

## Turnacker Katalin

### *Egy nagy életmű epilógusa*

#### *Ingmar Bergman utolsó filmjei*

Ingmar Bergman legutolsó tévéfilmjének (*Spöksonaten/Kísértetszonáta*) 2007. december 25-ei bemutatóját már nem érthette meg, július 30-án Fårö szigetén 89 éves korában elhunyt. Egy évvel élte csak túl munkatársa, tekintélyes operatőre, Sven Nykvist<sup>1</sup> elvesztését. Hogy e nagy svéd éra veszteséglistája még nyomatékosabb legyen, nem szabad elfeledkeznünk Erland Josephson színész, forgatókönyvíró, rendező, Bergman barátja 2012-ben bekövetkezett haláláról. Ő az a közeli társ az ismertebbé vált színészek között, aki a mester utolsó korszakának munkáiban nagy szerepet töltött be: a *Fanny és Alexander*-ben (1982) Isac Jacobi, a *Próba utánban* (1984) Henrik Vogler, a *Dúl-fúl és elnémulban* (1997) Osvald Vogler, a *Sarabandban* (2003) Johan és a legutolsóban, a *Kísértetszonátában* (2007) Bengtsson alakját formálta meg. 2000-ben a Liv Ullmann által rendezett *Hűtlenekben* Bergman szerepében tűnt fel. A huszadik század filmtörténetének végét nagy veszteségek sora markírozza, s immár kanonikus tény, hogy az egy napon elhunyt nagymesterek, Antoni- oni és Bergman alkotásai nélkül a filmművészet mind problémaérzékenység, létfilozofikus gondolatok, mind formai-stiláris újítások vonatkozásában más irányt vett volna.<sup>2</sup>

Bergman művészetét mindvégig az alkotással szembeni alázat, a felkészülés pontossága, a rendezés mint kreatív közösségi munka töretlen professziója jellemezte. *Úrvacsora* című filmjére készülvén édesapjával Uppland templomait kereste fel, amely tapasztalat nyomán megfogalmazódott az élete végéig követt morális szabály: „*Bármilyen történet is, mindig meg kell tartanod az istentiszteletedet.*”<sup>3</sup> E kijelentése alkotói és életvitelbeli létezésének alapját világítja meg (a folyamatos kreatív munka adja napjainak értelmét), és nem ún. istenkereső témáját fixálja, amit csak néhány hatvanas évekbéli modernista filmjében bont ki.

<sup>1</sup> 2006-ban meghalt Sven Nykvist, a XX. századi svéd filmművészet kétszeres Oscar-díjas, kiemelkedő operatőre, akinek Bergman huszonkét filmjének képi megoldását köszönhetette (díjazottak: *Suttogások, sikolyok*, 1973, *Fanny és Alexander*, 1982). lsd: KÚNOS László, [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=8759](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8759) (letöltés: 2012.12.10)

<sup>2</sup> Filmművészetének elismeréséül az 50. jubileumi filmfesztiválon Cannes-ban (1997) a világ neves filmkészítői (Martin Scorsese, Woody Allen, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Akira Kurosawa, Wim Wenders) Ingmar Bergmannak adták a minden idők legnagyobb rendezőjének járó „Pálmák pálmáját”.

<sup>3</sup> Ingmar BERGMAN, *Laterna magica*, Bp., Európa, 1988, 271.

Bergman tartalmaz élet elképzeléséhez megfelelő környezet társul. Fårö szigete a *Tükör által homályosan* forgatása, 1960 óta az a hely és táj, amely legjobban megfelel művészetesztétikai elképzeléseinek (formák, arányok, ritmus, fény, minimalizmus) és élete végén az elvonulás (a színház, a filmforgatás sűrűjéből), a szabadon választott magány (alkotás, olvasás, lelki megtisztulás) életterének. A lakóhelyéül választott szigeten játszódnak legjelentősebb játékfilmjei (a már említett *Tükör által homályosan*, *Persona*, *Szégyen*, *Szenvedély* és a *Jelenetek egy házasságból* epizódjai) és több Fårö-dokumentumfilmet is forgat (1969, 1979). Jelentős magánéleti események helyszíne ez: itt ünnepelte születésének kerek évfordulóit családja körében. A *Jelenetek egy házasságból* című tévésorozat főszereplőjéről, Johanról Bergman úgy tartotta, hogy a gyerekei nem érdeklik őt, mert fél tőlük, hiszen maga is gyermek akar lenni. Bergman kora előrehaladtával érzelmesre hangolta ünnepeinek rendezését: igyekezett helyreállítani jó pár éve megszakított kapcsolatát utódaival. 2004-ben Marie Nyreröd rendezésében készült a legbensőségesebb dokumentumfilm (*Bergman Island*) az akkor 87 éves rendező életéről természeti környezetében és házában Fårön. Számos interjúja során először fordult elő, hogy privát életébe is bepillantást engedett: bevezette a stábot szerény berendezésű házába, a pajtából (ahol a *Jelenetek egy házasságból* is forgott) kialakított zöld karosszékes pici mozijába, felidézte kedves emlékeit és nyíltan beszélt félelmeiről, listázott démonjairól. Amikor ezek miatt éjszaka nem tud aludni, 54 méter hosszú házában magányosan járkál fel s alá – mesélte. Pár évvel később Bergman részletes forgatókönyv alapján megrendezte saját temetését a szigeten, ahol a templomkertben legutolsó feleségével, Ingrid von Rosennel közös sírban pihen.

### ***Az epilógus – a hozzáfűzés modernsége***

A filmekről és a filmművészetről bárminemű megállapítást, kijelentést tenni kockázatos dolog, annál inkább, mivel sokan sok helyütt publikussá teszik véleményüket, vagy olyan rendezőről készül az írás, akit világszerte egyöntetűen a modern művészet egyik legnagyobb alakjának tartanak. Ekkor bizvást lehet arra számítani, hogy valaki már megfogalmazott valami hasonlót, vagy az állításokat hamisnak ítélik, vagy ha egyetértenek velük, nem biztos, hogy hasonlót értenek alatta. Hans Belting ír erről a jelenségről annak kapcsán, hogy a művészeti modernséget a jelen tükrében veszi szemügyre.<sup>4</sup> Mivel szakmai konszenzusról aligha beszélhetünk, monológok sorakoznak egymás mellett, dialógus nem alakul ki, aminek következtében az epilógusok iránti igény jelentkezik. „*Ha nincs már mit felfedezni, a régi pedig már nem a régi, kézenfekvő, hogy epilógust fogalmazzunk.*”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Hans BELTING, A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után. Bp., Atlantisz, 2006, 17-22.

<sup>5</sup> Uo. 17.

Ezt azzal magyarázza Belting, hogy a klasszikus modernség prologikus volt, a jelennel szemben lépett fel és a jövőre irányult, ami a huszadik század végére elvesztette jelentőségét. Mindazonáltal ez nem jelenti a modernség végét, mivel annak nincs alternatívája, így nem is lehet megszűnéséről beszélni, „pusztán” kritikus aspektusból lehet megállapításokat tenni. Új keretek között, a modernség fogalmának kitágítása, egy másfajta esztétika működése révén szükséges ezért a művészetek által felvetett kérdéseket megközelíteni, értelmezni. Az új technikák megjelenése és rohamos elterjedése (mint például a 3D) egyértelművé teszi, hogy a növekvő innovációs nyomás alatt milyen gyors ütemben jelenik meg egy-egy fogalom, vagy változik meg a régóta használatos. Példának okáért a műalkotás eredetisége vált megfoghatatlanná a hamis vagy a másolat „profizmusa” miatt.<sup>6</sup>

Belting a modernség ellentmondására adott válaszként kétféle epilógust ír le: a régi ellen vehemensen fellépőket, akik örömmel dobják ki a hagyományt, és a régi védelméből kiindulókat, akik a tradíció tiszteletét, értékkövetését tekintik fontosnak.<sup>7</sup> Ezen a ponton elérkeztünk ahhoz az alkotói felfogáshoz és magatartáshoz, amit Ingmar Bergman esetében is felfedezhetünk, amikor életének utolsó munkáit vesszük szemügyre. Az epilógus esztétikai használata a fogalmat főként a színdarabokhoz és azok színházi közvetítéséhez, a befogadás segítéséhez kapcsolja, jóllehet a filmkészítésben is gyakorta feltűnik. A műveket lezáró részt hagyományosan az eszei, elméleti, etikai sík egyfajta összefoglalásaként, a tanulság hangsúlyozásaként alkalmazták. E klasszikus funkcióval Bergman a színházzal való legendás kapcsolata során találkozhatott, ami összefűzte őt a korának rendezőire és őrá is elsöprő erővel ható drámaíró, August Strindberg munkásságával. E közvetlen kapcsolat a svéd írószíndarabjainak újra és újra történő színrevitelével tárul fel, egyben a Bergman elődeinek és bizonyos fokig mestereinek tartható Alf Sjöberg és Olof Molander kiemelkedő rendezéseivel való viszonyát is magában foglalja.<sup>8</sup>

Bergman vissza-visszatérésével színházi munkáihoz, kedvelt drámáihoz nem összefoglalja, újrafogalmazza vagy felülírja a korábbiakat, hanem kiegészítéseket, utólagos játékokat fűz hozzájuk, amelyek árnyalják, finomítják, esetleg egyértelműsítik azokat. Utolsó filmjei színházi rendezéseivel hasonlóan komplementer epilógusok korábbi nagy mozgóképeihez.

<sup>6</sup> A filmművészetben Abbas Kiarostami rendező a Hiteles másolatban (2010) feszegeti e kérdéseket nemcsak a művészet, hanem az élet, az emberi kapcsolatok vonatkozásában. Lsd. még: RÉNYI András, *Eredeti vagy hamis? - a műértés tudományos alapjairól*, a Minden-tudás Egyetemének előadása, <http://www.mindentudas.hu/renyiandras/20060225renyi1.html> (letöltés: 2012.10.2)

<sup>7</sup> Hans BELTING, *A művészettörténet vége*. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után. Bp., Atlantisz, 2006, 20-22.

<sup>8</sup> Alf Sjöberg és Olof Molander a stockholmi Dramaten kiemelkedő rendezői és filmkészítők voltak. Az utóbbi Strindberg darabjainak elismert interpretátora volt, többek között 1962-ben megrendezte a *Kísértetszonátát*, ami Bergman utolsó tévéjátéka lett. Sjöberg legnagyobb elismerése a cannes-i filmfesztivál fődíja, amit Strindberg drámájának, a *Júlia kisasszonynak* (1951) megfilmesítéséért kapott.

Ezek témáikban, problémafelvetéseikben, elbeszélésmódjukban, stiláris jellemzőikben ugyan nem hoznak teljesen újat, mégis az autobiografikus szemzőgből készült utójátékok a hosszú életút bölcsességével elmélyítve a bergmani életművet új kerettel látják el. Az epilóguskészítés első feltűnését a *Fanny és Alexander*ben érhetjük tetten, amit a film zárójelenete egyértelműsít, amikor Alexander (a rendező alteregója) nagyanyja ölébe hajtva fejét hallgatja a felolvasást Strindberg *Álomjátékából*: „*Minden megtörténhet, minden lehetséges és valószerű. Idő és tér nem létezik; valamilyen jelentéktelen valóságtöredékről elrugaszkodva a képzelet kibomlik, és ... új szövetet sző.*”<sup>9</sup> Bergman a gyermekkor impulzusait, formáló erőit, meghatározó személyeit kelti életre az 1982-ben készült utolsó nagyjátékfilmjében, ami kulturális-szociális tradíciójának számbavétele és értékközpontú kiemelése, s egyúttal olyan mű, amivel hitet tesz saját művészeti felfogása mellett. A modernség filmművészetében betöltött szerepéből, jelentőségéből adódóan egyértelmű, hogy az idősödő mester megteremtette személyes, szuverén formáit, stílusát, azaz saját hagyományát, amihez ragaszkodik, s amitől távol áll a huszadik század végi innovációs kényszer. Az emlékek, az álmok, a fantázia képei az előzményekhez híven, azokat követve utójátékokba állnak össze, amelyek komplementer viszonyt létesítenek nagy modern drámáival. A késői filmek, a tévés kamaradrámák a *Jelenetek egy házasságból* sorozattal indultak újtukra, a *Próba után*, a *Dúl-fúl és elnémul*, a *Saraband* narratívája a korábbiak folytatása. Feltűnően hangsúlyos viszont a vizuális és zenei kifejezőeszközök érzékletes használata, jelesül a rembrandti festészeti formák (csoportkép és portré), fények és színek, valamint a zene filmstruktúrát meghatározó és absztraháló szerepe.

### ***Az élettörténet-szövéss epilógusai***

1982-ben forgatás közben érlelődött meg Bergmanban az elhatározás, hogy abbahagyja a filmkészítést. Döntését önéletrajzi írásában, nyilatkozataiban alátámasztotta, ami hozzájárult ahhoz, hogy a *Fanny és Alexander* című filmjét az életmű epikus összefoglalásának, szintézisének tartsák magyarázóinak. Amennyiben a szintézist problémák, kérdésselvetések, kijelentések, képzetek egészésként történő használatára értjük, akkor Bergman esetében ez a leginkább egységesnek tűnő fent nevezett műre vonatkozóan sem egyértelmű. A film önéletrajzi emlékezésre épül ugyan, aminek vallomásokos jellege nem vitatható, mégsem tekinthető összegzésnek, még kevésbé búcsúnak a filmtől. Modernizmust meghatározó nagy filmjeivel az őt foglalkoztató problémákat analizálja a viszonylagos teljességre törekvés igényével:

<sup>9</sup> August STRINDBERG, *Álomjáték*. Emlékeztető, Magyar Helikon, 1980, 7.; Ingmar BERGMAN, *Fanny és Alexander*, Bp., Árkádia, 1985, 226.

számára a műalkotás saját bensőjéből táplálkozik. Az érzékeny alkotó számára a mű a világról megfogalmazott gondolatok, tapasztalatok, élmények mozgóképi megjelenítése. Bergman ezúttal a fejlődésregény filmes változatát készíti el – majd írja meg később regények formájában<sup>10</sup> –, amely mintegy kiegészíti, pontosítja a tudnivalókat róla, amiket már sejthettünk, de ennyire egyértelműen nem láthattunk, olvashattunk. Esetében kétséget nem hagy az önéletrajzi kapcsolat, amit például Fellini az *Amarcord (Io mio ricordo/Emlékezem, 1973)* vonatkozásában hevesen tagad, s ami végső soron lényegtelen a képzelet, a vízió, az emlékezés munkája nyomán megszülető műalkotás szempontjából.

Narrációját tekintve a film klasszikus dráma öt felvonásban, amihez prólógus és epilógus fűződik. Az elbeszélés nyitó és záró darabja az elkeretezés funkcióját tölti be: formailag a struktúra tagolására, hangsúlyozására szolgál, ugyanakkor a színházi, festészeti, zenei hagyományokhoz köthető stiláris megoldás. Alexander első jelenete a színpad mögött tevékenykedő „rendező” öntörvényűségét: a való és a fantázia keveredését, a félelmek megjelenését s – ami új Bergmannál – a játékosság érvényesítését fejezi ki, aminek nyomán a valós események elvesztik élüket. A szokatlan tartalmú felvezetéshez hasonlóan az utójáték is rendhagyó a korábbi filmekhez képest: a család és Alexander élete újra békés mederbe kerül, tisztán idilli a nagybácsi filmvégi beszéde a kis emberi világ egyszerű örömeiről, kedvességéről, jóságról. Strindberg szellemében Alexander számára tovább szövődik a színházrendezések és a mozgóképek új, színes szövete. Ehhez a korántsem lezárásnak tartható epilógushoz tartalmilag szorosán kapcsolódik az ötödik felvonásban megjelenő apa-szellem útravalója fia számára: „*Alexander, bízz az emberekben!*” Bergman munkáiban ehhez fogható humanista, örömteli végkifejletet aligha találhatunk, mégsem tekinthető elbúcsúzásnak, lezárásnak, hanem az emberi kapcsolatok természetét tovább elemző epilógusok nyitányának.

### **Televíziós kamaradrámák mint utójátékok**

Bergman nagyjátékfilmes pályájának lezárásával visszatér a színházhoz, pontosabban „hazaérkezik” megszokott, otthonos közegéhez. Mindössze két évnek kellett eltelnie, hogy korábbi ötletét filmre ültesse át, és megrendezze tévéfilmjét, a *Próba utánt* (1984). A háromszereplős (az öregedő rendező, a fiatal színésznő és annak alkoholbeteg elhunyt anyjának szelleme), a színpadon, egy próba után játszódó kamaradráma „tisztá” epilógus. Bergman színészekkel kapcsolatos munkamódszere közismert:

<sup>10</sup> Bergman prózája: A legjobb szándékok, Bp., Európa, 1993; Vasárnapi gyerekek, Bp., Európa, 1994; Az ötödik felvonás, Bp., Európa, 1995

Bergman írásaiban leszögezi, hogy sajátos kifejezőeszközei a film és a kép, írásai pedig a kinematográfia drámai formái.

*Laterna magica* című önéletrajzi könyvében, interjúiban ecseteli ebbéli precizitását, pedantériáját, amit egyszerre gyümölcsözőnek és démonikus tehernek tart. A legendássá vált színházi Bergman-közösség munkáját a tagjai közötti kapcsolatok, átélt érzelmek, hétköznapi tapasztalatok befolyásolják, aminek nyomán alakul ki a darab interpretációja. Időben és térben már lezajlott események után kerül sor erre a tévéutójátékra: a *Fanny és Alexander* végén felolvasott sorok egyfajta folytatásaként Henrik Vogler megrendezi Bergman kedvenc Strindberg-drámáját, az *Álomjátékot*.<sup>11</sup> A filmben közvetlenül a próba után, a közelmúltban tárul fel a régebbi múlt emberi tragédiája: a művészszermélyiség felőrlődése, a szerelem, az alkoholizmus. A fiatal színésznő mellett egy nagyjelenetben színre lép halott anyja, aki a rendező szerelme és sztárja volt, s ezzel összefonódik a valós és a képzeletbeli, a film jelene és múltja, a régi és az új idők érzelmi kapcsolatai. Bergman saját tradíciójához kötődve szövi tovább zárt szituációs tragédiáját, tele olyan önreflexiókkal, szerzői kommentárral, amiket jóval korát megelőzve már magabiztosan alkalmazott a *Börtön* (1948) című filmjében. A több mint harminc évvel későbbi játék jelenében ismét felidéződik az alkotó vívódása, belső és földi pokla, elbizonytalanodása, rezignációja. Ezt szignalizálja a fiatal rendezői alteregó, Alexander alakjának elhelyezése a színpadon.

A *Jelenetek egy házasságból* drámai fordulataira ismerhetünk a film utolsó részében, ahol az idős mester és a fiatal színésznő eljátszanak a gondolattal, hogy mi történne, ha szerelmi afférba bonyolódnának. Fantáziaképek szintjén vonzó az, ami a valóságban kijózanító: a rövid szenvedélyes időszakot féltékenységi szcénák követnék, majd a viszony a színházi bemutató utáni szakítással érne véget. Marad tehát a jelen megszokott szituációja, nem változik semmi a film kezdetéhez képest: a rendező magányos töprengései folytatódnak, a fiatal színésznő pedig elsiet következő próbájára egy rádióadónál. Bár narratív vonatkozásban nincs különbség a kezdet és a végkifejlet között, bölcs megoldás születik azzal, hogy nem a pillanatnyi vágy beteljesítése történik meg, hanem megmaradhat közöttük egy viszonylag elfogulatlan, érzelmi kilengésekkel nem terhelt munkakapcsolat.<sup>12</sup> Strindberg és Bergman összefolyó világában Vogler, a rendező fogalmazza meg játékaik lényegét: a szép egy asztal, egy szék, a vászon, az üres színpad, a munkafény, színészek utcai ruhában, mozgás, arcok, csend, varázslat – minden valamit kifejez, semmi nem valós.

És semmi nem az, vagy csak annyi, ami és amennyi a vásznon a szemünk előtt leperreg – fűzhetné tovább a gondolatot a *Dúl-fúl és elnémul* című tévéjáték.

<sup>11</sup> A filmkészítéssel való „szakítása” után 1986-ban negyedszerre rendezi meg az *Álomjátékot* a Dramatenben, Bergman valóban úgy érzi, ezzel hazaérkezett. vö. Hauke LANGE-FUCHS, Ingmar Bergman: Seine Filme – sein Leben, München, Heyne, 1988, 262–263.

<sup>12</sup> Bergman elégedetlen volt a tévéfilmmel, ezért majd’ húsz perccel megrövidítette (72’). A forgatás során összetűzésbe keveredett barátjával, Erland Josephsonnal és Ingrid Thulinnal is. Ez a munka volt utolsó együttműködése Sven Nykvist operatőrrel. lsd: Ingmar BERGMAN, Bilder, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1991, 196–201.

Bergman egy be nem mutatott színdarabjából készült film kettős értelemben hommage: egyrészt Carl Åkerblom nagybácsinak, a bolondos feltalálónak állít emléket,<sup>13</sup> másrészt a színház és a filmkészítés szomorkás-ironikus összeolvasztása, amit az emlékezés és a búcsúzás át- meg átsző a halál alakjában fellépő clownnal.<sup>14</sup> Carl bácsi feltalálja az „élő némafilmet”, ami a mozgókép és a színház ötvözeteként jön létre úgy, hogy a vásznon pergő képek dialógusait a színészek élőbeszédben mondják fel, és a zenészek is élőben játszanak. A vidéki turnén tűz miatt meghiúsul a vetítés, ezért a háromszereplős improvizált kamarajáték oldja meg a kínos helyzetet. A darab szereplői azonban nem képesek megmenekülni: már az előadás alatt újra megjelenik a halálhozó fehér bohóc, a film végén pedig Carl örült rohamában felesége, majd önmaga ellen fordul. A kapcsolódás korábbi művekhez laza utalásos tulajdonságánál fogva megannyi kis utójáték, nem pedig elemző vagy összefoglaló jellegű. A szereplők neve, az őket megformáló színészek<sup>15</sup>, a cselekményben felbukkanó momentumok az ismétlésből születő kiegészítések, a hagyományörzés sajátos formái, amelyek megteremtik a bergmani univerzum folytonosságát. Az önéletrajzi és az életműhöz található kapcsolatokon túlmutat az, amit Alexander mond fel a *Macbeth*-ből az 1982-es filmben: „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű / Meséje, zengő tombolás, de semmi / Értelme nincs.”

Bergman utolsó alkotásai közül az *Áldottak* (1986) és a *Saraband* (2003) közvetlenül köthető a korábbiakhoz: az előbbi a *Tükör által homályosan* (1961), az utóbbi a *Jelenetek egy házasságból* (1973) epilógusa. E filmek felfoghatók folytatásként is, ami végső soron nem zárja ki az utójáték alkalmazását, ennek viszont ellentmond az, hogy e tévéjátékok önmagukban egységes, önálló alkotások, akként is nézhetők, értelmezhetők, az előzményekkel szorosan nem függenek össze. Ha direkt bizonyítékot keresünk, akkor az *Áldottak* esetében a cselekmény más, a konfliktus redukáltabb, a dráma leszűkítettebb; a *Saraband*-ban a szereplők életkora nem illeszkedik: Johan 86, Marianne 63 éves, 23 évvel fiatalabb férjénél, az életkori különbség a *Jelenetek*-ben azonban csak hét év.<sup>16</sup> Bár ez utóbbi csak aprócska „hiba”, ami elsikkad a film prologusához képest, ahol Marianne monológja implicit emlékezés.

<sup>13</sup> Carl nagybácsi, a *Fanny és Alexander* vulgáris, pityókás, bolondos alakja Bergman *laterna magicájához* és *filmvetítőjéhez* olyan szerkezetet készített, amelynek segítségével a figurák mögé mozgó háttérrel lehetett varázsolni. A filmszalagokról leoldotta az emulziót, és tussal rajzfilmet készített, miközben történeteket mesélt a kisfiúnak. *Isd: Ingmar BERGMAN, Laterna magica, Bp., Európa, 1988, 29-34.*

<sup>14</sup> A clown neve Rigmor (rigor mortis = hullamerevség az orvosi szaknyelvben).

<sup>15</sup> Emeljünk ki csak egyetlen példát: a Vogler név elsőként az *Arcban* bukkant fel a főszereplő neveként, majd a *Personában* (Elisabeth Vogler), aztán a *Próba utánban*; a szerepeket életre keltő színészek esetében Erland Josephson alakítja a két utolsó tévéfilmben Henrik Voglert, illetve Osvald Voglert.

<sup>16</sup> A tévé sorozat végén Marianne 45 éves, ha mintegy 30 évvel későbbi történetet dolgoz fel a *Saraband*-ban, akkor 75 évesnek vagy többnek kellene lennie.

Az *Áldottak* mint utójáték egyetlen motívum, a téboly általi teljes emberi széthullás redukált, minimalista drámája. Harriett Anderson Vivekája ebben a tévéjátékban már túl van a világgal való kapcsolat elvesztésén, a külső a farkasoké, a fenyegető pusztításé, amely behatolva a házakba megmérgez, megöl. Míg Karin esetében férjén kívül testvére és apja reakcióinak folyamatában bomlik ki örülete, addig itt már csak a férj és a hűg játszik szerepet a téboly kialakult állapotában, és nincs választás az irracionalitásba zárt belső és a külső világ között. A szeretet fogadalma, a bibliai tanítás szavai (a kezéd az én kezem, a szemed az én szemem, a tested az én testem) szerinti hűség, a betegségben való kitartás végső soron a férfi számára sem hagy szabad teret. Az egyre szorosabbá váló érzelmi kötelék miatt belemerül felesége belső világába, ami – mint mondja – kívülről nézve betegség, belülről nézve logikus. E gondolkodási folyamat mentén a végkifejlet már „magától értetődő”: a pszichiátriáról hazaszöktetett asszony és férje a konyhában magára nyitja a gázt. Belső logikájuk értelmében egyetlen lehetőségük az öngyilkosság, hiszen megpróbáltak szerelemben élni – a férfi még a felesége iskolájának táblájára is felírja: a szerelem mindent legyőz –, de a világ megakadályozta. A betegség az ő megmentődésük, ők áldottak, mert az örület csak kívülről, az érzelmekben, értékekben szegény, széteső világból nézve tartható annak, így a valós probléma a külsőben keresendő, tágabb és általánosabb, mint a kettős téboly esete.<sup>17</sup>

Éppen a világ állapotára való indirekt reflexió kapcsolja össze a filmet a *Sarabanddal*, ahol ez az aspektus háttérben áll az öntematika, a korábbi kérdések felszínre kerülése (együttélés, párkapcsolatok, magány; a művészet kérdései, a művész feladata, életvitele) és az intermediális stiláris eszközök miatt. Johan és Marianne, Henrik és Karin történetében tükröződik a polgári ideálok és értékek kiveszése, a fiatal generáció pragmatikus viszonya a művészethez, a szabad döntéshez, az önálló élethez. A narratív önreflexióval átszőtt dráma a pokolba vezet, ahol az örök kárhozát pontos mása a földinek, s „olyan, mint egy metsző élességgel exponált, végtelenített filmszalag. Bizonyos jeleneteket újra és újra végig kell nézmem, akár tetszik, akár nem” – írja Bergman.<sup>18</sup> A *Jelenetek* harminc év múlva indul újra, szereplőiket bár távoli, mégis megoldatlan és az új helyzetből eredő gondok kötik össze: az érzelmi elsivárosodás, az elmagányosodás, a zsigeri szorongás, a lét abszurditása a halál előszobájában. Marianne látogatása volt férjénél felszínre hozza, bonyolítja, majd egyfajta feloldáshoz vezet négyük kapcsolatát.

<sup>17</sup> Bergman az *Áldottak* leszűkített szituációs drámájában nem győzi nyomatékosítani a Pál apostoli formulát: „hit, remény, szeretet, (...) ezek között pedig legnagyobb a szeretet”, ami nem a hit „visszavétele”, hanem a szeretet az ember egyetlen megmaradt értéke, ami még megmenthetné. Tévedés ne essék, nem a közismert „folie à deux” esetét dolgozza fel a svéd rendező, az extrém (paranoiás) függőség zárt térben történő kifejezése a speciális eseten túlmutat, inkább a világban élés elmulasztott lehetőségére irányítja a figyelmet.

<sup>18</sup> Ingmar BERGMAN, *Sarabande*, Bp., Európa, 2003, 26.

Drámájuk mégsem zárul le, problémáik megoldására nem kerülhet sor: Marianne elutazik, Johan ismét egyedül marad, fiával nem rendeződik viszonya. Bergman utolsó, még életében bemutatott tévéfilmjében leplezetlenül, sőt kíméletlenül állítja elénk az embert ittlétének végén. Kamaradrámájának tetőpontján Johan pokoli szorongása: a végső napok, a lejárt idő, a halál egyértelmű valósága miatt képtelen aludni, volt feleségénél keres menedéket. A pőrére vetkőztetés fizikai és mentális szekvenciája Bergman munkásságának olyan megrázó képsorai közé tartozik, mint *A csendben* Ester fulladásrohamainak vagy a *Suttogások és sikolyok*ban a halott Ágnes „visszatérésének” jelenetei. A rendező időskori ecce homo-ja képezi az epilógus végpontját, s egyben a legutolsót is a huszadik század utolsó nagy rendezőjétől a magyar nézők számára.

### **Képsorozatok rembrandti fényben**

Bergman filmjeinek képi kifejezőmódja prioritást élvez még akkor is, ha a dialógusok nagy szerepet játszanak. A vizuális emlékezetre épülnek prózai írásai; az Åkerblom család, anyja és apja fotográfiáit, főként az arckat tanulmányozza: *„behatlok a képekbe, és megérintem az embereket”*<sup>19</sup> – írja le inspirációját. Társa a képsorozatok megvalósításában Gunnar Fischer után Sven Nykvist, akinek egyik legnagyobb érdeme a fény, a megvilágítás használatának természetes módja. Eme stíluselem előzményét a németalföldi barokk festészetben találja meg, nevezetesen Rembrandt művészetében több vonatkozásban is. A festészeti formák közül a Hollandiában kialakult csoportkép és a portré együttese felel meg legjobban az epilóguskészítésnek, amit később az ön/arckép vesz át.<sup>20</sup> A *Fanny és Alexander* még a huszadik század elejének nagypolgári családi tablója Alexander portréjával, ahol a címmel ellentétben a kislány arcképe vázlatként a háttérbe kerül. Főbb motívumként az összejövetelek exponált helye, az enteriőrök vonják magukra a figyelmet, amelyek három nagyobb vizuális környezetet teremtenek a cselekmény számára: a tárgyakban, textíliákban gazdagon részletezett családi ház a színház meghitt közegével; Isak Jacobi mesés labirintusa; és az ezekkel szigorú ellentétben álló püspökség puritán belsői. A polgári otthon bensőséges tere bekeretezi a családi tablót: a film kezdetének karácsonyi ünnepe és a tragikus események utáni összejövetele a film végén a helyreállított egyensúly biztonságának és életörömének helyszínén zajlik, ahol mindezt a haláleset után egy kisgyermek születése is megpecsételi.

<sup>19</sup> Ingmar BERGMAN, *A legjobb szándékok*, Bp., Európa, 1993, 7.

<sup>20</sup> Az önarckép művészettörténeti fogalma a romantikával vált csak elterjedtté. Németalföldön Rembrandt volt az első a festők között, aki egész munkássága során nagy mennyiségű önelemző képet festett, rajzolt magáról, s bár több művéről derült ki az idő múltával hamis volta, mindmáig egyedülálló minőség a művészetben.

A tér, a matéria, a tárgyak jelentősége a megvilágítással életre keltett színeknek köszönhető, meleg földszínek: sárgák, barnák, vörösek oldódnak fel a fényben és válnak plasztikussá zöld komplementerük, árnyékolásuk és tónusuk révén. A kompozíció kiegyensúlyozottsága azonban nem feledtetheti el teljesen, hogy a bergmani világ öröm és szenvedés együttesének polifóniája, s végső soron diszharmonikus.

Hasonlóképpen Rembrandt csoportképeihez Bergman narratív szövetének szereplői is önálló, független individuumok, akiket a család és főként a kulturális, művészeti környezet közös cselekvésben kapcsol össze. Az így kialakuló belső egység az erősen egyénített portrék, elsősorban a tekintetek nézőket bevonó-megszólító kifejezésével kifelé irányul.

A csoport belső kohéziója, a tagjai közti koordináció megvalósulása nem statikus képződmény, a *Fanny és Alexander* középső részében átmenetileg kisebb egységekre esik szét, s a fiú arcképe uralja az elbeszélést. A kialakuló szubordináció időleges, belső dinamikát, feszültséget párosít a lélektani jellemzés kontrasztokra épülő érzelmi hatásával. Alexander közelképéről a figyelmet semmi nem tereli el: a megvilágítás, a meleg színek általi kiemelését a dísztelen belső tér, a tárgynélküliség, az egyszerű ruházat támasztja alá. Ehhez társul beszédmódjának megváltozása is: már csak egyes szám harmadik személyként nevezi meg magát, ami egyértelműen utal mentális állapotára. A film utolsó részében az alárendelődés és az összehangolás elvének együttes alkalmazása értelmében a szellemi-érzelmi egyensúly szimbolikus fényében újra összeáll a kép. Rembrandt festészetének holland hagyományt megújító híres csoportképein<sup>21</sup> az egyéni vonásokkal ábrázolt tagok közti mozgás dinamikája és a fény-árnyék kontrasztjai megteremtik a kompozíció középpontját, a főalakot, a szubordináció helyét és a koordináció megvalósulását a résztvevők tekintetének irányulásával.

A *Próba után* című tévéfilmben Alexander alakja mint az idős rendező fiatalkori mása újra feltűnik, vele megerősödik a szereplői arcképek és a rendezői önportrék közötti kapcsolat. A televíziós kamaradrámák kisszámú redukált mozgásterében a közelkép megszokott módon ismét a legfontosabb stiláris eszköz lesz, olyan intenzitással, ahogy azt a *Personában* láthattuk. Deleuze megállapítása szerint Bergmannál a „nagyközeleli egyenlő az arccal”<sup>22</sup>, amely az affekció-kép egyedi módját alakítja ki azzal, hogy az arc szerepeit (megkülönböztető, szocializáló, kommunikáló) egymásba olvasztja, majd a személyek közötti drámai kibontakozás során lerombolja azokat, azaz elveszi az egyénítést. Ezzel a módszerrel eljut egy szélső pontig, ahol egyetlen dolgot tehet, hogy „elégeti az ikont (...), biztosan semmisíti meg és oltja ki az arcot.”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> A legismertebb csoportképek: Doktor Tulp anatómiai leckéje (1632), Éjjeli őrjárat (1642), A posztós céh előljárói (De Staalmeesters, 1662)

<sup>22</sup> Gilles DELEUZE, Az affekció-kép: arc és nagyközeleli. In: A mozgás-kép, Bp., Osiris, 2001, 120.

<sup>23</sup> Uo. 137.

A *Persona* stiláris kifejezése teljes egészében erre épít, és ezt nagyrészt megtalálhatjuk az azt követő ún. „sziget-drámákban” (*Farkasok órája, Szégyen, Szenvedély*) is.

Az arckép ábrázolásában végpontig jutott Bergman utolsó alkotó korszakában „rehabilitálja” a közelit, a *Fanny és Alexandertől* kezdve visszatér az egyénítés, az arc társadalmi és kapcsolattartó funkciója bár redukáltan, mégis működik. Az egyén veszteségeit, az ikon elégetése következtében támadt „üres helyeket” nem szükséges újra az általánosítás értelmében kitágítani, mert a nagyközélik inherens tapasztalatként hordozzák „az arc félelemben megélt kapcsolatát a semmivel, a hiánnyal”.<sup>24</sup>

Az utolsó korszak tévés zárt szituációi minimalista stílusa főként Bergman portréművészetének sajátosságait emeli ki s teszi szembetűnővé. Az idős színházrendező, Carl bácsi, Johan a *Sarabandból* Rembrandt önarcképeihez hasonlatosak, főként az időskoriakhoz. A festő életművének kutatói kevés egyetértést tanúsítanak, de abban egy véleményen vannak, hogy a portrék nem egyszerűen „ismétlések” vagy időben egymás után következő állapotrajzok, hanem minden egyes festmény a művész új és összetéveszthetetlen kijelentése önmagáról.<sup>25</sup> A bergmani arcközélik sem pusztán az élet és az alkotás időbeli folyamatossága nyomán jöttek létre, nem kedvelt témáinak újbóli kifejtése valósul meg, bár ábrázolásmódjuk kevésbé rejtélyes, mint például Rembrandtnak a kölni Wallraf-Richartz Múzeumban őrzött önportréja esetében.<sup>26</sup> A festő és a rendező képeit egyaránt jellemzi, hogy nagyfokú önismeretből és magányból születtek, és messze túlmutatnak az intenzív önvizsgálaton. Közös bennük, hogy élettörténeteiket jelenítik meg, a mozgás folyamatának egymásutánját részletezik a maguk egyszeri voltában, ahogy Georg Simmel a festő esetében a „lelátó pillanat”<sup>27</sup> megragadásaként írja le a múlt mozzanatainak a mostban történő összegyűjtését, individuális érzékelését.

## **Az emberélet útjának végén**

Bergman *Az ötödik felvonás* című könyvének „ajánló” idézetében az utas eképpen enyhíti Peer Gynt félelmét: „*Nyugalom, ez még csak az ötödik felvonás közepe; elpatkolni csak a végén szokás.*”<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Uo. 136.

<sup>25</sup> Isd: Franz VONESSEN, Selbstportrait und Selbsterkenntnis. Zu Rembrandts Selbstdarstellung als lachender Alter. [http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2004-5/Vonessen\\_Rembrandt.htm](http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2004-5/Vonessen_Rembrandt.htm) (letöltés: 2013.01.22)

<sup>26</sup> E festmény értelmezése szétágazó, ellentmondásos a mai napig, bizonyos előítéletek is befolyásolják (a tragikus élet „szcenírozása”, grimaszolás a tükörből való festés során). Az idős festő nevetése felettébb zavarba ejtő: magyarázzák önmagán való nevetésként vagy kétségbeesett démonikusként, de felsőbbrendűként és elnéző mosolyként is. Uo.

<sup>27</sup> Georg SIMMEL, Rembrandt: Művészetfilozófiai kísérlet, Bp., Corvina, 1986, 14.

<sup>28</sup> Ingmar BERGMAN, *Az ötödik felvonás*, Bp., Európa, 1995

Az idős rendező monológja őszinte – leleplező – önvallomás prózában, majd később mozgóképen a tőle gyermekora óta elválaszthatatlan útitársairól: a színházról és a filmről. Összefoglalása kérdések formájában nem valamiféle magabiztos kinyilatkoztatás, inkább óvatos tisztázás arról, hogy minek tulajdonítja alkotói pályáját: „Érzés, valóban? Szenvedély? Vágy? Szerelem? Megszállottság? Nagy szó, de talán mégis: Megszállottság.”<sup>29</sup>

Ez olyannyira igaz, hogy töretlenül dolgozott életének utolsó éveiben is: Fårön minden délelőttjét kreatív munkával töltötte, és utoljára megrendezte a tervezett Strindberg-művet, a *Kísértetszonátát*. Itthon utolsó műveként a nézőkben a *Saraband* maradt meg, annak is megrázó dramaturgiai tetőpontja a félelmén úrrá lenni nem tudó mezítelen ember érzelmi kiszolgáltatottságával, magányával a „farkasok óráján”, amikor a legtöbb embernek szembe kell néznie a halállal.

Bergman utolsó művei elismert modern filmdrámáival komplementer kapcsolatban állnak, önálló narratívájú, szerkezetű, lélekmélységig hatoló önarcképek epilógusokba rendeződő sorát alkotják. Stílusát az elbeszélés képi és zenei szenzibilitása határozza meg, amelyek az absztrakt jelentéstartalmak kifejezése szolgálatában állnak. A rembrandti forma-, szín- és fényhasználat, valamint a klasszikus zene, főként Bach barokk csellószvitjei töltik fel a cselekményben szegény narrációt érzelmekkel, gondolatokkal. A fentebb említett időskori nevető portréján Rembrandt a kép szélére egy titokzatos alakot festett, amelynek rejtélyét nem részletező kidolgozottsága, árnyék-jellege és arcának szigora teszi érzékletessé. Nehezen megfejtendő jelenség, amire sok magyarázat született, egymást alátámasztók, de egymásnak ellentmondók is.<sup>30</sup> Nagy művek esetében ez természetes is, hiszen olyan önálló instancia megjelenítése ez, ami a racionális felfoghatóság és magyarázhatóság alól kivonja magát. Itt az idős művész elfogulatlan, igazságra törekvő kritikai látásmódja, belső hangja kaphat teret.<sup>31</sup> Bergman hasonló megoldást alkalmaz a *Próba* utánban: a színpad fényezői mellett Alexander ül félárnyékban, némán, komoly arccal. A megkettőzött rendezői jelenlét kettős irányú, egyszerre tekint belülről és kívülről: az alkotó lelki instanciája, az önkritikus monológ felmondása és a nézőre hatást gyakorolni igyekvő intenció együttese érvényesíti a drámát.

A tragikus szüzsék festészeti megoldásait a zene diegetikus használata felerősíti, ami külön tanulmányt igényelne, e helyütt a választás okainak csak egyetlen, talán a legjellemzőbb mozzanatát emeljük ki.

<sup>29</sup> Uo. 15.

<sup>30</sup> például Ekkehard MAI, *Rembrandt Selbstbildnis als Zeuxis*. Berlin, Mann Verlag, 2002

<sup>31</sup>vö: Franz VON ESSEN, *Selbstportrait und Selbsterkenntnis. Zu Rembrandts Selbstdarstellung als lachender Alter*, [http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2004-5/Vonessen\\_Rembrandt.htm](http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2004-5/Vonessen_Rembrandt.htm) (letöltés: 2013.01.22)

Bergman színész barátjával, Erland Josephsonnal Bach zenéje kapcsán arról beszél, hogy az anekdota szerint a zeneszerző felesége és gyermekei elvesztése után így fohászkodott: „*Istenem add, hogy ne vesszen ki belőlem az öröm.*”<sup>32</sup> Az alkotás öröme legyőzi a félelmet, a magányt, a hiányt, s ez az öröm, úgy tűnik, Bergman számára élete végéig megadatott.

<sup>32</sup> Ingmar BERGMAN, *Laterna magica*, Bp., Európa, 1988, 45.