



**Z, G:** Ingmar Bergman; **Pr:** Allan Ekelund, Svensk Filmindustri; **A:** Sven Nykvist; **M:** Evald Andersson; **A:** Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Max Von Sydow, Allan Edwall, Kolbjörn Knudsen, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen, **Z/B,** **81 min. DCP**

## Nattvardsgästerna

Los comulgantes

1962, Suecia

1961eko udaberriko egun batean hasi nahi dut testu hau, aukeran. Hamalau urte bete berri nituela jaso nuen zinema kultuko bataioa, artean galtza motzak neramatzala. Aipatu berri dudan urte hartan, Bilboko Ayala zineman estreinatu zen nik orduan “egile-zinema” izena zuenik susmatu ere ezin nuen arloko aurkikuntzarik berriena. Valladolideko Zinema Erlijiosoaren eta Giza Balioen Astean —hasiera batean, Zinema Erlijiosoaren Astea izenez ezagutu zen, 1956an sortu zenetik, eta adierazitako izen zabalago horrekin 1960az geroztik— Ingmar Bergmanen *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) aurkeztu zuen urte hartan bertan, eta urrezko Labaro saria eman zion; hurrengo urtean ere sari bera irabazi zuen, *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960) filmari esker. Une horretatik aurrera, zinemagile suediarren filma “zinema erlijiosoa” izenekoaren boladak azken emaitza bihurtu zen Espainian.

Aerolito hark Valladolideko ikusleengan eragin zuen talka aintzat hartuta, Aita Carlos Maria Staehlin apaiz jesuitak<sup>1</sup>, zeinak zazpigarren artearen ikertzaile gisa zeukan interesa zentsura-bokazio sustraituarekin konbinatzen zuen —nire belaualdiko jendearen artean «Aita Stalin» izenez ezagutzera iritsi zen—, filmaren jatorrizko elkarrizketak berregin zituen, filmaren bertsio espainiar bat puntu-puntu jarritz, eta Bergmanen ur uher samarrak asmo onen errotara eramateko xedez<sup>2</sup>. Laburbilduz, filma bidea urratuz joan zen areto komertzialetan, zinema erlijiosoari eskainitako jaialdi batetik igaro izanaren babesa baliatuta, nahiz eta publikoak ez zekien ikusten ari zena bertsio manipulatu zenik —berriro ere gertatuko zen kontu bera, are modu eskandalagarriagoan, zuzenduta eta zabaldua aurkeztu zuten *El manantial de la doncella* lanarekin—.

Valladolideko esparru hautatuan sartu eta urtebetera, 1961eko udaberriko larunbat batean<sup>3</sup>, *El séptimo sello* Bilbon estreinatu zen, eta tokiko prentsan filma zentsoreek artean ere kalifikatu gabe zeukatela argitaratu zenez, ez dakit oso ondo zer arrazoirengatik —beharbada garai hartan objektu bakan hura benetan zer izango ote zen pentsatzen ariko ziren artean—, gure aitak, ordu-rako zinematik niri eragiten zidan interesaz erabat jakitun zela, zinema-aretoa joan gintezkeela iradoki zidan, ea sar ote gintezkeen ikustera, prentsako iragarkietan filma egiazko “zinema erlijiosoa” zela baitzioten. Iragarpen guztiak aurka bagenituen ere, oso ikusle gutxi zeudenez, zinema-aretoko atezainarekin elkarrizketa labur baten ondoren, hark bere burua babestuz aitari gogorazita aita bera izango zela filma ikusteak eragin zezakeenaren erantzule bakarra, aukera izan genuen gure hirian filmaren lehen proiektzioa joateko. Orduan, birus bat inokulatu zidaten, Bergman-57 birusa; berehala egiaztatu ahal izango duzuen bezala, birusak hirurogei urte daramatza nigan bereak eta bi egiten, hainbat mutazioen bidez.

\*\*\*\*\*

Nik garai hartan ezin nuen susmatu Bergman *L. 163* behin-behineko izenburua zeukan film bat prestatzen ari zela ekoiztetxean; ia hamarkada osoa beharko zuen *Los comulgantes* izenburuarekin Espainiako pantailetara iristeko.

2022.01.14

Zinemako istorioak (III)

Beste sei film egin zituen —egilearen ibilbidean garrantzi handikoak batzuk, hala nola *En el umbral de la vida*, *Fresas salvajes* eta *Como en un espejo*— *El séptimo sello* burutu baino lehenago. Gogora dezagun, gainera, *El séptimo sello* gure artean ikusgai jarri zutenerako zinemagileak 1946an hasitako zuzendari ibilbide oparoa zeukala osatuta, hamasei film luzekoa, hain zuzen, eta horietako bakar bat ere ez zela Espainian ezagutzen, nazioartean lortu zuen erresonantziaren erreferentziengatik izan ezik. Izan ere, Bergmanek urteak zera matzan ordurako Europako zinemagile famatuena artean ospea eskuratuta. Horren adierazle gisa, aski da azaltzea aurreko urteetan haren lanak sarituak izan zirela Canneseko zinemaldian —*El séptimo sello* filmak Epaimahaiaren Sari Berezia jaso zuen 1957an eta *En el umbral de la vida* filmak, berriz, zuzendaritza onenarena, 1958an— eta Berlineko zinemaldian —*Fresas salvajes* filmak Urrezko Hartza eskuratu zuen urte berean—. Gainera, Espainiako atarikoarekin batera, bi Oscar irabazi zituen elkarren segidako bi urtetan, 1960an eta 1961ean, atzerriko film onenaren kategorian, *El manantial de la doncella* eta *Como en un espejo* filmei esker, hurrenez hurren.

Zentsura ikusleen eta zinemagileen arteko harremanetan eragin handiz tartean sartu zen herrialdeetan hainbat eta hainbat egilerekin egun haietan gertatzen zen bezala, Bergmanen lanak gure artean jasotzeko emaria, Espainiarekin izan zuen lehenengo harreman hartan, zinemagintzaren kanpoko kontingentzien arabera izan zen. Horrekin batera, asmo handiko lan jakin batzuek Espainiako zinema-eskaintzaile txepel zalantzatien artean eragiten zituzten dudak zirela eta, ordu traketsetako hutsuneetan emateari lotu zitzaion. Nolanahi ere, une horretaz geroztik, Espainiako zinema-aretoetan Bergmanen estreinaldi andana bat ezagutu ahal izan zen nahiko denbora laburrean, eta horrek aurreko banaketaren utzikeria estali egin zituen, hein batean soilik izan bazen ere. Valladoliden arrakasta handia lortutako bi filmak estreinatu ostean, ia berehala iritsi ziren *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) eta *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) 1962an; *Noche de circo* (*Glycklarnas afton*, 1953), *Una lección de amor* (*En lektion i kärlek*, 1954), *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) 1963an; *En el umbral de la vida* (*Nära Livet*, 1958) 1965ean; *Un verano con Monika* (*Sommaren med Monika*, 1953) 1967an<sup>4</sup>. Azkenik, eta hau da orain interesik handiena eragiten diguna, *Los comulgantes* (*Nattvards-gästerna*, 1963) Espainiako zinema-aretoetara 1968ko otsailean —Bartzelonara— eta martxoan —Madrilera— iritsi zen. Hori bai, lehentxeago sortuak ziren Arte eta Saiakera aretoek eskaintzen zioten esparru berri eta berezian; areto horiek ikusle zorrotz eta kultuen talde txiki bati zuzendutako zinema proiektatzeko zabaldu ziren, azpituduluak zeuzkaten bertsio jatorrizkoetan. Ez da erraza gaur egungo ikusleek aintzat hartzea garai hartako Espainiako pantailetan halako dosi aipagarria agertzeak zenbaterainoko eragina zuen, hain zuzen ere, askoz ere konplexuagoak baitziren haiek, garai hartan Espainiako aretoetan batez beste ematen ziren ia beti jatorri iparramerikarreko erakusgai zabartu haien aldean; une hartako zine esanguratsurik ez zen ordura arte ezagutu gure aretoetan.

Izan ere, hori ere kontuan hartu beharreko beste kontu interesgarri bat da: une hartarako Bergmanen figura sendo finkatuta zegoen “kalitatezko zinemaren” adibide gisa. Sortzeko grinaren ordezkari zen zinemagilea, haren lanak artelan ukazintzat hartzen ziren, eta bere kontakizunetan aurkezten zituen arazo existentzial eta/edo erlijiosoen inguruko eztabaida askotarikoei bide ematen zien. Barregarri samarra badirudi ere, Bergmanen zinema “gogorra baina ona” izendapenaren azpian babesten zen, haren irudiek agertu ahal zituzten balizko gehiegikeriak justifikatzeko. Hori dela eta, urte haiek bizi izan zituztenek gogoratuko duten bezala, haren filmak behin eta berriz zineklubetako saioretan erakusten ziren, non era askotako eztabaidetarako aitzakia gisa balio izaten zuten. Hori baino zailagoa izaten zen argitzea zeintzuk ziren benetan film haiek janzen zituzten ezaugarri estetikoak, alde batera utzita zinema erlijiosoari buruzko aipamen anbiguoak, protagonistak itxuraz estutzen zituzten oinaze existentzialak edo ustezko jatorri espresionistak. Dena dela, esan daiteke hirurogeiko hamarkadaren amaierarako Bergmanek Espainiako publikoarekin zeukan harremana egonkortuta zegoela, eta berdin mantenduko zela hura zinematik formalki “erretiratu” ondoren ondu zituen

azken filmetan ere, mende berriaren hastapenetan. Zinemagilearen aldatzeko kemena sendo finkatuta egon zen beti. Haren erabilera-balioak aldi baterako birpentsatze batzuk izango zituen, bai eta ostrazismo-aldiren bat edo beste ere, laburra izan arren.

\*\*\*\*\*

Puntu honetara iritsita, argi adieraztea komeni da Bergmanen zinema non-baiten kokatzea ez dela lan erraza. Areago, izan dezakegu tentazioa hura guztiz originala zela baieztatzeko. Ez da soilik zinemagile kultua izateagatik (ez “kultukoa”, hori ere baden arren), urte askoan film-fabrikatzaileen jakintzek hasieran zirku-artistenaren parekoa zen lanbide baten hastapenak ozta-ozta gainditu zituzten mundu batean. Edonola ere, sormen-bizitzan hainbat arte-praktika uztartu zituen egile horietako bat da Bergman, eta emaitza onekin beti. Zinemagile moduan ospe handia izateaz gain —eta hala bizi izan zuen berak—, antzerkigile nabarmentzat jo izan zuten, Suediako antzoki garrantzitsuetan zuzendari izatea lortzeaz gain, munduan izen handieneko eszenatokietara igo ziren obra dramatikoek eta operen ezin konta ahala eszenaratze gauzatu zituenena.<sup>5</sup>

Baina beharrezkoa iruditzen zait azpimarratzea batez ere idazle bikain-bikaina izan zela, nahiz eta berantiarra izan. Bere gidoiak idazteaz gain landu zuen sormen alderdi hori zineman eta antzerkian ibilbide artistikoa sendo finkatuta zeukanean landu bazuen ere, haren literatura-testuen kalitatea bere artelan zinematografiko onenekin pareka daiteke, inolako zalantzarik gabe. Bai literatura arlo horretan hasi zeneko memorien bi liburukiak, *Linterna mágica* (1987) eta *Imágenes* (1990), aintzat hartuta, eta bai bere azken urteak dotoretu zituzten narrazioak gogoan izanda —batzuetan beste zinemagile batzuek gauzatu zituzten filmetarako proiektu gisa pentsatuak—, artistari bere “familia-eleberria” (ikusiko dugunez sortzeko material “erreserba” handietako bat) izan zenari beste koska bat gehiago eransteko aukera eman ziotenak: *Las mejores intenciones* (1991), *Niños del domingo* (1993) eta *Conversaciones íntimas* (1996) lanak ezagutu ezean, gizakiaren eta artistaren inguruan osatu ahal dugun irudi oro ezingo da osoa izan.

\*\*\*\*\*

1961ean, zinemagile gisa zeuzkan ahalmen guztien jabe zen Bergman. Zinemagile klasikotzat jotzen da, izen horrekin istorioak kontatzea funtsezko zeregina zuen norbait izendatzen dela ulertuta. Jakina, Bergmanen kasuan, istorio horiek konplexuagoak eta ilunagoak izaten ziren gure pantailetan orduan sarritan ikusten zirenak baino, nahiz eta, azken batean, artikulazio eta egitura arloan ez ziren gehiegi bereizten ikusten ohituta geunden istorio haiek kontatzeko modu konbentzionaletatik. Argi zegoen, halaber, haren pertsonaien psikologia ohiko zinema-heroiarena baino askoz ere trinkoagoa eta korapilatsuagoa zela. Era berean, jorrotutako gaiak askoz ere harago iristen ziren “jende arrunta” izenez deitzen dugunaren eguneroko bizitzako arazo hutsekin alderatuta, noraino eta egiazko eskatologian barneratzeraino sarritan. Harago joate horrek zekarren, alde batetik, haren zinemak eragiten zuen mirespena, batzuetan ikusle jendea ahozabalik uzterainokoa, eta, beste alde batetik, haren lanean nahaste intelektual hutsa besterik ikusten ez zutenei eragiten zien gaitzespen muturrekoa. Beti pentsatu izan dut Bergmanek bere artea ulertzeko modu horrekiko kontuak berdindu zituela *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) izeneko lan bakoitian, non Stockholmetik gertu dagoen herri txiki bateko agintariek deitu egingo dioten mutu plantak egiten dituen Albert Emanuel Vogler izeneko ilusionista misterioitsu bati —Max von Sydowk antzetzua—, haien aurrean bere botere hipnotiko eta terapeutikoak erakutsi ditzan. Haren arerio nagusi Vergerus Doktorea (Gunnar Björstrand) autopsia oker bat eginaraziz barregerri utzi ondoren, Vogler eta beraren *troupea* hiribururantz abiatuko dira berriro, Erregeak bere trebetasunak Gortearen aurrean erakusteko joan dadin eskatu dion lekura.<sup>6</sup>

Beraz, baldin eta Bergman nonbait kokatu beharko bagenu, leku hori nahitaez ezegonkorra izango litzateke. Klasikoa zen lehenengo garaian, kutsatuta

bazegoen ere, Jean-Luc Godardek ederki ikusi zuen bezala; istorio kontalariaren ekintza Lehen Zinema abangoardiaren ezaugarri izan ziren lore-joko zinematografikoekin. Eta hizpidera ekarri zuen maisuaren irudi batzuek atzean uzten zuten lurrina: Epstein, Kirsanoff, Man Ray eta beste batzuk. Ez hain zuzen Bergmanen zinematik nekez desagertu zen kutsatze hori goraitzeko<sup>7</sup>. Hori bezain egia da, era berean, egilearen lehen garai zinematografikoan *Un verano con Monica* (*Sommarem med Monika*, 1953) filmean Harriet Andersonek kamerari begiratzea bezalako distiraldiak ere aurkituko ditugula, zenbait kritikari hainbeste liluratu zituen amets korapilatsu horietatik aldentzen direnak, beste unibertso estetiko batera eramanez, antzerkira hain zuzen, aktorearen inguruan dekoratua ezabatzen duen argiaren iraungitze geldo horrek adierazia, argi-fokua haren gainean ezarrita. Baldin eta hark eraikitako labirintoan galdu nahi ez badugu, hobe dugu gogoratzea mundua “antzerki bihurtzea” izango dela zinema-modernitatearen tresnarik gogokoenetako bat.

Kontua da kritika zinematografikoak gehien eta okerren erabiltzen dituen hitzetako bi, zalantzarik gabe, “klasikoa” eta “moderno” direla hain zuzen, nola film partikularrei hala zinemagile jakin batzuei aplikatuta; ideia horiek hartu behar diren zentzua behar besteko argitasunez inoiz definitzen ez den heinean. Nahaste-borrastea dakar horrek, eta jende asko eroso sentitzen da hor. Ingmar Bergmanen sarean erori nintzenetik, eta hor eroriz gero ihes egitea zaila da, beti galdetu izan diot neure buruari ea aipatutako ohiko izendapen konbentzionaletan zein dagokion ongien Upsalako zinemagilearen lan filmikoari, zeina sakonki eklektikoa eta konplexua den bilakaeran, inoiz ez lineala. Batez ere, Bergmanengan beti bi ideiak elkarren gainean ezarri izan direla iruditzen zait —istorio-narratzailearena, batere estereotipatu gabeko istorioak, jakina, baina istorioak azkenean—, bai eta esperimintatzailearena ere, nahiz eta ez den beti intentsitate berarekin ikusi ahal, bere irudien atzean beti zelatan egoten dena.

Joan den mendeko hirurogeiko hamarkadaren hasierara arte itxaron behar izan zen Harriet Andersonek kamerari egindako begiradan iradokitako hari estetikoari tira eginez Bergman era agerikoan sumatzeko. “Zinema berrien” eta urte haietan ugaritzen ari ziren “bigarren abangoardiekin” zuten elkarriketaren loraldi betean egin zuen, gogo biziz sartuz —bulkada horren aztararik nabariena, jakina, 1966ko *Persona* lanean agertzen da— ordura arte eguneroko zinemak bere gain hartutako egia artistiko guztiak zalantzan jartzeko mugimendu horretan.

Niri dagokidanez, 1961etik 1963ra bitartean egin zituen hiru “ganbera-filmekin”<sup>8</sup> zabaldu zen aldia (*Como en un espejo*, 1961; *Los comulgantes*, 1963 eta *El silencio*, 1963) nabarmen oinarritu zen zinemagilearen jarrera azaltze hori, zinema-garai haietako airearekin zeukan lotura nabarmena. Baina, Bergman izateari inolaz ere utzi gabe, noski. Eta bere artea, berehala jorratuko dudana bigarren obra horretan, lortu zuen fintasun-maila handienera eraman zuen.

Hala, haustura hori kokatzera behartuta gaude, labor bada ere, baldin eta osorik ulertu nahi badugu Bergmanen zinemak *Los comulgantes* filmarekin eman zuen urratsa.<sup>9</sup> Izan ere, zinemagileak *Como en un espejo* hasteko aukeratu zuen irudia adierazgarria da: iluntzeko argiaren erdian lau silueta itsasotik irteten direla dirudi, jatorrizko magma batetik sortuak izango balira bezala. Nekez bazter daiteke zerbait hasten ari delako ideia.

Zerbait hori zenbait alderditan zehaztuta dago. Lehena, une horretaz geroztik Bergmanek —John Fordek hark baino lehen Monument Valleyrekin egin zuen bezala, kasu nabarmen bat aipatzearen— bere kontakizun asko kokatzeko eta bere bizitza ainguratzeko lekua aldi berean izango den espazio pribilegiatu bat aurkitu zuela: Faro uhartea. Bergmanek berak *Linterna mágica* filmean jaso zituen lurralde hori aurkitzearen eta horrekin setatzearen inguruabarrak eta arrazoiak:

Honela gertatu zen: 1960an *Como en un espejo* izeneko filma egin behar nuen. Uharte batean zeuden lau pertsonari buruzkoa zen. Lehen irudian, ilunabarreko itsaso aztoratu batetik agertzen dira. Han inoiz izan gabe, Orkada uhartean errodatzea nahi nuen nik. Ekoizleak, horrek eragingo zizkion gastuen aurrean

etsita, helikoptero bat jarri zidan nire eskura, Suediako kostaldea azkar ikuska nezan. Kostaldea ikusi nuen, eta Orkada uharteetan filmatzea are sendoago erabakita itzuli nintzen. Etsipenaren ertzean zegoen administrazioak Faro aipatu zuen. Orkaden oso antzeko uhartea zen Faro. Baina merkeagoa. Praktikoagoa. Eskuragarriagoa. (...) Gorabehera askoko ibilaldia egin ondoren, Farora iritsi ginen. Irlan zehar ibili ginen, kirrinka hotsez inguratuta, kostalde ertzean zihoazen errepide estu eta irristakorretan barrena. (...)

Farorekin dudak loturak hainbat kausa ditu; lehenik nire intuizioaren seinaleak izan ziren: hau da zure paisaia, Bergman. Zuk dituzun ideia sakonenei erantzuten die formetan, proportzioetan, koloretan, zeruertzetan, soinue-tan, isiltasunetan, argian eta isletan. Hemen segurtasuna dago. Ez galdetu zergatik, azalpenak *a posteriori* egindako arrazionalizazio traketsak dira. Esate baterako, zure lanbidean sinplifikazioa, proportzioa, tentsioa eta arnastea bilatzen dituzu. Faroko paisaiak neurri handian ematen dizu hori guztia. (...).<sup>10</sup>

Gainera, film horretatik aurrera, argazki-zuzendaria ez zen Gunnar Fischer izango —argazki “klasiko” baten arduradun zena—, harremana hautsi baitzuen harekin *El ojo del diablo* (*Djävulens öga*, 1960) filmatu ondoren, bai-zik eta Sven Nykvist, lehen aldiz *El manantial de la doncella* filmean kolaboratu zuena. Nykvist —argazkilari “moderno”— Bergmanek garai berrian behar zuen argiaren egile bihurtu zen. Argiztatzaile berriak berak zioenez, “Suediako egunsentien tantodun efektuak eta itzal ia hautemanezinak” atzemateko ahalegin beteetan jardun ostean, haren argi aszetikoa erabakigarria izango zen trilogiako hiru filmen ikusgaitasunean, eta, guztiz era berezian, *Nattvardsgästerna* film honetan. Argi hotz-hotza da, eta, aldi berean, kiskalgarria, Jonas Persson (Max von Sydow) sakristiatik irten ondoren elizako leihatiletatik eguzkia indartsu sartzen den filmeko une horretan agerian geratzen den bezala, Tomas Ericsson artzainak, “txinatar mehatxuarekin” obsesionatutako eliztarraren estutasun existentziala baretzen saiatzean, bere porrota berresten duten hitzak esaten dituen bitartean: “Jainko maitea, zergatik utzi nauzu?”<sup>11</sup>.

Bergmanek “ganbera-filmak” izenez deitu zituenak egiteko erabakiak berez eraman zuen egilea konturatzeraz bere zinema, zeuzkan baliabideak erabilia, hurbil zitekeela musikak lortzen zuenera, hark maite zuen baina kasu askotan opakua iruditzen zitzaion artea izanda. Hain zuzen, *Los comulgantes* filmeko eztanda Stravinskyren *Salmoen Sinfonia* entzutean gertatzen da<sup>12</sup>. *Como en un espejo* filmean Jainkoarekin zeukan harremanaren gai konplexua mugimendu bikoitz batekin, espirituala lehenik —“Jainkoa maitasuna da, maitasuna Jainkoa da”— eta lurtarra gero —“Aitatxok hitz egin dit”, dimentsio autobiografiko nabarmena azalera aterata—, konpondutzat eman zezakeela uste zuen Bergmanek; berriro gaiari heldu behar ziola erabaki zuen, eliza abandonatu bateko jatorrizko aldarearen aurrean belauniko jartzen den pertsonaia bat irudikatu zuen bitartean, jainkozko presentziaren behin betiko kontzientzia eskuratzea eskatuz, betiere “existitzen ez denarekiko” lotura hori segurtasuna ematen dion indartsuenera lotzen duen beste loturatik askatu gabe, jaunartzeko lekuan makilaz jotzen duen aita batekiko loturatik libratzeke. Jatorrizko eszena bikoitza, beraz, eta amaitu berri zen filmean lortutako konponbidea ekinez aurkaratzea.

Horregatik, ez da harrizkoa Bergmanek, urte batzuk geroago “Jainkoaren isiltasunaren trilogia” balizkora itzuliz, esan izana bere obraren unerren batean hausturarik izatekotan, hori ez zela gertatu *Como en un espejo* filma baino lehenago, baizik eta horren eta *Los comulgantes* filmaren artean, lehenengoa kontzeptualki berrogeita hamarreko hamarkadari zegokiolako, ordurako sentimentalegia eta erromantikoezia. Sjomanek bere liburuan jaso zuenez, Bergmanen hasierako ideia trilogia bat osatzea izan zen, *El manantial de la doncella*, *Como en un espejo* eta film berriarekin, baina azkar baztertu zuen ideia hori<sup>13</sup>. Halaber, zinemagileak Sjomani kontatu zion film berria aurrekoaren ilusio faltsuekiko kontu-garbitze gisa irudikatu zuela: “Kontuak konpontze bat Jainko Aitatxo horrekin, autosugestioko Jainko horrekin, konfiantza ematen duen Jainko horrekin”.<sup>14</sup> Esan dezagun Bergmanen argudioa batez ere bere lanaren gai-arloko dimentsioaz ari dela, eta iluntasunean uzten dituela haren aukera formalak, horiek izanik, berehala ikusiko dugunez,



hausturaz hitz egiteko aukera ematen dutenak, baldin eta haren lana orduko garai haietan zineman mugitzen ari zenarekin lotu nahi badugu.

\*\*\*\*\*

Orain da unea lehenago pasaeran aipatu dudan Bergmanen zinemako alderdi bati berez eskatzen duen pisua eskaintzeko, haren biografiari, hain zuzen. Ez egilearen obra biografiaren zuzeneko isla moduan finkatzeko, bai-zik eta esperientzia pertsonala irudi eta soinu bihurtzeko modu konplexuak arakatzeko. Iruditzen zait obra autonomo bat zinemagile gutxiak eraiki izan dutela oinarri pertsonal batzuen gainean Bergmanek bezain argiro, eta hark ez zuen hori inoiz ere alboratu. Haren arte-langintzaren haragia eta odola dira haurtzaroko gorputz-zigorak, “pubertaroko iluntasun odoltsuak”, Erretoretzako igande arratsalde geldoak, nazional-sozialismoarekiko nerabe aldiko lilurak, bere hitzetan “emaztearen eta amaren arteko nahasketa itogarritik libratzeko” aukera ematen zioten amets errepikakorrek, sexuaren “poza baino handiagoko poza”. Areago dena, Bergmanek ez zion inoiz uko egin bere burua soilik konprometitzen ez zuten material pribatuak sortzeko material gisa erabiltzaileari, memoria-liburuetako anekdota ugaritan kontatu zuen moduan. Dena dela, haren unibertsoan sartzeko giltzarik ezingo genuke eskuratu, baldin eta amarekin nahiz aitarekin izan zuen harreman korapilatsua jorratu gabe utziko bagenu; artzain luteranoa zuen aita, erlijio-sinesmen zurrunekoa, eta maite zituenak bera bizi zen unibertsoan bizitzera behartzen zituen, zeinetan “sufrimendu bideko espiazioa eguneroko kontua zen”. Hortik ez da ondorioztatu behar biografiak haren langintza azaltzen duenik, baizik eta, alderantziz, obrak ematen duela aukera artistaren lanei eta egunei balioa emateko. Autobiografiaren eta arte-sorkuntzaren arteko harreman nahaspilatsu hori azaltzeko, zinemagileak *Los comulgantes* filma amaitzeko aurkitu zuen modua mahai gainean jartzea da onena. Anekdota horrek, gainera, Bergmanek arte-sorkuntzari ekiteko erabiltzen zuen etikaren formulaziorik sakonena bildua du bere muinean:

“*Nattvardsgästerna* filmerako prestaketak egiten ari nintzela, udaberri hasieran Uppland eskualdean zehar ibili nintzen elizak ikusten. Gehienetan, sakristauren etxean giltza eskatzen nuen, eta ordu batzuk ematen nituen elizan eserita, argia nola mugitzen zen ikusten, eta filmaren amaiera nola osa nezakeen pentsatzen. Dena idatzita eta aurreikusita neukan, amaiera izan ezik.

Igande batean, goizean goiz deitu nion aitari, eta galdetu nion nahi al zuen nirekin joan-etorri bat egin. Ama ospitalean zegoen, lehen bihotzekoia jasan ostean, eta aita isolatu egin zen. Eskuak eta oinak gero eta okerrago zeuzkan, bastoiari helduta ibiltzen zen, bota ortopediko batzuek jantzita. Autodiziplinaren eta borondatearen indarrak bultzatuta, Slotts församlingeko parrokiako eginkizunak betetzen jarraitzen zuen. Hirurogeita hamabost urte zeuzkan.

Udaberri hasierako egun lanbrosua zen, elurak argi bizia islatzen zuen. Goiz iritsi ginen Upsalako iparraldean zegoen eliza txikira. Ordurako lau lagun zeuden zain, eserleku estuetan eserita. Sakristaia eta parrokiako kontseiluko lehendakaria ahapeka hizketan ari ziren atarian. Koruan organo-jole andrea zarataka zebilen. Kanpai-hotsen oihartzuna desagertzen joan zen lautadan zehar, eta artzainik ez zen ageri artean. Isilune luzea izan zen zeru-lurretan. Aita mugitzen hasi zen, artega, marmarka. Minutu batzuk geroago, auto baten motorra entzun zen malda irristakorrean gora, ate danbateko bat, eta artzainaren arnasestua erdiko korridorean aurrera. Aldarera iritsi zenean, jiratu egin zen, eta begi gorrituak eliztarrengan ezarri zituen, banan-banan. Txikia zen, ile luzekoa, eta bizar ondo zainduak ozta-ozta disimula zezakeen haren kokots iheskorra. Besoak mugitu zituen, iraupen-eskiko eskiatzaile baten mugimendu pendularrez, eta eztulka aritu zen. Burugaineko ilea kizkurra zeukan, eta kopeta gorritu egin zitzaion. “Gaixorik nago”, esan zuen. “Ia hogeita hamazortzi graduko sukarra daukat, gripea da”. Erruki bila zebilen gure begiradetan. “Parrokoari deitu diot telefonoz, eta zerbitzu laburtua egiteko baimena eman dit. Hortaz, aldare-zerbitzua eta jaunartzea kenduko ditugu. Salmo bat abestuko dugu, sermoia ahal dudan moduan egingo dut, beste salmo bat kantatuko dugu eta kito. Sakristiara noa bizkor gainekoa janztera”. Makurtu eta zalantzan egon zen zen-

bait segundoz, zerbait espero balu bezala, txaloak, edo ulermen seinale bat behintzat. Inork erreazionatu ez zuenez, ate astun baten atzean desagertu zen. Aita eserlekutik jaikitzen hasi zen, haserre zegoen. “Pertsonaia horrekin hitz egin behar dut. Utzidazu pasatzen”. Jarlekutik irten, eta, herrenka, sakristia joan zen, bastoiari ongi helduta. Elkarrizketa labur eta sutua izan zuten han. Minutu gutxi barru, sakristaua agertu zen. Irribarre egin zuen, estututa, eta al-dareko nahiz jaunartzeko zerbitzua izango zela esan zuen. Agure lankide batek lagunduko zion artzainari.

Organista andrea eta eliztar urriak hasierako salmoa abesten hasi ziren. Bigarren bertsoaren amaieran, gure aita sartu zen, alba jantzita zuela, bastoiarekin. Kantua amaitzean, guregana jiratu zen, eta ahots hotz lasaiaz hitz egin zigun: “Santu, santu, santua da Jauna, Unibertsoaren Jainkoa. Zeru-lurrak beterik dauzka haren aintzak”.

Niri dagokidanez, une horretan lortu nuen *Nattvardsgästerna* filmaren amaiera, eta ordura arte beti jarraitu nuen eta orduraz geroztik beti jarraituko nuen arau bat kodetzea ere bai: “*Gerta abala gerta, zure meza eman bebar duzu*”. Eliztarrentzat garrantzitsua da, are garrantzitsuagoa zuretzat. Jainkoarentzat ere garrantzitsua den ala ez, ikusiko dugu. Jainko bakarra zure itxaropena izango baldin balitz, hori ere garrantzitsua izango litzateke jainko horrentzat.”<sup>15</sup>

\*\*\*\*\*

1961eko udaberrian, Bergmanek gidoi baten zirriborroa landu zuen, eta haren hirugarren bertsioa amaitutzat eman zuen abuztu hasieran, dramaturgia-arazo batzuk konpondu ostean. Lehenik eta behin, uko egin zion filma toki bakarrean soilik filmatzeko ideiare; hasierako asmoa dena eliza batean filmatzea zen —“ekintza aldare aurrean gertatuko zen”—. Sjomani enfatiko-ki esan zion, eta hark, solaskide pribilegiatu moduan, iradoki zion eszena kopurua murrizteko eta guztiak leku berean kokatzeko:

“Ezin hobeto. Bai, hori antzerkia izango ez balitz bai! Istorio hau antzerkirako idatzi izan baldin banu, eszena handietan antolatuko nukeen, zuk proposatu didazun bezala. Eta telebistarako idatzi izan baldin banu, aski izango nituzke bi espazio dramatiko, aldarea eta sakristia... Baina zinema, zinema elkarrekin nahasten diren gauza txikiz eginda dago... halako moldez non, pelikula bukatutakoan, bihurtune txiki horiek lerro bakar bihurtzen diren, kurba dramatiko bakar bat...”<sup>16</sup>

Horregatik, pelikulan irudikatuko den denbora diegetikoak iraungo duen hiru orduak, Bergmanek filma zabaltzeko eta ixteko pentsatu zituen saio liturgiko horien artean igaroko zen denbora —“bidaia bat bi elizaren, bi terminoren, Jainkoaren bi kontzepturen artean”—, egitura dramatiko propio baten barruan kokatu beharko dira. Konponbidea agerikoa iruditzen zaio: Gunnar Björnstrand leialak interpretatuko duen artzainak bere “urtaroak” zeharkatu beharko ditu: lehena, gaixorik eta ahul, lagundu ezin izan dion eliztarraren gorpuaren aurrean; bigarrena, Marta maitalearekin ikasgelan aurrez aurreko izugarria; hirugarrena, arrantzale suizidaren emazteari bisita egiten dionean.

Bukaerako gidoian, orobat, hasierako emakumezko pertsonaia nagusia — Ingrid Thuline antzeztuko zuela beti argi eta garbi izan zena<sup>17</sup>— birmoldatu egin zuen, emazte izatetik maitale baztertu izatera aldatuta, eta istorioan ageriarazi zuen Tomas artzainaren eta mugarik gabe maitatu zuen emaztearen arteko harremana; emaztea hil egingo zitzaion, protagonista erabateko noraezean utzita.

\*\*\*\*\*

Neguko igande eguerdia da Mittsundako eliza txiki batean. Fededun talde txikia bildu da jaunartzeko ospakizunera. Apokalipsi atomikoa eraginez txinatarrek gizateriari dioten gorrotoa askatzeko arriskuagatik larrituta bizi da eliztarretako bat, Jonas Persson arrantzalea (Max von Sydow), eta, elizkizuna amaitu ondoren, bere emazte haurdunarekin (Gunnel Lindblom) batera, Tomas Ericsson artzainari (Gunnar Björnstrand) aholku eske joan zaio. Artzaina ez da gai haren eskaera existentzialei erantzun egokia emateko, eta ge-

roxego berriro aurrez aurre elkartzera gonbidatzen du, hark emaztea etxera eraman ondoren. Persson itzultzeko zain dagoen bitartean, gripe gogor batek akitutako artzainak Marta maitaleak (Ingrid Thulin) utzi dion gutun luze bat irakurtzen du; berarenganako axolagabekeria aurpegiratzen dio. Persson erretoretzara itzuli denean, artzainak haren aurrean aitortu du, bere bizitza garatzen joan den heinean, otoitzek Jainko absente baten isiltasuna bakarrik itzuli izan diotela —“Benetan Jainkorik ez badago, bizitzak zentzua hartzen du. A zer lasaitua! Heriotza iraungipen bihurtzen da, desintegratze bat. Gizakien ankerkeria, euren gaiztakeria. Dena argi azaltzen da, garden. Sufri-menduak ez du azalpen beharrik”—. Perssonek elizatik alde egiten du, eta handik gutxira bere buruaz beste egin duelako berria iristen da. Aldameneko Frostnaseko elizara doa Tomas bezperako elizkizunerako, Martarekin batera, harekin eztabaida bortitza izan ondoren, hura era basatian umiliatuta<sup>18</sup>. Bidean, Perssonen alarguna bisitatzen gelditzen da. Artzainaren bisita jasotzen duenean, alargunak “bakarrik gelditu naiz” dramatiko bat soilik esan dezake. Arratsaldeko hirurak jo duten unean, neguko gaua erortzen ari dela, eliztar bakarra dago Frostnaseko elizan, Marta. Hala ere, Ericssonek aurreikusitako ospakizuna egitea erabakitzen du.

Pelikula 1961eko urriaren 4tik 1962ko urtarrilaren 17ra bitartean filmatu zuten, berrogeita hemeretzi egunetan, hamabost astetan banatuta<sup>19</sup>. Emaitza Bergmanen obran aurreko lana eta ondorengoa markatu zituen mugarrira izan zen. Estreinatuta eta gutxira *Laneko egunkaria* (1962/12/30) izenekoan honela adierazi zuen:

“Haustura gaiari dagokio. *Nattvardsgästerna* filmarekin erlijio-eztabaida amaitu dut, eta emaitzaren balantzea egin dut. Horrek garrantzi txikiagoa du ikuslearentzat neuretzat baino. Pelikula hilarri bat da, eta estali egiten du nire bizitza kontzientean zehar zaldun oinazetu bat bezala ibili den gatazka mingarri bat. Jainkoaren irudiak apurtu egin dira, gizakia halabehar sakratu baten eramaile gisa ikusteko neukan esperientzia desagertu egin delako. Operazioa amaituta dago, azkenean”.

\*\*\*\*\*

Kontuak hori baino pixka bat konplexuagoak dira, lehenago adierazi dugunez, gaiari dagokion haustura horrekin batera bai baitago haustura estetiko bat ere, askoz gutxiago aztertu eta ebaluatu izan dena. Arretaz jarraitu beharke genituzke onartutako “modernitate berri” bati begirako elementuak. Gogora dezagun filmaren laurogei minutu pasatxoko iraupenetik hamabi minutu baino gehiago hasierako sekuentzian kontsumitzen direla, narrazioan aurrera eragin gabe, erritualean agortuta. Beste hainbeste gertatzen da Frostnaseko elizako elizkizuna prestatzearekin eta hastearekin, nahiz eta egia den eszena horretan, bai sakristian eta bai Martak organistarekin duen elkarrizketan ere, azken puntu batzuk finkatzen direla. Hamahiru minutu guztira. Eta horrek bi eszenen artean hirurogei minutu besterik ez ditu uzten, “loturako” eszenetarako. Esan daiteke hemen katalisiek pisu handia dutela, nola estetikan, hala denboran, eta bai ustezko narrazio muinekin ere —Perssonen suizidioa eta, batez ere, Tomasen eta Martaren arteko harremana—.

Edo azter dezagun artzainaren eta maitalearen arteko elkarrizketa hori, arratsaldeko elizkizuna izango den Frostnas aldera doazenean. Gaua errepide gainera jausten hasia denean, autoan trenbide-pasagune batean gelditu beharra izan dute. Tren-konboi bat noiz igaroko zain dauden bitartean, Tomasek istorio bat kontatu dio maitaleari: “Gurasoengatik egin nintzen artzain”. Tre-na aurrera doan bitartean, kamerak Tomas erakusten digu, entzuten ez dugun istorioa kontatzen. Trenaren zarata burrunbatsuak ez digu kontatzen ari dena ulertzen uzten —baina Bergmanek mantendu egin zuen gidoiaren edizio idatzian—. Hauxe da testu zehatza:

“Haurra nintzeneko gau batean, beldur izugarriarekin esnatu nintzen. Tren bat uluka ari zen, beheko bihurgunean. Presbiterio zaharrea bizi ginen, zubiaren ondoan. Udaberri aurreko gaua zen: argi bitxi bortitz batek jotzen zituen izotza eta zuhaitzak. Jaiki egin nintzen, eta lasterka joan nintzen gelaz gela, guztiak



miatu arte, aitaren bila. Baina etxea hutsik zegoen. Dei egin nuen, garrasika, baina inork ez zuen erantzuten. Ahal nuen moduan jantzi nintzen, eta hesiraino joan korrika, behera. Negarrez ari nintzen etengabe, behin eta berriz aitari deitzen. Gero, geltokitik zetorren trenan iritsi zen. Kea ikusten zen hango zurtasun betearen gainean, eta merkantzia-bagoi itsu horiek guztiek infernuko zarata eragiten zuten. Abandonatuta sentitu nintzen, aitarik eta amarik gabe, burdin eta suzko herensuge erraldoi baten aurrean, guztiz hilda zegoen mundu batean. Beldurrak gaixotu ninduen. Aita ondoan izan nuen gau osoan, ni zaintzen. Martak dio: 'Aita ona zen'. Tomasek erantzuten du: 'Aitak eta amak ni artzain izatea nahi zuten. Eta haien nahiaren arabera jokatu nuen'".

Hemen gogoan izan behar dugu hiru film horietan, hain laburrak, hain biluziak izanik, soinuak funtsezko eginkizuna duela. *Como en un espejo* filmean, helikopteroak eragingo du soinu-klimaxa, filmaren amaieran protagonista hartu eta psikiatrikora eramateko agertzen denak. Edo *El silencio* (*Tystnaden*, 1963)<sup>20</sup> lanean, ekintza gertatzen den hiri ezezagunean entzuten diren sirena-hotsek gorpuztuko dute istorioko giroa. *Los comulgantes* filmean, ostera, zinemagilearen umetako oroitzapen ezabaezin batetik datorren soinu basati eta amorfoari egokituko zaio eginkizun pribilegiatu hori.

Zalantzarik gabe, filmeko unerik ausartena artzainaren maitale Martak — Ingrid Thulinek antzeztua, beharbada Bergmanek inoiz zuzendu zuen aktorerik biziena— elizgizonari gutun bat bidaltzen dion unea da, bizi duten maitasun-harremanaren inguruko gaitzespenak eta zalantzak azalduz<sup>21</sup>. Emakumezko protagonistaren bi lehen planorekin ebatzi zuen zuzendariak —bata ia bost minutukoa, eta bestea, laburragoa, bi minututik gorakoa, testuan aipaturako une gogorrenetako baten dramatizazioa tartekatuta—, aurpegira begiraturaz bere drama kontatzen diguna<sup>22</sup>. Liluragarria da (eta une hartarako “moderno”) gertaera zehatz batekin zerikusia duen honako xehetasun hau: Ingrid Thulinen atzean ez da dekoraturik ikusten, ikusten ari garenaren anbiguotasuna agerian uzten da, hau da, zer ote den bereizi gabe, pelikularako eszena bat filmatzea ala filmerako entsegu soil bat. Marta ari al zaigu hitz egiten? Edo Ingrid Thulin al da kameraren aurrean bakarrik arduratzeko gaitasuna “entseatzen” ari dena? *Monika* filmean efektu eszeniko baten aurrean kokatu gintuen zinemagileak —aktorearen erdiguneko balioa nabarmentzen zuen fokua—, eta orain antzokia agertuko zaigu berriz, “probaren” bitartez. Hautsak jandako Lehen Abangoardietatik urrun gabiltza, Bigarren Abangoardia ikonoklastetatik hurbil gabiltzan hein berean. Lehenengo Bergmanek diskrezioz bigarren lerroan ezarri zuen “modernitatea” neguko argi gordinetara bat-batean jalgi ahal izango balitz bezala.

Jakitun ginen arte eszenikoa Bergmanen zinemaren bihotzean egon izan dela beti. Une honetan, gogoratu beharra dago Bazinek esaten zuela antzerkitik zinemara igarotzea beti dela posible, baldin eta zinemagileak eszena-espazioa birmoldatzea zinema-eszenaratzearen konstanteen barruan irudikatzen badaki. Eszenaratze modernoaren barruan, erantsiko nuke.

- 1 Carlos Maria Staehlin Saavedra apaiz jesuita izan zen Valladolideko Unibertsitateko Zinematografiaren Historiako eta Estetikako Katedraren sortzaileetako bat (1962), eta hango irakaskuntza-koordinazioko arduraduna izan zen 1968tik 1981era bitartean. 1964an Zinematografia Eskola Ofizialeko (EOC) Deontologia Katedraz arduratzeko izendatu zuten. Irakaskuntzako eginkizunak Zentsura Batzarrean parte hartzearekin eta literatura zinematografikoaren arloan argitalpen lan aipagarria egitearekin uzartu zituen. Haren lanen artean daude *Teoría del cine* (Razón y fe, 1966), *El arte del cine. Tratado primero: Cosmología filmica* (Heraldo, 1976), *Historia genética del cine. De Altamira al Wintergarten* (Universidad de Valladolid, 1981), *Teoría fundamental del cine. Iconología filmica* (Universidad de Valladolid, 1989). Ingmar Bergmani eskainitako bi liburuki txiki ere idatzi zituen: *Ingmar Bergman y El séptimo sello* (Pascual Cebolladarekin lankidetzan; Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1960) eta *Ingmar Bergman* (Universidad de Valladolid, 1968).
- 2 Staehlinek berak gaiari buruz zeuzkan iritzien berri eman zuen idatziz hemen: “Notas sobre los diálogos de *El séptimo sello*”, *Film Ideal*, 89. zk., 1962.
- 3 Esan beharra dago egun haietan larunbata zinema-estreinaldiaren eguna izaten zela.
- 4 1957a baino lehenagoko Bergmanen zinema gehiena VHSko edizioetan berreskuratzen lehenik, eta DVDkoan gero, ondorengo urteetan.
- 5 Bergmanek Vilgot Sjomani: “Nire filmak antzerkian egiten dudana destilatzea besterik ez dira. Antzerkian egiten dudana nire jardueraren osoaren ehuneko hirurogeia da. *El séptimo sello* eta *Faustoko* nire eszenaratzea ez lotzea akatsa da, beste hainbeste *El rostro* eta *Seis personajes en busca de autor* laneko nire eszenaratzearekin”, hemen: “Journal des *Communiantes*”, *Cahiers du cinéma*, 166/7. zk. (54. or.). Bibliografia ikusi.
- 6 “Oraindik ere, benetan azitia naizela esaten dut, ume baten emozioz, zinematografoa giza begia engainatzean oinarritzen baita. Ordubeteko film bat ikusten baldin badut, hoge minutuz iluntasun osoan eserita egoten naiz: barra beltza fotograma bikote bakoitzaren artean. Film bat erakusten dudanean, iruzurraren erruduna naiz” (Bergman, hemen aipatuta: Oubiña, D., “La breve luz”; Bibliografia ikusi).
- 7 Godard eta Bergman elkarrekin dauzkagunez, esan dezakegu Godardek brikolajearen poesia erabiliz forma klasikoak *collagerantz* bultzatzen dituen tokian, Bergmanek ez duela inoiz begien bistatik galtzen ezagutzeko moduko kontakizunaren zerumuga.
- 8 Izendapen horrek adierazten duena da pertsonaia gutxi dituzten “piezak” direla, “denbora-unitate” bakartzat har daitekeen denbora-aldi batean gertatzen direnak, espazio mugatu batzuetan. Bergmanen zinemak Jean Racineren antzerkiarekin zerikusirik ez izan arren, haren lan hauek jansenista frantziararen arte dramatikoa gogorarazten dute, “koiperik” gabeko narrazioz eta biluztasun zorrotzez.
- 9 Funtsezko hiru iturriren bidez, zinemagilearen sortze-pausoak zorrotzasun osoz berreraiki daitezke —baina baita zalantzak eta zuzendaritza-aldaketak ere—; egileak argi utzi zuen beti bere irudiak bizitza pertsonal eta familiar korapilatsuen humusean hazten zirela. Ordena kronologikoan, Vilgot Sjoman (1924-2006) kritikari eta zinemagileak prestatutako *L. 163. Dagbok med Ingmar Bergman* izeneko liburukia daukagu, 1963an *Los comulgantes* estreinatzearekin batera argitaratu zena. Liburuki horretan, zeinaren *Journal des Communiantes* (Bibliografia ikusi) izenarekin frantsesezko itzulpen partzial bat badagoen, *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963) lana asmatzeko, idazteko, ekoizteko, filmatzeko, muntatzeko eta estreinatzeko gertatutako gorabehera guztiez Sjomaneke urtebetean egindako segimendua jasotzen du. Horren zati garrantzitsu batzuk aurki daitezke P. Duncanek eta B.Wanseliusek Bergmani buruz egindako testuen bilduman ere: *Los archivos personales de Ingmar Bergman* (Taschen, 2008) izenburuarekin. Literatur lan horrekin batera, Sjomaneke *Ingmar Bergman gör en film* izeneko telesail bat egin zuen, 30 minutuko 5 atalez osatua, filmaren gidoia idazteari, filmatzeari (1 eta 2), postprodukzioari eta filmaren estreinaldiari eskainita. Suediako telebistan 1963ko urtarrilean estreinatu zen, eta material gehigarri gisa sartu zuten *Criterionek* argitaratutako *A Film Trilogy by Ingmar Bergman* sortan, “Documenting Winter Lights” izenburuarekin. Material horiez gain, zinemagilea hil ondoren argitaratu zen haren *Cuaderno de trabajo (1955-1974)* izenekoan dauden edukia erantsi behar dira.
- 10 *Linterna mágica*, Bartzelona, Tusquets, 1988, 221-222. or.
- 11 Nykvistek garrantzi handia eman zion beti *Nattvardsgästerna* filmean parte hartu izanari: “Nire ustez, film luze hori inflexio-puntua izan zen nik egindako argazkilaritza-ibilbidean, hor ikasi bainuen zenbaterainoko garrantzia daukan sinplifikazioak, argi artifizialak eta argiztapen ilogikoa murrizteak. Ingmarrek egiaz ehuneko ehunetan benetako argi-baldintzak lortzera behartu ninduen” (in *Los Archivos personales de Ingmar Bergman*, Bibliografia ikusi).
- 12 “Goiz batean entzun nuen Pazko Jailetan, eta Stockholmeko eskualdeko eliza isolatu batean film bat egiteko gogo piztu zitzaidan” (in *Los Archivos personales de Ingmar Bergman*, Bibliografia ikusi).
- 13 “Journal des *Communiantes*”, *Cahiers du cinéma*, 165. zk., 1965, 54. or.
- 14 “Journal des *Communiantes*”, *Cahiers du cinéma*, 165. zk., 1965, 56. or.
- 15 *Linterna mágica*, Op. Cit., 288-289. or.
- 16 “Journal des *Communiantes*”, *Cahiers du cinéma*, 166-167. zk., 1965, 51. or.
- 17 Ingrid Thulin (1929-2004) Bergmanen zinemako funtsezko aktoreetako bat izan zen, zalantzarik gabe, bederatzi film eta telefilm grabatu baitzituen harekin, 1957tik 1984ra bitartean. Horrez gain, nazioarteko ibilbide garrantzitsua osatu zuen, hainbat zinemagilerekin lan eginez, hala nola Vincente Minnelli (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1962), Alain Resnais (*La guerre est finie*, 1966) edo Luchino Visconti (*La caduta degli dei*, 1969), baita Espainiako José María Forquéarekin ere, 1968an *Un diablo bajo la almohada* koprodukzio hispano-frantziar-italiarrean zuzendu zuenean, Cervantesen “*Novelas ejemplares*” liburuko *El curioso impertinente* egokituta.
- 18 Oubiñak ondorengo hau dio (Op.cit., 201. or., Bibliografia ikusi): “Lehen begiratuan, Bergmanen filmetan badirudi giza harremanak umiliatzearen ardatz baztertzailaren inguruko aldakuntzen katalogo hutsa direla”.
- 19 Filmatzen hasi baino lehenago, Bergmanek Robert Bressonen *Journal d'un curé de campagne* (1951) proiektatu arazi zuen.

- 20 Bergmanengan ohikoa zen bezala, film hori *Los comulgantes* filmaren postprodukzioaren azken faseak burutzen ari zenean idatzi zuen. Sjomanek era honetan komentatu zuen gertaera hori 1963ko maiatzean (“Journal des *Communians*”-en jaso; Bibliografia ikusi): “*Los comulgantes* filmatzen ari zela *El silencio* filmerako ideia bururatu zitzaion. Berehala hasi zen gidoi berria idazten. Orduan, zuzenketak egin zituen *Los comulgantes* filmean. Gero *El silencio* filmatu zuen, eta ondoren *Los comulgantes* estreinatu. Bi filmak elkarri lotuta daude. Bergmanek *Los comulgantes* filmarekin eman nahi zuen erantzuna ez zen inoiz erraza izan: aitzitik, hutsune handiagoa eragin zuen, are isiltasun itogarriagoa”.
- 21 Interesgarria da zinemagileak, muntatzeko lanean ari zen bitartean, eszena horretako soinuari buruz egin zituen gogoetak kontuan hartzea, Sjomanek jaso zituen bezala: “Ingrid [Thulin] gutuna irakurtzen hasten da pantailan. Ingmar: ‘Soinu horiek guztiek fantasia giroa sortzen dutela uste dut. Eztarriko hotsak. Irensten duenean... entzun! Argi eta garbi entzunarazi! Bat-batean, atzerrian azpitoluak irudiaren behealdean jarriko direla bururatu zaio. ‘Eszena osoa alferrik galdu egingo da nazioarteko merkatuan, ikuslearen begirada azpitoluaren eta Ingriden begien artean mugituko baita. Pena da. Zalantzarik gabe, hau bereziki suediarra den filma da’ (...) Martaren gutuna irakurri ondoren, Tomasek berriro sartu nahi du gutun-azalean, baina amore ematen du: orri gehiegi dauzka. Olle Jacobssonek automatikoki leundu du paperaren karraska izugarria. ‘Ez, utzi ondo entzun dadin. Tomas erruduntasuna isilarazteko ahaleginetan ari da’”.
- 22 Aktoreak ordurako erakutsia zuen bere gaitasuna, Cecilia Elliusen pertsonaiaren bakarrizketa jasotzen duten bi lehen plano bikainetan —minutu batekoa bata, ia bikoia bestea—, *En el umbral de la vida* (*Nära Livet*, 1958) filmean kausarik inoiz argitu gabeko abortuan umea galdu ondoren.

## BIBLIOGRAFIA

### Ingmar Bergmanen testuak:

- Linterna mágica*, Bartzelona, Tusquets, 1987  
*Imágenes*, Bartzelona, Tusquets, 1992  
*Las mejores intenciones*, Bartzelona, Tusquets, 1992 (itzulpen berria *La buena voluntad* izenburuarekin, Fulgencio Pimentel, 2021)  
*Niños del domingo*, Bartzelona, Tusquets, 1994  
*Conversaciones íntimas*, Bartzelona, Tusquets, 1998  
*Secretos de un matrimonio y Saraband*, Bartzelona, Tusquets, 2007  
*Cuaderno de trabajo(1955-1974)*, Nordica Libros, 2018  
*Persona*, Nordica Libros, 2018  
*Retablo de los días de la peste* [hauekin: Albertus Pictor, *La muerte juega al ajedrez y otras escenas medievales* eta *Hjalmar Bergman, La llegada del señor Sleeman*], Madril, Mishkin Ediciones, 2018

### Ingmar Bergmanekin elkarrizketak:

- BORKMAN, S., MANNS, T., SIMA, J. (ed.), *Conversaciones con Ingmar Bergman*, Bartzelona, Anagrama, 1975  
SARGEL, R., *Ingmar Bergman: Interviews*, University of Mississippi Press, 2007

### Ingmar Bergmani buruzko liburuak eta artikulua:

- FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*, Valladolid, VI Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos/Filmoteca Nacional de España, 1961  
SICLIER, J., *Ingmar Bergman*, Madril, Rialp, 1962  
OUBIÑA, D., "La breve luz (Ingmar Bergman o la desesperada epifanía)", hemen: *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000, 201-206. or.  
COSTANTINI, R. (ed.), *Ingmar Bergman. Di silenzi e desideri*, Udine, Centro di Espressioni cinematografiche/Cinemazero/La Cineteca del Friuli, 2004  
DE GIUSTI, L., *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Milan, Il Castoro, 2005  
COMPANY, J. M., *Ingmar Bergman*, Madril, Cátedra, 2007 (4. argitalpena)  
DUNCAN, P. ETA WANSELIUS, B., *Los archivos personales de Ingmar Bergman*, Taschen, 2008  
GARNEMEK, R., *Ingmar Bergman y la censura franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967)*, Santander, Shangrila, 2015  
KOSKINEN, M., *Ingmar Bergman y sus primeros escritos*, Santander, Shangrila, 2017

### Los comulgantes:

- SJÖMAN, V., L. 163. *Dagbok med Ingmar Bergman*, Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Forlag, 1963.  
"Journal des Communiant", *Cahiers du cinéma*, 165. zk. (52-57), 166/7 (51-55.or.), 168 (74-77. or., 1965. [Bergmanen ondoan *Nattvardsgästerna* asmatzea, idaztea, filmatzea eta estreinatzea egunez egun jarraitu zuen *Vilgot Sjöman kritikari eta zinemagilearen L. 163* liburuaren frantseserako itzulpen partziala]  
ROBNARD, J. (itzultzailea eta egokitzailea), *Une trilogie de films: Comme un miroir, Les communiant, Le silence*, Paris, Robert Laffont, 1964