

MURAI ANDRÁS

Távolság és képmélység

Egy beállítás képei Ingmar Bergman filmjeiben

Bergman szinte valamennyi filmjében az emberi kommunikáció sikertelenségéről, és így kínzó és romboló hatásáról beszélt. Az érdekelte elsősorban, miért nem tud közel kerülni két ember egymáshoz, s több mint ötven filmet kitevő életművében azt az állapotot elemezte újra és újra, mikor a személyek egymás felé fordulva sem képesek megérinteni a másikat. E hiány-állapot képi megfogalmazásának egyik, s Bergman által gyakran alkalmazott lehetősége a képmélységgel kifejezett távolság a szereplők között. Ez a kompozíció Bergman számára megfelelő forma a távolág és a viszony egyidejű megfogalmazására. Olyan képeket kell alkotnia, amelyekben egyszerre van jelen az érintkezés szándéka és lehetetlensége. A térmélység által – miközben nem a legjellegzetesebb bergmani beállítás, hiszen az arc-nagyközeliak a meghatározó képi emblémái – Bergman a kapcsolatépítés vágyának és a megértés lehetetlenségének kettőségét rendkívül plasztikussá teszi.

Bergmannál nem a kommunikáció szándékának hiánya okozza figurái magányosságát. Szereplőinek egyedülléte, önmagukba zártsága nem a személyes kapcsolatoktól való visszavonulással magyarázható. Épp ellenkezőleg, a figurák párbeszédei, levelei, monológjai a kapcsolatteremtés próbái, és a film, amit éppen látunk, egyúttal eredménytelenségének regisztrálója. Még az érintkezést legszélsőségesebben elutasító Elisabetnek sem sikerül a *Personában* (1966) a világ elől teljesen elmenekülnie. Lemond minden társadalmi szerepéről, némaságba burkolózik, de a pszichológusnő figyelmezteti: az élet mindenhová beszűrődik, nincs lehetőség a teljes elzárkózásra. „Nem tudom megállni, hogy ne létesítsek veled kapcsolatot” – írja a

férje Elisabetnek: a vele és gyermekével való érintkezést még elutasítja, azonban ápolója, Alma nővér jelenléte, folyamatos fecsegése feltöri a burkot, s a két nő egymás megfigyelőjévé és viszonyítási pontjává válik.

Bergman tehát dialógus-helyzeteket épít fel: nála a lét mindig hangsúlyosan viszonyként van jelen, szereplői a viszonyból határozhatók meg. *A nap vége* (1957) idős orvosa önmagával folytat párbeszédet, s katasztrofális, kudarcokkal teli múltjával kell elszámolnia, hogy megértse jelenkori önmagát. Az *Úrvacsora* (1961) lelkésze isten csendjének felismerése után képes őszinte lenni magához, környezetéhez. *A csend* (1962) nővérei kölcsönös taszításukban léteznek. A *Persona* beszédes ápolónője a hallgatásba temetkező színésznő iránt érzett ambivalens viszonya alapján nyílik meg. Az *Őszi szonáta* (1977) lelkésze elérhetetlen felesége a feleség elérhetetlen anyjához való viszonyában határozza meg magát.

Érdekes párhuzamba állítani Martin Buber hitvallását a személyek viszonyáról Bergman alkotásaival. Buber 1923-ban megjelent esszéje, az *Én és Te*¹ két alapszóra épül: *Én és Te*, *Én és Az*. Buber szerint e két viszonyrendszerben határozzuk meg önmagunk és minden más kapcsolatát. „Én önmagában – nincsen”, az *Én* mindig valamely relációban kap értelmet. A modern ember viszonyrendszerét az *Én–Az* szó pár fejezi ki, ugyanakkor Buber nézőpontjából „aki csak *Az*-zal él, nem ember”. Buber perszónáfilozófiájában az *Én és Te* olyan kölcsönös viszonyáról beszél, amelyben két ember között „szétporlad” minden eszköz és eltűnik minden határ. Ami a közvetlenséget teremt: a szeretetet.

Ingmar Bergman filmjeiben nem a szeretetet, hanem annak hiányát találjuk, s ezt az űrt semmi sem tudja betölteni. A viszonyokban feszülő távolság felismerése, tudatosítása és analízise filmjeinek témája. Deleuze ezt úgy értelmezi, hogy a kölcsönös elfordulás az életben maradás feltétele. A *Suttogások, sikolyok* „két nővére azonban csak úgy tud életben maradni, hogy (...) egymástól elfordulnak; ez a kölcsönös elfordulás alkotja *A csend* nővéreinek túlélését és a *Persona* két főhősének ingadozó életét is”.² Ezt az életben tartó „forgást” Bergman képileg a szó szoros értelmében is kifejezi, hiszen gyakori kompozíciója az arcok egymás mellé helyezése és mozgatása. *A csend*, a *Persona*, vagy a *Suttogások, sikolyok* (1973) maradandó jelenei, emlékezetünkben továbbélő képei a statikus kamera előtt egymást kerülgető, táncukat járó arcközeliek.

Műveiben néha-néha felcsillan a szeretet reménye, ritka, de mégsem példa nélküli, hogy a megértés lehetőségével zárul egy Bergman-film. Így például a *Tükör által homályosan* (1960), amelynek utolsó párbeszédében Minus apjával beszélget Karinról, Minus skizofrén nővéréről, akire – mondják ki a szereplők a film végén kissé didaktikusan – szeretettel kell figyelniük. A kommunikáció szükségességét fejezi ki *A csend* utolsó képsora, amelyben Johan egy

1 Martin Buber: *Én és Te*. Európa, Budapest, 1991.

2 Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. Osiris, Budapest, 2001, 142.

új nyelvet kezdi tanulni, miközben anyjával maguk mögött hagyják az idegen országot és betegsége miatt ott maradt nagynénjét: az új nyelv tanulása a közeledést és a megértést, mint az emberi kapcsolathoz nélkülözhetetlen feltételeket szimbolizálja. S még a *Suttogások, sikolyok*ban, Bergman egyik legreménytelenebb világot festő filmjében is egy rövid időre, testvérük, Ágnes hosszú szenvedésű halálát követően közel kerül egymáshoz a két nővér, Maria és Karin. Hangsúlyosan rövid ideig tart a kegyelmi állapot, az Én és Te szópárral jellemezhető viszony. A magány ugyanis Bergman világában abszolút, s ennek megfelelően másnap Maria úgy tesz, mintha nem is emlékezne a kivételes, meghitt beszélgetésre nővérével.

Bergman figurái nem jutnak el az Én–Te állapotig, sokkal inkább a másik, az Én és Az (Ő) viszony alapján válnak értelmezhetővé. Ugyanakkor szereplői folyamatos párbeszédet folytatnak egymással, illetve Istennel. Filmjei többségében a viszonyban állók elérhetetlenek egymás számára, Én és Te között szinte mindig ott a távolság. Ez nem csupán művészetének egyik állandó motívuma, hanem a Bergman-univerzum alaphelyzete: távolság férfi és nő, szülő és gyerek, testvérek, valamint ember és isten között. Sőt, mint például *A nap végében*, ugyanazon személy idős és fiatalabb énje között: Isak Borg utazása során múltját is átgondolja, szembeszűlnie kell egykori tetteivel, félelmeivel.

Milyen képekben mondja el Bergman az emberi érintkezés paradoxonát, azt a helyzetet, amelyben két individuum akár még akarata ellenére sem tud közel kerülni egymáshoz? Formavilága kapcsán talán leggyakrabban a közelképet szokták az elemzések kiemelni. A premier plánok gyakori alkalmazása miatt nevezik az „arcok rendezőjének”; színészeinek arca a bergmani világ foglalata. Kézjegy, szerzőiségének talán legmeghatározóbb ismérve, mint például a *Persona* két női szereplőjének egyetlen arccá összeolvasztott látványa.

Bergman filmjeit nézve ugyanakkor feltűnik a szereplők közötti távolság kifejezésének egy másik képi megoldása is. A térmélység olyan kialakításáról, illetve ehhez kapcsolódó kompozíció gyakori alkalmazásáról van szó, amelynek keretét, előterét és háttérét a film egymással hadakozó, szerető és gyűlölő, kontaktusban lévő, de az intimitás állapotáig eljutni képtelen szereplői alkotják.

A közelképet gyakran követi nála a totál, s a közeli és a távoli hirtelen váltását Bergman a magány kifejezésének szolgálatába állítja. Jó példa erre az *Úrvacsora* nyitó jelenete. A Tomas Ericsson lelkész egy napját, az istentisztelettől istentiszteletig tartó pár órát bemutató 1961-es film elsősorban a párbeszédre keresztül bontja ki a lelkész drámáját: egy pap gyülekezet, istenhit és valódi emberi kapcsolatok nélkül. A képek már az első jelenetben, többek között épp a térmélység alkalmazásával tökéletesen kifejezik a lelkész magányát, s ennek az állapotnak a mozdulatlanságát. Az *Úrvacsora* istentisztelettel kezdődik. Még semmit nem tudunk a szereplőkről, a helyszínről, csak egy arcot látunk; a csaknem negyedórás jelenet, s maga a

film is Tomas Ericsson tiszteletes félközeliével indul. Statikus beállítás, s nemcsak a képkeret, hanem a képen belül is szinte minden mozdulatlan. A tiszteletes az imát komor, rezdületlen arccal, maga elé meredve mint egy leckét mondja. A szűk képkivágásban nem látszik a gyülekezet, sem a templom. A képnek nincsen mélysége, a tiszteletes arca és válla, valamint az épület falai között nem érzékeljük a távolságot. Majd mikor száználcvan fokot fordul a beállítás, kitágul és perspektívát kap a kép: a templomot belülről látjuk, a szertartás néhány résztvevőjét és a gyülekezetének háttal álló tiszteletest. A lelkész arcának telített képe után a perspektívára építő beállítás a csaknem üres templomot mutatja; a „telített” és „üres” kép ellenpontozása alátámasztja, hogy itt egy monológot hallunk, a lelkész imája nem dialógus istennel, s nem a gyülekezethez szól, hanem kiüresedett önmagához. Az arctól távolodunk, kifelé haladunk a templomból; a lassú áttűnések a téli tájban helyezik el a templomot, a szertartást, s résztvevőit, majd visszatérünk az imáját szinte rutinból és kötelességből, meggyőződés nélkül mondó lelkészhez. Most profilból látjuk, ami még jobban kiemeli a mozdulatlanságot. A bentről kifelé haladó képeket a hang, az ima köti össze. A magány, a távolság emberektől és istentől egy állapot, statikus helyzet. Adottság, aminek felismerése és megfogalmazása a film témája.

A nap vége utolsó jelenete Isak Borg képzeletében játszódik. Az egynapos autóút egyúttal a 78 éves orvos mentális utazása is, emlékek és álmok keverednek a valóság eseményeivel. A díszdoktorrá avatás a látszólag sikeres pálya megkoronázása, ami mögött azonban kudarcokkal teli, kapcsolataiban reménytelenül rideg élet összegződik a filmben. A nap lezárásaként, illetve az élet történetének befejezéséhez közeledve, elalvás előtt gyerekkorát idézi fel az idős férfi, hogy könnyebben jöjjön álom a szemére. Jelen és múlt összekapcsolódik, s a mai öregember ifjúkorának kedves helyszínén, a nyaralónál találja magát. Egykori szerelme segíti „hazatalálni”: napfényes rétre vezet, ahonnan meglátja a távolban piknikező szüleit. Az idilli képben Isak bácsi elérékenyült arccal integet feléjük – képzeletében a távolság nem jelent akadályt, gyerekkorának helyszínén szülei visszaintenek. A távolság két értelemben, térben és időben is megjelenik. Isak Borg (Victor Sjöström) kifejező, vágyakozó, sokat megélt arca betölti a képet, majd a szüleit csak messziről, az ő tekintetével láthatjuk. A térbeli távolság egyidejűleg időbeli is, hiszen szereplők a mában – ahogy Bergman kommentálja a *Képek*ben filmjét³ – kéri szülei megértését, szeretetét, figyelmét. A jelen és a múlt egy képbe szerkesztésével jelzi Bergman, hogy az Én és Te viszony a vágy elérhetetlen tárgya. A vágy felismerése azonban elmozdulás a film prologusához képest.

Mint egy zenemű három tétele, olyan *A csend* egyik kulcsjelenete. Az idegen város szállodai szobájában, ahol a két nővér, Ester, Anna, és Anna kisfia, Johan egy éjszakára szállt meg, az estét a szereplők

3 Ingmar Bergman: *Képek*. Európa, Budapest, 1992, 15.

látszólag nyugalomban kezdik. A felszínen legalábbis béke van. Vihar előtti csend. A tér kompozíciója azonban pontosan jelzi a felszín törekenységét. A távolság két végpontja Ester és Anna; az előbbi a néző felé fordulva, háttal testvérenek a kép előterében áll, Anna hátul ül, a perspektívát zárja. Kettőjük között Johan az ajtókezetnek támaszkodva helyezkedik el, közvetít a két felnőtt között. Egy kompozícióban a három személy – három külön világ. Második tétel: a mozdulatlan után minden megmozdul, a harmónia látszatát a nyugtalanság váltja. A hártavékony felszín alól feltör a feszültség. A hosszan kitartott, statikus képet rövidebb beállítások, félközeli, gyors vágások követik. Anna feláll, Ester megfordul, Johan zavartan néz hol egyikre, hol másikra. Míg a tér alig rendeződik át, a kamera száznyolcvan fokot fordul: ismét egy kompozícióban a szereplők, ők tagolják a képet, csak most Anna van hozzánk közelebb, s Ester a kép túlsó végén. Csakúgy, mint az első tételben, háttal egymásnak, Johan kettőjük között. Anna már menne, nem bírja a bezártságot, de nővére kemény megfogalmazása után („Menj, míg üvöltöni nem kezdesz a rossz a lelkiismerettől”), marad, vállalja a szembesítést. A felszínre tört gyűlöletet régi sérelmek vezérlik, de a múlt kibeszélésénél Johan már nincs jelen, s a termélységre építő szerkezetet a közelképek váltják fel. Ester és Anna arca közel, egymás mellé kerül, a kegyetlen játék, a szeretet és megbocsátás nélküli párbeszéd azonban továbbra is fenntartja a távolságot. A dialógus nem növeli egymás elérésének, az Én–Te állapot létrehozásának esélyét, ugyanakkor az egymásra utaltságot Bergman a távolsággal együtt a szereplők kapcsolata elengedhetetlen részének tekinti.

Az *Őszi szonáta* nyitó és záró jelenete ugyanazon képi megoldással foglalja keretbe a történetet. A vidéki paplak szolidan berendezett, a biztonság érzetét nyújtó polgári lakásbelső előtérében Viktor, a kép háttérében felesége, Eva, aki régen látott anyjának ír levelet. Viktor a kamerába beszélve mutatja be a nézőnek feleségét és a hozzá fűződő viszonyát. „Szeretném egyszer megmondani neki, hogy fenntartás nélkül szeretem. De nem találok hozzá a helyes szavakat.” Verbálisan a férfi részéről a közeledés vágya fogalmazódik meg, a képek azonban a vágy tárgyának elérhetetlenségét fejezik ki. Eva számára pedig anyja elérhetetlen, neki akar megfelelni, mintha még mindig az anyai szeretetet várná – ezért oly kislánysos a külseje felnőttként is. Hét éve nem látták egymást, s most Eva meghívja látogatóba. A film utolsó képsorában megismétlődik az első jelenet beállítása és a három szereplő cselekedete. Most is Viktor a narrátor, a kép előtérében áll, s mint az események megfigyelője foglalja össze a látogatás tanulságait. A hátsó síkban látjuk Evát az íróasztalnál, amint levelet ír anyjának: újra ő kezdeményezi a kapcsolat folytatását. A két, perspektívára építő képkompozíció között, melyek a történet kiinduló és záró helyzetét, vagyis a három szereplő viszonyrendszerét érzékeltetik, lezajlik a szembesítés anyja és lánya között. Charlotte zongorista karrierje miatt elhanyagolta gyerekeit, s a látogatás első éjszakáján Eva szembesíti őt felelőtlen anyai viselkedésével, önző életével. Charlotte másnap elmenekül a

paplakból, s Eva az, aki újra megszólítja. A kommunikáció újra kezdődik, míg a távolság és a másik elérésének a vágya változatlan.

A perspektívát az arc nagyközelije nélkül is gyakran alkalmazza Bergman drámai helyzetek kialakítására, például a lakásbelső tereinek kiaknázásával. Ezt láthatjuk a *Suttogások, sikolyok* vörös drapériás egybenyíló szobáiban, s bennük a nővérek távolságot tartó, egymást kerülgető elhelyezésével. S Bergman utolsó nagy mozifilmjében, a *Fanny és Alexander*ban (1982) is a polgári enteriőrök a film gyakori helyszínei, itt azonban a tér mélysége nem csupán a félelem kifejezésére ad lehetőséget, mint az apa haldoklásának jelenetében, hanem a családi összetartás, az otthon biztonságának érzékeltetésére is. De ez már Bergman utolsó jelentős mozifilmje, s innentől nem csupán a távolság, egymás elérhetetlenségének élményét fogalmazza meg, hanem az összetartozás pillanatait is keresi, főként gyermekkorát és szülei történetét feldolgozó drámáiban és regényeiben. S még ha itt is csak pillanatokra élük át a szereplők az Én és Te állapotot – mint a *Sarabande* (2003) végén az egymást átölelő, a halálfélelemtől és a magánytól reszkető aggastyán Johann és Mariann –; elérésének esélyét azonban Bergman nem adja fel, s teremtményeit folyamatos párbeszédre kötelezi.