visszaemlékezéssel indul, amely egy kínos, megalázó jelenetet mutat be egy házaspárról a némafilmhez



² „Nem hiszem, hogy van Isten, – mondja keserűen a nagybácsinak, – de ha létezik, gyűlölöm. Ha itt állna előttem, szembeköpném!”

³ Az eredeti cím jelentése: *Bohócok éjszakája*.

hasonló képekben, irreálisan túlhangsúlyozott fényeffektusokkal. A jelenet szimbolikus tükrévé válik annak az emberi esendőségnek, megalázottságnak, amit a film a legkegyetlenebbül élénk tár.

- A film jelentésrétege nem annyira komplex, mint Fellini hasonló keretbe helyezett, és hasonlóképp az emberi kiszolgáltatottságot megjelenítő filmje, az *Országúton*. A művészet témája, az élet értelméről szóló kérdésfőletés például nem annyira hangsúlyos és árnyalt benne. Sokkal inkább a férfi-nő kapcsolatban rejlő megalázás-megalázkodás lehetőségei állnak a középpontban. Albert és Anna sorsa párhuzamos, egyformán vergődnek helyzetükben, menekülni akarnak, és egyformán készek elárulni a másikat. Nem olyan különböző figurák, mint Zampanò és Gelsomina, mindketten ki vannak szolgáltatva egymásnak, egyformán sebezhetőek. Nem is szimbolikusak olyan mértékben, mint Fellini hősei. Szenvedésük azonban szintén példaértékű, ha másképp is, mint Fellininél. Itt is van valamiféle megvilágosodás, s a feszültség levezetődik, ám a Fellini filmnél groteszkebb módon: Albert tehetetlenségét felismerve előbb saját magára fogja fegyverét, majd végül megöli a még tehetetlenebb, kiszolgáltatottabb (ráadásul ketrecbe zárt), kivénhedt cirkuszi medvét, mint saját hasonmását. A filmben egy férfi és egy nő egyformán ki akar törni sivár, otthontalan életformájából, de ez a kísérlet csak azt eredményezi, hogy mindketten megalázzák a másikat, s végül kénytelenek szembesülni egymásrautaltságukkal. Az élet megy tovább, a vándorlás folytatódik. A film végén újabb példabeszéd hangzik el (az első némafilmként földidézett epizód főszereplője meséli), amely már az élettársak sorsközösségéről, egymásba kapaszkodásáról szól. Az emberi szenvedés ciklikus színjátékában újabb fejezet kezdődik.
- A „művész” sorsának megjelenése a filmben. **A vándorcirkusz mutatványosai saját életüket állítják „porondra:” személyes emberi szenvedéseik, megaláztatásaik válnak mindenki számára látható, nyilvános „előadássá”** (a film eleji visszaemlékezés és Albert cirkuszi „szereplése” is ezt példázza).
- 1954–1960 között a Malmöi Városi Színház rendezője. Színházi rendezőként gazdag, kreatív korszak ez számára. Színházban is gyakran dolgozik együtt azokkal a színészekkel, akikkel a filmjeiben.
- **SZERELMI LECKE**, 1954. Egy vonatút során flash-backek sorozatában látjuk egy házaspár élettörténetét.
- **NŐI ÁLMOK**, 1955. Egy idősebb és egy fiatalabb nő párhuzamos sorsát jeleníti meg. Mindketten a divatszakmában dolgoznak (egyik divatfotó műterem tulajdonosként, másik modellként). A hétköznapiak sivárságából egyikük sem tud kitörni. (A film témája Antonioni *Barátnők* című filmjére emlékeztet, de kevésbé tragikus, a megjelenítés pedig párhuzamos, nem fonódik annyira össze, mint Antonioninál.)
- **EGY NYÁRI ÉJ MOSOLYA**, 1955. Bergman a *Női álmok* bukását próbálta kompenzálni egy nagyobb közönségsikert ígérő vigjátékkal. A cselekmény a század elején játszódik, egy svéd kisvárosban. A film Cannes-ban nagy sikert arat, s lehetőséget ad Bergmannak arra, hogy visszaszerezze a svéd filmgyártók bizalmát, megvalósítsa ambíciózusabb filmtervét, *A hetedik pecsétet*.



A SEMMI ÉS AZ ÉLET. A SEMMI MINT MŰVÉSZET

A HETEDIK PECSÉT (DET SJUNDE INSEGLET, 1956)

- 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 érdekes mégis áttekinthető 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 pecségeket, 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 hétpecsétetes a titok. A lét értelmét a Teremtő gondosan elrejtette a szemünk elől. 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, kegyelem és kárhozat számomra megkerülhetetlen realitások voltak. Imáim búzlóttek 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 lovas szembesül kora rettenetes valóságával: pestissel, boszorkányégetéssel, kétségbeeséssel. A Halál őt is el akarja ragadni, de ő, hogy megtalálja hitét, haladékokat 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 ostromló flagellánsok jelene, 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 haláltánc⁴ 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 levegőet, a szárazföldet s a végtelen tengert. Aztán színre lépnek a főszereplők, a lovas és a Halál (akinek megjelenését teljes csend veszi körül, a természet hangjainak teljes hiánya). A díszletezés egyértelművé teszi a történet példázatszerűségét: a lovas ezután következő története feltehetőleg nem egy egyénített szereplőről fog szólni, hanem a középkor

⁴ Moralitás = dramatizált allegória az ember földi életútjáról, a bűnnel folytatott harcáról, a szimbolikusan 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.

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 cselekményszövessel 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 szeretné a Halál titkait. Mindezek mellett pedig fölvezet 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 lehangsúlyosabban a vándorkomédiások élete emelődik ki).



- Az allegorikus filmben mintegy színjátékok jelennek meg a színjátékban: miközben az egész film egy moralitáshoz 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 haladékokat a Haláltól azzal, hogy sakkjátszmára 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 sakkjátszmát, 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 elszólítatnak 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 sakkjátszma 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 történetet, átesztétizáló, színjátékká szelídítő módon eltávolítja a szereplőket a modern szorongástól a messzi múltba, a keresztény kegyelmi állapot látomásos világába.



- A kezdőképekben 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*⁵-nak. Ahogy a sakkbán a fehér és a sötét szín, úgy ütköznek a

⁵ 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.

filmben a legkülönbözőbb ellentétes minőségek: élet és halál, idealizmus és racionalizmus, hit és kétely feszül egymásnak.

A NAP VÉGE (SMULTRONSTÄLLET, 1957)

- Középpontjában ismét a Semmi és a Halál témája áll. Ezúttal azonban a halál nem mint az élet utáni nemlét szorongatja a film főhősét, sokkal inkább az életben megélhető halottság élménye az, amit le kell győznie a főszereplőnek.
- Az idős Isak Borg (a beszédes név összetevői: is = jég, Borg = vár) professzor visszatérő szimbolikus álmában halottként látja magát, s az álom valódi megfejtése számára nem az, hogy hamarosan meg fog halni, hanem az, hogy „már halott”, vagyis nem él megfelelő módon, nincs benne részvét, emberi melegség.
- Az álmokképek az **expresszionizmus** kísérteties képhatásait idézik, a hasonmás, az élőhalottság motívuma is (ráadásul a főszerepet a svéd expresszionista film nagy öregje, Victor Sjöström⁶ alakítja). Az expresszionizmusban azonban a világ alapvető meghasonlottságáról van szó, a látható mögött rejtőző démoni erők kitörésétől való félelelmről, itt azonban egy egyéni sorsot látunk: az egyén életében következik be a meghasonlottság és nagyon is tudati szinten, az álmokkép csak betét, a lázalom nem uralja a filmet, hanem csak magyarázza, hogy mi történik a főhőssel.
- A film magyar címe is félrevezető (eredeti címe sokkal semlegesebb: *Erdei számócák*), arra utalhat, hogy az öregember élete végére ért. Helyette azonban azt látjuk, hogy valami végre elkezdődik. A film alapkérdése a **halál fenyegetésével való szembenézés helyett az élet lényegének a megértése**, az értelmes élet megélése szemben az önzéssel, érzelmi sivársággal, érzéketlenséggel, közönnyel, magánnyal.
- A *nap vége* lényegében egy jelképes utazás története. Miközben Isak Borg egy hosszú autótutat tesz, bejárja fiatalkora színhelyeit, és képzeletben visszautazik a múltba, számot vet életével, egyfajta megvilágosodást, személyes megváltódást él át. A múlt képei itt is, mint a *Nyári közbjátékban* a jelenhez képest fényárral vannak kiemelve, a szereplők fehér ruhában jelennek meg. (Bergman ezzel egyrészt a képek illuzórikus voltát sugallja, másrészt a múltat megszépítő emlékezésre, az emlékezés általi megtisztulásra utal.)
- A jelenetek szimbolikus sűrítéseket tartalmaznak:
 - a) egyidőben elevenedik meg egy jelenet a múltból, és látjuk az idős Borgot,
 - b) a professzor életének párhuzamait felvillantó alakok szerepelnek (a hasonlóképp élőhalott anyja, a fia), illetve egy másik lehetséges, de meg nem valósult életútra utaló szereplők jelennek meg (a fiatal Sara, a benzinkutas),
 - c) Isak Borgéletének különböző korszakait jelenítik meg a tágas bogárhátú autó utasai (elől a jelen: az idős Borg és menyje, középen a veszekedő, egymást folyton megalázó



⁶ „Sjöström mint művész kezdettől fogva fölém tornyosodott. Ő rendezte azt a filmet, amely számomra minden más filmnél többet jelentett. Tizenöt éves koromban láttam először. Mostanában is megnézem legalább egyszer minden nyáron... Pontosan látom, hogy *A halál kocsisa* még apróbb részleteiben is milyen nagy hatással volt szakmai tevékenységemre.” (Bergman: *Képek*) *A halál kocsisa*ának konkrét képi hatása nemcsak *A nap végének* élmójelenetében érzékelhető, hanem ez után készült alkotásának, az *Arcknak* a bevezető szekvenciájának egész megformáltságában.

házaspár: Borg házasságának szimbolikus tükre, hátul a fiatalok: a professor fiatalságát jelképezik (szerelme – ráadásul ugyanannak a színésznőnek, Bibi Anderssonnak az alakításában, aki az emlékképekben a fiatal Sarát játszotta –, a benne vívódó filozófiai gondolatok, a hit és a kétely kettőssége a fiatal emberek alakjában megtestesülve).

- *A hetedik pecsét* és *A nap vége* meghozta Bergman számára a világhírt. Ekkortól számít nemzetközileg elismert filmrendezőnek.
- **A ÉLET KÜSZÖBÉN**, 1957. Három, gyereket váró anya példázatszerű története az életről, anyaságról, a női lélekről. Az egyik (Ingrid Thulin játssza) férje nem akar gyereket, s a feszültségek következtében a nő elvetél. A másik leányanya, aki kezdetben nem akarta vállalni a terhességet, aztán mégis elfogadja gyermekét (Harriet Andersson). A harmadik (Eva Dahlbeck) gyereke halva születik.

ARC (ANSIKTET, angol forgalmazásban: The Magician, 1958)

- Újból az **expresszionista** ihletés a kiindulópont, *A halál kocsisának* képi világa idéződik föl, az **élőhalottság** motívuma ismétlődik a filmben.
- A halál megismerhetőségének kérdése közvetlenül megjelenik, nem pedig allegorizáltan, mint *A hetedik pecsétben* (pl. a „halálról tudósító” szereplő a filmben, a halottat felboncolni kívánó orvos).
- Az élet és halál között vergődő szereplő neve: Johann Spegel (= tükör), foglalkozása színész. Akik fölveszik a kocsijukra vándormutatványosok, szemfényvesztők, hipnotizőrök, bájital árusok.
- Két ellentétes szereplő: Vergéus doktor (Gunnar Björnstrand), a **természettudományos kíváncsiság**, a racionális világmagyarázat képviselője, szemben Vogel (Max von Sydow), a „mágussal” (hipnotizőr mutatványossal), aki a Vergéus szemében mindazt képviseli, amitől mindennél jobban irtózik, „a **megmagyarázhatatlant**.” A film a természettudományos, egzakt, tapasztalati megismerész állítja szembe a megismerhetetlen, megfoghatatlan tartalmakkal (mágiával, bűvölettel, a halál misztériumával).
- A racionális megismeréssel szemben a mágus/művész **álarcai** jelennek meg. A mutatványosok témáján keresztül Bergman ismét részben az **élet színjáték jellegét** emeli ki, de alapvetően mégis maga a **Művészet, a semmiből valamit teremtő illúzió** világáról szól.
- A **komédiások mind mások, mint aminek látszanak, szabadon járnak a városok, társadalmi osztályok, emberek, sőt nemek** (lásd az androgün Ingrid Thulin szerepét), **világok** (élet és halál) **között**.
- **Mi a művész?** – kérdi a film. **Otthonokba szemérmetlenül behatoló koldus, közönséges csepűrágó, mások legintimebb titkait közszemlére kitevő hipnotizőr, csaló, mágus, varázsló?** Magát prostituáló ember, aki csak a közönség s a mecénások kegyeit lesi, vagy az emberi szabadság mintaképe? Melyik az igazi arca? Talán egyik sem, hanem éppen maga a többértelműség.
- A filmben Bergman burkolt módon saját ellentmondásos érzéseit próbálja megfogalmazni a művészsorssal kapcsolatban (a színjátékban való alakoskodás hazugságától, a vándorkomédiás kiszolgáltatottságán keresztül az igazi Művészet utáni vágyakozásig, az alkotás misztériumáig). A téma majd még későbbi filmekben is visszatér. Leghangsúlyosabb módon a *Rítusban* és a *Farkasok órájában*.



- **SZÜZFORRÁS**, 1959. Egy középkori svéd legendán alapuló történet, amelynek forgatókönyvét nem Bergman írta, s amely a japán filmeknek a Bergman művészetére tett hatását tükrözi. („Kuroszava vacak utánzata” – nyilatkozta róla maga Bergman. Ennek ellenére Oscar-díjat kapott.) A film világképe sem bergmani, hisz „a hit aranykorát” idézi. A folklórelemekkel átszőtt látványosság, a középkori világ megjelenítése viszont ismét hangulatgazdag.
- **AZ ÖRDÖG SZEME**, 1960. A film történetét egy ír közmondás ihlette: „Egy lány erénye árpa az ördög szemén”. Az Ördög Don Juant bízta meg, hogy rontsa meg az erényes leányt. A film Jó és Rossz allegorikus harca komédia formájában bemutatva. Bergman alkotói válságának terméke.



A „TRILÓGIA”

- A malmői színházrendezői korszak után Bergman úgy érzi új alkotói korszak kezdődik számára. (A *Tükör által homályosan* el is nevezi Opus nr.1-nek.)
- A három film filozófiai síkon kapcsolódik csak össze: alapvető téma ember és Isten viszonya, az istent kereső modern ember vívódása, a megrendült istenhit. „Istenképem már régen elkezdett repedezni, és jószerével már csak mint dekoráció élt bennem” – írja a *Képek*ben még a *Szűzforrás* keletkezésének idejéről.
- A filmek azonban csak részben szólnak a hit kérdései által gyötrődő ember belső szenvedéseiről, ez a téma mindegyikben szorosan összekapcsolódik az emberek egymáshoz való viszonyának kíméletlen ábrázolásával. A szereplők nem jelképesek csak a korra jellemző gondolkodás és érzésvilágok megtestesítői, a történetek nem allegorikusak. A trilógia filmjeiben nagy hangsúlyt kapnak a szubjektív élmények, ösztönök, indulatok.
- A filmek sajátos „kamaradrámák”, kevés szereplőt és helyszínt felvonultató történetek, amelyben egyéni lelki drámák játszódnak le. (E tekintetben Strindberg hatását mutatják.) A filmek tele vannak filozofikus és önelemző párbeszédekkel, hosszú monológokkal, vallomásokkal, illetve hallgatásokkal.
- Bergman legfontosabb filmszerű stíluseszköze ezekben a filmekben a több szereplőt egyesítő közelkép, illetve a helyszínek hangulatfestő jellegének kiemelése.
- „Ez a három film a leszűkítésről szól. A *Tükör által homályosan* – a megszerzett bizonyosság. *Úrvacsora* – a megértett bizonyosság. A *csend* – Isten csendje – a negatív lenyomat.” (Bergman)

TÜKÖR ÁLTAL HOMÁLYOSAN (SÅSOM I EN SPEGEL, 1961)

- A film egy négytagú családról szól. A film kezdőképe mintha *A hetedik pecsét* záróképét fordítaná meg. A távoli beállításban, a rideg táj horizontvonalán sorban vonulnak az alakok, akiknek sorsát majd bemutatja a film.
- A szereplők mind két világ között vergődnek: az apa, David, a középszerű író (Gunnar Björnstrand) – az istenhit és a racionális megismerés vágya között inagdozik (lánya elmebetegségét is írói kíváncsisággal szeretné tanulmányozni).



- A fiú, Minus, a kamaszkor sajátos kettősségeinek világában él: mind apjával, mind pedig nővérével való viszonya ambivalens. „Úgy érzem, hogy a valóság szétszakadt, és én kiestem belőle” – mondja.
- A lány, Karin (Harriet Andersson), a valóság és az álom (az örület) világa között él. Férje, aki orvos, ennek a vergődésnek meglehetősen tehetetlen szemlélője, nem tudja sem magányát, sem belső feszültségeit oldani. „Nem élhet az ember két világban” – mondja Karin. „Nem tudok állandóan átjárni egyikből a másikba.”
- Egyik látomásában megjelenik Isten, aki azonban nem jóságos és nem oltalmazó. Víziójában Isten egy nagy fekete pók, aki rátámad, és belé akar hatolni. „Mindvégig láttam a szemét. Hideg volt és nyugodt” – számol be a borzalmas élményről.
- A roham után Karint egy fekete, pókszerű helikopter szállítja kórházba. A valóság és a rémálom így mintegy összefonódik.
- Karin apja, David, arra a következtetésre jut, hogy: „Nem tudom, hogy a szeretet bizonyíték Isten léte, vagy **a szeretet maga az Isten**. Ezzel töltöm ki az ürességet, olyan ez, mint a kegyelem.” „Ha mi szeretjük Karint, akkor őt Isten veszi körül?” – kérdi tőle Minus.
- Az Isten helyén megjelenő szörnyeteg pókistennel szemben az emberek egymás iránti szeretete helyezhető. Igaz, csak ebben a bizonytalan státusban (nem transzcendentális hatalomként, hanem az emberi szférára leszűkítve), de mégis pozitívumként.
- A film végén Minus boldogan mondja: „Apa beszélt velem!”



ÚRVACSORA (NATTVARDSGÄSTERNA, 1962)

- Míg az előző filmben az egymás iránti gondoskodás és szeretet érzése van középpontban az ellentmondásos érzelmek ellenére is. Itt elsősorban **a szeretet hiánya** jelenik meg, az ember elmagányosodása, ettől való szorongása.
- A szeretetnélküliség mellett „**Isten csendje**” az, ami a film szereplői számára nyomasztóan hat. A lelki üresség és magány témája egyszerre jelenik meg a személyközi viszonyok szintjén és metafizikai távlatokban. Ráadásul a globális fenyegetettség érzés is megjelenik, a korra jellemző „kínai veszély” hangulata (egy mellékszereplő, Jonas sorsában).
- Tomas, a lelkipásztor elvesztette feleségét, s képtelen arra, hogy hasonló szeretetet érezzen a tanítónő, Märta iránt, akinek közeledését tolakodónak érzi. Ráadásul válaszul annak megalázkodóan őszinte kitarulkozására, a neki küldött levelére, ezt kíméletlenül közli is vele.
- A templom is kiüresedett. A filmet egy-egy istentisztelet keretezi: az elsőt, az architektúra szimmetriájába komponálva jelenik meg a lelkész, akit a templombelső képi kiegyensúlyozottságával ellentétben testi-lelki bajoktól elgyötört, egy közönyös, saját problémáival elfoglalt kisszámú gyülekezet előtt látunk; a film végén már a hívek nem jelennek meg, a szertartást azonban Tomas ennek ellenére elvégzi.
- A külső felvételeken soha nincs napsütés, borús, esős, késő őszi képeket látunk. A környezet kietlensége kiemeli az emberi viszonyokban tapasztalható ridegséget.



- A film Bergman személyes élményein alapul: saját istenhitének megrendülése tükröződik benne (körülbelül erre a korszakra időzíti annak elvesztését), illetve bizonyos apjához fűződő emlékeit eleveníti föl a filmben.
- Tomas hithez való viszonyában a film fölidézi a trilógia megelőző filmjének gondolatait: „Amikor csak összehasonlítottam Istent a valósággal, azt láttam, hogy megcsúnyult, förtelmes lett, egy pókisten, szörnyeteg. Védenem kellett az élettől és a fénytől. Magamhoz szorítottam a sötétben és a magányban. Az egyetlen, aki láthatta az istenemet, a feleségem volt. Ő támogatott, bátorított, segített, tömte a repedéseket.”
- A film továbblép az előző film következtetésén, ami Istentől az emberi gondoskodó szeretethez jutott el. „Tételezzük föl, hogy nincs Isten. Mit változtat a tényeken? Érthetőbbé válik az élet. Micsoda megkönnyebbülés. A halál nem lesz más, csak az élet kialakása, feloszlása a testnek és a léleknek. Magától értetődő, átlátszó lesz az emberek kegyetlensége, elhagyatottsága, félelme. Nem kell megmagyarázni a megmagyarázhatatlan szenvedést... Egyedül vagyunk te meg én. Eljátszottuk az egyetlen emberi lehetőséget, azt, hogy emberek között élünk. Ezért elhagytak, szomorúak és szerencsétlenek vagyunk. És ez mind a régi Isten bűne, a nem is érzékelhető tehetetlenség és a lealacsonyító büntudat.”
- Az ember magányosságának kínzó érzése Krisztus szenvedéséhez hasonlítható, aki a keresztfán egyedül maradt fájdalmával, hiába szólította Istent. („Ez volt az igazi szenvedés, rájönni, hogy senki sem értette, hogy egyedül van... De a legrosszabb mégsem ez volt. Amikor Krisztust keresztre feszítették, és ott függött kínjai közepette, akkor felkiáltott: Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem?... Azt hitte mindaz, amit tanított, hazugság volt. Iszonyatos kétségek gyötörték Krisztust, percekkel a halála előtt. Hát nem ez volt a legborzalmasabb kínja? Isten csendje.”)



A CSEND (TYSTNADEN, 1963)

- A trilógia önálló filmként legismertebb darabja. A megelőző filmekben megjelenő „isten csendje” gondolatot viszi tovább, úgy hogy már Isten léte nem is kérdezi rá: a film az emberi **magányról**, az önzésről és a **kommunikációképtelenségről** szól.
- „A csend egy zeneműnek köszönheti a létrejöttét, mégpedig Bartók *Concertójának*. Kezdetben az volt az elgondolásom, hogy olyan filmet készítek, amely zenei és nem drámai törvényeknek engedelmeskedik. Olyan filmet, amelyet a ritmus, az



- asszociációk működtetnek, van főtémája és melléktémái” – írja Bergman.
- A film az ember magáramaradottságát az otthontalanság képeivel fejezi ki és a nyelvi kommunikáció csődjével. A világ idegenségének, közönyének az érzékeltetése a benne bolyongó emberekkel szemben már a nyitó képsorban megjelenik: két nővér és egy gyerek látható egy sivár vonatfülkében.⁷ Az úton levésnek ez a képe kétszeresen szuggesztív: egyfelől az otthonosság hiányát, a helyhez kötöttség, a stabilitás hiányát, a sehol sem létet érzékelteti, másfelől mégis utal az egymáshoz kötöttségre, a bezártság élményére,

⁷ A film nemcsak vonatúttal indít, hanem egy vonattal való elutazással is ér véget.

amely elől gyakorlatilag a vonatúttal csak illuzórikus lehet a menekülés.

- A vonat sehol-nem-léte utáni állomás „az utazók” történetében egy idegen ország, ismeretlen városának személytelen szállodája. Ráadásul az idegen országban egy senki által nem értett (fiktív) nyelvet beszélnek. Az egyetlen, ami fordítás nélkül is érthető a zene, Bach például itt is Bach.
- Bergman az emberi viszonyok elidegenítő jellegét nemcsak a helyszínnel érzékelteti, hanem a tükörképek gyakori szerepeltetésével is. A tükörben mutatott szereplő ugyanis még megfoghatatlanabbá válik a másik számára, hisz egy olyan irreális térben van, ami nem szerves része a valós térnek, s a köztük levő kommunikáció ezáltal eleve közvetítettnek, és töredékesnek látszik.
- Az idegenség ilyen erőteljes kifejezéséhez még hozzáadódik a gyerek, Johann nézőpontja. A gyermeki látásmódban a felnőttek világa eleve megfejthetetlen és idegen, sőt félelmetes. A szálloda pompásan díszített folyosóján kóborló gyerek a felnőttek vergődésének ártatlan szemtanúja. Számára még érthetlenebb ez a világ, mint a többieknek, hisz ő más, mint a felnőttek (így pl. ijesztően idegen neki az idős pincér öregsége, érthetetlen személyes fényképei és a halál, aztán a másik groteszk ellenpont, a mutatványos törpék világa, akik csak átszólag hasonlóak hozzá). A gyerek azonban nemcsak szemlélő, hanem szereplő is, a két nővér rivalizálásának egyik célpontja.
- Anna (Gunnel Lindblom) és Ester (Ingrid Thulin) egymás ellentéte: az egyik, a kisfiú anyja érzéki nő, aki magányából a gátlástalan és személytelen szexualitásban keresi a kiutat, a másik narcisztikus és intellektuális⁸. A köztük való viszony: szeretet és gyűlölet keveréke. A kommunikáció lehetetlenségének ábrázolása mellett megjelenik Bergman másik két visszatérő témája: az egymásnak kiszolgáltatott, és egymást kölcsönösen megalázó embereké (ami már eddig is többször megjelent a filmjeiben) és a nyelvnek a személyközi viszonyokban betöltött szerepe (a párbeszédekben a kegyetlen őszinteség keveredik féligazságokkal, hazugságokkal és a másik szándékos megsebzésével).
- Az isten csendjében magáramaradt ember végső állomása: idegenek között, ismeretlen környezetben, egyedül meghalni.
- Bergman 1963–66 között a Stockholmi Drámai Színház igazgatója és színházi produkciókkal foglalkozik. Egyetlen kivétel a *Beszéljünk most ezekről a nőkről*, ami erőteljes színpadiasságával tűnik ki.



BESZÉLJÜNK MOST EZEKRŐL A NŐKRŐL (címváltozat: VALAMENNYI ASSZONY, 1964.)

- Bergman első színes filmje, amely a színeket eleve stilizáltan és nem realiztikusan használja. A komor hangulatú trilógia után egy könnyednek szánt vígjáték.
- A film egy nagy művész, a virtuóz csellista Félix ravatalánál kezdődik, ahol felvonulnak volt szeretői, és megjelenik Cornélius, a kritikus, aki életrajzot készül írni róla. Aztán visszalépünk az időben néhány nappal korábbra, amikor a kritikus megérkezett a művész villájába, hogy információkat gyűjtsön a Mesterről. A művész helyett azonban csak annak a



⁸ A maga idejében a film meglehetősen nagy botrányt is kavart, a szexualitás nyílt ábrázolása miatt.

szeretőivel tud találkozni, s a fényűző villa szobrai közt csetlik-botlik, úgy tűnik maga Félix elérhetetlen.

- A film egyszerre hangsúlyozottan festői és teátrális. Humora a némafilm burleszk hagyományából ihletődött. Bergman játékos önreflexiója: saját magát és kritikussait gúnyolja ki benne. A kritikusok által ostromolt, de megközelíthetetlen Művész, akit nők sokasága vesz körül nyilván Bergmannak az alteregója, az ügyetlen kritikus, aki nem a művet nézi, hanem az embert keresi a művek mögött, s a róla szóló pletykákat gyűjti, mint adatokat, kritikusainak a gúnyképe, s végül maguk a nők ebben a furcsa, irreális háremben, akik „főszerepet” játszanak a filmben, Bergman szeretői és színésznői, akik mindig is a nyilvánosság érdeklődésének középpontjában álltak⁹.
- A későbbiekben folytatódik az önreflexió tendenciája Bergman életművében, de ennél sokkal komolyabb kérdéseket vet föl. A kudarcnak ítélt vállalkozás után egy időre le is mondott a színesfilm technikájának alkalmazásáról.

PERSONA (1966)

- Közvetlen előzménye Bergman szanatóriumi kezelése egy szövődményes tüdőgyulladás után. „A *Persona* az életemet mentette meg. Ez nem túlzás, ... most először nem érdekelt, hogy az eredmény sikeres lesz-e vagy sem. Az érthetőség evangéliuma, amelyet még ... forgatókönyvíró rabszolgá koromban sulykoltak belém, oda került ahová való: a szemétdombra” – írta a *Képek*ben.
- Farö szigetén, Bergman lakóhelyén forgatták a filmet. A sziget lehatárolt világa később még egy újabb trilógia helyszíne lesz. A sziget egyszerre nyílt és zárt tere, sziklás, napsütötte vagy szél korbácsolta partvidéke sajátos háttere az itt játszódó történeteknek. A tér akár romantikus is lehetne, de nem az, sőt a történetből még a Bergman filmekben korábban jelenlevő melodramatikus elemek is eltűnnek. „Színtere és kellékrendszer antiromantikus, hűvös, világias, (egy bizonyos értelemben szó szerint is) klinikai.” – írja róla Susan Sontag¹⁰.
- A film témájának hasonlósága a *Csend* című filmhez: a két nő, akiket „szenvedélyes, kétségbeesett kapcsolat fűz egymáshoz, s egyiküknek van egy szájalomra méltóan elhanyagolt kisfia (ráadásul mindkét szerepet ugyanaz a gyerek, Jörgen Lindström, játssza). Mindkét film az erotikum megütközést keltő témáihoz nyúl, s érinti az erőszak és a kiszolgáltatottság, az értelem és az értelmetlenség, a nyelv és a csend, az érthető és az érthetetlen polaritását” (S. Sontag).
- Strindberg¹¹ hatása: a realiztikus scenírozás és az álomszerű tudatfolyam ötvözése.
- A hatvanas évek művészfilmjeinek, az újhullámnak a termékeny kontextusa. Godard filmjeinek újdonsága állítólag felszabadítólag hatott Bergmanra.



⁹ Ekkor már négy házasság (és számos viszony) van Bergman mögött. Feleségei: Else Fisher, Ellen Lundström, koreográfusok (az elsőtől egy lánya, a másodiktól két lánya és két fia született), Gun Hagberg, műfordító (egy fiúgyermek), Käbe Laretei, zongoraművész (egy fiúgyermek). 1965-től Liv Ullmann volt az élettársa (egy lányuk van). 1971-ben vette feleségül Ingrid von Rosen bárónőt.

¹⁰ Susan Sontag: Bergman: Persona. In: *A pusztulás képei*. Bp., Európa, é.n. 117–146.

¹¹ Johan August Strindberg (1849–1912): svéd (dráma)író, költő, festő. Fontosabb művei: *Haláltánc*, *Júlia kisasszony*, *A halál küszöbén*, *Damaszkusz felé*, *Álomjáték*. Ezekben legnagyobb újítása a hagyományos drámaszerűség elvetése, a belső történetek (víziószerű) megjelenítése. 1963-ban Bergman televíziós játékot forgatott az *Álomjáték*ból.

A film többszörösen a megkettőzés elvére épül

- Susan Sontag elemzése szerint: „a variációk a téma fő lehetőségeiből következnek (mind formális, mind pszichológiai szinten): megkétszerezés, megfordítás, kicserélődés, egység és hasadás valamint ismétlés.”
- Alapvető kettősége: az **önreflexív és a mimetikus elemek ötvözése**. A történet önreflexív keretben elevenedik meg, ami „elidegenítőleg” hat a nézőre: amit látunk, az film, mesterségesen létrehozott produkció. Ugyanakkor egy álomszerű vízió is, amelyben a képek varázslatos módon megelevenednek és elhalványulnak, szimbolikus értékűek és döbbenetesen érzékiek egyszerre. **A filmet bevezető képsor egyszerre hozza létre a filmet mint artefaktumot és „teremti meg” a nézőt mint voyeurisztikus szemlélőt**, azáltal, hogy szemfényvesztő módon elbűvöli, meghökkenti, érzelmi reakcióra kényszeríti. A filmtekercs elindul, s a néző fantáziája, érzelmi reakciója, intellektuális kíváncsisága aktiválódik a provokatívan „attraktív”, „tisztá film” részlet által. A prolókus egyébként mintha Bergman korábbi alapvető témáinak a szimbolikus foglalatja is lenne (ami felvillan benne: a némafilm hatása, a keresztény szimbólumok, a szörnyű pók, a naturalisztikusan átélt Krisztusi szenvedés, az arckép/maszk szimbolikája, az élőhalottság „élménye” stb.)
- A prológut a film közepe táján egy elidegenítő hatású megszakítás követi: hirtelen az Alma arcát mutató kép elszakad, elég a „vetítőben”. Aztán egy filmszalagbeli ugrás után folytatódik a film. A film végén a filmstábot látjuk, amint éppen a *Persona* című filmet forgatják.
- **A három önreflexív rész** különböző hatású: a prolókus az avantgárd (pl. szürrealista) filmek reflexivitásához hasonlítható, amely a nézőt meghökkentő effektusaival, a látvány attraktivitásával s a tudatalatti közvetlen képi kivetítésével kísérletezett; a középső „törés” brechti elidegenítő hatású (miközben egyre érdekeltébbé válunk a két nő sorsának alakulásában a történet megszakad, a film hirtelen „elidegeníti” magától a nézőt, tudatosítja benne, hogy mindez nem valóság, csak filmszalagon látható, tűnékeny látvány); a film vége a filmkészítés egész kontextusát bevonja, megmutatja a stábot, miközben közvetlenül is és szimbolikusán is eltávolítja a szereplőket (Alma a nagytávoli képen fölszáll egy buszra, és elmegy, a kép előterében az élő szereplő helyén pedig egy kőszobor látható.)
- **Képzelet és valóság** síkja elválaszthatatlanul összefonódik. Az sem világos, hogy kinek a vízióit látjuk. Már a gyerek keretező szerepében, gesztusában is ambivalencia van: az ő látomásában elevenednek meg a képek (esetleg az ő varázslatos intésére jelennek meg a képek?), vagy ő az, aki egyfajta élőhalottság vagy egy azonosíthatatlan, szimbolikus térbe zárva szeretne mégis kapcsolatot teremteni ezekkel a nőkkel?
- A filmben többször is utalások vannak arra, hogy esetleg a szereplők szubjektív látomásai elevenednek meg, de mindkét nő lehetséges forrása ezeknek a vízióknak, a néző számára pedig nincsenek világos jelzések, amik a valóság és a képzelet képeit elválasztanák.¹²
- **A két nő** között furcsa viszony alakul ki a film során, ami a **csend** és a **beszéd** ellentétében bontakozik ki. Elisabeth (Liv Ullmann) híres színésznő, aki az *Elektra* előadása után idegösszeroppanást kap és elnémul. Alma (spanyolul = lélek) az ápolónő (Bibi Andersson). Miközben Elisabeth nem hajlandó megszólalni, Alma



¹² A filmvégi jelenetsor „logikája” példaértékű ebből a szempontból.

egyfolytában beszél. A két nő között egy sor egyéb ellentét is megfigyelhető: társadalmi síkon (az egyik ünnepest színésznő, a másik egyszerű fizetett alkalmazott), lelkiállapot tekintetében (az egyik narcisztikusan elzárkózik a világtól, a másik hivatásos ápolónő, aki mások szolgálatára él), az egyik erős, a másik gyenge (beteg), az egyiknek fia van, a másik megszakította terhességét stb.

- Látszat és valóság, szerepjátszás és belső lényeg, felfedés és elrejtés kettőségei: „A megkettőződés melléktémája az **elrejtés és kinyilatkoztatás** közötti ellentét. A latin *persona* szó a színész által viselt maszkot jelenti. Személynek, szereplőnek lenni annyit jelent, mint álarcot viselni; a *Personában* **mindkét nő álarcot visel**. Elisabeth maszkja a némaság. Almáé egészsége, optimizmusa, normális élete (...), de a film folyamán mindkét álarc összetörik” – írja Sontag.
- A történet előrehaladásával ezek az ellentétek elmosódnak látszanak, sőt a két személyiség (arc) mintha egymásba olvadna, és végül bizonyos mértékben kicserélődne, (ál)arcot váltana (*persona* = maszk). Egyes kritikusok ezt a jelenséget Elisabeth vámpírszerű viselkedésével magyarázzák¹³ (mintha Elisabeth fokozatosan Alma erejét szívna el, miközben erőre kap, illetve saját egyéniségét oltaná be a másikba¹⁴). Alma egyre önzőbb és agresszívebb lesz (maga is hasonlóképp „vámpírszerűen” viselkedik), illetve átveszi annak lelki zavarait, sőt annak a szerepét is.
- „Alma csakugyan mintha egyre bizonytalanabbá, sebezhetőbbé válna, a film során hisztéria, kegyetlenség, szorongás, gyermeki függés és (valószínűleg) hallucináció görcsei kínozzák.” „Helyénvaló az is, ha úgy értelmezzük, hogy a film egyetlen »én« két mitikus oldalának párviadalát mondja el: a romlott szerepjátszóét, aki cselekszik (Elisabeth), és az őszinte lélekét (Alma), aki összeroppan a romlással való kapcsolatban.” (...) „A színésznő úrt teremt a hallgatásával. Az ápolónő, azáltal, hogy beszél, belezuhan ebbe az úrbe – felemészti önmagát”. (Sontag)
- A két nő úgy viszonyul egymáshoz, mint egymás tükörképei: az ellenkező oldalon mindig egy adott tulajdonság ellentétét látjuk, miközben egyre nyilvánvalóbb a lényegi hasonlóság. A megismerés folyamatában Elisabethról Alma „tükreben” (hozzá való viszonyában, az ő szövegeiből, illetve a róla írt levélből) tudunk meg mindent. Alma is igazán saját magát látja Elisabeth sorsában tükröződni, miközben őt akarja szóra bírni, mindent fölfed magáról. Az oda-vissza tükröződésben mindkét nő igazából saját magával konfrontálódik, és saját magát szeretné „legyőzni”.
- A film az **arc/kép paradoxonáról** szóló meditáció is. Az egyéni arc (a képmás, lenyomat) képként való kiüresítése, a nagyközeli által.
- Gilles Deleuze írja a filmről¹⁵: „Az arc mezítelensége, amely nagyobb, mint a testé, embertelenség, amely nagyobb, mint az állatoké(...) A **nagyközeli** az arcból kísértetet csinál és kiszolgáltatja a kísérteteknek.” (...) „Hiábavaló dolog azon tűnődni, hogy a *Persona* két szereplője vajon már korábban is hasonlított-e egymásra, vagy, éppen ellenkezőleg, csak egyetlen alakról van szó, aki megkettőződik. Nem ez a helyzet. A nagyközeli az arcot csupán azokba a régiókba tolta el, ahol az egyénítés elve már nem uralkodó. Az arcok nem azért olvadnak össze, mert hasonlóknak egymásra, hanem mert elveszítették egyéniségüket, csakúgy, mint a szocializációt és



¹³ Egyes kritikusok ebben a művész „fosztogató, démonikus energiáinak, megrögzött élményanyag halmozásának paraboláját” látták benne (idézi Sontag). És fontosnak tartják, hogy Elisabeth vezetéknéve megegyezik az *Arc* bűvészmutatványosának a nevével (Vogler). Ez a név egyébként többször felbukkan Bergman filmjeiben (pl. a *Farkasok órájában* is).

¹⁴ A vérszívó jelenet ezt az értelmezést erősíti.

¹⁵ *A mozgás-kép*. Osiris, Budapest, 2001. 136.

a kommunikációt. (...) A nagyközeli nem kettőzi meg a személyt, és nem is olvaszt egybe kettőt: csak az egyénítést függeszti fel. Ekkor az egyedi és elcsúfított arc egyesíti az arc egyik felét a másik arc egyik felével. Ezen a ponton az arc nem tükröz, és nem érez át semmit, csupán fojtott félelmet érez. Két lényt szív magába, mindkettőt a semmibe nyeli. A semmiben pedig maga lesz az égő fotogram, amelynek egyetlen érzelme a Félelem: az arcnagyközeli egyszerre az arc, és annak eltörlése. Bergman vitte legmesszebb az arc nihilizmusát, vagyis az arc félelemben megélt kapcsolatát a semmivel, a hiánnyal, az önmaga semmijével szembenező arc félelmét. Munkásságának nagyrésztében Bergman eljut az affekció-kép szélső határához, elégeti az ikont...”



- **Kép és nyelv kettőssége** a filmben. A kép megmutat, a nyelv kimond, megnevez. Bergman mindkét aspektust kimeríti a szó szoros értelmében. *A nyelv mindig tett (többnyire erőszakos tett) Bergman filmjeiben: leleplezés vagy önleleplezés, megsebzés, megalázkodás, megalázás, kiszolgáltatottság, hazugság. A képek artistikuma, mely a külső, „objektív” felvételeket és a belső, szubjektív látomásokat egységes folyamatban egyesíti, a nézőnek feltárulkozó szépségében szinte mindig szemben áll a nyelv kegyetlenségével.* Elisabeth, amikor nem beszél, tulajdonképpen nem a kommunikációt adja föl, csak a nyelvet. Hallgatása mindig kifejező, testbeszéde jól érzékelhető, sőt fényképez, képeket néz, és figyel, reagál mindenre.
- A két nő képmását a film folyamán a fölismerhetetlenségig lecsupaszítják a közelképek. Bergman előbb egy szigetre vonja ki hőseit a társadalomból, aztán az összeartság pszichológiai helyzetében átélteni velük a szembenállás, az azonosulás és kicserélődés, a szeretet és gyűlölet lelki folyamatait, végül a közelképek sorozatával még ezt a „klinikai” helyzetet is felfüggeszti: a filmet kép és szöveg egymásnak feszülő terepeként tárja elénk. Az arcokat egyre inkább az elhangzó szövegek formálják.¹⁶ A felolvasott levelek, elhangzó monológok színtere általában mindig az arc képe Bergman filmjeiben. A *Persona* ennek mozgóképi lehetőségeit összegzi a film végi nagyjelenetben. Alma megismételt monológjának hatása szöveg és kép filmbeli viszonyának iskolapéldája.¹⁷ Elisabeth arcára rávetítve a szöveg vádiratként hangzik, saját kegyetlenségeivel szembesíti a szereplőt, és megsebz a

¹⁶ „Az arc a vámpír, a betűk pedig a denevéreji, kifejezési eszközei” – írja Deleuze.

¹⁷ Egyben a reflexív és mimetikus jelleg keveredésének is újabb példája: két önmagában realiztikus részletet látunk, amely az ismétlés és a pusztán nézőpontváltás által relativizálja egymást, és válik az önreflexió eszközévé.

feltartóztathatatlan szövegnek kiszolgáltatott, némán vergődő nőt. Elisabeth arca a közelképben mintegy a másik nő, Alma romboló szavainak hatására esik szét. Alma arcának képével együtt viszont a szöveg immár erre az arcra vetül vissza tükörként: a szavak ezúttal nem Elisabethról szólnak, hanem Almáról: az ő irigységéről, kegyetlenségéről, esendőségéről, összeroppanó önuralmáról. Alma közelképben mutatott arca az Elisabeth ellenállása, a némaságában is megőrzött kifejezőképessége által teremtett feszültségben semmisül meg. Mindkét esetben a másik által képviselt hiányzó fél, az űr az, ami romboló hatással van az arcra, s végül mintegy kiüríti azt.¹⁸ Kép és szöveg hasonlóképp vámpírszerűen egymáson élősködő (és egymásnak kiszolgáltatott) viszonyban jelenik meg, mint a két nő maga.

- A film nem ad egyértelmű megoldásokat, nem oldja föl az ambivalenciákat. Ettől marad nyitott a legkülönbébb szempontú elemzések számára. Gyakran értelmezik például filozófusok, akik a személyiség, a képi reprezentáció vagy az egyén (az Én) és a másik lény (a Másik), esetleg a művészet (*a csenddel is kommunikáló, világok határán egyensúlyozó, arcokat/maszkokat váltogató, a Semmivel közvetlen kapcsolatban levő Művész* és a Világ, illetve a kíváncsi, empirikus, szószátyár hétköznapi ember szembeállításának) kérdéseit látják tematizálódni benne. A pszichológusok élő személyekhez hasonlóan elemzik a két nő lelki problémáit például a freudi pszichoanalízis fogalmaival. Mások feminista nézőpontból vagy a homoerotikus vonzalom témája felől próbálják a történet logikáját megragadni. („A *Persona* túllép a pszichológián – mint ahogy hasonló értelemben túllép az erotikán is” – véli ezzel szemben S. Sontag.)
- A *Persona* végső soron nem(csak) két nő (vagy általában a nők) maszkjairól vagy lelkéről, pszichológiai játszmáiról, érzékenységéről, sebezhetőségéről szól, hanem a MOZGÓKÉP „maszkjairól” és „lelkéről” (is): anyagtalan világának lélekbemarkoló, érzékeket felborzoló erejéről és illúzióként szertefoszló vagy délibábszerűen megközelíthetetlen képiségéről.
- **Bergman műve alapjaira bontja le a mozgó képet**, és onnan építi föl a prologusban (mint művi alkotást és mint felkavaró közvetlen érzéki élményt). Aztán a film során egyfelől **a pszichológiai azonosulás, a realitás élménye által ismét „megszünteti” a filmet mint filmet** (esztétikai tárgy mivoltában), és arra kényszerít, hogy tanúi legyünk két nő legszemélyesebb történéseinek, látomásainak (az egyik szereplő némasága ellenére eléri, hogy két külön embert, „arcot” lássunk). Másfelől az önreflexió által eltávolít ettől a beleélő befogadástól, felfüggeszti a filmi illúziót, megteremti a filmet mint egyedi esztétikai tárgyat, illetve a képből kivon lassan mindent, ami az egyén(iség) lenyomataként érzékelhető/értelmezhető lenne (összemossa és eltörli az „arcokat”), felszámolja a film és valóság illuzórikus kapcsolatát, s megmutatja a képet a maga „valóságában” a gyűlékony celluloidszalagon.
- A kommunikáció csődjében (s „isten csendjében”) vergődő modern ember tehetetlensége a tükörképpel való leszámolás során a semmi iszonyatába torkollik. A megismerés képességétől megfosztott, lecsupaszított kép kiürülése szintén a semmi érzékelhető formájává válik. A film maga e kétféle „megsemmisülés” határán egyensúlyoz.
- „Ma úgy gondolom, hogy a *Personában* és a *Suttogások és sikolyokban* – a legmesszebb jutottam, ameddig csak juthattam. Szabadon mozoghattam a néma rejtelmeknek abban a világában, amely csak a filmművészet számára nyílik néha meg” – írja Bergman a *Képekben*.

¹⁸ A kiürítésnek ez a folyamata rokonítható azzal, ami Antonioni filmjeiben látható (pl. *A napfogyatkozás* zárójelenetében). A konkrét, társadalmilag is beágyazott narratívától haladunk az elszigetelődés, a metaforikusság és végül a filmképnek az absztrakcióba való átfordulása s a narratív modellek teljes felszámolása felé.

FARKASOK ÓRÁJA (VARGTIMMEN, 1966)

- „A *Farkasok órája* iszonyatosan személyes alkotás. Helyenként annyira személyes, hogy elő- és utójátékot csináltam hozzá, hogy így mintegy keretbe foglaljam, játékládikóba süllyesszem. Ezt az elő- és utójátékot eredetileg műteremben vettük fel, de végül is nem maradt belőlük más, mint a főcím alatt hallatszó forgatási zajok” – nyilatkozta róla Bergman.
- A főszereplő Johan Borg, festő (Max von Sydow), akit látomások, „démonok” gyötörnek. A „történetet” visszaemlékezésben, feleségének, Almának elbeszéléséből tudjuk meg (Liv Ullmann), miután a festő eltűnt. A film bizonyos tekintetben a *Persona* folytatása, párja. Ezúttal egy férfi művésszel találkozunk, akihez szintén egy Alma nevű szereplő (akit viszont itt Liv Ullmann alakít) próbál közelebb kerülni. A művész ezúttal nem a szavak művésze, hanem a képeké.
- A filmben méginkább összekeveredik a valóság és a képzelet szintje. A film címe is jelképesen utal arra a szimbolikus időre, amikor a nappal és az éjszaka világa összefonódik. („A farkasok órája az a pillanat, amikor az éjszaka átadja helyét a hajnalnak. Ebben az órában hal meg a legtöbb ember. Ebben az órában a legmélyebb az álom. Ebben az órában a legvalószerűbbek a rémálmok. Ebben az órában gyötri a leghevesebben a szorongás azt, aki nem alszik. Ebben az órában a leghatalmasabbak a fantomok és a démonok.”)
- A film témáját általában a romantikus művészet szemlélettel szokták összehasonlítani, a **démonikus alkotózseni** eszményképével. Ehhez a lényegében pozitív kiválasztottsághoz viszonyítva Bergman művésze a „farkasok órájának” *határhelyzetét éli állandóan és gyötrelmesen*. („A film olyan, mint egy ezoterikus horrormozsi” – írja Hamish Ford a *Senses of Cinema* Bergman portréjában. „Arra kényszerülünk, hogy a megelőző filmhez képest egy még démonikusabb főhős elméjébe merüljünk el..., olyan képek által, amelyek a széteső psziché szilánkjainak tűnnek.”)
- A film nyílt utalásokat tartalmaz Mozart *Varázsfuvolájának* szereplőire. Az opera misztikus világa egyfajta intertextus a film értelmezéséhez: az alkotás misztériuma a zeneiséghez és a mozarti opera varázslatos-félelmes világához hasonló. (Évekkel később Bergman megfilmesíti magát az operát is.)



SZÉGYEN (SKAMMEN, 1967)

- „A *Szégyen* keletkezése mögött a személyes iszony élménye húzódik meg. Hogyan viselkedtem volna a második világháború alatt, ha a nácik Svédországot is elfoglalták volna...A *Szégyen* szerény kísérlet annak megmutatására, hogy a megalázás, az emberi méltóság megsértése hogyan vezet az emberiség megsemmisüléséhez azoknál, akik erőszaknak esnek áldozatul.” (Bergman)
- Max von Sydow és Liv Ullmann a főszereplők ismét, házaspárt alakítanak (Jan és Eva), akik a szigeten laknak és zöldségtermeléssel foglalkoznak, noha Jan korábban zenész volt. A német invázió káoszt hoz, amelyben hisztéria és az egymás elleni indulatok elszabadulása lesz



jellemző. „Olyan ez az egész, – mondja Eva – mintha másvalaki álmodná, akinek majd szégyellnie kell magát, ha felébred.” A befejező képsor aztán feltűnik álmoként a következő filmben (mintha valóban csak álom lett volna az egész), a *Szenvedélyben* Anna rémálmaként.

- A film könyörtelen képet nyújt a háború elembertelenítő hatásáról. Bergman semmi reményt nem ad a nézőnek, egyik oldalt sem mutatja be pozitívan. Számára a háborúban csak pusztítás van, kegyetlenség, kiszolgáltatottság, pánik, gyávaság. Mindegy, hogy mindez hol és mikor történik.
- A filmet nyomasztó jellege, pesszimizmusa és el nem kötelezettsége miatt sok bírálat érte.
- Bergmant magát is kételyek kínozták: egyáltalán lehetséges-e a háborúról filmet készíteni. „Úgy érzem, lehetetlen bizonyos dolgokat művészileg megfogalmazni. Filmen vagy színpadon nem lehet a koncentrációs tábor bemutatni” – írja.

SZENVEDÉLY (EN PASSION, 1969)

A film ismét kettősségekre épül:

- A fekete-fehér filmek után színes film, amely a színhatásokat főleg egy-két jelenetben használja ki (főleg a vörös, fekete, fehér ellentétét). A film ezen kívül épít a fekete-fehér és a színesfilm ellentétére (az álom például fekete-fehérben jelenik meg, a fekete-fehér portréfotográfiák szembeállíthatók a film mozgóképi portréival mind a fikció keretein belül, mind pedig azon kívül a werkfilmszerű vallomásjelenetekben). A fekete-fehér egy más világot jelez ahhoz képest, amiben a hősök élnek. A színeket stilizálta ahsználó beállítások a jeleneteket ehhez hasonlóan kiemelik a hétköznapiaságból, szimbolikus tereket („lelki tájakat”) jellemeznek (a leöldösött birkák képe, az egymásnak támadó Andreas és Anna jelenete, ahol az indulatok festői elszabadulását látjuk).



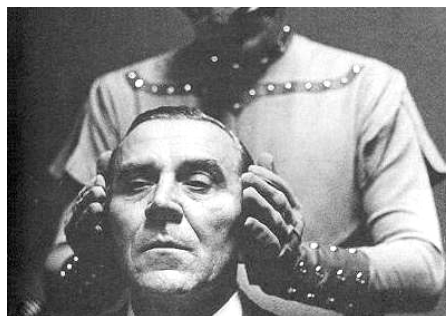
- A külső és a belső világ szembeállítására és párhuzamára. Mindkettőben megjelenik **az irracionális erőszak**. (A szigeten valaki, nem tudni miért, állatokat gyilkol, sőt a tágabb kontextusban, a tévében is öldöklést látunk, Anna rémálma is erőszakot, félelmet jelenít meg, az ablaknak csapódó kismadarat agyonütik, Johant sorozatosan kínozzák, mígnem az ártatlanul elszenvedett zaklatás elől öngyilkosságba menekül, Andreas és Anna összeverekednek, Anna valószínűleg bűnös férje tragikus halálának előidézésében és újból hasonlóképp szinte balesetet okoz, stb.)
- Az **elszigetelődés**, a társadalomból való kivonulás gesztusa ismétlődik Andreas Winkelman (Max von Sydow) és Johan (Erik Hell) sorsában, Elis mérnök (Erland Josephson) világmegvető cinizmusában. A film ugyanakkor a kapcsolatteremtések és egymásrautaltságok, **függőségek** sorozatait mutatja (s ezek kudarcait).
- Az igazság megismerésének és kimondásának, az **őszinteségnek** a vágya és a **hazugság** kényszere. A szereplők mindegyike önámítás áldozata. A

lehangsúlyosabb figura Anna, akinél főleg azért olyan ijesztő és destruktív a hazugság, mert az őszinteség morális tartásának álarca mögött sejlik föl. „Moralizmusában és szüntelen követelményállítgatásában van valami mélyen destruktív elem. Az a tény, hogy nem fogadja el önmagát, és nem fogadja el környezetét, roppant veszedelmes” – mondja róla a rendező.

- Közelség (intim közelbe kerülő – kezdetben idegen – emberek, közelképekben lemeztelenített arcok) és eltávolítás (általánosítás, szimbolikus ábrázolás¹⁹) kettőssége.
- **Reflexivitás** és mimetikus ábrázolás összefonódása. A realizztikusan megjelenő történetet megszakítják a reflexív betétek, amelyekben a színészek az általuk alakított szereplőt jellemzik, és saját érzéseikről beszélnek a szereplőkkel kapcsolatban. A „keretezés” természetesen Bergman saját véleményét szóltatja meg, az eredeti változatban az ugyancsak reflexív szerepű, külső narrátori szöveget is ő maga mondja²⁰. A film vége ismét egy törlés: a filmvásznon fehérre halványul a kép, s Bergman a látottakat kiemeli az egyedi történet státusából, beleilleszti egy sorozatba, illetve egyetemessé nyilvánítja („Ezúttal Andreas Winkelmannnak hívták” – mondja²¹). Ezúttal azonban nem annyira a kép kiürítésén van a hangsúly, mint inkább Andreas lehetőségeinek a kimerítésén, a végső kétségbeesés megjelénítésén, s ezen túlmenően a szereplő egyediségének az eltörlésén. „Nem amrad többé semmilyen leetősége ennek az embernek, hogy élni tudjon az anyagi világban. Szétesik elemeire..., s utána a kép mindenestül, végérvényesen felbomlik” – mondja a film végéről Bergman.

■ **RÍTUS**, 1969.

- Eredetileg tévéfilm, amely egy háromtagú mutatónyos csoportról (Ingrid Thulin, Anders Ek és Gunnar Björnstrand alakítja) és egy vizsgálóbíróról (Erik Hell) az ellenük folytatott nyomozásáról szól, akinek azt kell eldöntenie, hogy valóban szeméremcsértő-e a csoport által bemutatott primitív rituálénak ható, maszkos jelenet.
- A kihallgatások közvetlen célja, hogy megállapítsa jogos-e a szám betiltása, közvetlen célja azonban a művészek (és a művészet) megértése, megismerése. Kihallgatás során a bíró egyre inkább azonosul a művészekkel, megszűnik külső szemlélő lenni. A jelenet végén szívrohamot kap, és meghal.
- A film erősen leszűkíti az ábrázolásmódot, csak a négy szereplőt látni, általában azt sem egyszerre. Mellettük egy epizódalakítás erejéig (a gyóntatópap szerepében) Ingmar Bergman jelenik meg.



A HETVENES ÉVEK FILMJEI

- **ÉRINTÉS**, 1970. Amerikai koprodukcióban (producere Dino de Laurentis), angol nyelven készült film. Háromszögtörténet, amelyben Bergman ismerős színészei

¹⁹ A film tele van jelképesen értelmezhető jelenetekkel. (Az indító szekvenciában például Andreast látjuk, amint éppen a házat javítgatja, Anna mankóval érkezik, és sírógörcsöt kap: a jelzések egy testileg-lelkileg sérült, megnyomorított világot jelenítenek meg. A hangeffektusok a film elején és a végén szintén jelképes értelműek.)

²⁰ A filmben érdekesség, hogy a „kommentárok” előre megírtak, a filmbeli párbeszédnek egyrésze azonban impovizáció eredménye.

²¹ Emlékezhetünk arra is, hogy Anna halott férjét is Andreasnak hívták.

mellett (Bibi Andersson és Max von Sydow) az amerikai Elliot Gould játssza a főszerepet.

SUTTOGÁSOK ÉS SIKOLYOK (VISKNIGAR OCH ROP, 1972)

- Az amerikai vállalkozás csődje után operatőrével, Sven Nykvisttel való közös vállalkozásban készítik el a filmet.²²
- „Az első kép mindig visszatért: a vörös szoba a fehérbe öltözött nőkkel. Vannak képek, amelyek makacsul visszatérnek, és nem tudom, mit akarnak tőlem... Négy fehér ruhás nő egy vörös szobában. Járkáltak, suttogva beszélgettek egymással és nagyon titokzatosak voltak” – írja a film születéséről Bergman a *Képekben*.
- „A címet tulajdonképpen egy zenekritikustól kölcsönöztem, aki egy Mozart kvartettről azt írta, hogy »suttogások és sikolyok szólnak benne«.”
- A film korábról ismerős bergmani témák újszerű foglalatára. A zenei ihletés is jellemző, az élet és halál között megrekedt Agnes (Harriett Andersson) korábbi Bergman-hősök rokona, a két nővér (Ingrid Thulin és Liv Ullmann) ismét ellentétben megmutatott nőalakok. „Hazugság minden lélegzetvételünk” – mondják, s ismerősen kegyetlen lelki lemeztelenítést látunk.



- A film meditáció a halálról, arról, hogy képesek-e az emberek valóban kapcsolatot teremteni, megérinteni egymást, enyhíteni egymás szenvedését, vagy magára maradtan, magányban, egymást kínzó összezártágban vergődnek csupán?
- A *hetedik pecsét* a halál „titkait” fürkészte, a halállal szembenező modern ember szorongását jelentette meg allegorikus keretben. A *Suttogások és sikolyok* szintén a halállal való szembenézéssel foglalkozik, s a szorongásról, a magányról, de ennek kapcsán elsősorban az ember önmagával való szembenézéséről, nem pedig a halál metafizikájának feltárásának óhajáról. A halál itt nem megszemélyesített, hanem személyes. A szimbolikus ábrázolás itt is megjelenik, de nem jelmezes, eszméket képviselő alakokban, hanem a képi stilizáció formájában, a tablószerűen festői képekben, a színek alkalmazásában. A múltbeli idill napfényes, levegős világa szembenáll a zsúfolt szobabelsők klausztrófóbiájával, illetve a stilizált, vörös háttér előtt kiemelt közelképekkel. Ugyanakkor kísérlet arra is, hogyan lehet ábrázolni az ábrázolhatatlant. A semmivel való konfrontáció helyett itt a semmi terében vergődő lélek (és lelkek) megmutathatósága a tét.
- A *hetedik pecsétben* a halál szörnyű és elkerülhetetlen voltának felismerésére az enyhülést a hétköznapi természetes vallásosság képviselőinek megmenekülése és a középkori látomások elvont szimbolikája jelentette. A látvány stilizáltságának itt hasonló a szerepe: esztétizálja, eltávolítja a borzalmas témát. A halálban megrekedt

²² A film külföldi forgalmazását Roger Corman segítette.

szereplőt a szenvedéstől „megváltó” Anna gyöngédségének ábrázolása, ennek az „abszurd-modern Pietà csoportkép”-nek a többértelműsége szintén elemeli az ábrázolást a realiztikus megjelenítés szintjéről egy eszmei-esztétikai szintre.

- A film mindemellett egy letűnőben levő polgári világ rekviemje/passiójátéka is. Az a világ, amelynek tárgyvilága megjelenik a filmben (Bergman saját nagymamái házának mintájára jelenítette meg), végképp elhalóban van. Ugyanennek a világnak a nosztalgiját fogalmazza meg aztán évekkel később a *Fanny és Alexander*-ben.

JELENETEK EGY HÁZASSÁGBÓL (SCENER UR ETT ÄKTENSKAP, 1973)

- Hatrészes tévéfilmsorozat. Főszereplői Liv Ullmann (Marianne) és Erland Josephson (Johann). Kisebb szerepekben megjelennek más ismert színészek is.
- Egy házasság válságait, két ember egymással folytatott szeretetteli sé kegyetlen játékait jeleníti meg. A film fejezetekre tagolja a történetet, s lényegében konvencionális elbeszélésmódot, realiztikus ábrázolásmódot használ. Hiányzik a korábbi filmek stilizációja, expresszionizmusa vagy a valóságot a vízióval összemosó jellege (csak a részeket elválasztó vágóképekben megjelenő szobor stilizáló jellege emlékeztet korábbi filmek világára). Bergman a tévé sajátos lehetőségeihez igazodik benne, családfilm sorozatot forgat. Természetesen bergmani mélységekkel, az élvezet boncolás élményével, a korábbi házasságról szóló filmjeinek minden tanulságát összegezve benne.



VARÁZSFUVOLA, 1974.

- Mozart azonos című operájának megfilmesítése. Nem szokványos adaptáció, hanem a színpadi előadásnak a beemelése a film öntörvényű világába.



- **SZENTŐL SZEMBEN**, 1975. Négyrészes tévéfilm egy nő lelki válságáról. Főszereplője Liv Ullmann.
- 1976: Adócsalással vádolják és letartóztatják egy színház próba közepén. Az eset megrázza Bergmant, s a további zaklatások elől önkéntes száműzetésbe vonul Németországba. Itt forgatja nemzetközi koprodukcióban a **KÍGYÓTOJÁS** (1977) című filmjét. Főszereplői Liv Ullmann és David Carradine. A film a *Szégyen*hez hasonlóan a háború világát idézi, s a fasizmus megszületésének pszichózisáról szól.
- Svédországba visszatérve forgatja az **ŐSZI SZONÁTA** (1978) című filmet. Ingrid Bergman híres zongoraművésznőt alakít benne, aki meglátogatja lányát (Liv Ullmann), aki egy vidéki lelkész felesége s együtt él fogyatékos testvérével. A film anya és lánya(i) viharos viszonyát mutatja be. A színeket ismét stilizáltan használja. A filmben szinte végig a vörös és a zöld kiegészítő színeinek kontrasztjait látjuk.



További filmjei:**JELENETEK A BÁBOK ÉLETÉBŐL (1980)**

- A német televízió számára készített film a legkomorabb Bergman késői művei közül. Nyoma sincs benne a megelőző film humanista, kiengesztelődést, emberi melegséget mutató világának.
- A film a *Rítus* világának a leszűkítéseit idézi. Főhőse részletes tanúvallomást tesz arról, hogyan ölt meg egy prostituáltat.

FANNY ÉS ALEXANDER (1982)

- Önéletrajzi ihletésű film, amellyel a filmkészítéstől akart búcsút venni Bergman. A film életműve és a svéd filmgyártás legdrágább produkciója lett. Nagyszabású korszak, a korábbi kamaradrámák után pazarlóan látványos emlékezés.
- Négy Oscar-díjjal jutalmazták.



- Habár az volt a szándéka, hogy visszavonul, mégsem tette, forgatott további filmeket a tévének: **PRÓBA UTÁN (1984)**, **MEGÁLDOTTAK (1985)**, **EGY BOHÓC JELENLÉTÉBEN (1997)**.

SARABAND (2003).

- A Svéd Állami Televízió részéről kapott felkérést arra, hogy készítse el a *Jelenetek egy házasságból* című legendás televíziófilmjének folytatását. A *Saraband* harminckét évvel a válás után játszódik, amikor Marianne, a feleség látogatóba indul volt férjéhez, Johanhoz, annak vidéki házába. A nyaralásból hamarosan egy családi dráma bontakozik ki, mely felszínre hoz rég eltemetett konfliktusokat. A filmet annak ellenére, hogy eredetileg televíziós produkciónak készült, világszerte bemutatják a mozikban is. Bergman július közepén, 85. születésnapja idején fejezte be az utómunkálatokat, majd bejelentette, hogy ezzel örökre leteszi a lantot. „Most érkezett el az idő arra, hogy végleg abbahagyjam színházi, filmes és televíziós tevékenységemet. Egyetlen dokumentumfilmet tervezek csak, melyet még a nyár folyamán elkészítünk a kollégáimmal. Aztán visszavonulok az otthonomba, és egy öreg farői ember leszek, aki télen-nyáron a szigeten gubbaszt.”

