

A PRÓBÁRA TETT KÖZÖNSÉG

Egy életmű gyűjtőpontja: Bergman Ritusa

Még a legesábitóbb valószínűség sem
 óv meg a tévedéstől.

Sigmund Freud

Az emberiség az utolsó évszázadok szellemi inflációja következtében nincs túlságosan elkényeztetve nyugtalanító alkotásokkal; márpedig nincs megnyugtatóbb egy ilyen múnél, hiszen azzal, hogy gondolkodásra kényszerít minket, nem kevesebbet bizonyít, mint tudatunk *létét*. Mindezt már a latinok megfogalmazták — sokkal tömörebben — mégis gyakran feledkezünk meg róla, külső és belső kényelemszeretetünkéből. S ha a nyugtalanító alkotások száma kevés, a dolog természetének megfelelően nyugtalanító alkotó, olyan, aki *értünk* él, még akkor is, ha *látszólag* ellenünk fogalmaz, még kevesebb akad.

Az ilyen gondolkodtatók nem túl népes sorából lép elénk filmjeivel és nyilatkozataival Ingmar Bergman, aki — úgy tűnik — egy személyben korának és eljövendő évtizedeknek is jellegzetes alkotó-egyénisége, azaz korkép és jövőbe mutató előkép, önmaga és önmaga ellentmondása. Ő az, akinek életműve és személyisége szétbonthatatlanul szövíődik össze, szétbonthatatlanabbul, mint a másik nagy óriásé, a mediterrán Fellinié. Fellini, látszólag, sokkal inkább önmagát állítja elénk, mint Bergman, aki történeteket fogalmaz, de míg Fellini önmaga exteriőrjét látatja, addig Bergman objektivitása ellenére is *saját enteriőrjét* tárja elénk. Fellini magával ragadó hamiskártyás, aki végső fokon kiismerhetetlen, Bergman viszont elzárkózik, elzárkózottságában mégis önmagát boncolja, elevenen. Elénk tárja Istenbe és Emberbe vetett hitének kételyeit, s közben olyan mélyen néz a tükörbe, s a tükör által mibeléNK, hogy beleborzong.

Korai, játékos, néha inkább komolykodó, mint komoly magatartását előbb a szemlélődő humanista, majd a nyugtalanító vizsgálóbíró tekintete váltotta fel, s ezzel egyidőben majdnem minden társadalmi konfliktust is a háttérbe kényszerített, hogy minél intenzívebben fogalmazhassa meg az emberiség általánosabb ellentmondásait. Mindezt tehetta a saját svédországi történelmi helyzet miatt, azt is mondhatnánk: ez teremtette meg Bergmant, s ennyiben *korkép*. A több generáción át megélt békétől és túlzott biztonságot jelentő anyagi jóléttől eltelt Svédország tipikus, már-már kitenyészett példánya ez az önkínzó, protestáns szigorú egyéniség, akire szinte csak azért hat vissza az országa határain túli világ égése, hogy egyébként is elvont ábrázolási módját még tovább lendítse a fokozottabb absztrakciók felé.

De Bergman *előkép* is, mert ha a béke Európában és a világon — legyünk ennyire optimisták — az államok egyetlen lehetséges létezési formája lesz, az emberiség egészének horizontális mozgása ugyanúgy lelassul, mint ahogyan az Svédországban bekövetkezett. Ezzel a lassulással együtt járhat — ezt a kelet-európai filmművészetben is megfigyelhettük — a világ vertikális, azaz egyre inkább mélységre törekvő, *általánosan emberi* problémáinak feltárása. Ha úgy tetszik, a világ egyre inkább megengedheti majd magának azt, amit most Svédország: kitermelheti a Bergmanhoz hasonló — de *más* gondolatokat inspiráló — alkotókat és *bergmani* alkotásokat. S ahogy szaporodni fog a hozzá hasonló típusú alkotók száma, ugyanúgy tűnik el az a furcsa helyzet, amelybe ő keveredett.

Bergman ugyanis — míg életművében elkeseredetten harcolt az ember eltárgyasulása ellen — tárggyá vált, méghozzá — demitizáló létére — egy mítosz tárgyává. Ez többé-kevésbé mindenkivel megtörténik, aki közönség elé lép és kiszolgáltatja magát, nála azonban fokozottabb mértékben áll fenn, nem utolsósorban azért, mert szemünk láttára marcangolja és marcangoltatja önmagát műveivel és kritikusaival, akik érte vagy ellenséges értelenséggel szemlélik mutatványait.

A következő néhány gondolat Bergman *Ritusát* az eddigiekkel ellentétes, vagy *más* módon értelmezi, azaz egy mélyebb réteget szándékozik kibontani. A fogadatlan prókátorban is sok a kétely — másokban, valószínűleg, még több lesz —

azonban újra és újra végiggondolva a logikai sort, egyre inkább meggyőződhetünk arról, hogy a film *lényegét* így lehet a legjobban megközelíteni.

A gondolatsort azzal kezdeném, hogy a Rítust az eddigi Bergman-életmű gyűjtőpontjának tekintem. A gondolatsornak már ezzel a pontjával kérdések pörölnék. Alhat-e ezen a helyen egy olyan, látszólag nem nagy jelentőségű mű, mint ez a televízió számára forgatott film? Kereshetünk-e egyáltalán gyűjtőpontot olyan *nyitott* életműben, mint Bergmané, hiszen a *Suttogások és sikolyokat* is beleértve éppen harminchárom filmet rendezett, s ezek közül a Rítus nagyon késői, éppen a harmincadik. A benne található gondolatok miatt mégis korábbi helyre sorolnám: a trilógia, az Úrvacsora, a Tükör által homályosan és a Csend *utánra*. Nyomban újabb kétely merül föl: önkényes-e az ilyen áthelyezés, vagy sem? Egyáltalán érdemes-e megbolygatni egy régen lefutott, többé-kevésbé logikusan értelmezett és látszólag helyére tett filmet, vagy nem? Egyáltalán: van-e egy filmnek többféle értelmezési lehetősége — mint egy drámának vagy versnek — vagy sem, hiszen a film „kész” — szalagon, dobozban van; amit a rendező *mondani* akart, megmásíthatatlan. A film — ellentétben a drámával — végleges formájában jelenik meg előttünk, s véglegessége miatt nem közelíthetjük meg *végletesen*. Vagy talán mégis? A teoretikus kérdések száma felszaporodott, így elérkeztünk arra a pontra, amikor vágni kell, hozzáérni az eleven testhez.

Induljunk ki abból, amiből minden kritikus és néző kiindult: a film történetéből. Ez annyira világosnak látszik, hogy elismételése is triviálisnak tűnik. Ezt erősíti az, hogy a mozikban, a film vetítése alatt senki sem adta fel a küzdelmet, senki sem fogadta idegenül és tehetetlenül a szenvedély és indulat Bergmannál szokatlanul verbális áradását, ráadásul úgy látszott, a közönség *megérett* Bergmanra, értjük gondolatait és közléseit. De valóban értettük-e, valóban arról szölt-e a film, amit láttunk? A kérdés nem új, mert már a bemutató idején megjelent kritikák legjelentősebbjei is érintették a film egészével kapcsolatos zavarukat és azt, hogy nehezen tudják egyetlen gondolatsorra *biztonsággal* felfűzni a film széttöredező részleteit. Kucka Péter a Filmvilágban (1970/17) már-már megközelíti a film *lényegét*, amikor így összegez: „Bergmant nem a társadalomban, történelemben élő ember érdekli, hanem a kozmikus erőkkal, végtelennel, Istennel... összeütköző”. A kritikus gondolata azonban tovább fut a három Művész és a Kívülálló konfliktusára, a művészeknek az önerejükbe vetett hitére, magasabbrendűségüknek tudatára. Ugyanígy *közeledik* a film mélyebb rétegeihez Mérei Ferenc szociálpszichológiai elemzése a Filmkultúrában (70/4), de végső megfogalmazásában ő is csak oda jut el, hogy „Bergman filmje a pszichológiai megismerés drámája”.

Miről van hát szó ebben a *látszólag* világos cselekményű filmben? Arról-e, hogy három művész — két férfi és egy nő — hogyan próbálja megvédeni önmaga és társai személyiségét és betiltott számukat, azaz *művüket* a társadalmat képviselő bíróval szemben? Arról szól-e, a másik oldalon, hogy hogyan próbálja a bíró a majdani ítélet érdekében kiismerni, azaz birtokba venni a művészek személyiségét és a betiltott számot? Ezekről, vagy valami másról beszél Bergman? A nyugtalanság már a film közben is megfogalmazódik a nézőben, hiszen túlságosan sok a túlhangsúlyozott kép, érthetetlenek, olykor logikátlannak tűnő, mégis Bergman által fontosnak tartott mondat, s a nevek is furcsa asszociációk felé vezetnek. Hol van hát a film kulcsa, honnan lehet rálátni a film egészére és részleteire?

Mint minden igazi drámai konstrukciónál, az utolsó jelenetben. Idézzük fel a Művészek itteni belépését. Amikor megjelennek a Bíró szobájában, hogy bemutatásuk betiltott számukat, csuklyás köpenyekben olyanok, mint a halál angyalai, akik valójában azért jöttek, mert be kell teljesítsék küldetésüket, s az önmagát önhittent tisztának, már-már isteninek tartó, de kívül és belül egyaránt beszennyeződött bírót átkényszerítsék a halálba. A trió kegyetlen, vallomásra kényszerítő *jelenléte* az igazi rítus és nem az az átlátszóan naiv és jelentéktelen játék, a napfelkeltét köszöntő áldozat, amit bemutatnak.

De kik *valójában* Bergman művészei? Művészek, akik *általában* a művészetet tipizálják, vagy jelképes művészek, akik valami *más* tartalom hordozói? A Rítus esetében az utóbbiról van szó, s a filmművészet története egyik legkeményebb ütésének lehetünk tanúi. A Rítus artistái ugyanis csak annyiban művészek, amennyiben a szó alkotót, teremtőt is jelöl a tudatunkban, valójában azonban

három istent látunk; isteneket, akik álruhában, álnevekkel lépnek a bíró elé és élénk. A történet tehát nem más, mint egy megújuló mese, példázat, aiszkhüloszi tragédia. Mindegyik önmagában is igaz, s hogy ezt a hármat Bergman egyesíteni tudta, még jobban megemeli a filmet. Mese, mert az istenek ugyanúgy teszik próbára a bírót, mint Krisztus és Szent Péter a népmesék bírót; aiszkhüloszi tragédia, ami az istenek és emberek konfliktusára épül, hiszen a bíró az emberiség szimbolikus alakjaként is felfogható; s példázat, példabeszéd, amit Bergman mond el a nézőnek, amiben Bergman a nézőt teszi próbára.

Mindez nem könnyen olvasható ki a filmből, mert álcázása, fogásai egyszerre naivak és körmönfontak, félelemkeltőek és játékosak, gyermekien ravaszok és öregesen szószátyárok. Bergman tökéletes munkát végzett: minden közlését átruházta hőseire, s a szerepekkel kongeniálisan azonosuló színészekre. Szinte észrevétlenül húzódtott a háttérbe, hogy minket is megfigyeljen, próbára tegyen, mint filmbéli istenei a bírót, csak *még burkoltabban*, még észrevehetetlenebbül.

De miért vagyunk olyan fontosak Bergmannak ebben a filmben, s miért olyan fontos *nekünk* ez a Bergman-film? Mert összegez, s éppen az összegezés miatt kiélez. Korábbi gondolatainak, gondolatkörének csúcspontjára jutott el, lezárja a kört. A történetben ugyanis Bergman az emberi és isteni — vagy emberfeletti — etikát ütközteti össze. Ebben az összecsapásban teljesedik be — szükségszerűen — Abramson bíró sorsa, s ebben a konfliktusban fogalmazható meg két, egymással összefüggő, egymást kiegészítő gondolat. Az embernek — mivel önmaga is gyöngé, éppen ezért bűnös — jogában áll-e ítélkezni mások felett, s az isteneknek — vagy Istennek — jogában áll-e próbára tenni az embert, hiszen annak bukása — gyöngesége miatt — eleve elrendeltetett. A gondolatok kérdésként és tagadésként is felfoghatók; hogy hogyan értjük, ezt Bergman ránk bízta. Ahhoz azonban, hogy egyáltalán elfogadjuk ezt az értelmezést, bizonyítani kell.

Menjünk tehát tovább a megkezdett úton és vizsgáljuk meg, *kik* ezek az *istenek* és *ki* ez a *bíró*?

Először Abramsonról néhány szót. Már a film egyik-másik kritikusa is észrevette a névazonosságot közte és a bibliai Ábrahám között, de ennél tovább nem jutottak. Pedig itt válik először nyilvánvalóvá az egész mű parabola-jellege. A bibliai Ábrahám is megpróbáltatott, de ő még erősnek bizonyult. Utóda az egzisztencializmus példatárában, Kierkegaardnál — és később kierkegaardi hivatkozással Sartre-nál — már kétségbeesetten vívódik: náluk nem az az emberi dráma, hogy Ábrahám feláldozza-e a fiát, vagy sem, hanem az: *valóban* az Isten teszi-e próbára, vagy valaki *más*? Amikor a művészek Abramson bíró elé lépnek, benne, tragikus vaksága miatt, már fel sem merül a kierkegaardi kérdés tükör-gondolata: vajon nem az istenek teszik-e próbára? Ha kevésbé önhitt, ha több benne a kétely, már itt, vagy a második kihallgatás során gyanakvóvá válik. Ő azonban besétál a konkrét múlt csapdáiba, mert figyelmen kívül hagyja, hogy nemcsak az emberek, hanem az istenek is meg tudják hamisítani a tegnapiakat, azok objektívnek tűnő adatait. Végleges sorsa csak a harmadik próba után dől el: a nővel szemben gyengének bizonyul, itt követi el tragikus vétségét, s ezután minden lépése hibás. A pillanat kierőszakolt öröméért megfélemedezik nemcsak hivatásáról, hanem emberségéről is, indulata, szenvedélye erősebbnek bizonyul tudatánál, s ennek az átbillenésnek természetes folytatása, hogy nem vállalja tettének következményét, nem kéri fölmentését, hanem tovább foglalkozik az ügyvel, ítélkezni akar azok felett, akikkel szubjektív kapcsolatba került. Ezzel egyidőben, mint a sorstragédiák hőse, egyre inkább érzi: meg fog semmisülni, de csak az utolsó pillanatban ismeri fel, kikkel állt szemben. Gyónási jelenetében vetkőzik előttünk pórére, de értelmetlenül, mert utána ugyanolyan fölényes, mint korábban. Ezt a fölényességét próbálja megőrizni az utolsó jelenetig; ez roppan össze itt, végleg, s a közeli halál-tudat fogalmaztatja meg vele a film legemberibb mondatát: amikor Sebastian megütötte, azzal *önmagát alázta* meg.

És most vegyük sorra a művészeket, az artista-hármast. Azt, hogy humanizálódott istenek, bizonyítandó, s kétszeresen az, hogy kikre emlékeztetnek, kik silányultak bennük démonokká. Hármukban egy-egy alaptípus fogalmazódik meg: a Teremtő, a Cselekvő és a Spirituális, ez lényegében megfelel a keresztény istenhit *sematizált*, vulgárisan megfogalmazott Szentháromságnak, az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek.

Mi az, amiből erre lehet következtetni, amire ezt az értelmezést építeni lehet

egészében és részleteiben? A válasz nem egyszerű, hiszen a filmnek szinte minden pillanata, mondata és jelenete bizonyíthatja a Művészek istenségét, vagy isteni eredetét, ugyanakkor a feltételes mód meg is kérdőjelezi azt. Még fokozottabban nehéz ezeknek az isteneknek konkrétá tétele, hiszen a felismeréshez hasonlóan az azonosítás mértékét is ránk hártja Bergman.

Elsőnek a csoport nevén érdemes elgondolkodni. „Semmik” — ez áll a dossziéjukon, így hívják hármasukat az artisták világában és így jegyzik őket a plakátokon is. A Semmik lehetnek nem létezők, nem valóságosak, de a sartré-i szóhasználatban a „múlttól elkülönítők” is, más szóval: a Halál. Bárhonnan nézzük is nevük értelmét, belebotlunk a transzcendensbe, személyiségük átlendül az irracionálisba, érintkeznek — vagy éppen azonosulnak — az istenfogalommal. Jelenlétük azonban valóságos: kézzelfoghatók, ugyanakkor mégis megfoghatatlanok, felfoghatatlanok. Hogy hogyan érkeztek ebbe az országba, azt elsősorban a bíró aktáiból tudjuk; hogy hová mennek, az majdnem ködbe vész: amikor az ügy lezárult, a film utolsó mondatai szerint, a művészek „elhagyták az országot és soha többé nem tértek oda vissza”. Szinte eltűntek, nevükhöz híven, a semmibe.

Mindennek, isteni eredetükkel, vagy istenségükkel kapcsolatosan különösebb bizonyító ereje még nincs, ezért kell sorra venni a csoport tagjait is, kezdve a legidősebben: Hans Winkelmanon. Ő az, aki fölényesen steril, *atyai* és indulatmentes; még megvesztegetési kísérlete kudarcát is szemrebbenés nélkül viseli el. Ugyanígy túri a bíró kérdéseit, amikor magánéletébe próbál beletaposni, s így beszél Sebastiannal, a hármás másik férfitagjával is. Winkelmann múltja a legkevésbé ismert, a legkevésbé sebezhető. A hármásban látnivalóan ő a teremtő, ő az irányító és összetartó erő, s nevében a Winkel szó, a háromszög, a szentháromság Atyaistenének jelképére is utal. Apróság, de föl kell figyelni rá: Abramson nevét a csekkre Abramsonnak írja, azaz hangsúlyozottan *Ábrahám fiának*, s ezt Bergman szövegben is kiemeli. Hangsúlyozottan, mintegy utalásként valamire, ami csak a korábbi, a bibliai próba, az *ábrahámi* lehet.

Szenvedélyeivel és szenvedéseivel a hármás legemberibb és legcselekvőbb alakja Sebastian Fisher, aki *zsidó származású*, aki indulatos kitörésében kiadja magát a bírónak. Kérdésére, hogy hisz-e Istenben, azt válaszolja: Én magam vagyok az, és megteremttem a magam számára angyalimat. Neve az Újszövetségnek túlságosan sok pontjára utal ahhoz, hogy figyelmetlenül menjünk el mellette, s különösen azért, mert ezek a pontok Jézus személyével is összefüggnek. Ha Fisher múltjának homályos pontját (megölte legjobb barátját, de nem sajnálja, mert kevesebb volt, mint ő) freudi nézőpontból vizsgáljuk, úgy is felfoghatjuk, mint a mózesi és krisztusi hit váltását, azaz Mózes — ebben az esetben fordított logikára épülő — képletes, immár földi halálát. Sebei Jézus sebei is lehetnek; eredetüket az artista eltitkolja, ugyanakkor a figyelmet mégis felhívja rá.

A hármás harmadik tagja Thea. Érzékeny, vibráló, inspiráló személyiség, csupa szellem, aki „félíg ember, félíg madár”, aki mindent, ami anyag, még ruháit is, nyúgnek érez. Valamikor régen Winkelmanhoz tartozott, de most elsősorban Fisherhez kötődik — ismét egy újszövetségi, vulgarizálható analógia a Szentháromság harmadik tagjáról. Sarokba szorításának pillanatában azt mondja a bírónak: neve felvett név, voltaképpen *Claudia Monteverdi*. A bíró triumfál, így diadalában nem veszi észre az átlátszó tréfát, Claudio Monteverdi nevének elnőiesítését, egyben a Theo szó nőnemű változatának (Thea) kulcsát.

A művészek istenségét, vagy isteni eredetét erősíti a Thea és Fisher szállodai jelenetét lezáró tűz is. Ennek a motívumnak feltétlenül *irreális tartalmat* kell hordoznia, hiszen ha valóságos lenne, a kiélezett drámai helyzetben súlyosbító körülményként szerepelne a bíró adatai között. Márpedig a tűzről hallgatnak a jelentések. A tűz tehát vagy a Bergmannál megszokott képzeleti síkon lobban fel — mint ahogyan azt a kritikusok néhány évvel ezelőtt írták — vagy mégis a valóságban? Az *ábrázolás módja* szerint az utóbbiról van szó, ezt erősíti, hogy néhány pillanattal korábban Thea és Sebastian *csodatételekről* beszélt, s most egy csoda realizálódik előttünk. Ez is a férfi emberfelettségét húzza alá, hiszen a lángok közül sértetlenül kerül ki, s ezzel a megtörtént — meg nem törtéنتté válik.

Ezt az isteni eredetet erősíti a dialógusok örökös imába torkollása, a fohászok és példabeszédek, Bergman költői erejének, szavakba vetett hitének különösen nagy és megrázó megnyilvánulásai, az istenek gondolati találkozásai és

ölelkezése a végtelennel, a kozmikussal. Még emberi félelmeik is isteniek: fölőlegességük felismerése, a felismerés tudata és kínja, fáradtságuk és fásultságuk. Thea és Winkelmann jelenetében, az öltözőben világosan megfogalmazták: művészkedésük *elavult*, a közönségnek *nincs szüksége* rájuk, elvesztették létük értelmét. Winkelmann vissza akar vonulni, mert fél a teljes kudarctól, attól a pillanattól, amikor végleg elfordulnak tőlük.

A film legriasztóbb gondolata a Csend pók-istenének *továbbfejlesztett* változata: Fisher elbeszélése az egyik számáról, a nagyevőről, aki Molochként mindenkit felfal, aki végül berohan a rendőrségre, hogy feljelentse magát, s aki felnyitja a koponyáját, és így teszi láthatóvá belső ürességét.

Különös, sajátos hangsúlyt kap a film egyik nagy egysége, egy egész jelenete, Winkelmann és Fisher párosa. A jelenetben, látszólag Winkelmann Fisherrel szembeni fölénye fogalmazódik meg, az, hogy a fiatal artista függ tőle, ahogyan ő is függ a titokzatos menedzsertől, aki a szerződéseket köti, aki irányítja őket. Tulajdonviszonyt látunk, bonyolult kapcsolatot, amelyben a fizikailag távollevő Thea is jelen van: ő is tárgy, dolog, akin a férfiak osztoznak. A játék vére meg, de a játék komolysága csak látszólagos. Túlságosan nyitottak a kártyák, a licitálás túlságosan nyílt és éppen ezért naiv. Miről van hát szó ebben a jelenetben? Egy nagy játékról, amit Bergman már velünk játszik, a nézőivel, s amelyben a két színész szinte észrevehetetlen magatartással érzékelteti: becsapnak minket, egyetlen szavukat, gondolatukat sem szabad elhinni.

Többszörösen megcsavart jelenet ez, a végkifejlet közvetlen előkészítője, ahol Bergman istenei a legkülönösebben mutatkoznak meg. Ezek az istenek egyébként végtelenül sokarcúak: hol emberien szánalomraméltóak, hogy szörnnyetegek. Már-már szemünk láttára szeretkeznek, szeretkezéssel kapcsolatos tanácsokat kérnek és kapnak, zsarolnak, s alkoholizmus, nimfománia és szadizmus határát súrolják. Mire jó az isteneknek ezekben az emberi gyöngeségekre való alámerítése még akkor is, amikor a bíró távollétében csak mi, a nézők látjuk őket, miért burkolja őket karakterük különös, ellentmondásos köpenyébe előlünk is? Mert — és itt térnek vissza a címben megfogalmazott gondolathoz — Bergman minket is próbára akar tenni. Kipróbálja intellektusunkat: értelmünket, érzelmeinket, indulatainkat és etikai érzékünket, önmagunk *teljes* emberségét. Ezt húzza alá a film indító képe: a Bíró hatalmas nagyítóján át néz minket — és mi *őt*. Ezért ül be a gyóntatószékbe a pap néma szerepében maga a Rendező. Számára ez volt a legfontosabb, mert a film egésze is rítus, Bergman rítusa, a nézőnek, és ez a rítus sokkal lényegesebb, mint a film első és második síkjában található rítusok. Ha isteneit istenekként jelenteti meg, nem tud számvetésre kényszeríteni minket, a gondolkodásnak arra a fókára, ami a film *mögötti* történés minél pontosabb megértésére irányul. Enélkül éppen a lényeg sikkadt volna el, a bergmani figyelmeltetés és vád, az eleve bukásra rendelt ember féltése, az eldémoniasult istenek felelősségre vonása és trónfosztása.

Azért hiányoznak az epizódszereplők is, s azért nincs környezet, mert Bergman az *Ember* és az *Isten* — vagy istenek — konfliktusa érdekelt, s ezért újította fel az aiszkhüloszi drámát, annak tartalmi és formai lényegét, s ezért bővítette ki a filmtrilógiát — Tükör által homályosan, Úrvacsora, a Csend — tetralógiává. A kiábrándító, Istent már nem is kereső ember itt kiábrándító istenekkel találkozok, s végezetül a néző szemében mindannyian elbuknak nem utolsósorban azért, hogy a mi emberi, gyakran bukásokon át vezető életünk etikusabbá, humánusabbá, társadalmibbá, közösségibbé váljon.

A Rítusban próbál végleg és könyörtelenül leszámolni istenkereső magatartásával Bergman, de az embernek ember által való megváltásával is. De Bergman csak *próbál* leszámolni ezekkel, mint ahogyan korábbi, legjelentősebb filmjeiben is csak próbálkozni tudott. Erre utal az, hogy alaptémájához, nyugtalanító gondolataihoz és gondolataihoz azóta is vissza-visszatér, s bár próbálkozásai belső kudarcba fulladnak, hite és hitelensége változatlan dialektikában örli fel napjait. A Rítus után — azt hihetnénk — mindenki önmagára van utalva, s ha ezt — részben éppen az újabb Bergman-filmek példája nyomán — elfogadni nem is tudjuk, gondolkodnunk feltétlenül kell rajta. Mert a megoldást valóban nem várhatjuk másoktól: sem istenektől, sem emberektől. Nekünk kell cselekednünk, s ha eljutunk egy pozitív, a pusztá létnél magasabb szintű tettig, ebben Bergman is segítségünkre volt.

Bergman *lényege* pontosan itt kereshető, hiszen önkínzó, nyugtalan egyénisége állandó szellemi cselekvésben mutatkozik meg, s ez a cselekvés kényszeríti a nézőt is mozgásba. Ha ez a szellemi mozgás, ami Bergmannál filmekben realizálódik, a néző társadalmi életében talál pozitív töltést, pozitív cselekvést, akkor az önmagában ellentmondásos ember hosszabb, vagy rövidebb távú külső és belső harmóniáját is megtalálta. Akinél ezt eléri Bergman, annál elérte *igazi* célját is.

KARNEVÁLI MIASSZONYUNK VELENCEI LEGENDA

Írta GERTRUD VON LE FORT

A lagúnák városának egyik elhagyatott zugában egy kis kápolna áll, amelyet a nép „Karneváli Miasszonyunknak” nevez. Van benne egy barokk kori kedves Madonna-kép, ismeretlen mester műve. Farsang idején fiatal lányok és asszonyok szerelmi ügyeik szerencsés kimenetele érdekében Ót szokták segítségül hívni. A festmény alsó szélén ott látható a neves velencei családnak, a Loredanóknak a címere, vele szemben a Doro nemzetsége. Ha érdeklődünk, hogy miért is adták a kápolnának ezt a különös elnevezést, akkor megtudhatjuk, hogy hajdanában a Madonna beleszólt a két család történetébe. A mesélő szép asszonyok azután a festmény hátterére mutatnak, ahol a homályban egy álarc árnyéka fedezhető fel, amelyről az állítják, hogy többszöri átfestés ellenére farsang idején mindig újból előtűnik. A legenda részleteiben ugyan vannak eltérések, de nagyjából így mesélik el a történetet:

Abban a korban Krisztus földi Helytartója különös gonddal fordult szembe a beszüremkedő eretnkségekkel. A Szent Officium listáján egy velencei nemesember is szerepelt: Pompeo Doro. Családjából egyedül ő élte túl azt a pestisjárványt, amely három fivérért ragadta el, és így egyedül lakta nemzetségének pompás palotáját, a „Casa Doro”-t. Az ő esetében voltaképpen nem valami tévtanról volt szó, mint inkább egy egészen egyszerű istentelenségről, ami a lagúnák városában nem is volt olyan ritka azóta, hogy a Tengerek Úrnője a pompa, a bujaság, az érzéki élvezet királynőjévé változott. Velencében azonban az ilyen hajlamok ellenére a jámborságot is sokan gyakorolták; viszont Pompeo Doro attól sem rettent vissza, hogy tévelygéseit kihívóan fitogtassa. Senki sem emlékezett arra, hogy valaha is látta volna templomba menni, vagy győnni. De nem is volt olyan egyházellenes gúnydal, amelyet buzgón ne énekelt volna, vagy olyan papi pletyka, amit nagy élvezettel ne terjesztett volna. Mindezt inkább pajkos önhittségből tette, mert szívesen tetszelgett abban, hogy dacoljon az egyház tekintélyével; bár tudta, hogy egykönnyen nem hághat a nyakára. A „Fenséges Köztársaság” ugyanis minden tiszteletet megadott Krisztus földi Helytartójának, ugyanakkor jól értett ahhoz, hogy így a Szent Inkvizíció törvényszékétől bizonyos függetlenségben tartsa magát. A pápai követek betolakodását azzal a nyugodtsággal szokta visszautasí-

A kitűnő német író, a katolikusként számon tartottak közt egyike a modern világ-irodalomban a legjelentősebbeknek, száz évvel ezelőtt, 1876-ban született a westfáliai Mindenben. A család francia eredetű és protestáns; a hugenotta-üldözések elől menekültek 1562-ben Szavojából Genfbe, ahonnan egyik águk kétszáz év múlva áttelepült Németországba. Az író a híres Ernst Troeltsch tanítványa volt, halála után egyetemi jegyzeteiből ő adta ki a nagy protestáns egyháztörténész dogmatikáját (Glaubenslehre, 1923). Két évre rá, már mint a Hinnusok az egyházhoz (1924) szerzője, katolikussá lett. Számos regényt, elbeszélést, tanulmányt írt; több műve magyarul is megjelent, részben a vele sok mindenben, így az evokatív történelemlátásban is rokon Ijjas Antal kongeniális tolmácsolásában. Eletművéről, jelentőségéről külön tanulmányt küldünk a jövő évben egyik legjobb magyar ismerőjétől, Lukács Lászlótól. A Karneváli Miasszonyunk, egyik kedves és jellegzetes elbeszélése, csak az író halála után jelent meg.