

## BUJI FERENC

# Fanny és Alexander

Az idén negyven éve, 1982-ben született a XX. század egyik legnagyobb filmrendezőjének, az éppen tizenöt éve elhunyt Ingmar Bergmannnak (1918–2007) korszakos alkotása, a *Fanny és Alexander*.<sup>1</sup> Noha a film nem tartozik Bergman legkiválóbb, legnagyobb hatású, legerőteljesebb munkái közé, mégis nagyszabású, filmtörténeti jelentőségű műről van szó, melyet ráadásul kiemelkedő hely illet meg az életmű egészében. A film ereje nem intenzitásában, hanem *architektúrájában* rejlik. Bergman a *Fanny és Alexandert* munkássága összefoglaló és lezáró filmjének szánta, és ezt a szerepet tökéletesen be is tölti. Többször nyilatkozta, hogy ez az utolsó filmje, és ha ezt követően készültek még – az életmű szempontjából inkább epilógikus jellegű – alkotásai, az nem változtat a tényen: élete és művészete fő gondolatait Bergman e nagy műgonddal megkomponált filmben foglalta össze.

Bergmant egész élete során tulajdonképpen egyetlen problémahalmaz érdekelte, és gyakorlatilag minden egyes filmjében ugyanazokkal az egzisztenciális problémákkal küzdött: hit és hitetlenség, erkölcs és erkölcstelenség, szeretet és szeretetlenség, emberi kapcsolatok és elidegenedés. Ez a küzdelem azonban, bármennyire is heroikus volt, eredményesnek semmiképpen nem tekinthető: leszámítva egy-két „kakukktojást” (pl. *Szűzforrás*), a megoldástól, megoldásoktól éppen olyan távolság választja el kései, mint korai filmjeit. Bergman zsenialitásán túl talán ennek a *permanens megoldatlansági helyzetnek, életfogytiglan tartó krízisnek* is köszönhető, hogy tulajdonképpen nincs gyenge alkotása. Bergmann nem azért rendezett újabb és újabb filmeket, mert történetesen ez volt a hivatása, vagy mert eleget akart tenni közönsége várakozásának, hanem mert újra és újra megpróbálta megoldani legbelső, kízó problémáit. Ilyen módon lehetett képes arra, amire még a legkiválóbb rendezők sem képesek: filmjei csaknem azonosan magas színvonalúak.

A *Fanny és Alexander* elején éppen a karácsonyi készülődés közepén találjuk a nagypolgári Ekdahl családot. A család feje, az egész Ekdahl-ház úrnője a nagymama, az egykori kiváló színésznő: Helena Ekdahl. Férje már nem él. Három fia közül a legidősebb, Oscar, az Ekdahl család birtokában lévő helyi színház igazgatója s egyúttal színész; felesége, Emilie, úgyszintén színésznő; két gyerejük, Fanny és Alexander, a film címadó kulcsszereplői. A középső fiú, Carl, a helyi – uppsalai – egyetem professzora; német felesége, Lydia. A legkisebb fiú, Gustav Adolf, a színház éttermének vezetője; felesége, Alma. Az egyszerre bensőséges és jó hangulatú karácsony után egy hónappal éppen a *Hamlet* főpróbája folyik, amikor Oscar a színpadon rosszul lesz, s nem sokkal később meghal. Özvegye, Emilie hozzámege a helyi evangélikus püspökhöz, Edvard

<sup>1</sup> *Fanny és Alexander (Fanny och Alexander)*. Francia–német–svéd filmdráma. 1982. 188 perc (rendezői változat: 312 perc). Forgatókönyvíró és rendező: Ingmar Bergman.

Vergérushoz, s gyermekeivel – Fannyval és Alexanderrel – együtt a püspöki palotába költözik. Rövidesen kiderül, hogy ez mind az ő, mind a gyermekei számára rossz döntés volt – de már nincs visszaút: a püspök nem hajlandó elválni, és mint nevelőapa, a gyerekeket sem hajlandó visszaengedni az Ekdahl-házba. A két gyereket végül a család zsidó barátja, s egyúttal a nagymama régi szeretője, Isak bácsi szökteti meg a püspöki palotából, s egy ideig, míg el nem ül a vihar, magánál tartja őket. Közben egy baleset következtében, melyet új felesége okozott akaratan kívül, a püspök halálos égési sérüléseket szenved, s így Emilie és két gyermeke újra szabaddá válik: visszatérhetnek az Ekdahl-házba.

\*

A film nagyon gondosan megkomponált, és – különösen a jóval hosszabb rendezői változatában – túlzottan részletgazdag ahhoz, hogy a sok apró, de korántsem jelentéktelen részletbe belemerülhetnénk. Meg kell elégednünk a fő vonalak elemzésével, amelyek alapja két fő helyszín – a két külön világ – bemutatása.

**1. Az Ekdahl-villa.** Az Ekdahl-villa a maga rendkívül gazdag, szinte burjánzó nagypolgári berendezésével az életöröm háza. A nagycsalád tagjai – a nagymama, gyerekei és azok házastársai, valamint az unokák – szeretetben, egymásra odafigyelve élik életüket e lakásokra osztott villában. Ebből a meleg, családias légkörből bőségesen kijut még a cselédségnek, és nem utolsósorban a nagymama zsidó szeretőjének is. Nem mintha ebben a családban nem lennének problémák. Vannak, csakhogy az Ekdahl családon belül ezeket is jól tudják kezelni. Amikor a kicsattanó életörömű Ekdahl fiú, Gustav Adolf behabarodik gyermekei új pesztonkájába, még felesége, Alma is el tudja fogadni a viszonyt. Bár a pesztonka kap tőle egy pofont, de – karácsony lévén – egyúttal meg is ajándékozta egy igazi ruhakölteménnyel. „Jut is, marad is” – mondja némileg rezignált női bölcsességgel férje kalandjáról sógornőjének. És nem alaptalanul, mert hiszen szó sincs arról, hogy Gustav Adolf ne szeretné a feleségét, vagy hogy szexuálisan megunt volna. Csak éppen nem tudott ellenállni egy kis kalandnak. Miután pedig e törvénytelen kapcsolatból gyermek születik, Gustav Adolf az Ekdahl család teljes támogatásával bőkezűen gondoskodik mind az anyáról, mind a gyerekről.

A családban csaknem minden szinten megjelenik a gondtalan és felszabadult játékoság. Nemcsak színtársulatot tartanak fenn, melynek előadásain a család több tagja is szerepel, de még a szexuális együttléteket is áthatja a játékoság. A tekintélyes egyetemi professzor, Carl még arra is képes, hogy félrehívja az unokák seregét és bemutassa előttük tudományát: hogyan lehet egy csapásra három legyet ütni, vagyis egyetlen szellentéssel elfújni három gyertyát. A produkciót természetesen a gyereksereg harsány kacajjal jutalmazza. Vallásosságuk nem mély, de azért a maga felszínességében is elkötelezett, és semmilyen módon nincs ellentétben életszeretetükkel: nagyon jól kiegészíti azt. Puritanizmusnak nyoma sincs a családban. Mindenki irányában jóindulatot tanúsítanak. Amikor karácsony vigíliájának napján ünnepi előadást tartanak, s utána a színházban a nézőket is bőkezűen vendégül látják, az étterem vezetője, Gustav Adolf nagyon komolyan figyelmezteti az úri társasághoz szokott felszolgálókat, s egyúttal az

Ekdahl család általános „filozófiáját” is kifejti: „A társaság, ahogy mondják, meglehetősen vegyes lesz. [...] Ennek ellenére nem akarok látni sem rosszalló tekintetet, sem pimasz viselkedést, sem felhúzott szemöldököt. Örömteli ünneplést akarok, melegetséget és segítőkészséget.”

Egyfajta idill jellemzi tehát az Ekdahl-házat, „a mi kis világunkat”, mint ahogy a film végén Gustav Adolf utal rá.

Azért repedések is megjelennek ezen a világon, és ezeken keresztül beszivárognak a külvilág gondjai, problémái. Carl karácsony este, lefekvés előtt szembesül azzal, hogy egyébként gazdagon berendezett lakásában hideg van. Felesége felvilágosítja, hogy takarékoskodniuk kell, mert már nincs hitelük tűzifára. Kiderül, hogy hiába nagy barátja az Ekdahl családnak a nagymama gazdag zsidó szeretője, Isak Jacobi, ha pénzről van szó, nincs barátság, és Carlnak is csak uzsorakamatra hajlandó kölcsönözni. Ezek az egzisztenciális gondok hozzák elő azokat a problémákat, amelyek már más, sokkal mélyebb értelemben egzisztenciálisak. Carl, akit egyetemi karrierje sem tudott megvédeni a társadalmi létezés fenyegető értelmetlenségétől, egyszerre kétségbeesetten és tünődve kérdi kissé együgyű, de jóindulatú feleségétől: „Hogy lesz az ember középszerű? Meg tudod mondani nekem? Mikor lepi be a por? Mikor lesz belőle vesztes? Eleinte herceg, a királyi trón várományosa; aztán, mielőtt még észbe kapna, már le is taszították onnan.”

Miközben az Ekdahl-ház erőssége a másik ember iránti tisztelet és jóindulat, vagyis bizonyos értelemben *érzelmi* természetű, addig gyengesége *értelmi* természetű. A film végén Gustav Adolf a maga hosszú monológjában nem szépíti a helyzetet: „Mi, Ekdahllok nem azért jöttünk a világra, hogy keresztüllássunk rajta. Legjobb, ha rá sem bagózzunk a nagy összefüggésekre. Itt kell élnünk ebben a világban, a mi kis világunkban. [...] A világ a rablók tanyája, és hamarosan ránk borul az éjszaka. Legyünk kedvesek, nagylelkűek, gyengédek és jók. [...] Ezért fontos, és egyáltalán nem szégyellnivaló, hogy az ember örülni tudjon ennek a kis világnak, a jó ételnek, a szelíd mosolyoknak, a virágzó gyümölcsfáknak, a keringőknek.”

**2. A püspöki palota.** A püspöki rezidencia szinte mindenben ellentéte az Ekdahl-villának: puritán és egyszerű, ha nem egyenesen rideg és sivár, akárcsak ura, az evangélikus püspök, Edvard Vergéus, s ugyanezt lehet elmondani a püspök édesanyjáról, illetve alighanem vénkisasszony hűgáról is. Hiányzik innen a melegség, a derű, a játékoság, csak a legrosszabb értelemben vett rigorózus, hipokrizisbe hajló erkölcsösség uralkodik. A jóság helyét a kérlelhetetlen szigor foglalja el. A szakácsnő sem néz ki túlzottan bizalomgerjesztően, a szolgálok pedig ármánykodók vagy megfélemlítettek, vagy egyszerre mindkettő. A fordított értelemben vett „szentek szentjében” pedig a püspök kórosan elhízott, többé-kevésbé gyengeelméjű nagynénje fekszik, magatehetetlenül.

E püspöki palota lakója lesz az elhunyt Oscar özvegye, Emilie két gyermekével, Fannyval és Alexanderrel egyetemben. Két világ találkozik itt, melyek antagonisztikus ellentétben állnak egymással. A gyerekek azonnal felismerik, hogy hová kerültek, és különösen Alexander minden elképzelhető módon „obstruálja” újdonsült nevelőapját, aminek következtében nyílt kenyértörésre kerül sor közöttük. Az asszony csak aprán-

ként ébred rá arra, hogy csapdába került, ahonnan nagyon nehéz lesz kiszabadulnia. A kisfiú és a nevelőapja közötti konfliktus előbb-utóbb elkerülhetetlenül megjelenik a feleség és a férj között is, és ennek kibontakozása során csak fokozatosan jövünk rá, hogy valójában maga a püspök lényegileg hitetlen, és minden további nélkül képes arra, hogy saját érdekeinek érvényesítése során se Istent, sem embert ne nézzen.

\*

Ez a két ház nemcsak két, végletesen különbözőt világot képvisel, hanem egyúttal két nagyon is zárt világot. Halála előtti karácsonyi beszédében Oscar egyértelműen utal erre, ha nem is az Ekdahl-ház, de a színház – az Ekdahl-színház – vonatkozásában: „Nekem egyedül ahhoz van tehetségem, [...] hogy szeretem ezt a kis világot itt, e ház vastag falai közt. És szeretem azokat az embereket, akik itt dolgoznak, ebben a zárt kis világban. Odakint van a nagy világ, és néha ennek a kis világnak egy pillanatra sikerül visszatükröznie a nagy világot, hogy jobban megértsük, és azoknak az embereknek, akik ide jönnek, lehetőséget adunk, hogy néhány percre vagy pillanatra ... elfelejtsék azt a kinti, nehéz világot. Színházunk kis sziget – a rend, a fény, a gondoskodás és a szeretet kis szigete.”

Egyáltalán nem csak a nagypolgári miliő teszi, hogy az Ekdahl-ház tulajdonképpen szigetként funkcionál a világban. Nyilván az is szükséges hozzá. A lényeg azonban nem a pénz, hanem az élethez való hozzáállás, a személyes viszonyok telítettsége megértéssel és jóindulattal. Életszeretet, segítőkészség, a megbocsátás képessége, az alacsonyabban állók le nem nézése, s nem utolsó sorban egy olyan vallásosság, amely ezt az általános hozzáállást csak még gazdagabbá teszi, mert bizonyos mélységi dimenziót kölcsönöz neki: íme, ezek azok az értékek, amelyek meghatározzák az Ekdahlokat. De mindez a pozitívum mégsem a vallásból fakad, hanem egyszerűen az emberi természet részét képezi, legalábbis amennyiben az ember helyesen tud a társas kapcsolatokra tekinteni. Valójában ez a forrása vallásosságuknak is, amely ennek a legjobb értelemben vett természetességnek a természetfölötti kiegészítése. S bár az Ekdahl-ház kapcsán határozottan *szigetről* van szó, ne feledkezzünk meg arról, hogy a család nemcsak a ház családon kívüli tagjainak ad sok mindent, hanem a színház révén az egész városnak is. Hogy Bergmannak volt-e valaha része egy ilyen életben, azt nem lehet tudni, de hogy filmjei az erre irányuló kínzó sóvárgásból fakadnak, az egyértelmű.

Azonban nemcsak az Ekdahl-ház sziget a nagyvilágban, hanem a püspöki rezidencia is, csak éppen másképpen, mint az előbbi. A maga puritanizmusával, szigorú vallásosságával nagyon kiüt abból modernizálódó, egyre inkább a kényelmet és az élvezeteket hajszoló korból és miliőből (a XX. század elején járunk), amelyben a film cselekménye játszódik. Míg az előbbi a *világigenlés* miatt zárkózik el a világtól, mert csak így tudja megőrizni magában azt, amilyenek a világnak lennie kellene, de amit az folyamatosan megtagad, az utóbbi a *világtagadás* miatt zárkózik el a világtól, mert a maga rigórus vallásosságának ormairól letekintve lenézi és megveti a világot, a hiúság vásárárt.

Az a tény, hogy a bergmani alternatíva mindkét pólusán egy-egy sziget van, rámutat ennek az alternatívának a nagyon is *személyes* jellegére: Bergman nem általános társadalmi problémákat visz vászonra, hanem a saját egyedi, szinte csak rá vonatkozó

kérdéseit feszegeti filmjeiben. Bergman – lehet, hogy emberként nem, de művészként egyértelműen – úgy élte meg világát, mint akinek folytonos harcban kell állnia a püspöki rezidenciával, méghozzá az Ekdahl-világ képviselőjében; annak a világnak a képviselőjében, amely Bergman számára egy olyan idealitást reprezentál, amelyet sosem lehet elérni, s amely csak reménytelen vágyakozásának tárgya lehet. Bármennyire is furcsa ezt állítani, de filmjeiből ítélve Bergman saját személyes világa, a maga ténylegességében és meglétében sokkal közelebb áll a püspöki rezidenciához, mint az Ekdahl-lakhoz – hiszen egész életművének ez a mozgatórugója –, de vágyai magától értetődően ez utóbbi irányába hajtják. Hogy még világosabban fogalmazzak: *Bergman a püspöki rezidenciát nem a külső világban éli meg, hanem saját belső világában, méghozzá mint szenvedésének fő forrását*. Szeretne szabadulni tőle (szinte mindegyik filmje egy-egy kudarcba fulladt szabadulási kísérlet), de nem tud. Bergman örökre foglya maradt saját belső, ámde gyűlölt „püspöki palotájának”.

E két világ közötti belső feszültség hozta létre a bergmani filmművészetet, a XX. század alighanem legkomolyabb, legsúlyosabb és nem utolsósorban *legegységesebb* rendezői életművét. A probléma- és kérdésselvetés komolysága, elmélyültsége, mélységesen emberi volta az, ami Bergman filmjeit annak számára is érvényessé teszi, aki maga hasonló problémákkal egyáltalán nem küzd.

\*

Van azonban egy harmadik világ is a *Fanny és Alexander*ben, ami a fenti két világot – legalábbis a bergmani felfogás szerint – valamiképpen összekapcsolja, vagy legalábbis össze kellene kapcsolnia, s ami a filmben a történetek *katalizátorának* szerepét játssza.

**3. Isak Jacobi otthona.** Ekdahlék meglehetősen szociális és immanens vallásosságáról már volt szó, mint ahogy a püspök képmutató vallásosságáról is. Bergmant magától értetődően taszítja az utóbbi, de az előbbi sem elégíti ki. Itt, Isak bácsi házában láthatjuk meg azt, hogy a vallás – a transzcendencia – voltaképpen mit jelent a rendező számára.

Isak bácsi háza meglehetősen ellentmondásos: tele van félelmetes dolgokkal, egészen a lélegző múmiáig elmenően, ami akkor sem való egy családi házba, ha nem lélegzik. Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy a „szent”-nek mint olyannak a leghíresebb vallástörténeti definíciója az, hogy *mysterium tremendum et fascinans* – vagyis: „félelmetes és megigéző titok” (Rudolf Otto). A szent egyszerre vonzó és ijesztő. Ezt a paradox kettősséget hordozza Isak bácsi háza is. Ugyanakkor ez a ház nem kíván alternatívája lenni a püspöki laknak. Már csak azért sem lehet az, mert *kívül van a realitás világán*. A püspöki lak *reális* alternatívája Ekdahlék háza.

Bergman alighanem azért választott zsidó miliőt ehhez, mert a kereszténységet – feltehetően elsősorban gyermekkori lutheránus tapasztalatai alapján – a ridegséggel, szeretetlenséggel és formális vallásossággal azonosította. Márpedig ha a kereszténységet ki akarta hagyni a képből, egyszerűen nem volt mihez nyúlnia saját környezetében, csak a zsidósághoz. Talán erre is volt gyermekkori indíttatása. A zsidó vallás már pusztán ismeretlensége, elzártága miatt is elég titokzatos, és ez az információhiányból

fakadó titokzatosság könnyen fordul át „misztikus” értelemben vett titokzatosságba. A film kontextusában elegendő ezzel kapcsolatban csak a zsidó mágiára és a kabbalára gondolni. Ezt a „misztikus” miliőt legalább annyira markánsan ábrázolta Bergman, mint a másik kettőt. Vagyis Isak bácsi háza egy önálló, harmadik világot képvisel. Az egész film legfontosabb, központi jelenete is ehhez a világhoz kapcsolódik.

Bergman Isak Jacobit mint zsidót egyáltalán nem politikailag – filo- vagy antiszemita – módon ábrázolta. Az öregúr a maga csendes és szerény módján kiválóan belesimult az Ekdahl-házba, és jellegzetes zsidó öltözködésmódja ellenére is szinte családtagnak számított. Ráadásul ő hajtotta végre a gyerekek kiszabadítását is. Tehát alapvetően jó, sőt szeretetre méltó ember volt. Van azonban két dolog, amit nem lehet nem észrevenni, és ami a film – és Bergman – zsidóképét árnyalja. Az egyikről már volt szó: a középső Ekdahl fiú, Carl nem akar többet kölcsönkérni Isaktól, mert az nagyon magas kamatot számol fel neki. A vér tehát nem válik vízzé: Isak bácsi képes volt az általa olyannyira szeretett és őt befogadó Ekdahl család egyik tagjának uzsorakamatra kölcsönözni. De a jószágos Isak bácsinak van még egy másik problematikus arca is, és ezt maga a háza mutatja meg. Miközben ugyanis az Ekdahl család viszonylatában jovialis, szeretetreméltó öregúr, maga körül egy meglehetősen furcsa és kétes világot hozott létre. Vagyis egészen más arcot mutat kifelé, mint befelé. Van egy nyilvános, a társadalom számára is elfogadható arca, és van egy olyan rejtett arca, amelyet talán még szeretője, Helena sem ismert. Valójában az ő világa – az ő háza – még az Ekdahl-háznál vagy a püspöki palotánál is jobban elzárkózik a külvilágtól. Tele van kísértetekkel, szellemekkel (lásd állandóan mozgó bábuk), lélegző, mágikus hatásra megmozduló és sötétben világító múmiával (talán utalás arra, hogy a halál nem zár le mindent). Itt él Isak bácsi két unokaöccsével. Az egyik Aron, aki nappal kifejezetten konzolidált fiú, lesi Isak bácsi kívánságait, éjszaka azonban eléggé furcsa módon abban a nagy házban, ahol bőven lenne számára hely, Isak bácsi lábánál alszik, ráadásul nyitott szemmel, ha pedig éppen nem alszik, előbújik belőle a kisördög, és meglehetősen durván ijesztgeti a náluk lévő Alexandert – egy kisfiút! Nincs benne rossz szándék, de amit tesz, az mégis félelmetes, különösen a maga éjszakai környezetében.

Míg Aron valahol a külső és a belső világ, a társadalmi környezet és Isak bácsi házának határán van mint egyfajta közvetítő a két világ között, addig testvére, Ismael már teljesen és kizárólagosan ehhez a zárt világhoz tartozik, hiszen ebben a világtól elzárt házban egy szobába bezárva, „hét lakat alatt” őrzik, s annyira (köz)veszélyes, hogy szobájának – vagy inkább cellájának – ajtaját egy vasrácsos ajtó egészíti ki, amelyre ráadásul még külön vashálót is feszítettek. Ez nemcsak azt biztosítja, hogy ő ne tudjon onnan kijönni, hanem azt is, nehogy más be tudjon hozzá menni. Ismael szobája a bergmani „szentek szentje”, vagyis a legbelső, legrejtettebb zug, ahová még Aron is csak félve mer belépni. Még az ablak is be van deszkázva, és csak a deszkák között szűrődik be némi fény. Ez a szoba Ismaellel éppúgy a legbelső szentély Isak bácsi házában, mint a püspök házában a püspök gyengeelméjű, magatehetetlen nagynénjének szobája, s e két „szentek szentje” egyúttal nagyon intenzíven fejezi ki a két ház közötti különbséget: egyik oldalról az életteleniséget és a bénultságot, másik oldalról a természetfölötti hatékonyságot.

Ismael „közveszélyes” voltát azonban nem a szó hétköznapi értelmében kell érteni; ő nem fizikai értelemben veszélyes másokra, hanem egyszerűen lényé által. Ismael „rádiumber”, aki akár akaratán kívül is árthat azoknak a hétköznapi embereknek, akik nincsenek felkészülve a találkozásra egy ilyen személyiséggel, s akiket ezért meg kell védeni tőle. Mint ahogy hiperérzékenysége miatt Ismaelt is meg kell védeni a hétköznapi emberekkel való találkozástól. Ismael, aki korántsem meglepő módon embergyűlölő, maga is adekvátnak tekinti elzártságát. Azt is lehetne mondani, hogy a misztérium tremendális – félelmetes, ijesztő – aspektusa túl erősen jelenik meg benne ahhoz, hogy az emberek hétköznapi világát ne veszélyeztesse, s ennek ő maga is tudatában van. Mindenesetre Ismael tulajdonképpen mivoltát jól mutatja, hogy puritán egyszerűséggel berendezett szobája telis-tele van réges-régi, alighanem kabbalisztikus traktátusokkal, és még a földön is egymásra halmozva állnak az ezoterikus tudást képviselő könyvek.

Itt, a szentek szentjében a *mysterium magnum*, a nagy titok *maga Ismael*. Ismael *androgün*: se nem férfi, se nem nő, mert kívül van a mi megszokott, nemileg polarizált világunkon. Okkult és mágikus képességekkel rendelkezik: egyrészt tisztánlátó, hiszen látja Alexander legrejtettebb gondolatait is, másrészt arra is képes, hogy az Alexanderben lévő rejtett vágyakat „realizálja”, vagyis átvigye a valóságba.

Ismael megkéri Alexandert, hogy írja le saját nevét – ám amit a kisfiú leír, az mégis Ismael neve lesz. Ez az első jele annak a *participation mystique*-nek, „misztikus részessülésnek”, amely kettejük lényének összeolvadását jelenti, és amely előfeltétele annak, hogy Ismael – Alexandernek segítve – hatást, méghozzá negatív hatást tudjon gyakorolni a püspökre. Eme *participation mystique* miatt vetközteti le meztelenre Ismael Alexandert, hogy még a ruha se álljon közénk. Mondani sem kell: ahogy Ismael angridünitálásának semmi köze a mai genderelmélethez, éppúgy e jelenetnek sincs kapcsolata sem a homoszexualitással, sem a pedofíliával. Alexander gyilkos gyűlöletét felhasználva voltaképpen Ismael az, aki megöli a püspököt, amikor beindítja azokat a folyamatokat, amelyek eredményeképpen aztán a püspök meghal. Teszi ezt annak ellenére, hogy a gyerek tiltakozik, méghozzá nagyon is hangsúlyosan, ráadásul kétszer is. Vagyis hiába van gyilkos indulat a gyerekben, a gyilkosságtól mégis visszaretten, viszont a folyamatot, amit Ismael – a gyerek gyilkos gyűlöletéből merítve erejét – elindított, megállítani már nem lehet. A vágyból Ismael katalizátori közreműködése révén valóság lesz.

Ebben a környezetben vetődik fel a legélesebben Bergman alapkérdése, az Isten-kérdés. Az, hogy Aron egy meglehetősen visszataszító, vagy legalábbis parodisztikus Isten-bábuval ijesztgeti Alexandert, tulajdonképpen Isten ábrázolhatatlansága miatt abszurdum egy zsidó számára, s egyúttal arra is rámutat, hogy Isak bácsi házának vallásossága nagyon messze áll a hagyományos, vagyis ortodox zsidó vallásosságtól, de tulajdonképpen még a kabbalától is (talán az „Ismael” név is erre utal, Izmael ugyanis – Izsákkal ellentétben – Ábrahám nem zsidó törvénytelen fia volt). Azonban Alexander sem fogalmaz meg kedvezőbb véleményt Istenről: közli apja megjelenő szellemével, hogy „Isten szarik mindenkire”, továbbá Aronnak azt mondja, hogy „ha van Isten, akkor egy rohadt dög”; amire Aron válasza: „Szerintem nagyon érdekes az elméleted.”

Lényegileg tehát Aron és Alexander egy húron pendül az Isten-kérdésben. Ebben a „misztikus lakásban” az Isten-kérdés tehát inkább negatív módon vetődik fel és dől el, olyan módon, hogy az még a hagyományos zsidó vallásosság számára is blaszfémianak minősülne. Ez a lakás ugyanis nem Istenről szól, hanem a mágiáról, az okkultizmusról, a szellemekről. Voltaképpen ez az, amit Bergman a transzcendenciából meg tud ragadni, vagyis amivel a maga hitetlenségét vagy legalábbis kételkedését ellentételezni tudja. Bergman számára ez képviseli a megoldást. És ez bizony, valljuk be, nagyon szegényes. Gyakorlatilag ez a mai okkultizmus vagy *New Age* színvonala. Bergman az „istenit” csak az okkultizmusban és a mágiában tudja meglátni – miközben maga is tisztában van azzal, hogy ez egy igencsak kétes világ. Mindenesetre ebből a világból indul ki az a két akció (a gyerekek csodás-mágikus kiszabadítása, és a püspök mágikus megölése), ami az egész filmet a *happy end* irányába viszi el.

\*

A *Fanny és Alexander* Bergman mélylélektani filmje, amelyben megfogalmazta a maga – részint csak vágyaiban élő, részint reális, részint irreális – világait: egyrészt a vágyott idillt az Ekdahl-ház képében; másrészt azt a rideg világot, amellyel egész életében harcba állt legbelül, a püspöki lak formájában; harmadrészt és végül azt az irreális világot, amelyről úgy gondolta, hogy a rideg szeretetlenség világtól meg tudná menteni, Isak bácsi házának formájában. Bergman érezte, hogy a maga nyomasztó világából csak egy *deus ex machinával* – vagyis csak egy csodával – menekülhetne meg: ahogy a gyerekeket Isak bácsi csak egy mágikus jellegű csodával tudja kimenekíteni a püspök házából, éppúgy Ismael is csupán egy mágikus művelettel tudta elérni, hogy a püspök a körülmények szerencsétlen – vagy ha úgy tetszik szerencsés – összjátéka folytán meghaljon. Ugyanakkor mindhárom világnak megvan a súlyos fogyatéka: a vágyott paradicsomi világ szellemi-intellektuális értelemben még középszerűnek is csak jóindulattal tekinthető: „életfilozófiája” túlzottan felszínes ahhoz, hogy az ember megérthesse általa a világfolyamatokat és azok mozgatórugóit, vallásossága pedig híján van a valódi transzcendenciának. Az elidegenedtség püspöki világából hiányzik minden melegség és derű, vagyis az egy jégheideg földi pokol. A zsidó mágikus világ pedig a maga szellemeivel, múmiáival és adott esetben fekete mágiájával önmagában véve is egy fölöttébb kétes szellemiséget képvisel. Bergman tehát – talán öntudatlanul is – számot vetett azzal, hogy nincs reális esélye arra, hogy a filmjeiben megjelenő egzisztenciális dilemmáira választ találjon, életfogytiglan nyomasztó problémáitól megszabaduljon. Ezért nyúlt hozzá oly gyakran a csoda eszközához, de azért is, mert számára a „transzcendenciát” legjobban a csoda jellemezte – ami, valljuk be, a transzcendenciaértelmezésnek egy meglehetősen alacsony és materiális szintjét képviseli.

Bergman ezzel a grandiózus, egész életművét lezáró alkotásával még utoljára megfogalmazta, hogy élete nagy kérdéseire *nem találta meg* a megoldást. Ezért a legutolsó szó mégsem a *happy endé*. A püspök szellemének Alexanderhez intézett szavai a film végén voltaképpen magának Bergmannak szólnak: „Nem menekülsz tőlem.”