

VERESS DÁVID

„Istenem, add, hogy ne vesszen ki
belőlem az öröm”

Bach és Bergman

Ingmar Bergman életművének első szerzői munkáitól az utolsó televízióra készült alkotásáig összesen tizennégy filmben, harminckilenc alkalommal halljuk Bach zenéjét. „Más világok, más valóságok létezésében hiszek. De az én prófétáim Bach és Beethoven – ők határozottan egy másik világot mutatnak” – mondta 87 évesen a rendező.¹ Bach zenéjének életében és munkásságában betöltött szerepét meghatározó kijelentés ez, s bár Beethovent is prófétaként említi, filmjeiben az ő darabjainak felhasználása Bach-idézeteinek csupán töredékét teszik ki.² Személyes és művészi fejlődésében Bergman a legnagyobb jelentőséget a zenei tapasztalásnak tulajdonítja, s a zenére mint az emberi létezés nélkülözhetetlen szükségletére tekint.³

A két kivételes művész közötti különleges kötődés legtisztábban a *Laterna Magica* egyik visszaemlékezésében fogalmazódik meg:

Vasárnap Erlanddal üldögelek a színházi szobámban, és Sebastian Bachról beszélgetünk. A mester egyszer elutazott, és távolléte idején

1 Åhlund, Jannike: Gud och kannibalism fick fart på Bergman och Koskinen, *Svenska Dagbladet*, 2005. július 1.

2 Frédéric Chopin zenéje, második legtöbbször hivatkozottként: 6 filmben, összesen 22 alkalommal, egy filmben legfeljebb 4-szer hangzik el. Wolfgang Amadeus Mozart zenéje 5 filmben és minden esetben csak egyszer jelenik meg, ugyanakkor Bergman 1974-ben filmre vitte a *Varázsfuvolát*. Ludwig van Beethoven szerzeményeit pedig 4 filmben, összesen 7 alkalommal hallhatjuk. Ezeket túl Wagner, Csajkovszkij, Schumann, Strauss, Verdi, Händel és mások műveit is megtaláljuk az életműben, a fentebb említetteknel jóval kevessebb szer.

3 Bird, Michael: Secret Arithmetic of the Soul: Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman. *Kinema*, 1996/tavaszi, 13–39.

*meghalt a felesége és két gyermeke. Visszatérte után ezt írta naplójába: Istenem, add, hogy ne vesszen ki belőlem az öröm. Egész tudatos életemben megvolt bennem az, amit Bach az örömeinek nevezett. Segítségemre jött bajban és nyomorúságban, és éppoly hűségesen szolgált, mint a szívem. Néha lehangoló volt és fékezhetetlen, de sohasem ellenséges vagy destruktív. Bach ezt az állapotot örömmnek nevezte, Istentől való örömmek. Istenem, add, hogy ne vesszen ki belőlem az öröm.*⁴

A mélységből való szabadulás reménységét Bergman számára Bach zenéje fejezi ki, mely vigasztként szolgál számára, és végigkíséri életét. „Rendezésem a zenéből bontakozik ki. Számomra nincs más megoldás.”⁵ Bergman gyakorta beszél zenei hasonlatokban, forgatókönyveit partitúrákhoz, filmjeit zeneművekhez hasonlítja, s mintegy karmesterként instruálja színészeit. „Minden művészet alapja a ritmus. Az egész élet az: fekete és fehér, éjjel és nappal, a szívverésünk, minden. [...] A filmre jobban igaz ez, mint bármi másra.”⁶ Érdekes módon színházi emberként és képzőművészként nem a drámát vagy a festészetet, hanem a zenét tartja a filmhez legközelebb álló formának, valamint saját és kollégái rendezéseit is legtöbbször zeneként éli meg.

Az Isten után vágyakozó és létét egyidejűleg tagadó Bergman különösen fogékony volt Bach zenéjére, akinek rendkívüli művészi termékenysége és fegyelme ösztönzőleg hatott a szintén kivételes produktivitású rendezőre.

Az Op.1. előtti filmek

A zene és a zenész motívuma először a *Zene a sötétben*, *A boldogság felé* és a *Nyári közjáték* című filmekben jelenik meg. 1948-tól kezdve a klasszikus művek idézete filmjeinek bevett szokása – igaz, ekkor még mindössze az érzelmi fokozás elérését szolgáló eszközként. Bach zenéjét a személyiség válságát megörökítő korai filmek sötét, a megváltás lehetetlenségét sugalló világában találjuk először harangjáték formájában.

1948 Bergman munkásságának első nagy fordulópontja: lehetőség kap saját forgatókönyvének megfilmesítésére. Az akkori kedvelt „igaz történetek az életből” bulvárműfajára történő ironikus utalásként eredetileg *Igaz történetnek* elnevezett filmjében mindent összesűrített, amit korábban nem volt lehetősége filmre vinni. Ez az általa később „a különböző dolgok nagy összevisszaságának” és „nagyon rossznak” tartott film a *Börtön* (1949), amely a fentebbi kijelentések ellenére komplex cselekményszövésével jóval megelőzi korát. A Bach korálfeldolgozásából ké-

4 Bergman, Ingmar: *Laterna Magica*, ford. Kúnos László, Európa, Budapest, 1988, 45.

5 Uo. 216.

6 Bergman, Ingmar – William G. Jones: *Talking with Ingmar Bergman*. SMU Press, Dallas, 1983, 28–29.

szült torzított harangjátékot először a tízperces prologust követő rendhagyó főcímben találjuk, melyben a kamera végighalad a svéd főváros egyik óvárosi utcáján, miközben Bergman felolvassa a stáblistát. A háború utáni világban uralkodó lelki sivárságot halljuk visszhangozni ebből a roncsolt harangzúgásból, a filmbeli íróban pedig a mélyen zúgó harangok egy alkalommal az ítéletnap képzetét keltik fel.

A *nap vége* (1957) története Eberhard Isak Borg, a 78 éves orvosprofesszor utazását követi aranydiploma-átadó ünnepségére Stockholmtól Lundig. Az utazást megelőző estén látott rémálma veszi rá arra, hogy repülő helyett autóval tegye meg a mintegy 600 km-es utat, melyen elkíséri menyé, Marianne. Rövid pihenőt tesznek egy erdőbeli nyaralónál, ahol Isak életének első húsz nyarat töltötte. Itt hamarosan előntik ifjúkori fájdalmas és szerelmes emlékei. Az álomszekvenciában baljós és sötét képeket látunk. Unokatestvére és fiatalkori szerelme, Sara kegyetlenül szembesíti a ténnyel: öregemberré lett, aki hamarosan meg fog halni, majd közli vele: feleségül megy a bátyjához. Szellemi eredményeit is kétségbe vonja, mondván, neki mint professzor emeritusnak tudnia kellene, mindez miért okoz ekkora fájdalmat. „Hiába vagy nagy tudós, tulajdonképpen semmit se tudsz.” Ezután magára hagyja a megtört Isakot, közben „fekete madarak vijjogása”, disszonáns vonósok és gyermeksírás hangjai kavarnak vészjóslóan a képek háttérben. Ekkor „hirtelen elállt a szél, a madarak elröpültek, a ház ablakai ünnepélyes fényben ragyogtak fel, az égbolton tündökölt a holdsarló, a szamócás csendjét zongoraszó törte meg”.⁷

Ebben a pillanatban halljuk meg – az életműben hangszeren játszva először – Bach zenéjét, amely a jelenet zaklatottságát azonnal lecsillapítja. E nyugalmat erősíti a zajok eltűnése: nem marad más, csak a zene. A zongoránál Sara ül, és a *Wohltemperiertes Klavier* egyik fúgáját játssza. Felette Isak bátyja, Sigfrid; a köztük lévő finom intimitás szinte tapintható, mely tökéletesen el-lenpontozza a nyirkos, hideg, esti, tengerparti tájat. Az első repíz utáni ütem közepén egy cselló hangja veszi át a dallamot ott, ahol azt Sara félbehagyta, majd jelentősebb változtatással imitálja tovább a fúga motívumát, és zárja le végül feloldatlanul.

Ahogy sok más filmjében, Bergman itt is hasonló nyitó- és záróképet használ, keretbe foglalva ezzel a történetet. A *nap vége*ben a keretet a párnán pihenő Isak Borg arcáról készült felvétel adja a nyitó- és zárójelenetekben.⁸ A film tehát maga is kontrapunktikus szerkezetű, leginkább egy idő-fúgához hasonlít. Témáinak állandó kombinálásából, kontrapunktikus alkalmazásából bontakoznak ki a film egyes részei, melyek közül az

7 Bergman, Ingmar: *Színről színre*. Forgatókönyvek, Európa, Budapest, 1979, 109.

8 Bird, i. m. 22.

ellenpont – a zongora-jelenetet is magában foglaló – középső álomszekvenciában éri el tetőpontját.⁹

A kibontakozó és modulálódó téma a Borg családban öröklődő „halottság”. Édesanyja teljes érzelmi ridegsége és a professzor önmagába záródó, valódi együttérzésre képtelen önző magatartása után fia tűnik a legszerencsétlenebbnek, aki egyenesen kimondja, hogy halott. Ugyanakkor az ő kilátástalan helyzetében rejlik a legnagyobb esély is e börtönből való szabadulásra. Ezzel áll szemben az ifjú Sara spontán elevensége. A fúga konklúziója a nap eseményeinek „különös összefüggéseihez” vezet, s ez egyben „Bergman keresztyén oldalának beteljesülése”¹⁰ – egy utolsó álom, fantázia vagy jelenés, amelyben megbocsátás és derű veszi körbe Isakot, miközben szülei szeretetteljesen integetnek felé a túlpartról.

Zeneművek egy házasságból: a kamarafilmek

A rendező Kábi Alma Laretei zongoraművésznővel kötött házassága fordulópontot jelent zenehasználatában. A sajtóban ekkor több helyütt felröppent a hír: egy egész évig szüneteltetni fogja színpadi és filmes munkásságát, s minden erejét Bach életének és zenéjének tanulmányozására fordítja. „Meg kell próbálni az életben egyszer megszabadulni a mindennapi robotolástól, hogy megvalósíthassuk az álmunkat.”¹¹ Bár végül kutatói szabadságra nem vonul, Bach zenéje iránti újabb érdeklődése kézzelfoghatóvá válik. Tovább nyomatékosítja az erős hatást és a Bach iránti tiszteletet, hogy 1962. szeptember 7-én született fiuknak a Daniel Sebastian nevet adják.

Bergman így beszél a kevés szereplőt és természetes színészi játékot alkalmazó, szűkös idő- és térbeli keretbe foglalt, hatvanas évek elején induló új stílusáról:

*A Tükör által homályosant, az Úrvacsorát, A csendet és a Personát kamaradaraboknak neveztem. Ezek kamarazenék – zenék, melyben meghatározott számú hangon és dallamon keresztül felfedezhetjük a motívumok esszenciáját. A hátterekre csak közvetettnek lehet, valamiféle ködbe vesznek. A többi pedig lepárlás.*¹²

Az ötvenes évek gótikus irányzatát, amelyet leginkább a férfihősök, analitikus főszereplők, retorikusság és összetett narratív struktúra jellemez, *aszketikus* kamarafilmek váltják fel. Ezek kevésbé verbálisak, és gyakrabban szerepeltetnek nőket.¹³ A

9 Wood, Robin: *Ingmar Bergman*, Praeger, New York, 1969, 72–80.

10 Uo. 80.

11 Bird, i. m. 18.

12 Björkman, Stig – Torsten Manns – Jonas Sima: *Bergman on Bergman*. Da Capo Press, New York, 1973, 168.

13 Steene, Birgitta: Images and Words in Ingmar Bergman's Films, *Cinema Journal*, 1970, ősz, no.1. 23–33.

nyelv kérdése mindig is fontos Bergman számára, a *Tükör által homályosan*tól kezdődő időszakban azonban a dialógus alárendelődik a képeknek és gesztusoknak. Szóbeli kommunikáción keresztül már nem, csupán az érintés és az egymás felé forduló tekintet által lehetséges bármilyen összhang elérése. A *csend*-ben Ester első megtanult két szava: *naigo* és *kasi*, arc és kéz. A *Personában* Elisabet Vogler nem hajlandó megszólalni, a *Suttogások, síkolyokban* a beszélgetések ritkák és hosszú szünetekkel tagoltak, az *Őszi szonátában* pedig őszinte kommunikáció egyedül a zene segítségével jöhet létre.

A kamarafilmekből teljesen eltűnik az eredeti filmzene. A csupán ritka esetben alkalmazott zenék vagy maguk is kamarazenék, vagy legfeljebb néhány hangon előadott, egyszerűsített zenekari művek, s ezek legtöbb esetben Bachtól származnak. E filmek zene nélkül is olyanok, mint ahogy a rendező Molander Strindberg adaptációit jellemzi: „néma kamarazenék”.¹⁴ Az ekkor készült forgatókönyvek egyre inkább zenei partitúrákhoz hasonlítanak. A történetek szereplői közti valódi kommunikáció zenén keresztül válik lehetségessé, valamint a darabok a filmek hangsúlyos pontjain fordulnak elő, így azok strukturális szerepe is meghatározó.

A *Tükör által homályosan* (1960) esetében Bergman a lehető legegyszerűbb megformálásra törekszik, s e szándéka már a főcímből is kitűnik. Miközben a fekete alapon fehér betűkkel szedett neveket olvassuk, Bach *d-moll csellószerzőjének* sarabande tétele szól. A részletet a filmben még háromszor, dramaturgiai- ilag kitüntetett pontokon fogjuk viszonthallani. Erling Bløndal Bengtsson, a legendás skandináv csellista játékában a melankolikus ünnepélyesség, a sebezhetőség és a felemelő minőség egyaránt jelen van. A film egészének alaphangját megadó tétel szomorúsága – a film szereplőihöz hasonlóan – mintha a visszafogott érzékenységgel fényképezett tengerből tűnne elő.

Az egyetlen hangszerre írt kamaradarab használata szintén az egyszerűségekre való törekvés igényét fejezi ki. A műben és a jelenet további részeiben található egyedüli csellótétel alkalmazásával Bergman olyan elszórt zenehasználatot követ, amely ürességet, az érezhető, mégis meghatározhatatlan jelenlét hiányát teremti meg. A *Képekben* írja: „A kamarajáték és a kamarazene között nincs semmilyen lényeges különbség, mint ahogy nincs a filmes kifejezőmód és a zenei között sem.”¹⁵ Ebben az esetben a filmet három férfi és egy nő színészből álló kvartett, és a belőlük alakuló, folyamatosan változó párosítású duettek sorozata szólaltatja meg. A mű elején e kettősök között gyakoriak a változtatások, kiemelve a kombinációk közötti ritmus- és tonalitásbeli különbségeket. Karint már a film első félórájában látjuk mind-

14 Törnqvist, Egil: *Between stage and screen. Ingmar Bergman directs*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995, 17.

15 Bergman, Ingmar: *Képek*, ford. Kúnos László. Európa, Budapest, 1992, 214.

egyik szereplővel külön-külön, s a beszélgetések során mindháromszor másmilyen oldalát mutatja meg. Az emeleti tapétázott szobában átélt eksztatikus élményt és a szorongástól aludni képtelen apjánál tett látogatást követően egyedül marad a dolgozószobában. Először apja kéziratait lapozgatja, majd felüti annak naplóját, amelyben saját gyógyíthatatlan betegségéről olvas. A felismerés mérhetetlen fájdalom mellett e rövid bejegyzés öszinte kommunikáció is apa és lánya között. Az utolsó mondatot követően a főcím után először halljuk viszont Bach zenéjét, melyet a nyolcadik ütem elején lévő hármashangzaton vág el a rendező, a feszültséggel terhes befejezetlenség érzetét keltve. Aznap délután – a film érzelmi csúcspontján – a Bergman korai időszakából hátramaradt romantikus hajóroncsban történeteket követően Minus, Karin öccse számára „meghasadt a valóság”. Amikor a mozdulni képtelen nővére arra kéri, valamilyen módon segítsen rajta, beszalad a házba, magához vesz néhány takarót, és tehetetlenségétől térdre esve egyetlen szót szól: Isten. Ebben a pillanatban megszólal a sarabande. Egy idő- és térbeli vágást követően ismét a hajóroncsban találjuk a testvérpárt, akik az esőben szorosan összebújva ülnek a hajó fenekén. Ekkor a kilencedik ütem közepén lévő hármashangzaton szakítja meg Bergman a darabot. A folyamatosság megszakítása és hirtelensége mintha a fokozódó betegség kiszámíthatatlanságát visszhangozná.

A zene nondiegetikussága kétségtelen a filmben, de a néző tudattalan befolyásolásánál és az egyszerű érzelmi fokozásnál jóval nagyobb jelentősége van. „Jelenléte nem kontextuális vagy strukturális, sokkal inkább metaforikus.”¹⁶ A film sokat vitatott utolsó jelenetét Bergman utólag, mintegy didaktikus magyarázatként illeszti a műhöz, a tétel negyedik előfordulása ily módon az epilógusra való átkötésként jelenik meg. A cselekmény kezdetétől számítva éppen egy nap telt el. Karint elviszi a mentőhelikopter, és Minus, aki korábban a legnagyobb fájdalomként élte meg, hogy nem tud az apjával beszélni, most végső elkeseredésében ezt újból megpróbálja. Ez alkalommal a sarabande manipulált formában zárul le, valójában soha nem ér véget. Kivehetetlenné halkulva, de zavartalanul folyik tovább, ezzel megteremtve a teret, melyben a film egyedüli sikeres kommunikációja végbemehet.¹⁷ Bach zenéje a szereplőkkel való együttérzésen túl vigaszt nyújt a számunkra, s ez ugyanolyan tisztán, mint az apa figurája, de végtelenül meggyőzőbben adja tudtunkra, hogy az Isten szeretet.¹⁸

Bergman zenében való elmélyedésének nyomát a hatvanas években készült filmek egyre folytonosabbá és álomszerűbbé

16 Renaud, Charlotte: *En obesvarad kärlek till musik*. <http://ingmarbergman.se/universe/en-obesvarad-karlek-till-musik-17464>

17 Jenkins, Chadwick: *The Profound Consolation: The Use of Bach's Music in the Films of Ingmar Bergman*. <http://www.popmatters.com/pm/column/the-profound-consolation-the-use-of-bachs-music-in-the-films-of-ingmar-berg/>

18 Wood, i. m. 107.

váló elbeszélésmódjában is fellelhetjük. *A csend* (1962) az elhalasztott alkotói szabadság helyett, ám Bach tanulmányozásának eredményeként született, s a zene mellett több álom is inspirálta. A filmre a legközvetlenebb zenei hatást Bartók *Concertója* gyakorolta, melynek szerkezetét végül a teljes filmhez nem, csak az első jelenethez használta fel. „Az eredeti elképzelésem az volt, hogy olyan filmet készítek, amely zenei szabályokat követ a dramaturgiaiak helyett. Egy filmet, ami asszociációkon, ritmuson keresztül működik, témákkal és ellentémákkal.”¹⁹ Az álmok és a zene közös tulajdonsága, hogy az intellektust kikerülve keltenek érzéseket. Ehhez hasonló közvetlenség elérésére törekszik Bergman filmje is.

A film az ember szellemi és fizikai felének örök konfliktusát mutatja be: Annához kötődik a test, testvéréhez, Esterhez a lélek. A teljesség megközelítése csupán a kettő közösségén és harmóniáján keresztül lehetséges.²⁰ Ugyanakkor e dualista megosztottság felei nem állhatnak pusztán önmagukban, ezért mindkettőben találunk a másakra jellemző jegyeket. *A csendben* két közvetítő törekszik a felgyülemlett feszültség oldására és az ellentétek ki egyenlítésére: Bach zenéje és Anna kisfia, Johan.

A filmben a kommunikáció formái, a beszélt nyelv és az írott szó visszaszorulnak, értelmüket veszítik. A helyzet drámaiságát fokozza, hogy Ester tolmácként dolgozik, a kenyerét különböző kultúrák közötti kommunikációval keresi. De nemcsak az ő, hanem az összes főbb szereplő vágya, hogy valamilyen módon megértesse magát, közösséget alkothasson a másikkal. Az idegen ország érthetetlen szövegei közül pusztán egy újságban felbukkanó név hordoz jelentést számunkra: Johann Sebastian Bach neve. *A csendben* egyszerre jelenik meg Bach szóban, írásban és zenében.

A gyűlölet és meg nem értés nyomott levegőjét árasztó mű központi, de szinte egyetlen nyugodt pontjára Bergman mint a valaha készített egyik legjobb jelenetére gondol vissza. Ester az ablaknál áll, és nézi a szálloda előtti esti utcán hömpölygő emberáradatot, amint az egy csontra fogyott öszvér vontatta szekeret kerülget. A szerencsétlen jószágban Ester mintha önmagát és a világ nyomorúságának összességét vélne felfedezni.²¹ Eközben barátságtalanul zúgnak a harangok, a kép egésze világvége hangulatú. Ester elfordul az ablaktól. A rádióból a *Goldberg-variációk* 25. variációja, Bach egyik legkidolgozottabb kompozíciója szól. Rágyújt, leül az asztalhoz, miközben a két keze között tartja a rádiót. A szomszéd szobában Anna először Johan körmeit tisztogatja, majd ölébe veszi a gyermeket. Kopogtatnak, belép az öreg főpincér, aki valamilyen meleg italt hoz Esternek, és ekkor példátlan dolog történik: megértik egymást. A zene olyan kapcsó-

19 Renaud, i. m.

20 Wood, i. m. 123.

21 Uo. 125.

latot teremt köztük, amely meghalad minden nyelvi korlátot és idegenségérzetet. Bach neve a háromszoros ismétlésnek köszönhetően „liturgikus” formát ölt,²² mantrához lesz hasonlónvá, s a szavak kimondásában való részvétel által megnyílik a lehetőség az eddig elzárt lelkek közötti kapcsolat létrejöttére.

Ester kilátástalan, „ kozmikus magányából”²³ Bach zenéje, még ha csak rövid időre is, de kiútként szolgál. Ezzel a magány-nyal Bergman egész életében együtt élt, s vigasztát ő maga is Bach zenéjében talált. A tétel három és fél percére a cselekmény fel-függesztődik, időtlen mozdulatlanság és nyugalom száll a szobára. A rendező arra inti a nézőt: a zenét nem csak hallani, figyelni is kell.²⁴ A nővérek a történetben talán először szólnak kedvesen egymáshoz, mialatt a zene által teremtett térben újra testvéreknek érezhetik magukat. „Mindannyian be vagyunk zárva magányunk börtönébe, mindannyiunkat körülvesz a kegyetlenség. A zene azért adatott nekünk, hogy megérthessük, életünk sanyarúságán túl létezik egy másik valóság, a végtelen harmónia valósága.”²⁵

Bergman a *Persona* (1965) forgatókönyvét ezekkel a sorokkal kezdi: „Nem szokványos értelemben vett filmnovellát írtam. Úgy vélem, valamilyen dallamhoz hasonlít inkább, amit leírtam, és elképzelésem szerint mintegy hangszerelni fogom majd ezt a felvételek során, munkatársaim segítségével.”²⁶ A nem hagyományos értelemben vett forgatókönyvet partitúrához hasonlítja, melynek megírása után „csak ki kell tenni a szólamokat a kottaállványokra, és a zenekar már játszik is”.²⁷ Amint korábban is láttuk, filmjeire valóban zeneként tekintett. Ebben az esetben két hangszerre írt szonátát szerzett, a hangszerek pedig a két színésznő: Liv Ullmann és Bibi Andersson.²⁸ A *Personával* kapcsolatban a következőket mondja: „a zenészek boldogságára gondoltam, akik számára az élet olyan könnyű – megírják az Opus 14, No. 9-es Szonátát, és az pontosan kifejezi a szándékukat. Ezt akarom én is – Kinematográfia, no. 27-nek nevezni a filmemet.”²⁹ A műben valóban sok zenei eszköz fellelhető, mint amilyen Alma nővér monológiának repríze – mialatt először Elisabeth reakcióit látjuk, majd másodszor megismételve Almát, amint ugyanazt mondja –, valamint a különböző motívumvariációk és átkötések is ide sorolhatók. Az egyik ilyen átkötésben találkozunk Bach

22 Bird, i. m. 19. A jelenetben összesen ötször mondják ki Bach nevét a szereplők.

23 Laretei, Käbi: *Såsom i en översättning: teman med variationer*, Bonniers, Stockholm, 2004, 317.

24 Renaud, i. m.

25 Bergman, Ingmar: *Lelki ügy*, in *Hűtlenek*. Három filmnovella, ford. Kúnos László, Európa, Budapest, 2002, 158.

26 Bergman: *Színról színre*, i. m. 299.

27 Bergman: *Képek*, i. m. 54.

28 Macnab, Geoffrey: *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*, I.B.Tauris & Co. Ltd, London, 2009, 142.

29 Renaud, i. m.

E-dúr hegedű koncertjával. A híres színésznőt ápoló Alma nővér kissé feszülten szabadkozik a művészetekben való járatlansága miatt, melyet Elisabeth elnéző mosollyal fogad, majd a nővér bekapcsolja az ágy melletti rádiót. A hegedű concerto adagio tétele első felének lezárása szól éppen, Alma jó éjszakát kíván, és a filmben először magunkra maradunk a néma színésznővel, akinek a rádió felé forduló arca az egész vásznat betölti.

Megkezdődik a tétel következő szekciója. A zenekar lüktető kísérete támogatja a szólóhegedű sóvárgó, panaszos hangját. A hegedű dallamvonalai egyre magasabbra emelkednek, hogy onnét újra és újra alacsonyabb regiszterekre omoljanak. Ha a kíséret lüktetésének ismétlődése Bergman karakterei számára a mindennapok unalmának ismétlődéséből fakadó kétségbeesést jelenti, úgy a közben kibontakozó szabadabb zenei gesztusok a hétköznapiakon túli jelenlétnek, vagyis annak a valóságnak a jelölői, amely után Bergman és szereplői vágyódnak, de nem mernek valóban jelenlévőként elfogadni. Ahogy halad előre a darab, Elisabeth először arcának ragyogását, majd vonásait veszti el, végül felismerhetetlen üresség, árnyék marad a nemrég még nevető arc helyén, megfosztva minden kifejezés és jelentés lehetőségétől. Olyan hatásosan működik ez az eszköz, hogy hajlamosak lehetünk megfeledkezni lehetetlenségéről. Életünk örök egyformaságának tudata és a romlatlan, tiszta létezés utáni spirituális vágyakozás testesül meg Bergman látomásában, ahol Bach az emberi kétség és örök egyformaság átformálásával éri el a transzcendenst. „Remény csak a reménytelenség mélységében létezik.”³⁰ Elisabeth azonban nem talál menedéket a transzcendens vízióban, nem osztozik a zene teljesítményében, mivel a tiszta létezést önmagától idegennek tartja, annak állandó közelsége ellenére is. Bach zenéje itt nem egyszerűen hermeneutikai eszköz, amely megerősíti a jelenet értelmét. Érzelmi folyamatot indít útjára, s ez egyszerre rejt el és mutatja meg magát Vogler homályosodó kifejezésében. Mindaz a transzcendens jelenlét, közelség az Istenhez, melyet Bergman felismer Bach zenéjében, nem kell hogy feltétlenül spirituálisan felszabadító élmény legyen a hallgató számára. Időnként a zenében lévő isteni jelenlét csak arra szolgál, hogy a létezés semmisségét hangsúlyozza.³¹

Bergman 80 évesen is úgy találta, hogy „nagyon nehéz bármit is mondani a *Suttogások, sikolyokról*”.³² Bár ez az egész filmre igaz, a két zenei jelenetre nézve különösen is az. A cím egy svéd zenekritikustól, Yngve Flychttól származik, aki ezzel a két szóval jellemezte Mozart *C-dúr zongoraversenyét*. A *Suttogások, sikolyok* (1971) története a századforduló környékén játszódik egy vidéki svéd kúriában, ahol három nő várja egy negyedik halálát. Közülük hárman testvérek; Karin és Maria eljöttek megláto-

30 Jenkins, i. m.

31 Uo.

32 Nyrreröd, i. m.

gatni rákban szenvedő nővérüket, Agnest, akit évek óta házvezetőnője, Anna gondoz. A film zenei inspirációját Sztravinszkij *Zsoltárszimfóniája* adta,³³ s az előző művekhez hasonlóan ez alkalommal is fellelhető benne a zenei szerkesztettség. Az elbeszélést *flashback*ek és álmok sorozata szakítja meg, melyekben „a nővérek élettörténetei eltérő hangnem- és tempókarakterű zenei tételek módjára illeszkednek egymáshoz”.³⁴

Bach zenéje mindkét alkalommal Agnes halálát követően, a film utolsó negyedében tűnik fel. Karin és Maria – az önutálat és önszeretet e két véglete – ebédlőasztalnál ülnek, és a temetés utáni gyakorlati teendőket beszélnek meg. Jobban mondva csak Karin intézkedik, de mintha ő maga is két személy volna: két jól elkülöníthető hangon szólal meg, s monológja leginkább disszonáns akkordok egymásutániságára emlékeztet. Felkavartságában kemény maszkjai megrepedeznek, és a repedések közül kiláglik az eddig elfojtott, minden irányba törő gyűlölet, melyet hűga egyre elutasítóbban fogad, s válaszként csupán egy elnéző, „kis, hideg mosolyt” képes adni. Karin végül nem bírja tovább saját reményvesztettségét és Maria hallgatását. Kirohan az ebédlőből, falnak veti a hátát, és a szeretetlenség elviselhetetlenségétől elementárisan, már-már állatiasan felordít. Maria is kisiet a szobából, de Karin megállítja, és a bocsánatát kéri. Talán ekkor merül fel benne először, hogy testvére közeledése őszinte és hát-só szándékok nélküli is lehet. Ezalatt a háttérben Agnes halottas ágya és a mellette térdeplő Anna elmosódott sziluettje látszódik. „Az előtörő gyengédség együttes fellángolásában a két nővér átöleli egymást.”³⁵ Olyasmit él át *A csend* testvérpárjához hasonlóan végletekig ellentétes két nővér, mint amit valamivel korábban Agnes naplójában olvastak: az élet legcsodálatosabb ajándékát, az összetartozást, közelséget, gyengédséget, vagyis a kegyelmet. Ahogy a kegyelem, úgy a zene is ajándék Bergman szemében, s a kettő elválaszthatatlan egymástól. A testvérek elnémulnak, egyedül Bach *c-moll csellósziitje* sarabande-jának lágy, vigasztaló hangja szól, mely „megsokszorozza, mélyebbé és magával ragadóbbá teszi az élményt”.³⁶

Végül Anna, a minden mozdulatában súlyt hordozó anya lesz az, aki közösségváltásával képes átkísérni a nyugalmat nem lelő Agnest a túlvilágra. A két szörnyű, szeretni képtelen testvérré zárja az ajtót (akik a filmben talán először nem szépek), s a követ-

33 „Egy reggel Stravinsky *Zsoltárszimfóniáját* adta a rádió, és arra lettem figyelmes, hogy Ingmar sokáig csendben van. Nem tudtam, hogy ez az első alkalom, amikor hallja a szimfóniát, vagy csak éppen valami különös volt számára. Lecsengett a halleluja-kórus. Sokáig csend volt. Ingmar később elmondta, hogy ekkor jutott eszébe a *Suttogások, sikolyok* alapötlete.” (Laratei, i. m. 270.)

34 Gelencsér Gábor: *Persona Grata*, in uó: *Más világok*. Filmelemzések, Palatinus, Budapest 2005, 82.

35 Bergman: *Képek*, i. m. 464.

36 Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*, ford. Vári Erzsébet, Osiris, Budapest, 2002, 187.

kező képen már az ágyon ülve, Agnest ölében tartva látjuk, aki immár békésen pihen Anna hatalmas, meztelen keblén. Ez alatt ismét a már korábban hallott sarabande szól, hiszen „az életen túli, halálon inneni világból” csupán Bach zenéje az, ami hírnökként képes értelmesen szólni.³⁷ Először reprízzel együtt hallottuk a tétel első nyolc ütemét. A jelenet vágása és fényképezése önmagában véve zenei, mely a csellótétel ritmusát követve, az ütem második vagy harmadik felütésekor váltakozva, mintegy a vonó előre-hátra mozgását imitálva mutatja a nővérek sugárzó arcait. Most a tételt lezáró utolsó nyolc ütemet halljuk: a súlypont köré rendeződő zenei mozgások mintha a megnyugodni képtelen lélek erőfeszítései volnának, mely végül az alaphangra lépve talál nyugalomra és válik egésszé.

Ahogy az *Őszi szonáta* (1977) címe is mutatja, Bergman külföldön készült második filmjét Strindberg *Kisértetszonátája* mellett a zene és a zenei szerkesztésmód hatása határozza meg. A műben Bach *esz-moll csellósztíjének* sarabande tételét halljuk Claude Génétay, a svéd rádió akkori kamarazenei igazgatójának interpretációjában. Több alkalommal is feltűnnek valamely karakterhez köthető tablószerű, totálképekben komponált visszaemlékezések, melyek legtöbbször a lemenő nap fényétől bearanyozott belső terekben játszódnak. Az egyik ilyen utolsó mozgóképbe ágyazott könnyed, szinte súlytalan állóképben találjuk a csellódarab első 12 taktusát, amikor is a zenész már kissé ittasan, a visszaemlékező Eva szerint „rosszul, de gyönyörűen” eljátszotta Bach összes csellósztíjét. A kamerának háttal ülő művész néhány fős hallgatósága mereven ülve, szinte igézetten hallgatja játékát. Bach gyógyító jelenlétének egyik legkifejezőbb példája ez a jelenet: Eva beteg testvérének torz arca valósággal felragyog. Mikor a darab a repríz előtti utolsó hanghoz ér, visszatérünk a történet jelenidejébe. A szereplők e rövid emléken valami hasonlót tapasztalhatnak meg, mint amit Eva korábban Beethoven *Hammerklavír szonátájával* kapcsolatban mondott: „Minden átfedi egymást, közösen növekszik. [...] Nemcsak az, amit mi tompa érzéseinkkel felfogunk, hanem számtalan, egymást keresztülkaszul átgázó valóság létezik. [...] Nincsenek határok.” Ez Bergman világában a szeretetlen földi valóságból kiszakító időtlen béke pillanatnyi benyomása.

A „Bach-trilógia”

A *Farkasok órája*, a *Szégyen* és a *Szenvedély* hármasságát a személyiség felbomlásának filmjeiként, valamint a „kétségbeesés trilógiájaként” is számon tartják. Ugyanakkor mindhárom filmben – majdhogynem egyedüli zeneként – Bach *a-moll partitájának* sarabande tételét halljuk.

37 Gelencsér, i. m. 77.

A *Farkasok órája* (1966) alakjai – a két főszereplő kivételével – démonok, melyek Bergmannál elsősorban teljes alkotóképtelenséghez vezető, de teremtő folyamatokhoz is felhasználható belső hangokat, erőket jelentenek. Ebben az esetben eluralkodtak a művészen, és testet öltöttek a külső tapasztalati világban. Bergman szerint számtalan különböző démon létezik, mint például a katasztrófa, félelem, düh, harag vagy pedantéria démona. A velük folytatott állandó harcban az egyetlen fegyver szabadjára engedni őket, miután azok „egyre dühödtebben tombolnak, aztán egy idő után kifogy belőlük a szusz és nevetségessé válnak”.³⁸

Létezik egy másik mód is a megfélemezésükre: a zene. A *Farkasok órájában* két kifejezett zenei pillanat van, mindkettő időszakos békét és vigaszt nyújt az elátkozott lelkeknek. Az első ilyen alkalom, amikor a művészetrajongó Lindhorst levéltáros Mozart *Varázsfuvolájából* előadja az első felvonás fináléjának egy részletét. Ezt a zenét még a démonok is elcsendesülve hallgatják.

A második alkalomra akkor kerül sor, amikor Johan „a démonok álmát választja Alma valósága helyett”.³⁹ A film utolsó harmadában végképp elkülöníthetetlenek a különböző valóságok egymástól. Harangzúgással kezdődik a jelenetsor, közben fokozatosan süllyedünk az örület egyre nyomasztóbb bugyrai-ba. A *nap vége* középső álomszekvenciájával több hasonlóságot is mutat ez a különös történet. Ahogy a másik, szintén Borg nevű karaktert vonzotta a fény és a zene, úgy közeledik most Johan is a csembaló hangja felé. A két bárónő a hangszer közvetlen közelében ül, és elragadtan hallgatják Kreisler karnagy játékát. Az idős Merkens bárónő, miután a zene iránti csodálatának hangot adott, hogy jobban hallhasson, leveti kalapját és vele együtt „arcát” is. Groteszkké torzult formája ez a *Personában* látott jelenetnek, amikor Elisabet arca lassan maszkyszerű ürességgé változott. Bergman szerint olyan kérdéskört próbált itt megközelíteni, amely csak költészetben vagy zenén keresztül lehetséges.⁴⁰ Nem csupán kitérő, rövid szünet ez a rémálomban, de magyarázatot próbál nyújtani arra is, min mennek keresztül a karakterek, és miként élik meg mindazt. A *Farkasok órája* A *fuga művészetén* alapul: ahogy Bach remekművének befejezése nyitott, úgy ez a film is megáll egy mondat közepén, így sosem derül ki, mi történt végül a főhőssel.

A „Bach-trilógia” második darabjában, a *Szégyszenben* (1967) az európai hagyományhoz való kötődésen és az ahhoz fűződő értékeken – szeretet, együttérzés, házasság vagy család utáni vágyakozás – nagyobb hangsúly fekszik, mint eddig bármikor: mindezek fennmaradása kerül veszélybe. A háború elől egy kis szigetre menekült zenészházaspár néhány hetét követjük végig a filmben. Pontosabban meghatározhatatlan a cselekmény ideje,

38 Bergman: *Laterna Magica*, i. m. 226.

39 Bergman: *Képek*, i. m. 29.

40 Uo.

mivel az minden más viszonyítási ponthoz hasonlóan teljesen bizonytalanná vált.

Az első jelenetben Jan elmeséli álmát feleségének: visszatértek a háború miatt feloszlott zenekarba, és Bach *IV. Brandenburgi versenye*nek lassú tételét játszották. Ez annyira meghatotta, hogy sírva ébredt fel. Néhány taktust dúdol a tétel elejéről, amikor Eva határozottan rászól, hogy menjen borotválkozni. Jellemükről és házasságuk helyzetéről önmagában már ez is sokat elárul, különösen annak fényében, hogy életükben mekkora változás áll be, s milyen messzire kerülnek a film végére ettől a kiinduló állapottól. Bergman egyszerűsítő zenehasználatának egyik legszemléletesebb példája ez a rövid részlet, amely ugyan Bach törekvésének tökéletes ellenpontját képzi, mégis hatásában képes az eredeti szándékot megőrizni és felkelteni. A ciklus a zenekari hangszerek legszélesebb választékára íródott, s a lehető legtöbb szólóhangszert és hangszer-kombinációt szerepelteti. A filmbeli jelenetben a három hegedű, két fuvola, brácsa és continuo együttese helyén egyetlen emberi hang áll, mégis felismerhetően Bach zenéjét halljuk.

A *Képek* szerint a film két részre esik szét. „Az első fele, amelyik a háborúról szól, rossz. A második fele, amelyik a háború következményeiről szól, jó.”⁴¹ Ennek a „jó” résznek a kezdetén már Jan és Eva is sokat feladott emberi méltóságából, amiért gyűlölet támadt fel bennük önmaguk és egymás iránt is. A feszültség először a krumpliföldön tör ki belőlük. Ez akkor még átmeneti kibéküléshez vezet, de ugyanakkor előre is vetíti későbbi elkerülhetetlen sorsukat. A következő jelenetben kissé ittasan találjuk mindkettőjüket az asztal mellett, amint körülfogják Jacobi órnagytól kapott rádiójukat. A rádióból az *a-moll partita* szól. Ez a zene „Bergman számára azt a mindenkinben jelenlévő »kis szent részt« képviseli, »ami ha felszáradt, véget ér az életed.« A *Szégyen* arról az időről szól, »amikor a zene halott.«”⁴² Ekkor azonban még nincs veszve minden. Bár sértett önérzettel, egy számukra teljesen érthetetlen háború közepén ülnek a nem-sokára romokban heverő otthonukban, a rádióból mégis Bach zenéje szól.

A *Szenvedély* (1968) a *Szégyen* variációja: mindkettő a más szín alatt megjelenő erőszak bemutatására törekszik. Egy helyütt Bergman a filmet Bach *Máté-passiójához* kötötte,⁴³ s valóban, a legyilkolt bárányok, a megkövezés, a megaláztatás és az ártatlan bűnössé tétele felfogható Krisztus passiójának rokon motívumaként.

41 Uo. 259.

42 Hubert I. Cohen Bergmant idézi a Freedmannel készült interjújából. (Cohen, Hubert I.: *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. New York: Twayne Pub, 1993, 290.)

43 Jones, i. m. 63–64.

Bach csembaló partitáját a film közepén halljuk. A zene forrása bizonytalan. Hangulatában leginkább környezetbe illő háttérzenéhez hasonlít. Emellett szól, hogy a megelőző két filmbeli előforduláskor is a szereplők világában szólalt meg a darab, melyet itt hallunk először teljes terjedelmében. A jelenet komponálása a tétel hosszát követi, tartalmilag pedig Bach zenéje a csalódások és fájdalmak elől menekülő egyik szereplő cinizmusát ellenpontozza.

A partitúra megjelenésének mindhárom alkalma valamilyen módon művészekhez vagy művészi tevékenységhez kötődik. A *Farkasok órájában* Kreisler karnagy adja elő, a *Szégyenben* zenészek hallgatják a rádióban, itt pedig az építészként dolgozó, de fényképeket megszállottan gyűjtő és készítő Elis műtermében tűnik fel a darab.

A Bach-trilógia filmjei variációk egy témára, melyekben a személyességen túl érezhető az önreflektálás igénye is. A harmadik film utolsó mondatában fogalmazódik meg ez a legtisztábban: „Ez alkalommal Andreas Winkelmannek hívták.”

„Minden filmem az utolsó”

Bergman a *Fanny és Alexander* (1982) forgatókönyvének megírásához önkéntes száműzetéséből hazatérve fogott hozzá, s a forgatás alatt érezte először, hogy a kedvező körülmények ellenére is egyre fogytán az ereje. A film elkészülte után megromlott egészségi állapota és az alkotómunka nehezebbé válásával indokolta döntését, miszerint többé nem rendez nagyjátékfilmet. A *Fanny és Alexander* összegző igényű alkotás, melyben lényegében az életmű összes témája, karaktertípusa, narratív és stilisztikai eszköze fellelhető. A *Saraband* (2003) szintén számos korábbi film emlékét felidézi a nézőben, de számunkra különösen mint Bach zenehasználatának összegzése fontos. A korábbi alkalmazási módok majd mindegyikét felsorakoztatja a műben, emiatt legutolsó filmje egyfajta véglegesség érzetét kelti.

Az életműben a legtöbb tétel – összesen 11 zeneszerző 15 darabja⁴⁴ – hallható a *Fanny és Alexander* 188 perce alatt. Bachtól egy fuvolakíséretes csembalószerzőt találunk, melyet eddig még nem látott módon, mintegy *leitmotif*ként a püspök karakteréhez kapcsol.

A püspök film eleji feltűnése egyfajta *mise en abyme*-ként utal a történet későbbi eseményeire. Ahogy az újszülött Jézus angyali közbenjárás segítségével menekült meg Heródes markából a család karácsonyi színdarabjában, úgy a két címszereplő is hasonló körülmények közt szabadul meg később a püspöktől. Először a film felénél, a „háztűznéző” alkalmával tűnik fel Bach zenéje,

44 Három Schumann, két Chopin és Britten, valamint Dvořák, Vivaldi, Verdi, Schubert, Offenbach, Strauss, Beethoven és Bach darabjai találhatók a filmben.

amikor az addigi zsúfolt és meleg színek kavalkádja után szinte sokként ható fehérre meszelt falú palotában találjuk a püspököt, amint a darab utolsó öt ütemét fuvolázza. Az üresen kongó szobában a gyerekek álomba merülnek, a menyasszony pedig áhítozva nézi jóvágású vőlegényét. A jelenet végén, mintegy visszhangként újból feltűnik két ütem a darab végéről. Nem meglepő módon a lutheránus püspök az evangélikus egyházi zene legkiemelkedőbb – a korabeli egyházi döntéshozók által azonban igencsak alábecsült – alkotójának egy darabját játssza. A filmben a szonáta lassú középtételének fuvolaszólama az eredeti obligát kíséret nélkül hallható, mely újabb példája Bergman egyszerűsítő zenehasználatának.

Egy év elteltével halljuk újból a darabot, amikor Justina, a szobalány árulkodni megy az épp fuvolázó püspökhöz. A megaláztatásokért gyűlölt atyát végül az andrögün, mitikus Ismael – aki magát biblikus előképével, Ábrahám elsőszülött fiával azonosítja – fogja Alexander rontó gondolatainak felerősítésével a pokol tűzébe vetni. A kétségbeesett püspök álmában az oltár előtt térdepel, reményvesztett kérdésére választ nem kap – de a fuvolaszonáta megszólal.

2001. november 8-án az akkor 83 éves Bergman bejelentette: újból „áldott állapotban” van. Ennek gyümölcse a két évvel később bemutatott *Anna* munkacímű tévéfilm, a *Saraband* lett. A készülő filmről mint *A fuga művészete* által inspirált kamaradarabról beszélt.⁴⁵ Bachnak ezt az egyik utolsó művét – annak befejezetlensége ellenére is – életműve beteljesítéseként és a kontrapunktikus szerkesztésmód csúcsaként tartják számon.

A *Saraband* – ahogy címe is mutatja – szigorú zenei szerkezetet követ. A keretező epilógus és prolóógus között tíz tabló szerepel, melyekben egy tánchoz vagy témavariációhoz hasonlóan a négy szereplő közül minden alkalommal ketten találkoznak. A művön végigfutó vezérmotívumot és alaphangot Bach *c-moll* csellósztijének sarabande-ja adja, melyet korábban már a *Suttogások*, *sikolyokban* is hallottunk. A filmben harminc évvel a *Jelenetek egy házasságból* után ismét találkozunk az immár idősödő Johan és Marianne karaktereivel. A másik két főszereplő pedig Johan első házasságából született fia, Henrik és unokája, Karin. Az első hat fejezetben Bergman az összes kombinációs lehetőséget kijátszva találkoztatja szereplőit, majd az utolsó négyben a korábbi duettek reprízével imitálja tovább a témát.

A rendező a következőt írta munkanaplójába: „A *Sarabandra* úgy is tekinthetünk, mint egy *concerto grosso*-ra, egy teljes zenekarra írt koncertre, de négy szólistával.” A négy főszereplő mellett ugyanakkor van egy ötödik is, Anna, Henrik két éve elhunyt felesége, akinek jelenléte tagadhatatlan valóság a szereplők számára annak ellenére is, hogy „csupán” egy fényképen jelenik

45 Steene: *Ingmar Bergman*, i. m. 451.

meg. Értetlenül, megbabonázva állnak a belőle sugárzó szeretet előtt. A filmben összesen nyolcszor feltűnő sarabande is szorosan hozzá és attribútumaihoz (jóság, kegyelem, érintés) kötődik. A csellószvitek összes tétele közül egyedül ebben a sarabandában nem találunk kettősfogásokat, amiért Paul Tortelier a „csend kiterjesztéseként” beszélt róla. „Ahogy a Bach zenéje által felidézett másik világ, úgy Anna is elérhetetlen, felfoghatatlan a számunkra; a halálban ő képviseli mindazt, amiről az életnek szólnia kellene.”⁴⁶

A film összes szereplőjének megvan a maga zenei pillanata. Johan magányában könyvek és hangfalak közé temetkezik, Kierkegaardot olvas és Bruckner befejezetlen, Istennek ajánlott IX. szimfóniáját hallgatja.⁴⁷ A második fejezet elején, miközben Marianne a konyhában dolgozik, a rádióból Brahms *c-moll vonós-negyese* szól. Karin a film zenei csúcspontján eljátssza az addig nondiegetikus elemeként hallott sarabande-ot. Végül pedig Henrik az ötödik – minden tekintetben központi –, Bach után elnevezett fejezetben egyedül adja elő a három csembalóra írt *Esz-dúr trió szonátát* a templom orgonáján.

A duettekől és kereső dialógusokból felépülő filmben legfeljebb egy-egy elkeseredett táncra képesek az egymással kommunikálni vágyó szereplők,⁴⁸ de saját szerepüket mindnyájan hibátlanul járják. Egy kivételes alkalommal azonban ketten mégis közel kerülnek egymáshoz. A lemenő nap fényétől bearanyozott epilógusban Marianne elmeséli a betegsége miatt ágyhoz kötött lányánál, Marthánál tett látogatását. Abban a pillanatban, amikor a világtól elzárkózott beteg nő feltekint az őt megérintő anyja arcára, megszólal a sarabande, nyomatékokat adva a korábban ismeretlen közösség érzésének: „Életemben, a közös életünkben, most fogom fel, most érzem először, hogy a lányomat érintem meg, a gyermekemet.” Az utolsó film utolsó jelenetében Bergman eléri azt, amit a zene és film közös céljaként határozott meg. „Amikor [...] Bachot hallgatod, [...] hirtelen kinyílik a tető valamire, ami nagyobb az emberi korlátoknál. Ez engem boldoggá tesz. Ez egy olyan kincs, amit mindnyájan magunkban hordozunk. Filmet készíteni annyit jelent, mint megpróbálni kinyitni ezt a tetőt – hogy lélegezni tudjunk.”⁴⁹

46 Renaud, i. m.

47 Bergmant is többször találták hasonló helyzetben váratlanul betoppanó ismerősei. „Egy nyáron Brucknernek szentelte magát, feltekerte teljes hangrőre a CD-lejátszót, és azt állította, hogy nyulak gyűltek össze az ablaka alatt a fülüket hegyezve. Egészen biztos, mondta Ingmar, csak akkor jönnek, ha Bruckner szól. Beethoven nem érdekli őket. Mindegyik ott ül csöndben és hallgatja a Bruckner-szimfóniát. Meg tudnék esküdni rá.” (Laretei, i. m. 67.)

48 Jenkins, i. m.

49 Meryman, Richard: I live at the edge of a very strange country, *Life*, 1971. október 15.

A vége főcím alatt Bach egyik korai weimari időszakából származó B-dúr korárelőjátéka, az *Alle Menschen müssen sterben* szól. A beszédes cím a rendező végleges visszavonulását hangsúlyozza. Ingmar Bergman „hattyúdala” nemcsak zenehasználatát tekintve sorolható legjobb alkotásai közé, de újabb és egyben utolsó példáját adja annak, hogy „a film önmagában véve zene”.⁵⁰

50 Samuels, Charles: Ingmar Bergman. An interview, in *Encountering Directors*, Capricorn Books, New York, 1972, 186.