

Ingmar Bergman: Hűtlenek

Három filmnovella

„Vajon nekünk, színháziaknak is van szakmánk? Mi azt mondjuk, igen. De valóban így van? Őszintén szólva, nem tudom. Tapasztalat. Igen. Felismerések. Igen. De szakma?” Ingmar Bergman „kommentárja”; a *Hűtlenek* című filmnovellában olvasható. Bergman beleszól saját darabjába, feljegyzése, mint mondja, „magánhasználatra készült”, a darab végső változatában meg sem hagyja rezignált exkurzusát, amelyben Markushoz, saját karmester-szereplőjéhez hasonlítja magát, a filmnovellából szabadon kibeszélő szerzőt. A színházi szabadság tágasságáról elmélkedik, „mely a végtelenség néma kietlenségéig kiterjeszhető”, szemben a zene hangjegyek megszába, „szűkre mért” szabadságával. Belépni a színpad látható terébe, megjelenni; vagy képpé lenni a celluloid szalagon: a „képmédium” szellemi természetére irányítja a figyelmet, ezért is tűnik olybá az olvasónak, hogy a színész-rendező-író Bergman mintha egy Eckhart mester hangján szólna, aki az ég(i) és a föld(i) peremén egyensúlyoz, sehogyan sem tudva különválasztani a saját életét a szereplőtől, művészetét az életétől. Nem egyszerűen a művek önéletrajzi vonatkozásaira gondolunk, hanem a színház és a mozgókép bergmani negatív teológiájára, amely arra ösztönöz folyvást, hogy a komédiák legkedveltebb anyagául szolgáló házasságtörést „valami magasabb szintű teológiai kísérletként” szemléljük, ahogyan David mondja a filmnovellában. Amiből az is következik, hogy szereplőink voltaképpen tündérek és angyalok, akik úgy lépnek elénk a nem látható tükörszobájából (a Nó színház öltözője) és tűnnek el ismét, mint Marianne: „Valaki áll a hátam mögött, pedig nem nyílt ki és nem csukódott be az ajtó. Tehát áll mögöttem valaki, de nem a Halál.” A színházi tett akarva-akaratlanul (az persze jobb, ha akarva mégis) az alapértelmezésből indul ki – mi a színház: ki a színész és ki a néző „benne”?; honnan jönnek és hova távoznak? stb. –, ez az, amit Bergman sem kerül meg, amikor azt mondja a mellette állónak: „Nem létezel, de mégis itt vagy”; majd pedig a névadás par excellence dramatikusan paradoxonát hajtja végre, pontosan és dísztelenül: „Nem. Hidd el, hogy nem Marianne. Az én nevem az Ingmar. Neked viszont meg kell adnom a neved. Neked sincs neved, Ingmar. Bergmantól. Az én „a végtelenség néma kietlenségéig kiterjeszhető”, és

EX LIBRIS

VISKY ANDRÁS

önzetenül az emberiség, és az emberi létezés értelme talán éppen a műalkotások létrehozásában, a haszon nélküli, önzetlen művészi tetteiben rejlik. Lehet, hogy ebben nyilvánul meg az a gondolat, hogy Isten képére teremtettünk.” A naplóírás sem pusztán privát, elszigetelt tett Tarkovszkij számára, hanem, ahogyan írjuk: könyvmű létrehozásának a szándéka. Figyelemesen megkomponált szöveg idézet-tükrökkel, amelyek az olvasást olvasottsággá is változtatják, de lelkigyakorlat is, amely a kimondást beszélgetésként, megszakítatlan párbeszédként értelmezi és, ami ennél fontosabb, gyakorolja. 1982 kora tavaszán, a feszültségekkel terhes olaszországi út előtt napokig csak idézeteket jegyez fel, szentekkel társalog (Antal, Evagrius, Amon, Izsák atya), de Hessével is „beszélget”, az egymásra vetített szövegmetsetek sajátos módon kanonizálják a kortárs német szerzőt, Szent Antal mellé állítva őt: „Szent Antallal kapcsolatos gondolataim sem volnának idegenek tőle” – írja Andrej, és jön az idézet *A fűdővendégből*: „Az aranyak – virággá, a szellemnek – testté és lélekkel kell válnia, hogy élővé legyen.” Tarkovszkij majdhogynem tolsztojánu-

„Ma hajnalban hangot hallottam: – Andrej! Én: – Igen? – és felébredtem, de senki nem volt mellettem.” Majdhogynem szóról szóra ezt olvassuk Sámuel első könyvében, a még gyermek-prófeta elhívásának tüneményes történetében. A nem látható időről időre való megmutatkozásáról

Martin Buber: Angyal-, szellem- és démontörténetek

című könyvében kapunk üde eligazítást. Szükségünk is van rá, aligha kétséges, hiszen a színházépület sem más, mint a visszhangos tér prototípusa, és a színház- és filmművészet sem más, mint az egyszer történő megismétlésének, újraélésének rettegéssel vegyes reménye. Andrei Plesu a filozófiát angelológiaiaként műveli *A madarak nyelve* című könyvében, Martin Buber a hagyomány történeteire bíz. Hogyan is igazodhatnánk el abban az univerzumban, amely „hamis áldásokat” is tartogat számunkra, ahogyan ezt *Az angyal és a világ fölötti uralom* című történet tárja elénk. Mind-

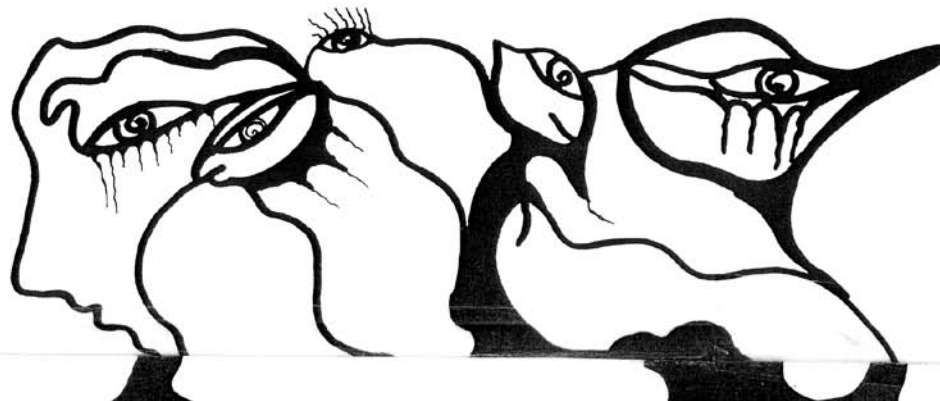
monok, szellemek, dybbukok) az „üzenet napjává” változtatják számunkra a hétköznapokat (*A fűszeres láda és az aranyborjú története*), legigazabb identitásunkon munkálkodva. Malcolm Godwin veszélyeztetett fajknak tekint az angyalokat, és ez mintha helyes megfigyelésnek is tűnne Paul Klee sohasem repülő, riadtan-rezignáltan álldogáló vagy üldögélő, hatalmas szárnyakban elvesző angyalait látva, Martin Buber könyvéből azonban sokkal inkább az angyalok szolgálatait nélkülöző emberi faj végletes veszélyeztetettsége derül ki, identitása ugyanis csak annak az embernek lehet, aki szóba tud állni az őt meglátogató, megosztó és a meddőségét szóba hozó angyallal.

(Paul Klee rajzaival. Fordította és a könyvet tervezte Miklós Tamás. *Atlantisz Könyvkiadó*, 2002. 80 oldal, 1695 Ft)

A drámai műnem történetét identitástörténetként író

Erika Fischer-Lichte: A dráma története

című alapművében a *Lear király-elmzéséhez* a következő kiindulási pontot választja: „A *Lear király* – a komédiákhoz hasonlóan – az átmenet rítusának struktúrájára épül: az ősz király (mivel lemond a trónról és kitagadja Cordeliát, Kentet pedig száműzi 1/1) identitásváltsága kerül, ami arra kényszeríti, hogy megváltozzon régi identitásától...” Majd pedig: [Lear] „Rögtön az elején végrehajtja azt a három cselekedetet, amely megsemmisíti az identitása alapját és biztosítékul szolgáló előfeltételeket, s ez identitásváltsága sodorja.” Amennyiben döntések és cselekedetek következményeként szemléljük a *Lear*-apokalipszist, a tragédia a moralitás formavilágához közelít, arra emlékeztetve folyvást, hogy a cselekedetek megjobbításával fölfüggeszhetjük, vagy legalábbis elhalaszthatjuk, magánkusan kontrollunk alá vonhatjuk az elkerülhetlent: az identitásváltságot. A Fischer-Lichte által többször is idézett Philip Stubbs az *Anatomy of Abuses*-ben a századfordulón megsokasodott égi és földi jelek hatására felszólítja ugyan olvasóit a bűnbánatra és vezeklésre, ám a bekövetkező véget nem tekintti elkerülhetőnek. A *Lear*-kezete a véget az idő váza van és visszavágyott megívításának (14)



excellence iramitakus paragonat
hajja végre, pontosan és dísztelenül
„Nem. Hidd el, hogy nem Marianne-

ezegéltévesztés. Neked sincs arcod, kell
Bergmantól. Az En „a végtelenség
néma kietlenségéig kiterjeszhető”, és
ennek a legadekvátabb kifejezője a
középkép: „En – tehát én, aki ezt most
írom (tizenkettő után tíz perccel,
ezerkilencszázhetvenhét július hatodi-
kán), amióta csak a szakmámat műve-
lem, szilárdan meg vagyok győződve
rőla, hogy csinálni tudnék egy olyan
nagyfilmet, mely a lényegét illetően
végig egyetlen középkép volna. (...) Szá-
momra a középkép, a folyamatosan jelen levő
középkép (egyetlen ember arca egészen közel
az én arcomhoz) a kinematográfia legsajáto-
sabb és kizárólagos felségterülete. Ezt semmi-
lyen más művészet, sem a múltban, sem a je-
lenben, sem a jövőben... stb. stb.” Az arcok kö-
zelsége: a színről színré látás műzési szituációja
a kinyilatkoztatás hegyén; ennél semmivel sem
kevesebb. A végső forma „Marianne középképe
lesz”, aki a névadást követően azt mondja:
„Most tehát vagyok? Létezem.” Bergman mű-
vészete, „köznap” elválás-történetei, szikár ha-
lál-sejtelméi (Halál: amivel „nem tudunk szót
érteni”) a legtávolabb állnak „a pusztulás szen-
timentális evangéliumától”, ahogyan Anna
mondaná a *Szerelmem szeretők nélkül* című, a
„megvalósíthatatlan álmok és látomások” súly-
lyesztőjébe került forgatókönyv szereplője.

(Fordította Kúnos László. Európa Könyvkiadó,
2002. 350 oldal, 1800 Ft)

Bergman számára a film „kierkegaard-i szle-
lemiségű belső feladvány”, írja róla

Andrej Tarkovszkij: Napló

című könyvművében. A naplóíró maga is a film
médiáját, miképpen Bergmanról írja, „saját
erkölcsi felfogása megvalósításának” eszköze-
ként szemléli, „és nem az a lényeg, hogy ő ép-
pen filmrendező”. A film vagy tágabb értelemben
a műalkotás Tarkovszkij számára is „egy
magasabb rendű teológiai kísérlet”, tekintettel
arra, hogy a világnak három tartóoszlopa van:
a vallás, a filozófia és a művészet – ahogyan egy
korai bejegyzésében írja. Majd másfél évtized-
del később, közel a halálhoz, amikor már a fel-
jegyzéseit töredékről töredékre ima-részletek-
kel, liturgikus záradékokkal látja el, így ír: „A
művészi alkotásom kívül semmit sem talált ki



Lakatos Klára rajza

san viszonyul olvasmányaihoz, és ez még akkor
is érvényesnek látszik, amikor azt mérlegeli, va-
jon készíthető-e film egyik-másik regényből,
ami produceri javaslatra vagy csak egyszerűen
olvasmányai folyamán a kezébe kerül. A „szak-
mai olvasat” lelki olvasmány is egyszersmind,
amely így vagy úgy fölkaparja „a mi eszelős és
haszontalan nagy orosz mélységünket”. Berg-
man visszhangtalan, negatív-teológiai tere Tar-
kovszkij esetében a fogható üzenetek és vissz-
hangok, álmok és szellemképek, apokrifok és
evangéliumok univerzuma, amely megszólít,
zarándoklásra hív, sőt cselekvésre – „A dologta-
lan hit halott”, idézi Szent Jakobot – a világ és a
kóborló egyén fundamentumainak felkutatása
végett. Tarkovszkij belső képei atmoszférikus,
olykor pedig kifejezetten misztikus külsökké,
a külsők pedig a lélek, olykor pedig egyenesen a
Lélek „érzékletes”, tehát érzékelhető formáit
idézik. „Az esztétikától való félelem a gyenge-
ség első jele” – jegyzi ki a *Bűn és bűnhődés*-ből.
„Olyannak szeretném megrendezni a filmet,
hogy jelentőségénél fogva felérjen egy tet-
tel. Persze majd mindenki megsértődik miatta,
és megkísérlik a keresztre feszítésemet” – írja
1973-ban, egy szombati napon, még a *Tükör*
előtt. Másnap tudja meg a Bergman-színész Bi-
bi Andersontól, hogy „Bergman azt mondta a
Rubljovról, hogy ez a legjobb film, amit életé-
ben látott.” A tette válás nem pusztán a kész
műalkotás attribútuma, a hozzá vezető út, a
vándorlás organikus része ennek, és elválaszt-
hatatlan magától a produktumtól. Rendeztünk
háromban, születik meg a már-már esztétiku-
mon túli gondolat Tarkovszkijban, álljon a ka-
mera mögé a filmművészet minden bizonnyal
legöntörvényűbb három művésze: Bergman,
Antonioni, Tarkovszkij, a közös tett felmutatá-
sa műhatatlan reményében.

(Fordította Vári Erzsébet. Osiris Kiadó, 2002.
614 oldal, 2980 Ft)

annyiunknak szüksége van egy vagy az *angelus*
interpret-re, aki, „suhánó árnyék” vagy „az ég
egy leánya”, velünk jár és „vezet”, a kényszeri-
tés szelíd, alkalmasint pedig elborzasztó esz-
közeivel él, de a mi érdekünkben, hogy járjuk
csak végig az utat, a felismeréstől a megbocsá-
tásig, merthogy ennek híján hasonlatosak va-
gyunk a gyermektelen emberhez, a meddő-
höz tehát, aki amíg nem részesül gyermekál-
dásban, talán nincsen is, magva szakad leg-
alábbis, ami majdnem ugyanaz (*A gyermektelen*
ember vándorlása). A (fiú)gyermek pedig – „Mi-
előtt az öregség rájuk borult volna, fiuk fő-
gánt” –, minden gyermek Ábrahámától és Sá-
rától napjainkig a Messiás világra jövésének
az eseménye, potencialiter legalábbis. Ebből a
nézőpontból még inkább látszik az, hogy Ker-
tész Imre *Kaddisa*, amelyet tulajdonképpen
nem olvasni, hanem felolvasni kell – a tett
„formája”, íme –, a meg nem született Messiás
feletti ima, amelyet az apa mond el kötelező
módon az ő fia felett, aki Ura egyszersmind,
amiképpen Dávid Urának nevezi a saját ágyé-
kából származót a messiási szoltárookban. Az
angyal legközelebbi rokona minden bizonnyal
a (film- és színház)rendező, aki „látott, de ma-
ga láthatatlan volt” (*Az élőhalott*). Az angyalok,
valamint a láthatatlan világ más ágensei (dé-

ugyan olvasni a *magvető*...
zékésre, ám a bekövetkező véget
nem tekint elkerülhetőnek. A Lear

kezete a véget az idő várva vár és
vágyva vágyott megnyitásának (is)
tekinti, ezt pedig az utolsó ítélet re-
ménye táplálja, a teremtés helyreállí-
tása („új ég és új föld”) – legfőképp
pen az ítélet, a megítélés, a különb-
ségétél mint eszkatológikus remény,
a (dia)krízisz apokaliptikus tetté-
ben. Ha azonban, megmaradva Fi-
scher-Lichte identitáskrizist alapul
vevő értelmezői pozíciójánál, fölcse-

réljük a tragédiát a moralitás felé elmozdító
ok-okozati dramaturgiával (identitásválságba
kerül *miel* lemond, kitagad, száműz), akkor
a következő összefüggésre jutunk: lemond,
kitagad, száműz *miel* identitásválságba kerül.
Az identitáskrizis a reprezentatív általánosból
az egyedibe helyeződik át, „a drámaszerkezet
és az identitáskonceptiók változása” közötti
„szoros, sőt: közvetlen kapcsolatot” megnyitja
és nyitva hagyja, mindig újrafogalmazhatóvá
téve és mozgásba hagyva a kérdést: mihez is
köthető Lear identitástraumája? *A Lear király*
„kezdetről” van tehát szó, arról, hogy mi-
ként is indul az előadás, „hova” helyezük a
voltaképpeni identitástraumát: a mesébe (fel-
osztott hatalom, kitagadott lány, száműzött
Kent stb.) vagy Lear személyébe. Az első vál-
tozatban a darab első jelenetei prologusként
működnek, mindaddig, amíg Lear kísérői, az
álruhás hűségesei körében egyedül marad. A
második változatban Lear már akkor egyedül
van, amikor belép a színpadra, tehát a dráma
a mondhatatlanról beszél, és a megélhető il-
letve megjeleníthető reményében teszi ezt.
Színházzá válik, amiképpen eredendően soha
sem is volt más.

(Fordította Kiss Gabriella. Jelenkor Kiadó,
2001. 744 oldal, 2900 Ft)

Az Írók Boltja (Budapest VI., Andrásy út 45.) sikerlistája az elmúlt hetek könyveiből

- | | |
|---|---|
| 1. Kertész Imre: Sorstalanság (Magvető) | 6. Kertész Imre: Gályanapló (Magvető) |
| 2. Kertész Imre: Sorstalanság – Filmforgató-
könyv (Magvető) | 7. Kertész Imre: Az angol lobogó (Magvető) |
| 3. Kertész Imre: Valaki más (Magvető) | 8. Kertész Imre: A száműzött nyelv (Magvető) |
| 4. Kertész Imre: Kaddis a meg nem szüle-
tett gyermekért (Magvető) | 9. Esterházy Péter: Javított kiadás (Magvető) |
| 5. Kertész Imre: A kudarc (Magvető) | 10. Nadas Péter: Az égi és a földi szer-
lemről (Jelenkor) |