

TARKOVSZKI

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT
SZILÁGYI ÁKOS



... MI, OROSZOK, APOKALIPTIKUSOK VAGY NIHILISTÁK
VAGYUNK... MERT BEÁLLÍTOTTSA GUNK A VÉG FELÉ
IRÁNYUL... AZ OROSZ NÉP NEM A TÖRTÉNELMI
FEJLŐDÉS KÖZEPÉT, HANEM A VÉGÉT KÉPVI SELI.
(NYIKOLÁJ BERGYÁJEV)



TARTALOM

ELŐSZÓ	5
1. ANDREJ TARKOVSKIJ ÉS AZ OROSZ FILMMŰVÉSZET	7
Volt egyszer egy szovjet avantgárd	9
Az avantgárd film közös nevezője	13
A szovjet „új hullám” két tradíciója: forradalmi avantgárd és ortodox kereszténység	16
Az 1967-es év	22
Tarkovszkij nem-avantgardizmusa	27
Tarkovszkij filmművészetének „oroszsága”	33
2. AZ IDŐ ÉLMÉNYEI	41
Két világ képei	43
A tér–idő	49
A másik világ	60
3. AZ ÚTHENGER ÉS HEGEDŰTŐL AZ IVÁN GYERMEKKORÁIG	64
Az antinómiák megjelenése	66
Túl a konvenciókon (<i>Iván gyermekkor</i>)	69
A két világ megjelenése	72
4. ANDREJ RUBLJOV	81
Andrej és Hamlet	81
Az elbeszélés szerkezete	84
Az állandó motívumok világa	104
A történelem	110
5. FAUST FELTÁMADÁSA (SOLARIS)	121
Téma és motívumok	123
A fausti ember feltámadása	132
6. A TUDATFILM HATÁRAI (TÜRÖR)	138
Elbeszélő szituáció és motívumszerkezet	140
A metonimikus hős	146
A tárgyak világa	152

Az emlékezés mint etikai téma	164
Alvás és álom	184
A szeretet és kontaktus témája	187
A beteg állapot értelmezése	190
Természet és történelem	199
7. A TÜKÖRTŐL A SZTALKERIG	207
A „Természet bolondjai”	208
Isten bolondjai	220
8. SZTALKER	227
A Zóna	229
A katasztrófa mint etikai téma	237
Az erőfeszítés és az ima viszonya	243
A Sztalker, a Zóna papja	247
Két válasz a resignációra	253
9. A NOSZTALGIA TARKOVSKIJA	257
A nosztalgia mint betegség	261
Tükörkép és megismétlés	267
Három szféra metszéspontján	269
Domenico háza	278
Külvilág és külső viselkedés	281
Fény és sötétség	282
A nedvesség motívumai	284
A tűz motívuma	287
Határok és határtalanság	289
Tarkovszkij hangképei	291
Az idő betegsége	292
10. ÁLDOZATHOZATAL	294
11. KÉT VILÁG KÖZÖTT: A PERSONA (TARKOVSKIJ SZELLEMI ÚTJA)	308
FILMOGRÁFIA	319
IRODALOM	321
KÉPEK JEGYZÉKE	323

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT – SZILÁGYI ÁKOS

TARKOVSKIJ

AZ OROSZ FILM SZTALKERE

HELIKON KIADÓ

A könyv megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

© Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos, 1997
© Helikon Kiadó, 1997

ELŐSZÓ

Nehezen megszületett könyvet tart kezében az olvasó. Tarkovszkij halála után tizenegy évvel jelenik meg az a mű, amelyet három évvel a tragikus esemény előtt úgy kezdtünk el írni, mint az életútja feléhez érkezett művész addigi pályájának összefoglalását. Alapvető megközelítésünk a lezáratlanság, a különféle folytatások lehetősége, a végleges megfogalmazások és ítéletek kerülése, inkább a beleérző együtt gondolkodás, semmint a hűvös, távolságtartó, teljességre törekvő analízis volt. Miután Tarkovszkij 1984-ben – „disszidálása” miatt – indexre került, magyarországi publikálására nem is gondolhattunk. Mire a könyvnek – kalandos körülmények között – külföldi kiadót találtunk, s mire a francia fordítás elkészült, Tarkovszkij már nem volt közöttünk. Életműve hirtelen lezárult, és egyszerre választ kellett volna találnunk minden függőben maradt kérdésre, be kellett volna fejeznünk minden nyitva hagyott mondatot. Esszégyűjtemény helyett monográfiává kellett volna átvarázsolnunk a könyvet. Ehhez azonban túl nagy súllyal nehezedett ránk Tarkovszkij hirtelen távozásának drámája. Sok mindent kellett volna újragondolni, de hiányzott a történelmi távlat, és hiányoztak azok a konkrét adatok, vallomások, visszaemlékezések is, amelyek élesebb fényt vethettek az életműre, és amelyek csak sok év múltán születtek meg vagy kerültek napvilágra. Monografikus feldolgozásról akkor, abban a helyzetben szó sem lehetett.

Ugyanakkor olyan érdeklődés mutatkozott Tarkovszkij iránt a világban, halála annyiféle jelentéssel telítődött, hogy úgy döntöttünk, hagyjuk megjelenni a könyvet abban a formában, ahogy van, így maga is dokumentumértékűvé válhat. A *Medvetánc* című folyóirat – minden veszély ellenére – vállalkozott a mű – jóllehet, a fent említett okból kényszerűen cenzúrázott – kiadására, s így a francia változat¹ után nem sokkal a magyar változat² is megjelent; korlátozott példányszámban, mert nem akartuk, hogy a csonkított szöveg terjedjen el mint a *mi* Tarkovszkij-könyvünk.

1986 óta tervezzük tehát, hogy megírjuk „a” könyvet, a „végleges változatot”. Nem kell itt kitérnünk arra, mi minden történt 1986 és 1996 között, ami elterelte figyelmünket Tarkovszkijról, mi több, arról az egész gondolatkörrel, a visszahúzódó metafizikai szemlélődésnek arról az atmoszférájáról, ahonnan

¹Kovács A. B.–Szilágyi Ákos: *Les mondes d'Andrei Tarkovski*. Lausanne, 1987.

²*Tarkovszkij, az orosz film Sztalkere, A Medvetánc* 1985/4–1986/1. sz. melléklete, Budapest, 1987.

szerintünk Tarkovszkijt leginkább érteni lehet. Az idő tehát ellenünk dolgozott, még akkor is, ha közben megjelentek az alapvető visszaemlékezések, megjelent Tarkovszkij naplójának egy része, saját írásainak több kiadása, valamint legalább három, róla szóló könyv. Feldolgozandó anyag tehát akadt bőven, csupán az volt a kérdés, mennyire fontos mindez még, vissza tudunk-e kerülni abba a lelkiállapotba, amikor számunkra is Tarkovszkij művészet-, kultúra- és történelemszemlélete hatott át mindent. Vagy ha nem, képesek vagyunk-e Tarkovszkijt messzebből, tárgyilagosabban szemlélni, és ha igen, van-e egyáltalán értelme így monográfiát írni róla? Nem kevés vívódást okozott ez a dilemma, és több vitát, sőt veszekedést váltott ki. Mindketten máshonnan „érkeztünk” Tarkovszkijhoz a nyolcvanas évek elején: egyikünk az orosz történelem és kultúra, másikunk a filmtörténet hagyományainak kutatása felől. Majd’ egy évtizednyi együtt gondolkodás után ki-ki folytatta a maga útját olyan irányokba, ahol Tarkovszkij már egyre kevésbé volt a legfőbb vonatkoztatási pont. Így próbáltunk meg – mind nagyobb kihagyásokkal – újra meg újra visszatérni hozzá, s egyre inkább kételkedve abban, hogy megszülethet a „végleges” változat.

Rá kellett jönnünk, hogy minél tovább dolgozunk rajta, minél hosszabb idő telik el, annál kevésbé sikerül végére jutnunk a Tarkovszkij művéről való gondolkodásnak. Mert nem a filológiai értelemben vett teljes monográfiát akartuk megírni – ezt a munkát Johnson és Petrie lényegében elvégezte³ –, hanem az értelmezés – legalábbis számunkra elérhető – teljességét szerettük volna megközelíteni. Időközben a megjelent Tarkovszkij-irodalom alapján kiderült, hogy megközelítésünk megfelelően szilárd alapokon nyugszik (az említett monográfia is részben hivatkozva, részben hivatkozás nélkül a mi értelmezéseinket követi), s ezért nem alapvető revízióra van szükség, hanem az időbeli távlat nyújtotta új dimenziókkal kell elmélyítenünk az eredeti gondolatmeneteket. De arra is rá kellett jönnünk, hogy – amint ez így van minden nagy formátumú művészeti alkotás esetében – minél mélyebbre hatolunk az életműben, annál szerteágazóbb, a végtelenségig finomítható összefüggésekre lelünk. Az, ahogy az idő ráakódik erre az életműre, az, ahogy magunk is változunk, lehetetlenné teszi, hogy azt mondjuk: „Itt a végleges változat”. Minél többet gondolkodunk róla, annál inkább csak a vele való *együttélés* lehetséges, nem pedig ennek a gondolkodásnak a lezárása.

Ez a könyv tehát nem a végleges változat. Csupán a Tarkovszkij világában folytatott végtelen utazásaink egyik újabb állomása.

Budapest – Párizs, 1996. november

A szerzők

³Vida T. Johnson–Graham Petrie: *The films of Andrei Tarkovski. A Visual Fugue*. Bloomington, USA, 1994.

ELSŐ FEJEZET

ANDREJ TARKOVSKIJ ÉS AZ OROSZ FILMMŰVÉSZET SZÜLETÉSE

A filmművészet alighanem az egyetlen művészeti ág, amely Oroszországban együtt született meg az új szovjet állammal, és amely nemzetközi méretekben is *szovjet* és nem *orosz* filmművészetként vívott ki magának elismerést és gyakorolt hatást a művészeti ág fejlődésére.⁴ Míg az ortodox keresztény civilizáció egészét reprezentáló „szent orosz irodalom” csak nagyon lassan és ellentmondásosan vált az új szovjet kultúra részévé (ha valaha is azzá vált), és mindvégig megőrizte benne különállását és ellenzéki irányultságát, addig a film mint *a szovjet kultúra reprezentánsa* – a forradalmi és a totalitárius szovjet kultúráé⁵ egyaránt – éppen megfordítva, csak nagyon lassan és ellentmondásosan vált *az orosz kultúra részévé*. A nyilvánvaló világnézeti és esztétikai ellentétek, amelyek már a századforduló orosz avantgárd mozgalmait élesen szembeállították a megmerevedett, tekintélyelvű irodalmi hagyománnyal, az irodalmi „templomok” és szalonok fennkölt és konvencionális világával, az 1917-es orosz forradalomban – irányzatok és alkotók szerint eltérő, de erős – szociális és politikai jelentőséget nyertek: a forradalomból született új szovjet állam avantgardizmusában, radikalizmusában, modernizmusában az „új eget és új földet” hirdető forradalmi művészet, az avantgárd saját céljaira és eszközeire vélt ráismerni. Míg az orosz avantgárd – mindenféle kész forma, szabály, norma felrúgása, mindenféle kánon ledöntése – a polgári kultúrában és művészetben okozott botrányt, az októberi forradalom a polgári politikában és gazdaságban, még hozzá világraszóló botrányt – a politikai és gazdasági racionalitás kész intézményeinek lerombolása, mindenféle demokratikus procedúra, norma felrúgása, mindenféle piaci játékszabály semmibe vétele, egyszóval végte-

⁴L. ezzel kapcsolatban egyebek között: Jay Leyda: *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. New York, 1960 (Magyarul: *Régi és új*. Budapest, 1967); N. A. Lebegyev: *Ocserki isztorii kino SzSzsZR, I. köt.: Nyemoje kino, 1917–1934*, Moszkva, 1965; *The Birth of the Propaganda State, Soviet Methods of Mass Mobilization*, Cambridge, 1985; Denis J. Youngblood: *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935*. Austin, 1991.

⁵Itt és az elkövetkezőkben a szovjet kultúra két történetileg és esztétikailag jól körülhatárolható és egymással élesen szemben álló típusát különböztetjük meg a 20-as és a 30-as évek minden téren (tehát nem csak a hivatalos állami kultúra szintjén) ellentétes kulturális, mentalitás-, ízlés- és életmódbeli mintái, kulturális jelei és kultivált értékei alapján. A „két kultúra” paradigmáját – az orosz kultúra általános fejlődésének paradigmájaként mutatva be és a 60-as és 70-es évek kulturális váltására is kiterjesztve – Vlagyimir Papernij vázolta föl úttörő monográfiájában: *Kultura „Dva”*. Ann Arbor, 1985.

len türelmetlenség és maximalizmus: ugrás a jövőbe, ennek minden katasztrofális következményével. A film területén különösen szembeötlő a régi és az új ütközése: az egyik oldalon a hagyományos irodalmi kultúra viszolygása a film technicizmusától, „szellemtelenségétől”, közvetlenül és leplezetlenül ipari és kereskedelmi jellegétől, a másik oldalon az avantgardisták – művészek és politikusok – lelkesedése a filmért mint a jövő technikai művészetéért, amely lerántja a leplet a művészetről, s misztifikációként foszlatja szét az ihlet fennkölt fogalmát, megkérdőjelezi az individuális alkotó isteni – teremtoi! – vagy főpapi státusát, ugyanakkor – de nem utolsósorban – tömeges hatású, az utca felé fordul, a tömegeknek szól. Az ihlet, a „teremtő szellemi impulzus”, a szakralitás és az individuális alkotó hiánya, az eladhatóságra törekvés, a tömegesség és hatásosság szempontja, mindez együttvéve és külön-külön is a magaskultúra (különösen az orosz!) szentesítő elveinek nyílt – olykor demonstratív – megtagadása és megcsúfolása volt. A mozi úgy lépett fel a szentesített kultúra területén, mint „esztétikai apacs és huligán”.⁶ Márpedig a film a 20-as években – a szovjet avantgárd nagy korszakában – nem úgy igyekezett a művészet értékrangját kivívni, hogy megtagadta eredendő természetét (technicizmusát, tömegességét, utcai jellegét stb.), hanem úgy, hogy büszkén és tüntetőleg vállalta a művészi alantasság, a szellemtelenség vádját, és mindent elkövetett azért, hogy „ipari” természetét és a mozihatás titkát kifürkészve kiteljesítse a filmszerűség elvét. „Ennek a tömegekhez forduló művészetnek – írta a 20-as években a »formalista iskola« egyik vezéralakja, Borisz Ejhenbaum – az új »primitívség« képeben kellett megjelennie, amely *forradalmi módon* áll szemben az idősebb, elszigetelten élő művészetek kifinomult formáival.”⁷ (Az irodalom, a fennkölt művészet kebelére majd az írott–mondott szót, az irodalmat, a szöveget mindenek fölé helyező sztálini korszak totalitárius mozija tér meg: a film kulturális – tehát nem pusztán ideológiai és propagandisztikus – súlyát a 30-as évektől az állam számára csakis az irodalom biztosíthatja, aminek a reprezentatív sztálinista filmalkotások elirodalmiasítása, „könyvbe – forgatókönyvbe – zárása” felel meg.⁸) A tradicionális orosz irodalmi kultúra még a 60-as években is annyira idegenül és ellenségesen tekintett a filmre, annyira összekapcsolta a szovjet állammal és csak az „eredeti” (értsd: forradalom előtti) orosz kultúra ideológiai ellenfelét látta benne, hogy nemcsak a **Rettegett Ivánt**, de még olyan műveket is kiátkozott e kultúra ideológiailag „megszentelt” földjéről, mint amilyen Eizenstein esztétikai és szellemi ellenlábásának, Tarkovszkijnak **Andrej Rubljovja** volt, noha – mint arra még visszatérünk – a szovjet film egész története során éppen ebben a filmben vált először a szó

⁶Leonyid Andrejev, a 10-es évek népszerű orosz írójának e kitételét idézi T. Szeleznyova: *Kinomiszl 20-h godov*. Leningrád, 1972, 10. o.

⁷Borisz Ejhenbaum: A filmstiliztika problémái. In *A film poétikája*. Filmművészeti Könyvtár 58. Budapest, 1978, 21. o. (Eredeti megjelenés: *Poetyika kino*, szerk.: B. M. Ejhenbaum, Moszkva–Leningrád, 1927.)

⁸L. erről: Szilágyi Ákos: Sztálini idők mozija. 1–5. rész. In *Filmvilág* 1988. 9., 10., 11., 12. és 1989. 1. számok.

mélyebb, szellemi értelmében orosz, anélkül persze, hogy ez az „orosz mi-volt” elszakadt volna a szovjet korszak „létező Oroszországitól”, s hogy értelmezhető lenne a szovjet film kontextusán kívül. (Sőt, éppen a spirituális Oroszország folytonosságát állította, és ebből táplálkozott.) Ezért jelentett kihívást a **Rubljov**-film „orossága” mind a szovjet hivatalos kultúrirányítás, mind az orosz ellenzékiiség prominens ideológusai és művészei számára (Mihail Szuszlovtól egészen Szergej Bondarcsukig és Ilja Glazunovtól Alekszandr Szolzsenyicinig). A megfogalmazás színvonalától és műfajától (feljelentés, szamizdat, filmkritika, pamflet) eltekintve még érveik is egybevágtak: a film meghamisítja az orosz történelmi múltat, megrágalmazza az orosz nemzetet és magát az ikonfestő szerzetest – Rubljovot.⁹

VOLT EGYSZER EGY SZOVJET AVANTGÁRD

Az a filmművészet, amely az 1917 utáni Oroszországban megszületett és szovjet filmművészetként ejtette hamarosan bámulatba a világot, nem a semmiből bukkant elő. Ipari–technológiai alapját a tízes években gyorsan felfutó, hatalmas és termelékeny orosz filmipar vetette meg; amely külföldről importált gépeken, nyersanyagokon és szaktudáson alapult. Am a vállalkozókon és színészekon, no meg a fel-felbukkanó egzotikus orosz témákon kívül (hiszen az orosz filmipar is a korabeli világpiacra termelt) semmi „orosz” nem volt, és nem is igen lehetett ezekben a filmekben. A mozifilm eredetileg – őskorában–hőskorában – éppannyira kozmopolita volt, mint a modern technika bármely más varázseszköze és bármely általuk nyújtott szolgáltatás. Az orosz film művészessége a 10-es évek európai mozijával teljes összhangban, az amerikai mozival viszont éles ellentétben – kimerült a film filmszerűségének irodalmiaskodó és teatrális eszközökkel történő leküzdésében. Az orosz film saját élete inkább – a cári cenzúrahivatal által üldözött – híradófilmben bontakozhatott ki bizonyos fokig. Így lesz érthető, miért fordult a szovjet avantgárd film kezdettől fogva az amerikai film „életművésze”, „filmszerűsége” és az orosz híradófil-

⁹Elég ehhez elolvasni Alekszander Szolzsenyicin vehemens támadását az **Andrej Rubljov** ellen, amelyben történelemhamisítással vádolja meg Tarkovszkijt, és tipikus szovjet „félértelmiségiként” (‘obrazovanyec’-ként) aposztrofálja. Alekszander Szolzsenyicin: *Film o Rubljove*. In *Vesztnyik Russzkovo Hrisztijanszkovo Dvizsenyija*. Párizs, 1985. 142. szám, 137–144. o. (Magyarul: A Rubljov-film. In *Filmvilág* 1989. 5. szám, 10–13. o.) L. még ehhez: A. M. Semjakin: Szolzsenyicin i Tarkovszkij (K isztorii odnoj nyevsztrecsi). In *Kinovedcseszkije Zapiszki* 1992. 14. szám, 159–166. o. Ugyanakkor L. J. Pinszkij, a nemzetközileg ismert reneszánszkutató a film megtekintése után egyik levelében a **Rubljovot** Tolsztoj *Háború és békéjéhez* hasonlítja, és ezt írja: „A **Rubljov** nemzeti film – ahogy a *Holt lelkek* és a *Karamazov testvérek* az irodalomban azok... Bámulatos, mennyire szabad ez a film mindenféle »narodnyik«, »pocsvennyik«, etatista, álhumanista előítéllettől, csupán a mindig tisztán orosz értelemben vett humánus hatja át, az a humánus, amely sohasem jutott el a »humanizmusig«, vagyis a »büszke ember« apoteózisáig, Puskin *Cigányokjával* és *Anyeginjével* kezdődően – mindmáig.” (Iz piszem L. J. Pinszkovo. In *Kinovedcseszkije Zapiszki*. 1992. 14. szám, 167. o.)

mek dokumentarizmusa felé, ezen a területen is szembehelyezkedve a régi, irodalmi tradícióval, a kiüresedett és hazug formák világával. 1917 előtt kétségkívül csak orosz filmiparról¹⁰ lehet beszélni, orosz filmről, különösképpen filmművészetről aligha.

Az új szovjet állam – ellentétben a mozgóképtől irtózó *ancien régime*-mel¹¹ – kezdettől fogva felismerte az új médium jelentőségét a politikai meggyőzés, az agitáció és a propaganda szempontjából. Annak a rendszernek a megdöntését, ahol – Majakovszkij szavait idézve – „Puskin és a hatóság érintése egyaránt tabu volt”¹² az avantgardisták túlnyomó többsége – harciasak és szelídek, kollektivisták és individualisták – örömmel fogadta és felszabadulásként élte meg (Kandinszkijtől és Chagalltól Malevicsig és Tatlinig, Majakovszkijtől és Paszternaktól Kulesovig és Eizensteinig). Futuristák, fantaszták, anarchisták, nihilisták, utópisták – akik életüket tették a művészet forradalmasítására – úgy lettek a bolsevikok modernizációs diktatúrájának „természetes” szövetségesei, ahogy minden új technológiai vívmány, módszer és eszköz: az első világháborús német hadigazdaság szervezeti rendjétől az amerikanizmusként azonosított taylorizmusig és fordizmusig, a villanyáramot termelő vízierőműrendszertől a mezőgazdaság traktorizálásáig, a megfélemlítés és átnevelés új szervezeti formáitól (koncentrációs tábor és kényszermunka) a tudatformálás – meggyőzés, felvilágosítás, indoktrináció, manipuláció – megannyi új eszközig (távírdával és telefonnal, rádiózással és filmgyártással).¹³ A film nemcsak hatásos új technikai médium volt, hanem az a kulturális terület is, ahol a bolse-

¹⁰L. erről: Sz. Ginzburg: *Kinyematografija dorevoljucionnoj Rosszii*. Moszkva, 1963., valamint Ju. G. Civjan: *Isztoricseskaja recepcija kino: kinyematograf v Rosszii. 1896–1930*. Riga, 1991., továbbá a forradalom előtti orosz moziaval kapcsolatos publikációk válogatott bibliográfiáját: *Kinyematograf dorevoljucionnoj Rosszii*. In *Kinovedcseskije Zapiszki* 1993. 18. szám, 116–120. o.

¹¹Ezzel kapcsolatban II. Miklós cár sokat idézett végzését egy rendőrségi jelentés margóján: „A kinematográfiát üres, haszontalan, sőt veszedelmes időtöltésnek tartom. Csak abnormális ember helyezheti ezt a vásári látványosságot a művészettel egy színvonalra. Ostobaság az egész, semmi néven nevezendő fontosságot nem kell tulajdonítani az efféle vacaknak.” (Idézi: N. A. Lebegyev: *Ocserki isztorii kino SzSzsZR, I. köt.: Nyemoje kino, 1917–1934*. Moszkva, 1965. 43–44. o.) L. még ehhez: Peter Kenez: *The Birth of the Propaganda State*. Cambridge, 1985. 105. o.

¹²Vlagyimir Vlagyimirovics Majakovszkij: *Oroszország, a művészet és mi*. Budapest, 1979. 67. o.

¹³A bolsevik modernizációs diktatúra „amerikanizmusa” különösen a 20-as évekre jellemző. Még Sztálin is úgy határozza meg ekkor a leninizmus munkastílusát, mint „az orosz forradalmi lendület” és az „amerikai gyakorlatiasság” ötvözetét (J. V. Sztálin: *A leninizmus kérdései*. Budapest, 1951. 101. o.). Lev Szosznovszkij bolsevik vezető 1923-ban az „új embert”, magukat a bolsevikokat is „orosz amerikaiakként” köszönti és szólítja föl: „Egész Oroszország amerikaiai, egyesüljete!” (Sto ja budu gylaty v 1923 godu? *Pravda*, 1923. január 1.) L. ehhez még: Lev Kulesov – a szovjet avantgárd film úttörőjének és első teoretikusának – *Amerikanizálás* című írását (In Lev Kulesov: *Filmművészet és filmrendezés*. Budapest, 1985. 77–79. o.) – valamint azt a jegyzőkönyvet, amely az 1933-ban Leningrádba látogató Louis Milestone amerikai filmrendező és a szovjet filmesek találkozásáról készült: Vi etot montazs nazivajetye »amerikanszkim« ... In *Kinovedcseskije Zapiszki* 1993–94. 20. szám, 236–253. o. L. továbbá: Bernhard Schulz: Inzsenyer i kommerszant – Amerikanizim v Germanyii I Szovjetszkom Szozjuze. In *Berlin–Moszkva*. Moszkva, 1996. 216–219. o.

vikok úgyszólván „üres lapot”, „szűz állapotokat” találtak. Szinte semmit sem kellett eltörölniük, hiszen a *tabula rasa* itt maga volt a természetes állapot. A film saját kulturális területe csak keletkezőfélben volt, nem művelték még meg egymást követő nemzedékek százai és ezrei, nem szentesítették kultúráként és nem határolták körül művészetként. Elég volt egyszerűen a forradalom „saját birtokának” nyilvánítani, és ettől kezdve azt írtak és írtattak rá, amit csak akartak. Ugyanezért a film volt az a kulturális terület, ahol a forradalmi nemzedékváltás szinte konfliktus nélkül mehetett végbe: az új technika, mint rendszeren, most is természetes szövetségesére talált a fiatal nemzedékben, amely egyben az alapító atyák nemzedéke is lett. A film egyszeriben az avantgárd művészetek karvezetőjévé lépett elő. Hiszen már pusztán technikai újdonságával is a világ új megtapasztalását ígerte, és a régi – sémákká és dogmákká kövült – tapasztalat alóli érzéki felszabadítás programjával lépett fel.

A film jelentőségét ugyanis nemcsak a kor államférfiai, hanem az avantgardisták is kezdettől fogva látták (nem véletlen, hogy a futuristák, élükön Majakovszkijjal, már a 10-es években kísérleteznek a filmmel). A film számukra a modern, technikai, városi kultúra művészete, új népművészet, amely – demokratikus művészeti ideológiájukkal összhangban – feloldja a „magas” és „alacsony” művészet, az „értelmiségi” és a „népi” befogadó hagyományos ellentétét. Ugyanakkor mint éppen születő, teljesen *hagyománytalan* művészeti ág, a film lett számukra az a terep, ahol legradikálisabban szakíthattak az annyira megvetett, sőt gyűlölt orosz kulturális múlttal, az orosz irodalmi és értelmiségi kultúrával, ahol leglátványosabban tagadhatták mindazt, amit avittnak, élettelennek, passzívnak tekintettek és a cselekvéstől visszariadó, „hamleti lelkű” orosz intelligenciának róttak fel, s ahol – hitük szerint – legkönnyebben törhették át a megszokás, a rossz ízlés, a hagyományos életforma falait, leggyorsabban teremthettek – a világ új érzékelésmódján keresztül – új értékrendet, új erkölcsöt, új életformát.

Az avantgárd művészeti forradalma és a bolsevikok szociális forradalma különben is minden területen a múlttal, a régivel való azonnali és teljes szakítást hirdette, és követelte, *tabula rasát*, és valami még-soha-nem-volt újnak az eljövételét ígerte, amit legszemléletesebben s egyben leghatásosabban éppen az új technika csodáiban hozhatott le az utópiák egéből a földre. A film szüntelen fejlődésének technikai dinamizmusa a fiatal nemzedék világmegváltó vitális dinamizmusában és a forradalmi állam messianisztikus politikai dinamizmusában folytatódott és értelmeződött át. E három találkozása és összeadódása talán épp a szovjet film kulturális területén bizonyult a legtermékenyebbnek. Végző soron ez hozta létre a szovjet filmművészet első formációját a forradalmi avantgárd máig csodált nagy alkotásaiban.

Ugyanakkor a film volt – tökeigényessége és iparszerű előállítására következőben – az a kulturális terület, amelyre az új állam legkönnyebben és leggyorsabban terjeszthette ki befolyását, és amelyet legközvetlenebbül vonhatott ellenőrzése alá. (E tekintetben még az építészet is sokkal „keményebb diónak” bizonyult.) Kétségtelen, hogy ez a politikai befolyás és ellenőrzés mást jelen-

tett a forradalmi diktatúra kulturális korszakában, a húszas években, és mást a kiteljesült totális állam kulturális égíse alatt, a harmincas évektől egészen Sztálin haláláig. A szovjet korszak kései végtermékét – az orosz filmművészet Tarkovszkij életművében kicsúcsosodó tüneményét – figyelmen kívül hagyva a tulajdonképpeni szovjet filmművészetnek két – nemcsak esztétikai és kulturális, hanem szervezeti és intézményi tekintetben is –, élesen szétváló korszakát különböztethetjük meg. Az egyik a húszas évek forradalmi avantgárd filmművészete. Ebben a kulturális paradigmában a film nem az állam, hanem a forradalom művészete, méghozzá nem a forradalmat, a forradalom bálványát – kényszeredetten vagy vallásos rajongással – szolgáló, hanem *forradalmi* – a forradalmat teremtő, továbbvivő, az élet minden szegmentumára kiterjesztő – művészet, amely azon van, hogy lerombolja a mindennapi életet és a termelést a művészet külön világától elválasztó határokat és falakat, lehozza a vallás és a művészet egét a földre, s már csak ezért is eretnek, lázadó, kritikus, kánondöntő, tekintélyellenes, nyitott az újra, az önmeghaladás szüntelen mozgásában van, közösségi, univerzális és nemzetközi beállítottságú.¹⁴ A baloldali művészértelmisség gondolkodásában és tevékenységében a *szovjet* ekkor még nem az „állam”-mal, hanem a „forradalom társadalmá”-val volt egyjelentésű, az öntevékeny társadalom konkrét utópiáját – új életmódot, erkölcsöt, esztétikát – jelentett, amíg végül mindez át nem csapott a totális állam konkrét valóságába. Ebben az összefüggésben a film még a társadalom (igaz, egy nem létező, utópisztikus, csak akart és képzelt társadalom) forradalmi kultúrájának a része, az államtól elkülönült, önállóan működő filmstúdiókkal és szabadon szerveződő irányzatokkal, egyéni alkotómódszerekkel. A másik paradigma totalitárius: ez a 30–40-es évek állami szovjet filmművészete, amelyben a film az államvallás kultúra-koholmányának része, a társadalom államosításának eszköze és kifejezője, totálisan alá van rendelve az államnak, és a totalitárius kultúra kanonizált témái és sémái határozzák meg.¹⁵

¹⁴L. ehhez a 20-as évek egyik nagy eretnekjének, a *Mi* című antiutópia szerzőjének, Jevgenyij Zamjatyinnak *O lityerature, revoljucii i entropii* (Az irodalomról, a forradalomról és az entrópiáról) című írásában kifejtett forradalomfelfogását: „A forradalom ott van mindenütt és mindenben. A forradalom végtelen progresszus, utolsó forradalom nem létezik, ahogy a számsorban nincsen utolsó szám: a forradalom törvénye nem társadalmi, hanem kozmikus törvény, egyetemes törvény, ugyanolyan, mint az energiamegmaradás vagy az entrópia, az energiakimerülés törvénye. (...) Az eretnekek – ők az egyetlen (meglehet, keserű) orvosság az emberi gondolat entrópiája ellen. (...) A robbanás – kevésbé kellemes dolog. Ezért aztán a robbantókat, eretnekeket joggal irtják tűzzel és vassal, fejszével és szóval. A ma szempontjából, mindenféle evolútív, lassú, nehéz, ám hasznos, korallalkotó munka szempontjából az eretnekek kártékonyak: meggondolatlanok, ostoba módon a má-ba vetik magukat a holnapból, romantikusok... Joggal nyisszantják le az eretnek, a dogmát fessegető irodalom fejét: az ilyen irodalom – kártékony. De ez a kártékony irodalom ezerszer hasznosabb a hasznos irodalomnál, mert az entrópia ellen hat, mert az elmeszesedés, betokosodás, elkérgesedés, elpudivásodás, a halotti nyugalom elleni harc eszköze.” (In Jevgenyij Zamjatyin *Szocsinyenyija*. 4. köt. München, 1988. 291–293. o.) L. még ehhez: Szilágyi Ákos: *Hamu és mamu* (Az orosz irodalmi avantgárd 1917 előtt és után). Budapest, 1989.

¹⁵A forradalmi avantgárd, a totalitárius szovjet és náci film összehasonlító elemzését l. Szilágyi Ákos: *Paradicsomi realizmus. Totalitárius államművészet a XX. században*. In *A művészet katonái*.

A harmincas években aztán a *szovjet* teljesen összeolvadt az *állammival*, a hivatalos, a bürokratikus, a „népi-nemzeti” szinonímája lett, ezzel együtt pedig az egyedül helyes, jó és igaz szinonímája is. A filmben, amely az államosított társadalom kultúrájának részévé vált, a historizáló, eklektikus, sematikus, álklasszicista formanyelv vált uralkodóvá. A szakítás a hagyományos orosz kultúrával, amelyet a szovjet avantgárd oly demonstratívan fejezett ki, előkészítette azt a nagy kulturális amnéziát, amely a 30–40-es évek sztálini államszocializmusát jellemezte, s amelyet elfedtek a „birodalmi orosz” kultúrához való visszatérés külsőségei.

AZ AVANTGÁRD FILM KÖZÖS NEVEZŐJE

Az avantgárdként jellemezhető szovjet filmnek több eredeti poétikája is létezett. Elegendő talán itt Dziga Vertov, Lev Kulesov, Szergej Eizenstein, Szergej Pudovkin, Alekszandr Dovzsenko filmművészetére utalni. Az avantgárd – minden türelmetlensége és kizárólagosságra törekvése ellenére – sohasem vált monolitikussá – a filmben sem. Létezett azonban egy olyan szemléleti és esztétikai minimum vagy „közös nevező”, amely az egymással rivalizáló, egymás ellen harcoló irányzatokat és alkotókat is egyesítette, és amely az avantgardizmust – mint a hagyománytagadás szellemi és művészi tradícióját – megalapozta a húszas években. Vegyük most sorra röviden, melyek voltak e közös nevező összetevői. Nélkülük ugyanis nehezen érthetnénk meg, miért és mivel szemben határozta meg saját tradíciójaként a 20-as évek forradalmi filmművészetét a 60-as évek szovjet „új hulláma”, s mit és miért vállalt, újított fel, utasított el a szovjet avantgárd örökségéből az ekkor születő orosz filmművészet, mindenekelőtt maga Andrej Tarkovszkij.

1. A szakítás esztétikája és kulturális attitűdje

A szovjet avantgárd szakított az orosz kultúra spirituális hagyományával. A vallási messianizmus pátoszáát az utópikus messianizmus pátoszával cserélte fel. Az orosz értelmiség passzív hamleti attitűdjével és idealizmusával szemben aktivizmust, voluntarizmust és technicizmust hirdetett, az éterivel a materialistát, a szellemivel az érzékit állította szembe. A műalkotást megcsinálendő dologként, az alkotót szakemberként, a befogadót pedig a meggyőzés, felvilágosítás, lenyűgözés tárgyaként fogta föl. Az avantgárd mindent profanizált, deszakralizált, dekanonizált, despiritualizált, megteremtve a lefokozás, a tagadás, a formabontás pátoszáát, szentségét, kánonjait. A lélek helyett a gép szemével akarta meghódítani a világot. Urbanista volt, a mesterséges környezet – a város, az üzemcsarnok, a lakóház – és a gépek szépségét a természet szépsége fölé helyezte. Az avantgárdból – s ez alól a filmben csak Dovzsenko „do-

Sztálinizmus és kultúra (Szerk.: György Péter és Turai Hedvig). Budapest, 1992. 7–11 o., valamint uő: Adolf Hitler szupersztár. In *Filmvilág* 1990. 1. szám és: Totalitarnije kulturi XX veka: religija i rinok. In *Obszecsztvennije nauki I szovremennoszty* 1994. 3. szám, 151–166. o. L. továbbá: Richard Taylor: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. New York, 1979.

kumentarista panteizmusa” jelent kivételt – hiányzott a természet vallásos vagy szentimentális áhítata. A természet hol a létezés kezdetleges fokának tűnt, amely mérhetetlenül alacsonyabban áll a technikai civilizáció csodáinál, hol pedig ellenfélnek, amelyet csapdába kell ejteni, meg kell szelídíteni, le kell igázni.

2. A forradalmi igazság nemzetközi nyelve

A szovjet avantgárd filmesek erőfeszítése egy olyan – elméleti fogalmakra alapozott – nemzetközi vizuális nyelv megteremtésére irányult, amely lehetővé teszi az igazság – természetesen a forradalmi igazság – megtestesülését, azaz hatásos, mindenki számára hozzáférhető kimondását vagy felszínre hozását, a „szociális tudattalan” tartalmainak a tudatba juttatását, átszellemítését, és ezáltal a tömegek forradalmi öntudatosulását.¹⁶ A film érzéki közegében a szociális világforradalom nemzetközi nyelvének kellett megszületnie, még hozzá – a forradalom dionüszoszi nyelvével, a zenével szemben – a szemlélhető értelem apollói nyelvének. Az új nemzetközi nyelvet a művésztechnikusok közösen, egymást korrigálva és folytatva, a kísérletezés tudományos szabadságának jegyében hozzák létre. Mivel a mozgó vizualitás nyelvét az avantgardisták a *forradalmi igazság fogalmának megtestesüléseként* fogták fel, azon voltak, hogy az elvont gondolat közvetlenül érzékien (népszerűen) jelenjen meg, s mindent elkövettek, hogy egyesítsék az értelmiség intellektuális radikalizmusát – fogalmi kíméletlenségét – az orosz néptömegek ösztönös radikalizmusával, a marxista fogalmakat az archaikus tudat képeivel és mitologikus képzetivel, az „eszmét” az „anyag”-gal, az íróasztalt az utcával, az értelmiségi konstrukciót a népi karnevállal. (Ebben alighanem *A tőke* megfilmesítését tervező Eizenstein jutott legmesszebb.)

3. Kollektívizmus–kozmozizmus

Az avantgárd szovjet némafilm hőse – kétségkívül az individualizáló beszéd technikai hiányából következően is – sohasem a személy, a különös egyén, hanem a közösség, még hozzá a reális élet szinterein önállóan, külső mozgalmasságában látható, különös alakzatként, ösztönös lényként fellépő forradalmi tömeg (katona-, nagyvárosi, munkás- vagy paraszttömeg), amelyből a film hőse egy pillanatra – legtöbbször a hősi cselekedet és a hősi halál pillanatára – mintegy kiemelkedik, de csak azért, hogy az alaktalan erő és formátlan jelentés benne nyerjen szemlélhető alakot és megformált értelmet. Az avantgárd film hőse nem reprezentálja a forradalmi tömeget, hanem megtestesíti, nem ideológiai viszonyban, hanem úgyszólván organikus, testi kapcsolatban áll vele. A mindenható, isteni attribútumokkal fölruházott (halhatatlan, a népi közösség előtt járó, azt reprezentáló) vezér totalitárius alakja idegen az avantgárd szemléletmódjától. A hős itt a forradalmi tömeg életműködése, szervi funkciója, és pátoszát is e gigantikus természeti lényhez tartozásából nyeri. A heroizmus nem a hős személyéhez, hanem a közösség kozmikus erejéhez kapcsolódik,

¹⁶L. ehhez: Alekszander Etkind: *Erosz nyevozmosznovo: Isztorija pszihoanaliza v Rosszii*. Szentpétervár, 1993. és uő: *Szodom i Pszibeja*. Moszkva, 1996.

amely hol a szó szoros értelmében vett természeti erők tombolásának félelmetes és lenyűgöző fenségességében, hol a társadalmi erők mozgásának felismert szükségszerűségében jelenik meg a filmképben. Az expresszionista német film vak tömegének démoniságával szemben, a szovjet avantgárd az öntudatra ébredő tömeg forradalmi, racionalista toposzát teremti meg. Nem a hőst (a „vezért”) rajongó szemmel csodáló és vakon követő tömeg ez még, nem a történelmi mozgás engedelmes eszköze vagy tárgya, hanem maga a hős, amely a forradalom megváltó istenségeként lép fel („vagyok, aki vagyok”), természeti erőként zúzza szét a fennálló világrendet és alkot újat, avagy társadalmi erőként realizálja a benne rejlő „történelmi tervet”.

4. Montázsfilm, dokumentarizmus, kísérletezés

A montázs mint az avantgárd szovjet filmművészet legfontosabb formáló elve, több volt meglett művészi technikánál. A művészi képet, forradalmi jelentést létrehozó montázsban mutatkozott meg legnyilvánvalóbban az avantgárd türelmetlensége. A montázs mintegy felgyorsította a történelem ritmusát, realizálta a forradalmi ugrást egyik világból (egyik jelentésből) a másikba, és maga volt a forradalmi kényszer, vagyis a fogalmi igazság rákényszerítése a világra, a dolgokra és persze a film nézőire is. A montázs lett az avantgárd metaforikus (költői) filmnyelvének és filmelméletének alapja, a néző meggyőzésére, felrázására irányuló forradalmi hatásosság esztétikájának stratégiája. A konvenciók, kiüresedett formák, élettelen kellékek és a hazug kulisszák művi világgal való szembehelyezkedés és az új technika inspirálta szenvedélyes érdeklődés a tényleges valóság és igazi élet iránt magyarázza az avantgárd általános idegenkedését a játékfilmtől, a színészi játéktól, a műteremtől, a kellékektől és díszletektől, mindenféle irodalmiasságtól és színpadiasságtól. Az avantgárd mindenk fölé helyezte a híradót, és általában a dokumentumfilmezést, a kamerát az élet valóságos színtereire vitte ki, színészek helyett amatőrökkel dolgozott, forgatókönyv helyett inkább a rögtönzésre, a meglesett élet spontán alakulására és a vágóasztalra hagyatkozott. Az avantgárd már csak a film technikai újdonságánál és dinamikus fejlődésénél fogva is a művészi alkotás szabadságát a tudományos kísérletezés szabadságaként értelmezte, és a kísérletet mint teremtő elrugaszkodást, mint a művészi ihlet legfőbb forrását fogta fel. „Aki kísérletezni mer, rossz művész nem lehet” – foglalhatnánk össze az avantgárd experimentalizmus dogmáját. A kísérlet az avantgárd által „nagy művész”-ként dicsőített *véletlen* csodateremtő erejének felszabadítására irányult. Az avantgárd, mint ismeretes, elvetette a szerző romantikus és individualista felfogását. Eszménye a kollektív – s ekként névtelen – szerző volt, amelynek megvalósítására a film – előállítását természeténél fogva – ideális terepnek látszott. Paradox módon azonban éppen a szovjet avantgárddal jelentek meg először az orosz filmgyártásban az individuális alkotók, itt jöttek létre az első „rendezői filmek”, rendezői életművek és rendezői iskolák.

A SZOVJET „ÚJ HULLÁM” KÉT TRADÍCIÓJA: A FORRADALMI AVANTGÁRD ÉS AZ ORTODOX KERESZTÉNYSÉG

Az avantgárd szovjet film átfogó szemléleti és poétikai vonásainak e vázlatos áttekintésére most csak azért volt szükségünk, hogy megmutathassuk, mihez és milyen értelemben tért vissza, illetve mit és miért tagadott meg ebből az avantgárd tradícióból – az egyetlen *hiteles* szovjet hagyományból – a 60-as évek szovjet „új hulláma”. Már itt meg kell jegyezzük azonban, hogy az azóta lezárt szovjet történelemnek, a forradalomé mellett volt egy másik hiteles korszaka is, mégpedig a honvédő háború, ez a par excellence *nem szovjet* esemény. A világháborús győzelem volt és maradt a szovjet idők egyetlen igazi „orosz csodája”, amelyben az országos pusztulás, a nemzeti megszegyenülés és katasztrófa a nép és az állam(!) heroikus erőfeszítése és áldozata árán menekvésbe és diadalba fordult át, ahogy már az orosz történelem során annyiszor. A honvédő háború lett a szovjet államnak az a történelmi vállalkozása, amely az orosz tradícióra nemcsak ideologikusan rájátszott, hanem azt valóban felelevenítette, működésbe hozta. A totalitárius szocializmus hadiállamának kíméletlen erőszaka először és utoljára ebben a valóságos és nem ideológiai, külső ellenség és nem az oroszországi társadalom ellen vívott háborúban nyert igazolást és alkotott jellegzetesen orosz ötvözetet a népi heroizmussal. A forradalom, jóllehet népforradalom is volt, megosztotta az orosz társadalmat (vörösökre és fehérekre, szegényekre és gazdagokra, hóhérokra és áldozatokra), a honvédő háború viszont egyesítette (ismeretes, hogy erre az időre még a „fehéremigráció” túlnyomó többsége is a gyűlölt Szovjetunió, azaz a „létező Oroszország” mellé állt), és mindmáig a szovjet történelem egyetlen „problémátlan”, „szent” eseménye a népi tudatban.¹⁷ Nem véletlen, hogy utóbb éppen e két nagy történelmi megrázkódtatás különbsége és ellentéte rajzolta ki a 60-as évek „új hullámos” szovjet filmjében a szovjet filmet az *orosz filmtől* elválasztó törésvonalat. Mert a fiatal szovjet filmesek túlnyomó többségét kezdetben (Tarkovszkij talán az egyetlen kivétel) a szovjet avantgárd megvesztegethetetlensége, forradalmi pátosza ejtette rabul. „Vissza a kezdetekhez! Vissza a forradalomhoz! Vissza a 20-as évekhez!” – oda ugyanis, ahol még nem volt elrontva minden, s ahonnan erkölcsileg és művészileg, sőt talán politikailag is, még egyszer el lehet kezdeni a forradalmat. A fiatal szovjet filmnek ez volt az első visszahajlása a sztálini korszak előtti időkhöz – a forradalom eredetidejéhez. Egy egész nemzedék számára – a 60-as évek korszellemével is teljes összhangban – a forradalom maga volt az eszmény, igaz, olyan eszmény, amelyet – az avantgárd szovjet film dokumentarista látásmódjához hűen – történelmi valóságában, sáros és véres hétköznapiságában és rendkívüliségében,

¹⁷Az értelmiségi tudatban korántsem egészen az: elegendő azokra a máig tartó vitákra utalni, amelyek a háború katasztrófális kezdeti szakasza vagy a Vlaszov-hadsereg körül lobbantak föl, illetve a szovjet hadifoglyok millióinak sorsára hagyásáról és a hazatérők Gulagba transzportálásáról, az emberéletet tékozló katonai vezetés felelőségéről stb., stb. szóltak.

a polgárháború drámái összecsapásaiban mutattak meg és állítottak szembe a totalitárius erőszak kitalált, költői és hazug drapériáival és kulisszáival. Magát az orosz forradalmat tekintették tiszta forrásnak, az egyetlen hiteles szovjet eseménynek és a szovjet eredetidőbe, a polgárháborús korszakba igyekeztek kulturálisan és részben politikailag is visszahátrálni, visszaálmódni magukat, legalábbis addig, amíg ennek megvolt a hitele a jelenben (mint például Koncsalovszkij az **Első tanítóban**, Gleb Panfilov **A tűzön nincs átkelésben**, Aszkoldov a betiltott **A komisszárbán**, Mitta a **Ragyogj, ragyogj, csillagomban**, és így tovább, egészen a téma esztétizálódásáig és kommercializálódásáig, az erkölcsi kíméletlenség nosztalgiává fakulásáig, mint azt a 70-es évek második felének polgárháborús témájú szovjet filmjei mutatják, köztük is legjobban talán Nyikita Mihalkov filmje, **A szerelem rabjai**). Később, a forradalmi pártosz elpárolgásával és a forradalmi tradíció hitelvesztésével következett be a fiatal filmes nemzedék második visszahajlása – 1917 elé. „Vissza Oroszországba! Vissza a századelőig, a 19. századig! Vissza Szent Oroszországig!” Egyszóval vissza oda, ahol még nem volt elrontva minden, ahonnan még erőt meríthet a szovjet korszak orosz embere, orosz értelmiségije. Akik az orosz kulturális tradíciót választották, és erkölcsi (nem politikai!) alapon helyezkedtek szembe a szovjet korszakkal (avagy azt is az orosz nép szenvedéstörténetének hagyományos értelmezési sémájába illesztették), azok a szovjet évtizedek egyetlen hiteles – mert egyetlen orosz! – eseményének a Nagy Honvédő Háborút tekintették, a háború katasztrófavilága lett számukra – Paszternak szavaival szólva – az a „morálisan jó időszak”, ahová visszatérve *orosz történelemként* feslett föl a szovjet korszak idegen szövete (mint elsőként Tarkovszkij **Iván gyermekkor**a, később **Tükör**, Igor Talankin **Nappali csillagok**, Alekszej German **Ellenőrzés az utakon** vagy Larissza Sepityko **Golgota** című filmjeiben).

Általánosságban tehát elmondható, hogy míg az 50-es évek fordulójától egészen 1967–68-ig az „új hullámos” szovjet film művészi pártoszatát a totalitárius állam erőszakával és hazugságával való politikai és erkölcsi szembenállás határozta meg a szovjet forradalmi tradíció *antitotalitárius aktualizálásának* jegyében (Tarkovszkij művészi indulása, mint már jeleztük, kivételt képez ez alól), addig a 60-as évek közepétől egészen a szovjet korszak lezárulásáig az „új hullám” mindinkább magával az addig egyetlen, még hitelesnek tekintett szovjet tradícióval, a forradalommal és az avantgárd esztétikájával is szembe fordul, méghozzá – tudatosan vagy csak öntudatlanul alkalmazkodva a „korszakhoz” – az eredeti ortodox keresztény kulturális tradíció művészi aktualizálására jegyében (Tarkovszkijjal az élén).

Míg az idősebb és középnemzedék tagjai (Romm, Kalotozov, Rajzman, Geraszimov, Bondarcsuk, Csuhráj és mások) az ötvenes évek fordulóján egy „emberarcú állam” „szovjet humanizmusát” helyezték szembe a sztálinizmus embertelenségével, addig a fiatal nemzedék (Hucijev, Koncsalovszkij, Panfilov, Aszkoldov, Klimov) először a forradalmiságot, a forradalmi erőszak moralizmusát állította szembe az állami zsarnokság immoralizmusával, majd

mindinkább a hatalomnélküliség, a jóság és szeretet, az önfeláldozás és áldozathozatal keresztény eszméjét – orosz eszméjét! – mindenféle erőszakkal, rombolással, törléssel és szakítással, mindenféle utópiával és terrorral, beleértve most már ebbe a forradalom, sőt az avantgárd művészet és szellemiség erőszakát is.¹⁸

A 60-as évek fiatal – a szovjet múlt történelmi terhétől szabad és erkölcsi próbatételének ki nem tett – nemzedéke tehát először az addig tabuval sújtott forradalmi 20-as évekhez hajolt vissza, az avantgardizmust és a forradalmat nevezve meg autentikus szovjet tradícióként, amelynek talajáról – akkori hite szerint – a szovjet társadalom még megújítható, s amely szembeszegezhető a múlt és a jelen démoni erőivel, a tekintélyelvű állami erőszakkal, a bürokrácia lélektelenségével és ostobaságával, az államideológia tabuival és dogmaival, egyszóval a totalitárius zsarnokság egész szovjet rendszerével. Marlen Hucijev **Mi, húszévesek** című filmjében, amelyben szinte egész nemzedékét felvonultatja Okudzsavától Voznyeszenszkijig (még Tarkovszkij is feltűnik az egyik epizódban egy cinikus fiatalember szerepében), a főhős szájából el is hangzik az „új hullámos” szovjet értelmiségi nemzedék hiszekegye: „Hogy én mit veszek komolyan? Komolyan veszem a forradalmat, az Internacionálé himnuszát, a 37-es esztendőt, a háborút és a katonáit, és azt, hogy szinte mindannyian apa nélkül nőttünk fel, és komolyan veszem a krumplit, amely az éhínséges években az életet jelentette...” Később – e sok tekintetben naiv, bár egyáltalán nem hiteltelen és terméketlen visszahajlás után – Hucijev nemzedéke már az 1917-es forradalom előtti Oroszországhoz, a 19. századi és századfordulós orosz kultúrához próbált visszalépni, és az autentikus orosz tradíciót igyekezett feleleveníteni a filmben. Ettől kezdve az „orosz” szembeállítás a „szovjet”-tel (mind az állami-, mind a forradalmi-szovjettel) a szovjet művészet kulturális paradigmájának meghatározó mozzanata lett, ellenzéki, nem hivatalos és hivatalos (!) művészetben egyaránt. Ami a 60-as évek elején egy egész nemzedéknek adott érzelmi felhajtó erőt és hitet az induláshoz, a szovjet fejlődés „forradalmi talaja” megújíthatatlannak és megújításra méltatlannak bizonyult. A forradalmi illúziók elvesztése után nem maradt más, mint tovább hátrálni visszafelé az időben, most már a forradalom ideje elé – az orosz civilizáció „eredeti talajához”: feleleveníteni erkölcsi és művészi értelemben az ortodox kereszténység spirituális tradícióját.

¹⁸Jellemző tünete volt ennek a szemléleti fordulatnak az avantgárd és a totalitárius kultúra viszonyának ártértékelése. Míg a 60-as években egymást érték Nyugaton és Keleten egyaránt a forradalmi avantgárd elfeledett és kiátkozott művészetét és kultúráját föltáró, visszasíró, a totalitárius rémkorral szembeállító monográfiák, művészeti albumok, addig a 70-es évek végétől a szovjet avantgárd és a szovjet állam művészeti korának lényegi egységét, folytonosságát kezdték hangsúlyozni a 60-as évek ekkor már nem olyan fiatal nemzedékének művészettörténészei, gondolkodói és művészei is. Mindenekelőtt Igor Golomstok és Boris Groys. L. ehhez: Igor Golomstock: *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and People's Republic of China*. London, 1990. (Oroszul: *Totalitarnoje iszkusstvo*. Moszkva, 1994.) Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin*. München, 1988 és Sztjil Sztalin. In uő: *Utopija I obmen*. Moszkva, 1995.

Ennek megfelelően három – egymástól nemzedékileg, szemléletileg és esztétikailag is elváló – fázis rajzolódik ki előttünk a Sztálin utáni korszak szovjet filmművészetében. A fázisok egymásból és egymás után következnek, de egymásba vagy egymás mellé is csúsznak olykor, egymásból vagy egymás tagadásából merítenek erőt.

Az első fázis szovjet filmje – az 1956-os szovjet pártkongresszust követő desztalinizálás nyomán – a magát ideológiailag és kulturálisan is újrafogalmazó szovjet állam „emberi arcának”, a sztálinizmus alatt is eleven és érintetlen *humánus és népi* vonásait igyekszik megmutatni. A szovjet állam új képét megteremteni – a moralista korszellemnek megfelelően – mindenekelőtt deheroizálást és dezillúziót jelentett. Tematikus értelemben ide tartozik a hétköznapi hősének felfedezése, az úgynevezett „személyi kultusz” szenvedélyes kritikája és az államosított társadalom ethoszának (abszolút hűség az államhoz és az Allamatyához, és abszolút hűtlenség önmagunkhoz, a hozzánk közelállókhoz, barátokhoz, feleséghez, gyerekhez, igazsághoz és jószághoz, kultúrához és természethez) tagadása. A totalitárius szovjet állam hazug közösségével szemben a szovjet nép igaz közössége jelenik meg a kommunista eszmények letéteményeseként, a folytonosság hordozójaként, utóbb mindinkább az eredendően jó, közösségi, önfeláldozó, minden bajt, nyomorúságot, csapást türelemmel viselő orosz nép, orosz ember vonásait öltve magára. Főként a sztálini korszakban induló rendezők nemzedéke vállalkozik a szovjet állami értékrendnek erre az újraintonálásra az 50-es évek második felében (Rajzman, Geraszimov, Kalotozov, Romm), de a középnemzedék is ezt folytatja (Bondarcsuk, Cuhraj). Elegendő talán itt Rajzman **A kommunista**, Kalotozov **Szállnak a darvak**, Romm **Egy év kilenc napja**, Bondarcsuk **Emberi sors**, Cuhraj **Ballada a katonáról** és **Tiszta égbolt** című filmjeire utalni.

A második fázisban a hruscsovi „desztalinizálás” nyomán bekövetkezett az első visszahajlás – az embertelen és lélektelen szovjet állammal szemben – a 20-as évek forradalmi szovjet eszményéhez, az igazi, „még forradalmi”, hősi idők szelleméhez, nemzetközi, közösségi, népi és nem utolsósorban individuális pátoszformáihoz. A szovjet történelem üdvtörténeti sémája átalakult: ami a hatalom fájáról szedett „államalma” megkóstolását, a „bűnbeesést” követte – a forradalmi korszak paradicsomából való kiűzetés és a totalitárius állam „siralomvölgye” –, azt mostantól a forradalom tisztító szelleméhez való visszatéréssel próbálta a fiatal nemzedék jóténni. Forradalmi módon át akarta ugri megint az államot, hogy eljőjön a „szabadság birodalma”-ként elképzelt kommunizmus világa. (Ne feledjük, hogy a desztalinizáló, reformista Hruscsov-korszak ténylegesen meghirdette a kommunizmus eljövételét a Szovjetunióban, legkésőbb a nyolcvanas évek végéig.)

A húszas évek szovjet avantgardizmusa maga volt az elfeledett-felszámolt, tabuvá vált szovjet hagyomány, amelyben, a „szovjet” nemcsak jelentett még valamit, de e jelentésében a fiatal és már életkoránál fogva is radikális hangoltságú szovjet nemzedék vonzónak és hitelesnek találta. Hiszen a 60-as évek ifjú lázadóinak, egész ellenkultúrájának, „felszabadítási utópiájának”

szerte a világon ugyanazok voltak a hívószavai, mint a 20-as évek szovjet avantgárdjának: a tekintélyelvűség, a passzivitás, a mozdulatlanság gyűlölete, az állam, a család és a magántulajdon szentségének tagadása, kánondöntés és anti-bürokratizmus, az életmód forradalma és a technikai-tudományos forradalom, a szabadságelv és a boldogságelv egyesítése az „érzéki felszabadítás” utópiájában és így tovább. A húszas évek forradalmi kultúráját a szovjet „új hullám” éppoly végletesen állította szembe a harmincas évek totalitárius kultúrájával, ahogy annak idején maga a sztálini állam tette ezt, éspedig – ha más előjellel is – lényegében ugyanazért: hogy az ellentét, a diszkontinuitás eltűlésével minél hatékonyabban helyezkedhessen szembe a sztálini korszakkal, anélkül azonban, hogy feladná a forradalom eszményét és megtérne az orosz kultúra vallási vagy a nyugati kultúra polgári eszményéhez. A visszatérés a húszas évekhez az „új hullámos” szovjet filmben a kísérletezés és autonóm formaalkotás szabadságát éppúgy jelenthette, mint a dokumentarista filmpoézis nyelvének felújítását és játékfilmre alkalmazását, a forradalmi „terrorizmus” és/vagy „moralizmus” újratematizálást vagy a karneváli groteszk népi tradíció – 20-as években még eleven – felélesztését, egyszóval: kreativitást, játékosságot, szenvedélyességet, vitalitást. Elég talán itt Elem Klimov mesterművére, a **Hurrá, nyaralunk!**-ra vagy olyan első filmekre utalni, mint Szergej Paradzsanov **Elfelejtett ősök árnyai**, Marlen Hucijev – megcsonkított, ám azóta helyreállított – **Mi, húszévesek** (eredeti címén: Iljics őrkatonái), Alekszandr Szaltikov **Az elnök**, Rezo Csehizde **A katona apja**, Andrej Koncsalovszkij **Az első tanító**, Mihail Kalik **Szerelem**, Otar Joszeliani **Volt egyszer egy énekesmadár**, Kira Muratova **Rövid találkozások**, Gleb Panfilov **A tűzön nincs átkelés** című alkotásai.

A harmadik fázisban, amelynek kezdete Tarkovszkij művészi indulásához köthető, s amelyet „orosz nemzeti fázis”-nak is nevezhetnénk, bekövetkezett a visszahajlás a forradalom korszaka elé, az orosz kultúra – először éppen a 20-as évek forradalmi avantgárdja által megtagadott – ortodox keresztény tradíciójához, 19. századi orosz irodalom szelleméhez és a századelő orosz modernizmusához. A második visszahajlás – a szovjet államiság újjászületésével kapcsolatos remények 68-as elvetélése után, vagyis a forradalmi utópia újraélhetőségének és újrafogalmazásának csődje után – következett be, mikor a forradalmi tradíció már nem bizonyult elégséges gyógyírnak a totalitárius állam ütötte sebekre.

A szovjet filmművészetből ekkor „szakad ki” és önállósul a szó szűkebb, kulturális értelmében vett orosz filmművészet¹⁹ – nemzeti filmgyártások so-

¹⁹Jellemző, ahogy ezt a fázist maga Tarkovszkij a 70-es évek közepén Olga Szurkovával közösen írt, ám akkor ki nem adott interjúkönyvében összefoglalja: „A nemzeti érzés az ember lelki-szellemi alkotának egyik legfontosabb alkotórésze. Márpedig mi, éppenséggel mi, oroszok, gyakran megfeledkezünk a kultúrának erről a nemzeti sajátosságáról. A kultúra és a művészet nemzeti sajátosságait nemcsak a nemzeti köztársaságokban és autonóm nemzetiségi területeken kell tanulmányozni és elmélyíteni, hanem Oroszországban is. Ebben az összefüggésben látom rendkívül fontosnak a magam számára Dosztojevskij alakját.” (In Olga Szurkova: *Knyiga szoposztavlenyij*. Moszkva, 1991. 169. o.)

rában uoletsóként. Ez persze nem a szovjet filmművészet egységének végét, csupán az „orosz” és a „szovjet” állami azonosításának végét jelenti. Ugyanis az eredeti orosz kulturális hagyomány felelevenítése, a „nemzeti orosz-nak” mint népi és értelmiségi tradíciónak a rehabilitálása – mint az orosz kultúra történetében már annyiszor – itt is az „államilag orosz-szal” helyeződött szembe. A hetvenes években már ki-ki a maga saját orosz útját járja a szovjet filmművészetben is. (Tegyük hozzá: az irodalomban ez még előbb és még magától értetődőbben vette kezdetét. Elegendő a tolsztoji hagyományt felelevenítő Szolzsenyicin regényeire és az úgynevezett falusi írókra – Valentyin Raszputyinra, Fjodor Abramovra, Vaszilij Belovra, Viktor Asztafjevre vagy a 19. századi orosz értelmiségi próza olyan folytatóira utalni, mint például Bulat Okudzava, Andrej Bitov, Georgij Vlagyimov, Andrej Szinyavszkij). Természetesen ennek az orosz-szágnak a kulturális tartalma, esztétikai irányultsága, ideológiai intonációja igen eltérő és egymással élesen ellentétes is lehetett. A posztsztálini korszak e harmadik – orosz – kulturális fázisát, mely lényegében a szovjet korszak végéig tartott, a szovjet filmművészetben olyan különböző karakterű és felfogású rendezők művei fémjellezhetnék, mint például Vaszilij Suksin a **Vörös kánnyafával**, Tarkovszkij a **Rubljovval** és a **Tükörrel**, Andrej Koncsalovszkij az – 1967-ben dobozba zárt – **Aszja Klácsinával** és a **Szibériádával**, Nyikita Mihalkov az **Oblomov néhány napjával**, Elem Klimov az **Agóniával**, Gleb Panfilov a **Vasszával**. Az orosz film születésének paradoxona abban áll, hogy csakis szovjet körülmények között jöhetett létre és maradhatott fenn, miután a szovjet államból elpárolgott az eredeti forradalmi–nemzetközi és birodalmi–civilizációs orosz jelentés utolsó cseppje is. Így körvonalazódhatott előbb a kultúrában, később a politikában is a „nemzeti–orosz” addig ismeretlen jelentésben, jóllehet – az orosz állam és az orosz civilizáció természeténél fogva – mindig ellentmondásosan, hiszen a szovjet állam végső soron mégiscsak a történeti orosz államiság utolsó birodalmi képződménye volt. A szovjet állam – paradox módon – fenntartotta és élte a tőle elszakadt és vele kulturálisan szembehelyezkedő *orosz filmet*. Összeomlása így mind ipari–pénzügyi, mind kulturális–szellemi szempontból egyben az orosz filmművészet összeomlását is jelentette, noha a filmgyártás a mai Oroszországban sem szünetel. A századfordulón elinduló „orosz kör” itt bezárul. Mint minden egyéb téren – a film területén is – a szovjet korszak hatalmas kitérője után Oroszország visszatért oda, ahonnan a századfordulón elindult. A filmművészet születése és felvirágzása Oroszországban egybeesett és össze-

Itt jegyezzük meg, hogy a továbbiakban Olga Szurkova interjúkönyvének orosz szövegére támaszkodunk az idézeteknél, s nem Andrej Tarkovszkij az Ullstein kiadónál 1985-ben megjelent *Die versiegelte Zeit* című könyvének csak németül létező szövegére, mely 80%-ban megegyezik az interjúkötet szövegével és tagolásával (Olga Szurkova pár évvel Tarkovszkij halála után a társszerzői jogokért indított pert megnyerte a kiadóval szemben. A németül napvilágot látott könyv eredeti orosz kézírata mostantól csak kettejük neve alatt jelenhetne meg, amit viszont Tarkovszkij jogörökösei elleneznek.)

fonódott a szovjet államszocializmus időszakával, a szovjet állam bukásával pedig – amelyet annyira várt, siettetett és remélt – az orosz filmművészet korszaka is lezárult.²⁰

AZ 1967-ES ÉV

A filmvásznon úgyszólván szemmel látható, hogyan „dolgozza ki” magát az *államból* a szovjet filmművészet, s válik mindinkább a szó kulturális és esztétikai értelmében orosz. De kezdetben, az új nemzedék színre lépéséig, amely a filmben – e művészeti ág gyártási–pénzügyi feltételei és az állam ideológiai és politikai ellenőrzőrendszere miatt – az irodalomhoz képest éveket késik, az egyes ember, a hétköznapi ember, a kisember sorsa még sokáig reprezentatív marad, jóllehet éppen ellenkező értelemben. A hétköznapi ember jósága, esendősége, szenvedése reprezentálja most már a szovjet állam (pontosabban a szovjet rendszer, a szovjet életforma) lényegi jóságát, eredendő igazságát. A szovjet nép (a szovjet állam másik megnevezése) a jók és igazak humánus közösségeként profanizálódik a szovjet átlagember, a szovjet „malenkij cselovek” szenvedéstörténetében és e sors közösségi pátoszában („egy a sok közül”). Ő, az egyszerű és egyszeri szovjet ember, aki csak tette a maga hétköznapi dolgát, tette, amit „az” embernek tennie kell, ő a szovjet élet fundamentuma, és nem a „nagy emberben”, a Vezérben megtestesülő állam. Benne és általa maradt fenn minden bűn, tévedés, sorscsapás dacára a rendszer „eredendő” értelme, igazsága, s így ölthet végre bennük emberi ábrázatot. A személyi kultusz, a totális állam zsarnokságának lebontása révén csak a szovjet rendszer

²⁰Ha a 60-as évek fiatal nemzedékének első visszahajlását a tradícióhoz *szovjetnek és avantgárdnak*, a másodikat pedig *orosznak és modernnek* nevezzük, akkor meg kell említenünk azt a sajátos harmadik visszahajlást is, amely a 70-es években bontakozik ki és tart mindmáig, s amely a *posztmodern* jegyében áll. Ez a visszahajlás már nem vagy alig észrevehetően jelenik meg a szovjet filmművészetben, hiszen csak az underground képzőművészetben (a moszkvai koncept-artban és szoc-artban), a költői performanszokban és az amatőrfilmezésben (például a leningrádi nekrorealizmusban) valósult meg. Ez a visszahajlás már nem valamilyen tradícióhoz való visszahajlás, hanem a visszahajlás-hoz mint formához, konvencióhoz, a „szovjethez” mint jelrendszerhez való visszahajlás. Ebben a visszahajlásban nyoma sincs már a tradíció aktualizálásának a hagyománytörő, sivár fennálló világgal szemben, nyoma sincs a kontesztálás pátoszában. A kontesztálás is csak egy „nyelv”, egy „jelrendszer”, egy „nyelvjáték” a sok közül, amellyel műalkotásokat, pontosabban szövegeket, eseményeket, látványokat lehet működtetni. Semminek nincs általános érvénye, érvényessége csak az érvényesítő én-nek van, amikor és ahogyan, ameddig és amíg. L. ehhez: Borisz Groys: Sztjil Sztalin. In uő: *Utopija i obmen*. Znak, 1993. 11–112. o.; uő: Az utópia természetrajza, Budapest, 1997. Borisz Paramonov: Posztmodernizmus – Konyec sztjilja. In *Nyezaviszimaja Gazeta* 1994. január 26. 5. o.; Mihail Epstejn: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst, USA, 1995. és uő: *Vera i obraz*, USA, 1994; Evelyne Artaud–Michel Chassal: *Perestroik'art – Les couleurs de la transparence*. Párizs1990; Dmitrij Prigov: *Arbeiten (1975–1995)*. Ludwig Múzeum, Budapest, 1995.; O. V. Holmogorova: *Szoc-art*. Moszkva, 1994.; Szilágyi Ákos: *Mint hullá a hullá!* (Vázlat a szovjet nekrorealizmusról). In *A vágy titoktalan tárgya*. Budapest, 1994.

eredendő, szerves jósága kerül felszínre a hétköznapiságban, az egyszerű emberek természetes viselkedésében és gondolkodásában, a hétköznapi népi hősenek – a derék embernek, a szenvedő és tűrő embernek, a „nehéz embernek” – privátalakjában és személyes történetében. A jók nem a személytelen tömeg atomjai és nem is a tömeg fölé emelt vagy emelkedett hősök immár, hanem a mindennapi szovjet életközösség alanyai, hús-vér személyiségek (a „nagy ember”, a „hős” eleve kissé negatív színezetet kap ezeknek az éveknek a filmjeiben, maga az új államvezető sem istenként, hanem egyszerű emberként, a nép szókimondó, hús-vér fiaként jelenik meg), akik osztoznak a szovjet népközösség általános sorsában, de éppen azért, hogy mindegyiküknek megvan a maga saját élettörténete, személyes karaktere és sorsa. Csakhogy nem az egyes ember különös jósága, egyszerűsége stb. ez, hanem a „szovjet ember”, az „igaz ember”, a „tisztá kommunista” (a vértanú, a meghurcolt, a „nehéz ember”) jósága és egyszerűsége, amely így megint az egész rendszert testesíti meg. A szovjet filmnek ezt a „huszadik kongresszista” vonulatát reprezentálhatnák többek között Rjazanov **Karneváli éj** (1956), Rajzman **A kommunista** (1957), Kalotozov **Szállnak a darvak** (1957), Bondarcsuk **Emberi sors** (1959), Csuhray **Ballada a katonáról** (1959), **Tisztá égbolt** (1961), Romm **Egy év kilenc napja** (1962), Szaltikov **Az elnök** (1964), Sepityko **Forróság** (1963), Suksin **Volt egy ilyen legény** (1964) című filmjei. Ezek a filmek részben azoknak a mestereknek a munkái, akik a sztálini korszak filmjeit is csinálták, de akik teljesen sohasem adták fel belső integritásukat, képesek voltak az újrakezdésre (egyebek mellett arra is, hogy a 60-as évek ifjú filmes nemzedékét, felneveljék és elindítsák), részben pedig tanítványaik, az „új hullám” fiataljainak első filmjei. Filmjeik, megannyi mives mestermunka, ma úgy hatnak, mintha csak megfordítanak a távcsövet, amelyen át a film a sztálini korszakban az ember és az állam világát nézte: ami fent volt, végtelen messzeségbe kerül és hazug látszattá válik, ami viszont lent volt, az végtelenül közeli lesz és igazságként szépül meg. De a világ képe, az ember képe és voltaképpen a szovjet film sztálini korszakban kialakult reprezentációs jellege ezzel még nem szűnik meg teljesen. Csak most nem az állam és az államvezér, hanem az „antihős heroizmusa” lesz az a háttér, amelyen a szovjet rendszer és életforma pátosza megjelenhet. Igaz, a fordított perspektívának (a lent kerül felülre, az addigi háttér előtérbe és viszont) megvan az az előnye, hogy az anyag önálló életre kelhet, elszakadhat a pusztá reprezentációtól, ahogy a **Szállnak a darvak** nevezetes jelenetében, a nyírfaerdőben véletlen lövéstől földre csúszó hős utolsó pillanata tágul ki egy szubjektív emlékezésfolyamban, vagy a **Ballada a katonáról** közismert háborús csatajelenetében, a filmes deheroizálás e talán legkorábbi szovjet példájában a szovjet kiskatona halálfélelme nő túl az „antihős” reprezentációján és válik az ő személyes – egzisztenciálisan színezett – halálfélelmévé. Az ellensematizmus lehangoló hatását éppen a személy világának önállósulása ellensúlyozza ezekben a filmekben: véletlen és személyes halál – a hősi tömeghalál helyett, véletlen és egyéni győzelem a kollektív csatakép személytelen és kötelező „hurrá”-jával szemben, jóság és

szelídség, segítőkészség és közösségiség a bürokraták és a cinikus fráterek lélektelenségével és önzésével szemben, beleértve ebbe a karrieristák és az eszme fanatikusainak önzését egyaránt.

Ehhez képest – a hruscsovi reformkurzusnak köszönhetően – önállóan és fiatalosága teljében pályára lépő új filmes nemzedék, a szovjet tradíciót megtörő és egyben megújító „új hullám” nemzedéke, Tarkovszkij, Hucijev, Klimov, Pantilov, Paradzsanov, Aszkoldov, Muratova, Koncsalovszkij, Sepityko, Tatlankin már első filmjeikben is többé-kevésbé elszakadnak az 1956 utáni szovjet állami filmek humanista ellensematizmusától. Az ő filmjeikben már nem a kisember, az „igazi szovjet ember”, hanem a különös személyiség, a hasonlíthatatlan sorsú és autonóm módon választó, tragikus individuum jelenik meg, legtöbbször a társadalmonkívüliség életkori és szociális szerepeiben, a 60-as évek francia vagy cseh „új hullámára” is oly jellemző kamasz- és gyermekhősök s az általában szintén félig gyermek, félig kamasz forradalmárok szenvedéstörténeteiben. Míg az 1956 utáni szovjet filmben a kisember alakja, a személyes sors, a hétköznapi élet mind-mind az állam belső, eredendően humánus természetének reprezentációja volt, addig a szovjet „új hullám” filmjei, akár az élet karneváli groteszk vidámsága, akár forradalmi vagy – később – vallási pártosza hatotta is át világukat, megszabadultak az állam reprezentációjától. Végül is ez lett – a szovjet reformizmus bukása után – az „új hullám” fő bűne, amelyért a brezsnyevi film-főigazgatóság cenzorai minden rendezőre külön-külön is kirótták a büntetést.

Megdöbrentő, hogy a tiltott, azaz „dobozba zárt” (holttá nyilvánított, majd a „glasznosztj” időszakában feltámadt vagy feltámasztott) szovjet filmek polcra rakogatott „urnáin” milyen gyakran ismétlődik ugyanaz a „halálozási dátum”: 1967. Mintha járvány pusztított volna akkoriban, és éppen a legjobb, legtehetségesebb műveket ragadta volna magával a „dobozhalálba”. Paradzsanov töredékben maradt, forgatás közben leállított **Kijevi freskók**ja, Aszkoldov jobb létre szenderült **A komisszárja** mellett ott találjuk Koncsalovszkij **Aszja**, Kira Muratova **Rövid találkozások**, Sepityko–Szmirnov **Az ismeretlen század kezdetén** című filmjeit és egy-két évvel későbből Gennagyij Polak **Intervenció** (1968) és Alekszej German **Ellenőrzés az utakon** (1970) című alkotásait is. A „járvány” persze csak a tetőpontját érte el a 67-es évben, kezdetei 1966-ba, az első szovjet nyilvános íróper évébe nyúlnak vissza, és dühögése csak 1970-re csillapodott le kissé. Ettől kezdve ugyanis a szóban forgó rendezők (csaknem kivétel nélkül a hruscsovi „olvadás” nyomán meglódult szovjet „új hullám” nagy nemzedékének tagjai) vagy egyáltalán nem készíthettek filmet, vagy csak kivételesen és véletlenszerűen. Minden ilyen film csoda volt, természeti tünemény az állami szovjet film sivatagában, s mindig lét és nemlét, betiltás és engedélyezés határán lebegett, mint az a néhány film is, melyet Tarkovszkijnak, Klimovnak, Sepitykónak, Paradzsanovnak, Muratovának adatott meg még elkészítenie.

Felmerül a kérdés: hogyan születhettek meg egyáltalán a 67-es év filmjei? Egyrészt nyilván úgy, hogy ezeket a filmeket még a hruscsovi „reformáció” nyíltabb,

több szabadságot engedélyező és főként reményteli légkörében forgathatták le, másrészt úgy, hogy majdnem mindegyiket „tisztá lappal” induló elsőfilmes készítette, olyanok, akikről még nem lehetett tudni, kifélék és mit fognak csinálni. Elkészülni tehát még csak elkészülhettek, de a brezsnyevi „ellenreformáció” légkörében már nem kerülhettek a közönség elé. (Tarkovszkij 1966-ban leforgatott **Andrej Rublovját** is – mint ismeretes – a pusztá véletlen mentette meg a „doboz-sírtól”, s még így is öt évet kellett várnia, amíg a szovjet mozikba kerülhetett. Kérdés persze, ha Tarkovszkijt az **Iván gyermekkorának** nemzetközi sikere után nem kapja szárnyára a világhír, vagy ha első filmjével csak 1967-ben készül el, akkor a Rubljov-film és szerzője nem jutott volna-e **A komisszár** és rendezője, Aszkoldov szomorú sorsára, és nem a szovjet filmcenzúra temetőjéből kellett volna-e kiásnia egy rehabilitációs bizottságnak 1989-ben, ahogy egyébként a film „nem szerzői”, de cenzúrázatlan **Andrej-passio** című változatát csakúgyan ekkor állították helyre és mutatták be Tarkovszkij egykori munkatársai?)

Mégsem csak a betiltás hozza közös nevezőre az itt felsorolt, olykor egészen különböző poétikájú és szellemi irányultságú filmeket. A 60-as évek végének nagy filmképrombolására (avagy másként: „kis kulturális forradalmára”) nem azért került sor, mert véletlenül egész sor film sértette meg ugyanazokat a konkrét politikai vagy ideológiai tabukat, hanem egyrészt azért, hogy megtisztítsák a terepet a 70-es évek „brezsnyevi filmlarokkja” számára, másrészt azért, mert kihívást jelentettek az egész szovjet világrenddel szemben. A botrány az volt, hogy ezekben a művekben a szovjet filmnek mint *államművészet*nek a folytonossága szakadt meg, megtörtént a film polgári emancipációja: a rendező megszűnt államművész, állami ember lenni; saját tehetsége, saját témája és mondanivalója jogán kezdett filmeket csinálni. (A „rendezői film” vagy „művészfilm” jelszava Keleten a 60-as években a társadalmi és magánemberi szabadságküzdelem jelszava is volt.) A szóban forgó filmeket elsősorban az köti össze, hogy a lehető legtermészetesebb mozdulattal fordulnak az államkuliszák felől a valóságos élet, az államhatalom reprezentálásától saját erkölcsi és egzisztenciális kérdéseik, a hősi államélet történelmi tablói felől a hétköznapiaság, az állami ember felől a magánember és a magántársadalom felé.

1966-ig az „új hullám” filmesei – mint láttuk – az émelvítően hazug és elnyomó totalitárius kultúrától visszatértek a 20-as évek forradalmi kultúrájához: a sztálini antimozi után a film újra film lett, a kísérletezés szabadsága kitágította az alkotók művészi és szellemi horizontját és mozgásterét. Ennek az időszaknak a *filmjei* megegyeznek abban, hogy nem emelik ki a történelem és a kultúra nemzeti–oroszl jellegét. (Még Tarkovszkij is csak azzal, hogy – mint már utaltunk rá – a forradalom kora helyett az orosz és gyermekként személyesen megélt Honvédő Háború világát választja témájául. Igaz, már ekkor hangsúlyozva: „Nagyon fontos, hogy Oroszlország témája megjelenjen – a film faktúrájában, a természet jellegében. Megjelenjen az orosz karakter és az orosz pszichológia problémája.”²¹) Mind politikai, mind erkölcsi kérdésfelvetésük

²¹Idézi Maja Turovszkaja: *Szem sz polovinoj, ili filmi Andreja Tarkovszkovo*. Moszkva, 1991. 41. o.

egyetemes, poétikailag pedig – akárcsak a 20-as évek avantgárd szovjet filmje – a stilizált hétköznapiság, egyfajta költői dokumentarizmus jellemző rájuk. A reprezentatív állami ember hamis heroizmusával és giccsbe csúszó poézisével szemben a hétköznapi ember és a hétköznapiságában igaz és konkrét történelem poézisét, a monumentális állami hazugsággal a hétköznapi igazság költészetét állítják szembe. Éppen a hétköznapiság poézise a legnagyobb kihívás a totalitárius kultúra 1967-es restaurálói számára. Ezeken a hétköznapiokon, ezen az orosz sár- és vértengeren, ezeken a megtört kisembereken, fanatikus vagy gyermeteg kamaszokon, a hétköznapi erőszakon, brutalitáson és kétségbeesett hősiességen ugyanis az állam szelleméből semmi nem tetszik.

Ezen a ponton azonban 1964-től az utak el is válnak, sőt 1968 után, amikor a forradalmi kultúra elszenvedti eddigi legsúlyosabb vereségét és – meglehet, igazságtalanul – a totalitárius kultúra előfutáraként dicstelenül meg, a 60-as évek naiv nemzedéki és kulturális egységéből a filmművészetben szinte semmi sem marad. Éppen a hétköznapiság jelentésváltása jelzi az utak éles szétválását: Tarkovszkijnál, Koncsalovszkijnál, Klimovnál, Sepitykónál és másoknál a hétköznapiságban semmi groteszk, semmi alantas, semmi esetleges sincsen. A hétköznapiság megszentelt tér és idő, akár a vallási abszolútum, akár a nemzeti küldetésstudat, akár a katasztrófa, akár a feltámadás pátosza hatja át: az orosz nép és az orosz történelem rendkívülisége jelenik meg benne. Nem elveszett, üres idő ez, nem „lecsúszott történelem”, nyoma sincs itt a középkelet-európai – hrabali, mrožeki, örkényi – groteszknak vagy abszurdnak. Éppen ellenkezőleg: a kálvária, az áldozathozatal, a megváltás és feltámadás rendkívüli ideje, amely komorságában és vigasztalanságában is felemelő és megrendítő. Aszkoldov, Kira Muratova, Alekszej German és mások filmjeiből viszont ez a sajátos orosz – közösségi – pátosz szinte teljesen hiányzik. Az ő filmjeik hétköznapisága sokkal közelebb áll a korabeli nyugat-európai „új hullámok” és a középkelet-európai (egyfelől a francia, másfelől cseh) film hétköznapiságához. Ezzel azonban nemcsak a totalitárius szovjet állami kultúrától, hanem a tradicionális orosz nemzeti kultúrától is elszakadnak. Számukra nem annyira Tolsztoj vagy Dosztojevszkij a minta, mint inkább Csehov és a századforduló orosz modernjei. Nem orosz sorsban, orosz küldetésben, népben–nemzetben, közösségiségben, hanem szabadságban, személyes méltóságban, egyéni sorsban, személyes életben és halálban gondolkodnak. Ez az oka, hogy a mereven antimodern „breznyeви barokk” – udvari pompájával, államnacionalista oroszág-kultuszával – a „moderneket” a kultúra minden területén (irodalomban, képzőművészetben, tudományban) törölte, míg a szintén antimodern – bár egyben antitotalitárius – nemzeti áramlatokat csak korlátozta, manipulálta, megpróbálta saját államszekerébe fogni. A szovjet filmből kiváló nemzeti orosz film olyan képviselőinek pályája, mint Tarkovszkij, Klimov, Sepityko, Panfilov, Suksin, nemcsak nem volt töretlen, de maga volt a megtörettetés. Aszkoldovnak, Kira Muratovának, Alekszej Germanak azonban még ennyi sem adatott meg: szenvedéstörténetük van, de filmjeik alig. Nem megtörettettek, hanem – átmenetileg vagy végleg – töröltettek a pályáról.

Andrej Tarkovszkij szellemi és művészi öntudatra ébredése az **Iván gyermek-kora** című első filmje váratlan világsikere után – a fennmaradt interjúk, beszélgetések, tanulmányok, előadások szövegeiben jól nyomon követhetően – pontról pontra az egykori szovjet filmavantgárd elméletével és gyakorlatával szemben megfogalmazott kételyek, fenntartások és éles elutasítások során át halad az orosz ortodox spirituális tradíciónak a film technikai médiumában való újrateremtése felé. A személyes szellemi és művészi önmeghatározásban nem véletlenül játszik az avantgárd elutasítása ilyen nagy szerepet éppen a 60-as években, amikor a kortársak túlnyomó része – mint láttuk – a 20-as évek avantgárdjához tér vissza, s a szabad, kísérletező filmművészet ethoszát szegezi szembe a totalitárius állami és a kommersz piaci tömegkultúrával.

Ha sorra vesszük mindazokat a pontokat, amelyeken Tarkovszkij többé-kevésbé egyértelműen elhatárolja nézeteit a szovjet filmavantgárdtól és általában véve is mindenféle 20. századi avantgardizmustól (a negatív példatárban leggyakrabban előforduló nevek Eizensteiné mellett Picassóé, Dalié), hogy ezen a módon tegye élesebbé saját szellemi és esztétikai, filozófiai és filmpoétikai felfogásának körvonalait, akkor azt találjuk, hogy ezek a pontok – legalábbis a felszínen – megegyeznek mindenféle konzervatív avantgárdellenesség támadáspontjaival, messzemenően beleértve ebbe a sztálini korszak szocialista realizmusának – totalitárius realizmusának – avantgárdellenességét is. Természetesen az olyan vádpontok, mint „formalizmus”, „lélektelenség”, „gépiesség”, „túlfeszített intellektualizmus”, „kísérletezés”, „önkényesség”, „hagyománytagadás” és az olyan követelménypontok, mint „éltszerűség”, „eleven ember”, „szervesség”, „folytonosság”, „népiség”, „hagyomány” más-mást jelentenek, más a tétjük és következményük az állam hivatalos ideológiai szótárában és a modern individuum személyes szóhasználatában. Tarkovszkij művészi és szellemi konzervativizmusa éppoly kevésbé ideologikus (a műveket megelőző) jellegű, vallásossága éppoly személyes, poétikája pedig éppoly modern, mint mondjuk T. S. Elioté vagy Borisz Paszternáké, Robert Bressoné vagy Pilinszky Jánosé volt. A konzervatív modernség egzisztenciális alapra helyezett személyessége és vallásossága, valamint a radikális avantgardizmus utópikusan megalapozott (tehát légből kapott) kollektívizmusa és individualizmusa között abban nincs különbség, hogy ez is, az is abból indul ki, ami *van*: a modernitásból mint Istentől, közösségtől, abszolútumtól „elhagyott” világállapotból. Csak míg az ebből fakadó kétségbeesés az egyik esetben arra sarkallja a szellemileg szabad személyt, hogy a vallási világállapot szellemét s mindent, ami ebből született: Istent, tradíciót, a múlt tudatát önmagába – az egyes személy bensőségébe – helyezzen át, a személyes egzisztenciában horgonyozzon le és ezen a módon tartson életben, addig a másik esetben arra ösztönöz, hogy a tudományos–technikai észt istenítve maga a szabad személy helyezkedjen a Teremtő Isten pozíciójába, foglalja el azt a helyet, ahonnan „új ég és új föld” teremthető, s ahonnan az élet egész köre – természet, társadalom, mindennapi élet – az ő műalkotásává válik.

Mik is hát azok a pontok, amelyek mentén Tarkovszkij elhatárolódik az avantgárd filmtől, hogy saját alapállását megfogalmazhassa:

1. Elutasítja az avantgárd film – egyébként a kommersz amerikai filmtől átvett – legfőbb művészi szervezési elvét, a montázst. Amikor a filmképet és a film ritmusát a vágás hozza létre, akkor – Tarkovszkij felfogása szerint – egyszerre követnek el erőszakot a film természete, a művészet és a néző ellen, még-hozzá az ész nevében. Megfejtésre, racionalizálásra váró fogalmi jelentést erőszakolnak ugyanis az időbeli életfolyamat képére, amikor az értelemadó ész konstruktív önkénye alapján feldarabolják. Úgyszólván megölik az élet képének saját, eleven, titokzatos – ésszel teljesen soha fel nem érhető – jelentését. A filmképet nem a fogalomnak, hanem az időnek kell kitöltenie. A filmkép – a teljes képfolyamat – vágása nem lehet *fogalmak szerinti vágás* (fogalmak szerinti szétválasztás és összeillesztés), csakis az időfolyamat vágását jelentheti. „A beállítások összeragasztása szervezi ugyan meg a film struktúráját, de nem ez hozza létre a film ritmusát, ahogyan azt általában képzelik”²² – mondja Tarkovszkij, egyszerre határolva el magát a művészi hatásosságra törekvő avantgardista és a piaci hatékonyságot szem előtt tartó kommersz mozitól. A filmkép nem a vágóasztalon jön létre, vagyis nem a művész teremtő önkényének vagy racionális számításának eredményeként, hanem a forgatás folyamatában, magának az életfolyamatnak a megfigyelése és rögzítése során: nem két vagy több filmkocka határán, hanem magában a filmkockában keletkezik és létezik. A filmkép tehát nem konstrukció, nem szimbólum, hanem az élet képe, és úgy kell elképzelni, mint valami egysejtű élőlényt. Felfogásának pontosabb megvilágítására gyakran fordul a keleti kultúra, különösen a haiku költészet példáihoz: „A haikuban a művészi kép annyira mély, hogy nem lehet kimeríteni. Az ilyen kép csak a közvetlen életmegfigyelésből keletkezhet... A filmkép éppígy magának az életnek a képe.”²³ S éppen az ilyen kép spirituális szépsége tehet szert arra a megrendítő erőre, ami Tarkovszkij felfogása szerint a művészet – e legsajátabb emberi alkotás – legfőbb értelme: „Az életigazság szépségének az adja különösségét, hogy a szépség itt magában az igazságban, a szabad szemmel is észlelhető valóságban és hitelességben rejlik.”²⁴ Minderre később még visszatérünk.

2. Tarkovszkij tagad minden kifundált, konstruált, előre megtervezett művészetet, minden „fejművészetet”, ahol a művészi alkotás kiindulópontja nem az életfolyamat, nem a természet, a kultúra, és ahol a művész nem az ezekben szüntelenül jelenlevő, megnyilatkozó – ésszel fel nem érhető – Abszolútumra hagyatkozik, hanem az „Ész eszére”, amely fogalmi konstrukciók kárpadjára vonja az életet, vagy mesterséges étellel igyekszik helyettesíteni az igazit.

²² Idézi Olga Szurkova: *Knyiga szoposztavlenyij*. 1991. 87. o.

²³O. Szurkova, *i. m.* 78–79. o.

²⁴O. Szurkova, *i. m.* 77. o.

Míthogy a 20-as évek szovjet filmjére – hangsúlyozottan funkcionális racionalizmusával, s a minden spiritualitást mint romantikus kacatot száműző gépi–ipari konstrukció kultuszával – az avantgárd konstruktivista szakasza nyomta rá bélyegét, érthető, hogy ezen a ponton Tarkovszkij a korszak legjelentősebb „fejművészevel”, Eizensteinnel polemizál. A személytelen és steril konstrukcióval az érzéki és a személyesen megtapasztalt életet állítja szembe; a fejjel a szívet, az ésszel az intuíciót, a megfejthető fogalmi jelentéssel a megfejthetetlen titkot. A gép- vagy filmszem – a vertovi „kinoglaz” – személytelen pátoszát, a látható világ eddig még soha nem látott vizuális birtokba vételének avantgardista pátoszát a mindent lecsupaszító, költőietlen, önnön gép-szerűségétől és a világ gépritmusától megittasult filmszem pátoszát Tarkovszkijnál az érzéki életfolyamat kontemplációjának megfelelően a kamera „világ fölötti tekintetének” spirituális pátosza váltja fel, „A mozi végtére is azért született – mondja Tarkovszkij –, hogy rögzíthetővé váljon a valóság mozgása a maga tényszerűen konkrét időbeli egyszerűségében, hogy újra meg újra visszaidézhető legyen a változékony és tovatűnő pillanat, amelyet úgy keríthetünk hatalmunkba, hogy filmre vesszük és megörökítjük a filmszalagon. Ez határozza meg a filmművészet eszközeit. A szerzői elgondolás csak akkor lesz eleven emberi tanúságtétel, akkor fogja felkelteni a néző érdeklődését, ha a szerző képes azt mintegy »belemártani« a valóság dinamikus mozgalmasságát, és rögzíteni e folyamatot minden egyes pillanatának érzéki konkrétágában, tényszerű és emocionális egyszerűségében és rendkívüliségében. Különben a film arra van kárthatva, hogy megöregedjen és meghaljon, mielőtt még egyáltalán megszülethetett volna.”²⁵ Márpedig csak az az emberi mű nem öregszik meg, csak az a műalkotás lehet halhatatlan, amelyben a szellemnek része s meghatározó része van.

3. Tarkovszkij szenvedélyesen utasítja el az experimentális művészetnek még a gondolatát is. Mélységes ellenszenvvel tekint a művészi kísérletezés szabadságszavára és magukra a művészi kísérletekre. Márpedig az experimentalizmus csakugyan az avantgárd művészetfelfogás és művészi gyakorlat egyik legitimációs ideológiája volt. A spirituális művészet lényegi komolysága összeférhetetlen a tudományos megismerés határai között jogosult és természetes próbálkozások és találgatások módszerével. A művészetet nem lehet kísérleti úton előállítani: vagy sikerül, vagy nem. A művésznak, merőben függetlenül attól, hogy végül is mit ér majd az, amit alkotott, mindig biztosra kell mennie, ugyanúgy, ahogy a hívő sem kísérletezhet a hittel, és az erkölcsi személy sem kísérletezhet a másik személlyel. „Kísérletezés! Még másként – Kutatás – keresés! (...) semmi értelmetlenebb nincs annál a szónál, hogy »művészi keresés«. Ezzel a szóval takarózik az erőtlenség, a belső sivárság, az igazi alkotó szellem hiánya, a hiú öntetszergés hitványsága (...) A festészet felszínes rajongói gyakran kapcsolják össze a »művészi keresés« fogalmát Picasso nevével.

²⁵O. Szurkova, *i. m.* 61. o.

Csakhoggy Picasso erre egy ízben szó szerint a következőket válaszolta: »Én nem keresek, hanem találok«. De megfordulhat-e valaha is a fejünkben, hogy a »művészi keresés« képzetét, mondjuk, olyan nagyságrendű művész nevével társítsuk, mint amilyen Lev Tolsztoj: tudják, keresgél az öreg... Gyakran elmélkednek a művészi kísérletezésről, követelik a »kísérletezés jogát«, én azonban bizonyos vagyok benne, hogy művészet és kísérletezés – egymást kölcsönösen kizáró fogalmak. Hiszen a kísérlet olyan cselekvés, amelynek igazsága kétséges a kimenetele. De ahol megjelennek a kétségek, ott hiányzik a művészi eszme” – írja Tarkovszkij.²⁶

4. Tarkovszkij elutasítja a hatásosság, a külső mozgalmasság, a látványosság esztétikáját, amely – ha más-más módon is – az avantgárd és a kommersz filmre egyaránt jellemző. Egyetlen úgynevezett műfaji filmet sem csinált. Éppen ellenkezőleg, az **Iván gyermekkorát** a háborús film műfaji kánonával szemben, az **Andrej Rubljovot** a kosztümös történelmi filmmel szemben, a **Solarist** és a **Sztalkert** pedig a sci-fi műfaji filmjének külsőséges fantasztikumával szemben készíti el. Minthogy az ő filmjeiben az igazi történet a lélek bensőjében zajlik, a szellem egyszerre személyes és kozmikus idejében, a természet és a történelem „nagy idejében”, mélységesen idegen tőle az események – s általuk az időfolyam – ritmusának „trükkös” felgyorsítása, a néző – ám semmit sem látó és látni nem akaró – szem érzéki éhségének kielégítése, a belső sivárság, az unalom egzisztenciális szakadéknak betemetése külsőséges képekkel, vizuális meglepetésekkel, váratlan fordulatokkal, a kalanddal: hiányzik a lenyűgözés, a meghökkentés, a szórakoztatás. Az általános lelassulás érzése, amely Tarkovszkij filmjeinek átlagnézőjét gyakran értetlenséggel vagy unalommal tölti el, valójában kétszeresen is megtévesztő: a Tarkovszkij-filmek időfolyásának ritmusa sem nem általában lassú, sem nem is lelassított. A minőségi idő ugyanis lényege szerint sokféle, minden történetnek – legyen az lelki vagy fizikai –, egy fa korhadásának, az emlékezésnek, az eső esésének, az ikonfestésnek, a háborúnak, a búzatábla vagy a fű hullámozásának saját ideje, azaz létezésének saját ritmusa – kezdete, tartama, kibontakozása – van. Csak a mennyiségi – mechanikus, külsődleges – idő (az óra és a pénz ideje) egyforma, lélektelen vagy szellemtelen, s ezért unalmas. Csak a minden minőségi időt „mértre vágó”, a mennyiség közös nevezőjére hozó „mérőszalag-idő” gyorsítható fel és lassítható le tetszés szerint, azaz merőben mennyiségi értelemben. Csak az ilyen idő végtelen szellemi üressége ellen lehet orvosság a filmkép ritmusának technikai felgyorsítása, a mennyiségi idő vágása és összerakása által. A mennyiségi idő modern unalmának elűzése nem más, mint az idő lelassításának és felgyorsításának mechanikus váltogatása. Ám épp ezért az elűzött unalom mindig csak egy pillanatra elűzött: a film ismételt megtekintése során hamarosan újra visszatér. Tarkovszkij nem lelassítja filmjeit, hiszen ez még csak az idő mennyiségi szemléletének felelne

²⁶O. Szurkova, *i. m.* 65–66. o.

meg, hanem a sokféleképpen múltó, érzéken konkrét idő – a minőségi idő – végtelenül gazdag ritmusára hagyatkozva egyfajta szellemi elmélyedésre, kontemplációra és koncentrációra sarkallja nézőjét. Éppen ennek köszönhető, hogy mindazok számára, akik a mennyiségi idő modern fogságából képesek valamelyest is kiszabadítani magukat, az ő filmjei – akár bármely nagy műalkotás – megunhatatlanok.

5. Az önmagában zárt, autonóm műalkotás-objektívációt a mindennapi életben, a termelésben „feloldó”, a művészet efemeritását, tökéletlenségét hangsúlyozó, a „hibát” eszményítő avantgárddal szemben Tarkovszkij a művészet autonómiáját, időtlenségét–halhatatlanságát, tökéletességét, vallási komolyságát védelmezi. A modernitás katasztrófavilága, spirituális üressége, a modern – „világba vetett” – individuum ellentmondásos szabadsága Tarkovszkij számára nem a klasszikus művészetfelfogás végét jelenti, hanem azt a követelményt, hogy e klasszikus eszményt éppen ebben a világban, e világ technikai médiumában – s ezzel együtt tömegmédiumában – realizálja, hogy megpróbálja a „film Bachjává”, a „film Leonardójává”, a „film Tolsztojává” válni, mert számára „csak így érdemes” filmet csinálni. Jellemző, hogy míg az avantgárd a film – ipari–szervezeti, technikai–gazdasági előállításának folyamatából következő – sok szerzős jellegét, az individuális alkotó eltűnését vagy elmosódását, a fennkölt alkotó tevékenység profanizálódását és technicizálódását örömmel és éppen legsajátabb célkitűzéseinek teljesüléseként fogadja, addig Tarkovszkij mindent elkövet az individuális szerző pozíciójának helyreállításáért. Még a „szerzői” vagy „rendezői” film hívei között is egyedülálló szenvedélyességgel és következetességgel képviseli azt az álláspontot, hogy a film egyetlen személy saját alkotása (ezért veszi saját kezébe a forgatókönyv-írást, és szeretné átvenni a kamerát is az operatőrtől), jöllehet olyan személyé, akiben a „közösség szelleme” nyilvánkozik meg, s aki ennek a közösségi szellemnek csupán alakot ad. Ezért lesz Tarkovszkij stábjaiából – függetlenül attól, hogy Oroszországban, Olaszországban vagy Svédországban forgat éppen – a stáb tagjai számára is meglepő, s olykor megrendítő módon olyasféle családias, testvéries közösség, mondhatni „lélekközösség”, amilyen az **Andrej Rubljov** emlékezetes harangöntési jelenetében a konok kamaszfiút veszi körül, olyan „csapat”, amely nem az individuális alkotó tekintélyének vagy önkényének, hanem a benne, illetve az alkotási folyamatban megnyilatkozó „közös ügynek” rendeli alá magát.

Végezetül, míg az avantgárd egyáltalán nem szégyelli a műalkotás csináltságát, sőt, a művészi fogások (a „prijom”) lecsupaszításával még ki is emeli azt, addig Tarkovszkij ezen a téren is visszatér a klasszikus műalkotásezsményhez: a csináltság leghalványabb nyomát is eltünteti, a látható megformálásában alkalmazott művészi fogásai láthatatlanok. „A műalkotás befejezése azt jelenti, hogy sikerült eltüntetnünk minden mozzanatot, amely létrehozásának folyamatát megmutatná vagy akárcsak utalna rá” – idézi Paul Valéry konzervatív

esztétikai állásfoglalását azokkal szemben, akik a pillanatnyit, a személyeset a műalkotás időtlenségére fölé helyezik.²⁷

Mindebből nem következik, hogy Tarkovszkij az avantgárd művészet- és világfelfogásának, esztétikájának legfontosabb elemeivel együtt az avantgárd film egészét elutasítaná. A film történetében elsőként ugyanis éppen az avantgárd nyilvánította a filmet minden más *művészettel* egyenrangú művészetnek, s a filmszerűség sajátos elvének, a film saját érzéki és szellemi világának kibontásában is a 20-as évek avantgárdja jutott legmesszebbre. Ebben a tekintetben maga Tarkovszkij is visszatér az avantgárd *művészeti* tradíciójához, a filmben ugyanis más művészeti tradíció a 60-as években nincsen. Amikor például azt mondja, hogy „a film ereje nem a mégoly merész szimbólumok kitalálásában, hanem a valóságos tény konkrétságának és megismételhetetlenségének kifejezésében van”²⁸, akkor a 20-as évek szovjet avantgárdjának hitvallását ismétli meg. Csakhogy amikor az avantgárd nyilvánítja a filmet művészetnek, akkor ezt nem titkolt módon a „fennkölt”, „komoly”, „szent” művészettel szemben teszi, a „nyers”, „barbár”, „költőietlen” új technika tüntetően szellemtelen nyelvén. Az avantgárd számára éppen a mozi lett a klasszikus művészeti paradigma leértékelésének és meghaladásának legfontosabb terepe, illetve a tagadás vagy túllépés jogosultságának és elkerülhetetlenségének döntő bizonyítéka. Az avantgárd – különösen a német expresszionizmus, az orosz kubo-futurizmus és konstruktivizmus, valamint a francia szürrealizmus – a 20-as évektől döntő szerepet játszott a film filmmé és művészetté válásában, azaz a film önállóságának és művészi egyenrangúságának elismertetésében, a szellem új létmódjának felfedezésében és kimunkálásában. Így amikor a hangosfilm feltalálása után évtizedekkel a klasszikus paradigma is utat talált a filmhez (még ha csak egy nagyszabású közzjáték erejéig is, a 60-as-70-es években), Tarkovszkijnek vissza kellett kanyarodnia az avantgárdhoz, ha nem akarta erőnek erejével ráerőszakolni az – úgymond – szellemtelen technikai médiumra az autonóm művészet és a szépségmetafizika klasszikus eszményét. Magában ebben a médiumban kellett feltalálnia ezt az eszményt, a szellem új létmódjaként. Tarkovszkij számára így nemcsak elfogadható volt az avantgárd film elszakadása az irodalomtól, a forgatókönyvtől, a színpadias dekorációtól és színészi játéktól, nemcsak érthető a valóságos életfolyamatot szinte dokumentarista hűséggel rögzítő kamera – a „filmszem” – abszolutizálása, de ezt tekintette mindenféle filmművészet alapjának, kiindulópontjának. Nem ezt, hanem az avantgárd világszemléletét és művészetfelfogását, a látható–hallható valóság képi tagolásának és felépítésének technicista–racionalista poétikáját utasította el. Az ő felfogásában a filmrendező – „időszobrász”, aki az időfolyamatot formálja meg.²⁹ A művészi megformálás – mint Tarkovszkij mondja

²⁷O. Szurkova, *i. m.* 89. o.

²⁸O. Szurkova, *i. m.* 52. o.

²⁹„Vajanyije iz vremenyi”, vagyis „szobrászkodás az időből” vagy az „idő anyagából” – így hangzik Tarkovszkij alapmeghatározása. (In O. Szurkova, *i. m.* 90. o.)

– a „helyesen felvett életfolyamat darabjainak” összeillesztésével kezdődik, s nem a felvételt megelőzően, a képek kiagyalásával, kész fogalmi jelentéseknek az élet mozgalmas folyamatára való ráerőszakolásával. A rendezőnek természetesen pontosan tudnia kell, hogy mit és miért éppen így vagy úgy filmez le, végtére is tudnia kell, miért alkot műveket és miért éppen ezt s nem azt a filmet forgatja le, ám ez a tudás nem abban áll, hogy tudja, hogyan kell észrevétlenül avagy leplezetlenül „belevinni” az élet képébe azt a jelentést, amire szüksége van, hanem abban, hogy megtalálja az életfolyamatnak azokat a színtereit, eseményeit, tárgyiassági formáit, amelyeknek képéből – mintegy magától – kibomlik a létezés konkrét, ám éppannyira megfejthetetlen, éppannyira titokzatos jelentése. Végző soron tehát nem a 20-as évek avantgárd filmjével, hanem csak annak racionalista–konstruktivista pátoszával áll szemben. Csak az Eisenstein nevével összekapcsolt fogalmi montázst, a racionalista filmpoétikát, a „fejművészetet” utasítja el. Dovzsenko lélekből fakadó, nem észre és nem pusztán érzékekre ható filmes panteizmusa maga a követendő minta, az örök példakép Tarkovszkij számára.

TARKOVSZKIJ FILMMŰVÉSZETÉNEK „OROSZÁGA”

Tarkovszkij művészetének „oroszsága” nem valamilyen nemzeti ideológia szolgálatában vagy a nemzetileg különös témák és vonások kultikus felmutatásában rejlik. Tarkovszkij nem tradicionalista, hanem modern. De modernisége abban áll, hogy a széteső orosz ortodox tradíció, a vallásilag megalapozott világállapot és civilizációs közösség értékeit, eszményeit, céljait, egész belső összetartó szellemét a szabad *individuum szellemi talajtalanóságára* vonatkoztatva fogalmazza újra. Tehát anélkül, hogy feladná az orosz civilizáció – az ortodox kereszténység – legsajátabb értékeit és eszményeit: a spirituális szépség óorosz vallási felfogását (a ’szofijnoszty’ eszméjét)³⁰, a Szentlélek megnyilatkozásaként fölfogott természetet³¹, a szentség közvetlen megjelenésén alapuló ikonszerűség elvét (beleértve ebbe az egész óorosz kultúra „ikonarcúságát”, az „élő ikont”, a személyiség ikonizálódását is)³², a szereteten és áldozathozatalon alapuló lélekközösséget (’szobornoszty’), az igazság belső megtapasztalásának és közvetlen megélésének ésszel felfoghatatlan és követhetetlen lelki útját³³, a lélek halhatatlanságának s az időnek kitett létezők feltámaszthatóságának hitét és egyben az anyagiasság megvetését, az erkölcsi maximalizmust (a bűnbánat, a vezeklés és gyónás követelményét), és nem utolsósorban az üdv-

³⁰L. erről: V. V. Bicskov: *Russzkaja srednyevokovaja esztetyika*. Moszkva, 1992. 207–294. o.

³¹L. ehhez: G. P. Fedotov: O szvjatom duhe v prirogye i kulture. In uő: *Rosszija, Jevropa i mi*. Párizs, 1978. 215–228. o.

³²L. ehhez: Lepahin Valerij: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága*. Szeged, 1993.

³³L. ehhez: Szemjon Frank: Russzkoje mirovozzrenyje. In *Obszecsztvennije Nauki i szovremennozsty*. 1990. 6. és 1991. 1. számai.

történet egyetemes jellegét s a történelmi folyamatot meghatározó *végre-irányultságát*. (Mindezt részletesebben az utolsó fejezetben fogjuk kifejteni.) Tarkovszkij filmjei is a 19. századi orosz irodalom nagy vallási témái – megváltás és halhatatlanság, passio és feltámadás, szeretet és hit, áldozathozatal és apokalipszis, gonoszság és jóság, bűn és bűnhődés – körül forognak. Ő azonban ezeket az abszolútumokat, vallási értékeket és eszményeket nem tekintheti már maguktól értetődőknek és mindenkit egyesítő módon létezőknek. Az ő filmjeiben csak az egyes személy alkothatja újra őket, saját lelkiereje összeszedésével és megsokszorozásával, saját élete megváltoztatásával, azzal, hogy képessé válik a lemondás, a szeretet, az áldozathozatal csodájára. A személyes áldozathozatal kiindulópontja a krízis: a lelki élet, a hit hiányától, a sivárságtól vagy a bűnösségtől való szenvedés. De az út nem a fogalmi reflexió, a száraz teoretizálás, az üres moralizálás, a racionális megismerés útja, hanem a személyes sors újraválasztásának, a jóvátehetetlen jóvátevésének, a halott idő feltámasztásának *ésszel követhetetlen* útja. Hősei – és ebben áll modernségük – *szabad individuumok, akiknek – és ebben áll „oroszáguk” – saját személyes életükben* kell feltalálniuk az orosz civilizáció vallási kozmoszát, bensejükben kell létrehozniuk a spirituális népi közösség tradícióját, a közös történelmet, átélniük és megelégniük magukban a „szeretet” és „jóság” közösségi törvényét, hogy egoizmusuk sziklasivatagából kiszabaduljanak. Ami tehát Tarkovszkij oroszágát elválasztja mind a hagyományos vagy új állami–birodalmi oroszágtól, az orosz civilizáció hivatalos hatalmi ideológiáitól és ezek képviselőitől, mind pedig az államellenes, értelmiségi oroszág szlavofil és nyugatos szólamaitól, az orosz civilizáció romantikus–retrospektív és futurisztikus–utópisztikus vízióitól, az 1) nem a „nemzeti” és „nemzetietlen” között húzóódó válaszfal; 2) nem a művészet és a politika megkülönböztetése vagy szembeállítás; 3) és nem a „hivatalos orosz” és a „nem hivatalos”, esetleg „ellenzéki orosz” kulturális vagy politikai ellentéte; nem az tehát, hogy ő művészileg és „lentről” vagy „kívülről” határozza meg a maga oroszágát, hanem az, hogy személyes tétként éli meg és realizálja – mind a személyes sors, mind a választott művészi út szintjén. Az „oroszág” számára nem eszme és nem valamilyen politikai közösség – állami vagy utópikus, mindegy –, hanem a személyes egzisztencia meghatározottsága. Ha a világ megmenthető még, ha a közösség számára van menekvés, ha a hit lehetséges még, akkor csak az egyes emberből, a személy belső valóságából kiindulva lehetséges. Csakis az eleven személy (lényegében mindannyiszor maga az alkotó) saját szellemi–lelki életében és ettől elválaszthatatlan élettapasztalatában található fel mindaz, ami jellegzetesen az orosz civilizációra vall (az áldozathozatal, a tartozás vagy adósság erkölcsi érzése, a felelősség az emberiség és minden egyes ember boldogságáért, és így tovább). Csak ez a személyes oroszág lehet – szellemileg és művészileg egyaránt – hitelen modern közvetítése az orosz civilizáció vallási és közösségi szellemének akkor, amikor a régi világállapot már halott.

Ha Tarkovszkij művészetét a szovjet filmművészetben belül „orosz”-ként különböztetjük meg és a „szovjet” mindkét történelmi és kulturális jelentésével

szemben határozzuk meg, azt is látnunk kell, hogy – művészi jelentőségétől függetlenül – egy ilyen típusú filmművészet pénzügyi–szervezeti és spirituális értelemben alighanem csak a szovjet korszakban volt lehetséges. Sem előtte, sem utána, s persze nemcsak Tarkovszkij esetében. Csakis az ideokratikus orosz államszocializmus viszonyai között tehetett szert a szellemi és művészeti magaskultúra mágikus jelentőségre (hiszen az állam egyszerre rettegte, üldözte és próbálta magáévá tenni, hogy varázsolhasson vele), csak a piaci és pénzvviszonyokat tűzzel-vassal üldöző államgazdaságban szakadhatott el teljesen a film tőkeigényes ipari–termelési alapjától, a profitszerzés szempontjától, a filmpiacról, és végezetül csakis egy ilyen ideokratikus diktatúra, „világi teokrácia” nyomása alatt tehetett szert arra az erkölcsi (részben politikai) pátozusra, amely az elnyomó, üldöző, megrendszabályozó államhatalommal szemben a szabadságáért küzdő művészetet és a vértanú művészt a modernitásban mindenkor megillette. Paradox módon tehát az orosz filmművészet anyagi alapzata is az a rendszer volt, amellyel kulturálisan és esztétikailag szemben állt, és amely minden rendelkezésére álló eszközzel korlátozta, tiltotta, üldözte a művészi szabadság ilyen kifejeződését, ami – a tiltott és üldözött szellemnek kijáró – jelentőséggel, a vértanúság pátozával és a botrány érdekességével ruházta fel azt. Mivel a szovjet rendszerben az idő nem volt pénz, ugyanis nem a piaci vállalkozó, hanem a tervező és újraelosztó állam számolta, s mivel a művészet nem a dolog szellemtelen és személytelen, hanem személyek ideológiai közvetítésű erőszakhatalmának volt alávetve, a totális állam propagandafilmjei mellett tömegével születhettek olyan filmek – jók és rosszak, engedélyezettek és betiltottak –, amelyek piaci körülmények között nem vagy csak kivételképpen jöhettek létre.) Nemcsak Tarkovszkij, hanem egész sor kelet- és közép-európai filmrendező minden filmje kétszeresen is esemény volt a „művészfilm” ekkor – a 60-as–70-es években – még létező világában: valóságos művészi esemény és politikai botrány.³⁴

Végezetül az „orosz” jelző szóhasználatunkban nem nemzeti hovatartozást, hanem civilizációt³⁵ és világállapotot jelöl. Oroszország alighanem az egyetlen európai állam, amelyben a 20. században sem jött létre a modern politikai

³⁴L. ehhez: *Zapreščonnije filmi (Dokumenti. Szvityelsztvo. Kommentarii.)* Moszkva, 1993. Különös tekintettel a gyűjtemény Andrej Rubljovnak szentelt fejezetére (I. m. 7–62. o.). Továbbá: V. Fomin: *Kino i vlaszty. Szovjetszkoje kino: 1965–1985 godi.* Moszkva, 1996., valamint még Szilágyi Ákos: Az üldöztetés poézise. In *Filmvilág* 1990. 9. szám

³⁵A „civilizáció” szót az angolszász nyelvben meghonosodott értelemben használjuk, ahogyan például Toynbee különböztette meg Oroszországot a bizánci ortodox civilizáció oldalágaként. Ebben az értelemben honosodott meg egyébként a „civilizáció” szó az oroszban is. Különösen a poszt-szovjet időszakban – a birodalmi egységes állam keretében egyesített „orosz civilizációtól” távolodva – sokasodtak meg az „orosz civilizációnak” szentelt elmélkedések, kézikönyvek, sőt tankönyvek Oroszországban. Csak néhány a legfrissebbek közül: A. Sz. Ahiezer: *Rosszija: krityka isztoricseszkoje opita, I–III.* Moszkva, 1991; *Civilizacija. Vip. 1–3.* (szerk.: M. A. Barg) Moszkva, 1992–1995; Ju. V. Jakovec: *Isztorija civilizacij.* Moszkva, 1994; I. N. Jonov: *Rosszijszkaja civilizacija (IX-nacsalo XX veka);* Moszkva, 1995; L. I. Szemennyikova: *Rosszija v mirovom szoobscsesztve civilizacij.* Brjanszk, 1996.

nemzet és nemzetállam, s amelynek archaikus birodalmi keretei között fennmaradt – ismeretes áron és módon – a régi világállapot. A szó modern értelmében vett orosz nemzet ma is legfeljebb születőben van, de ez a születés (második születés) egyben egy vallási katasztrófa záróakkordja. Tarkovszkij orosz filmművészete tehát nem a nemzeti értelemben vett „nem orosz”, vagyis a szovjettel mint „idegennel” áll szemben, ahogy például Szolzsenyicin állítja szembe a „nemzeti-oroszt” a „nemzetközi–kommunista–totalitárius–idegen–nem orosz–kitalált” szovjettel. A „szovjet” – jellemző módon – sohasem vált szitokszóvá Tarkovszkij nyilvános szóhasználatában (végtére is nem politizált!): a szovjet korszak, a szovjet állam Oroszország magaválasztotta sorsa, keresztje, bűne, büntetése, vezeklése volt az ő szemében, s e tekintetben megismétlődése és megpecsételése Oroszország ezeréves szenvedéstörténetének, amit személy szerint minden orosznak kötelessége vállalni, magára venni. Az „oroszág” Tarkovszkij művészetében az *erkölcsi és szellemi szembenállás* kifejezése ugyanazon civilizációs alapmeghatározáson belül, s mint ilyen, éppoly kevésbé csak a szovjet korszakra érvényes, mint e korszak csaknem összes egyéb törése, hasadása, szellemi megnyilvánulása. Tarkovszkij művészetének orosz jellege éppen abban tér el bármely modern nemzeti művésztől, hogy „oroszága” – csakúgy, mint egykor Tolsztoje és Dosztojevszkijé – nem *ideologikus* fogantatású és nem *a modern nemzetszemélyiségek különösségét* jelenti, hanem *vallási* eredetű és az ökumené egyötödének civilizációs különállása és vallási elhivatottsága jelenik meg benne. Innen az egyetemes irányultság, az „egyetemes emberré” válás orosz követelménye, innen az emberiségért hozott áldozat orosz egzaltációja, a világ megmentésének és megváltásának orosz maximalizmusa, ami végső soron nem más, mint egy évszázadok óta agonizáló vallási civilizáció feszítő belső ellentmondásainak egyetemes szintre transzponálása és imaginárius feloldása egyetemes filozófiai tervezetekben és világgraszoló művészi alkotásokban.

A vallási világállapotot fenntartó orosz civilizáció különössége azonban a legutóbbi időkig ténylegesen létezett és oly lebilincselően hatott a 20. század nyugati vallási gondolkodóira és művészeire – a vallást választó nyugati modernekre –, hogy például a nagy oroszok keresztény pátosától lenyűgözött Pilinszky János egész Középkelet-Európára kiterjesztette. Szavait akkor csakúgyan lehetett vonatkoztatni a „kelet-európaizált” Magyarországra és más környező országokra is, általános érvényük azonban csak az orosz civilizációra nézve van: „A mi kultúránk és a nyugati kultúra között – írja Pilinszky 1972-ben egy párizsi ortodox templom éjféli húsvéti miséjének élménye alapján – bizonyos értelemben oly áthidalhatatlan a különbség, mint egy szanatórium betegeinek gondja és a névtelenül elhulló állatok haláltusája között. Mit akarok ezzel mondani? Elsősorban talán azt, hogy a mi kultúránknak tökéletesen más a nehézkedése, az alapja és kerete. Nálunk még él az úgynevezett népművészet, vagy ha kihalt is, egy friss temető erejével hat tovább. (...) Egy bizonyos: a mi kultúránk óramutatója másként forog, mint a nyugatié. Kedvelt példám erre az orosz ikonok és az európai festészet egybevetése. Míg az utóbbi-

ra a számtalan formaváltás jellemző, addig az orosz ikon századokon át mozdatlan maradt, s egyedül intenzitásának hullámválása közölte az idő változásait a minőség tettenérhetetlen nyelvén. Igen, a keletnek más vagy legalábbis sokáig más volt az ideje, ami még ma is döntő módon érezteti hatását. Örök nosztalgiánk: a nyugatnak fejlődéshitétbe vetett változékonysága. Valóságunk azonban: az ikonok időtlen ideje, azé a minőségé, amely soha nem elérhető és mégis minden pillanatban jelen van. Ebből a nosztalgiából és valóságból adódik minden kelet-európai kultúra sajátos feszültsége és drámaisága, ami legtermékenyebben Dosztojevskij műveiben tükröződik. (...) Bárki bármit mondhat, a kelet-európai kultúrák zónája, ereje ma is változatlanul ez a gyermeki zóna, az események harapófogójában élő emberé. A szó számunkra ma is változatlanul a gyermekek és gyengeelméjűek, az éhezők és mezítelenek szava, amivel az ember enni és inni kért.”³⁶ Ikonok, nosztalgia, zóna, gyermekek, gyengeelméjűek, éhezők és mezítelenek... Mintha a „pillanat és öröklét feszültségében” élő Pilinszky átlényegülésig azonosuló szeretete az orosz vallási művészet iránt ezen a ponton azt is meglátná Dosztojevskijban, amit saját szemével nem látott és nem is láthatott: Tarkovszkij világraszóló orosz filmművészetét.

*

E könyv szerzői úgy vélik, hogy Andrej Tarkovszkij az orosz filmművészet eddigi legnagyobb alakja volt, aki az **Iván gyermekkorával**, az **Andrej Rubljovval**, a **Solarisszal**, a **Tükörrel**, a **Sztalkerral**, a **Nosztalgiával** és az **Áldozathozatallal** az orosz kultúrát és művészetet klasszikus fokon képviselte a szovjet korszakban. Nem csupán az ortodox orosz civilizáció nagy dilemmáihoz, metafizikai kérdéseihöz tér vissza, hanem hagyományos megközelítési módjukhoz is, nem csupán újrafogalmazza a klasszikus orosz irodalom erkölcsi eszményét – Tolsztoj és Dosztojevskij szellemében –, hanem feleleveníti az orosz intelligencia jellegzetes – a keleti kereszténység ihlette – beállítódását is: a szemlélődésre, elmélyedésre, öntökéletesítésre összpontosuló idealizmust. Tarkovszkij ezt a szellemi fordulatot nem úgy hajtotta végre, hogy megkerülte az elmúlt több mint fél évszázad orosz történelmét, mintha a szovjet korszak véletlen baleset, erőszakos kitérő, maroknyi fanatikus merénylete vagy idegen erők csábítása és csalása lett volna, melynek a sorstalan vagy jobb sorsra érdemes orosz nép csupán áldozatául esett, hanem úgy, hogy az orosz civilizáció „szovjetizált” – államosított és világiasított – vallási eszményeit „visszavéve” és a szellemileg szabad személy tudatának középpontjába helyezve, éppen általuk adott értelmet és jelentőséget az erkölcsi katasztrófának, Oroszország kulturális emlékezetkiesésének, a 20. századi orosz nép és orosz értelmiség kálváriájának, saját sorsának és művészi elhivatottságának is. Mű-

³⁶Pilinszky János: A kelet-európai kultúrák néhány adottságáról – Simone Weil gondolatvilágának fényében. In uő: *A mélypont ünnepéje 1.* Budapest, 1984. 426–427. o.

vészete éppen a szovjet korszak történelmét szabadította ki a kulturális – vagy inkább politikai? – zárójelek közül. Nem azért, hogy új kulturális vagy politikai zárójelet nyisson számára – vagyis megtagadja azt, ami vele is, nemzetével is megtörtént –, hanem azért, hogy megmutassa: az orosz történelem és kultúra kontinuitása egyetlen pillanatra sem szűnt meg. Tarkovszkij – kortársai többségétől eltérően – nem azért tért vissza a klasszikus orosz hagyományhoz, hogy a régi kultúrát politikailag állítsa szembe az újjal (ahogy azt például titáni életművével Szolzsenyicin tette). Filmjei alapján az a benyomásunk, eleve nem is fogadja el, hogy itt két kultúráról lenne szó, mert eleve elhárítja magától, hogy bármit is politikai szempontból ítéljen meg. Talán ezzel érdemelte ki a Rubljov-filmet ízzé-porrá zúzó Szolzsenyicintől, hogy „obrazovanyec”-nek, azaz szovjet féltelmiséginek nevezze őt. Tolsztoj politikát elutasító felfogásával viszont tökéletesen harmonizál Tarkovszkij művészeteszménye: „A politikum kizárja a művészetet, minthogy az előbbi, hogy bizonyítsa igazát, egyoldalú kell legyen!” – idézi egyetértőleg Tarkovszkij Tolsztoj egyik naplóbejegyzését, és hozzáfűzi: „A művészi kép nem lehet egyoldalú, hiszen igaznak csak akkor mondható, ha az ellentétek egységének jobb sorsra érdemes dialektikus elvét követi.”³⁷ Nem politizál, nem mintha apolitikus volna vagy csak „madárnyelven” merné kifejezni politikai véleményét. Számára a politika gondolkodásmódját, nyelvét, eszményeit olyan mérhetetlen távolság választja el az igazságtól, az autentikus – az örök dolgokra és végső dolgokra irányuló – gondolkodásmódtól és nyelvtől, hogy fel sem merül a létezése. A politika az ő számára művészi szempontból a szó szoros értelmében nemlét, amely még az enyészet képeiben sem jelenhet meg filmjeiben. Hiszen az enyészet éppen a halhatatlansággal alkot művészi egységet, ha nem is – mint nemzedéki szocializációja nyelvén egykor ő gondolta – dialektikus, hanem antinómikus értelemben. Márpedig a politika mulandó témái, céljai, eszményei semmiféle kapcsolatban nincsenek az örök dolgokkal. Még mulandóságuk sem *igazi*. Tarkovszkij művészete éppoly áthatolhatatlan a politikai ész számára, mint amilyen áthatolhatatlan a politikai ész sötétsége az Abszolútum örök fényessége és a szeretet számára. Politikai szempontból ezek a filmek értelmetlenek, mert felhasználhatatlanok: semmire sem jók. Igen nagy szó ez a 20. század művészetében, különösképp filmművészetében és még inkább a szovjet korszakban. Nem véletlen, hogy Tarkovszkij művészete az orosz értelmiséget megosztó nagy ideológiai vitákban igazi tétként mindmáig föl sem merült. Egyik tábor sem faraghatott magának életművéből és alakjából kulturális totemet. Alighanem ez is oka annak, hogy hazájában – szűk szakmai-értelmiségi köröket, egykori kollégákat, barátokat, nemzedéktársakat kivéve – Tarkovszkijnek nem lett igazi kultusza, és a szellemi köztudat mindmáig nem az orosz kultúra vitathatatlanul legnagyobb, világraszóló teljesítményei között tartja számon életművét. Oroszországban az évfordulós konferenciák, tanulmánykötetek, folyóiratközlések, visszaemlékezések viszonylag nagy száma ellenére mindmá-

³⁷In Olga Szurkova, *i. m.* 33. o.

ig nem jelent meg sem írásainak, szövegeinek, naplójának teljes, pláne szövegkritikailag gondozott kiadása, sem pedig átfogó elemzés életművéről, hacsak Maja Turovskaja félig ugyancsak interjúkból, nemzedéki vallomásokból álló könyvét nem számítjuk, jóllehet eredetileg ez is németül látott napvilágot, még a 80-as évek derekán.

Tarkovszkij számára – filmjeiből megítélhetően – a szellemi kultúra egységes folyamat, a vallási értelemben felfogott Abszolútum létmódja, melybe nemcsak a művészet és a gondolkodás, nemcsak a műtárgyak és használati tárgyak, de a természet jelenségei és erői is beletartoznak. A kultúra az abszolút időben létezik, s ezért semmiféle politikai akarat, a legtotalisabb és legbrutálisabb sem képes megállítani hagyományozódását, megakasztani folyását. Legfeljebb eltorlaszolhatja vagy föld alá kényszerítheti, részeire bonthatja és kisajátíthatja, de a totalis hatalom katasztrófájának nyomát őrző kulturális törmelékek, emlékezetroncsok, szövegromok, világfoszlányok is visszatérnek a nagy folyamba, beleolvadnak a kultúra folytonosságába. S annál akadálytalanabbul, mert e nagy kultúra korunkban maga is a törmelékek kultúrája. Ez nem azt jelenti, hogy törmelékes kultúra, hanem azt, hogy törmelékekből összerakott, törmelékként megvédelmezett kultúra (a kulturális törmelék, a *rom* metonímiájának Tarkovszkij minden filmjében kulcsszerepe van). Nemcsak oszthatatlan e katasztrófa utáni, törmelékekből egésszé összeálló kultúra, hanem egyetemes is. A nemzeti csak ott válik részévé, ahol egyetemes jelentőségre emelkedik. Ezért aztán nem véletlen, hogy Tarkovszkij az orosz kultúrában elsődlegesen az orosz irodalomhoz kötődik, hiszen mint Dmitrij Koncsalovszkij írta, „az orosz irodalom az, ami az orosz népet a világkultúra tényezőjévé változtatja”³⁸. Ezt a kultúrát Tarkovszkij egyfajta filmnyelvként használja, törmelékei – jelek, melyek egyfelől e szellemi kultúra elveszített vagy fenyegetett egyetemességét idézik fel, másfelől s éppen ebben a jelentésben – a film saját világát építik fel, a tulajdonképpeni művészi közlés jeleit alkotják. A világ kultúrájának ez a nyelvként való felhasználása egy olyan korban, melyben minden más nyelv közössége, minden egyetemes vonatkoztatási lehetőség elveszett, az orosz posztszimbolisták – Mandelstam, Ahmatova, Cvetajeva, Paszternak, Brodskij – költészetét idézi. A kulturális hagyomány

³⁸In *Dubovnij mir D. P. Koncsalovszkovo*. Párizs, 1977. 15. o. Ugyanitt a második világháborút követően emigrációba kényszerült orosz történész és gondolkodó ezt írja még: „Ezt az irodalmat teljes egészében a kereszténység eszménye hatja át, annak pravoszláv (ortodox) kifejezési formájában. Mindez rendkívüli művészi megelevenítő erővel párosul. Teljes egészében orosz talajról sarjadt, csak a forma tekintetében európai, tartalmában teljesen orosz. Az orosz nép lelkéből lelkedzett, az ő világszemléletét, világérzékelését, erkölcsi felfogását, életbölcességét, feladatát tükrözi. E szerint nem a törvények, nem az államiság, nem a társadalmiság, nem az egyéni, testületi, csoportos jogok, nem a tudomány, a dicsőség stb., stb. számítanak, hanem az örök értékekkel való érintkezés – Isten, az »istenes élet«, a testvériség tudata, a másíknak mint felebarátunknak a szeretete, az egyszerűség, az alázat. Mindenki bűnös avagy »nincsenek bűnösök e világon«. A szenvedés felmagasztalása. Egyszóval az evangéliumi igazságok. Ily módon nemcsak irodalom ez már, hanem filozófia és vallás is, amely művészi-irodalmi alakokban és képekben nyer kifejezést. Egy különös spirituális világ feltárása és megnyitása ez Európa és az egész világ számára.” (I. m. 18. o.)

az a *spirituális nyelv*, amelyen még meg tudjuk értetni magunkat az Abszolúttal, amelyen még megszólítható a közösség, természet, Isten, a másik ember, a halál.

Andrej Tarkovszkij – az orosz filmművészet sztalkere – számára megadott, hogy a világkultúra megszentelt földjére, hatalommal, pénzzel, tudatlansággal körülkerített csodás Zónájába vezesse mindazokat a modern szerencsétleneket, boldogtalanokat, kétségbeesetteket, akik vagyunk, s aki ő maga is volt, feltéve, hogy művészetének útítársául szegődünk, mert a haldokló orosz ortodox keresztény civilizáció végének atmoszférájában lehetővé vált, hogy még egyszer – mintegy a civilizációs út végére érve – visszapillantson mindarra, ami volt, és szívébe, gondolkodásába fogadja egy pillanatra mindazt, ami lesz még, egyesítse a keresztény középkor végének nyugati és az órosz középkor végének keleti keresztény hagyományát, Rubljov ikonjait Leonardo, Bach, Breughel műveivel, a filmszerűség maximumát a spiritualizmus maximumával, Chaplint Bressonnal, Buñuel-t Bergmannal, és ezáltal a 20. század utolsó harmadában olyan művészetet teremtsen mindössze hét játékfilmből álló életművével, amely spirituális telítettsége és érzéki varázsa, formszépessége és plaszticitása tekintetében csak két nagy átmeneti kor, a középkor végének európai művészetéhez (Bach, Leonardo, Dante, Brueghel, Shakespeare életművéhez) és a 19. század végének orosz művészetéhez (elsősorban Tolsztoj és Dosztojevszkij teljesítményéhez) mérhető. A második ezredfordulóhoz közeledve, több mint egy évtizeddel Tarkovszkij halála után, modernitásból posztmodernitásba csúszva át lassan, úgy látszik, mintha filmművészete csúcsteljesítményeiben – az **Andrej Rubljovban**, a **Tükörben** és a **Sztalkerban** – utoljára tündökölné fel ilyen erővel az orosz vallási civilizáció géniusza csakúgy, mint a modernitás szépség-metafizikán, autonóm műalkotáson nyugvó művészeteszménye.

MÁSODIK FEJEZET

AZ IDŐ ÉLMÉNYEI

Tarkovszkij azon kevés filmrendezők egyike, akiről elmondható, hogy filmjeikkel önálló poétikát teremtettek.

Poétikát mondunk, holott a filmkritikusi zsargonban meghonosodott kifejezés a „filmnyelv” volna. Nemcsak azért használjuk ezt a – meglehetősen irodalmias – fogalmat, mert maga Tarkovszkij beszél úgy saját filmjeiről, mint „költői” alkotásokról, hanem azért is, mert – mint bevezetőnkben már utaltunk rá – Tarkovszkij filmnyelve a pravoszláv/ortodox orosz és az európai humanista kultúrából mint köznyelvből táplálkozik, sajátos megformáltsága miatt viszont mégsem fogható fel egyetemes „nyelv”-ként. Tarkovszkij számára a filmforma alakításának legfőbb célja nem valamely nyelvi, narratív közvetítettség, hanem egy olyan típusú közvetlenség megteremtése, amely túl van minden formán és jelentésen. A tarkovszkiji filmformáról beszélni ezért nem minden ellentmondás nélküli vállalkozás. Olyasvalaminek a formájáról kell kijelentéseket tennünk, amely önmagát a legkevésbé sem fogja fel *formaként*. Olyasvalaminek a jelentését kell értelmezni, ami – a szerző szándéka szerint – nem jelentéseken keresztül hat. Tarkovszkij nem úgy néz a világra, mint jelentés nélküli dolgok halmazára, amelyek arra várnak, hogy ő ruházza fel értelemmel őket. Számára a világ nem üres, hanem jelentéssel és jelentőséggel telített, a művész pedig nem a világ alakítója, hanem szemlélője. Ezért veszi nagyon komolyan annak valóságosságát, ami filmjeiben látható. Soha, egyetlen nyilatkozatban, egyetlen tanulmányban nem tesz olyan megjegyzést, ami a film és a valóság távolságára utalna. Számára a film nem eszköz és nem kísérlet, hanem a szó legmélyebb értelmében vett valóság és élet. Filmjeinek szakrális atmoszférája abból az eltökéltségből fakad, hogy élet és művészet elválaszthatatlan egységét halálosan komolyan fogja fel, hogy élet és művészet számára egy és elválaszthatatlan. Az, ahogyan és amit Tarkovszkij filmjeiben látunk, megegyezik azzal, ahogyan ő a legmindennapibb értelemben vett valóságot látja.

Hogyan is lehetne pontosan megmondani, mi a jelentése a **Solaris** elején a gyönyörű tónak, benne korhadt farönkökkel, vízínövényekkel, vagy a ritmusában tökéletesen megkomponált autós utazásnak; vagy a **Sztalker**ban a hirtelen előbukkanó hatalmas vízesésnek; a **Tükör**ben az erdő közepén álló asztalon felejtett tárgyaknak, melyeket a hirtelen végigrohanó szélfuvallat felborít; az **Andrej Rubljov**ban az esőnek, a patakban szertemálló festéknek? Mi-

féle képzettársításokkal érthetjük meg ezeket a képeket? Metaforák vajon vagy szimbólumok?

És miért teheti meg Tarkovszkij, hogy hosszú percekig egy nagyvárosi autópályán száguldoztat minket egy autóban, hogy negyedórán keresztül csak egy tavat mutat a víz színe alatt meghúzódó élő és halott világgal? Hogy egy reggeli felkeléssel elveszi egy film első tíz percét, és a továbbiakban is minden „történést” egy-két perccel tovább tart ki, mint egyébként elviselhető lenne? Miért fogadjuk mégis el ezt? Vajon minek hatására változik meg időérzékelésünk e filmek nézése közben?

E gondolatok nem véletlenül fogalmazódtak kérdésekként. Amit legelementárisabbnak, eddig még sohasem látottunk érezhetünk Tarkovszkij művészetében, épp az fogható meg legkevésbé fogalmakkal: az élmények közvetlenségének ereje. Tarkovszkijnek nem látomásai, hallucinációi, furá képzettársításai vannak, hanem élményei. Tarkovszkij nem meghökkenítő szürrealista, mint Buñuel, nem vizionárius, mint Fellini, nem intellektuális szimbolista, mint Jancsó, nem intuitív pszichológiai zseni, mint Bergman és nem tudatos lélekbúvár, mint Resnais; filmjeinek vannak eseményei, képei, melyek – legalábbis így érezzük – nem elemezhetőek racionálisan kifejthető elv szerint, csak az élmények teljessége és közvetlensége révén közelíthetők meg. Filmjeinek ezeket az elemeit elsősorban átélni lehet, és csak mint élményeket – az átélési módot magát – lehet őket értelmezni.

Művészetről szólva azonban csínján kell bánni az *élmény* kategóriájával. Mi értelme lehet műalkotások egy bizonyos csoportját az élményszerűséggel jellemezni, amikor a művészettel kapcsolatban általában is éppen az élményszerűség az ember elsőrendű tapasztalata? Ha tehát bizonyos műalkotásokkal kapcsolatban élményekre hivatkozunk, ennek csak akkor van értelme, ha ezeknek az élményeknek a típusát pontosan le tudjuk írni. Tarkovszkij művészetében első látásra az hat olyan elemi intenzitással, hogy képei az élmények közvetlenségét olyan erővel tudják érzékeltetni, ami a kronologikus struktúra akár teljes elhagyása esetén is összetart egy filmszerkezetet. Képeit sokszor nem is fűzi össze-kronologikus szál. Ugyanakkor ezek a képek, képelemek, jelenetek mégsem elegendőek önmagukban: az élmény közvetlenségével csak egy bizonyos szerkezetben, csak egymáshoz való viszonyuk révén hatnak. Az **Andrej Rubljov** esőjét először alig vesszük észre. Majd – ahogy újra meg újra visszatér a motívum – felfigyelünk rá, egyszerre ismerős lesz, és végül katartikus hatású. Tarkovszkij képei nem egyszerűen elénk tárulnak, nem pusztán látszanak, hanem *megtörténnek*.

Tarkovszkij poétikájának tanulmányozásához nem témákból, nem figurákból, drámai szerkezetből vagy szimbólumokból kell kiindulnunk, hanem képekből. Filmképekből. Vagyis valami olyan, közelebről meg nem határozott „egység”-ből, amelyről csak annyi mondható el bizonyosan, hogy értelmezéséhez egy egész filmszerkezet környezete szükséges. De hogyan lehetséges – lehetséges-e egyáltalán – egy filmképre alapozott filmpoétika, amely figyelmen kívül hagyja a filmszerkezetet, az elemek időben való jelentésváltozását?

Tarkovszkij filmjeit nézve és ars poéticáit olvasva azt kell gondolnunk, hogy a „filmkép” önmagában (bármit jelentsen is ez) elegendő kiindulási alap lehet egy egész filmi világ megértéséhez. Tarkovszkij – legalábbis amikor filmjeiről és gondolkodásmódjáról – kizárólag „filmképekre” (kinoobraz) hivatkozik¹

Erdemes tehát a filmképből kiindulnunk, annál is inkább, mert így magától a rendezőtől kapunk teoretikus segítséget. Így jutunk majd el a filmszerkezethez és Tarkovszkij élményeinek pontosabb megértéséhez.

KÉT VILÁG KÉPEI

Abban, hogy Tarkovszkij a filmképről mint a filmi élményteremtés önmagában is értelmezhető egységéről beszél, sajátos gondolkodásmódja nyilatkozik meg. Tarkovszkij látásmódja legpontosabban azzal jellemezhető, ahogyan Mircea Eliade a szakrális szemléletet leírja. „A vallásos ember számára a tér nem homogén. Törések és szakadások találhatók benne. ... Létezik tehát egyfajta »szent«, vagyis »erővel feltöltött«, jelentőségteli tér, és léteznek más, nem szent terek, következésképp nincs struktúra és szilárdság nélküli, egyszerűen »formátlan« tértartomány. ... Mivel a szent hierophania révén ad jelt magáról, nemcsak a tér homogenitásában következik be törés, hanem ezen túlmenően egy abszolút valóság is megnyilatkozik...”² Tarkovszkij filmpoétikájának szemléleti alapja az, hogy filmjei két különmű univerzum párhuzamos jelenlétére épülnek. Az ábrázolt földi, történelmi világ töréseiben, hasadékai-ban fel-felvillannak egy másik, spirituális univerzum fényei. A tarkovszkiji filmforma minden szintjén azt szolgálja, hogy ez a spirituális világ érzékelhetővé váljon. Később látni fogjuk, hogyan valósul ez meg a filmek elbeszélésének felépítésében, a képkomponálásban és a motívumhasználatban. Ebből kiindulva érthetjük meg Tarkovszkijnek a „filmképről” szóló gondolatait is.

Minek tekinti Tarkovszkij a képet? Mindenekelőtt olyasvalaminek, ami más, mint a szokásos értelemben vett szimbólum, sőt éppen ellentéte annak.³ A szimbólum racionálisan leírható viszonyt jelöl: valami valami helyett áll, ami nincs ott. Ez a viszony szerinte szűk jelentéstartományt fog át: a szimbólum sosem rendelkezik a szimbolizált dolog teljes valóságával, kapcsolatuk lényege mindig összehasonlításra alapul. Valaminek a képe ezzel szemben azt jelenti, hogy a képmás rendelkezik a leképezett dolog teljes létével, nem annyira helyette áll, mint amennyire „megtestesülése” annak. Ebben az esetben már nem redukálhatjuk a kapcsolatot egyetlen közös vonásra, ami által megértjük

¹L. ehhez: Andrej Tarkovszkij: O kinoobrazе. *Iszkusstvo Kino* 1979. 3. szám, 80–93. o. és Zapechatljonnoje vremenja. In *Iszkusstvo Kino* 1974. 4. szám, 69–70. o., valamint: *Die versiegelte Zeit*. Bedia/Frankfurt am Main, 1985, 75–77. o. L. még: Sz. Frejlih: Matrica vremenyi. In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*. Moszkva, 1991. 207–210. o. és V. Mihalkovics: Energija obraza. In *i. m.* 252–254. o.

²Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Budapest, 1987. 15–16. o.

³L. Andrej Tarkovszkij: *i. m.*

a képet. A kapcsolat észlelése az értelem szintjéről áttevődik az élmény szintjére, ahol egyszerre „világossá válik” a kapcsolat, és a kép a dolog egész valóságát bírja. A kép Tarkovszkij számára annak az élménye, hogy abban, amit látok, jelen van valami, amit nem látok közvetlenül, és a kép nem más, mint e láthatatlan dolog közvetítése, vagyis láthatóvá tétele.

A kép ilyenén felfogásának erős hagyománya van az ortodox vallási szemléletben, különösen, ami az *ikon*hoz fűződő kultikus viszonyt illeti. Az ortodox vallás számára az ikon csodatevő ereje a képnek éppen abból a „tulajdonságából” származik, hogy a szentet ábrázoló ikon nem csupán jele a szentnek, hanem a szent jelen is van az ikon ábrázolásában. „Minden ikon egy misztérium önmagában, nemcsak mint az isteni világ képe, hanem mint annak földön való jelenléte is” – írja G. P. Fedotov.⁴ Tarkovszkij is hasonló „csodatevő erőt” tulajdonít a filmképnek (a „kinoobraz”-ból az „obraz” szó ikont is jelent), vagyis a kép céljának az élet közvetlen élményének hordozását tekinti.

Az ikon a tradíció szerint nem csupán képmás, a rajta ábrázolt szent egyszerűen valóságosan is „jelen van” benne. Krisztus ikonja nem egyszerűen ábrázolja Krisztust, hanem Krisztus maga is jelen van rajta. A kép így közvetlenül a metafizikai szférához tapad, illetve annak megjelenési formája. Nem véletlen, hogy az ortodoxia az ikonnak csodatevő erőt is tulajdonít. A képmásnak mint jelenlétnak ez a felfogása azonban másik összefüggésbe helyezve megvilágítja az alapját képező elméleti konstrukciót is.

Ha az ikon hasonlósága Krisztushoz valamilyen azonosságot jelent Krisztussal, ugyanúgy az ember istenhez való hasonlósága is valamilyen istenülés. Valóban, míg a nyugati kereszténység inkább *megváltásról* beszél, addig a keleti kereszténység az *istenülés* fogalmát használja előszeretettel.⁵ A keleti kereszténység egyik legalapvetőbb élménye az embernek és a földi világnak Istentől átitatott volta, amely többek között az ikonszerűségben is megnyilvánul.

Erről Timothy Ware-nek az ortodox egyházzól írott könyvében ezt olvashatjuk: „A legtöbb görög atya szerint a *kép* és a *hasonlatosság* fogalmai nem pontosan ugyanazt jelentik. »A *képnek megfelelően* – írja Damaszkuszi János – racionalitást és szabadságot jelez, míg a *hasonlatosságnak megfelelően* kifejezés az Istenbe való asszimilációt jelzi az erényen keresztül.« (Az ortodox hitről II, 12. p. G. XCIV, 920 b.) Isten képe – vagy ahogy a görög szót használjuk, ikonja – az ember szabad akaratát, rációját, morális felelősségérzetét jelenti – röviden mindazt, ami az embert kiemeli az állatvilágotól, és *személlyé* teszi. (...) Azt jelenti, hogy Isten fiai (Ap. csel. 17, 28) vérrokonai vagyunk; azt jelenti, hogy közte és mi közöttünk érintkezési pont, lényegi hasonlóság van. A szakadék Alkotó és kreatúra között nem áthághatatlan, mert mivel Isten képmása vagyunk, ismerhetjük Istent és közösségünk lehet Vele. És ha az ember megfelelőképpen használja az Istennel való közösségre szolgáló képességét, akkor »hasonlatossá« válik Istenhez, megszerzi az Istenhez hasonlóságot; Damaszkuszi

⁴G. P. Fedotov: *The Russian Religious Mind*. Harvard, USA, 1946. 1. köt. 33. o.

⁵Timothy Ware: *The Orthodox Church*. London, 1964. 56. o.

kuszi János szavaival, Istenbe asszimilálódik az erényen keresztül. Megszerezni a hasonlóságot, ez annyit jelent, mint istenülni, egy »második Istenné«, »kegyelemből való istenné« válni. »Én mondtam: Istenek vagytok ti és a Felségesnek fiai ti mindnyájan.« (Zsoltárok könyve 82, 6.)⁶⁶ De maga az ortodox liturgia is az isteni és földi világ egymást áthatásának szellemét hordozza: „Az ortodox szertartáshoz képest a római liturgia a két világ közötti nagyobb távolság benyomását kelti, az mintegy a Krisztus utáni, enyhülést találó vágyódás. A keleti pátosz más: a mennyország a földön, Isten jelenléte a templomban, misztériumaiban, ikonjaiban, ereklyéiben, a szent anyagban” – jegyzi meg Fedotov. A tárgyak ebben a felfogásban kettős szemléletben látszanak: mint tárgyak és mint az isteni kegyelem hordozói. Ugyanakkor a transzcendencia közvetlen földi jelenléte nem csupán a felülről jövő kegyelem megnyilvánulása, hanem az ember istenülési képességének bizonyítéka is. „[Az ikon] dinamikus megnyilvánulása volt az ember azon lelki képességének, hogy megváltsa a teremtést a szépségen és a művészetten keresztül. Az ikonok színei és vonalai nem a természetet akarták utánozni; a művész célja az volt, hogy megmutassa, az ember, az állatok, a növények és az egész kozmosz megszabadulhat jelenlegi deprivált állapotából, és visszanyerheti valódi »Képét«. Az ikonok a megváltott teremtés, a bűnbeesett teremtés felett aratott győzelmének zálogai voltak... Egy ikon művészi tökéletessége nemcsak az égi dicsőség megjelenítése volt – az ikon konkrét példája volt az eredeti harmóniájában és szépségében visszaállított anyagnak, mely a Lélek hordozójaként szolgált. Az ikon az átváltozott kozmosz része volt.”⁶⁷

Később látni fogjuk, hogyan valósítja meg Tarkovszkij a képekhez és a tárgyakhoz fűződő szakrális viszonyt filmjeiben. Teoretikus megnyilvánulásaiiban azonban nem említi az ikon problémáját, képfelfogását a japán *haiku* műfaján keresztül világítja meg.

A haiku szerinte „önmagán kívül semmit sem jelent, és végső jelentését sohasem lehet megadni”. Ahhoz, hogy megértsük, a „mélyére kell hatolnunk”, és minél jobban megfelel a kép annak, amire vonatkozik, annál nehezebb fogalmilag lefordítani, látványként megfejteni. A haiku nem kifejt vagy jelképesen érzékeltet valamit az életből, hanem racionálisan összefüggéstelen, ám az élmény szempontjából nagyon is összefüggő, közvetlen képe magának az életnek. Megérteni annyi, mint „belehatolni”, azaz átélni mint az élet egy darabját.

Ennek a képértelmezésnek a végpontja természetesen az, hogy a kép egyetlen kontinuumot alkot az étellel. Ez a kontinuitás az *élményen* keresztül jöhet létre: az a kép, amely az élet élményét nyújtja, részese az életben, ő is bírja az élet közvetlenségét. Egy adott tárgy képe azért nem különbözik magától a tárgytól – pontosabban: a tárgy létezésétől –, mert a tárgy az élmény révén jelen van a tárgy képében. Ezt a felfogását Tarkovszkij azzal az érveléssel támasztja alá, hogy a kép olyan szinkretikus egység, melyet nem lehet alkotóelemeire

⁶⁶I. m. 224. o.

⁶⁷*The Russians and Their Church*. London, 1954. 107–108. o.

bontani, jelentését nem lehet a hatáselemei összességére redukálni, hanem csak totalitásként szemlélve lehet közelébe férkőzni, minek következtében az egyetlen viszony, amelyet vele teremthetünk, az élmény totális viszonya. Ami a képből hat, az nem a szín, a forma stb., hanem az ábrázolt dolog közvetlen „léte”.

Hogyan jelenik meg ez a koncepció magukban a filmekben? Ami Tarkovszkijnak a filmkép haikuval való összehasonlítását illeti, ezt nem tekinthetjük többnek, mint egy olyan metaforának, amely inkább Tarkovszkij szemléletmódjának horizontjára, mint filmjeire jellemző. A haiku a 17. században divatos japán költői forma, és jellegzetessége, hogy a benne felidézett tárgyak, jelenetek nem kapcsolódnak össze európai értelemben vett költői képpé, hanem látszólag minden felszíni összefüggésből kiragadva, mintegy felvillantva helyezi őket a költő egymás mellé. Ezek a villanások nem a tapasztalható világot írják le, hanem a világnak egy a létezés gyökeréig hatoló elmélyült szemléletét képviselik, amely a *Zen*-ből eredeztethető. Ezek az európai olvasó számára időből és térből kiszakított – főleg természeti – tárgyak és látványok csak ebben az elmélyülésben kapnak mélyebb értelmet, de ahhoz, hogy ezt az értelmet a kép „átersse” magán, az olvasónak az egész Zen-kultúrára rá kell hangolódnia. Ha igaz is, hogy a haiku „végső jelentését nem lehet megragadni”, ez csupán annyit tesz, hogy – az európai kultúrából nézve – a haikuban nem a felidézés módja, a nyelvi közvetítés a jelentés fő hordozója. Maga a megnevezett látvány az, ami a haikut élvezni tudó olvasó számára eleve magában hord bizonyos jelentéseket. Ezért elég csupán felvillantani a látványt mint „éppen ilyet”, minden kommentár nélkül. Azt persze mi is érzékelhetjük, hogy a haikuban szereplő látványok egymás mellé helyezése is jel-szerepet játszhat, de ezt is csak az érti igazán, akinek egy látvány megnevezése önmagában is egy konkrét asszociációs teret idéz fel, ezért az „elmélyülés” iránya már eleve adva van a számára.

A haiku poétikai elvként való alkalmazásának legfőbb akadálya tulajdonképpen maga a film műfaja. Nevezetesen az, hogy a látványt valamely filmben általában csak nagyon rövid ideig lehet térből és időből kiszakítani és elvonatkoztatni valamiféle – mégoly töredezett – elbeszélő logikától. Tarkovszkijnál – elsősorban a 70-es években készült filmjeiben – valóban érvényesül az a tendencia, hogy képeiben tértől és időtől elvonatkoztatva az „először megpillantottság” élményét teremtsen meg. Ezek a képek azonban – előbb vagy utóbb, akarva-akaratlan – beilleszkesznek egy narratív rendbe, tér-idő kontinuumba. A haiku valóban az egymástól elszigetelt rápillantás-pillanatok művészete, Tarkovszkij művészete pedig abban áll, hogy hasonló pillanatok képes létrehozni a konkrét időbeli folyamatok ábrázolásának legadekvátabb elbeszélő műfajában, a filmben.

Abszurdum volna tehát Tarkovszkij saját filmjeire vonatkozó poétikai ideálja? Természetesen nem. Filmjeiben felfedezhetünk olyan vonásokat, amelyek – legalábbis tendenciájukban – jellemezhetők azokkal a poétikai sajátosságokkal, amelyeket Tarkovszkij a haikunak tulajdonít.

Az egyik ilyen sajátosság a *szimbolizálással*, a szimbolikus jelentés létrehozásának a módjával kapcsolatos. Tarkovszkij filmjei hemzsegnek a leghagyományosabb értelemben vett szimbólumoktól, amelyek jelentése adott kontextusban mindig több-kevesebb pontossággal megadható. Abban azonban, ahogyan Tarkovszkij létrehozza bizonyos motívumainak átvitt, szimbolikus értelmét, közelít ahhoz az eszményhez, amelynek érzékeltetésére a haikut hozza például. Anélkül hogy a filmi szimbólumok teljes tipológiáját kívánnánk adni, megkülönböztethetünk három szimbólumképzési típust (megengedve, hogy ezek még tovább is bonthatók) aszerint, hogy a motívum átvitt értelme hogyan viszonyul dramaturgiai jelentéséhez (a konkrét cselekményben elfoglalt helyéhez): az *ikonográfiai szimbolizálást*, a *metaforizmust* és a *jelentéskonkretizálást*.

*Ikonográfiai szimbolizálás*nak azt az eljárást nevezzük, ahol egy motívum megjelenésében az átvitt értelem vagy kizárólagos, vagy domináns a dramaturgiai értelemhez képest. Ez többnyire egy általános kulturális szimbólum beépítésével történik. A vörös helikoptert, amely Jancsó **Szerelmem, Elektrájának** a végén száll fel, kizárólag szimbólumként értelmezhetjük, különben megjelenését anakronizmusnak kellene bélyegeznünk. A szimbolikus jelentésnek itt minden dramaturgiai jelentést el kell nyomnia, hogy a motívum értelmes legyen. Tarkovszkijnál ritkán találkozunk ezzel a fajta szimbólummal. A **Tükörben** megjelenő tengelicemadarat – amint a kisfiú fejére száll lassított mozgással – tekinthetjük ilyennek. Bár a dramaturgiai értelem – az, hogy a kisfiú fejére szállt egy madár – itt nem annyira abszurd, mint az előbbi példában, de ennek alig van jelentősége, teljesen elnyomja a kép szimbolikus értelme – a megváltás hírnökének eljövetele –, és a képet ikonográfiai szimbólummá változtatja.

A következő szimbólumképzési módszer a *metaforizmus*. Ennek során egy kép átvitt értelme a megelőző vagy utána következő képpel való összehasonlításban jön létre. Ezzel már gyakrabban él Tarkovszkij. Az **Andrej Rubljov** elején a ballonjával lezuhanó muzsik jelenete után egy rövid képet látunk, ahol egy ló haldoklik. A ló motívuma ebben a képben veszi fel az életszimbólum jelentését, amit a film a továbbiakban, amikor szükség van rá, mozgósítani tud. De ez csak úgy lehetséges, ha a ló először metaforává válik: a lezuhanó muzsik és a döglődő ló képéből absztrahálódik a közös elem, a „pusztuló élet” eleme, és így a pusztulás vagy életben maradás kérdését adott esetben – például a film legutolsó képsorában – a ló képi motívuma már egyedül is képes kifejezni. Ebben az esetben a szimbolikus jelentés nem szünteti meg tökéletesen a dramaturgiai jelentést, mégis a kezdeti hangsúlyos metaforizmus miatt állandóan jelen van, és így a lovakat „jelölt” szereplőkké teszi a filmben annak ellenére, hogy dramaturgiailag ez csak időnként kap hangsúlyt.

A harmadik módszer a *jelentéskonkretizálás*. Tarkovszkij filmjeire ez a legjellemzőbb szimbolizálási eljárás. Lényege olyan motívumszériák beépítése a dramaturgiai szerkezetbe, amelyekben a motívumok dramaturgiai jelentésüket sohasem veszítik el, az állandó, jellegzetes kontextusokban való visszatérésük azonban fokozatosan szimbolikus jelentéssel tölti fel őket. Erre a legtöbb

példát az **Andrej Rubljov**ban találjuk. A legjellegzetesebb az eső motívuma. A történet elején a szerzeteseket a mezőn lepi meg egy zápor. Andrej megijed tőle, el akar bújni. De nem sokkal később a kobzos ugyanebben az esőben felszabadultan áztatja testét. Az eső eláll, és nemsokára újra megered, mikor a kobzost lóra kötözve elhurcolják; a folyó másik partján, ugyanebben az irányban Rubljovék haladnak. Legközelebb akkor ered meg az eső, amikor a néma lány betéved a templomba, meglátja a fehér falat elégtelenítő mázolzmányt, és sírva fakad. Rubljov itt hirtelen ráeszmél valamire, ez az élmény revelációként éri, és most ő megy ki az esőbe. Ezután sokáig nem esik az eső a filmben. Legközelebb akkor, amikor Boriszka, a harangöntő hirtelen megtalálja a formához szükséges agyagot. Csak a végén tudjuk meg: apja nem árulta el neki, milyen agyagra van szükség a harangöntéshez. A film esőben álldogáló lovak képével fejeződik be. Az eső itt a filmnek olyan motívuma, amelynek egyrészt több komoly dramaturgiai funkciója van, másrészt amely a különféle kontextusok hatására egyre erőteljesebb szimbolikus jelentést kap. Minden egyes előfordulása erősít és módosít is valamit szimbolikus értelmén. Első előfordulásakor annyira a dramaturgiába beágyazottan jelenik meg, hogy szimbolikus jelentése csak halványan dereng, még abban az esetben is, ha a filmet már az egész motívumszéria ismeretében nézzük, jóllehet a dialógus fel is hívja a figyelmünket arra, hogy a természeti tárgyaknak a továbbiakban jelentőségük lesz. Tovább haladva az eső dramaturgiai szerepe egyre csökken – csak Boriszka jeleneténél erősödik fel újra –, és a film végén egy minden dramaturgiai kontextusból kiszakított képben önállóan is szimbólumként szerepel. Az utolsó kép kivételével az eső nem válik ki a dramaturgiából, tehát megtehetjük, hogy végig nem értelmezzük szimbolikusan, de az utolsó képet – a zombékos szigeten esőben álló lovak képét – már sehogy sem érthetjük az eső szimbolikus értelme nélkül. A jelentéskonkretizáló eljárás (de a metaforizmus is) végső soron nem tesz mást, mint hogy maga hoz létre olyan szimbólumokat, amelyeket az ikonográfiai szimbolizálás a filmen kívüli kulturális kontextusból merít. A különbség azonban nem csak ennyi. Mind az ikonográfiai, mind a metaforaként létrejött szimbólumnak lezárt jelentése van: az ikonográfiai szimbólumot a külső kontextus határozza meg, a metaforát az egyszeri azonosítás. A filmi kontextus jelentésükön nem módosít, csupán felhasználja, a „kész” jelentést. Ezzel szemben a motívumszériában létrejött szimbólum jelentése egyre gazdagodik, egyre artikuláltabb lesz, de sohasem állapotodik meg egyetlen meghatározott megfelelésnél. A kiömlő tej motívuma az **Andrej Rubljov**ban csak úgy válik a kioltott élet szimbólumává, hogy többször jelenik meg hasonló szituációban, tehát motívumként egy szituációtípushoz kapcsolódik ezért jelentése nem függetlenedik tőle. Amikor harmadízben megjelenik, nem általában a kioltott életet jelképezi, hanem egyben felidézi első és második megjelenésének kontextusát, és így a három szituációt is összekapcsolja. Ennek következtében jelentése kibővül: a tej nem általában lesz az élet szimbóluma, hanem a művész sorsának és a világnak egy meghatározott viszonya foglalódik össze benne jelképesen. A tej a **Tükör**ben is az élet szimbólum

ma. De itt metaforaként jelenik meg – a kisfiú szívdobogásának ritmusát veszi át hullámszáma –, és így az élet általános fogalmánál se többet, se kevesebbet nem jelent. A motívum jelentése ebben az esetben zárt. Az **Áldozathozatal**-ban viszont már ikonográfiai szimbólumként használja Tarkovszkij a kiömlő tejet, amely eddigre már filmjei vándormotívuma lett, s nyilván nem érezte szükségét annak, hogy egyetlen filmen belül is felépítse a jelentését.

Látjuk tehát, hogy nincs arról szó, mintha ezeknek a képeknek nem volna megfogalmazható jelentésük, mintha csupán az „élet teljes képét” nyújtanák. De a motívumszériák révén történő szimbólumteremtés azt a tendenciát mutatja, hogy Tarkovszkij valóban nem a jelentések lezárására, végső meghatározására törekszik, hanem érzékenyen konkrét vonatkozásokon keresztül akarja azokat egy nyitott horizontba belehelyezni. A motívumszériában létrejött szimbólum jelentését nem lehet egyetlen szóban megadni. Legpontosabban előfordulási helyeinek általános típusával lehet leírni.

A TÉR-IDŐ

A szimbolizálás után nézzük a motívumok térbe és időbe való beágyazottságát (ami nem teljesen független az előbbitől). Nem lehetséges narratív szerkezet tér-idő szerkezet nélkül, márpedig a képeknek ebben a tér-idő szerkezetbe kell beágyazódniuk. Minthogy Tarkovszkij filmjeinek van elbeszélő szerkezete, van tér-idő szerkezete is. Ennek is van azonban egy sajátossága, mégpedig az, hogy képei függetlenedni tudnak ettől a tér-idő szerkezettől. Hogy mi módon, annak ezúttal három tényezőjét emeljük ki.

Az első megint csak a szeriális motívumszerkezet. Ha ugyanazon motívum különféle helyzetekben jelenik meg, akkor egy idő után kiválik a konkrét szituációból, és bizonyos önállósághoz jut, tértől és időtől függetlenedik. Ez nyilvánvaló összefüggésben áll a motívum szimbolikus jelentésének létrejöttével. Amikor a **Tükör** elején az anya és az orvos alatt leszakad a kerítés rúdja, és ők a földre esnek, ennek az esésnek még nincs a szituációtól független értelme. De amikor bizonyos gyakorisággal leesik valamilyen tárgy a filmben, akkor a „leesés” motívumként önállósul, és már nemcsak egy adott szituációban értelmezhető, bár sosem válik tökéletesen elvonttá. Harmadszori megjelenésekor már az esőt sem tekinthetjük esetleges meteorológiai ténynek: érzékeljük, hogy önálló képi motívummal állunk szemben, amelynek saját jelentése van, jóllehet fogalmilag sohasem kimeríthető, „végleges”, lezárt jelentése. A dramaturgiai szerkezeten belül elhelyezkedő szeriális motívumszerkezet tehát azt eredményezi, hogy bizonyos képek egyszerre szerepelnek egy tértől-időtől függő univerzumban, és értelmezhetőek egy ettől függetlenül létező, absztrakt síkon is. Hogy ez pontosan hogyan is működik, azt az **Andrej Rubljov** elemzésekor igyekszünk megmutatni.

A második tényező a dramaturgiai szerkezet milyensége. Előlegezve a fejezet végén elmondandókat: Tarkovszkij filmjeinek narratív felépítésében a

tér–idő szerkezet helyenként igen jelentős folytonossági hiányokat mutat, így a benne szereplő képek tér–idő függése is szükségképp megglazul.

A harmadik tényező is az idővel, mégpedig, a jelenetek hosszúságával függ össze. Tarkovszkij filmről való gondolkodásának középpontjában a kép mellett az idő áll. Számára az idő nem a film, hanem a kép dimenziójában létezik. Az idő nem a képek egymás mellé helyezése (a montázs) által, hanem az idő „megkomponálása” révén tagolódik. Az idő megkomponálása – az eizensteini montázsközpontú gondolkodás számára – éppen a montázs feladata. Ez adja a film ritmusát. Tarkovszkij felfogásában ezzel szemben a ritmust nem az idő tartama vagy hossza határozza meg, hanem az eltelt idő „karaktere”, azaz feszültsége. Ez a feszültség pedig, Tarkovszkij szerint, megint csak nem abból származik, hogy hogyan jönnek egymás után a képek, hanem abból, hogy maga a kép mint *monász*, milyen feszültséget képes sugározni. Az idő tehát maga is a filmkép egy alkotóeleme. Tarkovszkij időkezelésének végső elve az, hogy elősegítse a képek valóságélménybe való áttemelését. „Igyekszem felvételkor figyelni az idő folyását, és ezt próbálom újrateremtteni” – írja.⁸ Ez az újrateemtés azt jelenti, hogy a tárgyakat olyan időbeli viszonyba akarja hozni egymással, amely azokat nemcsak a filmi kontextusban teszi értelmessé a néző számára, hanem minden, a dramaturgiai szerkezet által létrehozott összefüggésből kiemelve, önmagukban is élményszerűvé avatja őket. A hangsúly itt a dramaturgiai közvetítés hiányán van. Ezek szerint ugyanis Tarkovszkij úgy akar hatni a nézőre, hogy ez a hatás ne az elbeszélés mentén, tehát egy cselekmény kibontása vagy akár bizonyos képek egymáshoz illesztése révén jöjjön létre, hanem a képeknél, jeleneteknél külön-külön úgy, hogy a kép, a jelenet vagy nagyobb részek által keltett élmények egymás mellé helyeződve, egyszerre legyenek jelen – az egyik ne olvassza magába a másikat –, és így alkossák a film teljes élményvilágát. Talán ezért nem beszél sokat Tarkovszkij filmjei felépítéséről. Mintha nem is gondolkodna elbeszélésben. Csakhogy, mint majd fejezetünk végén kiderül, épp filmjeinek sajátos felépítése az, amiből megérthetjük azt a gondolkodásmódot, mely ekkora jelentőséget tulajdonít az egyes képeknek.

Tarkovszkij magára hagyja a nézőt az idővel. Nincs segítségünkre senki és semmi, hogy megértsük, mi teszi olyan hosszadalmassá a *Sztalker*-ban a Zónába való behatolást. Nem érthetjük, csupán átélhetjük ez alatt a hosszú idő alatt ennek az utazásnak, a racionális világból az irracionális világba való átlépésnek a metafizikumát. Azon kívül, hogy ez az élmény létrejöhet, semmi sem indokolja a filmben az időnek ilyen szokatlanul nagy egységekre való tagolását. Tarkovszkij mintha megfosztaná az időt a dramaturgiai objektivitástól. Hogyan lehetséges ez?

Térjünk vissza a fejezet elején feltett kérdésünkhöz: miért olyan szokatlanul hosszúak bizonyos beállításai; hogyan nem válnak unalmassá ezek a képek? Közvetlen tapasztalatunk az, hogy Tarkovszkij összes filmje, és különösen bi-

⁸Vö. O. Szurkova, *i. m.* 84–93. o.

zonyos beállítások, sokkal tovább tartanak, mint azt cselekménybeli eseménytartalmuk indokolná. Mi magyarázza ezt a rendkívüli „hosszadalmasságot”?

Milyen esetekben találkozunk filmekben hosszú beállításokkal? Ehhez először is próbáljuk meghatározni, mit értünk *hosszú beállítás*on. Ha ezt időtartamban akarjuk kifejezni, akkor általában a fél percnél hosszabb beállításokat már hosszúnak kell számítanunk. Ez a formális meghatározás azonban nem biztos, hogy minden esetben eligazít bennünket egy plán hosszúságának megítélésében. Létezik ugyanis a belső vágás eljárása, amely éppen arra való, hogy valamely egyben felvett beállítást, a plán kompozíciójának elsősorban mélységi megváltoztatása útján, több különböző plánra osszon fel. Különösen sikertült esetekben nem is vesszük észre, hogy amit percek óta látunk, az ugyanaz a beállítás, főként ha a hatást a kamera mozgatása is elősegíti. Ezeket a beállításokat nem érezzük „hosszú”-nak, mivel nem is érezzük őket egyetlen beállításnak. Látjuk tehát, hogy egy beállítás hosszúságában nem elsősorban az a releváns tényező, hogy a valóságban meddig tart. Egy futballmérkőzés képanyaga még húsz beállításból sem áll, holott játékodeje megfelel egy nagyjátékfilm hosszának, mégsem jut senkinek eszébe, hogy hosszúnak nevezzen egy közvetítést azért, mert esetleg öt percen keresztül ugyanabból a beállításból látja az eseményeket. Ha viszont a hosszúságot nem az eltelt idő mennyiségén mérhetjük, akkor más kritériumot kell keresnünk.

Egy jelenet vagy egy egész film hosszúságát általában annak alapján szoktuk megítélni, hogy vajon mi hosszúnak érezzük-e. De ha ez így van, vajon nem hull-e szét az időtartam meghatározása a szubjektivitás teljes esetlegességében? Vagy van valamilyen közös rugó, mely belső dramaturgiai óráinkat hasonlóképpen mozgatja? Sokszor halljuk, hogy valaki azt mondja: „Ez a film azért unalmas, mert nem történik benne semmi”. Kifinomultabb nézők ilyenkor eufemisztikusan azt szokták mondani: „ez a film túl hosszú” vagy „túl lassú”. Ezek a kifejezések egyértelműen utalnak dramaturgiai időérzékünk alapjára: a látott jelenet valóságos időtartamának és a benne értelmezhető *eseménytartalomnak* az arányára. Időérzékünk azt figyelni, vajon az eltelt időt kitöltik-e értelmezhető események. Ha úgy ítéli, hogy nem, akkor az adott jelenetet aránytalannak, vagyis túl hosszúnak fogja találni. De ugyanúgy található aránytalanul rövidnek és természetesen megfelelő hosszúságúnak is, attól függően, hogy a film a látott események felfogására hagy-e elég időt. Dramaturgiai időérzékünk tehát egy arányérzék, melyben valamilyen módon kódolva van, hogy különböző típusú események felfogásához mennyi idő szükséges.

A hosszú beállítások olyan utalásokként értelmezhetők, melyek a filmre önmagára vonatkoznak: vagy úgy, hogy mit akar bemutatni (valóság, unalom, hosszúság stb.), vagy úgy, hogy mi fog történni. E funkciók mindegyikéből elvonható egy közös tulajdonság, az, hogy a képben szereplő elemek számára kizárólag az idő válik jelentésmeghatározó tényezővé. Ha bekapcsoljuk a televíziót egy futballmeccs közepén, melyet hosszú beállításokkal mutatnak, rögtön tudjuk, hogy a mérkőzés közvetítéséről (illetve visszajátzásáról) van szó, nem pedig összefoglalóról vagy akár oktatófilmről. Ugyanígy, ha egy krimiben egy

tarkót látunk szokatlanul hosszú ideig, rögtön tudjuk, hogy „ezzel a tarkóval valami történni fog”. Könnyen belátható, hogy itt valóban jelentésmódosulásról van szó, amely a látható tárgyakra vagy egész kompozícióknak sajátos tartalmat kölcsönöz. Ezeknek a jelentésmódosulásoknak az iránya elsősorban mégis a film egészétől, illetve az adott jelenetnek az egészben elfoglalt helyétől függ. Ezekben az esetekben a hosszú részek funkcióinak megértése a filmnézési tapasztalatokon múlik, így többé-kevésbé mindenki számára könnyű feladatot jelent. Nem ilyen egyszerű a dolgunk akkor, amikor a jelenetek vagy beállítások hosszúságában nincs közvetlen összefüggés a film cselekményének eseményeivel. Még mindig viszonylag egyszerű a helyzet a hitchcocki „suspense” (feszültség) esetében, ahol ugyan nem mutatható meg közvetlenül, hogy egy jelenetsor melyik része utal egy jövőbeni eseményre, viszont minden arra vall, hogy valami történni fog. De értelmezhető-e a **Sztalker** első nyolc és fél perces jelenete, egy–másfél perces beállításával, a fentiek szerint? Pedig Tarkovszkij még úgy is tesz, mintha ezekkel az eszközökkel élne: visszatérő képsora éppen a szereplők tarkójának közelije. Hamar kiderül azonban, hogy ezekkel a tarkókkal ebben a filmben semmi sem fog történni. Ha nem a cselekményre utal ezekkel a képekkel, akkor mire? Az időtartamnak a korábban általánosított jelentésmódosító szerepét alapul véve, könnyen beláthatjuk, hogy ez a jelentésmódosulás nem csak a cselekménybeli eseményekre, illetve a film egészére vonatkozóan mehet végbe.

Egy valamely kép hosszan tartó szemlélésekor beinduló asszociációs sort semmiképpen sem tekinthetünk teljesen esetlegesnek, csupán a szemlélő szubjektuma függvényének. Az idő jelentésmódosító szerepét a hosszú beállítások fent említett eseteiben is egy filmi kontextus szabályozta. Ez az értelemadó kontextus azonban nyilvánvalóan lehet művön kívüli is. Bizonyos látványokban való elmélyülés iránya eleve adott lehet egy kultúrán belül, és ezért szükségtelen, hogy a hozzá fűződő asszociációkat explicitté tett formai vonatkozások képviseljék. A bizánci ikonban egy nyugati keresztény vagy egy hitetlen csupán egyfajta ábrázolásmódot lát, esetleg meg is tudja mondani, mit jelent ez egy ortodox számára, de neki soha nem fog megjelenni benne az ábrázolt szent mint jelenvaló, míg az ortodox hívő számára ugyanannak az ikonnak a pusztá szemlélése is evidenssé teszi a szent jelenlétét a képben. Ugyanahhoz a problémához érkeztünk vissza, amiből a haiku kapcsán kiindultunk: ami az európai olvasó számára artikulálatlan, rejtett és átélhetetlen, az a Zenkultúrához tartozó előtt pontosan artikulált, explicit és tökéletesen élményszerű lehet. A Zenben járatlan ember hiába próbál a haiku „mélyére hatolni”, elmélyülésének nem ugyanaz lesz az eredménye. Ugyanakkor az, hogy az artikuláltság felfogásához milyen hosszú elmélyülés, tehát mennyi idő szükséges, ugyanúgy hozzátartozik a kulturális kódrendszerhez, mint az artikuláció módja. Ezért a látványoknak ez a kulturálisan szabályozott időbeli tagolása beépíthető egy film időrendszerébe mint annak a kontextusnak a része, melyben a látványok értelmessé válnak. Magyarán: ha egy film időtagolását a film dramaturgiai vagy műfaji sajátosságaiból nem tudjuk megmagyarázni, megérthe-

tővé válhat egy filmen kívüli kulturális tradícióból. Úgy véljük, hogy Tarkovszkij esetében is erről van szó. Filmjei befogadásában bizonyos jelentésvonatokozások nem jelennek meg explicit módon, hanem pusztán az „idővel való játék”, a képben való „elmélyülés” segít ezeket megértenünk. De ez Tarkovszkij műveinél ugyanúgy nem megy magától, mint ahogy a haikut is csak a Zenből érthetjük meg. Filmjei befogadásában ezért nagy szerepet játszik a ráhangolódás arra a kulturális kontextusra, amelyből a ki nem mondott összefüggések pontosan felfedhetők. Ez a kontextus nem más, mint a pravoszláv-orosz tradíció. Az tehát, hogy e filmek kulturális kontextusának felidézéséhez hosszú időre, a képben való elmélyülésre van szükség, inkább e kultúra látásmódjának függvénye, mintsem általános dramaturgiai szabályszerűség. Erre a látásmódra – az időhasználatot illetően – csupán egyetlen példát említünk.

Az ortodox, azaz pravoszláv liturgiáról író szerzők mindig megállapítják, hogy – a nyugati liturgiától eltérően – a szertartások időtartama, mely esetenként a 6–8 órát is eléri, szoros összefüggésben van a szertartás aktusa és a szertartáson résztvevők közötti viszony létrejöttével. Az ortodox szertartás mindig közösségi cselekedet, ahol a jelenlevők nem csupán nézői, hanem aktív résztvevői is a rítusnak. A szertartásnak azt az élményt kell árasztania, hogy benne közvetlenül a transzcendencia nyilatkozik meg, és a résztvevőknek át kell élniük, hogy mindaz, ami körülveszi őket, az ikonok, a szent tárgyak, az egész templom nem más, mint Isten földi jelenléte. A liturgia időtartama ezzel az élményszerűséggel kapcsolódik össze. Az élmény megteremtésében fontos szerepet játszik az ortodox templomok belső elrendezése. Ennek legfontosabb eleme az ikonosztáz, amely két részre osztja a templomot. Az egyikben a hívők állnak, a másik láthatatlan. Az ikonfal tulajdonképpen a nem látható teret mint a földöntúli világot takarja el, képei viszont mégis megjelenítik ezt a „másik” világot. Az ortodox hívő így a templomban közvetlenül egy kettős világban találja magát. A földöntúli mint láthatatlan tér van jelen, amelyet azonban az ikonosztáz áttetsző függönyként szemlélhetővé változtat. Az ikon kiemelt jelentősége, sőt szentsége ennek a funkciónak köszönhető. Az ortodox templomban nincsenek padok, mert az isteni világ közvetlen jelenlétében a hívő nem helyezheti magát kényelembe. Az állva szemlélés állandó készenléte és aktív jelenléte követel a hívőtől. Hasonló attitűdöt követelnek meg Tarkovszkij filmjei is nézőiktől.

A dramaturgiai cselekmény tér–idő szerkezetének fellazításában szerepet játszó harmadik tényező, a hosszú beállítás jelentőségének megfejtése tehát már filmen kívüli motívumokhoz utasítja a nézőt. Ezek szerint kizárólag a tradíción keresztül juthatunk el Tarkovszkij filmjeinek megfejtéséhez, szemléletébe csak a tradíció ismerete által helyezkedhetünk bele? Válaszunk legalábbis kétértelmű: egyrészt tényként kell elfogadnunk, hogy Tarkovszkij időkezelését és tárgyszemléletét elsősorban egy meghatározott látásmódból érthetjük meg, és hogy filmjeinek sajátos élményszerűsége e látásmódra való ráhangolódás következménye, másrészt ez a ráhangolódás nem elsősorban és kizárólag kulturális ismeretek mozgósítása folytán lehetséges. Éppen azokat az esz-

közöket keressük, amelyek segítségével Tarkovszkij a tradíciót filmbe tudja fogalmazni, és azok számára is befogadhatóvá tudja tenni filmjeit, akik egyébként nem részesei ennek a kultúrának.

X A tarkovszkiji filmkép egyik legfontosabb eleme a szemlélődés. Számtalan képet idézhetünk, melyek eseménytartalma nem több bizonyos dolgoknak vagy dolgok szinte észrevehetetlen mozgásának a megmutatásánál. Emlékezzünk a **Solaris** elején a kert hosszan tartó képére vagy az **Andrej Rubljov**nak arra a jelenetére, ahol az erdő apró életjelenségeit figyelhetjük meg, ahol az ecsetből kimosott festék oldódik fel a patakban, vagy a **Sztalker** elejére, ahol hosszan figyeljük a Sztalker reggeli felkelését. Ezeknek a képeknek egyike sem rendelkezik olyan fontos dramaturgiai funkcióval, amely jelenlétüket különösebben indokolná. Legjobban úgy írhatjuk le őket, mint megfigyeléseket, bizonyos dolgok jelenlétének vagy „éppilyenségének” megállapítását. Ezek a képek azonban sohasem funkciótlanok. Legtöbbször vagy egy motívumszériába illeszkednek bele – és így a dramaturgiai kontextus jelentését módosítják –, vagy metaforikus, néha metonimikus utalások egy elkövetkezendő eseményre. A **Tükör** elején az erdő növényzetére vetett futó pillantás egy motívumszéria elindítója, s annak jelentésével egészíti ki a képsor alatt elhangzó szöveg jelentését. A **Rubljov**ban a lovak patái alatt megzavart és felfröccsenő víz látványa metaforikusan utal előre, Vladimir feldúlására és a kiontott vér képi megjelenésére.

Ezek a funkciók rávilágítanak a Tarkovszkij-féle szemlélődés jellegzetességére. Arra, hogy a cselekményben vagy szövegben kibontható és esetleg ki is bontott eseményeket egyetlen tárgyi motívumban – többnyire természeti látványban – igyekszik összefoglalni, és általa érzékelteti azokat. Ezt a dramaturgiai utalásmódot azért nevezzük szemlélődésnek, mert többnyire úgy jelenik meg, hogy a látványt eltereli a látszólag fontosabb cselekményről: ha ketten beszélnek, nem őket látjuk, hanem például rothadó gyökereket, ha a lovasok átkelnek a folyón, nem őket látjuk, hanem a vizet stb., vagy pedig hosszan elidőz egy látszólag érdektelen látványon, például egy reggeli készülődésem.

Éz a képi „elkalandozás” Tarkovszkijnál egy olyan magatartásnak a része, amelyet a *részvétellel* jellemezhetünk. Mit értsünk ezen? Legközvetlenebbül azt, hogy Tarkovszkij kamerakezelése mindig explicitté teszi a kamera saját szemszögét. Közvetlen viszonyt teremt a néző és a filmekben ábrázolt világ között. Ennek a világnak egyetlen jól meghatározott nézőpontját teszi explicitté, melyet a néző vagy elutasít, és akkor a film szemszögével együtt – más szemszögre nem lévén lehetőség – az ábrázolt világot is el kell utasítania, tehát teljesen kívül helyezkedik a filmen, vagy elfogad, és akkor a film szemszögét közvetlenül a magáévá téve a világot a film „szemével” hajlandó nézni úgy, hogy ez a „szem” saját szeme lesz, és a filmhez való viszonyát nem különbözteti meg többé attól a viszonyától, mely a filmben ábrázolt világhoz fűzi. Így a film mintegy *beszippantja* nézőjét. Ez a módszer Tarkovszkijnál, a világban *szemlélődő részvétel* közvetítésének a módja.

Miért fontos Tarkovszkijnek a részvétel érzésének megteremtése? Az „elkalandozó” szemlélődés akkor válik a néző számára élményszerűvé, ha olyan képeknek tekinti ezeket a félrenézéseket, amelyek pusztán megpillantása – természetesen adott dramaturgiai környezetben – a legmélyebb összefüggéseket világítja meg. A részvétel érzésének megteremtésére azért van szükség, hogy a képeknek ezek a megpillantásai a néző saját megfigyeléseivé válhassanak, mivel Tarkovszkij a bennük sűrűsödő összefüggéseket így hozza felszínre. A néző vagy ezekben a képekben látja meg azokat, vagy sehol. A szemlélődő részvétel dramaturgiája a következő: van egy dramaturgiai (cselekménybeli) kontextus, ám ez túl diffúz ahhoz, hogy önmagából értelmezhető legyen. Ezért Tarkovszkij ad hozzá egy vagy több képet, finoman kiemelve ebből a kontextusból, de úgy, hogy azért teljesen ne függetlenedjenek attól, a néző viszont rájöjjön: ezekben a képekben „észre kell venni valamit”. A részvétel dramaturgiájának értelme a néző felkészítése arra, hogy a képeket aszerint kell értelmeznie, amit a képek az adott helyzetben jelen lévő szereplők számára jelenthetnek. Ez akkor nagyon lényeges, amikor egy kép nem csupán szimbólumként adja egy szituáció értelmezését, hanem amikor egy látvány *jelenléte* maga lesz fontos egy adott környezetben. Ez az idézeteknél vetődik fel élesen. Tarkovszkijnál az idézet sohasem önmagában fontos, hanem úgy, mint az adott szituációban jelenlevő kultúra jele. Ez a jel az egész kultúra auráját rávetíti az adott szituációra, de azt nem olvasztja magába mint szimbólum, hanem ennek az aurának a szituációban való jelenlétét teremti meg. A Puskin-idézet a **Tükörben** nem önmagában fontos, hanem csak úgy, ahogy az adott pillanatban megjelenik a kisfiú felolvasásában, amire a titokzatos öregasszony kérte. Az idézet se nem mottó, se nem szimbólum, hanem valaminek a jelenléte. A jelenlét fontosságát pedig a jelenlét által lehet megérteni. Tarkovszkij azért vonja bele képeibe a nézőt, hogy képes legyen megérteni az egyes látványok jelentőségét, melyet az adott dramaturgiai kontextusban jelenlétük hordoz.

Nézzünk erre egy példát a **Tükörből**. A film elején látható az a kép, ahol az anya a kerítés rúdján ül és cigarettázik. Közben a narrátor szövegét halljuk. Először hátulról látjuk a nőt, mégpedig úgy, hogy egy erdőből kilépve, kocsizással közelítünk hozzá. El is megyünk mellette, most már arra a látványra koncentrálna, ami az ő számára is a mi látószögünkben adott. A fahrt csak akkor áll meg, amikor az ő szemszöge és a miénk hasonló lett. Az érkezővel folytatott dialógust is végig ebből a nézőpontból látjuk, szemszögváltás nélkül. (Még a dialógus előtt két snittben szemből is látjuk az anyát.) Tarkovszkij úgy lépteti be a nézőt ebbe a képbe, hogy látását rögtön az anya szemszögével azonosítja. Ha először szemből látnánk őt, és csak utána vennénk fel az ő nézőpontját, nem lenne az a benyomásunk, hogy egy képben állunk, amelynek jelentését csakis egy szemszögből érthetjük meg. Tarkovszkij az induló fahrtszal szó szerint betolja a nézőt a képbe. Azt, hogy az anya szemszöge kitüntetett, bizonyítja az a képsor, melyben hátranéz, ellenőrizvén, mit lát az orvos a háta mögött. Rögtön utána nekünk is bevágja ezt a látványt a rendező. Ha csak azt akarta volna

bemutatni, mit lát az orvos, nem lett volna szükség az anya hátraforduló fejére. Minket ez a látvány csak akkor érdekel, ha az anya is látja.

A képbe való beléptetés, a szemszög látványos kijelölése hozza létre a részvétel érzését a nézőben. Nem kell azonosulnunk az anyával, csupán át vesszük látószögét, érzéseit és gondolatait. Hasonlóan látjuk a jelenetet, követjük a tekintetét, ugyanannak a látványnak és ugyanazoknak az érzéseknek vagyunk kitéve, mint ő. A szövegből megtudjuk, hogy ha a közeledő letér az útról, akkor az apa lesz az, de apa már nem jöhet. A közeledő azonban letér az útról. A jelenet feszültséggel telítődik: tudjuk, hogy akit várunk, az nem jöhet, de aki jön, mégis úgy viselkedik, mintha az lenne, akit várunk. Ezzel ugyanabba a várakozó feszültségbe kerülünk, mint a filmbeli anya, mert ugyanannyit látunk, amennyit ő, és ugyanazt a gondolatmenetet halljuk, ami az ő fejében is végigfuthat akkor, amikor megpróbálja kitalálni, ki az, aki jön. S mégis: a mi szemszögünk más, mint az anyáé. Mi őt magát is látjuk a képben, és a narrátor nem az ő belső szövegét mondja, hanem a képet kommentálja. Látószögünk tehát csak hasonló az anyáéhoz, de nem azonos vele. Egy lépéssel mégis hátrébb állunk, mint ő, úgy, hogy ő – ezeknek az érzéseknek az igazi átélője – is a kép része legyen, hogy ezáltal maguk az érzések azonosuljanak a képpel. Kívülről látjuk őt mint rég múlt emléket – mintha egy festmény kompozíciójában ülne (a 7: kép lassú kocsizása szinte tereptárgyként olvasztja bele a tájba a mereven ülő figurát) –, és mégis megelevenedik ez az emlékkép, újra átéljük azt a feszültséget, amit ez a várakozás *akkor, ott* jelentett, de úgy, hogy közben végig érezzük: ez egy kép, és a kép közvetíti nekünk az élményt.⁹

A részvétel itt nem egy jelenetben, hanem egy emlékkép megelevenedésekor való jelenlét. A belépés azt is jelenti, hogy mi kívülről kerülünk be (az erdő fái az indulásnál szinte képkeretbe foglalják a kerítésen ülő anyát), és így hangsúlyossá válik a jelenet kép volta. Ezért érezzük azt, hogy minden szemszögazonosítás ellenére a jelenet szubjektuma nem az anya, hanem valójában az, aki belépett ebbe a képbe: a visszaemlékező narrátor. Innen nézve világossá válik az anya hátrapillantásának funkciója is: Tarkovszkij így mutatja meg, hogy a jelenet nem egyszerűen az erdőből indult, hanem éppen onnan, ahol a gyerekek, tehát maga a narrátor is, egy függőágyban aludtak. Az induló fahrt tehát nem egyszerűen belépés a képbe, hanem a nézőnek az akkor jelenlevő és most visszaemlékező narrátor szemével és gondolataival való együttmozgása. Ezt a visszaemlékezésben való jelenlétet élhetjük át ebben a képben, és ezzel együtt azokat a lelki tartalmakat, amelyek az ott szereplő figurákhoz kötődnek. (A dolgot tovább bonyolítja, hogy az emlékkép hitelessége is bizonytalan, hiszen látjuk: a gyerekek alszanak, tehát jelen is vannak, meg nem is. Az emlékkép így félig-meddig elképzelt emlékké válik.)

⁹A kerítésen ülő, dohányzó anya képét Tarkovszkij valójában egy családi fényképről vette. Így azt, hogy ennyire hangsúlyozza a jelenet statikus képszerűségét, tulajdonképpen a film önéletrajzi jellege motiválja.

Ideje, hogy megvizsgáljuk, melyek a szemlélődő részvétel létrehozásának konkrét filmes eszközei.

Többen megállapították már, hogy Tarkovszkij kamerakezelésének egyik legfőbb sajátossága a kocszások gyakori használata. Ennek a kameramozgásnak itt két hatását kell kiemelni: az egyiket úgy hívhatjuk, hogy együttmozgási élmény, a másikat pedig – a zoommal szembeállítva – úgy, hogy közeledés/távolodás-élmény. Az elsőnél a kamera úgy követ egy szereplőt, hogy párhuzamos mozgást végez vele, és ezáltal a mozgó szereplő szemszögét, de legalábbis mozgásélményét kölcsönzi a nézőnek, ellentétben az álló kamera általi követéssel, amely a mozgó szereplőhöz képest külső szempontból láttatja a mozgás által létrejövő környezetváltozásokat. Hasonló a hatás a második esetben is, mikor egy dologhoz való közeledést nem zoommal hajtanak végre – ami nagyon drasztikus, emberi szemszögből irreális közeledéseket és távolításokat tesz lehetővé –, hanem kocszással, ami megint csak azt az élményt kelti, hogy *benne mozgunk* a játéktérben, mi közelítünk a dologhoz, nem pedig azt közelítjük magunkhoz. Mindkét esetben a lényeges az, hogy a néző a látványt fokozottan szubjektív szemszögből látja, és az az élménye támad, hogy a kamera önálló életre kelt szemként benne mozog a tájban az ott szereplő dolgok között, mintha csak egy valóságos térbe csöppent volna bele véletlenül, melyet nem is az ő kedvéért hoztak létre, és most fölmérné, átvizsgálná, belakná azt. Az álló vagy svenkelő kamera egyetlen nézőpontot tűz ki, a kívülálló szemlélődő szempontját. A mozgó kamera az eseményeknél közvetlenül résztvevő szemlélődő nézőpontját képviseli. Hasonló hatást keltenek azok a beállítások, melyekben a kameramozgás hol teljesen érzéketlen a szereplők mozgására, hol egyenesen ellentétes azzal. Az utóbbi Tarkovszkijnál nem olyan nyilvánvaló, inkább Godard-ra jellemző, az előbbivel azonban mindketten szívesen élnek. A kamera ezekben a képekben még inkább autonóm módon viselkedik, olyan résztvevőként, akinék nem feltétlenül az a feladata, hogy a cselekményt egyszerűen végigkövesse, hanem el is kalandozhat, ha éppen úgy tartja kedve. Tarkovszkij ezeket az elkalandozásokat arra használja, hogy körülnézzen abban a térben, ahol az események zajlanak, átvizsgálja a legapróbb szegletig. Minden filmjében számtalan olyan jelenetet találunk, ahol a dialógusok alatt nem a beszélő feleket látjuk, hanem azt, ami őket körülveszi. A *Sztalker* első jelenetében pedig a főszereplő ki-be mászkál a képbe, és a kamerának esze ágában sincs a mozgását követni. A *Tükörben* az anya kimegy a szobából, de a kamera nem megy utána, hanem az üres szobát mutatja stb.

A szemlélődő álláspont leírásához adalék Tarkovszkij panorámaképeinek az a tulajdonsága – amelyet Michel Chion írt le –, hogy nem célirányosak, nem kitüntetett tárgyakra irányulnak.¹⁰ A kamera végigpásztáz egy vagy több dolgon, de nem azért, hogy bemutassa, milyenek, hanem egyszerűen végignézz rajtuk, megvizsgálja őket, megállapítja, hogy ott vannak.

Arra a kérdésünkre, hogyan „teszi át” Tarkovszkij a tradíciót filmre, illetve

¹⁰Vö. Michel Chion: *La maison où il pleut*. In *Cahiers du cinéma* 358. szám, 1984. április.

hogyan jelenik az meg a filmen, így válaszolhatunk: Tarkovszkij egy olyan filmi kontextust teremt, amely a néző figyelmét és gondolkodását eleve egyfajta szemlélődésre kondicionálja, tehát arra, hogy a látványokat ne csak a konkrét dramaturgiai környezetben értelmezze, hanem próbálja meg ettől függetlenül észlelni a jelentésüket, amelyhez a filmen kívüli tradíciót és/vagy a filmen belüli nem dramaturgiai egységet (a motívumszériát) veszi vonatkozási rendszerül. Tarkovszkij arra akarja rávenni a nézőt, hogy egyetlen látvány megpillantásában lássa meg egész világok jelenlétét. Ehhez teremt meg azt a filmi szövetet, amely a képeket részben függetleníti a tér–idő szerkezettől, illetve azt az időtagolást, amely az egyes képek alaposabb megfigyelésére kényszeríti a nézőt, és azt a komponálási módot, amely nem a cselekmény követésére koncentrál s a nézőben a jelenlét érzését kelti, valamint azt a cselekményszerkesztést, amely a cselekményelemek bizonyos összefüggéseit nem a cselekmény szintjén, hanem egy-egy képi motívum jelenlétével teremt meg (erre is mindjárt látunk egy példát).

Ezek azok az eszközök, amelyek lehetővé teszik, hogy rögtön felismerjük – szinte keressük – azokat a képi, zenei vagy szövegidézeteket, amelyek a tradíció (az európai és orosz kultúra) történetbe ágyazottságának megfogalmazásaiént értelmezhetők. (Említettük, hogy az idézeteknek nem egyszerűen a felismerése a fontos, hanem annak megértése, hogy mit jelent az adott helyzetben való megjelenésük.) De a tradíciót csak akkor kell mozgósítanunk, ha idézetekről vagy kulturális szimbólumokról van szó. Tarkovszkij legtöbb filmje azonban – a **Tükör** a legkevésbé – a tradíció ismerete nélkül is érthető. Tarkovszkij eszközei nemcsak a kulturális idézeteket képesek *ikonként* – azaz önmagukban valaminek a jelenlétét képviselő látványként – használni, hanem minden egyes képet, feltéve, ha beleilleszkedik egy megfelelő motívikus rendszerbe. Ekkor a látvány már nem a világot írja le többé, hanem a világnak egyfajta szemléletét. Nem a látvány illeszkedik a világhoz, hanem a világ jelenik meg a látványban. Ezért lehetséges Tarkovszkij filmjeiben a tárgyakkal ez a sokszínű koegzisztenciája, ezerféle megjelenítési módja anélkül, hogy ez bármiféle stílustörést vagy eklektikát eredményezne. A tárgyakkal ugyanis nem az ábrázolt világ stílusába kell beilleszkedniük, hanem elsősorban önmagukat kell értelmessé tenniük a világnak ebben a bizonyos szemléletében.

Lássunk erre egy példát a **Sztalker**ből, és egyben gondolatmenetünkben is lépünk tovább. A Zóna olyan terület, ahol rejtélyes és veszélyes dolgok történnek. Ezt még azelőtt megtudjuk, hogy találkozni vele. A rejtélyek és veszélyek azonban később is csak szavakban jelennek meg: közvetlenül semmi olyasmit nem látunk, ami alátámasztaná, hogy a Zóna tényleg veszélyes. Azon a két „furcaságon” kívül, hogy az Író egyszer hallucinál, és hogy a Sztalker és a Tudós egyszer eltéved, semmi közvetlen jele nem mutatkozik a Zóna rendkívüli működésének. Tarkovszkij az elé a nehéz feladat elé állította magát, hogy úgy teremtsen meg a Zóna aktivitásának az élményét, hogy közben a szavakon kívül ezt semmivel sem támasztja alá. A nézőnek meg kell látnia a tárgyakkal a Zóna működését, hinnie kell, hogy bennük ott munkál a Zóna, mert

közvetlen bizonyítékot nem kap rá. Ezt a rendező csak úgy érheti el, ha a Zónát nem homogén tájnak ábrázolja, hanem önálló étellel rendelkező dolgok közös lelőhelyének. A Zónáról való képekben nem hangsúlyokkal megtűzdelt tájképet kapunk, hanem egyenrangú, de különböző természetű látványok felsorolását: van aljnövényzet, van víz, vannak víz alatti tárgyak, van teherautóroncs, van vízesés, van kacskaringós alagút, vannak különféle termek, de mindezeknek nincs áttekinthető térbeli elhelyezkedésük, nem tudjuk, hogy az egyik a másikhoz képest hol helyezkedik el. A Zóna nem egységes, belátható tér, hanem a dolgok kiismerhetetlen együttállása, ahol az ember hagyományos tér tapasztalatával nem tud tájékozódni. Itt nem érvényesülnek az euklideszi tér törvényei, például létrejöhet hirtelen egy vízesés, ami addig nem volt ott. (Egyébként a hagyományos tér és a Zóna közötti átmenet a labirintus – mely ugyan bonyolult, de pusztán térbeli tájékozódással kiismerhető, ugyancsak megjelenik a filmben, az autós jelenetben.) Tarkovszkij mindezt úgy teszi érzékletessé, hogy a szereplőknek nem a térbeli mozgására koncentrálnak – kivéve a Zónába való behatolást –, hanem egymás közötti interakcióikra, illetve a szereplőket körülvevő mindenkori behatárolt környezetre, miközben vigyáz arra, hogy térbeli tájékozódásunk, akárcsak a szereplőké, bizonytalan maradjon: kevés totálképet ad, és szinte soha nem mutatja az egyik helyről a másikra való átmenetet. (A Zónából való kijövetel is mintegy varázsütésre történik.) A Zóna tapasztalata a néző részéről se több, se kevesebb, mint annak metafizikus létébe vetett hite, amelyet csupán a benne levő dolgok összefüggéstelen látványa, a magasabb összefüggésről elhangzó szövegek és az a tény támaszt alá, hogy maguk a szereplők is úgy mozognak benne, mintha valóban létezne. Ezek pusztán vizuális és gondolati állítások a dolgokat szervező transzcendens létezőről, ami a nézőnek vagy élményévé válik, vagy nem.

Itt újra eljutottunk az *élmény* kategóriájához. De ebből a példából láthatjuk, hogy ez nem általában a művészi élményszerűséghez kapcsolódik, hanem egy pontosan megfogalmazható dologhoz: a Zónához mint transzcendens létezőhöz. Ez, természeténél fogva, közvetlenül nem jeleníthető meg, de Tarkovszkij még közvetett jeleket sem igen alkalmaz. Csupán a róla való beszéd és az a mód, ahogy a Zónát mint materiális valóságot bemutatja, képviselik azt, ami a nézőben a Zóna transzcendens valóságának élményeként jelenik (vagy nem jelenik) meg. A film eseményei csak akkor kapcsolódnak logikusan egymáshoz, ha a néző képes belehelyezkedni abba az állapotba, amelyben ezeknek az eseményeknek a Zóna működése értelmet ad. Ha erre képtelen, a film teljesen értelmetlenné válik számára. Ha azonban képes erre, az csak a Zóna láthatatlan működésébe vetett hit által lehetséges (mivel nincs rá bizonyíték). Ennek a hitnek a létrejötte az az élmény, amit Tarkovszkij filmjeiben jellegzetesnek érzünk. Minden művére érvényesnek tartjuk azt a megállapítást, hogy a történetek világában jelen van egy „másik” világ, amely ezekhez képest transzcendens – a szó szoros értelmében *nem e világi* –, de amelyet mindig képviselnek a filmek bizonyos érzéki elemei. Ennek a „másik” világnak a jelenléte az az élmény, amely – ha a nézőben létrejön – összetartja a filmek szerkezetét.

Ezt a „másik” világot soha nem teljesen explicit módon jeleníti meg, hanem mindig filmi utalások által közvetíti. Azt, hogy ez hogyan működik a **Sztalker**-ban, már láttuk. Nem mindegyik filmben azonos a közvetítés módja és a közvetítettség foka, mégis vannak ennek a közvetítésnek olyan általános poétikai eszközei, amelyek mindenütt jelen vannak Tarkovszkijnál, és valójában ezeknek az eszközöknek az összessége az, amit legáltalánosabban Tarkovszkij poétikájának nevezhetünk. Ezek mind arra irányulnak, hogy bizonyos képeket vagy akár egyes tárgyakat kiemeljenek a dramaturgiai tér–idő összefüggésből azért, hogy lehetővé váljék ezeknek egy nagyobb egységbe való belefoglalása. Ugyanehhez az eszközkészlethez tartoznak a Tarkovszkij-filmek bizonyos hanghatásai is. Itt alapvetően két sajátosságot kell megemlítenünk. Az egyik a hang idézetszerű használata. Számos alkotásában hangzanak fel zenevagy szövegrészletek, amelyek idézetekként épülnek bele a filmekbe (hasonlóan a képi idézetekhez). Ezek szerepe bizonyos képek behelyezése egy adott kulturális kontextusba, amelynek jelentőségéről már volt szó. A másik sajátosság bizonyos zörejek vagy hanghatások motívumszerű használata, ami egyrészt hangulati töltést kölcsönöz a képeknek, másrészt ugyancsak kiemeli azokat – a visszatérés által – a dramaturgiai folyamatból. Ilyen például a távoli vonatfüty vagy hajókürt a **Sztalker**-ban és a **Tükör**-ben. Ugyanezt a hatást éri el bizonyos hanghatások „nagyközelijével”: ilyen a szívdobogás felerősített hangja a **Tükör**-ben vagy a halk sustorgás, nevetgélés és szöszmötölés zaja az **Andrej Rubljov** egyik jelenetében.

A MÁSIK VILÁG

Ezeknek az eszközöknek a vizsgálatán keresztül eljutottunk oda, hogy feltegyük a kérdést: a dramaturgiai tér–idő szerkezetből kiemelt elemek hogyan állnak újra össze a dramaturgiával együtt egységes filmszerkezetű? Egy tényezőt már említettünk: a filmen kívüli kulturális kontextust, a tradíciót, amelyben az utalásszerű elemek értelmet kapnak. A másik tényezőnek, magának a dramaturgiai szerkezetnek a vizsgálata. Mielőtt azonban szemügyre vennénk, még valamire ki kell térnünk.

Tarkovszkij azért kárhoztatja az eizensteini montázskonceptiót, mert az „intellektuális rébuszokat ad fel a nézőnek”, akinek ily módon nem marad más dolga, mint ezeket a feladványokat megfejteni. Tarkovszkij számára a néző nem a rendező montázsfeladványainak megfejtője, hanem „maga is alkotóművész”. Filmről szóló nyilatkozataiban szinte kizárólag a filmképről beszél. Arról azonban, hogy ezek a képek milyen rendszert alkotnak nála, ritkábban esik szó. Amikor előkerül a képek összefűzésének a módja – a montázs –, Tarkovszkij a nézőre hivatkozik. A nézőre hivatkozik Eizensteinnel szemben, mivel szerinte az a koncepció a néző gondolkodását túlságosan egy irányba vezeti, és a nézőre hivatkozik saját módszerével kapcsolatban, mondván: ő az asszociációkat, élményeket a nézőre bízta. Saját filmszerkesztési módszeréről

csupán annyit jegyez meg, hogy az a „költészet logikájának” engedelmeskedik. „Számomra úgy tűnik, hogy ez jobban megfelel a filmművészet – a leghitelesebb és a legköltőibb művészet – lehetőségeinek. Mindenesetre hozzám közelebb áll, mint a hagyományos dramaturgia, amely a cselekmény egyenes vonalú, logikailag következetes fejlődése útján kapcsolja össze a jellemeket. Az események ilyen túlzottan »helyes« összekapcsolása többnyire önkényes számítgatások és spekulatív, sőt néha didaktikus elgondolások nyomán jön létre. (...) Ám a filmanyag egybefűzésének van egy másik útja is, melynek lényege az emberi gondolkodás logikájának feltárása, s ilyenkor éppen ez diktálja az események sorrendjét, összeszerkesztését. (...) A költői képkapcsolások nagyobb emocionális hatást keltenek, és aktivizálják a nézőket, partnerré teszik az élet megismerésében, s nem csupán kész tanulságokkal árasztják el őket.”¹¹ E költői képkapcsolásokban tehát elsősorban egy gondolkodásmód, egy szemlélet tárul fel, melyet ha a néző magáévá tesz, már saját maga teremti meg ezeknek a kapcsolatoknak az értelmét.

Vizsgáljuk most meg, hogy e képkapcsolások rendszerében, tehát a filmszerkezetben milyen vonások hordozzák ezt a lehetőséget. Vegyük először szemügyre Tarkovszkij filmjeinek kronologikus szerkezetét. Azt találjuk, hogy a hét film közül háromnak nincs egységes kronologikus váza, hanem ezek különböző dramaturgiai idejű egységekből állnak. Az **Iván gyermekkora** eleje és vége nem kötődik kronologikusan a történethez (amit az is mutat, hogy az utolsó képsorban ismét megjelenik Iván, akiről tudjuk, hogy már meghalt). Az **Andrej Rubljov**nak az eleje és a vége ugyancsak nem kötődik kronologikusan a filmhez, és itt a két rész már cselekménybeli keretet sem alkot, mint az előbbi filmben. Ezenkívül ez a film olyan epizódokból áll, melyek nem alkotnak cselekményláncot (legalábbis közvetlen értelemben), és a bennük reprezentált idő is tíz-húszéves különbséget mutat. A **Tükörben** teljesen felbomlik a kronologikus szerkezet, és az eseményeket térben és időben nagyon nehéz összefűzni egyetlen eseménysorrá, mivel semmiféle kerek történetet, de még a film keretét sem alkotják. Csak a **Solarisban**, a **Sztalkerban** és a két utolsó, külföldön készült filmben találunk egységes kronologikus vázat. Mi az oka ennek a végső kronológiai egységet nélkülöző építkezésnek, és miért nem követi Tarkovszkij ezt az elvet másutt?

A filmi elbeszélésben a történet lokális–kronologikus egysége biztosítja azt, hogy mindig ugyanarról a világról legyen szó, akár valóságos ez a világ, akár nem. Ha ezt az egységet valamilyen formában megtörik, a történet világában bizonyos rések keletkeznek, amelyek a világ egységének széttördelésével fenyegetnek. Ez a töredezettség nem probléma akkor, ha a film jelentésrendszerének az egységét a rendező valamilyen más eszközzel – nem az ábrázolt világ kronologikus cselekményének a szintjén, hanem például egy asszociációs láncsal – meg tudja őrizni. Tehát amennyiben az ebben a világban létrejövő rések nem válnak a dramaturgia hiátusává. Hogyan tölti ki Tarkovszkij a világaiban

¹¹A. Tarkovszkij: *Die versiegelte Zeit*. 20–21. o. Vö. még: O. Szurkova, *i.m.* 51. o.

keletkezett réseket? Úgy, hogy – mint már utaltunk rá – filmjeiben kivétel nélkül mindig két világ áll szemben egymással. Azokban a filmjeiben, amelyekben a kronológia terén töréseket tapasztalhatunk, e törések mentén a cselekmény világától különböző, azzal szemben is álló másik világ jelenik meg. Ez a világ a cselekmény gyakorlati világához képest mindig szellemi, illetve lelki természetű. Az **Iván gyermekkorában** Iván álmai, látomásai elevenednek meg, időnként függetlenül attól, vajon Iván a cselekményben éppen álmodik-e (például halála után is megjelenik ez a világ). A film kronológiájának megtörését itt ennek az álom–emlék–vágykép világnak a megelevenedése teszi indokolttá. Az **Andrej Rubljov** a szimbolikus tárgyi motívumoknak olyan rendszerét hozza létre, amely állandóan ellenpontoszza a cselekménybeli világ történéseit, mintegy maga is beleavatkozva ezekbe az eseményekbe. A filmnek azok az eseményei, amelyek kronológiailag nem kapcsolódnak a többi eseményhez, ezen a motivikus szinten alkotnak egységet velük. A **Tükörben** a gyermekkor és a nemzeti történelem emlékei közé ékelődnek be egy jelenbeli világ eseményei úgy, hogy itt múlt és jelen kontinuitása kérdőjeleződik meg, tehát megint csak két szemben álló, de legalábbis egységében megbontott világról van szó.

Mindhárom esetben az a közös, hogy a „másik” világ nem a cselekmény világának dimenziójában jelenik meg, ezért van szükség megjelenítéséhez az események időbeli egységének feltördelésére. A **Solarisban**, a **Sztalkerban** és a **Nosztalgia**ban azonban más a helyzet. Ezeknél magában a cselekményben adott a másik világ – a **Solaris** és a **Zóna** –, ezért itt nincs szükség a dramaturgia megbontására ahhoz, hogy a két világ párhuzamos jelenléte érzékelhetővé váljék. Az egyikből a másikba való átmenet a cselekmény szintjén történik, ezért itt a két világ sokkal közvetlenebbül értelmezi egymást, míg a másik három esetben az értelmezés előtt szükség van annak az evidenciájára, hogy egyáltalán létezik egy „másik” világ. Az **Áldozathozatalban** pedig a duális szerkezet – mint később látni fogjuk – már felbomlik. Azt, hogy a fent elemzett poétikai eszközök hogyan tudják végül is ezt az evidenciát nyújtani, teljes mélységében csak a konkrét elemzésekben lehet megmutatni. A fenti eszmefuttatásban főként arra koncentráltunk, hogyan teremtik meg a filmek ennek az élménynek az előfeltételét, a dramaturgiai tér–idő szerkezet felbontásával. Mindazonáltal néhány előzetes megjegyzés erejéig felvázoljuk a szintézisnek – annak, ahogy a két szemben álló világ filmi egységbe foglalódik – az alapjait.

Hadd utaljunk vissza két korábbi megállapításunkra. Az egyik az volt, amikor a másik világot „szó szerint nem e világinak” neveztük, a másik pedig az, amikor azt állítottuk, hogy ennek a nem e világnak a látványbeli közvetítése az egyes filmekben különböző. Valóban, az **Iván gyermekkorában** a két világ szinte metafizikusan különül el egymástól: vannak a történet eseményei, s vannak a látomások és álmok. A két réteg sehol sem folyik egybe, sőt sok helyen dramaturgiai kontinuitást is találunk közöttük (Iván álmai). Az **Andrej Rubljovban** azonban a másik világnak már az e világi történetben szereplő tárgyi motívumokban kell *megjelennie*. A történelmi világ és az örök etikai rendet

képviselő természeti világ nem különül el egymástól látványosan, és így a „másik” világ transzcendens vonásai is felerősödnek. A **Solaris**ban a két világ megint jól megkülönböztethető egymástól, és itt a transzcendens mozzanatot a kettő összeolvasztásának motívumai jelentik. A **Tükörben** a két világ a felszínen megint egymás mellett jelenik meg – mint múlt és jelen –, de a másik – a múltbeli – világnak transzcendens volta csak a kulturális idézetek és szimbólumok tömegén keresztül nyilvánul meg. A „másik” világ megjelenése a **Sztalker**ban a legkevésbé közvetített, s így a transzcendens jelleg az összes film közül a Zóna világában a legerősebb. Véleményünk szerint a **Sztalker** Tarkovszkij legmisztikusabb filmje, amellyel a legközelebb jutott egy olyan művészeti ideálhoz, amelynek tulajdonképpen a vallásba való átlépés a végpontja. Úgy tűnik, nem lehetett ezen az úton a művészetben belül maradván tovább menni. Ezzel magyarázható, hogy a transzcendens szférát képviselő „másik világ” a két utolsó, Nyugaton készült filmjében az előzőkhöz képest bizonyos mértékig profanizálódik. A **Nosztalgiában** a két világot két kultúra, két ország, két család képviseli, az **Áldozathozatalban** pedig – ha egyáltalán itt még értelmezhető ez a dualizmus – olyan személyek, mint a boszorkány-szolgáló vagy az okkult tudományokkal foglalkozó postás. A „másik világ” a **Nosztalgiában** szó szerint külsővé vált, már nem egy világ vagy egy tudat másik dimenziója, hanem fizikailag elkülönült létező, az **Áldozathozatalban** pedig már elveszti azt az értékdimenziót, amely a korábbi filmekben a lényegét jelentette.

HARMADIK FEJEZET

AZ ÚTHENGER ÉS HEGEDŰTŐL AZ IVÁN GYERMEKKORÁIG

Miként jelennek meg Tarkovszkij korai filmjeiben állandó témái, motívumai, alkotói módszerének jellegzetességei? Ahhoz, hogy erről képet alkothassunk, célszerű megvizsgálni hogyan kapcsolódnak ezek a filmek a korabeli szovjet filmkultúra kontextusába, mitől ütnek el és mit visznek magukkal tovább a szovjet filmhagyományból. Ebben a tekintetben szembeszökőek a pályakezdő Tarkovszkij filmjeinek szokatlan megoldásai, egyéni sajátosságai, bontakozó művészi tehetségének eredetisége.

Az 50-es évek közepétől a szovjet film nagy átalakuláson ment keresztül. A sztálini korszak bombasztikus, heroikus és sematikus történeteit, melyekben az egyén kizárólag jelentős társadalmi vagy történelmi feladatok végrehajtásának eszköze volt, felváltották az olyan történetek, ahol többnyire hasonlóan nagy horderejű eseményeket – legfőképp a háborút – egyáltalán nem heroikus (ha ugyan nem egyenesen deheroizáló) módon – az egyén magánéletének, élményeinek szempontjából – kezdték ábrázolni. Megszűnőben volt az az ábrázolásmód, amely az élet minden egyes mozzanatát ugyanannak a feladatnak, elvnek, történetnek rendeli alá, és megindult a magánélet, az autonóm érzelmek, az egyéni arcok emancipációja a szovjet filmben. Csuhray **A negyvenegyedik** című filmje azért számított áttörésnek, mert benne a személyes érzelmek és a társadalmi feladat Corneille-dramába illő ellentmondásba kerülnek egymással, és még ha a filmben a személyes érzelmek drasztikusan legyőzettek is, maga a tény, hogy ezek egyáltalán ellentmondásba kerülhetnek az ügy védelmének szent kötelességével, az 50-es évek végén új szemléletet jelentett a szovjet filmművészetben. (Jóllehet ugyanezt a történetet 1927-ben már egyszer filmre vitték.) Hogy ez az elképzelés mennyire szokatlan volt ebben az időszakban, azt tükrözik azok a viták is, amelyeket – Csuhray tanúsága szerint – le kellett folytatni annak érdekében, hogy a filmpolitikai hivatalnokokkal el tudja fogadtatni alkotásának koncepcióját. Azok ugyanis úgy gondolták, hogy nem lehet hitelesen ábrázolni ilyesfajta ellentmondást. Csuhray érve a maga ötlete mellett egyben „új” programot jelez: „azt akarom megmutatni, hogy az osztályharc nem matematikai szabályok és törvények szerint folyik, hanem igen bonyolult jelenség”. Romm, aki Csuhray tanára volt, a dramaturgia nyelvén fogalmazza meg emancipációt hirdető programját. Eszerint a cselekménynek nem szükséges szigorú következetességgel minden jelenetet ugyanabba az irányba terelni, nem kell mindent egyetlen szátra felfűzni, és megen-

gedhetők az elkötetlen szálak is. Ehhez a programhoz olyan témák is kellettek, amelyek lehetővé tették a nem mindent egy irányba szervező, szemléldőbb, kevésbé akciódús dramaturgiát.

Ezzel párhuzamosan a filmek történeteit áthelyeződtek a mindennapi életbe, de legalábbis a társadalmi vagy történelmi események kevésbé látványos színtereire, például háború esetén a hátszágba. Nem véletlen, hogy a fiatal rendezők műveit illető kritikákban megjelenik az a vád, hogy témáik nem elég jelentősek – ilyen kritika érte Hucijev **A két Fjodor**, Alov és Naumov **Szél** vagy Abuladze **Idegen gyermekek** című filmjét –, és felemlégetik az olasz neorealizmus hatását is. A filmek komponálási módja is megváltozik. Az új filmek nem kedvelik az extrém látószöveget, beállításai hosszabbak és kevésbé látványosak, a világítási mód homogénabb, ezért kevésbé teátrális. A fiatal filmek felfedezik a hétköznapi életet, a hétköznapi embereket és a hétköznapi eseményeket. Mindez nem mond ellent annak a ténynek, hogy a filmek többségének a témája nem változik: ugyanúgy a nagy történelmi sorsfordulókhoz vagy mai témáknál a fontos feladatokhoz kötődik, mint a korábbi korszak hőseit, történelmi személyiségeket vagy tömegeket előtérbe állító története. Nemcsak témájukat, hanem módszerüket illetően is. Az eizensteini filmszerkesztés elsősorban a nagy mozgások, tömegjelenetek, az egyértelmű viszonyok bemutatásának kedvez. A fiatal rendezőknek az a szándéka, hogy előnyben részesítsék a belső történéseket, az élet apróbb jelenségeit, szükségképpen háttérbe kell szorítsa az erősen intellektuális eizensteini montázstechnikát is, amely nem a történések folyamatára, hanem inkább egymáshoz való viszonyára koncentrál. Az új program ezzel szemben – ismét Romm szavaival – elsősorban nem annak megmutatása, hogy *mi* történik, hanem az, hogy *hogyan* zajlanak az események, változnak a jellemek. Ez a feladat sokkal kevésbé dinamikus, kevésbé intellektuális, kevésbé koncentrált filmszerkesztést kíván, mint amilyen Eizenstein alkotásait jellemzi. Tarkovszkij fogalmazza meg – jóval később – nyíltan is szembenállását az eizensteini koncepcióval, de a szembenállásnak bizonyos elemeit – ha nem is nyíltan – Romm nyilatkozatai is tartalmazzák. Nem véletlenül hivatkozunk Mihail Rommra. Tarkovszkij tanára volt a főiskolán, és ha Tarkovszkij közvetlenül nem is kötődött hozzá, a fent idézett gondolatok híven jellemezhetik azt a szellemi környezetet, amely Tarkovszkij művészi kibontakozását minden bizonnyal elősegíthette. Az az irány, amit Romm elméletben kijelölt, ugyanaz volt, mint amelyik Tarkovszkij szemléldőbb, kevésbé a cselekményre koncentráló filmi világa felé vezetett.

Tarkovszkij eredetisége azonban már első nagyobb munkáján, diploma-filmjén – melynek címe **Katok i szkriпка**, azaz **Úthenger és hegedű** (nálunk **Az én nagy barátom** címmel mutatták be) – is szemmel látható, még akkor is, ha – érthető módon – bizonyos konvencionális ábrázolási módok ebben a filmjében található legnagyobb számban. Első nagyjátékfilmjében, az **Iván gyermekkorában** a szovjet filmek tematikus és dramaturgiai konvenciói már egyértelműen reflektált formában, tehát Tarkovszkij saját művészi világához idomítva jelennek meg. Ugyanakkor ezek még mindig a film építkezésének

kiindulópontját, gondolkodási keretét jelentik. Az **Andrej Rubljov** az első olyan film, amelyben Tarkovszkij teljesen megszabadul a szovjet film ábrázolási konvencióitól, hogy létrehozzon egy önálló világot, amelynek már nem annyira a szovjet film aktuális állapotához mint csupán önmagához, és az európai egyetemes kultúra tradícióihoz van köze.

AZ ANTINÓMIÁK MEGJELENÉSE

Az **Úthenger és hegedű** már összetéveszthetetlenül hordozza Tarkovszkij későbbi filmjeinek néhány fontos jegyét. Az ellentétekben való gondolkodást először a képi világban fedezzük fel. A filmet a mélységi beállítások uralják. Ez a kompozíció erős feszültséget hordoz, amely az előtérben levő tárgy (vagy személy) és a háttérben levő dolgok között alakul ki. A síkban leképezett térbeli viszony okozta méretkülönbség szinte drámai hangsúlykülönbségeket hoz létre előtér és háttér között. Ebben a filmben Tarkovszkij ezt a kompozíciót majdnem kizárólagosan, szinte iskolás merevséggel alkalmazza, ugyanakkor minden esetben – hiszen jó tanuló volt – dramaturgiailag is meg tudja indokolni az erős képi feszültséget. Sőt, a történet drámai hangsúlykülönbségeit többnyire nem is az események, hanem ezek a „súlyos” kompozíciók hordozzák. Tarkovszkij már ekkor is legalább annyit bíz a képi motívumokra, kompozíciókra, és ezáltal a tárgyiasságokra, mint az eseményekre vagy a személyes, különösen a verbális interakciókra.

Idézzünk egy jelenetet példaként. A hegedülni tanuló kisfiú vizsgázni megy. A vizsga eseményei a következők: kijön egy másik kisfiú, aki szomorú, mert csak négyest kapott. Megjön egy kislány, akivel hősünk cinkosan összenéz, ki-nevetik azt a másikat. Meg akarja mutatni a kislánynak, hogy ő nem fog szégyent vallani. A tanárnő túl álmodozónak találja előadását, és nem ad jó jegyet neki. Hősünk megszegyenülten elkullog. A történet az események szintjén csupán ezt a megszegyenülést tartalmazza, amely a hencegés után inkább csak neveléses. Mit ad hozzá mindehhez a jelenet képi megkomponálása? Először is, rögtön a jelenet legelején diszharmóniát látunk a környezet és a kisfiú között: a hatalmas előtérben szinte elvész a kisgyerek, az óriási székről nem ér le a lába, az ajtó kilincset pedig alig éri el. Minden túlméretezett hozzá képest, mintha itt semmi sem venne róla tudomást. Elővesz egy almát, amit először el akar rejteni a kislány elől, de mikor bemegy vizsgázni, mégis letesz a székre. Az alma rögtön a képi kompozíció középpontjába kerül, érzelmi töltést kap, ezzel jelezvén, hogy fontos érzelmi szálak fűződnek hozzá mindkét részről. Mikor a kisfiú kijön a vizsgáról, ugyanabban az ansnittes beállításban már csak a csutkát látjuk, és ez teszi érzelmileg is teljessé a kudarcot. Bent a vizsgán ugyancsak egy tárgy hordozza a jelenet érzelmi töltését: a metronóm. A tanárnő, látván hogy a kisfiú mindig kiesik a ritmusból, bekapcsolja a szerkezetet. Először csak a hangját halljuk, majd meg is jelenik a tanárnővel párhuzamos síkban, ezzel érzelmi azonosság jön létre a metronóm és a tanárnő között. A



tanárnő által így a metronóm válik a fő korlátozó erővé, mely nem hagyja a kisfiút úgy hegedűlni, ahogy érzelmei diktálják.

A jelenet így nem csupán a kisfiú megszügyenüléséről szól, hanem ezt kitágítva arról a feszültségről, ami a kisfiú érzelmei, vágyai és a külvilág rendje között fennáll. Éppen ez a feszültség vagy szembenállás az egész történet fő témája. A kisfiú barátságot köt az őt korábban megvédő úthengerkezelő ifjú munkással. Ez a barátság azonban több annál a gyermeki vágnál, hogy ő is nagy és erős lehessen. A film címe jól mutatja ezt a viszonyt, amennyiben a két tárgy megnevezése két egyenrangú és egymással szemben álló dolog asszociációját hordozza. A hegedű és az úthenger itt két elvnek a megfogalmazása: nevezzük ezeket most a *szépség* és az *erő* elvének. A film annyiban több, mint egy korabeli konvencionális szovjet gyerektörténet, amennyiben fel tud emelkedni e két elv egymáshoz és a világhoz való viszonyának felmutatásáig.

Az eseményekben nagyon sok a kifejezetten közhelyes elem: ilyen az igazságosztó, erőtől duzzadó ifjúmunkás alakja, aki megvédi a gyengét a gonoszoktól, mindig oktat és példát mutat. Ilyen a képeknek az a vonása, hogy a háttérben és a helyszínek nagy részén építkezés folyik, a külvilág állandó mozgásban van, és az ország épülését patetikus képsorok szimbolizálják. Ilyen a

gonosz gyerekcsapat, amely csak az erőt tiszteli, a tűzrőlpattant, hetyke munkáslány figurája, a háború emlegetése, valamint az egész kicsi–nagy barátság. A motívumok egy része azonban olyan kontextusba kerül ebben a filmben, amely eltér azok szokványos használatától. A hetyke munkáslány itt például kifejezetten zavaró elem a fiú és a munkás barátsága körül. Ahogy időnként némán megjelenik a háttérben, azzal fenyeget, hogy elcsábítja a munkást a fiú mellől, mint ahogy ez a film végén meg is történik. A szerelem motívuma itt, sajátos módon, fenyegető és ellenséges elem.

A külvilág, mint ahogy az iménti példából láttuk, nem éppen barátságos a kisfiúhoz. Ez motiválja benne azt a vágyat, hogy erős lehessen – legalább egy erős barát által –, mert védtelenség és kiszolgáltatottnak érzi magát. Ez a kiszolgáltatottság mindig a hegedűhöz kapcsolódik: a gonosz fiúk emiatt csúfolják, el akarják venni tőle, a kislánynak sem tud imponálni vele. A hegedű az ő számára a gyengeséget jelenti. Ezért sértődik meg, amikor a munkás muzikusnak nevezi. Hiába mutatja meg Tarkovszkij a hegedű másmilyen természetű erejét – mikor a gonosz gyerekek megkaparintják, de a tokot felnyitván már nem mernek hozzányúlni, csak megbabonázva bámulják –, a gyerek számára a biztonságot csak az úthenger ereje jelenti. A kapcsolat azonban nem teljesezhet ki. Megint a külvilág áll az útjába: a mama nem engedi, hogy a kisfiú moziba menjen újdonsült barátjával. Ez a kapcsolat csak a vágyakban él tovább, a gyerek ábrándképeiben. A „kicsi–nagy barátság” konvencionális motívuma tehát valójában ellentétébe fordul, hiszen épp arról van szó, hogy akadályok állnak előtte. Ezek az akadályok mind a hétköznapi élet normális menetéhez tartoznak: a férfi–nő kapcsolat és a tanulás. Ezenkívül maga a barátság is a gyermek természetesebb közegével szemben jött létre: a munkás a többi gyerektől védi meg a kisfiút. Az sem elhanyagolható motívum, hogy ebben a kezdődő barátságban egy apa–fiú viszony lehetséges kibontakozása akad el, egy olyan viszonyé, amely a gyerek számára az erő és a férfiaság mintáit szolgáltatathatná. Lényeges, hogy a kisfiú igazi apja nem jelenik meg a történetben, szó sem esik róla, ellenben minden olyan szereplő, aki valamilyen gátat jelent a gyerek számára – nő. Az apátlanság – Tarkovszkij filmjeiben egyébként gyakori – állapota kiszolgáltatottságot és magára utaltságot jelent. Ebből akar kiszabadulni a történetbeli kisfiú, és ebben akadályozza meg őt a körülötte levő hétköznapi világ, amely minden elemében a kiszolgáltatottságot és a védtelenséget jelenti számára.

Az **Úthenger és hegedű**ben ugyanaz a téma kapja a főhangsúlyt, amely – bizonyos átalakulásokkal – hozzátartozik Tarkovszkij minden filmjének alapszerkezetéhez. Ennyiben összetéveszthetetlenül Tarkovszkij–film ez is. (Persze megtaláljuk benne Tarkovszkij lírai motívumainak jó részét is: a vizet, az esőt, a tükröt.) De ebben a filmben a két princípium (erő/hatalom és szépség/gyöngédség) szembenállása még nem végletes és nem pusztító. A film mintha annak tudomásul vétele lenne, hogy e kettő nem találkozhat egymással a világban, de a film azt a vágyat is kifejezi, hogy ez a szembenállás legyőzhető legyen. Az **Iván gyermekkorától** fogva a két princípium metafizikai ellentmondásba kerül egymással, és a filmek szerkezetét is ily módon határozza meg.

TÚL A KONVENCÍÓKON (*Iván gyermekkora*)

Az **Iván gyermekkora** 1961-ben készült el, s 1962-ben a Velencei Fesztivál nagydíját nyerte.

Ebben az időszakban a szovjet filmművészetben megszorodtak a gyermektémájú filmek. Elég csak Bondarcsuk **Emberi sors**, Abuladze **Idegen gyermekek**, Hucijev **A két Fjodor**, Kulidzsanov **Szülői ház**, Talankin **Messzi utca** vagy Kalik **Bölcsődal** című filmjét említeni, de még bőven lehetne folytatni az 1958 és 1961 között készült hasonló témájú filmek sorát. Meg kell jegyezni, hogy a filmek többségében – a felsoroltak mindegyikében – a történet az új szülő vagy pártfogó megtalálása köré szerveződik. Erre a jelenségre már abban az időben is felfigyeltek. Érdemes idézni egy 1960-ban megjelent, az új szovjet filmművészetet tárgyaló cikkből, mert rávilágíthat arra, milyen gondolatokat társítottak ehhez a témához: „A művész harcba akar szállni a semmiben sem hibás gyerekeket bajra kárhóztató vak, ostoba erővel. Vissza akarja adni a gyermeknek anyját, apját. Arra tör, hogy diadalmaskodjék az emberiség.”¹ Vagyis a gyerektéma a korabeli feldolgozások tanúsága szerint a gyerekek rehabilitációjának témáját jelentette. Ez pedig megfelelőnek látszott arra, hogy általa fogalmazódjék meg a rend újbóli helyreállításának általánosabb gondolata, ami ebben az időben nyilvánvalóan a sztálinizmust követő korszakra vonatkozott. A filmeknek persze nem mindegyike hordozza közvetlenül is ezt a tanulságot. Az **Idegen gyermekek** például korabeli környezetben, egy szerelmi szálon keresztül közelíti meg a révbe jutó család történetét. Az iménti idézetből kitűnik, hogy ezek a történetek összességükben mégis az élet normalizálódásának példázataivá váltak a nézők szemében. Tulajdonképpen mindegy, hogy a rendezők is ilyen példázatoknak szánták-e azokat, vagy pedig csupán a sztálinizmusból való kilábalás mindent eltöltő páto-sza miatt asszociált a néző eme általánosítás megfogalmazására; ennek az értelmezésnek a pusztá létrejötte azt bizonyítja számunkra, hogy a gyerektéma ábrázolási konvencióként működött ebben az időben, vagyis többé-kevésbé jól körülhatárolt jelentés kapcsolódott hozzá: a gyerek mint a kegyetlen társadalmi gépezet ártatlan áldozata, aki számára most megteremtődik a normális élet lehetősége. Bizonyos, hogy Tarkovszkij előtt is világos volt, milyen asszociációs láncot indít el a háború és az árva gyerek motívumának összekapcsolásával. Ennek az ábrázolási konvenciónak az ismeretében érthetjük meg mi is csak igazán, milyen helyi értékkel bírt az **Iván gyermekkora** története, amely a korban konvencionálisnak számító témát végül is nem az ábrázolási konvenciónak megfelelő módon dolgozta fel: az **Iván gyermekkora** ugyanis nem olyan világot ábrázol, amelyben az elhagyottak és a gyengék otthonra lelnek, és részesülhetnek a számukra rendeltetett életben. Ebben a világban nincs rehabilitáció.

¹J. Varsavszkij: Potrebnoszty molodoj dusi. In *Iszkusstvo Kino* 1960, 10. szám.

A történetnek éppen ez a vonása érdekelte Tarkovszkijt a legjobban. „Mi vonzott engem Bogomolov elbeszélésében?... Mindenekelőtt a hős sorsa, amelyet haláláig követ az író. Igaz, az ilyen cselekményfelépítés nem eredeti, de ritkán hitelesítik azt az eszme belső mozgásával úgy, mint az *Ivánban*. Míg más szerzőknél hasonló irodalmi szituációkban vigasztaló folytatás következett, itt lezárult az írás. (...) Az írók ilyenkor rendszerint a szereplő háborús hőstetteit dicsőítik. A szörnyű, kegyetlen időszak elmúlt, csak egy nehéz életszakasz volt, Bogomolov elbeszélésében ez a halállal megszakított életszakasz egyetlené és véglegessé vált. (...) Ez a befejezés meglepett. Váratlan erővel éreztetted és értette meg velem a háború természetellenességét” – írja a rendező.²

A gyerektéma mellé még egy sor más hagyományos motívumot is felsorolhatunk, amelyek ily módon a konvencionálistól eltérő jelentésmódosuláson mennek keresztül. Ilyen a hős gyermek, a harctéri szerelem vagy a főhős visszaemlékezésének hasonló filmekben sokszor látott témája. A film képi világán is ott a kor bélyege. Tarkovszkij rengeteg szubjektív beállítást használ, melyek jó része az érzelmi aláfestést szolgálja, csakúgy, mint a zörejek és zenék használata, amely ennél a filmnél erőteljesen illusztratív. Megpróbálja a hangeffektusokkal is eljátszani ugyanazt a drámai történetet, amelyet a látvány ad. A képekben a mélységi kompozíció dominál – igaz, nem olyan erősen és kizárólagosan, mint az *Üthenger és hegedűben* –, ami erős hangsúlyaival ugyancsak a feszültségkeltést szolgálja. Későbbi filmjeiben a mélységi kompozíciót felváltja a horizontális szerkesztésmód, ami egyszersmind dinamikusabbá is változtatja a filmek képi világát. Tárgyak és figurák sokkal szabadabban mozoghattak így, mert nem köti őket az elő- vagy háttérükkel megteremtett hangsúlyviszony. Ez azt is jelenti, hogy a kamera mintegy kivonul a lefilmezendő világból, melyet ily módon összefüggő egységként fog be, nem sugallva előre az objektumok között levő hierarchiát, lényegi viszonyt. A jellemző kameramozgás ezekben a filmekben a panoráma, amely a szemnek sokkal természetesebb, mint az első két filmben gyakran használt függőleges mozgás. Az *Iván gyermekkor*a panorámaképeiben többnyire kezdő- és végpontokat, kép-„poénokat” találunk, míg a későbbi filmek panorámaiban nincsenek ilyen kiemelt vizuális feszültségpontok.

Ugyanakkor vannak olyan szubjektív kompozíciók is a filmben, amelyek túlnőnek az illusztrativitáson, és verbálisan vagy dramaturgiailag kevésbé kifejtett tartalmakat fogalmaznak meg (ilyen a nyírfaerdőbeli jelenet a felcserlánnyal). A későbbi filmekben azonban sem illusztratív, sem dramaturgiai funkciót nem bíz Tarkovszkij ilyen szubjektív beállításokra. Ezek a fogások a néző érzelmi és gondolati irányításának sokkal nyíltabb, direkter formáját jelentik, mint amelyet Tarkovszkij későbbi koncepciója a filmi hatáskeltésről elfogadhatóvá tesz. Korábban idéztük véleményét az Eisenstein nevével fémjelhezhető montázskonceptióról, amelyet ő túl intellektuálisnak és erőszakosnak tart. Ugyanilyen kritika alá vethetők szubjektív beállításai is. Ezek használata

²A. Tarkovszkij: *Die versiegelte Zeit*. 16–17. o.

korai filmjeiben részben még az eizensteini iskola hatását tükrözik, részben az 50-es évek második felének konvencióit, de megfigyelhető, hogy már itt is elsősorban kompozicionális és nem montázsszerű, tehát inkább érzelmi, hangulati, mintsem intellektuális hatásokra törekszik.

Jól látszik ez egy olyan jelenetben, ahol egy montázsszerű képsor a kompozíció hatása miatt elsősorban érzelmi töltését tartja meg. Ivánt látjuk, ahogy készülődik következő felderítőútjára. Csendben öltözködik, először nadrágját, aztán ingét és cipőjét veszi fel. Őt az előtérben látjuk, a háttérben tűz lobog. Iván alakja és a tűz tölti ki az egész képmezőt. Mindez egyetlen beállításban szinte jelentés nélküli lenne, a tűz a háttérben így nem több hangulati elemnél. Szerepét úgy lehetne növelni, ha mondjuk közeliket vágna be róla a rendező, felszabdalva ezáltal Iván öltözködését is. Azonban a párhuzamos montázs erős narratív jellege miatt ez nagyon is megnövelné a tűz és Iván alakja közötti feszültséget, esetleg azt várnánk, hogy Iván ezután beleesik a tűzbe vagy más hasonlóan intenzív, történetbeli funkciója lesz a tűznek. Ezt elkerülendő, ugyanakkor a tűz szerepét felerősítendő, Tarkovszkij azt a megoldást választotta, hogy a tüzet megtartotta kompozicionális elemnek a háttérben, viszont Iván öltözködését felszabdalta rövid beállításokra. Így három különböző, rövid beállítást kapunk, melyeknek közös eleme a háttérben lobogó tűz. A rövid beállítások feszültséget, várakozást teremtenek, ám a kompozíció ezt rögtön fel is oldja, mert a tűz hangsúlyossá válása világossá teszi, hogy itt Iván fenyegetettségének metaforikus képéről van szó, anélkül azonban, hogy a tűz és Iván kapcsolata a montázs direkt, intellektuális módján jönne létre, és hogy a tűz látványa elvesztené hangulati töltését, amelyet a kompozíció által kap. A montázs intellektuális hatását így Tarkovszkij mintegy megszelídítve”, hangulati síkra terelve használja fel.

Mindemellett Tarkovszkij az **Iván gyermekkorában** még alapvetően az 50–60-as évek fordulóján a szovjet kinematográfiában leginkább használatos motívumokból építette fel saját képi világát. Az éles viták, melyekben Tarkovszkijnak jelenetről jelenetre meg kellett védenie koncepcióját, mutatják, milyen erős volt az a dramaturgiai kánon, melyet ehhez meg kellett szegni. „...minden alkalommal tiltakozásba ütköztünk, amikor a cselekmény-összefüggéseket költői képkapcsolásokkal próbáltuk felcserélni. Pedig egyébként is még elég félénken tapogatóztunk ezen az úton. (...) Leggyakrabban a közönségre hivatkoztak, mondván, hogy a nézőnek folyamatosan fejlődő mese kell, s a nem cselekménydús film nem köti le figyelmét. Ezért tűntek filmünkben az álmok és a valóság közti éles átváltások jogosulatlanak” – írja erről a rendező.³

³I. m. 20–21. o.

Az **Iván gyermekkorában** a világok szembenállása a kettős témavezetés által válik a filmforma sajátjává. Az első témát az Iván két felderítőútja közötti események alkotják, a másodikat Iván álmai, múltjának foszlányai. A két téma világosan elválik egymástól, és dramaturgiaiilag koherens szerkezetet alkot egymással. Ez annyit jelent, hogy a második téma jelenetei mindig dramaturgiaiilag kapcsolódnak az első témához: vagyis Iván álmai a valós eseményekhez. Ez alól csak az utolsó jelenet kivétel, amely már Iván halála után tér vissza a gyerekkori álmokból ismert világba. Ez azonban nem következetlenség, fontos funkciója van. A motívumok szintjén ugyanis összekapcsolódik a legelső epizóddal: az utolsó jelenet Iván anyjának pontosan annál a mozdulatánál kezdődik, ahol az első jelenet megszakadt. A film eleje és vége így tökéletes keretet alkot, amely lehetővé teszi, hogy a második téma egésze – visszamenőleg is – leszakadjon az esőtéma dramaturgiai köldökzsinórjáról, és a történet egy másik, teljesen önálló síkjává váljék.

A múltra – a civil múltra – való visszaemlékezés vagy az erről való ábrándozás ebben a korszakban a szovjet háborús filmek lírai közhelye volt. Megtaláljuk Kalatozov **Szállnak a darvak** vagy Bondarcsuk **Emberi sors** című alkotásában is. Az **Emberi sors** hősének lelki szemei előtt a családja, a **Szállnak a darvak** hősének a menyasszonya jelenik meg többször is. A visszaemlékezés és az ábrándozás a háborús valóság lírai kontrasztja, amely érzelmileg színezi a hősök szenvedését, és ily módon vonja be a nézőket az eseményekbe. Ezek a jelenetek itt tehát mindig illusztratívak. Az **Iván gyermekkorában** azonban a látomásos jelenetek azáltal, hogy a történet önálló síkjává válnak, a háborús valóság mellett egy „ellenvilágot” hoznak létre. Nem az a funkciójuk, hogy bemutassák a háborús jelen előtti békés múltat – a két történetűsík között csak részben van ilyen kronológiai viszony –, hanem hogy egy alternatív világállapotot tárjanak elénk, amely se nem előzménye, se nem folytatása a háborús világnak, hanem egyszerűen *más*. Nincs átmenet az egyikből a másikba. Összevetésképpen érdemes megfigyelni, hogy mind a **Szállnak a darvakban**, mind az **Emberi sorsban** van olyan jelenet, amelyben a katona elválik a békés ottontól, és *átmegy* a háborúba. A visszaemlékezések így olyan világra vonatkoznak, amely a háború *mellett*, azzal párhuzamosan létezik, annak közvetlen előzménye és majd folytatása is. Itt nem két külön világot látunk, hanem egyazon világnak két állapotát, és a két állapot között mindig természetes módon van átmenet. A **Ballada a katonáról** című Csuhray-filmben a két állapot teljesen össze is mosódik a katona hátországi utazása révén, de hivatkozhatunk azokra a korabeli szovjet filmekre is, amelyeknek kifejezetten ez az átmenet a témájuk: **A béke első napja**, **Májusi emlékek**, **Békét az érkezőnek**. Ezekben a filmekben a két világ térbeli és időbeli folyamatot alkot, ahol az emberek ugyanazok maradnak az egyikben és a másikban is.

Az **Iván gyermekkorában** nem találjuk meg ezt a folyamatot. Itt a két világ között mélységes, metafizikai szakadék van. Ez a szakadás lesz a film vilá-



gának központi szervezőelve, a cselekmény pedig az „átkelés” lehetőségére összpontosul. Konkrétan és átvitt értelemben is minden akörül forog, lehetséges-e vajon átkelni azon a szakadékon – a folyón –, amelyik a két világot, az élet és a halál világát elválasztja egymástól. A filmben szereplő folyó Sztüxként választja el a németeket és a szovjeteket. A tét: átkelni a folyón és életben maradni. A film szerkezetének mélyén húzódó, világokat elválasztó szakadék párhuzamos, felszíni motívuma a folyó. A kettő között azonban sehol sincs allegorikus megfeleltetés. A mélyen levő szakadék, vagyis a világok szembenállása csak egy helyen fogalmazódik meg szimbolikus formában: abban az álomjelenetben, ahol Iván anyjával egy mély kútba néz. Az anya azt meséli Ivánnak, olyan mély a kút, hogy nappal is meglátni benne bármelyik csillagot. Iván azt kérdezi, miért látjuk meg a csillagokat, ha nincs éjszaka. Anyja ezt feleli: „Nekünk nappal van, nekik éjszaka.” Hogy pontosabban kik azok a „nekik”, arról nem esik több szó. Csakhogy tudjuk, mindez Iván álma, és az egészet alulról, a kút mélyéről látjuk, sőt maga Iván is megkettőződik: anyjával néz be a kútba fentről, és közben lent is áll a kút mélyén, és néz fölfelé. Iván most a lenti, éjszakai világban van, és innen álmodja vissza magát a fenti, nappali világba. Egy vödört húznak fel a kútból, amely kapcsolatot jelent fent és lent között, de mire fölrerne, lövés dördül, és a vödör visszazuhan a mélybe. Ez a szimbo-

likus megfogalmazása annak, amit az imént a cselekmény helyszíneiről mondtunk: ebben a filmben a két világ között nincs átmenet.

E jelenet más szempontból is fontos. Két motívum is szerepel benne, melyek felderítése egyrészt a film, másrészt Tarkovszkij világához visz közelebb.

Az első, amelyik konkrétan kapcsolódik a filmhez, a fény-sötétség ellentét. Ez az ellentét mint jelzés végigvonul a film egészén. Az álomjelenetek világosabb tónusúak, mint a háborús világ jelenetei, a robbanásokat mindig a ragyogás és a fény elsötétülésével illusztrálja Tarkovszkij. Az imént idézett jelenetben a fent és a lent a fényvel és a sötétséggel párosul; az előbbi a béke világa, az utóbbi a háborúé. A fény és a sötétség azonban nem egyszer s mindenkorra rögzített tulajdonságok, hanem olyan jelzések, amelyek viszonyok meghatározására szolgálnak. A háború világa csak a béke világához viszonyítva a sötétség országa, és rögvest a fény birodalmává változik, ahogy Iván belső világába nyerünk bepillantást, mely még sötétebb, még komorabb, mint a háborús külvilág.

Iván egyedül marad a bunkerben, rácsukódik az ajtó, és most az ő vízióit látjuk. A fény-sötétség viszony itt megfordul. Eddig a fény Iván álmaihoz kapcsolódott, szemben az aktuális külvilággal. Most Iván lelkének vízióit a legmélyebb sötétségben látjuk – csak a zseblámpa fénypásztája oldja ezt néha –, miközben az ajtón beömlő fény – a vízió előtt és után – megváltásként hozza be a külvilágot a borzalmakkal teli lelki világba. Iván itt szinte önkívületi állapotba kerül, látni véli a bunkerban korábban fogva tartott fiatal katonákat, és a falra akasztott katonaköpenyen akarja kitölteni minden tehetetlen dühét. Valakit azonosít Iván ezzel a köpennyel, de nem derül ki pontosan, kicsodát. Mintha magát a háborút személyesítené meg számára ez a ruhadarab, és e fölött akarna most ítélni. Csak a robbanás – amely légnyomásával feltépi az ajtót, s nyomán újra fény árad a bunkerba – szakítja félbe ezt az őrjöngést. Ennél a jelenetnél látjuk csak meg igazán, mi forrong Iván lelkének legmélyén, mi az az őrjöngésig felfokozott gyűlölet és bosszúvágy, ami hajtja, és ami annyira bensőjévé vált. Amikor a főhadnagy aggódva beszalad a bunkerba megnyugtatni Ivánt, ne féljen, ő csak ennyit felel vérfa-gyasztó nyugalommal, szinte csodálkozva: „Nem félek”. Iván válasza egyrészt azért ijesztő, mert nyugalma semmilyen természetes emberi reakciót nem tartalmaz a bombázás radikális fenyegetésére, másrészt mert kiderül, hogy rémképei a külvilág számára hozzáférhetetlenek, tehát feloldhatatlanok. A fény, amely újra elönti a szobát, elűzi ugyan sötét lázálmaikat, de nem szabadítja meg tőlük teljesen. A fény világánál Iván nem beszél rémlátomásáról, talán nem is tud róluk. Ahogy a fehér álomvilág és a háborús világ között nincs átmenet, úgy a külvilág és Iván bensője között sincsen. Ettől a sötétségtől nem lehet megszabadulni. Ezért áll most a fény Iván lelkével szemben a külvilág oldalán, még ha az a fény a robbanástól elsötétülő nap fénye is. Iván lelkéből azonban minden fény elköltözött, és a világok szembenállása éppen itt, Iván bensőjében a legmélyebb. Az álmok fehérsége igazán gyűlöletének sötétségével áll szemben.

A kútba nézés jelenetének másik fontos motívuma az, ahogyan az anya megfogalmazza a lenti és a fenti világ szembenállását. Ez a mondat: „Nekünk nappal van, nekik éjszaka”, nemcsak azt a tényt állapítja meg, hogy például a föld egyik oldalán nappal van, a másikon meg éjszaka, hanem ez a tény itt szubjektív viszonyként fogalmazódik meg, amelyben ennek a szubjektív viszonynak az alanyai állnak szemben egymással: ami nekünk nappal, az nekik éjszaka. A viszonypár egyik oldala ugyanaz, a másik oldala azonban különbözik: ők nem mi, és mi nem vagyunk ők. Mi az ellenkezői vagyunk azoknak a másoknak, akik ott lent, számunkra sötét mélységnek látszó világban élnek. Tarkovszkij filmjeiben az ehhez hasonló antinómikus, szubjektív megfogalmazás többször előfordul. Danyiil mondja Rubljovnak, mikor azon vitatkoznak, hány évet töltöttek a zagorszki kolostorban, hogy: „Nekem hét, neked kilenc.” A **Tükörben** a nyomdajelenetnél mondja a nyomdavezető az anyának: „Mi nem félünk, mi dolgozunk. Az egyik fél, a másik dolgozik.”

Az ilyen megfogalmazások antinómikusságukkal mindig két részre osztják a világot: azokra ott, és ezekre itt. És ez a két rész mindig valami alapvető dologban különbözik egymástól, amely nem objektív tulajdonság, hanem a külvilág valamely szeletéhez való belső viszony. A megfogalmazásban benne van a beszélő tudása erről a különbségről, és hogy vállalja is azt. A világhoz való valamilyen *etikai* viszonyát deklarálja ezáltal. Az etikai szemlélet számára azért fontos az antinómikus megfogalmazás, mert az önmeghatározás lehetőségét hordozza. Márpedig e szemlélet számára az első és legfontosabb dolog annak meghatározása, hogy ő *mi nem*, azaz, hogy micsoda. Tudomásul veszi a másik felet mint etikai szubjektumot, de elhatárolja magát tőle mint egy teljesen idegen világ részétől. A beszélő azért nem fogalmaz átmenetekben vagy paradoxonokban, mert ezzel veszélyezteti saját etikai világának koherenciáját. Az átmenet nem lehet az etikai világ tulajdonsága, az átmenet a történelmi világ sajátja. Az etikai világ antinómiákból épül fel, a történelmi világ folyamatokból.

Ezek a megfogalmazások nagyon is nyíltan árulkodnak arról, hogy a világok metafizikai szembenállása Tarkovszkij etikai szemléletéből következő ellentét. Csakis Tarkovszkij – egyébként Dosztojevszkijével nagyon is rokon – etikai szemlélete képes a világot egymással semmiféle átmenetet nem képező antinómiákban látni és láttatni. Ez a titka annak, miért nem ábrázol Tarkovszkij átmenetet a háború és a béke között. Tarkovszkijnál ugyanis nem történelmi ellentét van, mint a többi hasonló háborús filmben, hanem etikai ellentét, amely feloldhatatlan. A háború, az erőszak az ő számára etikai világ-állapot, amely kizár magából minden más állapotot. Ezért van az is, hogy a filmben a háború nem folyamatként, események, akciók által jelenik meg, hanem állapotként, statikusan, elsősorban pusztításának eredményei által. A filmben nem látunk egyetlen ütközetet sem, sem pedig katonák vonulását, azt sem tudjuk, melyik frontszakaszon vagyunk. Az elszórt lövöldözések olyanok, mint a természeti jelenségek, nem tudni, honnan jönnek, időnként „megerednek”, mint az eső. A romok és roncsok – díszletek. A háború nem folyik, hanem *van*. Ez az érzés mondatja a századossal a film végén azt a kétségbeesett

mondatot: „Micsoda csend! Háború van.” A hátország megjelenítésében is ugyanezt a viszonyt látjuk. Amikor Iván megszökik, nehogy iskolába vigyék, elérkezik egy romba dőlt házhoz, ahol csak egy eszelős öregember és egy kassza van. Ennél tovább nem jut Iván. A hátországból is csak a háború látszik.

A háborús világ a filmben – az „ellenvilággal” szemben, amely a tiszta etikai világot képviseli – a történelmi világként van jelen. Az antinómia nem két pozitíve tételezett etikai rend között áll itt fenn, hanem az etikai világ és az etikát nélkülöző világ között. Tarkovszkijnál ez utóbbi mindig a történelem. Ennek mélyebb gyökereiről az **Andrej Rubljov** kapcsán fogunk szólni. Most nézzük meg, hogyan jelenik meg a filmben a két világ ellentéte.

A béke világa természeti világ. Minden álm jelenet a természetben játszódik és természeti tárgyakhoz kötődik. A legszebben éppen a bevezető képsorban látszik ez. A film első képében Ivánt látjuk egy pókháló mögött. Azért gyönyörű ez a kép, mert egyszerre hordozza ennek a világnak a természettől való teljes átitatottságát, ugyanakkor a pókháló szimbolikus jelentésátvitelével jelzi – közvetlenül az első képben –, hogy ez a világ a múlté, sőt Iván is csak emlék már. Az időtlenség érzését még inkább fokozza az a kép, ahol Iván elrugaszkodik a földtől, és a fák felett röpül.

A béke világa időtlen világ. Ezek a jelenetek nem állnak össze történetté, kronológiailag összefüggéstelen képek alkotják. Nemcsak időben, térben is végtelen. A jelenetek csak külsőben és lehatárolatlan térben játszódnak: vízparton, erdőben, mezőn.

A béke világa női világ, szemben a háború férfivilágával. Ivánt itt nők veszik körül (anyja, lánypajtása), a háborúban csak férfiak (még véletlenül sem találkozik a felcsernővel).

Ezzel szemben a háború világa tárgyi világ. Iván itt elsősorban tárgyakkal van körülvéve, a képi kompozíció is mindig tárgyakon nyugszik, őrjöngő látomása is tárgyakkal kapcsolódik: kiindulópontja éppen egy tör. Az események legnagyobb része lehatárolt térben – szobabelsőkben – játszódik. És itt a térbeli lehatároltság mellett megjelenik az időbeli is. A háború világában történet zajlik, szemben a másik világ időtlenségével.

A háborús világ bizonyos jelenetei ugyanakkor rendelkeznek az „ellenvilág” képi ismérveivel. Egészen pontosan egyetlen ilyen jelenet van, a felcserlány és a százados „szerelmi kettőse” a nyírfaerdőben. Itt van egyedül a nő és a természet motívuma együtt a háború világával, s egy egészen rövid időre felcsillan a lehetőség, hogy létrehozható valamiféle átmenet a két világ között. A jelenet végére kiderül, hogy erre semmi esély.

A jelenetnek három szereplője van: a főhadnagy, a százados és a felcsernő. A főhadnagy fiatalember, láthatóan újonc, kissé feszengve mozog a katonavilágban. A százados ezzel szemben magabiztos, és otthon érzi magát ebben a környezetben. A jelenet úgy indul, hogy a főhadnagy leszidja a felcsernőt a rendetlenség miatt. Ugyanakkor érezzük, hogy ez a szidás csak ürügy a kapcsolatteremtésre, de – és ez fontos – a kapcsolat nem jön létre (legalábbis nyíltan nem). A főhadnagy, bár nagyon mereven és átlátszóan játssza a szerepét,

nem esik ki belőle, és a közeledést megkísérlő közbevetett magánjellegű kérdések végül is nem hoznak látható eredményt. Mikor a százados megjelenik, a főhadnagy gyorsan visszalép feljebbvalói szerepébe, és maga előtt is tettettet szigorúsággal folytatja a korholást. Ő is, a lány is zavartan feszeng. Viselkedésükből az látszik, hogy másfajta kapcsolatot képzelnek el maguk számára, mint a hivatalosat, de nem tudják, hogy ilyen körülmények között hogyan fogjanak hozzá, és hozzáfogjanak-e egyáltalán. A két állapotot nem tudják összeegyeztetni, és inkább békésebb időkre tartogatják magukat. Ezért vezényli el végül a felcsernőt a főhadnagy az egységtől. Részéről ebben a helyzetben ez lesz a szerelem legadekvátabb kifejezése.

A százados ezzel szemben azonnal tudja, mit kell tennie: ahogy meglátja, rögtön elkezd udvarolni a lánynak, és egy majdnem idilli jelenetben a nyírfaerdőben, kis erőszakkal sikerül is megcsókolnia. Ő otthon van a háború világában, és nem okoz neki problémát ezzel összeegyeztetni a másik világot. Ugyanakkor tudja, hogy a kapcsolat csak egy pillanatra jöhet létre. Szimbolikus tömörségű az a két mondat, amit a csók után a lánynak mond: „Gyorsan gyere ide!”, és mikor a lány odamegy: „Most menj el!”

Tarkovszkij azt is fontosnak érzi közölni a nézővel, hogy a lányt érzelmei a főhadnaghoz húzzák, illetve hogy ő is megvalósíthatatlannak tartja a szerelmet ezek között a viszonyok között annak ellenére, hogy végül is engednie kellett a százados határozott kezdeményezésének. Az azonban nem volt más számára, mint a háborúnak az érzelmeire irányuló erőszaktétele. Rögtön az incidens után zaklatottan elfut, és az ő szubjektív szemszögéből látjuk a nyírfaerdőt, ahogy a fák ide-oda dőlnek, közelednek és távolodnak. Eközben ideges, diszharmonikus zenét hallunk. Nem más ez a kép, mint a lány zaklatott lelkének kivetülése. Nem sokkal ezután, mikor újra meglátja a főhadnagyot, megint ugyanazokat a képeket látjuk – imbolygó fákat –, de most nyugodt, harmonikus zenét hallunk alatta.

Azáltal, hogy a felcserlányról így kiderül, hogyan érez a két katona iránt, nemcsak róla tudunk meg valamit, hanem a főhadnagy és a százados közötti különbségről is. A lány itt dramaturgiailag a vízvonalzó szerepét tölti be, általa is azok a különbségek jelennek meg, amelyek két világ szembenállását jelzik.

Korábban azt mondtuk, hogy ez a szembenállás teljes, nem enged meg semmilyen átmenetet. Hogyan képes az ember élni egy ilyen antinómikus világban? A kérdés persze nem mindenki számára vetődik fel. Ez csak annak kérdés, aki a szembenállást etikailag éli át, vagy másképp fogalmazva, aki etikailag tartozik valamelyik oldalhoz. Vagy az, akinek a háború és az erőszak etikai konfliktust jelent, vagy az, akinek az élete a háború és az erőszak. Ők azok, akiknek nincs átmenet egyik világból a másikba. Ebben rejlik a fő különbség a főhadnagy és a százados között, és e különbség által válik a főhadnagy Iván után a film legfontosabb szereplőjévé. A százados ugyanis nem tartozik egyik oldalhoz sem. Ismeri a háborút, magabiztosan mozog, és a lehetőségekhez képest megkísérel „normálisan” élni benne. A főhadnagy viszont idegen a háborúban. Lépten-nyomon ügyetlenségeket csinál, megbotlik. Egy pillanatra sem

tud feloldódni ebben a környezetben, láttuk, a felcserlánnyal sem tud mit kezdeni. Viszont ő az, aki egy Dürer-albumot mutat Ivánnak, neki van gramofonja, ő az, aki egy tört nem harci eszközként, hanem emlékként őriz. Teljes egészében a másik világhoz tartozik, annak emlékét és kultúráját őrizi. Neki nem mindenki ellenség, aki német – mint megtudjuk, kitűnően beszél németül –, szemben Ivánnal, akinek a német szó az ellenséggel azonos. A főhadnagy ügyetlen és gyenge a háborúban – állandóan beveri a fejét, nem ura az idegeinek –, de övé a belső képesség, hogy átmentse a kultúrát és az etikai rendet bármilyen nagy veszedelemben is. A főhadnagy figurája képviseli Iván alakjával szemben azt a lehetőséget, hogy az ember élni tudjon a világok antinómiája közepette. Tarkovszkij filmjeiben ehhez az etikai erő és a belső béke megszerzésére van szükség. Ez az, amivel a főhadnagyon kívül egyik szereplő sem rendelkezik. Így élheti ő túl a háborút egyedül a film összes fontosabb szereplői közül. A túlsó partról csak ő tér vissza élve. Senki más, aki Ivánt valaha átkísérte a „túlsó partra”, nem tér meg többé. Meghal Kataszonics, az öreg közlegény, meghal a százados is. És meghal Iván is.

De a film főszereplője mégis Iván, és nem a főhadnagy, s így a történet nem arról szól, hogyan *lehet* túlélni a háborút, hanem arról, hogy miért *lehetetlen*. A filmben ez a lehetőség elsősorban Ivántól vétetik el. Sartre jellemzése szerint örült, kis szörnyeteg, de valójában egy kis hős, a háború legártatlanabb és legmegrázóbb áldozata: ezt a kisfiút, akit nem lehet nem szeretni, az erőszak faragta, mely bensőjévé vált. Iván tehát egyszerre erőszakos, örült szörnyeteg, és ugyanakkor ártatlan áldozat, szeretetre méltó kisfiú. Hogyan fér meg ez együtt?

Újra annál a kérdésnél vagyunk, amelyet korábban az „erő és a szépség” antinómiájának neveztünk. Csakhogy az antinómia ezen a síkon élesebbé vált. Az „erő” itt erőszak, a „szépség” itt gyengeség, és ezek még kibékíthetetlenebbek állnak szemben egymással. A két princípium a háború és a béke világának szembenállásához tartozik, és ahogy a két világ összeférhetetlen, úgy zárja ki egymást e két elv is. Láttuk az **Úthenger és hegedűben**, hogy találkozásukat mennyi minden akadályozza a világban. Erő (hatalom, ellenállóképesség) és gyöngeség (finomság, érzékenység) találkozása ebben a filmben inkább vágyálom volt, mintsem valóság. Az **Iván gyermekkorában** találkozásról már szó sincs, viszont azáltal, hogy az antinómia a világok szembenállásaként fogalmazódik meg, a film szereplőit az erő és gyengeség egyfajta dialektikája kezdi jellemezni. Aki gyenge (elesett, elhagyatott, beteg, tehetetlen stb.) az egyik világban, az erős a másikban. Tarkovszkij összes további filmjében ez a dialektika jellemzi a fontosabb szereplőket. Legnyíltabban ez a **Sztalkerban** fogalmazódik meg: a Sztalker rokkant kislánya pusztá pillantásával képes elmozdítani a poharakat az asztalon. Ezenkívül a Sztalker mondja, hogy: „A hatalom erős és merev, ami merev, nem győzhet.” A **Tükörben** az önvizsgálat képessége csak fizikai betegség árán adatik meg; a **Rubljovban** pedig egy elhagyatott árva gyerek tudja csak Andrejnek az emberekbe vetett hit képességét visszaadni.

Ezek mind a gyengeség hatalmának példái. Az **Iván gyermekkorában** ezt elsősorban a másik oldalról látjuk: nem a gyengék hatalmának, hanem az erők gyengeségének oldaláról. Azért találó Sartre ellentmondásokból álló jellemzése, mert Iván gyengesége és ereje valóban nem egymást kizáró, hanem egymást más-más értelemben feltételező dolgok. Kezdve onnan, hogy Iván éppen azért tud felnőttekre szabott feladatokat ellátni a háborúban, mert gyerek (tehát könnyen el tud rejtőzni, nem gyanakszanak rá stb.), egészen addig, hogy azért tud olyan elszántan és keményen harcolni, mert lelke legmélyéig sebzett. Az válik hatalmassá és erőssé, ami benne kicsi és gyenge. Ez a dialektika azonban nem a gyengeség megdicsőülése, mert Iván gyengesége a rossz oldalon áll: csak az erőszak világában erős, az élet világában gyenge. Ivánból nem válik felnőtt, és nem tudja feldolgozni lelki sérüléseit. Iván nem erős lett, tehát felnőtt, hanem kegyetlen, és így maradt gyerek. Tarkovszkij végig kisfiúnak, gyereknek ábrázolja Ivánt, egy pillanatra sem látjuk érzelmileg ellenállóképes felnőttként. Kisgyerek módjára sértődik meg, amikor megtudja, hogy Kataszonics elment és nem is köszönt neki. A századosnak úgy ugrik a nyakába, mintha az apja volna. Gyermekként ragaszkodik felnőtt bajtársaihoz, és ők fiuként bánnak vele. Ám teljesen egyenrangú közöttük a viszony, mikor háborús dolgokról van szó. (Ilyenkor a főhadnaggyal bánnak úgy, mint egy gyerekkel.) Sőt, ezekben a kérdésekben inkább Iván diktál. Ebben a viszonyban már erős, és a másik világ rációja nem képes ellenállni neki: Ivánt nem lehet elküldeni a hátszországba tanulni. Addig, amíg őt a hátszországba küldhetik – akár a katonaiskolába is –, Iván számára még van esély a túlélésre. Az a tény, hogy ebben a vitában ő győz, tehát, hogy végül mégiscsak elküldik felderítőútra, azt jelzi, hogy ebben a világban mindent a háború rációja ural, vagyis hogy ez teljes egészében az erőszak világa. A két világ szembenállása ezen a ponton teljeseedik ki. Itt derül ki, hogy nem lehetséges olyan erő, amely meg tudná védeni Ivánt, a gyermeket Ivántól, a gyűlölettől űzött, kegyetlen és erőszakos hóstól. Benne ugyanis az utóbbi uralkodik. És amíg benne az erőszak van, addig a béke csak rajta kívül lehet.

Íme a gyengeség és erő „dialektikájának” feloldása. Tarkovszkij számára az igazi erő nem lehet külső, és nem veheti fel az erőszak formáját. Az, ami igazán képes hatni, csak a belső etikai erő hatalma lehet. Ivánból ez az erő, a békére való képesség ereje hiányzik, de megvan benne az erőszak képessége, ami viszont csak pusztítani tud. Az etikai világban az erő, a hatalom, a győzelem fogalmai nem úgy használhatók Tarkovszkijnál, mint az erőszak világában. Az erő nem *megsemmisítést*, hanem *felülemelkedést*, a hatalom nem *uralkodást*, hanem *példát*, a győzelem nem *legyőzést*, hanem *életet* jelent. Iván csak megsemmisíteni, uralkodni és legyőzni tud. Iván ereje csak a harchoz elég. Pedig az igazi erő nem ahhoz kell, hogy harcban álljunk a világgal, hanem ahhoz, hogy békében éljünk vele. Iván azért tud hős lenni, mert már gyerekkorában kiölték belőle a békét. Ezért nem élheti túl a háborút.

Azt, hogy mit jelent igazán az erő, a hatalom és a győzelem mint felülemelkedés, példa és élet, Tarkovszkij itt még nem mondja el, csupán negatív lenyomatát adja. Erről az **Andrej Rubljov** szól.

Láthattuk, hogyan jön létre Tarkovszkijnál a szovjet háborús filmek konvenciójából egy sajátos világ, amelynek legfőbb ismérve az antinómikusság. Ez az, amiben Tarkovszkij filmje gyökeresen különbözik más korabeli szovjet filmektől. Tarkovszkijnál az erőszak (és az erőszak világa) nem következik semmiből, csupán önmagából, és nem vezet sehová, csupán önmagába, vagyis a pusztulásba és pusztításba. Tarkovszkij nem hajlandó az erőszakot „történelmileg” szemlélni, és feloldani azt a történelmi dialektikában. Mivel szemszöge az egyén etikai szemszöge, számára a történelem is etikailag minősített közegként jelenik meg, illetve olyan etikán kívüli világgént, amely az etikai egyén számára nem lehet tere a cselekvésnek, és amellyel csupán szenvedő alanyként állhat szemben. Így az egyén etikai világa és az erőszak történelmi világa kibékíthetetlenül áll szemben egymással.

Ezt az antinómikusságot ebben a filmben határozott szerkezeti elemek erősítik, így dramaturgiai felépítése kettős, amelynek értelmezése azonban egyszerű. A „lírai” képek vonalát senki sem értelmezheti másképp, minthogy azok „Iván álmai a békéről” vagy „Iván békebeli emlékei”. A két világ explicit módon, egyértelmű szimbolizmussal áll szemben egymással, az értelmezések csupán kifejtettségük és mélységük foka szerint különbözhetnek.

Az **Andrej Rubljov**val más a helyzet. Ezt a filmet nézve, első pillantásra semmi sem kényszerít, hogy benne is a világok szembenállását fedezzük fel. Egyenes vonalú történetet látunk – jóllehet, laza és epizodikus elbeszélő módban –, nincsenek benne rendszeresen visszatérő emlékképek, múltidézések, víziók, amelyek világosan elkülöníthető szerkezetet hoznának létre, melyet esetleg külön „világ”-ként értelmezhetnénk. A világ – első látásra – egységesnek tűnik, s valószínűleg csak sokszori nézés után, amikor ennek az „egységes” világnak az elképesztő kegyetlensége okozta sokk már elhalványul, emelkedik ki belőle valami más, ami feltárja ennek a filmnek a valódi mélységeit.

NEGYEDIK FEJEZET

ANDREJ RUBLJOV

Azzal párhuzamosan, ahogy Tarkovszkij elhagyja az **Iván gyermekkorában** még jócskán föllelhető filmes konvenciókat, a világok szembenállására épülő látásmód kezdi mind erőteljesebben áthatni filmjeinek felépítését. A **Rubljov és az ezt követő filmek** – egyre inkább – abban különböznek az **Iván gyermekkorától**, hogy bennük a szembenállás nem metafizikusan elkülönülő világok között, hanem inkább egyazon világ különböző pólusai között áll fenn. Ezek a pólusok az **Iván gyermekkorát** követő négy filmből háromban a tudat és a lelkiismeret egymással szemben álló, egymásról tudomást venni nem akaró oldalai. Mindhárom film – **Solaris**, **Tükör**, **Sztalker** – olyan helyzetet állít fel, melyben megjelennek a tudatnak azok a rejtett tartományai, amelyekről az ember normális esetben nem vesz tudomást. A filmek témája e félig-meddig rejtett tudattartalmakkal való szembesülés – illetve ennek lehetősége (a **Sztalkerban**).

Az **Andrej Rubljovban** azonban a világok szembenállása mint a filmszerkezet egyik jellemzője, még nem a személyiség-, hanem a világábrázolás része. Ennyiben ugyan közelebb áll az **Iván gyermekkorához**, de a film szerkezetét Tarkovszkij már itt is egyfajta dialektikára hangolja rá. A film közép-pontjában egy vívódó személyiség áll, aki az őt körülvevő világhoz való kétféle viszony között hánódik, de ezt a hánódást nem a belső, hanem a külvilágban meglévő meg hasonlottság motiválja. A szembenállás pólusai tehát nem a lélekben, hanem a meg hasonlított világban adóttak. Ennek következtében a film elsősorban a világ ábrázolására koncentrál (sem azelőtt, sem aztán nem használt Tarkovszkij ennyiféle helyszínt és ennyiféle szereplőt), és a történet az integritását minden körülmények között megőrizni igyekvő lélek vívódásáról szól.

ANDREJ ÉS HAMLET

Az **Andrej Rubljovval** kezdődik azon Tarkovszkij-filmek a sora, amelyeknek hősei önmagukkal meg hasonlított, vívódó, „hamleti” figurák. Nyilván nem véletlen, hogy a *Hamlet* megrendezésének gondolta is elég korán felmerült Tarkovszkijban. Hogy pontosan mikor, az kiadott naplójából sem derül ki, csak annyi bizonyos, hogy 1976-ban rendezett egy *Hamlet*-előadást Szolonyicinnel a főszerepben. A téma azonban ezzel nem került le a napirendről, sőt a *Ham-*

lettel való foglalkozás állandóan visszatérő motívum lett életében. Elsősorban a megfilmesítés terve foglalkoztatta, de 1981-ben kapott egy újabb színházi ajánlatot is, amiből azonban nem lett semmi. Az **Áldozathozatal** előkészítésekor már konkrét filmtervet hord magában, és biztos benne, hogy ez lesz a következő alkotása. Naplójának legutolsó bejegyzésében, két héttel halála előtt kétszer is leírja Hamlet nevét. Jegyzeteiből tudjuk, mennyire fontos volt a számára ez a dráma. „... Nem találok semmit! Nem tudom, mit csináljak! Végigolvastam Bulgakovot, megdöbbsentően naivnak találtam, és egyáltalán nem való színpadra. Ami Leonyid Andrejevet illeti, egyáltalán nem látom őt. Turgenyev, Osztrovszkij, Piszemszkij – nem látom, nem értem őket. De a *Hamlet* segítségével megértem a dolgokat, és azt, hogy hogyan léteznek. Shakespeare-t akarom igazán.”¹

Vajon, ha ennyire meghatározó élmény volt számára ez a shakespeare-i mű, miért tartotta mégis minden más filmtervét fontosabbnak, és miért halogatta legalább tíz éven keresztül, hogy belefogjon, míg végül nem maradt rá ideje?

Az egyik lehetséges válasz az, hogy a saját maga által kreált „hamleti” figurákban jobban meg tudta fogalmazni azt, ami ebben a problematikában foglalkoztatta. Tarkovszkij hőseire valóban illik a hamleti konfliktustípus legtöbb jellemzője. Ugyanakkor mindegyikük rendelkezik olyan sajátosan modern vonásokkal is, melyek révén Tarkovszkij sokkal egyszerűbben aktualizálhatta a hamleti konfliktust, mint az eredeti dráma keretei között tehette volna. Ezekből a jegyzetekből az is világosan kiderül, mennyire csak azokat a problémákat látja a Hamletben, amelyek az összes többi filmjében is foglalkoztatják, sőt, Tarkovszkij teljesen egyéni Hamlet-értelmezését is szinte csak filmjei fényében érthetjük meg igazán. Erre a legjellemzőbb az, amit a hamleti feladatról mond: „Hamlet, mint tudjuk, azért állt bosszút, hogy a »kizököknt időt« helyre tolja. De közelebb járunk az igazsághoz, ha azt mondjuk, hogy ezzel valójában az önfeláldozás ideáját akarta megvalósítani. (...) Hamlet egész életét a bosszúnak szenteli, és ezért pusztul el, megöli magát, öngyilkosságot követ el...”² De Tarkovszkij szerint nemcsak Hamlet áldozza fel önmagát ebben a drámában, hanem Gertrudis, sőt Laertes is: „A végén Gertrudis már nem bírja tovább, és megöli magát, ismétlem, készakarva issza meg a mérgezett italt, csak a halálban, az öngyilkosságban képes megvalósítani önmagát. (...) Egy halom öngyilkosság! Mert természetesen Laertes is saját magát öli meg a Hamlettel vívott párviadalban, ez is öngyilkosság.”³ Meglehetősen szokatlan értelmezése ez a darabnak, de világosan rámutat arra a legfőbb, szinte egyetlen témára, amiről Tarkovszkij minden filmje szól, a személyes áldozathozatalra egy magasabb rendű erkölcsi világrend nevében. Tarkovszkij számára a Hamletben ugyanaz a alapvető konfliktus, amit legtöbb filmjében is láthatunk:

¹Idézi: V. Szedov: Tarkovszkij i sekszpirovskij „Gamlet”, In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*. Moszkva, 1991. 295. o.

²I. m. 296–297. o.

³I. m. 303. o.

egy individuum, a világtól elidegenedett egyén saját elhatározásából aláveti magát egy erkölcsi hagyomány parancsának, amely szembehelyezi őt a bűnös világgal, így kezdeti elidegenedettsége tudatosan vállalt, akár az önfeláldozásig is elmenő etikai tartássá nemesül. Hamlet számára, akár a Tarkovszkij-hősök számára is, az erkölcsi feladatof egy empirikusan nem létező hagyomány jelöli ki, és választásuk azért nehéz, mert egy olyan erkölcsi rendnek kell alávetniük személyiségüket, amelyet a környezetükben a többség nem oszt. Hiánytalanul valóságosnak kell elfogadniuk a spirituálisan létezőt. „Mindent összevéve, a Szellemnek a darab legvalóságosabb szereplőjének kell lennie” – írja Tarkovszkij a Hamlet rendezése kapcsán.⁴

Bár a hamlet-i konfliktus – jól tudjuk – tág teret enged a különféle interpretációs lehetőségeknek, az bizonyos, hogy Tarkovszkij értelmezése erősen sarkított és egyközpontú. Ez a központ a közösségi tradíció és az individualista értékrend konfliktusa, amely Tarkovszkij személyes problémája és művészetéhez való viszonyának legfőbb kerete. Nem véletlen, hogy filmjeinek nagy része vagy közvetlenül önéletrajzi ihletésű (**Tükör, Nosztalgia**), vagy metaforikus önarckép (**Andrej Rubljov, Sztalker, Áldozathozatal**). Nyilván, annak ellenére, hogy fölfedezte a Hamletben ezt az értelmezési lehetőséget, saját helyzetét mégis egy önmaga által teremtett közegben fejezhette ki legjobban.

Egy másik lehetséges megfontolás szerint, ha Tarkovszkij figurái hamlet-i alakok is, a világ, melyben élnek, mégsem shakespeare-i világ. Tarkovszkij filmjeiből teljességgel hiányzik a dramaturgiai értelemben vett intrika. A világot, melyben hősei élnek nem más alakok erővonalai rajzolják körül, s hősei cselekvési lehetőségeit nem más figurák viszonylatai befolyásolják. Tarkovszkij hősei maguk teremtette világban élnek, melyben a külvilág zavaró és leküzdendő homogén közegként jelenik meg. Tarkovszkij hősei nem csapnak össze egymással, hanem egymás melletti párhuzamos monológokat folytatnak. Talán az **Iván gyermekkor**a kivételével, egyetlen filmjének története sem függ a szereplők egymás közti konfliktusának megoldásától. Ezek a hősök erősen átszellemített alakok, akiket nem érintenek meg a materiális világ érdekkonfliktusai, az sem, ami Shakespeare számára a legjelentősebb: a hatalomért folytatott harc.

A másik, s talán a legfontosabb tényező az, hogy Tarkovszkij képtelen a hőseit körülvevő világot sivár börtönné látni. Valójában ezt gondolja a világról – ez magyarázza vonzalmát és feltétlen tiszteletét Bresson iránt –, de művészi érzékisége, és főképp az a hagyomány, amelynek erkölcsi értékeit hirdeti nem teszi ezt lehetővé számára. Az ortodox vallási szemlélet számára nemcsak elkárhozott, hanem istenivé átlényegült világ is létezik, amelyben minden fa, minden fűszál, minden apró élőlény és tárgy képes sugározni ezt az átlényegülést. Minderről később részletesebben is fogunk szólni, most elég annyi, hogy Tarkovszkij egész művészetét ellentmond annak a sivárságnak, amelyet a *Hamlet* világbázisának megkövetelt volna. Ebből a szempontból egyébként érde-

⁴I. m. 298. o.

kes, hogy az **Áldozathozatal** ábrázolásmódja már jelentős elmozdulást jelent ebbe az irányba, és ha a *Hamlet* elkészült volna, könnyen lehet, hogy meglát-nánk az **Áldozathozatalban** előkészítésének szándékát, mint ahogy a **Solarist** is joggal láthatjuk részben az igazi nagy film, a **Tükör** előkészítésének.

Andrej Rubljov Tarkovszkij első hamleti figurája, akit az erkölcsi paradoxo-nokkal folytatott belső küzdelem passzivitásra, cselekvésképtelenségre kár-hoztat, akit megbénít a világ romlottságának látványa.

AZ ELBESZÉLÉS SZERKEZETE

Nézzük először a film (elbeszélőszerkezetét). Az első, amit meg kell állapíta-nunk az, hogy a film történetét elmesélve nem beszélhetünk az egész filmről. Az első és az utolsó jelenet ugyanis nem illeszkedik a közöttük kibomló törté-net tér-idő szerkezetébe. Az első epizódban szereplő Jefim nevű paraszt repü-tő szerkezetével együtt soha többé nem tér vissza a filmben, semmilyen idő-vagy térbeli kapcsolat nem teremődik közte és a film többi szereplője között. Hasonlóképpen az utolsó képen sem kapunk semmilyen utalást arra, hogy az esőben álldogáló lovak hol és mikor helyezkednek el a történethez képest. Az e jelenet előtt látható ikonokat is csak erőlködve tekinthetjük a történet része-inek – mint a lelki vívódás „eredményeit”.

Mindezt azért fontos előre bocsátani, mert felhívja a figyelmünket arra, hogy a film egészének a szerkezete nem elsősorban a kronológián, tehát a tör-ténetsszervezésen alapul. Hogy ezen kívül még min, arról később lesz szó. Né-zük most a film történetét.

1403-ban Andrej Rubljov, Danyiil Csornij és egy Kirill nevű barát elhagyják a zagorszki kolostort, hogy munkát keressenek. Utközben utoléri őket az eső, ezért betérnek egy pajtába, ahol egy kobzos bolondozik az eső elől behúzódo parasztnak. Nemsokára katonák érkeznek, beverik a kobzos fejét, majd ma-gukkal viszik. A következő jelenetben Kirillt látjuk Theofan Greknek, a nagy öreg ikonfestőnek a műhelyében. Theofan először összetéveszti Rubljovval, majd meghívja segédkezni egy templomfestéshez. Kirill ezt azzal a feltétellel fogadja el, ha Theofan személyesen kéri el őt a rendfőnöktől, méghozzá Rubl-jov jelenlétében. Ezután egy hírnök érkezik a kolostorba, és Rubljovot hívja Theofan nevében, Kirillről szó sem esik. Kirill halálosan megsértődik, végül dühében átkozódva elhagyja a kolostort. A következő epizódban Andrej Theofannal vitatkozik a művészet feladatáról és arról, hogy az ember ereden-dően gonosz-e, vagy csak az elnyomás tette azzá. Egy jelenetben megelevened-ik a „keresztre feszített orosz nép passiója”. A következő részben Rubljov és atyai jóbarátja, Danyiil, segédekkel útban vannak Vlagyimir felé, ahol újabb megbízás várja őket. Egy éjszakai pihenő alkalmával Rubljov kíváncsiskodása nyomán egy pogány szekta ünnepségébe keveredik, de ez majdnem az életébe kerül. Egy „parázna” lány szabadítja meg kötelékeitől. Mikor Andrej reggel visszatér a többiekhez, tanúja lesz annak, ahogy a papok és a katonák üldözik

az eretnekeket. Ezután már a templomban látjuk őket, mikor is kiderül, hogy Rubljovnak nem megy a munka. Az Utolsó Ítéletet kellene megfestenie, de nem akarja ijesztgetni a híveket. Körülötte mindenki nagyon türelmetlen, egyik segédjük el is megy. Közbevetett epizód: a nagyherceg meglátogatja a mestereket. A kőfaragók elmennek, mondván, hogy a nagyherceg öccse hívta őket Zvenyigorodba. A nagyherceg, hogy a mesterek ne dolgozhassanak öccsének, megvakíttatja őket. Újra visszatérünk a vívódó Rubljovhoz, aki tehetetlen dühében egy marék sarat ken a fehér vakolatra. Ekkor belép a templomba egy félkegyelmű, néma lány, aki sírva fakad, mikor meglátja a falra kent mázolt mányt. Ez a sírás ráébreszti Rubljovot, hogy művészetével képes az emberekre hatni, és hogy létezik ártatlanság és büntelenség, s ezért ünnepet kell szervezni az embereknek. Ezzel ér véget a film első része.

A második rész elején a nagyherceg öccsének seregét és egy tatár sereget látunk, amint egyesülve Vlagyimir elpusztítására indulnak. Hatalmas öldöklés kezdődik, a várost felégetik, a templomot, ahová az emberek – köztük Rubljov is, a mellette maradt félkegyelmű lánnyal – behúzódnak, feldúlják. A lányt egy orosz katona el akarja hurcolni, Rubljov csak úgy tudja megvédeni, hogy megöli a katonát. Az összerombolt templomban megjelenik a halott Theofan szelleme, Rubljov neki panasolja el a történeteket, és most úgy látja, hogy valóban nem létezik jó a földön, mivel még ő is ölésre kényszerült, ezért határozza el, hogy nem fest többet, és némaságot fogad. A kolostorba, ahol Rubljov él a néma lánnyal, visszatér Kirill, megalázkodva visszakönyörgi magát. Tatár lovasok érkeznek, az egyiknek megtetszik a lány, hívja, hogy menjen velük, mindenféle cifraságot aggat rá, és feleségének nevezi. A lány velük megy, Rubljov hiába próbálja meg visszatartani. Számára ez a történet mélypontja.

Az utolsó epizódban újra Vlagyimirben vagyunk. A nagyherceg harangot akar öntetni, de nem talál mestereket, egy kisfiú ajánlkozik a munkára, azt állítja, hogy csak ő tudja a harangöntés titkát, amit az apja árult el neki halálos ágyán. Végül felfogadják, és megkezdődik a harangöntés. A kisfiú kérlelhetetlen következetességgel, kegyetlenséggel és fanatizmussal érvényesíti minden elképzelését, az erőszak alkalmazásától sem riad vissza. Végül elkészül a harang. A munkálatoknál végig jelen van Rubljov is mint néma szemlélő. Egy közbevetett epizódban újra megjelenik a kobzos, akiről megtudjuk, hogy tíz évig volt tömlőcben, és kivágták a fél nyelvét. Az emberek között felismeri Rubljovot, azt hiszi, ő adta fel annak idején a katonáknak. Egy fejszével le akar sújtani rá, de ebben Kirill megakadályozza. Nem sokkal később Kirill megvallja Rubljovnak, akkor ő jelentette fel a kobzost.

Ünnepségre gyűlnek össze az emberek, a harangot avatják fel. A nagyherceg olasz diplomatákat is magával hoz az ünnepre. Az olasz kételkedik abban, hogy ezek a rongyosok képesek olyan harangot önteni, amelyik meg is szólal. Ebben a pillanatban megszólal a harang. Hirtelen meglátjuk a félkegyelmű lányt, amint gyönyörű fehér ruhában mosolyogva sétál el az emberek előtt, egy lovat vezetve. Mindenki őt nézi. Nagy az ünnep. Boriszka, a harangöntő félrevonul, és a sárban fekve zokog, megátkozva apját, hogy nem mondta el

neki a harangöntés titkát. Rubljov karjába veszi a fiút, vigasztalni kezdi, és felbontja fogadalmát: újra festeni fog.

A történet leírásából kitűnik, hogy a filmnek nincs egységes cselekménye, nincs olyan eseményszál, amely a film elejétől a végéig összetartaná a különféle epizódokat. Az egyes történetek egymás mellé helyezésének ürügye az, hogy ezek Rubljov életének eseményei, nagyon laza időrendben összeállítva. Az egyes események közötti időkülönbség minden esetben több év, tehát ok-
sági összefüggésük is nagyon laza, vagy egyáltalán nincs. Az események dramaturgiai felépítése is ezek viszonylagos függetlenségét, lezártágát emeli ki. Minden történet dramaturgiailag kerek, lezárt egész. Egyetlen epizód vége sem tart fenn olyan dramaturgiai feszültséget, amely a nézőt várakozással töltené el, hogy vajon a történetben megjelenített cselekmény hogyan folytatódik. Az elbeszélés mód felszíni rétege tehát erősen epizódszerű, amit még az is alátámaszt, hogy az egyes részeknek külön címet adott a rendező. Ez azonban nem jelenti azt, mintha a történetnek Rubljov életének időrendjén kívül ne volna semmilyen más szervezőelve. Csakhogy ennek a szervezőelvnek a cselekményben alig van lenyomata. Ez ugyanis nem más, mint Rubljov belső útja a hit megszerzéséig. Rubljov és az események viszonyát úgy jellemezhetjük, hogy azok mintegy motivációként szolgálnak Rubljov vívódásához. Ebből a szempontból a film eseményeit két csoportra oszthatjuk: azokra, amelyek a lelki út egy-egy, a cselekményben is megnyilvánuló fordulópontját jelentik, és azokra, amelyeknek a vívódásban játszott szerepe nem nyilvánul meg közvetlenül a cselekményben, tehát nem fordulópontok Rubljov életútján.

Az előbbi csoportba tartozik:

1. Theofan meghívása;
2. a vlagyimiri templom festése;
3. a tatár támadás, az emberölés;
4. a harangöntés.

A második csoportba tartozik:

1. a kobzos epizódja;
2. Kirill Theofannal és Kirill távozása;
3. a pogány ünnep;
4. a kőfaragók megvakítása;
5. a lány szökése.

Az első csoportba tartozó eseményeknél Rubljov életében olyan fordulatok játszódnak le, amelyeket valamilyen külső hatás idéz elő: Theofan *hívására* megy el, a lány *hatására* érti meg az ünnep jelentőségét, a harc *kényszerítésére* öl embert, és Boriszka *példájának* ereje bontatja fel vele hallgatási fogadalmát. A második típusba tartozó eseményeknél azonban még ennyi aktivitást sem mutat Rubljov: minden egyes eseményben vagy tökéletesen passzív szemlélő, vagy nem is tud róla, vagy legfeljebb szenvedő alany. Rubljov tehát lelki útját egyfajta passzivitásban és szemlélődésben járja végig, míg eljut a cselekvés lehetőségéig a felismeréséig. Innen nézve világossá válik a történet epizódi-

kussága és az egységes cselekmény hiánya. A filmben nem Rubljov személyisége köré rendeződnek az események, nem az határozza meg ezek folyását. Itt a külvilág játssza az aktív szerepet, Rubljov csak figyel, és egyszer-egyszer – kényszerhelyzetben – reagál. A külvilág szolgáltat motívumokat Rubljov lelki tusájához, és megint csak a külvilág az, ahol ezeknek a hatásoknak az eredménye lemérhető. Ez a leméretés azonban nem csak a legfontosabb cselekményfordulatokban történik meg. A filmnek van egy olyan eszköze is, amellyel jelezni tudja – végig az egész történeten –, hogy a világ és a belé vetett hit milyen változásokon megy keresztül. Ez pedig a film motivikus szerkezete, amely egyrészt párhuzamosan fut a kronologikus történettel, másrészt viszont – szemben az előbbivel – átfogja a film egészét. Az első és az utolsó jelenet, amely nem illik bele a tér-Idő szerkezetbe, motívumain keresztül válik a mű egészének szerves részévé. Erről a szerkezetről és értelméről később fogunk szólni. Most megpróbáljuk értelmezni azt a konfliktust, amely Rubljovot szembeállítja mestereivel és az ikonfestéssel, és amely kiindulópontját képezi Rubljov lelki útjának. A fő gondolatok először a Theofannal folytatott vitában, majd a Danyiillal való beszélgetésben, végül Boriszka vigasztalásában fogalmazódnak meg szavakban is.

Rubljov – a világhoz való viszonyának tisztázatlansága miatt – képtelennek érzi magát hivatása betöltésére. Olyasvalami kínozza, ami nem tehetség, hanem lelki beállítottság kérdése, mégis ennek a problémának a megoldása dönti el, hogy képes lesz-e létrehozni alkotásait vagy sem. A probléma az, hogy miként fejezhető ki ez a lelki beállítódás azon keresztül, amit a világban lát úgy, hogy képei igazak maradjanak.

Barátai, mesterei, Theofan és Danyiil számára az alkotás értelmébe vetett hit nem probléma, mert ők minden illúzió nélkül olyannak látják a világot, ahogy az közvetlenül eléjük tárul: kegyetlennek, erőszakosnak, gonosznak. Művészetükkel figyelmeztetni akarják a világot bűnösségére, büntetni akarják kegyetlensége miatt. Ha az emberek gonoszak, a freskóra e pokol üstjében fővő bűnösök kellene, hogy az emberek lássák, mire vezet a bűn. Tarkovszkij írja Rubljov mesteréről: „... az olyanfajta művész, mint Theofan Grek, visszatükrözi a világot, műve nem egyéb az őt körülvevő világ tükörképénél, és közvetlenül azzal a gondolattal reagál a dolgokra, hogy a világ rosszul van elrendezve...”⁵

Rubljov azonban nem képes ezzel a gondolattal festeni, viszont pontosan ugyanazt látja a világban, amit mesterei. Így alkotása paradoxonba ütközik: szépnek akarja mutatni az embert, de hogyan mutassa szépnek, ha egyszer rúg? Ünnepet akar szerezni nekik, de hogyan és miért szerezzen nekik „ünnepet”, ha egyszer bűnösök. Az alkotó számára két válasz lehetséges: vagy nem csupa bűn a világ, és így a jó léte őrzi a megváltás lehetőségét, vagy zárójelbe teszi ezt a kérdést, és csak az „ünnephez” figyel, amely az esetleges jók számára kapaszkodóul szolgálhat. Rubljov az első úton indul el, és így morálisan képte-

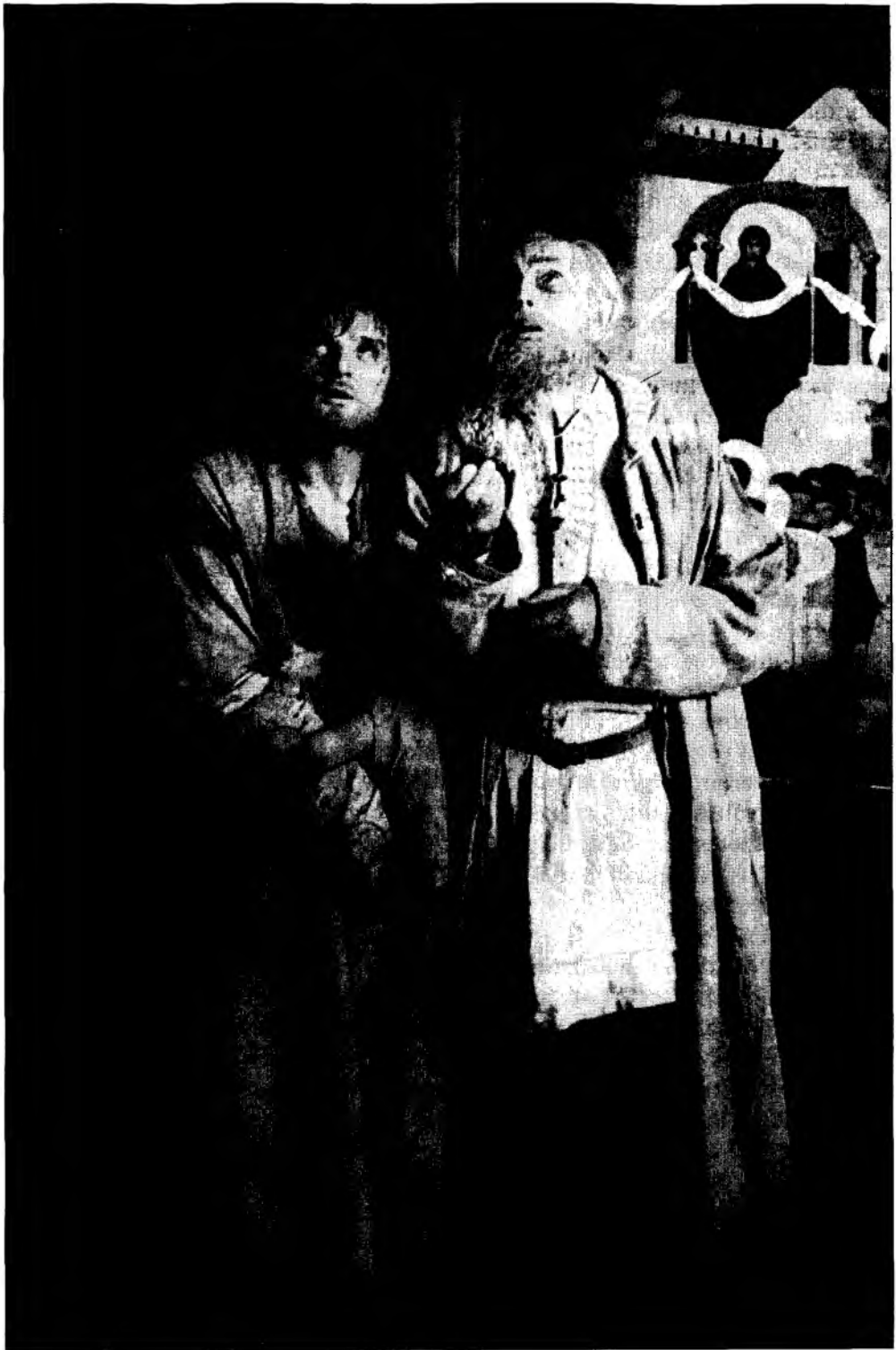
⁵Beszélgetés Tarkovszkijjal. *Positif* 1969. 109. szám.

len ugyanazt festeni – a borzalmas poklot és *fenyegető Pantokrátort* –, mint a többiek.⁶

De ahhoz, hogy mást fessen, másképp kell látnia a világot, pontosabban, mást kell meglátnia a világból. A közvetlenül tapasztalhatóan így csakis belső erőfeszítés segítségével tud felülemelkedni.

Az erőfeszítés annak elfogadásához kell, ami tényszerűen igazolhatatlan. Theofan érve, művészetének igazolása, cáfolhatatlan: „Az emberek megfeszítették Krisztust.” Művészetének morális motívuma az e világi lét birodalmából származik, és erre való reflexió. Rubljov válasza nem ellenérv, hanem *el-lenszemlélet*. Nem a lét birodalmának elfogadhatóságát keresi, hanem egy másik birodalmat: a lehetőség birodalmát. „De hiszen megbánták bűneiket!” – válaszolja, és ezzel nem gyengíti a valóság erejét, hanem a figyelmet egy másik dimenzióra irányítja: arra, hogy másképp is történhetett volna. A bűnbánat mindig annak a lehetőségét jelzi, hogy ami történt, nem elkerülhetetlen szükségszerűségből történt, mert az elkövető személyiségének létezik egy olyan dimenziója is, amellyel, ha az adott pillanatban azonosítani tudta volna magát, másképp cselekedett volna. A bűnbánat mindig a jövőre irányul, mert az elkövetés szempontjánál magasabb rendű szempontot tudatosít értéként, hogy hasonló helyzetben már ne úgy cselekedjen. Aki bűnbánatot tart, tagadja régi önmagát, és egy újnak a lehetőségét állítja. A bűnbánat az ember saját szabadságába vetett hite. Aki a bűnbánatra figyel, szabadnak hiszi az embert. Ezért Theofan replikája sem ellenérv, hanem hitvita: „De csak aztán, amikor már késő volt. És mindig így van.” Theofan számára az a fontos, ami megtörtént. Ő az embert bűnösnek hiszi, mert látja a bűnt a világban. Arról a képes-

⁶Rendkívül jellemző Tarkovszkijra az, hogy Rubljov művészettörténeti jelentőségéből etikai problémát konstruál. Rubljov életéről nagyon keveset tudunk. Születése éve is bizonytalan. Jószevel csak annyi ismert, hogy milyen kolostorokban élt, és hogy bizonyos fontosabb munkái körülbelül mikor készültek. De néha még ezekről is nehéz eldönteni, hogy tőle vagy Danyil Csornijtól származnak-e. Az ikonfestészet történetében úgy emlegetik Rubljovot, mint aki szakít a bizánci hagyományokkal és olyan festészetet hoz létre, amely a merev ragyogású, egyszersmind fenyegető és megközelíthetetlen istenábrázolást felváltja a derűs, sokszínű, emberi szépséggel bíró, átszellemült nyugalom ábrázolásával. Nála Krisztus – vagy éppen akit ábrázol – nem elsősorban mindenható, transzcendens létezőként jelenik meg, hanem elsősorban mint fenségesen szép és nyugodt ember. És ezekben az arcokban, nem utolsósorban, a kor embere is orosz vonásokat fedezhetett fel. Mivel áll ez szemben a bizánci tradícióban, amely az ortodox vallás világában gyökerezik: „A Pantokrator-ikon elvezet minket a bizánci vallásosság lényegéhez. Ez nem más, mint a transzcendens, mindenható Isten imádata, akihez a bűnös ember csak rettegő tisztelettel és iszonyattal közelíthet. (...) A nyomorult ember ott áll a szörnyűséges Isten előtt nem találván elég erős szavakat a megalázkodásra.” (G. P. Fedotov: *The Russian Religious Mind*. Harvard, 1946. I. köt., 30. o.) Ezek után világos, hogy az ikonfestő munkája maga is része az ítélezésnek, hiszen feladata az Utolsó Ítélettől való rettegés felkeltése, a hívők emlékeztetése arra, hogy van mit félniük a Bírótól. Ezért az ezzel a tradícióval való szakítás az előzőekhez képest teljesen más etikai hozzáállást involvál az ikonfestéshez és tágabban az emberi világhoz. Tarkovszkij ebből a következtetésből kiindulva alkotta meg figuráját, azt kutatva, hogy miféle konfliktusokat idézhetett elő Rubljovnál művészetéből kikövetkeztethető emberszemlélete és a világ realitása. Arról viszont nem tudunk, vajon ilyen konfliktus valóban létezett-e vagy sem. Nem csoda hát, ha Tarkovszkij Rubljov-képe meglehetősen modernizáltak tűnik.



ségről, ami nem ölt testet, nem vesz tudomást. Eszerint a bűnbánat nem a szabadság állítása, hanem utólagos önfelmentés. Theofan *világi* festő, és csak Istenben hisz, az emberben nem: „En Istent szolgálom, nem az embert” – mondja. Így össze tudja egyeztetni tevékenységét és Rubljovval folytatott hitvitájának alaptételét, mely így szól: „Ha Jézus újra eljönne a földre, megint csak megfeszítenék.” Ha csak az Isten jó, és az ember nem, az e világi bűn nincs semmivel ellentmondásban, az alkotás dolga tehát a fenyegetés, a figyelmeztetés a „szörnyű ítéletre”.

Rubljov számára azonban Isten szolgálata nem válik el az ember szolgálatától. Az egyik nem értelmezhető a másik nélkül. Theofan istene a mindenható pravoszláv Atya, Rubljov istene az emberré lett megváltó Fiú. A Fiú, aki az embereket nem megítélni, hanem megváltani jött, és ezért Andrej sem ítélkezni akar az emberek bűnei fölött, hanem ünnepet hozni nekik, megmutatni, hogy létezik jó a földön. Ezért nem is válaszol Theofan mondatára, hiszen ő is Istent szolgálja, de ennek a szolgálatnak egészen más hit az alapja, mint Theofanénak. Andrej *szerzetes* festő, és Istenbe vetett hite egyben az emberbe vetett hit is. Azzal az ellentéttel, hogy Theofan világi ember, Andrej pedig szerzetes, Tarkovszkij a hit belső szabadságát emeli ki. Theofan hite valójában a transzcendenciába való elvonulás, Andrej hite a földi világ megválthatóságának hite. És ez független attól, egyházi ember-e valaki, vagy sem. Vagy talán mégsem?

Úgy tűnik, hogy a szerzetesség Rubljov esetében egészen pontos tartalmakat kap. A szerzetes Isten szolgálja, aki félrevonulva a bűnös világtól fogadalmakkal határolja el magától a bűnt. Isten „szerzete”, aki azért van a földön, hogy magára vegye a világ bűneit, és ezekért a bűnökért vezekeljen. „A szerzetes Isten teremtménye” – mondja Kirill a film elején. Isten arra teremtette, hogy a megváltás realitásának és elérhetőségének állandó földi képviselője legyen. A szerzetes vezeklésével így a Megváltó földi mása. De ha a vezeklés magányos és passzív, akkor a megváltásból csak a vezeklő részesül. A vezeklés azonban lehet szolgálat is, ha önmaga személyét önként és teljesen aláveti egy másiknak. Ez a másik nem lehet Isten, mert akkor a lemondásnak nincs értelme, hiszen bárki, aki hisz Istenben, nem képzelheti el magát másként, mint alávetve. A másik csak másik *személy* lehet, mert a szolgálatbeli önkéntes alávetettségnek csak így van értelme. Rubljov számára az ilyen szolgálat jelenti a szerzetességnek mint vezeklésnek a legmagasabb rendű formáját, amely leginkább hasonlít a krisztusi küldetéshez. Rubljov Isten szerzete, kinek alkotásával ünnepet kell hoznia az embereknek, hogy meglássák a Jót.

Az alapvető ellentét Rubljov és Theofan között a küldetésbe vetett hitbéli ellentét. Andrejt szerzetesi küldetése a világ felé fordítja. Theofant világi göggye pedig az Atyaisten felé. Theofan hitének nem kell támasz, mert nem e világi hit. Az emberről csak annyit mond, amennyit lát. Ez nem hit, hanem *tapasztalat*. Rubljov hitének viszont támaszra van szüksége, mert e világi: az emberről mást mond, mint amit lát. Hiszi, hogy a tapasztalaton túl még van valami, ami még mindig e világi: a jóság, a szépség, a szeretet és a rend.

Ezért az, hogy mit lát a világban, döntő abból a szempontból, hogy vajon képes lesz-e ecsethez nyúlni. Am ha felismeri is valahol a bűntelenséget, az csak ideig-óráig nyújthat erőt, mert a következő esemény százszorosan cáfolja és lerombolja a nehezen megszerzett hitet.

Rubljov vívódásainak útja mégis a hit megszerzéséhez és a lélek megerősödéséhez vezet. Az alkotás erejébe vetett bizalom olyan arkhimédészi pontot jelöl ki számára és számunkra, amelyből nézve egyszerre átértékelődnek életének megelőző eseményei. Nem úgy, hogy a rosszból jó lesz, a jóból pedig rossz, hanem úgy, hogy bizonyos események elvesztik az alkotás szempontjából univerzálisnak hitt jelentőségüket, és más események tesznek szert ilyen jelentőségre. Az alkotás lehetősége nem a rossz létehez, hanem a jó létrehozásához fog kötődni.

A világ eközben mit sem változik. Épp a külvilág állandósága az, ami jelentőségteljessé teszi ennek a belső útnak a lelki erőfeszítéshez kötöttségét. A világ állandósága a filmen a történet cselekménynélküliségében és a kronológia lazaságában válik érzékelhetővé. Nem Andrej Rubljov életét látjuk, és nem is a 15. század eleji, belső harcoktól vérző, szétagolt Oroszország történetét, hanem egy lélek belső történetét az erőszak *állandó* világában. A külvilág eme állandósága (nagyhercegek jönnek, nagyhercegek mennek, a tatárok is gyilkolnak, az oroszok is) és a lélek történetére való koncentráció mutatja meg igazán, hogy Tarkovszkij filmjéből hiányzik az események megítélésének azon értékszempontja, amely az **Iván gyermekkorában** még – ha latens módon is – jelen volt: a Történelem. Az eseményeket itt Tarkovszkij nem történetfilozófiai perspektívából, hanem kizárólag univerzális, etikai dimenziójukban szemléli. A filmbeli események önmagukban és egymáshoz való viszonyukban nem hordozzák a történelmi szemlélet számára azt a fogódzót, ami segíthetne elviselni az embernek az aktuális világ támadását. Vagyis az **Andrej Rubljovból** hiányzik az az ígéret, hogy elmúlnak a bajok, ha a történelem menete jobbra fordul. Az **Iván gyermekkorában** ebből a szempontból tradicionálisabb: az alapvető rosszként itt, hagyományos módon, a háború jelenik meg, melynek legyőzése a rend helyreállításának elengedhetetlen feltétele. Ez a képzet az **Iván gyermekkorában** – minden másféle tendencia ellenére – szilárdan áll. Hiába jelenik meg hősiességében Iván kis szörnyként, ennek a hősiességnek a hatékonyságát Tarkovszkij nem kérdőjelezi meg. Csupán arra figyelmeztet, hogy ha valakit a történelem egyszer szörnnyé változtatott, az már nem változhat vissza emberré, még ha e szörnnyé válás az adott pillanatban a győzelem egyetlen lehetősége is. A **Rubljovban** azonban már semmi sem függ attól, vajon sikerül-e kiűzni a tatárokat, és felszámolni az oroszok megosztottságát. Ezek a lehetőségek már fel sem merülnek. Az erőszak léte ebben a filmben nem a történelmi események milyenségének függvénye. A történelem eleve mint erőszak söpör végig a világon. Tarkovszkijt itt elsősorban nem az foglalkoztatja, hogy üdvözülni fog-e az emberiség a történelemben vagy sem, hanem az, hogy az egyes embernek milyen esélyei vannak akkor, amikor a világ éppen nem az üdvözülés jeleit mutatja. Az egyes ember számára a történelem

az intellektuális belátás bizonyosságát jelentheti, de Tarkovszkij szerint az esély az etikai erő örök princípiumaiban, a jóságba, a szeretetbe és a szépségbe vetett hitben van. Ehhez az esélyhez Tarkovszkij szerint elsősorban belső erőre van szükség, mely nem a szebb jövő ígéretéből származik, hanem egy etikai abszolútum felszólító erejéből. Mikor Andrej megkérdezi Theofant az elpusztított templomban: „Szegény Oroszország, te mindent eltűrsz. Sokáig lesz ez még így?” A halott mester szelleme így válaszol: „Nem tudom. Talán mindig.” És ez nem azt jelenti, hogy minden erőfeszítés hiábavaló. Ellenkezőleg: épp ezért van szükség erőfeszítésre! Lehet, hogy a Történelem is üdvözléssel kecsegtet, de az egyes ember számára az esély mégis abban van, ha az etikum erejével, a szeretettel vérteli fel magát. Az egyik nem helyettesítheti a másikat, ez nem játszható ki amaz ellen, és amikor az egyikről van szó, nincs szükségképp szó a másikról is. Tarkovszkij az utóbbiról beszél, az előbbiről nem nyilatkozik (bár gyaníthatóan nincs pozitív véleménnyel róla). Tarkovszkij az embert nem mint a Történelem sodrában vergődő anyagot szemléli, hanem mint ennek ellenállni képes, morális erővel rendelkező szabad alanyt. Az ember etikai abszolútuma itt nem egy létrehozandó állapot, elérendő cél, a „jó világ”, hanem az emberhez eleve hozzátartozó képesség. Ez önmagában is hit, és éppen ez az, ami filmjeiből olyan nagy erővel sugárzik.

Azt mondtuk, hogy az epizódok funkciója a filmben az, hogy Rubljov lelki tusájának motívumai legyenek. Nézzük meg, hogyan töltik be ezt a funkciójukat. Mivel az események egy részénél Rubljov egyáltalán nincs jelen és tudomást sem szerez róluk (Kirill látogatása Theofannál, a kőfaragók megvakítása, a tatárok és az oroszok szövetkezése), az ezekből származó információk elsősorban a nézőnek szólnak. Annak a világnak a „normális” rendjét írják le, amely Rubljovot körülveszi. Az ő szemlélődő jelenléte egyes eseményeknél egyfelől csupán emlékeztető arra, hogy itt az ő életének körülményeit látjuk, másfelől azonban, ha jobban megfigyeljük, még Rubljov legpasszívabb jelenlétei sem teljesen következmény nélküliek. Először már pusztán ottléte a kolostorban is azzal jár, hogy Kirill otthagyja a rendet. A kobzos epizódjában ugyan Rubljov meg sem szólal, csak figyel, de a film végén látjuk, hogy ez a passzív jelenlét is majdnem az életébe került. Ugyanez a helyzet a pogány ünnep esetében is, ahol ugyancsak passzív szemlélő, sőt „leskelődő”, de ez is elégnék bizonyul ahhoz, hogy majdnem komoly bajba keveredjen. A lány elrablását ugyan nem teljesen passzívan nézi végig, de a lány megjelenése a film végén mutatja, hogy mennyire nem volt mindegy a lány számára, hogy őt otthagyta. Mindezt figyelembe véve némileg módosítanunk kell eredeti meghatározásunkat ezeknek az epizódoknak a szerepét illetően: a szóban forgó jelenetek nem egyszerűen motivációk Rubljov lelki útjához, hanem egyenesen kihívások, amelyek mindegyikében benne foglaltatik egy-egy lehetséges válasz Rubljov problémájára, csak hogy ezt a választ mindig mások adják. Nézzük meg ezt közelebbről.

A kobzos epizódja dramaturgiailag önmagában lezárt esemény, amely a cselekményben nem folytatódik tovább. Amikor a film végén visszatér, akkor sem

a történet folytatódik, hanem ugyanennek az eseménynek az értelmezését kapjuk meg. Rubljov, Danyil és Kirill az eső elől betérnek egy pajtába, ahol az összegyűlt parasztokat egy kobzos szórakoztatja bolondozásával. A parasztok harsányan mulatnak vaskos tréfáin, és amikor a kobzos fáradtan lehuppan a szalmára, megkínálják hagymával, s ők is bolondoznak egy kicsit. Kint az esőben két részeg muzsik verekedne, ha el tudnák találni egymást, de csak a levegőt csapkodják. Ekkor katonák érkeznek. A kobzos már tudja, hogy érte jöttek, szó nélkül feláll, először még segélykérően körülnéz, majd kimegy a pajtából. A katonák beverik a fejét. Összetörik hangszerét, őt feldobják egy lóra és elviszik. Rubljovék csak ezután távoznak. Ez a jelenet egészen vékony szállal kötődik a film utolsó, történeten belüli epizódjához: a kobzos itt is megjelenik, meg akarja ölni Andrejt, mert azt hiszi, ő jelentette fel. Később ugyan kiderül, hogy Kirill volt az, de ez még nem teszi a jelenetet jobban elhelyezhetővé a történetben (tudniillik nem derül ki, hogy mikor, kinél és miért jelentette fel). A kobzos szinte teljesen különálló elem a történetben.

A jelenet, mint ahogy Tarkovszkij legnagyobb jelenetei, tökéletesen zenei felépítésű, tehát dinamikáját elsősorban a benne megteremtett feszültség és a ritmusváltakozások adják. A jelenet csúcspontján itt ténylegesen is egy zeneszerszám – az összetört koboz húrjainak – eltorzított hangjait halljuk. Az epizód lekerekítettségével egy világ teljes és intenzív képét nyújtja. Nem marad a nézőben olyanfajta feszültség, amely a cselekmény folytatását követelné. Vagyis a jelenet lényegét önmagában kell megragadnunk, nem pedig annak viszonyában, hogy a cselekmény hogyan bonyolódik tovább. Ez nem zárja ki, hogy a belső történetben ennek az epizódnak fontos keretfunkciója legyen. Tarkovszkij ritmus- és feszültségváltakozásokkal teszi lehetővé, hogy valamilyenféle élményt szerezzünk az itt kibontakozó világról, és a feszültség, ami bennünk marad az epizód után – és ami nem dramaturgiai feszültség –, éppen azt az élményt nyújtja számunkra, amit Rubljov számára nyújtott az eseményekben való közvetlen részvétel.

A jelenet a kobzos bolondozásával fergeteges tempóban indul, mely már alig fokozható. Mikor a bohóc kifulladásra leül, akkor jelennek meg a szerzetesek. Ez tempóváltást jelez. Innen kezdve a jelenet egyre lassul, egyszer-egyszer még visszatér valami foszlány a kobzos mutatványából, amikor az egyik paraszt megpróbálja utánozni, néhányan még kuncognak, de lassanként az egész pajtára nyugalom és békesség száll. Ezt a hangulatot az sem zavarja meg, hogy kint az esőben a két részeg muzsik megpróbálja egymást agyonverni, mert ez a jelenet inkább komikus, mint durva; az erőszak motívuma itt még „ártatlan” formájában jelenik meg. Mindezt még ehhez a nyugalmas világhoz tartozónak érezzük. Amikor megjelennek a katonák, hirtelen újra megnő a feszültség. Az egyik paraszt egy hatalmas durunggal hadonászva támoľog az egyik lovas után, végül saját lendületétől összecsuklik. A katona rá se hederít: elérhetetlen, idegen elemként hatolt be ebbe a világba. Egyelőre legalábbis így érezzük. A jelenet kizökken eddigi nyugalomból, egyre kegyetlenebbé válik, és a feszültség úgy éri el a csúcspontját, hogy nem következik rá megnyugtató

feloldás. Az erőszak mindenhatósága attól olyan megdöbbenő és bénító, hogy a parasztok, akik pár perccel ezelőtt jól mulattak a kobzoson, aki egyébként épp egy uraságon gúnyolódott, most szótlánul nézik, ahogy a katonák megverik és elviszik. Nem mintha tehetnének ellene valamit, és épp ez a lényeg. A jelenet dramaturgiai lezárása azért lehetséges, mert *a történelmi világ normális menete szerint ennek a történetnek nincs folytatása*. Minden a világ uralkodó rendje szerint zajlik le. A rend az, hogy nem kell tudnunk, honnan jönnek a druzsina katonái, miért és hová viszik a kobzost. A jelenet közepén Kirill ki is mondja az érvényes ítéletet: „A szerzetes Isten, a bolond az ördög teremtménye.” És ez megváltoztathatatlan. A kobzos maga is tudja ezt. Mikor a katona megjelenik az ajtóban, és nyugodt hangon azt mondja neki, „Gyere ide” (mert be se kell tennie a lábát, hogy teljesítsék a parancsát), a kobzos lassan feláll, feszengve körülnéz, nem mintha azt várná, hogy megvédik, hanem mert esetleg csoda történhet, és mikor látja, hogy nem történik csoda, engedelmesen odamegy. Tudja, hogy mi vár rá, és a katonák is úgy végzik a dolgukat, mint egy szertartást, vagy mint egy régóta begyakorlott műveletet, amely semmi újdonsággal nem szolgálhat.

A jelenet ritmusa itt nem gyorsul fel újra, és talán épp ettől nő meg annyira a feszültség: ugyanis az erőszak ily módon a világ rendjének részeként jelenik meg. A hangszer összetörésének sokkoló durvasága szinte megsemmisítő ellenpontja annak a bensőséges harmóniának, amely korábban ugyanebből a világból áradt. Ez a kettősség vagy belső feszültség már konkrét szemléleti és élményszerű megfogalmazása annak, aminek elvont megfogalmazása Andrej etikai vívódása. A harmónia és a közvetlenség szerves világában a hatalom és az erőszak egyszerre jelenik meg mint elkerülhetetlen, hozzá tartozó rossz, ugyanakkor mint tőle idegen és leküzdendő is. Ennek a leküzdhetetlenségnek tűnő konfliktusnak az etikai feldolgozása az a belső történet, amely összefűzi a film epizódjait. A kobzos epizódja, ennek az útnak az első állomása, mintegy exponálja a „főtémát”. Ez a bevezetés azonban már magában hordja a végső kifejelet csíráit is, és így válik ez az epizód keretté, melynek lezárása a harangöntés-epizód, ahol a kobzos újra megjelenik.

Mi az értelme ennek a belső keretnek? A film szerkezetében már megállapítottunk egy keretet: az első és az utolsó epizód, melyek más, fiktív időben folynak le, mint a köztük lepergő jelenetek. A belső keretet a történet első és utolsó, majdnem teljesen független epizódja adja. A harangöntés-epizódot lényegében csak az kapcsolja a cselekményhez, hogy szintén Vlagyimirban játszódik, és hogy Andrej itt bontja fel az egyik korábbi epizódban tett hallgatási fogadalmát. Azonban a harangöntésnek olyan erőteljes, lineáris és akciódús a cselekménye, hogy szinte külön betétnek érezzük a film egészében. Csupán az epizód vége felé olvad bele cselekmény tekintetében is egyre jobban az előzőekbe. A kobzos epizódja pedig végképp alig kapcsolódik a cselekményhez: az egyetlen kapocs, hogy ebben az utolsó előtti epizódban újra megjelenik a figura, és utalás történik a film elején látottakra. Fontosabb feladata van ennek a két résznek, mint a cselekmény szövése: a film alaptémájának két, telje-

sen végigjátszott variációja ez a két epizód. Ha zeneileg kéne megfogalmazni a történet felépítését, azt mondhatnánk, hogy a két főtéma közötti rész nem más, mint az a folyamat, ahogyan az első disszonáns főtéma eljut a második főtémához, amely a disszonanciát egy másik szinten képes feloldani. Mi az alapmotívum? Az ellenséges világ kihívása az – ebben az esetben az alkotó emberben megszemélyesített – etikai személyiséggel szemben. A két keretepizód egy-egy válasz a kérdésre. De Andrejnek mégis a saját útját kell végigjárnia, hogy a konfliktus első epizódbeli felvetésétől eljusson az utolsó epizódbeli feloldásához. Ez a belső keret hívja fel legerőteljesebben a figyelmünket arra, hogy Tarkovszkij ebben a filmben az alkotáshoz való lehetséges viszonyulások teljes paradigmáját állítja fel. A „kihívás”-epizódok is ennek a paradigmának a részei. A bennük foglalt válaszok ugyanarra a szituációra felelnek, s ez nem más, mint Rubljov művészsorsként megfogalmazott története. A film négy főszereplője – Andrej, Kirill, Theofan és Boriszka – az alkotáshoz adott körülmények között megvalósítható viszony paradigmájának egy-egy esetét jelentik. Ide tartozik azonban még a kobzos, a bolond lány, sőt Foma, a festőinas is. A film többi szereplője elsősorban a külvilág egy-egy aspektusát képviselve szemlélteti ugyanezt a viszonyt. Az említésre méltók közül ide tartoznak az erősek, a nagyherceg és az öccse, valamint a tatárok.

A kobzos a maga módján válaszol a kihívásra. A saját nevében fellázad: megszökik. Ezzel azonban dilemma elé állítja magát: vagy nem alkot, nem neveteti az embereket, vagy igen, és akkor mégis ki kell tennie magát az erőszakos hatalomnak. Ha azoknak bolondozik, akiknek szükségük van rá, s nem a hatalmasoknak, akkor a fizikai megsemmisülést kockáztatja, ha pedig bujdoskol, feladja a világot. A két választás közül egyik sem teremti meg a harmóniát alkotás és világ között. Számára mégis van megoldás. Ő ugyanis nem veszi komolyan magát. A film végére jut el oda, hogy beletörődjön igazi szerepébe, vagyis abba, hogy még tragédiáján is ne vessenek. Ha lázad, túlelmelte személyét a szerepén, és már nem képes betölteni azt. A lázadás csak akkor ér valamit, ha önmagát mint lázadót is nevetségessé tudja tenni. Személyiségének megsemmisítése nem a világra adott válasz, hanem csupán szerepének betöltése. De ez csak a kobzos számára járható út.

Rubljov számára a komédiás példája nem válaszlehetőség, hanem a konfliktus drasztikus megjelenése. A kobzos előtt a hatalom kegyetlensége – éppen mert személyét semmi sem védi, sőt szerepe ez a sérthetőség – teljes leplezetlenségben, közvetlenül jelenik meg. Nem etikai, hanem hatalmi problémaként jelentkezik: nem teheti meg, hogy ne szórakoztassa a herceget, ha az egyszer úgy akarja.

Rubljov esetében azonban ez elsősorban etikai kérdés. Ő ugyanis megteheti – mint ahogy a filmben meg is teszi –, hogy ne fessen. Ekkor azonban nem a hatalommal kerül szembe, hanem saját magával. Az ikonfestés elsősorban morális gyakorlat, mert a hívek lelki üdvösségét kell szolgálnia. Ezért az ő tevékenységének bármifajta megnyilvánulása a szolgálathoz való belső viszony kérdése. A kobzos esetében a szolgálat élet vagy halál kérdése, Andrej eseté-

ben a világról alkotott véleményéé. Konkrétan: reménytelenül bűnös-e a világ, vagy pedig lehetséges a megváltás a földön. Bármelyik válasz elfogadása lehetséges, és a választásnak csupán a belső meggyőződéssel kell megbékülnie.

Andrej esetében a hit és a meggyőződés elválik egymástól. Hisz a földi üdvözülés lehetőségében, és ezt a hitét akarja megfesteni. De világi tapasztalatai arról győzik meg, hogy a bűn mindenütt győzedelmeskedik. Kínlódik és próbálja mindennek ellenére megőrizni a hitét, újabb és újabb lehetőségeket adva a világnak, hogy bebizonyítsa, mégsem méltatlan erre a hitre. Erőfeszítései akkor mondanak végképp csődöt, amikor kiderül, hogy számára is lehetetlen az isteni parancsolatok betartása: embert *kell* ölnie. Rubljov ettől a *keltől* rémül meg igazán. Amíg legalább számára lehetséges a parancsolatok betartása, addig megmarad az a lehetőség, hogy nem a világ rossz teljes egészében, hanem vannak bűnösök, akik ilyenné teszik. De amikor a bűntelenek is arra kényszerülnek, hogy a tízparancsolat abszolút etikája szerinti bűnt kövessenek el, ez a lehetőség is megszűnik, és a földi üdvözülésbe vetett hit – amelynek, mint minden e világra vonatkozó hitnek, támaszra van szüksége – tarthatatlanná válik. A meggyőződés a hit fölé kerekedik.



Rubljov a vlagyimiri templomot azért tudta elkezdni, mert az utolsó, a legkilátástalanabb pillanatban a reveláció erejével hatott rá az a néma lány, aki betéved a templomba, és meglátván a fehér falon a festékmazsatot, amit Andrej kétségbeesésében kent oda, sírva fakad. Közben valaki Pál apostolnak a korinthosziakhoz írott első leveléből olvassa fel azt a részt, ahol Pál a férfi és nő viszonyáról szól, és arról, hogy a nőnek fedett fővel kell részt venni a szertartáson. Jámborság és szent együgyűség benyomását kelti ez a lány, ösztönös reakciója az elrondított fal látványára megmutatja Andrejnek, hogy létezik ártatlanság, még ha együgyűség is az. Andrej itt egyszerre úgy érzi, hogy lehet és van kinek ünnepet szerezni. A lány reakciójából Andrej azt is megérti, hogy az emberek felé tett minden egyes gesztus közvetlen hatást képes kiváltani, minden gesztusban közvetlenül megnyilvánul az az érzelmi töltés, ami azt kiváltotta. „Hogyan lehetne ő bűnös, ha még kendője sincsen?” – kiált fel, mert rájön, hogy az elrondított fal a lányra mintegy büntetésként hat, hiszen megilletődött, csodálkozó tekintetéből az látszott, hogy valami nagyszerűt vár. Mi oka lehet hát, hogy csalódást keltsen? Hogyan lehetne a lány fedetlen fejét bűnnek tekinteni, ha még kendője sincs? Hogyan lehetne az embereket felelőssé tenni azért, amiről nem tehetnek, kiváltképp akkor, ha várják is a segítséget? Rubljov számára az nyilatkozik itt meg, hogy minden művészi gesztus közvetlenül a művész személyiségének tükörképe. És ha van erre fogékony lélek, akkor az is lehetséges, hogy emberszeretetét és az emberekbe vetett hitét képekbe öntse és azt meg is értsék.

Andrejnek ez az élmény még támasz a hitében, mert úgy érzi, hogy ő meg tudja hozni a várt ünnepet. Azonban Vlagyimir felégetése és az emberölés után erre már nem érzi képesnek magát. Sőt úgy gondolja, hogy egyáltalán nem lehet ünnepet hozni, mert a világ reménytelenül bűnös. Megjelenik előtte halott mestere, Theofan Grek, és neki panaszolja el bánatát. Utólag igazat ad a mesternek abban, hogy a világ bűnössége megmásíthatatlan tény, és ebből azt a következtetést vonja le, hogy elvonul a világ elől. Most változnak az álláspontok, és Theofan biztatja hitre Andrejt. Őt nem rendíti meg a bűn látványa, mert nem is vár mást a világtól. De azt állítja, hogy ennek ellenére nem szabad abbahagyni a munkát. Sőt, éppen ezáltal tudott benne kibékülni az ikonfestészet a világról alkotott lesújtó ítéletével. Mivelhogy ő az ítélkező Pantokrátor festője.

De itt kiderül még valami Theofanról. Az öreg mester szelleme gyengéden megfeddi Andrejt, amiért a világ bűnei láttán a hallgatást akarja választani. „Te sem festenél többet, ha élnél? Igaz-e?” – kérdi Andrej. És Theofan így válaszol: „Parazsat gyűjtesz a fejedre ilyen beszéddel! Nem, nem igaz!” Mikor korábbi beszélgetésük alkalmával Andrej rötta fel Theofannak, hogy mindenben csak a bűnt látja és mégis fest, a mester így válaszolt: „Én Istent szolgálom, nem az embereket.” Akkor úgy tűnt, hogy az emberek iránti megvetés ad neki elég erőt ahhoz, hogy a „szörnyű ítéletet” hirdesse. Most azonban mintha másképp beszélne. Már menni készül – lejárt az ideje –, Andrejnek nem tudja elmondani, miért tartja bűnnek, hogy abba akarja hagyni a festést, csak céloz

rá, hogy „ott semmi sem úgy van, ahogy hiszitek...”, és többet erről nem mond: „Nem vagyok én neked tanácsadó! Nincs hatalmam téged megokosítani. Nem is szabad.” Theofan nem árulja el a titkot, mert az e világi szolgálat e világi hitet és erőfeszítést feltételez. De távoztában megpillantja az elégett ikonosztáz egy maradványát, és elragadtatva így kiált fel: „Azért ez nagyon szép!”

A szépség az a szó, amely egyszerre megvilágítja a Theofan tevékenységében valójában mindvégig uralkodó igazi rendet. A szépség utal arra a titokra, amely az Isten szolgálatát Theofannál is az ember szolgálatává teszi még akkor is, ha e világi hitetlensége a „szörnyű ítélet” hirdetésére indította. Theofan nem ismerte életében ezt a titkot, és ezért beszélt olyan keményen, de Tarkovszkij már akkor „kegyelemben” részesítette. Szinte ikonra illő naiv szimbolikával állítja egymás mellé a film elején Kirillt és Theofant. Hamisság és igaz hit kerül itt egymással szembe, mikor beszélgetésük közben Kirillt teljes sötétségben mutatja, épphogy látszik az arca, Theofant pedig vakító fehér háttér elé állítja, mely körberagyogja a kemény és szigorú öregembert. Theofan nem rejt el semmit. Festeni is a nép szeme láttára fest. „Hadd nézzék, ha kedvük telik benne.” Krisztus arca nem lesz ettől engedékenyebb, de legalább vonásai jobban belevésődnek az emberek agyába.

De most Theofan elárulja a titkot, ha szóval nem is mondja ki: a szépség és az öröm az, ami az ünnephezásnak örökérvényű értelmet ad.⁷ Andrejnek ezt a titkot kell megfejtene, de erre önerejéből már nem képes. Ő az ünnephezás értelmét a büntelenség létezésének feltételéhez kötötte. Ezt a hitet a világ végképp lerombolta: a templomban hullani kezd a hó. „Az emberek örömére dolgoztam éjjel-nappal – mondja Andrej –, és most úgy látom, hogy nincs szükség a munkámra.” Már csak egyetlen lehetőség van a hit visszaszerzésére: a *példa* revelációja. Ezért vezeti be a kompozíció a második főtémát, a harangöntést, hogy egy teljesen másik síkon újra elindulva végső feloldást nyerjen az első főtéma reménytelennek látszó disszonanciája.

Theofan és a kobzos az alkotói magatartás két szélső pólusát képviselik. A kobzos lázad, Theofan elfogadja a világot olyannak, amilyen, s ezzel a tudattal fest. Boriszka, a harangöntő e két pólus egyfajta szintézisét valósítja meg: alapvetően elfogadja a világot, olyannak amilyen (hisz rá van kényszerítve), de pusztán az alkotás erejével mégis ő kényszeríti rá az akaratát. Az ünneppel egy kicsit saját képére is formálja. A filmben ez Tarkovszkij szerint a legmagasabbrendű alkotói magatartás. Csak a példa képes Rubljovot passzivitásából kimotozítani. A példa erejének hangsúlyozását Tarkovszkij nagyon fontosnak tartja. Nem átadható tudásról, tapasztalatról van itt szó, hanem egy tettről, amely a hit erejének bizonyítéka. Tarkovszkij Boriszka tettét megfosztja minden olyan momentumtól, ami valaminek a tudására vezetné azt vissza. A filmben az al-

⁷A filmnovellában Theofan ezen a ponton szóval is kimondja a titkot: „Hallgass rám – ne hagyj abba! Nem magadat fosztod meg az örömtől, hanem az embereket.” A filmből ez a mondat kimerült. Vö. *Az ikonfestő*, Budapest, 1972. 113. o.

kotás szembe van állítva a tudással. Mindenfajta átadható tudás egyetlen figurában összpontosul, és ez éppen a tehetségtelen Kirill. Mielőtt rátérnénk Boriszka jelenetére, ezt a figurát kell mélyebben megvizsgáljunk.

Kirill az alkotói magatartások paradigmájának azon a helyén áll, ahol csak a teljes impotencia, sőt a gonoszságba átforduló impotencia lehetséges. A filmben ő Rubljov ellenpólusa, sőt negatív énje, árnyéka, mely mindig mindenhová elkíséri és kísérti. Rubljov tehetséges, Kirill tehetségtelen. Rubljov szerény és alázatos, Kirill irigy és hiú. Rubljov szemlélődik, és szinte soha nem nyilatkozik meg, Kirill birtokában van a tudásnak, használja azt, és hiperaktív. Azt, hogy Kirill a tudás birtokosa, a rendező többször is hangsúlyozza. Mikor megjelenik Theofannál, esztétikai elveket fejt ki, könyvekre hivatkozik, bírálatot mond Rubljovról, a vén festő csodálja is nagy tudásáért. A kobzost ő jelenti felrögtön tudja, kivel áll szemben és hová kell fordulnia. Mikor elhagyja a kolostort, a rendfőnök is a tudással hozza kapcsolatba: „Mit mondhatsz te nekünk, amit ne tudnánk mi is?” Mikor visszatér, megint igaz dolgot mond Rubljovnak: „Bűn elfojtani az isteni szikrát.” Sőt egy alkalommal fizikai felfedezést is tesz: meglátja, hogy a kulcslyukon át beszűrődő fény fordított állású, kicsinyített képet vetít a falra, vagyis felfedezi a camera obscurát. Mi a baj tehát Kirillel és tudásával, és mi az értelme annak, hogy őt teszi Tarkovszkij Rubljov ellenpólusává?

Mikor Rubljov Theofannal beszélget és a nép nyomorát emlegeti, azt mondja, hogy a népet a farizeusok, vagyis az írástudók tartják zsarnokság alatt. Ebben a gondolatban nyíltan is megfogalmazódik az a szemlélet, amely a tudást a hatalommal hozza összefüggésbe. Ha jobban megnézzük Kirill „tudását”, kiderül, hogy ugyanez a viszony ölt benne testet. Kirill a tudásnak azt a fajtáját képviseli, amely hatalomként funkcionál. Azt mondja Theofannak: „Már régóta nem nyúlok könyvekhez. Más úton járok.” Nem általában van szó tehát tudásról, hanem a tudás egyfajta funkciójáról, nevezetesen a hatalmiról. Szerepe szerint elsősorban feljelent és bírál. „A szavaknak mindig nagy mestere voltál” – mondja neki a rendfőnök, amivel megint arra utal, hogy bár Kirill birtokában van a tudásnak, nincs tehetsége ahhoz, hogy ezt jóra fordítsa, így a könnyebb utat választva, a tudás adta hatalmat használja. Kirill a negatív pólus azon a skálán, amelyen a szereplőket a tudás–alkotás–hatalom általuk megvalósított viszonya alapján lehet elhelyezni. Kirill a tudást alkotás nélkül, hatalmi eszközként használja. Theofan a tudását alkotásra használja, de nem ünnepet hoz az embereknek, hanem fenyegeti őket, tehát nála az alkotás válik hatalmi eszközzé. A kobzos birtokában van a tudásnak, de szembeszáll a hatalommal. Boriszkanál a tudás helyét a hit és az akarat veszi át, és az alkotás ünnepé válik, a hatalom meghajlik előtte. Rubljov feladata pedig az, hogy mivel birtokában van mind a tudásnak, mind az ünnephezás céljának, az egyiket összebékítse a másikkal, és mindkettőt a hatalommal. Kirill azért kísérti a film folyamán végig Rubljovot, mert a látszat szerint Rubljov nem különbözik tőle: a hatalom ruháját hordja, birtokában van a tudásnak, és nem alkot. Ezért van az, hogy számtalanszor összetévesztik vagy Kirillel, vagy Kirill szerepével.

Ebből két összetévesztés majdnem az életébe kerül. Ezek az esetek figyelmeztethetik Rubljovot: a tudás és a hatalom birtokában az ember nem lehet tétlen. Vagy kifejezetten jót tesz, vagy a legrosszabbat is fel lehet tételezni róla, olyat, amit Kirill valóban meg is tesz.

Rubljovból nem is a tudás hiányzik az alkotáshoz, hanem a hit. (Nagyon jól állapítja meg ezt a film elején Kirill.) Sőt mindaz, amit Rubljov tud a világról, csak még jobban akadályozza alkotásában. Mindez rávilágít Tarkovszkij művészetkoncepciójának alapjaira: az alkotás nem egyszerűen reflexió a világra, amely a valóság ismeretéből fakad, hanem *tett*, kísérlet a világ jobba tételére, amely abból a *hit*ből táplálkozik, hogy ez lehetséges.

Rubljov meditatív, szemlélődő alkata képtelen arra, hogy önmagától ki-mozduljon abból az antinómiából, amely a szépségről alkotott elképzelése és a világról alkotott képe között fennáll. Ezen csakis egy gyakorlati morál tud túljutni, amely nem abból indul ki, hogy mit lát, hanem abból, hogy mit akar látni. Ennek érdekében még az erőszaktól sem riad vissza. Egy ilyen gyakorlati morál alkalmazhatóságának utolsó lehetősége, Tarkovszkij szerint, a művészi alkotás, mivel itt a cél csakis egy lehet: örömet szerezni az embereknek. Ezt bizonyítandó hozza vissza a rendező a film végén a tatárokkal elszökött bolond lányt, aki megszépülve, nagyszerű ruhában, az olasz követ és az egész ünneplő tömeg bámuló tekintetétől követve vonul el a színen. Rubljov számára, aki ugyancsak észreveszi őt, ismét bebizonyította a lány, hogy lehetséges és van kinek örömet okozni. Ez ad neki erőt ahhoz, hogy Boriszkát megvigasztalja.

Nézzük most a harangöntés epizódját. Ez önmagában álló, kerek történet, amelynek mint cselekménynek – szemben a film egészével – eleje, közepe és vége van: a nagyherceg parancsára a katonák harangöntőt keresnek. A környéken azonban – az egyik harangöntő fiának a tanúsága szerint – minden mester meghalt. Az ő apja is. Mikor meghallja, hogy harangot kell önteni, ajánlkozik a munkára. Először nem veszik komolyan, de amikor azt állítja, hogy ő ismeri egyedül a harangöntés titkát, végül mégis magukkal viszik. Boriszka, a harangöntő megszállottan dolgozik, nem kímélve sem magát, sem másokat. Kérlelhetetlenül érvényesíti mindenben saját véleményét, és az öreg mestereknek végül fejet kell hajtaniuk akarata előtt. A harang elkészül, és az emberek nagy ünnepségre gyűlnek össze. A nagyherceggel egy itáliai diplomata is érkezik. Izgatottan várják, vajon megszólal-e a harang. Az egyik öreg mester lendíti meg a hatalmas nyelvet. Megszólal a harang, és az emberek ünneplésben törnek ki. Boriszka félrevonul, hatalmas, pocsolyáktól felszaggatott sáros mezőben a földön fekvé zokog. Andrej jön, és karjában tartva vigasztalja a kisfiút, aki elátkozza apját, mert az nem árulta el neki a harangöntés titkát, inkább magával vitte a sírba. Andrej azzal vigasztalja, hogy egyedül az számít, hogy ünnepet szerzett az embereknek. „Most már minden jó lesz... Majd elmegyünk együtt... Én ikonokat festek, te meg harangokat öntesz... Micsoda ünnepnap az embereknek!...” A kamera elfordul, és parázsló fadarabokat mutat. Ezzel ér véget a történet.



Vegyük sorra a jelenet főbb elemeit. *Boriszka árva*. Az árvaság, a magára hagyottság Tarkovszkij majd mindegyik filmjében előforduló motívum, (**Iván gyermekkora, Andrej Rubljov, Tükör**). Az árvaság azért lehet alapszimbólum Tarkovszkij számára, mert a világba való védtelen kivetettség a fennmaradáshoz szükséges belső erőfeszítés feladatát hangsúlyozza. A védtelenség a lélek legnagyobb erőpróbája. Filmjei többek között erről az erőpróbáról is szólnak. (Nem véletlen, hogy még azokban a filmjeiben is, ahol az árvaság explicit módon nem szerepel, a lélek erőpróbájához a szereplők elvonulnak a hétköznapi világ védettségéből: a **Solaris**ban az űrbe, a **Sztalker**ban a Zónába.) A világba való magányos kivetettség ily módon az erőpróba *tabula rasája*. Boriszkanak tehát egyedül kell helytállnia, mert csakis a magányos tett válhat példává Andrej számára.*

Mindemellett, kissé előlegezve a fejezet egyik konklúzióját, mindenképpen utalni kell arra, hogy az árvaság élménye Tarkovszkijnál nemcsak az erkölcsi erőpróba művészi ábrázolási eszköze, hanem szorosan összefügg a történelemről alkotott elképzelésével is, melyet e tekintetben Pjotr Jakovlevics Csaadajev egy gondolatával jellemezhetnénk: „Mi viszont törvénytelen gyerekként jöttünk a világra, nincs örökségünk, nincs kapcsolatunk azokhoz az emberekhez, akik a földön előttünk jártak: szívünkben nincsen semmiféle sa-

*Pjotr Csaadajev: *Filozófiai levelek egy bölgyböz. Egy őriült magamentsége*. Budapest, 1981. 18–19. o.

ját létünket megelőző tanulság. Mindegyikünknek magának kell megpróbálnia összekötni a családban elszakadt szálakat. Ami más népeknél szokás és ösztön, azt nekünk kalapácsütésekkel kell a fejünkbe vernünk. Emlékeink csak a tegnapi napig vezethetők vissza; úgymond idegenek vagyunk saját magunk számára. Olyan furcsán mozgunk az időben, hogy amint haladunk, visszavonhatatlanul kicsúszik kezünkéből a tegnap.”

Utaltunk már arra, hogy az időtlenség, a történelem objektív idejének irrelevanciája és az, hogy az emberi világ ideje szubjektív, Tarkovszkij számára is meghatározó élmény. Később szólunk arról, hogy ez hogyan függ össze a történelem tisztán morális felfogásával.

Boriszka számára létkérdés a harangöntés. Ha a harang nem sikerül, fejét veszik. Ha a harangöntés nem lenne létkérdés a fiú számára (ugyanígy: ha nem lenne árva), először is dramaturgiailag sok minden hiteltelenné válna figurájából (pl. megszállott vehemenciáját érezhetnénk szent elhivatottságnak vagy egyszerűen túlbuzgóságnak, pedig látni fogjuk, nincs szó „szent elhivatottságról”, a túlbuzgóság pedig itt értelmezhetetlen).

Fontosabb dolog azonban, hogy Boriszka példájának azt kell megmutatnia, nem szükséges az ünnephez az ünnephez magasztos célja. Ha tetszik, Boriszka csakis azért akarja a lehető legjobban megcsinálni a harangot, mert fél, hogy fejét veszik. És kénytelen elvállalni, mert nincs mit ennie. Ebben a kérdésben bizonyos kapcsolódási pontokat fedezhetünk fel a komédiással. Megállapítottuk korábban, hogy a komédiásnak is élet vagy halál kérdése volt a szolgálat. A különbség az, hogy míg az ő esetében ezt a szolgálatot külső hatalom kényszere tette élet-halál ügyévé, Boriszka esetében ez a kényszer inkább valamiféle belső hajtóerő volt. Nehéz volna megfogalmazni ezt, ha el akarjuk kerülni a banalitásokat. A legpontosabb közelítés az lehetne, hogy Boriszka „meg akarja mutatni”. (A filmnovellában ez a motívum világosabban jelenik meg, mivel ott Boriszka már a harangöntés előtt is színre lép, és főleg mert korábban derül ki, hogy apja titkolja előle a harangöntés mesterfogásait és őt ez nagyon bántja. A filmből hiányzik ez a dramaturgiai motívum, Boriszka figuráját mégsem érezzük hiteltelennek. Nem kell túl sokat magyarázni, hogy valaki egyszerűen csak csinálni akarja azt, amihez ért.)

Boriszka megszállott, és kérlelhetetlenül bízik saját ítélőképességében. Egyrészt sohasem elégszik meg félmegoldásokkal, másrészt mindent hajlandó kockáztatni. Az elsöre példa az agyagkeresés, amikor – ki tudja, milyen tudástól vezérelve – nem nyugszik, míg meg nem találja a legmegfelelőbb agyagot, jöllehet az öreg mesterek megelégedtek volna azzal is, amit helyben találtak. A jó agyag megtalálása égi kegyelemként érkezik: az eleredt esőtől felázott agyagos talajon megbotlik és lecsúszik a folyópart síkos meredélyén. Állhatatlanság és elesettség keresztényi jutalma ez a véletlen. A másakra a legfontosabb példa az, amikor végsőkéig feszíti a húrt, minél több ezüstöt akar kicsikarni a hercegtől. Tudja, hogy a herceg kezében van, de az ő kezében meg a titok van, azt pedig féltékenyen őrzi, hiszen egyedül ez ad védelmet a herceg ellen. Amíg el tudja hitetni, hogy birtokában van, bármit ki mer hívni maga ellen. Ennek

a kihívásnak gyönyörű szimbóluma a gyökér. Az öntögödör ásásakor, amiben Boriszka is részt vesz, egy gyökérre bukkan, melyet ki akar húzni a földből. Húzza a gyökeret, és megy utána, míg csak meg nem pillant maga előtt egy hatalmas, terebélyes fát: ennek a gyökerét tartja a kezében. Ez a gyökér-fa motívum egyszerre mutatja, milyen hatalmas feladattal kell a fiúnak megküzdenie, valamint azt, hogy vállalkozásával a legfontosabb dolgokat érinti.

Boriszka csetlik-botlik. A fiú legfontosabb ábrázolásbeli vonása az, hogy dadog, és hogy minduntalan megbotlik. Szent ügyefogyottak, jámbor lelkek és istennek kedves megszállottak egész légióját lehetne idézni az irodalomból, de még a filmművészetből is annak bizonyítására, hogy az elesettség ábrázolásbeli toposza lehet bizonyos emberi értékeknek. Tarkovszkijnál ráadásul a testi elesettség és az erkölcsi erő párhuzamos alapmotívum is. (Erről korábban már volt szó.) Végül pedig van ennek dramaturgiai funkciója is, nevezetesen, hogy a fizikai ügyefogyottság kiemeli a lelki erőfeszítés emberi voltát. Boriszka nem lehet más, mint sovány kamaszfiú, hogy az idealizáltságnak még árnyéka se vetülhessen rá.

Boriszka nem ismeri a harangöntés titkát. Alapvető fontosságú ez a tény, és nagy kérdés, hogy Tarkovszkij miért változtatta meg a filmnovellának azt az elemét, hogy már a harangöntés előtt megtudjuk, hogy Boriszka valójában nem tud semmiféle titkot. Nyilvánvaló, hogy így a dramaturgiai feszültség nagyobb lett volna, hisz megnő a kockázat érzése. Ebben az esetben az egész harangöntés annak a tétjévé válna, hogy képes-e Boriszka a kellő ismeretek hiányában is jó harangot önteni, és akkor a történet inkább egy vakmerő, de sikeres vállalkozásról szólna. Azzal, hogy a rendező ezt az információt csak a végén, már tét nélkül, mintegy „slusszpoénként” közli velünk, sokat elvesz a jelentőségéből, mellékes, de azért említésre méltó körülménnyé teszi. Ha egyszer már elkészült a harang, mindegy, hogy ismerte-e előtte a titkot, vagy sem: most már biztos, hogy ismeri. De nem is az a lényeges, hogy az ezüst arányának titkát ismeri-e. Az igazi titoknak, amely valójában képessé tette őt a munka elvégzésére, és amely most Andrej előtt is megnyílt, a hit titkának – ha nem is tudott róla, hogy ez az igazi titok – már régen a birtokában volt.

Az, hogy végül kiderült, semmilyen szakmai titkot nem ismert, ennek a másik titoknak a jelentőségét erősíti fel. És még valamit: Tarkovszkijnak meggyőződése – a **Tükör** különösen jól példázza ezt –, hogy bizonyos végső kérdésekben nem örökíthetők át tapasztalatok. A leglényegesebb utakat mindenkinek egymagának, előlről kell végigjárnia. Boriszka sírása a történet végén ennek a végső magánynak a megértése.

A harang önmagának a szimbóluma. A harangöntés nem egyszerűen munka, hanem eredménye által a munka megszentelése is. A harang az ünnep hírnöke. Ha a harang a harangöntés után megszólal, önmagát mint ünnepet hirdeti. Boriszka így az ünnepet hozta létre, szó szerint is. A harang az Istenhez szólás közösségi eszköze is. Így az ünnep mint a munka eredménye az Istenhez való közeledés lehetőségét teremti meg – az emberi erőfeszítés jutalmaképpen. A harang, amint megszólal, szimbólummá válik, és szimbólummá változtatja az

egész harangöntést: az ünnep szimbóluma létrehozza az ünnephezért tett emberi erőfeszítés szimbólumát, ami az ünnephezás lehetőségének és értelmének a példája. Ez a példa azért lehet revelatív Rubljov számára, mert az alkotáshoz más kiindulópontokat választ. Akkor, amikor ő már az alkotás értékeinek végképp nem talált szilárd talajt – mert nem akart ítélni, a megváltást lehetetlennek érezte –, Boriszka, aki nem teszi fel a világ bűnösségének vagy ártatlanságának kérdését, a *mesterségen* keresztül új közvetlenséget tud teremteni az alkotás számára. Boriszka azzal nyer, hogy az alkotás nála nem helyeződik etikai alapra, és az ünnephezást mesterséggé avatja.

Ez az epizód jelenti a történet zárókeretét, melyben a kobzos jelenete által exponált konfliktus feloldást talál. A kobzos, Rubljov és Boriszka: három művészmagatartás a „kiteljesedett bűnösség” világában. Rubljov története: a konfliktus felismerésétől a feloldás lehetőségéhez vezető vívódás története. Talán már ennek a két keretepizódnak az elemzéséből is kiderül, hogy a belső történet eseményei mennyire nem a cselekményen keresztül kapcsolódnak egymáshoz, és mennyire csak e belső úthoz viszonyított etikai tartalmuk a fontos.

A történések egymástól való függetlensége, illetve egymáshoz való laza kapcsolódása ellenére hogyan jön létre mégis teljes világ a mozaikszerű események körül? A továbbiakban azt fogjuk megvizsgálni, hogy a motívumszériák hogyan szervezik újra egységbe a kronológia rései által széthasogatott világot.

AZ ÁLLANDÓ MOTÍVUMOK VILÁGA

Alapvetően három főmotívum tér vissza rendszeresen a filmben: az *eső*, a *ló* és a *víz*. Ezek a motivikus univerzum vezérelemei. A filmbéli univerzum többi eleme nem tér vissza, hanem csak az egyes epizódokban szerepel vezérmotívumként. Ezek tehát nem vándorolnak a filmben, hanem az epizódok képi, illetve gondolati felépítése szerveződik köréjük. Ilyen például a *harang*, melyet mint tárgyi szimbólumot elemeztünk. Ugyanúgy tárgyi motívum a kobzos epizódjában a *koboz*; Theofan Grek epizódjában az *ikon*; Andrej passiójában a *természeti tárgyak*; az eretnekünnepnél a *tűz*; a vlagyimiri harc epizódjában a *templom* és a hozzá tartozó tárgyak (pl. a gyertyatartó); a hallgatás epizódjában az *élelem*.

Ezek a tárgyi motívumok vagy úgy vesznek részt az eseményekben, hogy körülöttük szerveződik a cselekmény, ilyen az ikon és az élelem, vagy úgy, hogy közegei az eseményeknek, ilyen a templom és a természet, vagy pedig úgy, hogy az egész esemény szimbolikus motívumává válnak, ilyen a tűz és a már említett harang. Ha aszerint csoportosítjuk ezeket a motívumokat, hogy milyen értékeket képviselnek, akkor azt mondhatjuk, hogy vannak olyanok, amelyek az események tétjeiként, az adott esemény legfőbb értékeiként szerepelnek (ilyen a koboz, az ikon, az élelem és a harang), és vannak olyanok, melyek az élet egy meghatározott szimbolikus szféráját képviselik (ilyen a templom, a természet és a tűz). Ezek mindegyike szükségképpen valamilyen – több

vagy kevesebb – szimbolikus értékkel bír. A tűz például akkor válik vezérmotívummá, amikor Andrej találkozik egy idegen világgal – egy pogány szekta ünnepével –, és ezt az élményt nem tudja magában feldolgozni.

A mindenfajta tradícióval és a hatalommal szembeni lázadással találkozik itt Rubljov. A hatalom elleni lázadást már látta egyszer a kobzosnál, de itt a lázadás mellett a közösség feltétlen elfogadása állt. A kobzos nem a nagyherceget, hanem a népet szórakoztatta. Az eretnek gátlástalan szabadossága, a közösséggel való szembenállása viszont teljesen felfoghatatlan Rubljov számára, kiváltképp, hogy ez ugyanazokkal az elvekkel párosul, amelyeket ő is hirdet: a szépség és az öröm kultuszával. Ez ugyanis arra figyelmezteti, hogy az ember földi létének a középpontba állítása elvezethet a közösség és a tradíció elvetéséhez. Nem csoda, ha ez Rubljov individualizmusát meg is kísérti: bámészkodás közben szerzetesi ruhája tüzet fog. De mivel mégis a hatalom–közösség–tradíció ruháját hordja, az eretnekek rátámadnak, megkötozik és keresztre feszítik. „Legyél egy kicsit Krisztus” – mondják neki. Egy meztelen eretnek lány szabadítja meg kötelékeitől, de előbb megcsókolja. Fordított Júdás-csók ez: nem keresztre juttatja „Krisztust”, megtagadva tőle a szeretetet, hanem éppen beavatja a szeretet egyetemességébe, megszabadítva Rubljovot mindattól, ami valamiféle tradíció által emelt korlátot állíthat egyetemes szeretete útjába. Júdás a szeretetet alávettette a hatalomnak, ez a lány azt mutatja meg, hogy a szeretet a hatalommal is képes szembeszállni. Mikor ezek után Rubljov visszatér a „világba”, az első, amit meglát, egy csúnya, vénséges vén virrasztó öregasszony: a tradíció szimbóluma. Először találkozik itt Rubljov azzal az élménnyel, hogy az erőszak alkalmazása (a jelenet végén papok és katonák üldözik a pogányokat) nem a természetes világ rendjének a helyreállítása – mint ahogy ez a komédiás esetében még lehetséges (bár sokkoló) volt, hiszen nem lehetett tudni, hogy a kobzost miért viszik el: az erőszak még jogos is lehetett volna –, hanem a hatalom saját maga nevében gyakorolt pusztá terrorja. A jelenet azonban erőteljesen ambivalens, és ez a tűz szimbolikus jelentését is kitágítja. Az erőszak ugyanis nemcsak a hatalom oldaláról jelenik meg, hanem a lázadó pogányok oldaláról is. Tarkovszkij nem az egyiket mutatja fel a másikkal szemben, hanem leckét ad itt Rubljovnak a hatalommal való – pro vagy kontra – kapcsolat szükségképpeni tisztátalanságából. Az erőszak nemcsak az elnyomó hatalom kezében kegyetlen, hanem a vele szemben állókéban is. Jóllehet az eretnekek erőszakossága védekezés, ám Rubljov keresztre feszítésén ez mit sem változtat. Andrej azzal találja itt szemben magát, hogy – bár nem vállalja – mint szerzetes, az eretnekek szemében része a hatalomnak. Nem azért, mert él vele, hanem azért, mert annak ruháját hordja. A hatalom–ellenállás dichotómiájából nézve ez elég a megbélyegzéshez.

A felsorolt motívumok – templom, tűz, természet, ikon, koboz, élelem, harang – egy szimbolikus értékvilág alapelemei a filmben. Olyan univerzumot képviselnek a konkrét történet világában, amely értékállandósága és pusztá megjelenése révén egyfajta felszólító jelleggel bír. Valahogy úgy viszonyul a

változó, tapasztalati világhoz, amelyen itt a hatalom uralkodik, mint a törvény világa a jelenség világához, ahogy Hegel megfogalmazta. A törvény nincs a jelenségeken túl, hanem közvetlenül *jelen* van; a törvények birodalma *nyugalmas* képmása az egzisztáló vagy megjelenő világnak. De a „megjelenő világ” mint képmás egyszerismind negatív lenyomat is. Ami a megjelenő létezésben gonosz, szerencsétlenség stb., az *magán- és magáért-valósága szerint* jó és szerencse. A szimbolikus értékvilág elemei a valóságos világban vagy egyáltalán nem értékek, vagy szentségük nem mindenható. Ezért nem evidens, hogy a közvetlen világban való jelenlétük egy érzékfeletti univerzum megnyilatkozása. Szerepük passzív és szenvedőleges, nem alkotnak átélhető világot. Ezért van szükség azokra a visszatérő motívumokra, amelyek már nyílt és érzékelhető jelei bizonyos epizódok összetartozásának, és ezáltal teszik elhelyezhetővé ezeket az elemeket a metafizikai világban. Így jön létre a közvetlen világ eseményeinek igazi összetartozása a szimbolikus értékvilág szintjén, míg a közvetlen történet szintjén ez az összetartozás nem létezik vagy érzékelhetetlen. Ezért érezhetjük a repülni vágyó paraszt epizódját a film világához tartozónak, holott közvetlen szinten semmi sem köti ahhoz.

Melyek a vezérmotívumok? A három vezérmotívum három különböző státusú tárgyiasságot képvisel a filmben. A *víz* a természeti táj konkrét eleme, különböző események játszódhatnak le benne és körülötte. Csupán két vagy három olyan kép van, amely a víz motívumát kiemeli ebből a konkrétumból. A *ló* a konkrét világ egyik élő szereplője. Ez a motívum azonban már közvetlenül a film elején szimbólummá válik, és ezt a státusát végig megtartja. Az *eső* a konkrét világ elemeként jelenik meg, de hamar olyan motívummá válik, amely bár a konkrét világon belüli, még sincs semmi köze ahhoz, hanem minden megjelenése a „másik oldal” jelenlétét idézi fel.

Nézzük azokat a jeleneteket, ahol a víz jelentőségteljes motívum. A film első epizódjában Jefim lezuhant ballonjából a vízbe szökik ki a levegő. Mikor a druzsina elviszi a komédiást, egy folyó egyik partján mennek, a másik oldalon Rubljovék haladnak. Foma, Andrej segédje a folyóba mossa az ecseteket, és a kamera hosszan mutatja, ahogy a festék feloldódik a vízben, és elúszik az árral. Amikor a mestereket megvakítják, az egyik kulacsból tej folyik a patakba. A tatár lovasok egy folyón gázolnak keresztül, a kamera egy képben csak a felzavart vizet mutatja. Fomát egy tatár lenyilazza, Foma belezuhan egy patakba, elviszi az ár, és valami fehérség úszik utána, mintha a kőfaragók kulacsából kiömlött tej volna. A pogány ünnep egy vízparton folyik, az eretnekek a vízben mutatnak be szertartásokat, később az üldözött eretnek lány vízben úszva menekül üldözői elől, amit a kamera hosszan mutat. Boriszka a meredek folyóparton végigszánkázva találja meg a megfelelő agyagot, ugyanennek a folyónak a másik partján Rubljov halad egy szekérrel. Végül a film utolsó képében, ahol mindhárom motívum együtt van, az *esőben ázó lovak* egy szigeten állnak, körülöttük hatalmas *folyam*.

A víznek ezekben a képekben etikai jelentése van: a víz a megtartó, az elpusztultat befogadó, a jót a rossztól elválasztó elem.

A ló közvetlenül is jelkép a filmben: „A ló számomra az élet jelképe” – mondja egyik nyilatkozatában Tarkovszkij. A poétikai fejezetben láthattuk, hogyan válik a ló a filmben szimbólummá. Ezen az első megjelenésén kívül elsősorban a tatár támadásnál idézi fel Tarkovszkij a ló szimbolikus szerepét, és a film utolsó képében szerepel, már minden dramaturgiai kontextusból kiszakítva, pusztán e szimbolikus jelentés alapján.

Az esővel más a helyzet. Az esőnek hasonló szerepe van, mint a víznek, de sokkal elvontabb szinten. A víz, szerepének megfelelően, majdnem minden fontosabb eseménynél jelen van. Az eső ezzel szemben csak ott jelenik meg, ahol valami fontos lelki esemény történik. Ezt azonban csak fokozatosan vesszük észre. A motívum lelki történésekhez kötődése is csak fokozatosan jut előtérbe. A film elején érdekes játékot űz Tarkovszkij az esővel. A történet úgy indul, hogy a mezőn Andrej be akar bújni az eső elől egy fa alá, és Danyiil rá szól, hogy ne ijedezzen az esőtől. Nem sokkal később a komédiás, mikor abahagyja a bolondozást, lehúzza az ingét, és meztelen felsőtesttel kiáll az esőbe. Ez az ellenpont akkor lesz igazán érzékelhető, amikor az első rész végén az együgyű lány nyújtotta katartikus élmény után Andrej kiszalad a templomból a megeredt esőbe. A következő alkalommal az eső nyilvánvalóan valamiféle kegyelmi állapot megnyilatkozása: mikor Boriszka rátalál a keresett agyagra, megered az eső. A film végén pedig az eső áztatja Rubljov ikonjait. (Az esőben ázó lovakról már volt szó.) Az eső a „másik világnak” a kiválasztottak számára való megnyilatkozása.

Az első esetben ezt Rubljov még nem ismeri fel. El akar bújni, mert fél, hogy megázik. Itt az esőnek még erősebb a dramaturgiai jelentése, bár ugyanúgy jelen van a szimbolikus értelem is, amennyiben Rubljovnak és az esőnek a viszonya előre jelzi azt a konfliktust, ami a festőt szerepével, felszenteltségével szembeállítja. A kobzos bátran áztatja testét az esőben, tisztában van szerepével, s vállalja azt. A néma (félkegyelmű?) lány megjelenése reveláció Rubljov számára, az alkotásba vetett bizalmat szerzi vissza, és ezt foglalja össze Tarkovszkij abban a képben, hogy a festő kiszalad a szakadó esőbe. Ez utóbbi jelenetekben az esőnek nincs dramaturgiai szerepe. Boriszka esetében azonban újra fontos szerepet kap, és a szimbolikus jelentés ebben jelenik meg: az eső áztatta agyagos töltésen megcsúszva talál rá a fiú a megfelelő minőségű agyagra. Az eső itt szó szerint beleavatkozik a cselekménybe, nem csupán szimbóluma a felkentségnek, hanem érzéki bizonyítékát is adja ennek. Az eső itt már az isteni kegyelem – működés közben.

Összefoglalva a következőket állapíthatjuk meg. Már a film legfelszínibb rétegében kettősséggel találkozhatunk: a kronologikus váz lazasága és epizód-szerűsége egy „belső történet” által szilárdul meg. A legkülsődlegesebb történet – Andrej életének eseményei – csak egy belső lelki út által válik igazán történetté. Ezért azt mondhatjuk, hogy a „külső” eseménysorral párhuzamosan egy „belső történet” is zajlik, amely Rubljov elbizonytalanodásának, majd a hit újra megszerzésének története. Ha ezt a kettősséget – most már a figurákat elemezve – tovább követjük, a belső világ és külvilág e szétválasztását motívá-

ló alapkonfliktusra bukkanunk: a négy fő figura – Rubljov, a kobzos, Theofan és Boriszka – négy variáció az alkotónak az ellenséges külvilágra adott válaszára. Ugyanezen a nyomon ismét továbbhaladva a film felépítésének olyan elemére találunk, amely egyrészt a felállított kettősséget egy „többszólamú” harmóniába fogja, másrészt alkotás és külvilág konfliktusának világszemléleti motívumaira is rávilágít: ez a kronologikus narrációval párhuzamosan futó motivikus narráció. A két szerkesztési elv két világ megjelenési formája. A filmben fellelhető kronologikus váz egy szimbolikus értékvilágé, amely a kronologikus eseményekre mindig mint válasz, mint reakció érkezik. A kettő ugyanannak a teljességnek az ellentétes oldala. Mindez az emberi életnek olyan kettős szemléletét tükrözi, melyben az időtlen etikai abszolútum az időbeliségben eltűnő történelmi világnak állandóan jelenlevő „ellenvilága”. Egy megromlott világban jelenlevő Isten.

Hogyan válik érzékelhetővé a „másik világ” egysége? A visszatérő motívumok a dramaturgiába ágyazottság és az elvont szimbolikusság közötti átmeneti státusokkal a néző gondolkodását arra hangolják, hogy minden, a dramaturgiában kiemelt szerephez jutó tárgyat szimbolikusan is próbáljon meg értelmezni. Erre a film elején nyíltan is felhívja a figyelmünket a rendező. Arra a dialógusra gondolunk, amelyben Danyiil fontosságot tulajdonít egy olyan nyírfának, amelyet addig sose vett észre. Ez a néző számára is figyelmeztetés, hogy a megszokott tárgyak itt szokatlan jelentőséget kaphatnak. Az egyes jelenetek kulcsmotívumainak ugyan megmarad teljes dramaturgiába ágyazottsága, de mégis magukba foglalják az egész jelenet jelentését, és így maguknak a motívumoknak az egymásutánjával is el lehet mesélni az egész történetet. Ezért tekinthetjük a motivikus szerkezetet a film egy másik szinten futó elbeszélő módjának.

Lássuk a történetet ily módon elbeszélve. Az első jelenet három motívuma a templom, a folyó és a ló. A templom mint menedék és mint kapocs fönt és lent között (l. szerepét a következő jelenetekben), a folyó mint megtartó, elrejtő és a jót a rossztól elválasztó, a ló pedig mint kiszolgáltatott, védtelen élet, amely itt elpusztul. A következő jelenet: eső (Andrej elbújik előle, a kobzos megfürdik benne; eláll, amikor jönnek a katonák, s elered, amikor elviszik a kobzost); folyó (az egyik oldalon a katonák, másik oldalon Rubljovék); és a vezérmotívum, a hangszer, melyet az egyik katona durván darabokra tör. A következő részben nem szerepelnek állandó motívumok, sőt vezérmotívumot is csak némi erőlködés árán találunk: talán az ikon lehetne az, ami körül a jelenet forog. Mindez érthető abból, hogy ez az epizód, melynek főszereplője Kirill, elsősorban a film fontosabb szereplőinek bemutatására szolgál. Ezért itt inkább az egyes figurákhoz tartoznak jellegzetes tárgyak: Theofanhoz a Pantokrátor-ikon, amely a bizánci szigorúságot képviseli (és ami figurájának ábrázolását is meghatározza), Danyiilhoz a *Biblia*, jámborsága és szeretettelisége jeleként és Kirillhez a botja, amellyel agyonveri saját kutyáját.

A következő rész vezérmotívuma a természet. Rubljov és Theofan párbeszéde a természetben játszódik, amit határozottan kiemel a rendező. A film-

ben Boriszka jelenetén kívül sehol nem látunk ilyen közeli és intim viszonyt a természettel, mint itt. Mivel a visszatérő motívumok is mind természetiek, a természettel való ilyen szoros kapcsolat a másik világgal való intim viszonyt jelzi. A következő epizód vezérmotívuma a tűz, mely itt a kísértést, egyben a lázadást és az erőszakot is jelenti, és újra megjelenik a megmentő és elválasztó folyó. A kőfaragók epizódjának fő motívuma a tej, amellyel a kis hercegnő lefröcsköli Andrejt, és amely a megvakított kőfaragó kulacsából belefolyik a patakba. Ezután, Andrej vívódásának lezárásaként, megint megjelenik az eső. A tatár támadásnál az eső és a természet kivételével az összes eddig látott motívum megjelenik, mégpedig vagy meggyalázva (a folyón átgázolnak a tatárok, az ikont elégetik, a templomot szétdűlják), vagy a pusztulást jelképezve (a megölt ló, a kiömlött tej). A hallgatás éveinek epizódjában az élelem, a testi táplálék válik a legfontosabb motívummá, ami körül minden forog.

A harangöntés részben újra mindegyik motívum együtt van, kivéve azokat, amelyek pusztulást jelentenek, és hozzájuk társul a harang mint szimbólum. A sokszor idézett utolsó képben a három vezérmotívum jelenik meg együtt.

A motívumok által „elbeszél” történet a feszültségek megteremtésével és feldolgozásával ölt testet. A feszültségoldó motívumok – főképp a folyó és az eső – mindig valamilyen pusztulást vagy erőszakot jelző motívumra, illetve motívumsorra felelnek. Általában azt lehet mondani, hogy a tatár támadásig egyre nagyobb feszültségeket kell feloldani, vagyis a feszültségkeltő és feloldó motívumok aránya egyre inkább az előbbiek javára tolódik el. A kobzos epizódjában az összetört hangszer egyetlen motívumával szemben az eső négyyszer jelenik meg, és jelen van a folyó is. Az eretnekek és a kőfaragók epizódjában azonban csak egy feloldó motívum van; a folyó, szemben a többször megjelenő kiömlő tejjel és a tűzzel. A végső feloldás, az eső viszont csak jóval később jelenik meg. Vlagyimir feldúlása után már nem jön feloldás. A „segítő” motívumok legközelebb már csak Boriszkának jelennek meg. A motívumok tehát pontosan jelzik, hol tart a belső történet, milyen erős Andrej hite, mennyire képes még ellenállni a világ kegyetlenségének. A másik világ csak akkor ad hírt magáról, amikor jelen van a belévetett hitnek valamilyen minimuma. Amikor ez is kivész, akkor elnémul. A segítő motívumok akkor tudnak újra megjelenni, amikor megjelenik egy újabb hit: a Boriszkaé. A film végi kép, az esőben békésen legelésző lovak egy folyóparton, amelyet színesben látunk, valószínűleg épp ennek a hitnek mint a túlélés feltételének a szükségességét deklarálja, általánosságban, minden történelmi kontextustól elvonatkoztatva – pontosabban épp a jelenre utalva.

A másik világ megnyilatkozása tehát nem független az e világi ember hitétől. A filmszerkezetben ez úgy jelenik meg, hogy a motivikus vonal valójában a dramaturgiai vonalhoz viszonyulva mozog. Azt követi, hogy a szereplők mennyire tudnak felülemelkedni azon, ami a dramaturgiai vonalon megjelenik. Mégis két független jelzésrendszerről van szó. A dramaturgia szintjén a motívumok csak nagyon halvány szerepet játszanak, ezért a motivikus vonal működése a motívumok egymáshoz viszonyított megjelenéséből, illetve eltűnéséből

derül ki igazán. A két világ megjelenítésének tehát itt két elbeszélőszerkezet felel meg: az e világé kronologikus, a másik világé motivikus narráció.

Szimbólumok, metaforák és egyéb tárgyi motívumok már az **Iván gyermekkorában** is előfordultak. Csakhogy ott elsősorban illusztratív, hangulatfestő szerepük volt. A **Rubljovban** viszont a tárgyi motívumok a képek jelentését nem alkalmilag, hanem rendszerszerűen módosítják: a visszatérő motívumok – ott, ahol jelen vannak – mindent a másik világhoz való viszonyának fényébe állítanak. A hangszer széttörése a kobzos epizódjában dramaturgiailag az erőszak csúcspontja. De azt, hogy mindebben egy felsőbb etikai rend megsértése testesül meg, azért láthatjuk bele ebbe az eseménybe, mert jelen van az eső, amellyel a kobzos „jó viszonyban” van, és a folyó, amely az ő támadóit és Andrejéket elválasztja. Ebben a két motívumban jelenik meg a másik világ, és jelenlétével a hangszer összetörését más dimenzióba helyezi át.

Így működik ez a kettős elven felépített elbeszélőmód, amely az **Andrej Rubljovban** érhető tetten a legtisztábban, Tarkovszkij egyetlen további szovjet filmjében sem jelentkezik többé ilyen harmóniában. A **Tükör** elbeszélőszerkezetében a kronologikus narráció a minimálisra enyészik, és a motívumszériák jelentéseiket elsősorban egy kulturális tradícióból merítik, a **Sztalkerban** pedig a motívumok szeriális szerkezete tűnik el, és így egyszeri megjelenésükben, felmutatásukban motívum voltuk is elhalványul. Ezért nagyon erős az utóbbiban a másik világ tárgyakon keresztül való megjelenésében a transzcendens mozzanat.

A TÖRTÉNELEM

Beszéltünk már Tarkovszkij tárgy- és képszemléletének azokról a vonásairól, amelyek rokonságba hozhatók az ortodox vallási tradícióval. Anélkül hogy Tarkovszkij művészetét az ortodox vallásosságból akarnánk magyarázni, a párhuzam felállítása sok mindenre fényt deríthet. Ez annál is inkább így van, mivel Tarkovszkij – tudatosan – erősen kötődik az orosz kulturális tradíciókhoz, melyekbe szervesen beletartoznak az ortodox vallási gondolkodás hagyományai is. Korábban volt szó a motivikus szférában megnyilvánuló tárgyszemlélet kulturális forrásairól. Láttuk, hogy Tarkovszkijnál a tárgyak – elsősorban a természet tárgyai – miként nyernek olyan tulajdonságokat, hogy a transzcendencia megnyilatkozásait láthassuk bennük. Ez a szemlélet feltételezi a külvilággal való „barátságos” viszony lehetőségét. Tarkovszkij vonzódása az erősen tárgyias ábrázoláshoz éppen ebből a barátságos viszonyból származik. Ezt az összefüggést egy ellenpéldával világíthatjuk meg a legjobban.

A kortárs filmművészetben Bresson ábrázolásmódjára legalább ennyire jellemző az erős tárgyias jelleg. Nála azonban a tárgyak épp az ellenkező szerepet töltik be. Bresson tárgyi világa az emberi kiüresedés ellenséges világa. Nála a tárgyak sohasem válaszolnak az ember közeledésére, sőt sokszor maga az ember is a tárgyak szintjére degradálódik. Bressonnál az ember sohasem talál

menedéket a tárgyakban, és csak nagy erőfeszítések árán sikerül kiemelkedni közülük, ha egyáltalán sikerül. Tárgyi ábrázolása ezért is statikus, merev, míg Tarkovszkijé mindig dinamikus, a tárgyak aktív jelenlétére utal. Bresson tárgyai a „rejtőzködő isten” világában vannak – Sadoul a filmművészet janzenistájának nevezte őt –, Tarkovszkij tárgyai a mindent átható szellemiség világában. Ez a két ábrázolásmód, mely tárgyában hasonló, két – egymással ellentétes – vallási tradícióból származik.

A világnak ez a szerves szemlélete Tarkovszkijnál egy másik szempontból is vizsgálható: a történelemszemlélet szempontjából. Tarkovszkij történelemszemléletét nemigen lehetne hozzárendelni egyetlen gondolkodói hagyományhoz. Történelemről való gondolkodása mégis áttekinthető rendszert alkot; most azokat az elemeket említjük meg, amelyek visszavezethetők az orosz történelmi gondolkodás bizonyos tradícióira.

Csaadajevre már egyszer hivatkoztunk azzal kapcsolatban, hogy az orosz történelmet hozzá hasonlóan Tarkovszkij is egyfajta elhagyatottságnak, bizarr fejlődéstelenségnek tekinti. Minderre a legjobb példát a **Tükör** szolgáltatja, melynek központi motívuma a tradíció átörökíthetlensége, a generációk egymás közötti kommunikációjának lehetetlensége. Azonban Tarkovszkij viszonya magához a történelmi és kulturális tradícióhoz némiképp különbözik Csaadajevétől. A **Tükör**ben idézett Puskin-levél is ezt támasztja alá. Puskin itt – éppen Csaadajevvel vitatkozva – azt fejtegeti, hogy az orosz történelemnek egyik legfőbb hagyománya az az áldozatvállalás, ami Oroszországot a Nyugat védőbástyájává teszi, és hogy ez a küldetés a biztosítéka mind a nyugati civilizáció, mind Oroszország fejlődésének. Puskin szerint ez a történelmi gyakorlat az orosz kultúra és társadalom tradícióiban gyökerezik. A **Tükör**ből egész világosan kiderül, hogy ezt Tarkovszkij is így gondolja. Csaadajev ezzel szemben az orosz történelmet inkább üres lapnak, folyamat nélkülségnek látja, hagyományait – kiváltképp a bizánci kereszténységet – értéktelenségnek, sőt károsnak ítéli. Jóllehet, Oroszországnak ő is kitüntetett, sőt vezető szerepet tulajdonít az európai fejlődésben, csakhogy szerinte ez a szerep korábban nem volt része az orosz történelemnek. Puskin szerint viszont épp ez a szerep jelenti az orosz történelem kontinuitását, és innen az ő ragaszkodása a folytonosságot jelentő tradíciókhoz. Tarkovszkij álláspontja – amennyire filmjeiből megítélhető – sajátos vegyülete e kétféle nézetnek. Az orosz kultúra hagyományait illetően Puskinhoz áll közelebb: a nemzeti hagyományokat ő is a történelmi kontinuitás biztosítékainak tekinti, melyek közül az egyik legfontosabb az oroszország történelmi küldetése. Az ő szemében azonban ez a kontinuitás valahol megtört, és mindez a jelenben nem mint gyakorlat, hanem csupán mint átörökíthetetlen szellemi tradíció él tovább azoknak a tudatában, akik még egyáltalán emlékeznek rá. Ezért a jelen történelméről gondolkodván szemlélete Tarkovszkijt Csaadajevhez közelíti, aki az orosz történelem egészéről állította a folytonosságnélkülséget.

Ez a szemlélet a történelmet szétválasztja hatalmi gyakorlatra és történelmi elvre. Csaadajev szerint az orosz történelem híján van egy olyan átfogó törté-

nelmi elvnek, amely fejlődést biztosíthatott volna az ország számára. Oroszország történelme nem más, mint hatalmi küzdelmek anarchikus sorozata, amely semmiféle szellemi tradíciót nem volt képes kitermelni magából. Így ír erről: „A szellemi erő nálunk soha nem állt a társadalom csúcán; az idők törvénye, a hagyomány sosem uralkodott minálunk...”⁹ *Szellemi erő, az idők törvénye, hagyomány* itt egyet jelent Csaadajev számára: azt a történelmi fejlődés-elvet, amelyet a hatalmi gyakorlatnak magáévá kell tennie, s amelynek nevében és szem előtt tartásával kell kormányoznia az országot. Tarkovszkij a szellem és hatalom szétválasztását hasonlóképpen látja, mint Csaadajev, csakhogy ő tételez egy olyan hagyományt, amely képviselhetné az összhangot: ez a hagyomány a közösségi elv, amelyen az orosz történelmi küldetéstudat is alapul. Bármennyire is közel áll ezáltal tradicionalizmusa Puskinhoz, sőt a szlavofilekhez, az, ahogy az orosz történelem szellemi kontinuitását szemléli, mégis Csaadajevhez közelíti őt. Mégpedig nem is akárhogyan.

Mint említettük, Csaadajev az oroszország történelmi szellemét még nem létezőnek és kialakítandónak tekinti. Tarkovszkij 140 évvel később úgy beszél erről, mint elhalófélben levő és felelevenítendő, a hatalmi gyakorlatról már levált tradícióról. Konceptiója ennyiben tekinthető a szlavofilizmus egyik mai válfajának is, hiszen a múlt századi szlavofil ideológia központi eleme volt az a politikai program, mely szerint a hatalomnak „vissza kell térnie” a népi elv és a népben gyökerező tradíciók szerinti kormányzáshoz. A népnek és az orosz szellemnek az idealizálása ebből a programból egyenesen visszakövetkeztethető. De éppen itt van a különbség Tarkovszkij szemlélete és a szlavofil gondolkodás között. Ő ugyanis nemcsak a tradíció és a hatalom szétválását látja, hanem a tradíció érvénytelenedését is az egyéni tudat szintjén (**Solaris, Tükör, Sztalker**). Tehát magát a tradíciót is problematikusnak érzékeli nemcsak a társadalmi gyakorlatban, hanem az egyéni életben is. Sőt ez utóbbi még fontosabb számára. Filmjei a tradíció és a közösség problematikáját elsősorban az individuuum felől közelítik meg. (Igazából csak a **Tükörben** van utalás a társadalmi élet magasabb szintjeire.) Hogyan beszélhet akkor Tarkovszkij a hagyomány nevében, amikor éppen működését látja kérdésesnek?

Vagy úgy, hogy ezt a tényt mint értékvesztést, vagy úgy, hogy a tradícióhoz való odafordulást mint értéket állítja. Csakhogy mindkettő már individuális erkölcsi választás eredménye, amit az egyén részben a hatalmi, részben a mindennapi gyakorlattal való szembehelyezkedése alapján tesz meg (hiszen épp a morálisan helyeselt tradíció, a mindennapi élet és a hatalmi gyakorlat szétválását állítja). Ez az individuális morál azonban idegen test a tradíció közösségi szellemében. Éppen ez okozza a legnagyobb feszültséget Tarkovszkij művészetében. Attól a pillanattól kezdve, hogy a tradíció és a gyakorlat szétválása pontosan megfogalmazódik nála (az **Andrej Rubljovban**), a hagyomány választásának individuális gesztusa valahol mindig feszültségbe kerül magával a hagyománnyal. Ezt a két elvet csakis a reális életkeretektől való kilépéssel le-

⁹P. Csaadajev, *i. m.* 215. o.

het összeegyeztetni. Nem véletlen, hogy az utána következő filmjeinek közege vagy a szélsőséges fikció (**Solaris**, **Sztalker**), vagy a betegség (**Tükör**, **Nosztalgia**, **Áldozathozatal**). A **Rubljov**ban meglévő végső feloldás is – erről lesz még szó – csupán egy pillanatra megvalósult példaként, de nem tartós állapotként jön létre.

Innen érthetjük meg, miért van a hit megszerzésének központi szerepe Tarkovszkij művészetében. Mivel az egyén körül semmilyen szinten nem lelhető fel olyan praxis, amelyet azonosítani lehetne a követendőnek tartott szellemi–történelmi (nemzeti) tradícióval, tehát az átszellemült közösség humanitárius elvével, az egyén számára a tradíció elfogadása a praxis felmutatása helyett magának a tradíciónak a felmutatásán keresztül *erkölcsi felszólítássá* válik. Ez a felszólítás viszont éppen ezért ugyancsak nem valamilyen gyakorlatra, hanem a hagyomány működőképességébe vetett hitre vonatkozik. Az erkölcs utolsó lehetősége Tarkovszkijnál az erkölcsbe vetett hitben van. És mivel ezt a hitet egyetlen létező közösség sem támasztja alá – még az oroszország sem hordozója többé ennek az erkölcsi tradíciónak –, megvalósítása ezért egyéni feladattá válik, és Tarkovszkij gondolkodása így tágul európai dimenziójúvá; az európai kultúrából is kiválogatja magának azokat a hagyományokat, amelyek ugyancsak valamiféle közösségiségre építenek. Így lesz állandó motívuma Breughel, Bach és Leonardo idézése.

Tarkovszkij „szlavofilizmusa” így nagyon is ellentmondásos, hiszen nemcsak az európai egyetemes kultúrára, az oroszról különböző közösségi tradícióra épít, de vallja a közösségválasztás egyéni erkölcsi felelősségének tökéletesen individualista eszméjét is. Mindazonáltal nem szabad elfelejtenünk, hogy a közösségi elvre való hivatkozás elsőrendű alapja Tarkovszkijnál mindig is az orosz kulturális és történelmi tradíció. Nem vitás, hogy az oroszország a közösségi elv mintapéldája Tarkovszkij számára. Csakhogy épp azért van szüksége az individuális különállásra, mert mindeközben a közösségi–kulturális tradíció és a társadalmi gyakorlat diszkrpanciáját állítja. Ha mindezt nem abból az egyetemes szempontból szemlélné, amelyben a humanitás és a közösségiség, szabadság és testvériség *egyszerre* értékek, akkor az oroszország kulturális tradíciói nem szerepelnének nála kitüntetett példaként: vagy teljesen elvetné ezeket a tradíciókat, mondván, hogy a praxis nem igazolja őket (ahogy Csaadajev tette), vagy azonosítaná őket egy orosz, népi és pravoszláv közösséggel (ahogy a szlavofilek tették), vagy az erkölcsi tradíció és a történelmi praxis minden ellentmondás ellenére való végső harmóniájának aktuálpolitikai ideológemáját állítaná. Csakis ebből az egyetemessé tágított, tehát az individualizmust is magába foglaló nézőpontból mutathatja fel az egész emberiség számára példának az orosz kultúra és történelem közösségi hagyományait úgy, hogy közben nem válik sem ezoterikus pravoszláv misztikussá, sem a szovjet rendszer apologétájává.

Hatalmi gyakorlat és történelmi elv szétválasztása létrehozza az „igazi történelem” átmoralizált és időtlenített képzetét. Ismét Csaadajevet idézzük: „És lévén, hogy a jövő különös látomásaiban, amelyekben egyesek egykor kivéte-

lesen részesültek, valószínűleg főleg az idők tökéletes egybefonódásáról való bensőséges tudásnak a kifejezését látnánk, úgy találnánk, hogy tulajdonképpen ezek a jövődölések nem vonatkoznak *semmilyen* meghatározott korszakra, hanem minden időkre egyaránt érvényes tanítások, mi több, *hogy bizonyos értelemben csak körül kell nézni, és láthatóvá válik állandó beteljesülésük a társadalom egymást követő korszakaiban, ami nem más, mint a morális világ örök törvényeinek mindennapos és fényes megnyilvánulása; így hát a jóslat ténye ugyanolyan érzékelhető volna akkor, mint maga a bennünket érdeklő események ténye.*” (Kiemelés a szerzőktől.)¹⁰ Világosan rímel ez a gondolat az **Andrej Rubljov**nak azokra a vonásaira, amelyeket korábban megállapítottunk: különválnak az eseménytörténet és az „igazi történelem”, amely nem más, mint egy morális abszolútum „fényes megnyilvánulása” (a filmben: a motívumok). Az idő a történelemben csak az eseménytörténet szintjén releváns, az „igazi történelem” szempontjából lényegtelen, mert annak lényege épp az időtlen etikai Abszolútum. A történelem ebben a szemléletben nem más, mint morális princípiumok megvalósulásának, illetve meg nem valósulásának időtlen folyamata. A haladásként felfogott történelem innen nézve irreleváns.

Ezért is fontosabb Tarkovszkij számára az egyén világhoz való viszonya szempontjából a történelmi eseményekben való részvétel helyett az etikai önreflexió. Az **Andrej Rubljov**tól kezdve a történelem mint közeg kilép filmjeiből, és témáinak középpontjában a személyiség önvizsgálata és magakeresése, önmagát próbára tévése áll. Nem lehet véletlen, hogy az erkölcsi önvizsgálat történelmi fontosságát Csaadajev is hangsúlyozza: „Előbb létre kell jönnie a népek valamiféle házi erkölcsének, ami valami más, mint a politikai erkölcsük; akár az egyéneknek, előbb meg kell tanulniuk ismerni és értékelni önmagukat; tudatában kell lenniük fogyatékságaiknak és erényeiknek; meg kell tanulniuk megbánni az elkövetett hibákat és vétkeket, jóvátenni a rosszat, amit tettek, ragaszkodni a jóhoz, amelynek útját követik (...) elmúlt életük felé kell fordulniuk, és a múltban kell megtalálniuk jövőjüket.”¹¹

Tarkovszkij nézetei annyiban rokoníthatók Csaadajevével, amennyiben hasonlóképpen látják a „történelmi szellem” és a hatalmi gyakorlat viszonyát. A történelmi szellem megítélésében azonban Tarkovszkij sokkal közelebb áll Csaadajev ellenfeleihez, a szlavofilekhez. Az orosz közösségi szellem mint történelmi tradíció Tarkovszkij számára is valóság, és ő is innen eredezteti az oroszország történelmi küldetését. Ez megint csak a **Tükörből** olvasható ki leginkább, de a **Rubljov**ban is felfedezhetők ennek elemei.

A messianisztikus motívum ebben a filmben elsősorban az orosz nép erőfeszítésével és szenvedésével kapcsolatban kerül elő. Erre utal Andrejnek az a víziója, ahol egy orosz ember Krisztusként visz egy keresztet egy behavazott dombra, ahol őt a katonák megfeszítik. Ebben a messianisztikus elem nyilvánvaló, de a film máshol is többször utal a nép szenvedésére és az általa viselt ter-

¹⁰I. m. 122. o.

¹¹I. m. 132. o.

hekre. (Gyakran szokták idézni ennek a jelenetnek a Breughelra emlékeztető képi világát. Tarkovszkij Breughelt rokonnak találja az orosz kultúrával, és tudatosan is viszi bele néhány kompozíciójába a breugheli reminiszenciákat.)

Bár a megváltástudat a filmben elsősorban egy népiségközpontú szemlélettel áll kapcsolatban, az Európától való különállásra és bizonyos fajta orosz öntudatra itt is találunk utalást, amikor a harang felavatására egy itáliai diplomátát is meghív a nagyherceg. A diplomata kételkedését fejezi ki, vajon ezek a rongyos parasztok képesek-e olyan harangot önteni, amely meg is szólal – s ebben a pillanatban szólal meg a harang.

Tarkovszkij népszemléletének bizonyos elemei rímelnek a szlavofil történelmi gondolkodás bizonyos tradícióira is. Azokra a vonásokra gondolunk, amely az (orosz) népet olyan princípiumok hordozásával ruházza fel, melyeknek a szlavofilizmus a történelem menetében alapvető jelentőséget tulajdonít. Ez a szemlélet a népet és a hatalmat dichotómiában látja, amely hierarchiába rendeződik. Eszerint az orosz néplélek romlatlansága és a népi élet lelkisége, valamint közösségi tradíciói alapvető értékekkel bírnak, és ezzel áll szemben a hatalom, amely ezeket az értékeket vagy tiszteletben tartva, vagy semmisnek tekintve kormányoz. A szlavofilizmus ezekhez a népi értékekhez való visszatérést tűzte ki a hatalom feladatául. Minket itt most nép és hatalom elvi kettéválasztása érdekel. Ebben a filmben ez a kettős szemlélet igen jól megfigyelhető. Egyik oldalon a vért, hitet és földet egységbe foglaló népi elv, másik oldalon a barbár hatalom (amely a tatárral is szövetkezik). Az „oroszágnak” mint egységesítő elvnek a hangoztatása sohasem a hatalom, mindig a nép oldaláról hangzik el. Vlagyimir elpusztításakor az egyik muzsik így kérleli a rátámadó katonát: „Hiszen te is orosz vagy!” A katona erre így felel: „Vlagyimiri kutya!” Egyszer a nagyherceg öccse is hivatkozik nemzetiségére, mikor a megkínzott kulcsár őt tatárnak nézi, de ez inkább csak kontrasztként szerepel: hiszen épp honfitársait gyilkolja. Mindezek után Rubljov így fakad ki: „Szegény Oroszország, te mindent eltűrsz!” Az oroszország tehát a filmben is a néppel, sőt az emberrel lesz szinonim fogalom: „Az embernek eszébe kell juttatni ember voltát, azt, hogy orosz” – mondja Rubljov. És megint utaljunk a komédiás epizódjára, ahol a népi közeg békességének, természetességének és a rátörő hatalom idegen durvaságának az ellentéte élményszerűen is átélhető. Akszakov, múlt századbéli történetíró az Ország és az Állam kettősségében fogja fel az orosz történelmet. Az Ország a nép, mely lakhelyénél, de elsősorban lelkiségénél fogva alkot közösséget, az Állam pedig a hatalom, amely az Országot megvédeni hivatott a külső ellenséggel szemben. Ez a szemlélet a népet „néplélek” és föld egységében fogja fel, és az Ország fő hivatásául a lelki élet gyakorlását teszi meg. Tarkovszkijnak persze ehhez már semmi köze, ám észre kell vennünk, hogy Ország és Állam metaforikus kettőssége milyen jól ráillik a világnak arra a kettősségére, amelyet Tarkovszkij filmjében véltünk felfedezni: az egyik oldalon egy időtlen etikai törvényt képviselő világ, amely az ember (a nép) messianisztikus várakozásainak ígérete, melyben oroszország, természet, erkölcs és vallás egységet formál, a másik oldalon pedig a hatalom, amely

erkölcsre, földre, vérré és tradícióra fittyet hányva, terrorja alatt tartja az előbbi. Jóllehet, Akszakov Országnak és Államnak épp ellenkező előjelű viszonyát – szerves egységét – hirdeti, Oroszországnak e kettősségben való szemlélete felfedezhető az **Andrej Rubljov**ban is. Épp a kettős szerkezet világít rá erre. Mindaz, amit a motívumokon keresztül az etikai abszolútum világának tekintettünk, szembeállítva a közvetlen történet eseményeivel – tehát a történelemmel –, a világnak hasonlóképpen kettős szemléletét tükrözi. A motivikus szférát és a kronologikus szférát e két metaforikus világ szerkezetbeli megjelenésének tekinthetjük. Amennyire az Állam esetleges és külsődleges az Ország szempontjából, hiszen csak egy funkció betöltésére szolgál, amely idegen az Ország lényegétől, annyira a kronologikus szférában megjelenő történelmi világ is irreleváns a motivikus szférában megnyilvánuló etikai abszolútum világhoz képest. Ahogy Akszakovnál az Ország az igazi lényegét, a szervességet képviseli, úgy Tarkovszkijnál is mindez a motivikus szférához kapcsolódik. Ezzel szemben áll az etikailag értéket nem képviselő hatalom.

Mindeddig a filmnek csupán két dimenziójáról volt szó, amelyek magában a mű felépítésében is nyomon követhetők. Azonban a film alapkonfliktusát mélyebben elemezve itt is feltűnik a világnak egy harmadik dimenziója, amelyről már korábban szó volt. Rubljov konfliktusát úgy elemeztük, mint az alkotás lehetőségébe, vagyis egy etikai rend lehetőségébe vetett hitért való küzdelmet. Ebben a megvilágításban a belső út a külvilág és a hit párharca. De ha mindezt belehelyezzük abba a viszonyba, ami Rubljovot a tradícióhoz köti, a kép némileg bonyolultabb lesz.

Az már korábbi elemzésünkéből is kiderült, hogy Rubljov számára nem az alkotás általában, hanem az adott ikonfestői tradíció szellemében való alkotás okoz gondot. Nemcsak a külvilággal áll szemben, hanem azzal a tradícióval is, amely az e világi üdvözülést kizárva, eleve rossznak és megválthatatlannak tekinti a külvilágot. A tradíció természetesen nem csupán művészi tradíciót jelent, hiszen itt a művészi alkotás a lehető legerőteljesebben kötődik egy kultúra gondolkodásmódjához (mivel vallási művészetről van szó). Ez a tradíció tehát szilárd közösségi alapokon nyugszik, és az igazi konfliktus az, hogy ugyanakkor, amikor a művészi tradíciót Rubljov visszautasítja, ennek közösségi alapját továbbra is sajátjának tekinti. Ugyanerről a közösségi alapról kiindulva, másféle morállal akar alkotni. A képlet tehát nem két-, hanem háromtényezős. A bizánci tradíció, amelyet Theofan és Danyil is képvisel, határozott képet alakít ki a tapasztalati világról. Rubljov azonban nem fogadja el ezt a *modus vivendit*, mondván, hogy az alkotásnak új viszonyt kell teremtenie a közösséghez. Elveti a bizánci tradícióban azokat az elemeket, amelyek félelemre és megalázkodásra készítetnek, amelyek az ember földi életének teljes elutasításához vezetnek, az istenségnek merev ragyogású és tökéletesen emberidegen képet adnak, és kiemeli belőle azokat, amelyek egyfajta panteizmust, a földi élet Istentől áthatottságát, az egyénnek a közösség által való üdvözülését és a földi szépség kultuszát sugallják. Az égi királyság mindenhatóságával szemben a földi (népi) közösség megváltó erejét hangsúlyozza. Fontos tudni,

hogy mindkét elv része a bizánci tradíciónak. Rubljov tehát nem nyúl más tradícióhoz, hanem *ugyanabból mást emel ki, mást hangsúlyoz*. Ez a hangsúlyeltolódás azonban az adott pillanatban a hagyomány gyakorlatával való szembe-
szegülést jelentette egy individualisztikus – tehát tökéletesen hagyományidegen – elv alapján. Rubljov nem feltétel nélkül akar szolgálni, és alávetni magát a közösségnek. Mivel az embert akarja megfesteni, úgy gondolja, hogy az embernek méltónak kell lennie arra, hogy elfoglalja az embertelenül szigorú Pantokrátor helyét az ikonon. Ez az alkotásnak tökéletesen individualisztikus fel-
fogása: Rubljov egymaga akar rendelkezni alkotóereje fölött, és nem akarja azt feltétel nélkül a közösség szuverenitása alá helyezni. Fenntartja magának a jogot, hogy ha úgy látja, az ember mégsem méltó arra, hogy szépnek ábrázolják, akkor egyáltalán ne fessen. Kirill erre azt mondja: „Bűn elfojtani az isteni szikrát.” De ezzel nem találja meg az utat Rubljovhoz, aki számára az alkotás felett való rendelkezés a személyes integritás része, tehát nem felelős érte senki előtt. Ez az, ami Rubljovban tökéletesen hagyományidegen.

Ezért amikor Rubljov újra értelmesnek látja a közösség számára alkotni, ez nem egyszerűen visszatérés a közösségi elvhez, hanem a szabad individuum tudatos közösségvállalása az ártatlan áldozatként szemlélt néppel, az „Ország”-gal, amely szigorúan külön van választva a mindenkor basáskodó hatalomtól. Nem véletlen, hogy Boriszka népi figura. A példa ereje csak akkor hat Rubljovra, ha abból a közösségből jön, amelyről Rubljov számára be kell bizonyosodjon: megvan benne az ünneplésre és a szépségre való képesség. Márpedig Boriszka erőszakkal, furfanggal és kérlelhetetlen fanatizmussal valósítja meg elképzeléseit, de épp ez az erő győzi meg Rubljovot végképp, hogy ez a közösség őrzi a jóra való képességet.

E problémából kiindulva érthetjük meg igazán a film elején látható repülő paraszt szerepét. Maga a figura nem Tarkovszkij találmánya az orosz filmművészetben. Nagyon valószínűnek tartjuk, hogy tudott arról a filmről, amelyet 1926-ban készített Jurij Tarics, címe: **A rabszolga szárnyai**.¹² Ez a némafilm egy jobbágyról szól Rettenetes Iván idejében, aki szárnyakat készített magának, hogy repüljön. Találmányáért állandó üldöztetésben van része, míg végül kísérleteinek maga a cár vet véget. Miután végignézte a jobbágy repülését, kijelenti: „az ember nem madár”, és a szárnyakat összetöri, a jobbágyot pedig börtönbe záratja, aki ott is hal meg.

A filmnek számunkra fontos momentuma, hogy nemcsak a cár üldözi a fel-
találót, de jobbágytársai is többször megverik. Nos, Jefim epizódjában épp ez a lényeg. A valószínűtlen repülőszerkezettel levegőbe emelkedő merész muzsikra nem papok vagy katonák támadnak, hanem ugyanolyan parasztok, mint ő. Az utolsó pillanatban sikerül elvágna a köteleket, s így azok már nem tudják visszarángatni a földre. Szabadon repülhet. Míg el nem szabadul, nagy dulakodás van segédei és a rájuk támadó parasztok között. Ám amikor magasba emelkedik, mindenki tátott szájjal bámulja. Az egyik döbbenet utánakiabál:

¹²A film létezésére Geréb Anna hívta fel a figyelmünket.



„Jefim, hová mész?” Azt, hogy Jefim valóban el fog repülni, senki sem hitte komolyan, azok sem, akik segédkeztek neki, és talán még ő maga sem. Jefim repül egy darabig, majd lezuhan, és összetöri magát.

Úgy gondoljuk, hogy az előzőek alapján ezt az epizódot mottóként értelmezhetjük, amennyiben Rubljov útja a közösséghez való visszatalálás története, és amennyiben Tarkovszkij mindenféle alkotás kiindulópontját és értelmét a közösségben látja. Jefimnek azért kellett lezuhannia, mert – jelképesen és konkrétan is – elszakadt a közösség talajától, találmánya, ha korszakalkotó is – sőt talán épp ezért –, nem a közösség aspirációiból indult ki. Tarkovszkij ezzel nem Jefimet vagy találmányát minősíti, hanem arra figyelmeztet, hogy ha az alkotás nem találja meg az utat a közösséghez, abba az alkotó belepusztulhat. Tarkovszkij ezt ugyan tragikusnak látja – az agonizáló ló szimbóluma a bizonyíték erre –, de tényként közli. Számára egy út lehetséges, bármerre kacskaringózzék is: az, ami a közösséghez vezet vissza. Ha ez az út valamiképp járhatatlan, akkor jön a betegség és a meghasonlás, mint további filmjei mutatják.

Ebben a filmben az individuális morál és a közösségi tradíció még szintézisre jut egymással, ha eleinte szemben állnak is. Az individualizmus Tarkovszkij számára annak biztosítéka, hogy a közösségi elv nevében ne kelljen az embertelenséget is elfogadni, a közösségi elv viszont az ő szemében olyan tradíció, amely egyedül képes értelmet adni mindenféle alkotásnak. Ezért a legfőbb cél az individuum integritását megőrizve, új közvetlenséget te-



remteni a közösségi tradícióval. Az igazi Rubljovnak, Tarkovszkij szerint ez sikerült, s ezt akarják bizonyítani a film végén bemutatott ikonok, amelyek színessége világos kontrasztban áll a történet fekete-fehérségével. Ezeket a színeket azonban az ikonra csurgó eső elmossa: az új, közvetlenséghez vezető utat mindenkinek magának kell végigjárnia, Rubljov csupán példa számunkra, de nem vált meg egyszer s mindenkorra az erőfeszítéstől. Mindnyájan ugyanolyan kiszolgáltatott, de megszentelt életek vagyunk, akiket csak saját hitünk menthet meg a pusztulástól.

Az **Andrej Rubljov** talán máig Tarkovszkij legnépszerűbb műve. Híréhez eleinte kétségtelenül hozzájárult a körülötte kirobbant botrány is. A szovjet hatóságok ugyanis az utolsó pillanatban (állítólag a film már a repülőtéren volt) tiltották meg kiküldését a cannes-i fesztiválra, s ezek után a film három évig dobozban is maradt. Nem csoda hát a fokozott érdeklődés, ami három év múltán fogadta, amikor végre bemutatták Cannes-ban – igaz, csak az információs programban. Természetesen nem ez magyarázza az **Andrej Rubljov** világsikerét, amely máig is a mozik műsorán tartja Európa számos országában. Az azóta tartó változatlan népszerűség nyilván a film értékeiről mond a legtöbbet, az azonban, hogy Tarkovszkij filmjei közül miért éppen az **Andrej Rubljov**nak jutott ez a szerep, már nem magyarázható egyszerűen azzal, hogy a rendezőnek ez volna a „legjobb” filmje.

Megítélésünk szerint ennek a kitüntetett helynek alapvetően két oka van.

Az egyik az, hogy Tarkovszkij filmjei közül itt valósul meg leginkább a konvencionális forma és a sajátosan tarkovszkiji világlátás szintézise. Az **Iván gyermekkora**, bár ugyancsak népszerű film volt a maga korában, sokkal több szállal kötődik bizonyos filmi konvenciókhoz, amelyek miatt mai szemmel sok részletében régiesnek érződik (utóbb maga a rendező is „tipikusan főiskolás” elsőfilmnek minősítette). A **Tükör** és a **Sztalker** pedig elbeszélőmódjában már annyira távol esik minden hagyományos narrációs formától, hogy az a nézőközönségét eleve szűkebb rétegre korlátozza, még ha a két film nagy formátuma azok számára is érződhet, akik esetleg nem értik őket. Az **Andrej Rubljov** azonban eltalálta azt a hangot, amely még egy viszonylag tág körben érthető, de olyan sajátságokkal is rendelkezik, amelyek nem kötik egy adott kor filmstílus-konvencióihoz, és harminc évvel elkészülte után is olyan eredetiséget és egyediséget biztosítanak a számára, amely csak remekművek sajátja.

A másik ok abban keresendő, hogy Tarkovszkij az **Andrej Rubljovban** az individuális és a közösségi ethosz katartikus erejű szintézisét tudja megteremteni azáltal, hogy egyszerre mutatja meg a művészet közösségi és individuális eredetét. E két forrás harmóniája az egész 20. századi művészet nagy utópiája, mely az avantgárd és a romantikus történelmi-politikai apológiák legfőbb nemtője. Tarkovszkij úgy villantja fel ezt a harmóniát, hogy egyik ideologikus szférához sem csatlakozik, csupán az individuális értékekhez ragaszkodó ember e harmóniába vetett hitét fogalmazza meg. Erről a hitről állítja, hogy a harmónia létrehozásához szükséges legfőbb erő. Ez az állítás maga is hittétel, és a film népszerűsége arra vall, hogy sokan vannak, akik hajlandók osztozni ebben a hitben.

FAUST FELTÁMADÁSA (SOLARIS)

„...Elvettetik romlandóságban,
feltámasztatik romolhatatlanságban;
Elvettetik gyalázatosságban,
feltámasztatik dicsőségben;
elvettetik erőtlenségben,
feltámasztatik erőben,

(I. Korinth. 15. 42–43.)

Az ortodox keresztény vallási hagyomány középpontjában, mint ismeretes, a *láthatatlan láthatóvá válásának* két testi csodája áll: a *megtestesülésé* és a *hús-vér feltámadásé*. A lelkinék és szelleminek ez a hangsúlyozottan érzéki oldala, a vallási csoda szinte dokumentáris konkrétsága az a „pogány” elem, amely a „kép-imádó” pravoszláviát, ikonjaival és liturgiájával eleve az esztétizis, a másik világ tökéletességének érzéki elképzelése és gyönyörűsége felé hajlítottta. Ez a tradíció nemcsak összefért a technikai kép modern médiumával, a filmmel, de szinte predesztinálta az orosz filmet arra, hogy a tradíció új művészi közvetítése és éltető forrása legyen. Ebből a szempontból Tarkovszkij az az orosz filmművész, aki nyíltan és vallási tekintetben is komolyan vállalja ezt a tradíciót, mikor a láthatatlant a láthatóban – saját bensejében – a szellemit az „érzéki filmvásznon”¹ keresztül tárja szemünk elé. Innen nézve már nem meglepő, hogy egész filmművészete a feltámasztás esztétikája és a megtestesülés misztériuma jegyében áll, anélkül hogy ezt vallási értelemben is tematizálná. Filmjeinek láthatatlan szellemi középpontjában nem az egyes ember, hanem a világszubsjektum, az élő univerzum áll, akár Solarisnak, akár Zónának vagy Abszolútumnak, Istennek, Logosznak nevezi is éppen. Az egyes ember mint szellemi létező, mint lélek ugyancsak magában – saját bensejében – tudja ezt a középpontot. Éppen az a kérdés számára, eljut-e ide, szét tudja-e törni az egyediség, az ego, a test páncélját és azzá tud-e válni, ami lényege szerint láthatatlan. Képes-e személylé, mikrokozmoszá, társsá lenni, azaz képes-e kitörni az ego bűnös, halált hozó bezártságából, képes-e megnyílni és kapcsolatba lépni az Abszolútummal, s ezen keresztül a másikkal – a másik emberrel, a természettel, a közösséggel –, képes-e megtenni azt a fordulatot, amely minden spirituális élet előfeltétele? Ebben a kapcsolatfelvételben nincs semmi fantasztikus, semmi kitalált, semmi kalandosan szórakoztató. Miként a múlt, a jövő sem önmagában, „önálló világgént”, hanem a jelen részeként ölt testet filmjeiben. A jellegzetes sci-fi motívumokat Tarkovszkij visszájukra fordítja: ami a sci-fiben a fantázia felszabadító vagy szorongató előreszáguldása a jövőbe, az Tarkovszkij filmjeiben a jelen idő erkölcsi katasztrófájában „cövekel le”,

¹L. ezzel kapcsolatban Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij visszaemlékezéseit: „Még az *Iván gyermekkor*a forgatása alatt sokat beszélgettünk a filmvásznon érzékiségéről, erotikus jellegéről – akkoriban erősen foglalkoztatta mindez.” (In *O Tarkovszkom*, Moszkva, 1989, 228. o.)

itt van és *most* van – bennünk, körülöttünk, mellettünk, de (!) egyáltalán nem visszafordíthatatlanul. A legtöbb fantázia a modernításban nem ahhoz kell, hogy a jövőt, hanem hogy a jelent képzeljük el. A modernitás egyik legszembevetőbb vonása, hogy – láthatatlan „másik világ”, transzcendencia, Isten híján – nem tudja elképzelni önmagát, és ezért a már vagy még nemlétező múlt és a jövő képeivel – a paradicsom és a pusztulás népszerű képeivel – takarja el azt a világszakadékot és világszakadást, ami a jelen avagy a modern művészet erőszakos metaforáival hozza felszínre a jelen bensejét: a semmit.

Tarkovszkij azért nyúlt a – 60–70-es években felvirágzó kelet-európai és ezen belül is főleg szovjet – „tudományos-fantasztikus” irodalom” alkotásaihoz, hogy a jelen művészi elképzelését lehetővé tegye, méghozzá nem a politikai, hanem a spirituális értelemben vett jelenét, nem a „szovjet rendszer”, hanem a civilizáció, a világhállapot elképzelését. Tarkovszkij a művészet erejével akarta visszaadni mindazoknak a vallási kategóriáknak, vallási történeteknek és erkölcsi értékeknek eredeti igazságát és mélységét, amelyeket a modernításban „szekularizáltak”, s a tudomány és technika kvázi-vallásának mitológikus nyelvére lefordítva meséltek tovább, miközben filmjei – legalábbis látszólag – megmaradtak a népszerű tudományos-technikai képzelet körén belül. Látszólag, mert először is a „ kozmikus tematika” nála metafizikai értelemben fogalmazódik át¹, s mert másodsor a tudományos fantasztikum „láthatatlan” jövőbeli világait megszabadítja elvontságuktól és műviségüktől, s – általános poétikai intenciójának megfelelően – az élet hétköznapi jelenvalóságának és dokumentáris konkrétságának formáiban ábrázolja. Ez a titka annak a bámulatatos hatásnak, amelyet Tarkovszkij „metafizikai költészete” – olyan kiemelkedő alkotásaiban, mint a **Solaris** és a **Sztalker** – a sci-fi „műfaji filmjeinek” nézőire és a műfaji kánonra gyakorolt. A 80-as években a **Sztalker** éven át vezette a sci-fi filmek amerikai versenylisztáját – noha éppoly kevésbé volt „műfaji filmnek” tekinthető, mint mondjuk Dosztojevszkij *Bűn és bűnböndése* „kriminek” –, és jelentős stilisztikai hatással volt – rendezője, Ridley Scott saját bevallása szerint – a korszak talán legmeghatározóbb sci-fi filmjére, a műfaji kánont radikálisan megújító **Szárnyas fejedőadásra**².

Tarkovszkij előtt nem volt ismeretlen a kortárs sci-fi filmek műfaji kánonja. Pontosán tudta, mit nem akar filmjébe engedni, és miért választott egy sci-fit új filmje forgatókönyvének alapjául. A választás azért esett Stanisław Lem regényére, mert igen nagy erővel szólaltatta meg a nosztalgia erkölcsi témáját, amely

¹L. ehhez: Leonyid Heller: *Vszcelemnaja za pregyelom dogmi – Razmislennijja o szovjetszkof fantasztyike*. London, 1985.

²Kétségtelen, hogy ezt az „átfogalmazást” nagyon megkönnyítette és talán inspirálta is a századfordulós orosz vallásfilozófia és vallásos tudományfilozófia „kozmozizmusnak” nevezett áramlata, amelyhez olyan gondolkodók is erős szálakkal kapcsolódtak, akik Tarkovszkij világhképeire jelentős hatással voltak – Nyikolaj Fjodorovtól Vlagyimir Szolovjovig és Pavel Florenszkijtól Nyikolaj Bergyajevig. L. ehhez: *Russzkij koszmizim (Antologija filozofszkof miszli)*. Moszkva, 1993. és *Filozofija russzkovo koszmizma*. Moszkva, 1996.

³A *Szárnyas fejedőadás* – egy évtized múltán. In *Film-Hírek* 1993. július, 6. o.

Tarkovszkij szinte minden filmjében valamiképpen megjelenik. A küzdelem pedig a forgatókönyv megírásától a film forgatásának egész ideje alatt azért folyt, hogyan szabadítsák meg a **Solarist** a sci-fi filmek tetszetős, külsőséges fantasz-tikumától. „Épp csak elkezdtünk dolgozni Tarkovszkijjal és Juszovval, az opera-tórral a **Solarison**, amikor sikerült megnéznünk Stanley Kubrick **2001 Űr-Odüsszeia** című filmjét. Nos, olyasvalamit szeretünk volna csinálni, ami épp az ellentéte ennek a filmnek. Az **Űr-Odüsszeia** minden egyes kockája úgy hat, mint valamilyen sci-fi lapból kiollózott illusztráció, megfilmésített képző-művészet, ráadásul nem is a legjobb kivitelben – írja Mihail Romagyin, a film díszlettervezője a kezdetekre emlékezve. – Tarkovszkij ahhoz hasonló atmosz-férát akart teremteni a **Solarisban**, mint ami a korareneszánsz olasz festő, Vittore Carpaccio egyik képén látható. Velencei rakpart, előtte hajók. Az elő-térben emberek sokadalma. Ami azonban a legdöntőbb: a festmény egyik sze-replője sem néz sem a másikra, sem a tájra, mintha mindegyik magába lenne te-metkezve, *nincs semmiféle kapcsolatuk a külvilággal*. Különös »metafizikai« atmosz-férát eredményez ez a kommunikációhiány. A filmben ennek a hatásnak a meg-felelőjét az »elidegenítés« eszközével érték el. Itt van például az a jelenet, ami-kor az űrhajós a Földtől búcsúzik. Kerti asztal, mellette ül az űrhajós (Donatas Banionis alakította). Esik az eső, veri az asztalt, a teával teli poharakat, az űrha-jós arcát. Neki azonban erre nem szabad reagálnia, ő mintha egy másik dimen-zióban lenne, ami az irrealitás atmoszféráját hivatott megteremteni.”⁵

TÉMA ÉS MOTÍVUMOK

A **Solaris** Tarkovszkij életművéből bizonyos fokig „kilóg”. Az a tény, hogy a cselekmény a jövőben játszódik, egy sor olyan dramaturgiai kötelezettséget rótt a rendezőre, amelyek épp a film gondolatosságának általános érvényét korlátoz-zák. Tarkovszkij fel is használt minden eszközt, hogy ezeket a műfaji korláto-kat a minimálisra csökkentse. „Egész munkánk a filmen nem volt egyéb mint küzdelem a műfaj ellen, kísérlet a regény földiesítésére – írja Mihail Romagyin. – Tarkovszkij új, rendezői forgatókönyvet írt, amelyben a cselekmény kéthar-mada a Földön játszódott, az úrutazás pedig epizóddá zsugorodott benne. Ez a kísérlet Lem éles ellenállásába ütközött. Tarkovszkijnak választania kellett: vagy lemond a filmről, vagy elfogadja a regény alapvető meseszövési vonalát.”⁶ Végül is Stanisław Lem a filmmel – nyilatkozatai szerint – nem volt megeléged-ve, regényének alapanyagából nem ilyen filmet szeretett volna készíteni.

Tarkovszkijt Lem regényéből egyetlen motívum érdekelte: a megelevenedő lelkiismeret. Mi történik akkor, amikor az ember lelkiismeretéből megeleve-nednek feldolgozatlan és elhallgatott bűnei? Úgy képzelte, hogy az egész tör-

⁵Mihail Romagyin: Kino i zsvopisz. In *O Tarkovszkom*, 165. o.

⁶I. m. 166. o.

ténet a földön játszódna, itt történne meg mindaz, ami a regényben a Solarison történik. Vagyis feltehetőleg a lelkiismeretben rejlő és a kint levő világ egymásba játszó, szimultán jelenlétére építette volna fel művét, amiben nem nehéz felfedezni a három évvel később elkészült **Tükör** alap gondolatát. Tarkovszkijt tehát már ekkor a **Tükör** problematikája foglalkoztatta, s ha a lehetőség meglett volna rá, a **Solarist** nyilván formailag is inkább a **Tükör** megoldásai alapján készíti el. Hogy ez mennyire így van, bizonyítja, hogy a két film rengeteg képi motívuma közös, sőt a **Tükör** zárójelenetének elvét, a tér-idő univerzum felbomlását, az idősíkok egybemosódását, a különféle térben és időben levő elemek egymás mellé helyeződését már a **Solarisban** is a film lezárására használja.

A **Solarist** tehát a **Tükör** előzményének tekinthetjük, nemcsak azért, mert motívumaiban és tematikájában sok hasonlóságot mutat vele, hanem azért is, mert – amint a rendező eredeti szándékából kitűnik – egy kicsit helyette is készült el. A **Solaris** azonban nemcsak előzmény, hanem átmenet is. Az **Iván gyermekkorától** a **Tükörig** haladva azt tapasztaljuk, hogy Tarkovszkij filmjeiben a konkrét cselekmény egyre kisebb szerepet játszik, helyét szellemi–lelki folyamatok veszik át. Az **Iván gyermekkorának** még egységes, lineáris cselekménye van, a **Rubljov** szerkezete már inkább epizodikus, a cselekmény egy belső történetet követ. A **Tükörből** pedig mindenféle cselekmény kiiktatódik, a film cselekményszerű alapszituációja is egy motívum lesz a sok közül. A **Sztalkerban** újra találkozunk cselekménnyel, csakhogy ez már tisztán allegorikus cselekmény. Nézzük, hogyan illik bele ebbe a sorba a **Solaris** cselekménye.

Kelvin otthonába, ahol apjával és nagynénjével él, az apa invitálására megérkezik Kelvin egyik kollégája, Berton, aki tagja volt az utolsó Solaris-expedíciónak. Visszatérésekor különös látomásokról számol be. Elbeszélése szerint, mikor egy Fechner nevű pilóta felkutatására indult, a bolygó felszínén növényeket és kerteket látott, valamint egy Fechner kisfiához hasonlító bébit, csak ez négy méter hosszú volt. Berton azt is hozzáteszi ehhez, hogy Fechner annak idején elhagyta a családját.

Látomásait az orvosok elmezavarnak tulajdonítják, a különös jelenségek kivizsgálására nem szavaznak meg újabb támogatást. A szolarisztika, vagyis a Solaris bolygó kutatásával foglalkozó tudomány hanyatlófélben van, a Solaris űrállomáson már csak három tudós dolgozik évek óta.

A visszatért pilóta levetíti Kelvinnek azt a felvételt, ami útbeszámolójáról készült, és próbálja meggyőzni, hogy látomása nem elmezavar volt, hanem a bolygó tevékenységével lehetett összefüggésben. Kelvin ugyanis másnap indul a Solarisra, hogy vizsgálata nyomán végső döntés születne az űrállomás sorsáról. Ő azon a véleményen van, hogy a további kutatásokra semmi szükség. Összevész Bertonnal és apjával is, akik épp ennek ellenkezőjéről szerették volna meggyőzni. Kelvin másnap elutazik. A filmnek ez körülbelül egyharmadát teszi ki, és egyetlen helyszínen játszódik, Kelvinék régies emeletes faházában és a körülötte elterülő hatalmas ősparkban. A film másik kétharmadának szintén egyetlen helyszíne a Solaris-bázis.

Kelvin egy elhanyagolt, kihaltak tünő űrállomásra érkezik, hiába hívogatja kollégáit, azok nem jelentkeznek. Majd egyszer csak előkerül Snaut, egy nyers modorú öregember, aki láthatóan egyáltalán nem örül Kelvin érkezésének. Ijedtség és bizalmatlanság látszik az arcán. Kelvin megtudja, hogy Gibarjan, régi kollégája, aki ugyancsak az állomáson tartózkodott, már nem él, öngyilkos lett. Snaut figyelmezteti, hogy bármit tapasztal, ne csodálkozzon, és ne gondolja azt, hogy nem normális. A nézőnek az az érzése, hogy Snaut nincs egyedül a szobájában. Kelvin benyit Gibarjan szobájába, ahol neki szóló üzenetet talál. Lassan világossá válik a helyzet: a Solaris állomásra furcsa vendégek érkeztek. Elpusztíthatatlan emberi lények, akik az állomás tagjainak múltjából tértek vissza, és mindegyikük egy-egy fekete folt az űrhajósok lelkiismeretén. Olyan alakok, akiknek halála valamilyen módon ezeknek az embereknek a lelkén szárad. Nemsokára Kelvinhez is látogató érkezik: Harey, a felesége, aki miatta lett öngyilkos. A Látogatóktól nem lehet megszabadulni. Hiába lövik ki őket az űrbe, hiába adnak nekik mérget, újra és újra megjelennek. Hatalmas fizikai erő lakozik bennük, de alig bírják elviselni, hogy magukra hagyják őket. Kelvin minden módon próbál szabadulni látogatójától, de az ő próbálkozásai is kudarcot vallanak. Snaut és Sartorius (a harmadik kutató) is összezárva élnek rossz lelkiismeretük egy-egy megelevenedett rémképével, és közben azon kísérleteznek, mi módon tudnák eltüntetni őket.

Harey nem emlékszik hajdani önmagára, azt is Kelvintől kérdezi meg, hogyan vetett véget életének. Kelvin elmeséli, hogy veszekedtek, ő összecsomagolt és elment. Jóllehet Harey fenyegetőzött az öngyilkossággal, ő csak harmadnap tért vissza. Harey beváltotta fenyegetését, Kelvin már későn érkezett. Mikor Harey megkérdezi, miért ment el Kelvin, ő azt válaszolja: „Talán nem szerettem igazán. De téged szeretlek.” Kelvin már nem akar többé megszabadulni Hareytől. Lassanként kialakítja az együttélés módját felesége megelevenedett képmásával, akihez már mint önálló személyhez viszonyul. Úgy tekint rá, mint hús-vér emberre, mint nőre, akit előképétől függetlenül is képes megszeretni. Snaut, de elsősorban Sartorius azonban nem hajlandók a vendégeket újból élő embernek tekinteni. Ők nem is engedik ki a maguk látogatóit a szobáikból. Kelvin viszont úgy járkal együtt Hareyval, mintha természetes volna, hogy felesége is jelen van az űrállomáson. De Harey, bár Kelvin emberként szereti, mégis szenved ettől az állapottól. A másik két tudós folyvást emlékezteti rá, hogy csupán átmeneti, zavaró képződmény, nem ember. Meg akar halni, de képtelen rá. Bármit tesz, a legszörnyűbb sebei is percek alatt begyógyulnak.

Snaut és Sartorius megegyeznek abban, hogy mivel ezek a lények az ottani „élő” óceán tevékenységének köszönhetőek, mely „letapogatja” az állomás tagjainak agyát és abból megeleveníti az emlékképeket, méghozzá a legrejtettebbeket is, ezért olyan sugarakkal kellene besugározni az óceánt, amelyeket egyikük agyának ébrenléti állapotában gerjesztett bioáramai modulálnak, s így lehetne befolyásolni az óceán tevékenységét. Erre szerintük Kelvin a legmegfelelőbb alany. Kelvin azonban már egyáltalán nem akar megválni Hareytől. Sőt, elhatározza, hogy nem utazik haza, hanem itt marad vele. A műveletet



mégis elvégzik, és az a kívánt eredményt hozza. Közben Kelvin lázálmát látjuk, melyben anyja megjelenik az űrállomáson, majd ő tér haza anyjához, aki megmosdatja. Ezután Kelvin megtudja, hogy Harey tudtával és beleegyezésével történt eltüntetés. Megérti, hogy ennek így kellett történnie. Ezzel oldották meg a tudományos problémát: kapcsolatot teremtettek az óceánnal. Az utolsó képsorban Kelvin hazatér. Lehajtott fővel térdel apja előtt házuk lépcsőjén. A kamera távolodik, egyre magasabbra emelkedünk, végül meglátjuk, hogy az otthoni ház nem más, mint egy sziget a gondolkodó óceán közepén. Ezzel a képpel végződik a film.

Ha összehasonlítjuk a *Solaris* cselekményét Tarkovszkij többi filmjével, két dolgot figyelhetünk meg. Az egyik az, hogy ez a cselekmény sokkal szellemibb jellegű, mint az *Iván gyermekkoráé* vagy akár a *Rubljové* is. Jóllehet, a cselekmény szervező elve az utóbbiban is egy belső átalakulás volt, amit azonban állandóan külső események motiváltak, amelyekből összeállt egy „külső” történet is. A *Solaris*ban ez a külső történet elveszti jelentőségét, és nagyon vázlatossá válik. Kelvin lelki átalakulásához Tarkovszkij nem épít be motiváló eseményeket, jószerivel csak a legfőbb eseményt, Harey megjelenését tekinthetjük ilyennek. Mindazt, ami ezek után Kelvin lelkében történik, csupán egy belső logika magyarázza, mert nincs olyan külső történet, amely megértéséhez támpontot adhatna. A *Solaris*-állomás történései ezért elsősorban verbális és képi történések, amelyek jelzik Kelvin belső átalakulását, s ennek meg-

értését megint csak nem a cselekménytől, hanem a képi motívumoktól és verbális megnyilatkozásoktól várhatjuk. Ez a cselekményszerkesztés már egyértelműen a **Tükörre** és a **Sztalkerra** utal. A **Tükörben** gyakorlatilag nincs külső cselekmény, a **Sztalkerban** pedig allegorikus cselekmény van (még ha az allegória legfontosabb elemének, a Zónának a jelentése nem is válik egyértelművé).

A **Solarisban** mégis van egy olyan történet, amely cselekményként, mégpedig sci-fi-cselekményként szervezi egységbe a film minden eseményét. Ez a történet a következő: a szolarisztika tudományának a jövője Kelvin utazásának eredményétől függ. A kérdés az, vajon lehet-e tudományos eredményeket várni a Solaris bolygó élő óceánjával való kapcsolatteremtési kísérletektől. Kelvin úgy gondolja, hogy a szolarisztikának nincs tudományos jövője. Ez a kiinduló helyzet. Itt tehát praktikus és tudományos probléma vetődik fel, és Kelvinnek az a feladata, hogy oldja meg ezt a problémát. Mivel a Solaris rejtélye előtt a tudomány tehetetlenül áll, Kelvinnek el kell döntenie, hogy a rejtély megoldása túl van-e az emberi képességek határain vagy sem. Kelvin tehát elutazik. Utazásának eredménye végül is a probléma megoldása: sikerül kapcsolatot teremteni az óceánnal, sikerül eltüntetni a vendégeket. A feladat megoldása tehát nem haladja meg az emberi képességeket, csak az a kérdés, hogy miféle képességek teszik lehetővé ezt a megoldást. Tarkovszkijnek csak úgy volt lehetősége kilépni a sci-fi-keretei közül, hogy a tudományos feladat megoldását nem hagyta meg a tudomány kereteiben. Így viszont egy meglehetősen érdekes képlet állt elő. Kelvinnek ugyanis nem egy új tudományos hipotézis felállításával sikerül megoldani a feladatot, hanem pusztán belső emberi átalakulása által. Márpedig ez a tény tartalmazza a film legalapvetőbb gondolati állítását: azt, hogy az ember semmilyen problémát, még a tudományos problémákat sem tudja a lélek erkölcsi megtisztulása nélkül megoldani. A film átmenetiségét lényegében az jelenti, hogy a cselekmény egy gyakorlati problémából indul ki, de azt végül is lelki úton oldja meg, s ezzel visszamenőleg magát a praktikus problémát is átminősíti lelki problémává. Tarkovszkij egyetlen más filmjében sincs ilyesfajta kétértelműség. Mindenütt, ahol Tarkovszkij lelki meghasonlást ábrázol, a válságot egyszerre határozza meg lelki és gyakorlati síkon. Rubljov válságának következménye, hogy nem tud festeni, a **Tükör** főszereplőjét lelki válsága betegségbe vitte, a **Sztalker** Íróját és Tudósát alkotói válságuk indítja a Zónába való utazásra. Kelvin utazásának azonban nincs személyes motivációja, a kiinduló „válság” egy tudományág válsága. Csak később derül ki, hogy ez a tudományos válság valójában a tudományt művelő személyek emberi válsága. Mivel azonban a kiinduló helyzet nem így van megfogalmazva, ezt az átfogalmazást valamilyen módon indokolni kell. Az indoklás a cselekményben csupán sci-fi-szintű: a Kelvin agyának bioáramai által modulált sugarak hatására változik meg az óceán viselkedése. Az igazi indoklás nem is a cselekményben van, hanem a képi motívumokban és a verbális közlésekben. Más szóval, a filmben felvetett problémának nincs igazából gyakorlati vetülete, nem több, mint pusztán állítás. Hitele azon múlik,

milyen mélységig tudja Tarkovszkij illusztrálni ezt az állítást. Ezért elemzésünkben az állítást illusztráló motívumokból indulunk ki.

A filmnek, mint említettük, alapvetően két helyszíne van: a földi otthon és a Solaris állomás. Mindkét helyszínt elsősorban a környezetük jellemzi: az ott-hont a vegetatív természet és az ember teremtette mesterséges civilizáció, a Solaris állomást pedig az ugyancsak természetként jelen levő élő óceán, amely a történetben a rejtett lelki tartalmak tükré. Első látásra feltűnik, hogy a film helyszínei a maguk lényegre koncentrátságában valójában az emberi élet alapvető síkjait reprezentálják: a vegetatív, a kulturális és a lelki világot. A három világ erőteljes hangsúlyt kap: nagyjából arányosan elosztva a film szerkezetében, az elején, a közepén és a végén, egy-egy meglehetősen hosszú – átlag három-négy perces – blokkban csak ennek a háromféle környezetnek az intenzív megjelenítése, érzékeltetése jut szerephez.

A film rögtön egy ilyen blokkal indít. A főszereplő házat körülvevő parkot járjuk be, Kelvinnel együtt. A képek úgy vannak megkomponálva, hogy az ember minél inkább a vegetatív környezet szerves részeként tűnjön fel. Tarkovszkij csak részletenként vezeti be az ember „motívumát” a természeti képek közé – először csak a lábát látjuk, aztán a felsőtestét, s csak később tűnik fel teljes egészében – azért, hogy minél kevésbé legyen éles az átmenet közte és a természeti tárgyak között. Kelvinnek a természethez való közelségét jelzi az is, amikor, kicsit később, egy kerti székben ülve áztatja magát a hirtelen meginduló záporban. Ezenkívül Kelvin garázsa egyben lóistálló is, kutyái vannak, házában növényeket nevel és madarat tart. A film tehát egy hangsúlyozottan vegetatív világból indít, amelyet – ugyancsak hangsúlyozottan – aktívnak, mozgásban levőnek mutat be. A film első képe egy falevél, ahogy egy patakban sodródik, többször is elered az eső, vízinnövényeket látunk, ahogy a láthatatlan áramlatokban ide-oda hajladoznak stb. Ez a dinamizmus és aktivitás jellemző a többi világ bemutatására is. A második összefüggő hosszabb blokk egy autós utazás valamelyik nagyvárosi gyorsforgalmi úton. Négy és fél percen keresztül száguldunk egy autóban, hidakon és alagutakon át, más autókat előzünk meg, és más autók megelőznek, mindig csak a közvetlenül előttünk kanyargó útszakaszt látjuk be, mintha egy előre megszabott pályán végeznénk kényszermozgást. A labirintusszerűen kacsaringózó leágazásokból ugyanilyen pályák nyílnak, ahonnan ugyanúgy nem látni be a több szinten kereszteződő utak rendszerét. Az utazás aláfestő zenéje egyszerre emeli ki ennek a mozgásnak a dinamikáját és elbódító monotonitását. A négy és fél perc végén úgy érezzük, mintha már nem is haladnánk előre, s az egész utazás monoton ritmusú, automatikus mozgássá válik. A jelenetsor lezárása ennek az autópályarendszernek a távlati képe, ahol az autók kígyózó lámpasorai azt a benyomást keltik, mintha maguk az utak mozognának mint különféle áramlatok egy élő vízben. Mindezzel Tarkovszkij ugyanazt szeretné érzékeltetni, mint az előző esetben: egy sajátos önmozgással, saját dinamikával rendelkező élő organizmus képét akarja nyújtani, amely ugyanolyan emberen túli – egyszerre ember fölötti és ember alatti – benyomást kelt, mint a vegetatív természet valóságosan is ember nélküli élete.

A civilizáció mesterséges világának ez a képe párhuzamot is von a vegetatív természettel, de ellenpontot is képez vele szemben. (Ezt a kontrasztot a zene emeli ki legjobban: az utazás alatt egyre erősebben szóló zúgásszerű zene hirtelen abbamarad, amikor a jelenet csúcspontját jelző távlati kép után a film rögtön visszavált a természet képére.) A civilizáció ugyan ember teremtette környezet, de az egyes ember számára ugyanolyan beláthatatlan mozgásformákkal rendelkezik, ugyanolyan rejtett erők érvényesülnek benne, ugyanúgy saját dinamikája szerint mozog, mint a vegetatív természet. De míg ez eredendően ember nélküli világ, a civilizáció „második természet”-e az embertől elidegenedett világ.

A harmadik blokk a film utolsó jelenetsora, melynek környezete a Solaris bolygó az ember belső világát, legrejtettebb tudattartalmait aktivizáló természete. Itt ennek a belső világnak a „tevékenységét” látjuk. A Solaris jelenti ebben a filmben a „másik világ”-ot: a vegetáció és a civilizáció külvilága mellett ez képviseli a rejtett, az előzőek számára hozzáférhetetlen belső természetet, azt, ami ezek fölött áll, és ami miattuk láthatatlan. Ebben az utolsó jelenetben felbomlik a reális világ rendje, megszűnik a tér és az idő folyamata, amely a külvilág dimenziója, és a tudat legmélyebb tartalmai elevenednek meg egy időben. A film utolsó képében az otthoni házat már nem a vegetatív természet öleli körül, hanem a tudatócéán. Nemcsak a külső természet része már, hanem a belső, rejtett természeté is. A film bevezető és befejező képsorát ily módon egy folyamat kezdetének és lezárásának is felfoghatjuk. Az otthoni ház eme „környezetváltását” kiindulópontnak tekinthetjük a filmbeli történések felgombolyításához.

Ha csupán a cselekmény környezeteit vesszük figyelembe, a filmben a következő folyamat játszódik le: a történet egy tisztán vegetatív világból indul el, ezt a vegetatív világot egyre inkább áthatja a civilizációs környezet, majd ez válik uralkodóvá (az úrállomáson), később ebbe mind jobban behatol a Solaris „lelki tevékenysége”, míg végül az egész mindenség ennek a „lelki univerzumnak” a részévé válik. Ezt a folyamatot teszik képileg is érzékeltetőbbé az imént leírt blokkok, kiemelt helyükkel és kompozíciójukkal. Azt kell tehát most megvizsgáljunk, milyen mélyebb jelentése van ennek a folyamatnak.

A film motívikus világa erősen különbözik a **Rubljovétól**, és sok szempontból a **Tükört** előlegezi. A motívumok itt nem alkotnak olyan szériákat, melyekben az egyes motívumok jelentése változna, gazdagodna. A **Solaris** motívumai mindenekelőtt kulturális emblémák. Tarkovszkij motívumhasználatára itt elsősorban az jellemző, hogy eleve kulturális aurával rendelkező tárgyakat, látványelemeket épít be a cselekmény világába úgy, hogy azok jellemezzék ezt a világot. A motívumok nem játszanak aktív szerepet és nem alkotnak önálló univerzumot, mint a **Rubljovban**, hanem tartalmakkal ruházzák fel a környezetüket, jellemzik azt.

A földi otthon motívumai közül elsősorban a természetbe ágyazottságot kell említeni. Annak ellenére, hogy a történet a jövőben játszódik, a nagyképernyős videovetítőn kívül semmilyen díszlet sem utal erre a jövőbeliségre, sőt

a díszletek hangsúlyozottan régiések. A szereplők beszéde csak minimális mértékben tartalmaz tudományos–technikai szakkifejezéseket, és ezek is elsősorban a levetített videofelvételen hangzanak el. Az otthont tehát a tradicionalitás, régiesség, a kontinuitás jellemzi, amit az is hangsúlyoz, hogy jelen van Kelvin apja és nagynénje is. A földi otthonban rend van, szemben a Solaris állomáson uralkodó rendetlenséggel. A ház zsúfolásig tele van kulturális rekvizitumokkal, könyvekkel, szobrokkal, régi tárgyakkal.

A Solaris állomás tökéletesen mesterséges környezet, és ez a mesterséges világ hermetikusan el van zárva az őt körülvevő világtól. A film egész második része ebben a zárt világban játszódik, melyből soha nem lépünk ki. A díszlet felépítése, az állomás körkörössége is a magába zárttságot érzékelteti. A környezet teljesen technikai jellege azonban éles ellentétben áll azzal a rendetlenséggel, ami itt uralkodik. A rendetlenség ebben a nagyon funkcionális világban diszfunkcionalitást, egyfajta halottságot képvisel. Szemben az otthonnal, ahol a régiségek egy élő organizmusba illeszkedtek bele, itt a modern civilizáció szervezetlensége és élettelensége jelenik meg. Az állomás könyvtárszobája hagyományos berendezésével viszont szigetként emelkedik ki ebből a technikai környezetből, és egy régi, organikus kultúra emlékét hordozza.

A falakon itt id. Pieter Breughel képei láthatók, melyeket a rendező több ízben is közeliben mutat. Egy megjegyzés erejéig az előző fejezetben szoltunk már Tarkovszkij vonzódásáról Breughelhez. A németalföldi mester szellemét Tarkovszkij nagyon közelinek érzi saját gondolkodásához, és ezt minden módon hangsúlyozza is. Képeit nemcsak beépíti filmjeibe, hanem festményeinek kompozíciós elveit is sokszor felhasználja egy-egy jelenetében, megidézve ezáltal Breughel szellemiségét, amelyet így egy másik világba transzponál. A breugheli reminiscenciák általában két kompozíciós témában jelennek meg Tarkovszkijnál: az egyik a téli táj kihaltságában mozgó emberfoltok képe, a másik a tevékeny közösségi együttlét csoportképe. Tarkovszkij átveszi a Breughel-képek többségére jellemző „nagyotál” kompozíciót, sőt néha az előtér–háttér szerkezetet is (ez főleg a **Tükör** bizonyos jeleneteire jellemző). Breughel művészetéből Tarkovszkijnak láthatóan ez a két dolog fontos: megjeleníteni a kihalt világban tengődő, magára maradt emberi lélek vízióját (ezért idézi legtöbbször a *Téli vadászatot*) és megjeleníteni az együttlétben, a különféle tevékenységek egymásmellettiségében megnyilvánuló közösségiséget, s a közösségiségben – az egyes figurák bornírtsága ellenére – megjelenő átszellemültséget. Tarkovszkijnál ez a két téma mindig egyszerre van jelen breugheli kompozícióiban, egyszerre jeleníti meg a „télben” tengődő, beburkolózó „emberi lelket”, és ezt egy közösségi világba ágyazza bele. A **Solaris**-ban is a *Téli vadászat* című képet emeli ki. Részletesen bemutatja, majd utána egy emlékképben Kelvint jeleníti meg egy breugheli kompozíció részeként. Ezzel idézi fel a film első részében Kelvinhez társított természet-, hagyomány- és bensőségesség-motívumot, jelezve, hogy az adott világban ezek csak emlékként lehetnek jelen. Kiemeli, hogy az űrállomás képviselte technikai–civilizatorikus világ nemcsak a természetet nélkülözi, és az embernek a

természettel való kapcsolatát rombolja le, hanem minden tradicionális, közösségi kultúrát is csak emlékként, tárgyként, és nem létezőként tartalmazhat. Kelvin a havas tájban: a magára maradt természetes humánium a technicizált, természetellenes világban. Ezt a jelentést erősíti a többször visszatérő tűzmotívum is. A tűz mindig Kelvinhez kapcsolódva jelenik meg a többször is meg-elevenedő gyermekkori emlékképekben: Kelvin a havas tájban tüzet rak. A film legvégén pedig, mikor visszatér apjához, szemből látjuk, ahogy benéz az ablakon, a háttérben pedig tűz lobog. (A tűz itt tehát a bensőségesség és a melegség motívuma, szemben a **Rubljovval**, ahol ellenkezőleg, a kísértés, a pusztulás és az erőszak oldalán jelent meg.)

A kulturális motívumok jelenléte a Solarison abban különbözik a kultúra ott-honi motívumaitól, hogy míg emiatt háttérként, a környezethez szervesen hozzátartozóként jelennek meg, a Solarison kiemelt, nem természetes elemként, kontrasztként vannak jelen. A **Solaris** cselekményében lejátszódó folyamatot, amelyet a természettől a civilizáción át a lélek belsejébe tartó útként írtunk le, a helyszínek kulturális konnotációkat előhívó motívumai így árnyalják: a világ bensőséges állapotából, melyet a vegetáció, a szervesség, a folyamatosság és a rend jellemez, átmegyünk a világ technikai-civilizációs állapotába, melyet a rendetlenség, talajtalanság, bezártság és mesterségesség jellemez.

Itt, ebben az anorganikus világban, mely a tudományos–technikai civilizáció csúcsa, elérkezik egy pont, ahol ez az egész civilizáció csődöt mond, mert feladatát többé nem képes ellátni; a Solaris bolygó rejtélyét nem tudja megoldani. A Solaris bolygó gondolkodó óceánjával való kapcsolatteremtési kísérletek közben az ember egyszer csak szembekerül saját múltjával, rossz lelkiismeretének megelevenedett emlékképeivel, amelyekkel nem tud mit kezdeni. Egy tudományos probléma kutatása közben egyszerre felrémlik előtte az az ok, ami miatt ezt a problémát nem képes megoldani. Ez az ok kívül van a tudományon, mert ez az ok a tudomány eredendő bűne: a szeretet és a Másikkal való kapcsolatteremtés kiiktatása a világból. A Solaris azokat a bűnöket eleveníti meg, amelyek mind ennek a szeretetnek és kapcsolatnak a feláldozásával vannak összefüggésben: Fechner elhagyta családját, Kelvin nem szerette, és elhagyta feleségét. A Solaris rejtélye a kapcsolat, a Másikkal való közösségteremtés, a szeretet képessége. A rejtély kulcsát az tartja a kezében, akiben megvan ez a képesség. Aki ezt a rejtélyt megérti és megszerzi ezt a képességet, az megtalálta a kapcsolatot a gondolkodó óceánnal is: lelkiismerete megtisztul, és az óceán beszünteti tevékenységét.

A Solarison elérkezik az az állapot, melyben az embernek rá kell döbbernie, hogy tudománya nem pótolja a szeretetet és a Másikkal való közösséget, sőt ezek nélkül a tudomány is tehetetlen. A **Solaris** fantasztikus története tulajdonképpen annak a pillanatnak a víziója, amikor a tudomány már a saját problémafelvetésén belül is eljut ahhoz a ponthoz, amin saját korlátoltsága miatt nem tud túllépni. Vissza kell térnie azokhoz az ősi princípiumokhoz, amelyek elfojtásának a fejlődését köszönhette, de amelyek nélkül már nem szolgálhatja tovább az életet.

A FAUSTI EMBER FELTÁMADÁSA

Snaut több ízben is Faustnak nevezi Kelvint.

Faust eladta a lelkét az ördögnek, mert nem hitt a túlvilágban. Örökké akart élni ezen a világon, mert azt hitte, hogy tudománya végtelen és mindenható. De a Gond megvakította, és nem láthatta meg, hogy amit nagy műve beteljesülésének hisz, az valójában csak saját sírja, és kimondta a halálba belenyugvó végső szót anélkül, hogy a nagy mű elkészült volna.

A **Solaris** Faustja Kelvin. De olyan Faust ő, akinek – Goethe hőisével ellentétben – felnyílik a szeme, meglátja, hogy az út, amelyen elindult, nem a nagy műhöz, hanem az összeomláshoz vezet. Képes felbontani a szerződést, és a szeretet által megváltódní – és másokat is megváltani – abból a bűnből, amelybe a szeretetet nem ismerő egoizmus és az erkölcsi mértéket nem ismerő tudomány vitte. Goethe metaforáját, a Faust halálát okozó érzelmi vakságot Tarkovszkij is felhasználja. Kelvin megtérését megzavarodásaként, a racionális világban való tájékozódóképessége elvesztéseként ábrázolja. Az érzelmi megvilágosodás a ráció elvesztését, pillanatnyi elhomályosulását kell hogy magával hozza. Kelvin elhatározása – hogy nem tér vissza, hanem Hareyval fog együtt élni – a ráció elsötétülését, de egyben az érzelmi sötétségből való kilábalást is jelenti. Ezt követi a teljes talajvesztés, a megváltás pillanata, amikor Kelvin már támogatás nélkül járni sem képes. Ekkor mondja ki azokat a mondatokat, amelyek erről a megváltásról tanúskodnak: „Azért vagyunk itt, hogy elsőként lássuk az embert szeretettel.” És: „A szégyenérzet mentheti meg az embereket.” Azonban Kelvin képessége nem az, hogy pusztán megérti a szeretet és a lelkiismeret jelentőségét – ezek megértéséig már Snaut is eljutott. Ő az, aki megfogalmazza azt, hogy az élőlények közötti kapcsolat megteremtéséhez a fausti szemlélet nem segít. A megismerő ész nem az idegen világokat akarja meghódítani, hanem saját magát akarja azokra kiterjeszteni. A másikat nem másságában akarja megismerni, hanem saját világába akarja belekényszeríteni. „Az ember azért nem hódíthat meg idegen világokat, mert fél ettől az idegenségtől” – mondja Snaut. Az ember kapcsolatot keres más világokkal, de nem találja ezt a kapcsolatot, mert bezárkózik saját világába. „Az embernek emberre van szüksége” – mondja ismét Snaut. Tehát nem a halott tárggyá tett másokra, hanem az eleven személyiségre, amely saját életét éli, mert csak így szabadulhat ki bezártságából, mert csakis a másik idegensége előtti alázata és a másság szeretete által képes önmagára nézni, és a helyét a világban megérteni. A fausti ember jelmondata ez: „Egy ész elég ezernyi kézhez”. A tudományos ész mindent tárggyá tesz, amit egyetlen érvényesnek elismert világába be tud vonni, ami pedig ezen kívül marad, azt nemlétezőnek tekinti. Így az egyetlen észen kívül másik észet nem ismer el, a másik ember csupán kéz, vagyis eszköz, tárgy a számára. Tarkovszkij szerint ez a civilizáció legnagyobb bűne. A másik embertől való elidegenedés, a fausti egyetlen észbe való bezárkózás, a másik másságának kiküszöbölése, tehát az alázat és a szeretet hiánya eredményezi azt, hogy az ember képtelenné válik az idegen tudattal való iga-

zi kontaktusra, és ezért saját múltja, saját lelkiismerete is tőle elidegenedett-ként jelenik meg, amely már nem engedelmeskedik akaratának. Az embernek a másiktól való elidegenedése önmagától való elidegenedéssé válik.

A Solarissal való kapcsolatteremtés tehát olyan feladat, amely nem tudományos probléma, hanem az egész tudomány problémája általában. Ez nem más, mint a Másikkal való kontaktus, amelyre a tudomány nem tud választ adni. Erre csak a szeretet, vagyis a fausti princípiumon való túllépés tud megoldást: erre lesz képes Kelvin. A Földön nem tudta igazán szeretni Hareyt, ahogy Faust sem Margitot, és ez mindkét nő halálát okozta. Most elhatározza, hogy végleg vele marad, és ezzel az embernek tekintett árnyképpel, tehát megelevenedett lelkiismeretével fogja leélni az életét. Vagyis, ellen-Faustként, a szeretetért lemond a földi életről. Ez a ráció elsötétülésének kezdete, ezt Tarkovszkij is pontosan látja. Mivel azonban nem misztikus és nem vallási aszkéta, Kelvin megváltásának nem a ráció eme elsötétülését, hanem az igazi nagy krízist, Harey eltűnésének túlélését, a feltámadást tekinti.

A fausti ember számára nem a vezeklés, a saját bűneivel való állandó együtt-lét jelenti a megváltást, hanem a bűnök felismerése és megértése, a szeretet képességének újbóli megszerzése. Kelvinnek tehát fel kell támadnia, vissza kell térnie a vezeklés sötétségéből a világba, mert Kelvin él, Harey halott, és a szeretet az élőket élteti, a holtakat nyugtatja. Kelvin Faust tehát feltámad, visszanyeri földi életét, és ezzel visszanyeri saját magát mint teljes személyiséget, amely ismeri már a Másikat, és ezzel ismeri önmagát is. Tisztában van saját létevel és saját halálával is. Faust örökké akart élni a Földön, de mert vak volt, nem ismerte önnön határait, nem ismerte halálát. Azt hitte, élete csúcspontján van, és hogy tudja, miért hal meg. A „feltámadott Faust” tudja, hogy nincs öröklét a földön, de van öröklét a szeretetben, a másikkal való kapcsolatban. Ezért jelenik meg Kelvin lázalmában halott anyja, aki őt megmosdatja, feloldozza bűnei alól.

A **Solaris** szerint tehát a tudományos civilizáció csődjé abban az expanzív megismerő tevékenységben van, amely nem vesz tudomást arról, ami „belül van”. Állítása szerint ez a „vakság” magának a civilizációs folyamatnak a gátjává válik, és a meghasonlás az ember életébe is kerülhet.

Tarkovszkij visszatérő témája, hogy az ember nem ismeri önmagát és nincs békében magával. A **Tükör** legelején mondja az orvos: „Mindennek az az oka, hogy nem hiszünk a természetben, amely pedig bennünk él...” Az egész film pedig a személyes múlttal való tisztázó számvetés. A **Sztalker**ban a Zóna hasonlóképp működik, mint a **Solaris**ban a gondolkodó óceán: az emberek legbensőbb kívánságát teljesíti, azt, amit talán még önmagának sem mer bevallani, talán mert szégyelli. Tehát itt is a lélek valódi mélyéről van szó, amely a tudat felszíni rétegében talán sohasem jelenik meg, de amely Tarkovszkij szerint az ember igazi lényegét jelenti. Ezekben a filmekben ez a „legmélyebb” réteg szembekerül az ember tudatos énjével. A kérdés az, hogyan kerekedhet felül az ember ezen a válságon. Pontosabban: ki az az ember, aki felül tud kerekedni rajta. Ki a feltámadni képes Faust?

Ha a film szereplőit rendszerezni akarjuk – ahogy azt a **Rubljev** esetében tettük –, nem lesz könnyű dolgunk. A filmnek Kelvin a főszereplője, róla tudjuk a legtöbbet. Egészen pontosan: ő az egyetlen szereplő, akiről valamit is megtudunk. A többi figura vagy egyáltalán nem rendelkezik kifejtett karakterrel (a nagynéni), vagy csak néhány alapvető vonással jellemzi a rendező (az apa, Berton, Sartorius, Snaut). Harey alakját pedig szinte kizárólag különleges helyzete határozza meg. A film dramaturgiája tehát egyértelműen és kizárólag Kelvin alakjára van felépítve. Nem egy adott szituációban lehetséges különböző magatartásokról, nem is karakterek drámai összecsapásáról van itt szó (ez utóbbi Tarkovszkijt soha nem is érdekelte), hanem egyetlen állításról: arról, hogy csak a Kelvin-féle személyiség képes arra, hogy egy ilyen helyzetet magában feldolgozzon, hogy megszabaduljon saját lelkiismeretének szorításából. Snaut és Sartorius a megszabadulásnak csak a „civilizációs” útját ismerik: fizikailag akarják megsemmisíteni a vendégeket. Lelkiismeretükkel csak úgy tudnak együtt élni, ha elhallgattatják azt. Gibarjan, Kelvin kollégája öngyilkos lesz, ami kétféleképp interpretálható: vagy annyi ereje sem volt, hogy kibírja a „civilizált” megoldásig, vagy elvetette ezt a megoldást, mint Kelvin, de együtt élni sem volt képes vendégeivel.

A problémára adott válaszoknak ez a skálája azonban nem alkot igazi rendszert a filmben, mert a másik három figura karakterét Tarkovszkij nem részletezi, választásait nem motiválja. De témájából következően nincs is erre szüksége. Állítása ugyanis sokkal metafizikusabb annál, hogysem személyes motivációkkal lehetne érvelni mellette. Valójában Kelvin figurája sem rendelkezik igazi pszichikai motivációkkal, amik a cselekményből derülnének ki. Az ő jellemzése ugyanúgy a képi motívumok általánosságának a szintjén marad, mint a különböző helyszíneké. Kelvint elsősorban nem az jellemzi, hogy mit mond és mit csinál, hanem az, hogy hol van, és kik vannak körülötte. Ezért jellemző nagyon a film bevezető képsora, amely Kelvint mutatja különböző helyszíneken, a puszta ottlétet, odatartozást emelve ki.

Arra a kérdésre tehát, hogy ki az az ember, aki képes felülkerekedni a belső meghasonlottságon, szimbolikus válasszal lehet a legpontosabban felelni. E szimbolikus válasz nem Kelvin jellemét részletezi, hanem helyzetét a világban (Tarkovszkij jellemei egyébként soha, még leghagyományosabb filmjében sem elvont szubjektumok, hanem mindig hozzárendelhetők valamilyen világállapothoz, s konkrétságukat egy gyakorlati szituációban nyerik el). Kelvin, az „otthonról jött ember” képes csak a lelkiismerettel való megbékélésre. Az „otthonról jötség” pedig az otthon motívumai által válik elérhetővé. A vegetatív világhoz és a tradicionális közösséghez való közelség az, amely képessé teszi Kelvint arra, hogy lelkiismeretét, bűneit ne elfojtsa, hanem megértse és megváltsa a szeretetben. Azért van szüksége Tarkovszkijnek a film első részére, hogy szinte szavak nélkül érzékeltesse ezt a közelséget.

Ez a közelség azonban nem valamiféle misztikus unió, nemcsak szavakkal kifejezhetetlen organicitás. Az „otthoniség” egyfajta rációt, intellektuálisan kommunikálható gondolkodásmódot is jelent. Az apa, ennek a közösségnek a

képviselője, próbálja meggyőzni Kelvint arról, hogy a Solaris-problémáról ne csak tudományos eszével gondolkodjon. „Az űrben minden nagyon finom és törékeny” – mondja, figyelmeztetve őt egy olyan érzékenységre, ami Kelvin tudományos megközelítéséből hiányzik. Ezért is hívja meg az utazás előtti napon Bertont, aki, bár semmilyen tudományos érvet nem tud felhozni véleményének alátámasztására – a levetített felvételen minden bizonyítási kísérlete kudarcot vall –, mégis ragaszkodik hozzá, hogy látomása valóság volt. Kelvin nem hisz Bertonnak. „A képzelgések tették tönkre a szolarisztikát” – mondja, és ezzel minden közösséget lehetetlenné tesz Bertonnal, hiszen a „képzelgés” a tudományos ész által leginkább megvetett szellemi tevékenység, mivel valóságosnak állít olyasmit, ami a tudomány által valóságként elismert szférába nem tartozik bele. Berton meg is sértődik ezen, és csupán egyetlen érvet tud felhozni Kelviné ellen: a tudomány erkölcsi alapjaira hivatkozik. Ez sem tudományos érv, és le is pereg Kelvinről. A film elején tehát Kelvin valóban „fausti ember”. Csak az érdekli, ami valóságos, ami közvetlenül tapasztalható, bizonyítható, az ezen túl levő dolgok pedig számára nem léteznek, a „való világba” nem tudja beilleszteni azokat. Ebben tudatosan áll szemben közvetlen környezetével, az otthonnal. Pedig Berton elmond minden lényeges információt a Solaris tevékenységéről, de csak az apa érti meg annak az információnak a fontosságát, hogy a Berton által látott csecsemő „eredetijét” Fechner elhagyta. Kelvin számára ez nem információ.

Kelvin képessége a megváltódásra, a szeretetre való rátalálásra tehát nem tudatos választás eredménye, „otthonisága” adottság. Létének része és nem tudatának. Az átváltozás, a fausti körből való kilépés nem is lehetséges ugyanazon a racionális alapon, amin ez az önmagába zártság nyugszik. Kelvin akaratára, racionális meggyőződése ellenére részesül az otthon kegyelmében, amely képessé teszi őt a szeretetre. Az „ördögi körből” való irracionális kilépés képi megfogalmazása az, amikor Kelvin szemből látható képére áttűnéssel rákopírozódik háttal álló képe. Ez az „irreális” képi történés jelzi a megváltás metafizikai eseményét.

A fausti ember tisztán tudatos lény, akinek aktivitása a tudat uralma alá hajtott természet megváltoztatásában rejlik. Számára a tudat a természet csúcsa, amelynek legfőbb feladata, hogy a neki hierarchikusan alárendelt természet szeszélyeit megregulazza, és saját törvényeinek alávesse. Tarkovszkij Kelvin figurájában azt mutatja meg, hogy a fausti ember számára nemcsak a szeretet ismeretlen és világon kívüli, hanem esetleges képessége is a szeretetre. De rációja ellenére is rendelkezhet ezzel a képességgel. Vagyis nem az, akinek hiszi magát. Kelvin természete, „otthonról jöttsége” különbözik szellemétől, amely erről nem vesz tudomást, de természete fölébe tud kerekedni a racionalitásának, és ez jelenti Kelvin számára a kegyelmet.

Faust halála a fausti racionalitás kudarca. Faust feltámadása a ráció feltámadása. A ráció ráébredése saját korlátoltságára, arra, hogy a valóság tágabb birodalom annál, amit ő átfogni képes. A fausti ember eme belátása, az otthon újrafelfedezése, rátalálás mindarra, ami szeretet és közösség, amit nem a ráció



teremt, hanem ami egyedül képes teremteni a rációt. A fausti ember feltámadása tehát ez a belátás, ami nem más, mint visszatérés a ráció eredetéhez, a közösséghez. Ezért mutatja Tarkovszkij Kelvin hazatérését a „tékozló fiú” megtérésének. Kelvin alázattal borul térdre apja előtt, aki az ő számára ezt a megtagadott és újra megtalált közösséget képviseli.

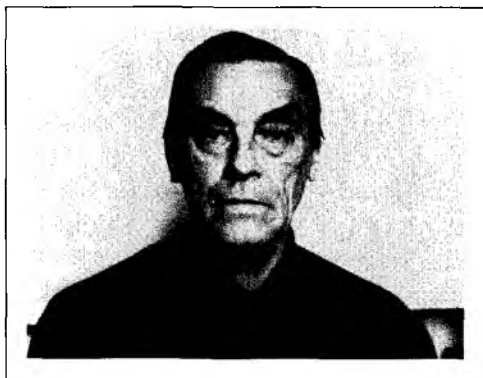
Az otthonhoz való visszatalálást Tarkovszkij már nem konkrétan jeleníti meg. Azokkal a finom eszközökkel, amelyekkel a film elején érzékeltette Kel-

vin otthoni otthontalanságát – föl-alá járkál, nem találja helyét –, a visszatérés katartikus, tehát sokkal harsányabb élményét egyébként sem lehetett volna megteremteni. Azok az expresszív és hatásos jelenetek pedig, amelyekkel a visszatérést ábrázolja, csak egy elvont, nem reális szférában nem válnak bombasztikussá. De ez csupán az esztétikai oka annak, hogy Tarkovszkij miért a lelki szférában jeleníti meg a hazatérést. A mű gondolati koncepcióját illető motívum az, hogy ezzel a gesztussal Tarkovszkij nem azt mondja, hogy így helyre állt a világ rendje, és ezentúl minden normálisan folyik tovább – mint ahogy a film elejével éppen azt fejezte ki, hogy a világ organikus rendje van veszélyben –, hanem hogy ez a rend csupán Kelvinben állt helyre, s ez óriási különbség. Tarkovszkij – mint ahogy ezt az előző fejezet végén jeleztük – abban különbözik mind a vallási misztikustól, mind a politikai apologétától, hogy nem ígéri azt, hogy rögtön jóra fordul a világ sora, ha az ember a helyes erkölcsi úton jár, sőt filmjei ennek még az ellenkezőjét is megengedik. Azt állítja csupán, hogy az ember saját lelki életének a tisztán tartása az előfeltétele mindenfajta életnek. Ezért hagyja meg a film cselekménye azt a lehetőséget, hogy Kelvin talán soha többé ne térjen haza. Az igazi megtérés, ami fontos, enélkül is megtörtént.

A film utolsó képében a két világ összeolvad. Az otthoni ház természeti környezetével úszó szigetté válik a másik világ, a lélek belső világának óceánján. Ez az allegorikus befejezés, amely nem a cselekmény lezárása, hanem egy tézis megfogalmazása, Tarkovszkijnál egyáltalán nem szokatlan, sőt nagyon is rendszeres az alkalmazott fogás. Valójában mindegyik filmjének a vége ilyen tételes összefoglalása annak a gondolati anyagnak, amit a filmben kibontott. Az **Iván gyermekkorának** a végén a gyerekek bújócskája, ahol Iván lett a hunyó, majd Iván futása a fényben egy kiszáradt fekete fatörzshöz, ugyanilyen allegória; a **Rubljev** utolsó képe, melyről már sok szó esett, ugyancsak a főbb szimbólumok összefoglalása egy újabb állítás kifejezésére. A **Tükör** végén, ahol a **Solaris**hoz hasonlóan ugyancsak felbomlik tér és idő, mindenki és minden kor együtt van, szimbolizálván az emlékezetben való folytonosságot és öröklétet, a **Sztalker** pedig a kislány csodatevésével fejeződik be, amely végző szimbolikus bizonyítéka a hit erejének. Tarkovszkij tehát egyetlen filmjét sem hagyja gondolatilag nyitva – ennél ő határozottabb és szilárdabb világgéppel rendelkezik –, hanem minden eszközt felhasználva, a realitásból is kilépve, ellentmondást nem tűrően mondja ki az utolsó szót, saját ítéletét. Ebben az esetben azt, hogy a civilizáció vissza fog találni a helyes útra, ha képes lesz kitörni a fausti világból, és az otthont, a közösséget és a szeretetet újra belső mozgatóerejévé avatja.

A TUDATFILM HATÁRAI (TÜKÖR)

Tarkovszkij régóta készült már rá, hogy – mint mondta – „filmet csináljon bolond családja történetéről”¹. A film első változatának 1967-ben írt forgatókönyve, amely címével – **Gyónás/Vallomás** (‘Izspovegy’) – egyszerre utalt Tolsztoj és Rousseau nevezetes műveire, már a **Solaris** előtt készen volt, csak az engedély hiányzott leforgatásához. Tarkovszkijnak azonban a **Solaris** leforgatását engedélyezték. Így a **Gyónás** sok eleme (különösen a „tékozló fiú” és az „atyai ház” motívuma) és egész hangulata (főként a Földön játszódó jelenetek) a **Solaris** világában valósultak meg, míg a **Gyónás** alap gondolata a forgatás közben mindinkább irányt változtatott.² A film tervéhez 1973-ban tért vissza, de már az **Egy fehér, fehér nap** (‘Belij, belij gjeny’) című forgatókönyv formájában. A film címe apja, Arszenyij Tarkovszkij egyik versének címével azonos, melyet 1933-ban írt, alig egy évvel Andrej fia születése után, amikor még együtt volt a család (Tarkovszkij szülei később elváltak), s melyben



Jurjevecnek, gyermekkorá kisvárosának állít emléket (a későbbi **Tükör** gyermekkori emlékképeinek egy része is ebbe a városkába vezet vissza). A „fehér, fehér nap” motívuma azonban Arszenyij Tarkovszkij más verseiben is visszatér, melyekben már saját gyermekkorát idézi fel:

*Kő hever a jázminon túl,
És kincs a kő alatt.
Apám álldogál az úton
Egy fehér, fehér nap.*

A motívum tehát már ekkor *tükörként* működik: a fiú – Andrej – gyermekkorának tükrében az apa – Arszenyij – gyermekkorá verődik vissza, ismétlődik meg, azazhogy ebben is, abban is a természet, a kozmosz örökkévalósága, a kezdet abszolút ideje, amikor még mindannyian halhatatlanok

¹Idézi: Marina Tarkovszkaja: Ja mogu govorit... In *Izskusstvo Kino* 1989. 2. szám, 101. o.

²L. erről részletesen: Maja Turovskaja: *Szem sz polovinoj, ili filmi Andreja Tarkovszkovo*. Moszkva, 1991, 100–104. o.

voltunk.³ Az új forgatókönyv is teljes egészében anyja élettörténetére és gyermekkori emlékekre épült, mint az 1967-es első változat, a **Gyónás**, de a tükör *erkölcsi témája*, s vele a múlt és jelen megkettőződése, Ignat és Natalja története még hiányoztak belőle. A forgatókönyv első jelenete a temetőben játszódik egy nagyon fehér téli napon. A film férfi főhősének temetésén vagyunk. Innen, e temető téli fehérségéből tekint vissza a lírai hős a múltra, itt idéződnek fel a gyermekkor epizódjai, melyek közül nem egy bekerült a **Tükör**be is (a nyomdajelenet, a lógyakorlatot irányító rokkant kiképzőtiszt története, a fülbevaló-eladás).⁴ Tarkovszkij naplója szerint 1974 márciusában merült fel először a **Tükör** cím. Kétségtelen persze, hogy maga a motívum ott bujkál már többek között a **Gyónás** forgatókönyvétől ihletett **Solaris**ban is: „Egyáltalán nem akarunk mi meghódítani semmiféle kozmoszt – mondja Snaut úrhajós –, mi a Földet akarjuk kitágítani, ameddig csak lehet... *Kontaktust akarunk... tükörre van szükségünk... Az embernek emberre van szüksége.*”⁵ A **Gyónás** első változatából a gyónás, a vallomás motívuma maradt meg a film prologusában, a némaságot és hebegést legyőző fiatalember történetében és az az alapképlet, amely a tisztán életrajzi emlékeket, dokumentumfilmmel és fikciós elemekkel kapcsolta össze. A még 1967-ben Alekszandr Misarin-nal közösen írt első forgatókönyv (**Gyónás**) szerint a film három rétegből tevődött volna össze: 1. „cinema



verité” módszerrel készült életinterjú anyjával régi lakásukban; 2. dramatizált gyermekkori emlékek; 3. híradófilmrészletek.⁶ A második forgatókönyv (**Egy fehér, fehér nap**) elsősorban a fikcióra épült. A **Tükör**ben viszont éppen ezt a fikciót hagyta el Tarkovszkij (a temetés kerettörténetét): „a filmben egyetlen kitalált epizód sincsen – mondta később egy életinterjúban ő maga. – Csak olyan epizódok kerültek bele, amelyek életemben vagy családunk életében valószínűleg megtörténtek. Csupán egyetlen epizód, a főhős betegségének epi-

³Arszenyij Tarkovszkij költészetének és Andrej Tarkovszkij filmművészetének motivikus és képi-formai rokonságára, apa és fiú világhézagolására már többen rámutattak. (L. erről például: O. Szurkova, *i. m.* 56–58. o.) Különösen a gyermekkor, a gyermeki létezésnek a felfogásában és művészi visszaadásában szembeötlő ez a hasonlóság. Elég ha a **Tükör** című filmet Arszenyij Tarkovszkij 1987-ben publikált, saját gyermekkorát megörökítő elbeszéléseinek *tükörében* vesszük szemügyre. L. például *Egy nyári nap csodái* ('Csugyesza letnyevo dnya'). In *Nagyvilág*, 1987. 12. szám.

⁴Alekszandr Misarin, a forgatókönyv társszerzője szerint ezt a jelenetet Tarkovszkij már az **Andrej Rubljov** forgatása alatt megírta. Tény, hogy Tarkovszkij „Belij gyeny” címen önálló filmnovellaként publikálta az *Iszkussztvo Kino* 1970. 6. számában.

⁵Idézi: Sz. Frejljli: *Matrica vremenyi*. In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*. Moszkva, 1991. 202. o. ⁶Uo.

zódja kitalált, azé a főhősé, aki a filmvásznon egyszer sem tűnik fel. Erre a fikciós elemre azért volt szükség, hogy elbeszélhető legyen a lelkiállapot, amelyben a főhős van. Talán halálos beteg, s éppen ez indítja el az emlékezésfolyamot, ez az oka a visszaemlékezéseknek, magának a film megszületésének. Tehát nem a szerző erőszakolja meg az emlékezetét itt, mondván, emlékszem, amire csak jólesik. Nem, *egy baldokló ember emlékezete ez*, aki nem vesztette el lelkiismeretét, és most életének legdöntőbb eseményeire emlékezik vissza.”⁷

ELBESZÉLŐ SZITUÁCIÓ ÉS MOTÍVUMSZERKEZET

A **Tükör** nemcsak Tarkovszkij életművében, hanem az egész európai modern filmművészet történetében is különleges helyet foglal el. Az ötvenes évek közepétől kezdődő modernista áramlat egyik fő célkitűzése az volt, hogy a filmi közlést megszabadítsa a hagyományos filmműfajok elbeszélő sablonjaitól, és közelítse egyrészt a passzív szemlélő szempontjából felfogott valóságábrázoláshoz, másrészt az absztrakt gondolkodás asszociatív logikai szerkezetéhez. Mivel az elbeszélő műfajok mind a valóságábrázolás, mind a felépítés szerkezete szempontjából szilárd kereteket jelentenek, a műfajoktól való eltávolodás a film formai kereteinek elbizonytalanodását eredményezte. Ennek mintegy ellensúlyozásaként válik mind hangsúlyosabbá a modern korszakban a film, a filmkészítés és a filmkészítő önreflexiója, mint az „objektív” műfaji kereteket felváltó szubjektív elv. Így lesz az alkotó személyisége, belső világa lírai témává a filmi modernizmusban.

Mindazonáltal, a tudatáram tisztán asszociációs logikájára épülő filmszerkezet még ebben a korszakban is elég ritka jelenség, főként az avantgárdra és a kísérleti filmezésre jellemző. Ennek oka elsősorban a film ipari és kereskedelmi jellegében, valamint az elbeszélő hagyományok erejében rejlik. Mégis találunk a mozifilm műfajban néhány olyan művet, amely szerkezetileg nem a narráció tér-idő logikájára, hanem a fogalmi vagy lírai asszociációk logikájára épül. Ennek első mestere a modern filmművészetben kétségkívül a francia Alain Resnais volt, aki **Tavaly Marienbadban** (1962) című alkotásával először hozott létre olyan filmszerkezetet, amelyben a kép egymásnak ellentmondó tudatállapotokat és tudattartalmakat közvetített, anélkül, hogy ezek valamilyen egységes elbeszéléslogikába simultak volna bele. Ez nem egyszerűen azt jelenti, hogy a „valóság” és a „képzelet” határai elmosódnak egy történetben, hanem azt, hogy a „képzelet” alanya nem azonosítható a film egyetlen szereplőjével sem. Ahogy a „valóságos” eseményeket is a film mutatja, úgy a filmben megjelenő képzelet alanya is végső soron maga a film lesz, nem pedig egyik vagy másik szereplő, akik a film „valóság-síkjában” szilárd létezéssel bírnak. Resnais filmjeiben elbeszéléstechnikailag

⁷Vsztaty na puty. In *Iszkusstvo Kino* 1989. 2. szám, 18. o.

valójában olyan szerkezetről van szó, ahol az események kronológiája, valamint különféle megvalósulási lehetőségei alternatív cselekményekként fognak egymásba. A *megtörtént* és a *meg nem történt*, az *előtt* és az *után* térbeli struktúrába rendezett egyenrangú események halmazát alkotja, amelynek alapján ki-ki maga rendezheti át – ha akarja – a filmet lineáris, kronologikus szerkezetté. Ezen alternatív cselekménylehetőségek közül azonban egyik sem fog koherens szerkezetté összeállni, hiszen egy adott ponton mindegyik ellentmondásba fog kerülni egy másik, ugyanannyira lehetséges alternatívával.

Az európai művészfilmnek ebben az irányzatában Resnais művei – köztük is a már említett **Tavaly Marienbadban**, a **Muriel** és **A háborúnak vége** – maradtak a legradikálisabb megoldások. A modern filmművészetnek erre a formájára azonban a koronát, véleményünk szerint, mégis Tarkovszkij teszi fel a **Tükörrel**. Mégpedig azzal, hogy gyökeresen megváltoztatja a kérdésfeltevést. E film ugyanis nem azzal a problémával játszik, hogy amit látunk, az megtörtént-e vagy csak képzelet, s ha képzelet, akkor kinek a képzelete, és hogy mi a kronológiai rendje annak, ami történik. A film elbeszélés módja ezekből a szempontokból, bármilyen furcsán hangzik is, hagyományos és tökéletesen egyértelmű. Egy konkrét személy gondolatai, emlékei, fantáziaképei, illetve a jelen síkban vele történő események alkotják a **Tükör** szerkezetét. A filmből oly mértékben hiányzik az egységes tér-ideje váz, hogy fel sem merülnek azok a kérdések, amelyeket a „hagyományos” tudatfilm narrációja felvet (képzelet vagy valóság, hogyan és mikor történt, amit látunk stb). Mint-hogy minden, ami a filmben szerepel, egyetlen tudat tartalma, és ezt a film egyértelműen a néző tudomására is hozza; részben a narrátori hanggal, részben azzal, hogy a főhőst sohasem mutatja meg. A néző nem narratív rejtvény előtt áll, nem összezavart kronológiájú és egymásnak ellentmondó eseményekből kell soha nem igazolható hipotéziseket felállítania arról, mikor mi történt valójában, hanem egy olyan gondolatmeneten halad végig, amely egy percig sem áztatja őt azzal, hogy valamiféle „történetet” ábrázol, hogy bármi köze van a külső valósághoz, mert kezdettől fogva egyértelmű, hogy amit lát, az mind „csak” képzelet.

Hogy mindez világos legyen, a film felállít egy elbeszélő szituációt, amelyet azonban csak kismértékben tagol: a hős – aki a film több egyértelmű utalása szerint a szerző alteregója* – mély lelki válságba kerül, ágyának dől, talán halálán van, napokig fel sem kel az ágyból. Ez a – keresztény értelemben vett – *halálos betegség*, ahogy Sören Kierkegaard a kétségbeesést, a hit képességének el-

*Mint maga Tarkovszkij mondja: „A **Tükörben** én egyáltalán nem magamról akartam beszélni, hanem azokról az érzésekről, amelyek szereteteimhez fűznek, az együttérzés és a visszatéríthetetlen adósság nem szűnő érzéséről, melyet velük szemben érzek. Számunkra, a film készítői számára a film főhőse – a Szerző, a Narrátor, Bárki, akár a vágó vagy aki a narrátor szövegét mondja... Az epizódok, amelyeket *halála előtt* felidéz, még mindig gyötrelmet okoznak neki, szorongó fájdalommal és nyugtalansággal töltik el...” (In Olga Szurkova: *Knyiga szoposztvolenyij*. Moszkva, 1991. 103. o.)

vesztését nevezte⁹, indít el a film hőseben egy gondolatmenetet, amely élete válságára keres választ, miért jutott idáig és honnan meríthet erőt a kilábaláshoz. Tarkovszkij filmszerkezete azért rendkívüli, mert az asszociációs logikát úgy tudja érvényesíteni egy csaknem két óra hosszú filmben, hogy semmiféle elbeszélésvázat nem kell igénybe vennie. A kiinduló helyzet segítségével, amelyet ráadásul csak a film legvégén egyértelműsít, képes felépíteni egy koherens tudatvilágot. Tarkovszkij előtt soha senki – és tudomásunk szerint azóta sem – jutott olyan közel az elbeszélés nélküli asszociációs tudatfilm ideális formájához, mint a **Tükörrel** ő. Így a film valóban egy tudat belső tartalmainak a médiuma – vagy „tükre” – anélkül, hogy engedményeket kellene tennie az elbeszélő műfajok sablonjainak.

Ugyanakkor nem lehet nem észrevennünk, hogy Tarkovszkij valójában áthidaló megoldást alkalmaz, amelynek segítségével filmjét bizonyos fokig mégis „elbeszélővé” teszi, hogy a nézőt átsegítse a befogadás nehézségein, melyek a képek szinte parttalan áradásából fakadnak. A film szerkezete négy nagyobb elbeszélő epizódból és a bennük megjelenő, illetve a közjük ékelt képi motívumszériákból épül fel. Ha a film egésze nem alkot is egységes elbeszélést, motívumainak értelme mégis bizonyos rövid anekdotákon keresztül teremődik meg. A négy nagyobb epizód a következő: 1. anekdota az orvossal és a pajta leégése; 2. anekdota a nyomdáról; 3. a volt feleség és fiuk, Ignat a szerző otthonában (ennek része a háborús anekdota a kiképzésről, a spanyolok epizódja és Ignat esete az öreg hölgyvel); 4. anekdota arról, hogy Máriának el kell adnia az ékszereket. A film szerkezete ezen a négy nagyobb narratív pilléren nyugszik. Ezek kapcsolata egymással, valamint jelentéseik azonban már nem egy egységes tér-idő szerkezeten, hanem egy bonyolult, több dimenziós motívumszérián alapulnak. A főbb állandó tematikus motívumok a következők: emlékezés, múlt–jelen összeolvadása, ember–természet kapcsolata, kultúrák kapcsolata, kommunikációszakkadás, áldozatvállalás, válás–elhagyás, árvaság. Ezek mindegyike legalább három dimenzióban értelmeződik: a szerző saját élete; a szerző szüleinek élete és az orosz-szovjet nemzet története. A film további tematikus motívumai ezeknek a dimenzióknak a sajátos világából származnak. Megértésükhöz esetenként bizonyos tárgyi ismeretek szükségesek (például a történelmi és politikai motívumok felbukkanásakor). Máskor Tarkovszkij igyekszik a képek érzéki felidéző erejé-

⁹„Keresztény értelemben ... még a halál sem »halálos betegség«, nem beszélve mindarról, amit földi és mulandó világunkban szenvedésnek: nyomornak, betegségnek, szerencsétlenségnek, kínnak, gyötrelmeknek, lelki szenvedésnek, gondnak és bánatnak nevezünk – írja Kierkegaard. – És ha minden olyan súlyos és gyötrelmes lenne is, hogy mi, emberek vagy maga a szenvedő azt mondaná, hogy »ez borzasztóbb, mint a halál« – mindez, amit (ha nem betegség) betegséghez lehetne hasonlítani, mindez, keresztény értelemben, mégsem halálos betegség.” (In Søren Kierkegaard: *A halálos betegség*. Budapest, 1993. 14. o.) Keresztény értelemben nem létezik halálhoz vezető – e világi, testi – betegség, amennyiben a halál maga nem végső dolog. A hívő számára *nincs halál*. Ha szigorú értelemben halálhoz vezető betegségről beszélünk, akkor az – Kierkegaard szerint – olyan, amelynek csakugyan a halál a vége. „A kétségbeesés gyötrelme éppen az, hogy az ember nem tud meghalni. A kétségbeesés állapota több hasonlóságot mutat a halálos ágyán fekvő beteg állapottal, amint a halállal birkózik, de nem tud meghalni. Ezért a halálhoz vezető betegség nem más,

nek felfokozásával nyilvánvalóvá tenni a motívumokat (például a gyerekkori emlékek esetében). Ezekon kívül fellelhetjük a filmben Tarkovszkij műveinek legfontosabb állandó tárgyi motívumait, amilyen a *tűz* (itt elsősorban az „emlékezés”), a *víz* („enyészet” és szerves „folyamatosság”), a *tej* („élet”), a természeti elemek és a kulturális idézetek. Ennek a három téma- és motívumtípusnak s a három értelmezési tartománynak az összjátéka alkotja a film szövetét. Anélkül hogy kimerítő leírását és értelmezését akarnánk adni a film motívumrendszerének – ami szinte reménytelen vállalkozás volna –, megpróbáljuk rekonstruálni ennek a rendszernek legalább az alapszerkezetét. (Itt jegyezzük meg, hogy a film „rendszerének” művészi megteremtése és működésbe hozása is rendkívüli erőfeszítést kívánt az alkotóktól, amikor véget ért a forgatás: „...a megvágott filmnek több mint húsz változata létezett. Nem bizonyos beállítások összeillesztésének változatairól beszélek, hanem az egész konstrukcióban, az egyes epizódok sorrendjében végrehajtott kardinális változtatásokról. Voltak pillanatok, amikor úgy látszott, hogy a filmet egyáltalán nem is lehet összerakni, ami azt jelentette volna, hogy a forgatás során jóvátehetetlen mulasztásokat követtünk el. A film nem állt össze, nem akart saját lábára állni, szemünk láttára hullott szét újra meg újra, hiányzott belőle mindenféle teljesség, belső összefüggés, törvényszerűség, logika. Végre aztán egy szép nap, amikor kétségbeesésünkben még egy utolsó lehetőséget találtunk a film összeállítására – a film megszületett. Az anyag életre kelt, a részek egymást kiegészítve funkcionálni kezdtek, mintha egységes vérkeringési rendszer kötötte volna őket össze – a film szemünk láttára jött a világra. Még sokáig nem tudtam elhinni ezután sem, hogy a csoda megtörtént, és a film összeállt.”¹⁰)

A film narratív alaphelyzete a következő: a szerző, akit a filmben Alekszejnek hívnak, három napja nem mozdult ki otthonról, az ágyat nyomja. Visszaálmodja magát gyerekkorába, amikor a szomszédjukban egy pajta leégett. Anyja telefonhívása ébreszti, aki elmondja neki, hogy meghalt Liza, aki kolleganője volt a harmincas években egy nyomdában. Ez a film jelen-síkja. Ehhez a síkhoz csupán a film legvégén térünk vissza, amikor a szerző betegágyához orvos érkezik, ott ül anyja és még egy idős asszony is. A film többi része a múltban, pontosabban a múlt különböző síkjain játszódik. A legrégebbi időszak a harmincas évek dereka, amikor a szerző hat-hét éves volt, és amikor apja elhagyta

mint képtelenség a meghalásra, persze nem abban az értelemben, mintha lenne remény az életre, nem, a reménytelenség éppen az, hogy maga a végső remény, a halál nem létezik.” (I. m. 24. o.) Mindez úgy hangzik, mintha a **Tükör** férfitörsének kálváriájához, halálos betegségéhez fűzött kommentár lenne. Pontosán a kétségbeesés, a meghalni nem tudás Alekszej halálos betegsége: a végső dologként felfogott halál, ami a végső remény hiányával azonos. És ugyanúgy, mint majd Tarkovszkij egy másik halálos betege, egy másik szerzői alterego, Gorcsakov számára, Alekszejnek is a meghaláshoz szükséges erkölcsi erő, a hit visszaszerzése jelenti a lelki gyógyulást, ami nem más mint a halál kegyelmének, a halálnak mint nem végső dolognak az elfogadása, miként arra a **Tükör** és a **Nosztalgia** záróképei, ezek az ember életét „fordított perspektívából” – a Másik Világ, az Abszolútum, az Örökkévalóság perspektívájából – láttató, a feltámadást, a halál legyőzését, a megváltott létezését ünneplő, megrendítő ikonok utalnak.

¹⁰In O. Szurkova, i. m. 86. o.

őket. Időben mindjárt ezt követik a háborús évek, a legközelebbi múlt pedig a legfeljebb pár hete lezajlott események síkja: Alekszej elvált vagy külön élő feleségének látogatása, mikor megkéri őt, hogy a festés idejére közös gyermekük nála lakhasson egy hétig. Valószínű – bár a film sehol sem utal rá egyértelműen –, hogy a krízist volt feleségével folytatott beszélgetése, illetve a fiával való együttlét váltja ki. E beszélgetések során kerülnek elő gyermekkori emlékei, amelyek megmozdítják lelkiismeretét és kétségbeejtik, elindítva benne egy gondolatmenetet, mely a következő kérdésre keres választ: vajon mik azok a emberi és történelmi hagyományok és tapasztalatok, amelyek képesek újra szerves folyamattá alakítani a személy és egy nemzeti-kulturális közösség életét, s megváltani őket a kétségbeeséstől, az árvaság és elhagyatottság sorsától?

Mielőtt azonban elindulna az emlékezésfolyam, a film – mint Tarkovszkij filmjei sokszor – egy *prologussal*, az adott narratív szituáción kívüli jelenettel indít, amely az egész film vonatkozásában példabeszéddé, a film üzenetének szimbolikusan sűrített megelőlegezésévé válik (hangsúlyozott dokumentumszerűsége csak kiemeli költői funkcióját). Ez a jelenet vezeti be a *kommunikáció* témáját, amely áthatja és átfogja a film minden szintjét és aspektusát. A kommunikáció témája már itt két dimenzióban körvonalazódik: a kultúra általános és a személy különös dimenziójában. Először egy kisfiú nyitja ki a televíziót, amelyben *nincs adás*, majd egy dadogó kamaszt gyógyít meg hipnózissal egy pszichiáter. Nincs társadalmi kommunikáció, mégis el kell kezdeni beszélni, és a személy – lelki ereje belső összpontosításával – visszaszerezheti a *tiszta beszéd* elveszített vagy megfogyatkozott képességét.

A főcím utáni első blokk nyitja meg a film harmadik dimenzióját, a családi emlékezetet. Itt egy olyan jelenetnek vagyunk tanúi, amelyet a szerző is csak elbeszélésből ismerhetett. A film ettől kezdve szemmel láthatóan nem tesz különbséget a személyes, a családi és a nemzeti–kulturális emlékezet között. Ebben a részben az *árvaság/elhagyatottság* témáját vezeti be a film, a melléktémák közül a *családi ház* (a személyes hagyomány legfőbb kerete) játszik központi szerepet a személyes dimenzióban, a képi motívumok közül pedig a *leesés* (degradáció), a *szél* (idő), a *természeti tárgyak* (szervesség), a *tej*, a *tűz* és az *eső* motívumait látjuk. A következő jelenet a film jelen idejű síkjában játszódik. Itt megint a *kommunikáció* lesz a központi téma (telefon, „három napja nem beszéltem senkivel”), és világgossá válik a másik főtéma, a *visszaemlékezés* (kicsoda Liza?). Ezt követi a nyomdajelenet, amelyik egyszerre két dimenzióban játszódik: egyrészt mint történet megint csak elbeszélés alapú visszaemlékezés (a szerző itt sem volt jelen), másrészt ebben intonálódik a harmadik fő dimenzió, a *nemzeti történelem*, mégpedig a sztálini terror kibontakozásának idejéből. Az anekdota úgy van felépítve, hogy az, akinek semmiféle tárgyi tudása nincs a korszakról, legfeljebb a szereplők viselkedéséből érezheti meg a félelem légkörét. Igaz, ennek realitásáról nem sok fogalma lehet, hiszen még az is, hogy egyáltalán mikor játszódik az eset, csak abból derül ki, hogy a háttérben egy pillanatra feltűnik egy Sztálin-kép. Azt pedig, hogy mit jelent egy sajtóhiba egy korabeli kiadványban, csak az értheti, akinek vannak bizonyos történelmi ismeretei. A jelenetben újból felbuk-

kan az *árvaság/elhagyatottság* téma (Máriát elhagyta a férje), képileg pedig a *tűz* (emlékezés) és a *víz* (folyamatosság) motívuma zárja keretbe az elbeszélést.

A következő blokk a legközelebbi múlt síkja: a volt feleség és a gyerek látogatása, amely közvetlen előzménye a jelenbeli lelki krízisnek. Ebben a beszélgetésben kapcsolódnak össze az addig felvillanó témák és egészülnek ki két újabb főtémával, az *áldozattal* és a *múlt-jelen összeolvadással* (anya-feleség), mely utóbbit a játékfilmes és dokumentarista fikció státusának azonosítása, költői összeolvasztása (nemcsak a híradóbejátszásokkal, hanem Tarkovszkij idős anyjának megjelenésével a színész nő által alakított Mária mellett) filmnyelvileg is hitelesít. (A híradófilmek tényvilágába költői erő, a költői emléképekbe pedig a tények érzéki ereje költözik ezen a módon.) Ezzel válik teljessé a film tematikus rendszere, az expozíciós szakaszt tehát lezártnak tekinthetjük. Megtudjuk, hogy a szerzői alterego kommunikációs zavarai anyjával szemben érzett büntudatából adódnak: úgy érzi, anyja egész életét föláldozta érte. Párhuzamot von anyja és volt felesége között, amit ez utóbbi azzal egészít ki, hogy közös fiúk pedig egyre jobban kezd hasonlítani a szerzőre, s legfőbb bűnéül egoizmusát rója fel férjének. Itt a szerző utal apjától való elhagyatottságára (nők nevelték), s ezt a csapdát elkerülendő javasolja, hogy fia költözzön hozzá. A kérdés ezek után így vetődik föl: kommunikálható-e a személyes áldozathozatal a későbbi generációk számára, az elhagyatottságot mint az egymásra következő generációk sorsát képes-e kompenzálni az *áldozat mint hagyomány*? Mivel ez a kérdés a legközvetlenebb személyes szférában vetődik fel, a következő blokk történelmi dimenzióba helyezi és kitágítja azt.

A spanyolok visszaemlékezése az otthontól való elszakadásra közvetlenül kapcsolódik össze a szovjet történelem áldozatvállalásával (a menekültek befogadása). Ennek a középrésznek a központi témája az *áldozatvállalás mint nemzeti történelmi hagyomány* (Csaadajev-levél, világháborús és hidegháborús dokumentumfelvételek), valamint ennek a hagyománynak a későbbi generációkra gyakorolt hatása. Ezért itt a személyes és a nemzeti történelmi dimenzió dominál, amit a szerző gyerekkori háborús emlékei kapcsolnak össze. Ennek a résznek a középpontjában a gyerekek állnak, a szerző gyerekkori önmaga, illetve hasonló korú fia – valamint a spanyol lány, a leningrádi árva –, s ez a rész kívánja meg leginkább a történelmi háttérismereteket. A kommunikációs szakadás témája továbbra is erősen jelen van (unoka és nagymama nem ismerik meg egymást, az öreg hölgy eltűnik a szobából, a leningrádi fiú nem érti a parancsszavakat), hiszen itt fejt ki a film legvilágosabban a hagyományátadás problematikusságát. Ezt a blokkot ismét a szerző és volt felesége közötti beszélgetés zárja le. Ennek fő témája a generációk romlása (az ő fiúknak nem fog megjelenni az angyal égő csipkebokor képében, az ő fiúk nem fog erkölcsi tartást számon kérni rajtuk), illetve a szerző visszatérő álma nagyapja házáról, ahová már nem tud bejutni. A fő képi motívumok közül a *tűz* mint az *emlékezés* és a *tükör* mint a *szembenézés*, illetve a *kapcsolat* motívuma van folyamatosan jelen.

Az utolsó visszaemlékező anekdota egyszerre személyes és családi: a háborús években a szerző elkíséri anyját a szomszéd faluba, ahol az el akarja ad-

ni az orvos feleségének fülbevalóit. Ebben ismét az *áldozat* motívuma erősödik fel, de társul hozzá a *szeretet* jelentése, amely az egyén számára elfogadhatóvá teszi az áldozatot. Ezt a témát bontja ki a jelenet minden szereplőjével kapcsolatban: a szerző és a vörös hajú lány, az anya és az apa, a szomszédasszony és a kislány viszonyában. Ebben a részben minden fontos tárgyi motívum megjelenik, és előkerül a *leesés*-motívum (degradáció) fordítottja, a *lebegés*, ami jelzi a pozitív fordulatot a film alapját képező tudati-lélektani folyamatban. Ez egyben a film problémakifejtő középrészének is a vége. A záróblokk visszatér a jelenbe, ahol az orvos megfogalmazza és értelmezi a szerző betegségét, s valójában csak ekkor válik világossá a kiindulópont. Itt a legfontosabb képi motívum a *madár*: két kegyelmi pillanatban jelenik meg, először a film középrészében, mikor az árva fiú fejére száll, másodszer pedig itt, mikor a film betegágyában fekvő főhőse kezéből elereszti (az áldozat továbbadása). A filmet a *múlt-jelen-összeolvadás* vezérmotívuma zárja le mint konklúzió (az anya öreg korában a gyerekeivel együtt, akik viszont még kicsik). Ez a jelenet beleillik Tarkovszkij utópikus záróképeinek sorába, amennyiben megfogalmazza múlt és jelen személyes életbeli kontinuitását, és így válaszol az elején feltett kérdésre: igen, lehetséges megérteni és elfogadni a személyes áldozathozatalt. A szeretetben fogant áldozat össze tudja kötni a megszakadt kommunikációs szálakat.

Ha nagyon vázlatosan is, megpróbáltuk áttekinteni a **Tükör** téma- és motívumrendszerét, legalábbis azt a logikát, amely szerint a motívumok kifejlődnek, követik egymást és rendszerré állnak össze. Nézzük most a főbb átfogó témák értelmezését.

A METONIMIKUS HŐS

A **Tükör** visszaemlékezései leplezetlenül önéletrajzi jellegűek. A szerző, maga Tarkovszkij gyermekkor, anyja és apja, a Tarkovszkij család legendáriusmának történetei és ereklyeként őrzött családi fotók *kelnek életre* a filmben. Sőt, a szerző kifejezetten „dokumentumszerű” hűségre törekedett a régi színterek újrateremtésekor.¹¹ A dokumentaritás itt a hős belső világára vonatkozik. A film ennek az emlékekből álló belső világnak a „dokumentumszerű” lenyomata. Ezért nem látjuk őt magát soha kívülről.

A *belső utazás* erkölcsi eseménye a költői epika tárgyiaságával, *metonimikus*an, magukban a tárgyakban, kapcsolatokban, természeti jelenségekben „objek-

¹¹ „A ház előtt mező volt – mondja erről maga Tarkovszkij. – A ház és az út között pedig azt akartam, hogy be legyen vetve hajdinával, amely nagyon szép, amikor virágzik. Fehéres-rózsaszínjé úgy őrizte meg emlékezetem, mint gyermekkori emlékeim jellegzetes és nagyon lényeges mozzanatát. Mikor a kolhozban a parasztokat megkértük, hogy a forgatás idejére vessék be a táblát hajdinával, jóllehet már évek óta zab és árpa nőtt rajta, azok égre-földre meg akartak győzni minket, hogy ott soha nem volt hajdina és nem is marad meg, mert rossz neki az a talaj. Mi azért saját felelősségünkre mégiscsak bevetettük hajdinával és az gyönyörűen kivirágzott – a parasztok nem győztek csudálkozni. Mi pedig úgy tekintettük ezt a sikert, mint kedvező előjelet, mint megerősítést, hogy helyes úton járunk.” (In O. Szurkova, *i. m.* 101. o.)

tiválódva” elevenedik meg és bontakozik ki a nézők előtt. A **Tükör** tudatfilmje e tekintetben is az orosz posztszimbolista, mindenekelőtt Paszternak „objektív líráját” idézi¹². Míg az alapvetően lírai indíttatású *metaforikus beállítottság* az „én”-t, a lírai hőst helyezi a világ középpontjába (az én minden, a világ semmi avagy ami ugyanaz, éppen az „én” által magából az „én”-ből teremtett világgént válhat mindenné), s elsősorban az *analógia* és a *kontraszt* révén teremt asszociációkat, illetve képeket, addig az epikai eredetű *metonimikus beállítottság* a világ létezését helyezi az érzékelő, felfogó, reflektáló „én” középpontjába (a világ létezése minden, az „én” véletlenszerű, járulékos elem, amely azáltal válhat létezővé, hogy a világ részeként ismeri föl, érzékeli és vetíti ki magát), s elsősorban az *összefüggés*, a *kapcsolat*, az *egymás mellettiség*, az *okról okozatra*, a *részről az egészre* (vagy fordítva) *való áttérés* alapján hoz létre asszociációs sorokat és képeket¹³. Minthogy a két világ – a látható és a láthatatlan – a létezés minden mozzanatában, minden szintjén érintkezik egymással, csupán a megfelelő élethelyzeteket és tudatállapotot kell megteremteni ahhoz, hogy ez az immár ontológiai jelleget öltő metonimikus alapviszony hitelesen és érzékletesen, egyben pedig mindent átfogó módon (tehát költőileg) realizálódjon a film poétikájában. Ezt teszi lehetővé a betegség, az alvás, a gyermeki tudat és ennek a metonimikus alapviszonynak az egész filmet átható és átfogó költői képe, maga a *tükör* és a *tükörszerűség* metonímiája. Az Abszolútum mindent mindennek tükrévé tesz, s ennyiben esetlegessé, véletlenszerűvé és felcserélhetővé is. Ám ez a felcserélhetőség, tükörszerűség éppen a lények „egyetemes elektív, kölcsönös rokonságát”¹⁴ nyilatkoztatja ki. A tükör, a tükörré válás, a tükröződés eleve érintkezésen alapuló viszonyt feltételez. A *tükör* tárgyi motívuma természetesen lehet metafora és allegória kiindulópontja is, Tarkovszkij filmjében azonban – vallási és erkölcsi értelmezésének megfelelően – metonímia, sőt az egész film metonimikus költői alapszerkezetének hordozója. Aligha véletlen, hogy Paszternak, akivel Tarkovszkij alkati és szellemi–poétikai rokonsága szembeötlő, a gyermekkor, a betegség, az álom perspektívája mellett leggyakrabban a tükör perspektíváját alkalmazza korai lírájában. Elég talán itt egyik leghíresebb versére, a *Tükörre* utalni, amely – akárcsak a *Luvers gyermekora* című önéletrajzi ihletésű kisregénye – szinte kísértetiesen idézi Tarkovszkij **Tükör** című filmjének világát és poétikáját. Meglehet azért is, mert mindketten a „természet fiá”-nak, Tolsztojnak a szellemi és művészi nyomdokain haladtak. A *Tükör* című vers – lírai hőse is maga a tükör. Benne jelenik meg, benne forgolódik a természet a nyaraló enteriőrjének és a kertnek a határán, úgyszólván familiáris kapcsolatba lépve az emberrel. A filmben láthatatlan, megfoghatatlan (úgy is fogalmazhatnánk, semmi módon el nem tárgyiasított) hős alakját, belső állapotait, életbeli konfliktusait, vágyait és reményeit az őt körülvevő szerep-

¹²L. ehhez: Szilágyi Ákos: Borisz Paszternak: „objektív lírája”. In uő: *Hamu és mamu*, Budapest, 1989. 83–134. o.

¹³L. erről részletesen: Roman Jakobson: Széljegyzetek a költő Paszternak prózájához. In uő: *A költészet grammatikája*. Budapest, 1982. 215–241. o.

¹⁴I. m. 232. o.

lők reakciói és az önálló életre kelt, úgyszólván hús-vér lényekké vált tárgyak mozgalmas élete rajzolja ki. Pontosan úgy, mint Paszternáknál: nem a cselekvő személyt, nem a hős tetteit látjuk, hanem a tárgyak, természeti jelenségek „személyeit” és „tetteit”. Amit Jakobson Paszternak költői prózájáról ír, szinte szó szerint elmondható lenne Tarkovszkij költői filmprójájáról is: „...immár nem a hősök láznak, hanem a körülöttük levő tárgyak; a tetők kíváncsiszkodnak, a kapu szemrehányóan csukódik be, a bensőséges melegség, melyet még hangsúlyoz a lámpák heve és odaadása, feltárja a családi megbékélés által kiváltott örömet...”¹⁵ A hős – Tarkovszkij filmjében – „egy sor elemre és kelékre esik szét, saját objektivizálódott állapotainak láncolata és a környező élő vagy élettelen tárgyak helyettesítik... Megmutatják nekünk a hős létfenntartási feltételeit, megmutatják ezt a metonimikus körvonalú, szinekdochék által földarabolt hőst, melyek izolálják tulajdonságait, reakcióit, lelkiállapotait, meg tudjuk, mihez ragaszkodik, mi determinálja és mi lesz a sorsa. De az, ami őt valójában hőssé teszi, elsiklik szemünk elől: a cselekvés eltűnik a topográfia mögött.”¹⁶ A metonimikus szerkezet a személyiség szerzői koncepciójából következik. A személyiség *igazi élete* nem saját neve és élete, hanem idegen nevek, címszavak, életek alatt bontakozik ki és zajlik, nem egyediségében, hanem személyiségében méltó a halhatatlanságra. Csak az így felfogott személyiség egyenrangú a természettel, mint annak visszatükrözött alakja, amelyet a kontaktus és a szeretet határoz meg. Az emlékezés éppen az egyediségből személyiséggé válás folyamata, a tudatszerű individuun kitágulása, kiszabadulása az ego börtönéből, a természettel, a kultúrával alkotott egység átélése. Nem az „én-tudat”, a mindentől és mindenkitől elválasztó pusztá egyediség, hanem a bennük és általuk zajló és az egységes egésszel összekapcsoló élet szubsztanciális csupán. A hangsúly nem az egyszerűségében megismételhetetlen és megmenthetetlen *halandó* személyen van, hanem a mindenben és mindenki-ben folytatózó, örökösön megisméltő, azaz tükröződő *halhatatlan* személy életén. Nem az emlékező hős használja tükréül az életet, hogy bármely rezdülésében saját arcát pillantsa meg és mutassa fel, lírai mértéktelenséggel saját képét metaforikusan megsokszorozva és az egész világra kiterjesztve hanem e költői képpel töltve be Isten képének (az égboltnak, az Abszolútumnak, a másik világnak) tátongó űrét, hanem megfordítva: az emlékező hős saját belső világában *kell* minden rezdülésnek az élet, az ég, a természet, az Abszolútum tükrévé válnia, a személytelennek és világfölkötőnek kell személyessé és evilágivá lennie. A jelentés nem a tudat, hanem az élet oldalán van, s a tudat csak akkor jelenthet bármit is, ha az élet részeként nyilatkozik meg. Ezért nem beszél a **Tükör** hőse az életről, az élet helyett, hanem engedi, hogy a természeti elemek és jelenségek, a tárgyak és gesztusok nyelvén az élet beszéljen helyette és róla.

A „férfiemlékezet” csak metonimikusan rajzolja ki a főhős alakját. Gyermekkori énjét látjuk őhelyette vagy a hangját halljuk, mikor telefonon beszél,

¹⁵I m. 227. o.

¹⁶I m. 233. o.

és az ő tekintetével pillantjuk meg a szoba tárgyait, a feleség és az anya arcát. Helyette mindig másvalakit vagy másvalamit látunk, ő maga csak hangja által van jelen. Mindössze egyszer pillantjuk meg kezeit, azaz kezeire sikló tekintetét, a film végén, a halál pillanatának közelnézetében, amikor elereszti a tengelicét. De nemcsak a hősnek a világban elfoglalt helyét láttatja a film metonimikusan, hanem a világ egész képét is így idézi föl. Tarkovszkij saját – metonimikus – filmképalkotási módját – élesen szembeállítja a montázssal alkotott lírai metaforával, az élet képében rejlő jelentés fölszabadításának poétikáját az élet képére ráerőszakolt jelentések poétikájával, vagyis a szó szűkebb – 60-as években meghonosodott – értelmében vett „költői filmmel” (‘poetyicseszkoje kino’).¹⁷ Hadd utaljunk itt a filmtörténet egyik legnagyobb metonímiájára abban a jelenetben, amikor a 19. századi nemesasszony felolvastatja Ignattal Puskin híres levelének aláhúzott sorait, s hirtelen nyoma vész: még az is bizonytalanná válik, hogy egyáltalán jelen volt-e a szobában, ám a politúrozott asztalon imént még előtte gőzölgő teáspohár helyén visszamaradt a pohár aljának párafoltja, amely Ignat és a nézők számára látható módon tüneményes gyorsasággal zsugorodni kezd, míg csak a titokzatos jelenet utolsó nyoma is el nem vész szemünk elől.

A lírai költővel ellentétben, aki szereti magát *beszélő*ként feltüntetni, a **Tükör** hőse inkább a *hallgató* szerepét vállalja. Az események, a természet, a tárgyak elvonuló és visszatérő folyama „beszél”, ő csak hallgatja. Tarkovszkij kicsit a művészetet is ilyen hallgatásnak tekinti. De ez a hallgatás nem némaságot és passzivitást jelent. Ellenkezőleg, sajátos kommunikáció ez, és a hős nagyon is aktív viszonyban van a világgal, mégpedig az erkölcsi erőfeszítés viszonyában. Az emberek helyett is inkább az elemek és a tárgyak „beszélnek”. A fecsegés Tarkovszkij más filmjeiből is hiányzik. A gyermekalakok szinte szótlanak, a nők is gyakrabban jelennek meg olyan helyzetekben, amikor nincs szükség szavakra. A beszéd a filmben nem folyhat banális, mellékes dolgokról, ott kell megjelennie, ahol a mozgókép és a zene általánosító ereje véget ér, és szóban kell folytatni vagy befejezni, ami bennük kezdődött el. A dikció, az intonáció, a nyelv köznapisága ellenére ezért olyan filozófikus a verbális szint Tarkovszkij filmjeiben. Nem mond le a beszédéről, de azt csupán a filmkép egyik s nem is legfontosabb komponensének tekinti. Annál beszédesebb, annál aktívabb a hallgató hős tekintete (gondoljunk a hallgatási fogalmat tett Rubljov alakjára): minden él és „beszél” körülötte, „beszél” a kultúra, a természet eseményeinek és tárgyainak, jelenségeinek és elemeinek a nyelvén. Ezekkel a nem nyelvi szólamokkal nem lehet verbális kontaktusba lépni. Csak vizuális és akusztikus kontaktus lehetséges velük, csak a látás, a hallás, a tapintás érzéki, de nem szellemtelen „nyelvén” lehetséges velük beszélni. Az emberrel egy sorba kerülnek a tárgyak, természeti jelenségek, de ez nem a személyiség lefokozását, hanem – épp ellenkezőleg – felmagasztalását, megdicsőülését jelenti. Tárgyi világ és emberek kapcsolata épp ezért nem szenvedő, hanem felszabadító és örvendező jellegű.

¹⁷L. ehhez: Maja Turovskaja, *i. m.* 9–19. o.

A film főhősét tehát, a betegágyon fekvő férfit, aki emlékezik, aki telefonon beszél, aki vitatkozik feleségével, anyjával, aki az ágyban haldoklik, mindvégig nem látjuk. A látható alakok, a láthatóan megmutatkozó világ: a nők, a gyermekek, a természeti környezet, a tárgyak világa. A férfiak alig vannak jelen ebben a világban: hiányoznak, mert elhagyták családjukat, mert elvitte őket a háború, elpusztította őket a „nagy terror”. Az árvaság témája végighúzódik Tarkovszkij egész életművén: Iván 12 évesen veszti el szüleit, a **Rubljov** harangöntő kamasza is apa nélkül marad (halálakor még a harangöntés titkát sem adta át neki), apátlanná válik a **Solaris** főhőse is, a „tékozló fiú” bibliai történetét megismételve és apátlanul nőnek fel a **Tükör** gyermekhősei. De még a hazájukat elhagyó spanyol gyermekek képe (azoké, akik elvesztették saját szüleiket, és a jelenben most veszti el saját gyermekeiket is, mert azok már nem spanyolok), még ezeknek a gyermekeknek a megjelenése is a híradófelvételeken, majd a moszkvai lakásban az árvaság *nemzedéki témájával* függ össze.

Az *árvaság* – közelebről pedig az *apátlanság* – témája azonban – Tarkovszkij más átfogó művészi témáihoz, például a passió, a bűnhődés, az emlékezés, az utazás, a nosztalgia, az áldozathozatal témáihoz hasonlóan – nem csupán a személyes és történelmi sorsban vannak lehorgonyozva, mint például Hucijev **Mi, húszévesek** (1989 után felújított és helyreállított változatában **Iljics őrkatonái**) című nemzedéki vallomásfilmjében, amelyben az apátlanságot mint nemzedéki sorsot, érzelmi összetartó erőt épp abban a jelenetben fogalmazza meg a film főhőse, amelyben Tarkovszkij alkalmi színészként egy cinikus fiatalembert alakít. A **Tükör**ben az árvaság vagy apátlanság témája egyetemes dimenzióba kerül, és megint csak az orosz kulturális hagyomány összefüggésében – mint az Atyaiszentől való elhagyatottság – fogalmazódik át.¹⁸ A legmélyebb pont, a legteljesebb magány pillanata a Fiú – Jézus Krisztus – életében a halál előtti pillanat: „Éli, Éli, lama sabaktani!” (Istenem, Istenem, miért hagytál el engem!). Különös jelentőségre tesz szert az elhagyatottságnak, az „egyetemes árvaságnak” ez a feltörő sóhaja, ha tudjuk, hogy Jézus egy olyan zsolnárból vette át, amely egy *beteg* ajkáról szállt fel Istenhez halálos órája végső elhagyatottságában. Hiszen a **Tükör** főhőse is *halálos beteg*, apátlansága, elhagyatottsága tehát az „egyetemes árvaságot”, ezzel együtt pedig a jó hírt is magában foglalja. Mert „minél vigasztalanabb az árvaság, annál örömtelibb a találkozás az Atyával. Minél kilátástalanabb az egyedüllét, annál örömtelibb a hazatérés”.¹⁹ Az árvaság így a *fiúság tükrévé*, a fiúság pedig az *atya tükrévé* válik a filmben. Ne feledjük, hogy a **Tükör** főhősének emlékezése éppen ezzel a mélyen személyes, szerzői motívummal, az apa hiányával kezdődik (a sövényen üldögélő és az apát hiába váró anya és gyermekei jelenetével) és az eredetidőbe, a fogantatás szent pillanatához visszatérve, az apa alakjával (a fűben heverő szerelmespár túláradó boldogságával, a jövőt fürkésző tekintetével), a kezdet és a vég összekapcsolásával ér véget. Ezért jele-

¹⁸L. ehhez: Tatjana Goriceva: Szirotszvo v russzkaj kulture. In *Vesztnyik novoj lityeraturi*. Leningrád, 1991. 229–235. o.

¹⁹I. m. 229. o.



nik meg az emlékezés kulminációs pontjain – az eredeti harmóniát helyreállítva és az árvaságot, a hiányt, a válságot, a halált megszüntetve – az apa alakja (*vizuális síkon* Oleg Jankovszkij alakításában, például mikor a frontról megérkezve a nyaralóban magához öleli gyermekeit, és *akusztikus síkon* Tarkovszkij apjának hangja és versei által, például a nyomdajelenetben és a Szivas folyón átkelő katonák képsora alatt).²⁰

Az „egyetemes árvaság” átélésének halál előtti pillanata (a *solus eris* pillanata) a keresztény felfogásban épp az a pillanat, amikor a *halál betegsége* „kihullik” az ember szívéből, feltárul a mindenséggel alkotott lényegi egysége és „istenarcúsága”, amikor bebizonyosodik, hogy nincs árvaság, mert

nincs halál (*non solus eris*). Az árvaság, az apátlanság, a tékozló fiú vagy az „igazi apa” hiányának témája az orosz kultúra nagy alkotóit – Puskindól Gogolig, Goncsarovtól Dosztojevszkijig és Nyikolaj Fjodorovtól²¹ Andrej Platonovig – állandóan foglalkoztatta, méghozzá a keresztény üdvtörténetben kialakult jelentésén túlmenően, egy sajátosan orosz kulturális jelentésben is. Az orosz történelemből ugyanis éppen az Atya, a káoszunk formát adó, nem pusztán kül-

²⁰Eizenstein és Tarkovszkij művészetét és világméretét összehasonlítva Vjacseszlav Ivanov mutat rá, hogy míg Eizenstein esetében a hagyomány tagadása, az istentagadás, Isten képmásának lerombolása (például a **Bezsinnétje** című, később betiltott és megsemmisített filmjében az ikonosztáz szétverése) teljes összhangban állt személyes lázadásával apja ellen, vagyis az apa megtagadásával és gyűlöletével (a pszichoanalízis tapasztalatának jegyében), addig Tarkovszkijnál éppen megfordítva – az *apa iránti rajongás*, az *apa kultusza* mintegy forrásává lett az istenkeresésnek, a vallásos komolyságnak, a hagyomány felé fordulásnak. (V. Ivanov: *Vremja i vescsi*. In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 229–230. o.)

²¹A „törvénytelen gyermekként”, apátlanul felnőtt Nyikolaj Fjodorov, a „moszkvai Szókratész” már említett és orosz kortársaira (Tolsztojtól Szolovjovig, Dosztojevszkijtól Majakovszkijig és Platonovig) rendkívüli hatást gyakorló gondolatmenete a „feltámasztottak egyházáról”, melyet *Közös ügyünk filozófiája* (az 'obsceje gyelo' az orosz teologikus irodalomban a görög „Isten- és emberszolgálat” jelentésű *liturgia* szó fordításának felel meg) című főművében fejtett ki, pontosan a hiányzó atyák életre keltésének, visszahozásának, feltámasztásának erkölcsi és vallási kötelességére épült: „Az atyák Istene – nem a holtak Istene, hanem az élőké – saját képére is hasonlatosságára teremtetten az embert –, és a fiúk, akik életben vannak, s akiknek atyái meghaltak, s akik számára az atyák halottak, halottak visszavonhatatlanul, véglegesen, nyilvánvalóan nem hasonlatosak Istenhez. Óhoz hasonlóak csak azok lesznek, akik visszatérítik az életbe elhunyt atyáikat, akik újraalkotják őket, méghozzá a szó valóságos értelmében, hús-vér valójukban alkotják őket újjá, nem pedig holtukban.” (Ny. Fjodorov: *Filozofija obscevo gyela*, I. kötet. Vernij, 1906. 375. o.)

ső rendet teremtő férfiúi princípium hiányzott, avagy – ami ugyanaz – csak a rettenetes, zord, idegen állammatya képében és katasztrófális eredménnyel lépett olykor színre. Így hát az árvaság nemzedéki témája egyszersmind egyetemes keresztény és hamisítatlanul orosz kulturális témaként jelenik meg a **Tükörben**, de csakis azáltal hogy Tarkovszkij személyes sorsának is átélt és reflektált alaptémájává vált.

A TÁRGYAK VILÁGA

Említettük már, hogy Tarkovszkij a **Tükörben** ugyanazokat „az esetleges és épp ezért intim nézőpontokat”²² választja ki az ember életéből, amelyeket korai „objektív lírájában” Paszternak: a gyerekkort, a betegséget, a nyaralót (dácsát) és a gyermekszobát. Tarkovszkij filmjében nemcsak a természet él, hanem az enteriőrök egész tárgyi világa is. A ház – Tarkovszkij állandó motívumainak egyike – nemcsak nyitva áll a világmindenség kavargó erői előtt, de kissé mindig sötét tónusú, fény és sötétség melankolikus árnyjátékát dramatizáló szobáiban és a szobák berendezésében is eltéphetetlen kapcsolat fűzi a természethez.²³ Az egyszerű, fából ácsolt ház padlója, ajtai, bútorai is fából készültek, érdekességük szinte tapintható. Az északi erdők embeérének szülőhelye, otthona ez, ahol a fa „meleg”-ségének és „eleven”-ségének máig fontos szerepe van a környezet kialakításában. „Nem véletlenül szerették annyira a régi Oroszországban a festetlen fát, amelynek tapintása meleg és kellemes. A fából készült parasztház ma is tele van fatárgyakkal – ne fájjon, ha megüti magát az ember, és ne lepjék meg a tárgyak váratlan hidegségükkel a házigazda vagy a vendég tenyerét. A fa mindig meleg, van benne valami emberi.”²⁴ Tarkovszkij filmjeinek tárgyi világában ezért dominál a fa. A fából készült tárgyban a természet és a kultúra közös élete, harmóniája pillantható meg. A festetlen fa nem rejti el eredetét, eleven kapcsolatot a természettel, miközben a tárgyban már a *kultúra* életét éli. Az idő láthatatlan múlását is benne és általa hozhatja felszínre legkönnyebben a filmkép: a fa kopik és megsötétül, szálkás lesz és korhadni kezd. Az orosz tárgyi kultúrában játszott szerepe folytán a múlttal, a hagyománnyal is összeköt. Tarkovszkij szobáiban mindig van valami ódon, régies árnyalat (a már említett sötét tónus ezzel is összefügg), nemcsak a dácsa, hanem a moszkvai lakás szobáiban, s nemcsak a középkori kolostor celláiban, hanem a **Solaris**

²²Jurij Tinyanov: *Provezsutok*. In uő: *Arbaiszti i novatori*. Leningrád, 566. o.

²³L. ezzel kapcsolatban Mircea Eliade Tarkovszkij filmművészetéhez úgyszólván sorvezetőként használható nevezetes műve, *A szent és a profán* (Budapest, 1987) „Test, ház, kozmosz” című fejezetét: „A vallásos ember nyitott kozmoszban él, és ő maga is »nyitott« a világgal szemben – írja Eliade. – Kapcsolatban áll az istenekkel, és részesül a világ szentségéből. (...) Lakása mikrokozmosz és teste szintúgy. Már korán bekövetkezik a ház, a test és a kozmosz azonosítása.” (I. m. 162. o.)

²⁴Dmitrij Lihacsov: *Jegyzetek az oroszországról*. In *Szovjet Irodalom* 1980. 12. szám, 121. o.

űrállomásának ultramodern társalgójában is. Az enteriőr esetenként – mint például a film utolsó képsorának éles váltásában – ellenpontoszza a napfényes, levegős, világos külvilág színességét és tágasságát. Altalában azonban – s különösen a gyermekkori nyaraló enteriőrjeiben – a külső és belső világ határán áll, egyfajta *híd, átkelőhely*, melyen át az emberi létezésben természet és kultúra, földi és égi világ, reálidő és abszolút idő érintkeznek egymással. Az enteriőr nem különül el önmagában, sohasem válik a polgári értelemben vett privát tér kifelé zárt kisvilágává, szigetévé. Tarkovszkij minden filmjében csupán *átmenet a két világ között*, s éppen ez adja a tárgyi világ elevenségének érzéki varázsát, esetenként pátoszát. Ahol pedig a személyt, az embert izoláló, a közösségtől, a természet elemi erőitől, az Abszolútumtól elszigetelő privát tér „tokja” megjelenik,²⁵ ahol az enteriőr már nem tölti be a híd, az átkelőhely szerepét s nem is nyitható meg az ég felé, mint az *Áldozathozatalban* Alexander háza (ellentétben Mária, a „jó boszorkány” házával), ott végső soron pusztulásra van ítélve – a hős szabadulása csak a „tok” lerombolása árán lehetséges. A *Tükör* enteriőrje egy életet él a természettel: a szobába betör a reggeli napsütés, szél mozgatja a függönyöket, eső szemerkél benn, lobog, pislákol vagy lobban egyet-egy a tűz, imbolyog a hatalmas üvegben a tej. A tárgyak, anélkül hogy dokumentumszerű érzékletességüket elvesztenék, anélkül hogy kellékekké vagy metaforákká válnának, életre kelnek, és teljes intenzitással élnek a filmképben. A tárgy nem jelképként, hanem csak *életeseményként* lehet *ikon, tükör* vagy *zóna*, csak *életeseményként* teheti *jelenválóvá* az Abszolútumot mint mindenben ható és semmiben nem konkretizálható erőt, energiát, jelentést.

A tárgyi világ halott, ha a tárgyak vadonatújak, készek, tiszták, lehatároltak. Tarkovszkij nem szereti az új tárgyakat. Hiszen az új tárgy – idő híján – még túlságosan rejtőzködő, túlságosan használati funkciójára utalt, az idő nem ütötte le róla a hasznosság pecsétjét, nem hozta felszínre időtlen jelentését, a *tárgy lelkét*, amely élteti. Egyik kortársának fejtegetéseit idézve a japánok *szábá*-kultuszáról, maga Tarkovszkij is utal erre: „az idő magától segít felszínre hozni a tárgyak lényegét. Ezért találnak különös szépséget a japánok az életkor nyomaiban. Elbűvöli őket az öreg fa megsötétült színe, a köveken a kopás, a pusztulás *jele*, a kezek nyoma, amelyek az idők során megérintették a képet. A régiségnek ezeket a nyomait nevezik összefoglalóan *szábának*, ami szó szerint rozsdát jelent. A *szábá* ezek szerint nem más, mint hamisítatlan rozsdá, a régiség bája, az idő pecsétje. A *szábá* szépsége a művészet és a természet közötti kapcsolatot testesíti meg.”²⁶ Az újat nem kezdte ki még az idő, nem vette vissza birtokába a természet: nem sötétült meg, nem kopott, nem korhad, nem mállik. Az új tárgy – büszke, magabiztos, erős, kemény; a régi – alázatos, bizonytalan, gyöngye, szelíd, puha. Az új még használatlan, még idegen, még

²⁵L. ehhez: Szilágyi Ákos: A tokba bújt film. In *Filmvilág* 1984. 6. szám; Orosz enteriőr. In *Filmvilág* 1984. 11. szám; Obscsina és privacy, In *Café Babel* 1992. 2. szám.

²⁶O. Szurkova. In *i. m.* 39. o.

szembenáll az étellel, bele akar hatolni, birtokába akarja venni. A régi már az élet része, az a megadó nyugalom árad belőle, amely az élet tudásából, a bölcsességből fakad, hogy így vagy úgy, előbb vagy utóbb mindent az élet vesz birtokába, az élet kezdi ki „gőgjét”, rontja le keménységét. A régit továbbá mi koptattuk, mi használtuk el, bizalmasunk és ismerősünk ő, amely épp elhasználódása következtében veszít merevségéből, önmagába zártságából, lesz melegebb, életközelibb. Az az erkölcsi világkép, amelyben a gyengeség az igazi erő, s az elesettek és szenvedők közelebb vannak az élethez, mint az erősek és kíméletlenek, az emberi alakok mellett az egész tárgyi világot átfogja Tarkovszkij filmjeiben.

Vlagyimir Juszov, Tarkovszkij első három filmjének operatőre – saját szavai szerint – úgy fényképezett, „hogy látható legyen az idő patinája, a tárgyakra rányomódjon egykori birtokosaik sorsa”.²⁷ A tárgy, amelyen az idő még nem hagyott nyomot, amelybe az idő még nem ivódott bele, az időfolyamatról levált vagy abból kiesett tárgy (például az új vagy a kelléktárgy), nem idézhető fel az élet részeként, az időfolyamat szereplőjeként a filmképben. Persze, az anyagi–tárgyi világ élete a romlás, a pusztulás, tehát az *elmúlás* képeiben válik igazán láthatóvá. Ez azonban egyfelől az élet körén belül maradó, tehát az élet romolhatatlanságát tanúsító romlás, másfelől pedig a hősök lelki világának halhatatlanságával szembeállított, a nem anyagi létezés romolhatatlanságát kiemelő kontraszt. Csak az anyagi világ van kitéve az időnek, a halálnak, az elmúlásnak, a spirituális világ az örökkévalóságban, az abszolút időben létezik. Kései életinterjújában Tarkovszkij így foglalja össze a tárgyak élete és a hősök lelki élete közötti kapcsolatot: „Hátha csak az lesz az enyészeté, ami anyagi? A hősök azonban nem teljesen az anyagi világ részei. Mindegyik lélek mindekelőtt. Márpedig a lélek romolhatatlan. S mivel a lélek romolhatatlan, számomra nagyon fontos láttatni azt a realitást, amely a romolhatatlan lélekkel ellentétben elenyészik, elpusztul, omlik-romlik. Mondjuk, a **Rubljovra** ez még nem egészen igaz, habár az enyészet momentuma már ebben a filmben is jelen van, de még csak valamilyen erkölcsi értelemben. A **Sztalkerban** viszont, sőt már a **Tükörben** is egyfelől ott a ház, amely már nincsen, másfelől az érzések vagy a lélek, amelyek örökkévalóak, mert az anya alakja nem változik. Fontos volt számomra, hogy tanúságot tegyek anyám halhatatlanságáról, mert az ő lelkéről van itt szó. Minden elpusztul és ez valóban szomorú, ahogyan a testből távozó lélek is szomorúan pillant vissza egykori otthonára. Valami nosztalgikus, már-már asztrális szomorúsággal, honvággyal. Ezzel együtt világos számomra, hogy a romlás, a pusztulás csak a tárgyakat érinti, a hősöket nem. Számomra éppen a kontraszt miatt olyan fontos, hogy a valóság a pusztulás folyamatában jelenjen meg, ha másért nem, hát azért, hogy látható legyen: *a tárgyak más időben léteznek, mint a hősök.*”²⁸

²⁷Vlagyimir Juszov: Poetyika dvizsenyija. In *Iszkusstvo Kimo* 1976. 8. szám, 104. o.

²⁸In *Vsztaty na puty, i. m.* 119. o. (Kiem. a szerzőktől.) Ez az a pont, ahol Tarkovszkij világképe élesen elválik még azokétól a modernekétől is, akik elvesztették ugyan Istent, de – mint Pilinszky János írja mindenekelőtt Kafka és Rilke példáját idézve – egyfajta „angelizmust” képviselnek.

Abban, hogy Tarkovszkij milyen tárgyakat engedett filmjei világába, a forgatókönyvnek semmiféle szerepe nem volt. Kizárólag attól függött, hogy személy szerint ő milyen tárgyakkal került élete során vagy élete egy szakaszában bizalmas vagy éppen mágikus kapcsolatba. Filmjeiben csak olyan tárgyak szerepelhettek, amelyeket – mint egyszer nyilatkozta – saját lakásában is szívesen látna. Csaknem minden filmjében feltűnnek a régi, megsötétült gerincű könyvektől roskadozó könyvesszékre nyek, régi palackok, tükrök, festmények, ikonok, dísz tárgyak az ablakpárkányokon, polcokon, falakon. Hasonló állandóságot mutatnak az állati lények (lovak, madarak, farkaskutyák) és bizonyos színészek (Anatolij Szolonyicin) vagy mellékszerepekben szerettei (például anyja, apja, felesége), a forgatócsoport tagjai (például Tamara Ogorodnyikova, Tarkovszkij jó barátja és filmjeinek gyártásvezetője, aki a *Tükörben* a Puskin-levelet fölolvastató idős hölgy szerepében látható²⁹). Bizonyos értelemben talizmánok voltak számára ezek a személyek, tárgyak, állatok, amelyek biztosították a forgatáshoz – azaz a művészi feltámasztás csodájához – szükséges atmoszférát, a „templomhoz vezető út” (‘doroga k hramu’) megtalálását, ahogyan a *Sztalker* hősei számára a felszalagozott anyacsavarok jelölik ki a Zónában a Szobához vezető utat. „Filmjeimben a cselekmény soha nem játszott fontos szerepet – mondja Tarkovszkij. – *A lényegről a dolgok, a tárgyak révén próbálok beszélni, melyeknek logikailag nem kell kapcsolódniuk egymáshoz. A gondolatok mozgása az, amely belső egységbe forrasztja őket.*”³⁰ Ez a tárgyi-as nyelv, a „megtestesülés nyelve” – a természetbe írt kultúra és a kultúrába írt természet nyelve – pontosan az a nyelv, amelyen az orosz posztszimbolizmus Mandelstam, Cvetajeva, Paszternak, Ahmatova költészetében megszólalt. S ha teljes joggal állítják, hogy az Ahmatova által útjára bocsátott kivételes tehetségű Jozsif Brodskij volt az utolsó posztszimbolista orosz költő, ak-

Egy olyan „tisztá” angyal szemével látják a világot, aki „hátra fordít az Atyának”, s így a mindenségről „egy angyal éleslátásával készített negatív képet” adhat csupán, mert „a negatívról előhívott valódi képre egyedül az Atya szeme (szeretete és kegyelme) képes”. (In *A mélypont ünnepéye*, 1. köt. 399. o.) Tarkovszkij innen nézve az Atya „szemével” – pozitív képben – próbálja látni és láttatni a mindenséget. Nem véletlen tehát viszolygása Kafkától, aminek többször is hangot adott. Hiszen Kafka „negativitása” éppen a leglényegesebb ponton – a hit ugrópontján – kezdi ki világerzékelésének és vallási felfogásának „pozitivitását”. Kafka egyik aforizmája jól megvilágítja, miről is van itt szó: „E világ döntő jellegzetessége az, hogy mulandó. [Idáig nincs különbség közte és a *Tükör* rendezője között.] Ebből a szempontból az évszázadok semmivel sem járnak jobban, mint a tűnő pillanat; [még ebben is azonos a felfogásuk] *a mulandóság folytonosságából nem merítetünk bát vigaszt, bogy a romokon mindig új élet virul, ez is inkább a halál, mintsem az élet szívósságáról tanúskodik.* [Ez az a pont, ahol átcsap Kafka világszemlélete „negatívba”, és éppen ellentéte lesz Tarkovszkijének]. Ezért, ha küzdeni akarok a világ ellen, azzal kell felvennem a harcot, ami döntően jellemzi, vagyis a mulandósággal. [Teljes az egyetértés közöttük]. Megküzdhetek-e ezzel itteni életem során, még hozzá nemcsak remény és hit formájában, hanem valóságosan?” S itt válik áthidalhatatlanná a két-féle „angelizmus” közti különbség: Tarkovszkij számára ugyanis éppen a remény és a hit az egyetlen valóságos formája a küzdelemnek. (Franz Kafka: *Az én cellám – az én váram*. Budapest, 1989. 41. o.)

²⁹L. erről: A. Tarkovszkij.: Vsztaty na puty. In *i. m.* 112. o.

³⁰In *O prirogye nosztalgii*. In *Iszkussztvo Kino* 1989. 2. szám, 135. o.

kor ehhez hozzátehetjük most már, hogy az Arszenyij Tarkovszkij nagy költészete által inspirált Andrej Tarkovszkij lett az első posztszimbolista költő az orosz filmművészetben.

Szembetűnő vonása ennek a tárgyi környezetnek a rendezetlenség. Mert ahogy az új tárgy merev és élettelen, úgy a tárgyak életétől is idegen mindenféle külső szabályozottság, mértani rend. A mesterséges, az ésszerű rend felől nézve az élet merő rendetlenség és szabálytalanság. A tárgyak látszólagos rendetlensége nem összevisszaság, nem káosz, hanem az élet rendje. A mesterséges rendbe foglalt, akkurátusan összegyűjtött, szelektált, egymásra vagy egymás mellé rakosgatott tárgyak világa inkább a temetőt, semmint az életet idézi, mint arra majd az **Áldozathozatalban** – egy kínai bölcs intelmét parafrázálva – Alexander példabeszéde utal, mikor elmeséli, hogyan hozta rendbe és ezzel hogyan tette tönkre betegeskedő anyja kertjének szép, mert organikus rendetlenségét, vagyis az *igazi* rendet.³¹ A „rendetlenség” azonban nemcsak a tárgyak elhelyezésében, hanem a tárgyak állapotában is megmutatkozik: a tárgyak mintegy „egymásba lógnak”, összekeverednek, áthatolnak és átlátszanak egymáson. A romlás – a tárgy határainak „kirojtosodása” nem más, mint az életfolyamatban létrejött érintkezés a tárgyak között. A tárgy élete a tárgy saját határain való túllépésében ragadható meg. Ahhoz, hogy – Tarkovszkij film-poétikai intenciói szerint – a filmkép magának az életnek a képe legyen, és megfigyelésként fogadtassa el a nézővel a tárgy érzékelését, a tárgynak olyan állapotban és olyan helyzetekben kell megjelennie, amelyekben érintkezik más tárgyakkal és kilép saját határai közül. Egy pohár tej vagy a cukortartó statikus képe alkalmatlan az életmegfigyelés érzéki élményének kiváltására, de már a ruhára fröccsenő, kilötykölődő, az üvegtartályban titokzatosan imbolygó tej vagy a gyerekek által a kiscicára szórt kristálycukor filmképe – természetesen a tárgyiasságok egész mozgalmas és eleven rendszerének részeként – éppen ezt az élményt idézi fel.³² Ezért olyan gyakori ebben a tárgyi környezetben a csepegés, a folyás, az omlás, a korhadás. A víz – az életnek ez az ősi, egyetemes szimbóluma – ezerféle alakban jelenik meg a filmben, válik a hősök életének résztvevőjévé (pl. a szürke moszkvai utcán zuhogó eső, a nyomdai zuhanyozó rózsájából folyó piszkos lé; a lecsüggő sötét hajfonatról fejmosás után csepegő víz; tócsák, patakok, víz alatt korhadó tárgyak). Mindazonáltal nem ennek az ősi, egyetemes szimbólumnak a rögzített jelentésében. A **Tükör** filmképeinek szinte mágikus erejét éppen az adja, hogy jelentésük metoními-

³¹Mikor anyja betegsége alatt az elvadult, burjánzó kertet rendbe hozta – a gallyakat levágta, a kerti utat megtisztította –, Alexander elhült a látványtól: „Hová tűnt az egész szépsége, természetessége? Visszataszító volt, ami élém tárult, mert körös-körül csak az erőszak nyomait láttam.” Csuan-ce megfogalmazásában ez így hangzik: „Ha zsinetek és kampók, körzők és vonalzők segítségével minden dolgot szabályossá tennénk, azzal természetes tulajdonságaikat rombolnánk le, ha a dolgokat egymáshoz zsineljük vagy lakkal borítjuk be, akkor kemények lesznek, és ezzel is eredeti tulajdonságaik mennek veszendőbe.” (Idézi V. Mihalkovics: *Energija obraza*. In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 242. o.)

³²Tarkovszkij egyik legszemléletesebb példája a filmképre mint életmegfigyelésre Kurosawa

án (névcserén, egymás mellettiségen, rész és egész viszonyán) alapul, az eső képe tehát úgy utal az élet univerzális rendjére, mint rész az egészre. Joggal hangsúlyozza Tarkovszkij: „Nem tudok egyetérteni azzal a véleménnyel, hogy az eső a filmjeimben szimbólum lenne. Egyáltalán nem az, egyáltalán nem szimbólum. Eső csupán, és semmi más, eső, amely egy meghatározott pillanatban végtelenül fontossá válik a film szereplője számára.”³³ A kép nem a szerző fejében születik meg, hanem – mint mondani szokás – „az utcán hever”, azaz csak észre kell venni, s megfelelő ritmusban és nézőszögből rögzíteni kell a filmszalagon. A szerző a tárgy környezet saját életére, a tárgyak változására, elmozdulására, egymásba hatolására, kölcsönhatására hagyatkozik. A metonímikus képalkotás – a metaforikustól eltérően – nem szellemes, nem mellbevágóan újszerű, nem ötletes vagy rendkívüli. Hiszen nem is az alkotói individualitás szellemi eredetiségét kell demonstrálnia, hanem az élet – ha tetszik, a teremtett világ – elsődleges (mindent megelőző) – eredetiségét kell tanúsítania azáltal, hogy felfedezi és felfedi azt. Az életben megfigyelt érintkezésre, a tárgyak és emberek között a hétköznapi életben feltárulkozó kapcsolatokra épül. Am a metonimikusan konstruált kép elementáris hatása, a mindenkiben ott szunnyadó mágikus világérzékelést újratemtő ereje sokkal nagyobb lehet a „költői film” legeredetibb metafora-nyelvének erejénél is. Az élet ugyanis – s ez éppenséggel a „vallásit választó” modernnek felfedezése volt a 19. század végén – csakugyan fantasztikusabb a valóságtól legerugaszkodottabb individuális képzeletnél is. A fantáziának – mint azt Tarkovszkij Leonardo, Tolsztoj és Dosztojevszkij példájára hivatkozva oly gyakran hangoztatta – a megtalálásban és nem a kitalálásban kell utolérhetetlennek lennie.³⁴

Az életmegfigyeléshez szükséges *metonimikus fantázia* neve: érzékenység vagy nyitottság. Az érzékenység ebben az összefüggésben a csodálkozásra való állandó készenléteket jelenti. Amíg az ember képes rácsodálkozni a létezésre, addig szellemileg is „nyitott” az Abszolútum felé. A költői fantázia egyik legáltalánosabb vonása a csodálkozás képessége, amely a költői látásmódot és nyelvet e tekintetben is a mágikus kezdetekkel, a primitív és a gyermeki fantáziával rokonítja. Ez a képesség, szemlélet- és alkotásmód sem történeti értelemben, sem a személy történetében nem vész el teljesen, legfeljebb elhomályosul. A modernitás „prózája” sem tud megenni költészet nélkül s a felnőtt sem anélkül, hogy újra meg újra gyermekké ne váljon. Nagyon is természetes tehát, ha a csodálkozás, a dolgokat „összelátó”, egymásra vonatkoztató

A *hét szamuráj* című filmjének következő képsora: „Középkori japán falu. Lovas csap össze gyalogos szamurájokkal. Erősen esik – mindenki csupa sár. A szamurájokon ősi japán viselet, amely lábaikat majdnem combig szabadon hagyja, a lábszárak sártól csatakosak. És amikor az egyik szamurájt megölik és a földre roskad – látjuk, amint az eső lemossa ezt a sarat és a lába kifehéredik. Egy halott ember képe ez! – ez az a filmkép, amely tény. Nincs benne semmi szimbolika, és ugyanakkor mégis kép.” (Idézi V. Sitova: *Putyesesztviye...* In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*. 204. o.)

³³ „Dozsgy – eto proszto dozsgy...” In *Sztrana i Mir*. München, 1984. 3. szám, 83. o.

³⁴ L. ehhez: Szilágyi Ákos: Tarkovszkij és Wittgenstein. In *Alföld* 1996. 1. szám

metonimikus képzelet a **Tükör**ben éppen a gyermeki tudat sajátosságaként jelenik meg. A felnőtt férfi emlékezésében a kisgyerek csodálkozó szemeivel pillantjuk meg a tárgyi világot, annak tekintetével, aki most fedezi fel az élet titkait, aki mágikusan veszi szellemi birtokába az érzéki világot. E tekintet átlelkesíti a tárgyakat, mindent titokzatos jelentőséggel ruház fel, felcseréli az okot az okozattal, összekapcsolja a közelit a távolival, a tegnapot a mával. Az emlékezésben a felnőtt férfi fásult tekintete, amely már nem érzékeli a láthatatlan világot, megszabadul e szenttelen, gépies, üres nézőmód sémáitól, visszaszerzi a csodálkozás képességét, s éppen ezáltal válik képessé arra, hogy kontaktusba lépjen a világgal és meg hozza a szeretet áldozatát érte. Az emlékezés nem más, mint megmártózás egy olyan világban, ahol még minden „ős eredeti” elevenségében, titokzatos jelentésteliségében mutatkozott meg számunkra: a gyermekkorban. A gyermeki tekintet számára az élet még kimeríthetetlen és megunthatatlan. (Persze, később sem az élet merül ki, legfeljebb az ember.) A gyermek életérzékelését követő filmkép valóban nem jelképe, hanem kifejezése az életnek. A legszokványosabb, leghétköznapibb dolgokban is az élet csodálatos lüktetését látjuk, a *láthatatlant*, ami a modern individuum számára, ha felnőtt – végérvényesen elveszett. A gyermeki tudat titokzatos összefüggésbe hozza a faedényből kilötykölődő tejet a málló vakolattal, a távolban sötéten imbolygó erdő lombjait a petróleumlámpa kanócának fellobbanásával, a Leonardo-albumot a szélről hullámzó vetéssel. Mert a gyermeki tudatban még evidens módon létezik a tárgyak életét az Abszolútummal összekapcsoló láthatatlan kötelék, mely az emberi létezésnek érvényességét és igazságot ad.

A nyaraló ablaka és ajtaja nyitva áll a természet előtt: beengedi a szobákba annak titokzatos zajait, lényeit, elemeit, a napsütést, a levegőt, a szelet. A természetnek ez a benyomulása az ember otthonába nem úgy jelenik meg, „mint valami nemkívánatos, hanem úgy, mint feltétlenül pozitív jelenség, amelyből a legszélesebb általánosítások keletkeznek a kontaktus, az ajándékozás, az öndaadás szellemében”.³⁵ Hiszen épp ebben rejlik a férfi emlékezet erkölcsi erőfeszítésének értelme: a **Tükör** főhőse a gyermekkor abszolút idejében – saját eredetidejében – megmerítkezve, a „második születés” csodája révén győzi le a halálos betegséget, szerzi vissza a személyes szellem, a lélek halhatatlanságának tudatát, amikor az emlékezőfolyamat végén ráébred, hogy ő is ama nagy egész része, mely a természet és a kultúra szellemi rendjében és tárgyi nyelven nyilatkoztatja ki létezését. Az emlékező tudat bezárulása a film végén az egyetemes tudat megnyílásával, az ego hatalmának vége a szellem szabadságának kezdetével egyenlő.

A nyaraló mint a természet és a kultúra találkozásának családias, bizalmas színtere már Paszternak korai lírájában is nagy szerepet játszott. Ne feledjük, hogy a dácsa, a nyaraló mint a *városi* orosz életforma sajátos része, a modern, urbánus civilizáció és a hagyományos orosz természet találkozásának meghitt

³⁵A. K. Zsolkovszkij: Az ablak helye Paszternak költői világában. In *Helikon* 1977. 1. szám, 154. o.

– közösségi – színtere volt, menedék az északi természet és a totális állam „örök tele” elől, s mint ilyen, az orosz értelmiségi kultúrának is fontos részévé vált.³⁶ Talán több is, mint különös egybeesés, hogy a **Tükör** egyik epizódjában látható nyaraló (amelyben a főhóst már nem a kopaszra nyírt kisfiú, hanem ugyanaz a kiskamasz alakítja, aki fiát, Ignatot is) a nevezetes Moszkva melletti „írófaluba” (’poszjolok piszatyalej’), Peregyelkinóba visz vissza, oda, ahol a háború alatt egy ideig a Tarkovszkij család is lakott, nem messze Paszternak³⁷ és sok más szovjet író dácásjától. „A háború alatt – beszélte el Tarkovszkij – anyám és én egy Moszkva környéki faluba, Peregyelkinóba kerültünk, ahol írók és művészek laktak. Egy elhagyott nyaralóba költöztünk, amelyben valóságos könyvhegyek heverték



szanaszét, főleg képzőművészeti könyvek, sok-sok illusztrációval; elhagyott könyvek, olyanok, mint mi voltunk, gyerekek, akiket szintén elhagytak a szülei. Leonardo da Vinci valóban egybecsengett a mi akkori elhagyatottságunk gyermeki élményével. Gondoljanak arra az epizódra, mikor a katonapapa hazajön szabadságra... Leonardo remekművei mint ezeknek az érzelmeknek az il-

³⁶L. ehhez: Alekszandr Gorjanyin: Dácsa, russzkoje izobretenyije. In *Russzkaja Miszt* 4153. szám (1996. december 12–18.). A tanulmány vázlatosan áttekinti a „dácsa” több száz éves kulturális hagyományát, a dácsa mint életforma jellegzetességeit és különös felvirágzását a szovjet korszakban, de a **Tükör** egész világa szempontjából talán utolsó mondata a legfontosabb: „Minden nép a maga módján próbálja feltámasztani az elveszett Paradicsomot. A dácsa nem más, mint az orosz módja ennek.” (l. m. 17. o.)

³⁷Különösen Paszternak neve vált eggyé Peregyelkinóéval (sírja is itt van), de az egybeesést nem ez teszi különössé, hanem a két költői alkat, világkép, poétika döbbenetes – csakugyan tükörszerű – hasonlóságán túl az a különös szerep, amelyet Paszternak – halála után is – Tarkovszkij személyes sorsában játszott, avagy amelyet Tarkovszkij tulajdonított neki. A 60-as években ugyanis Anna Ahmatovával és más orosz értelmiségiekkel együtt Tarkovszkij is részt vett egy spiritiszta szeánszon, ahol neki Paszternak szelleme jelent meg. Erre utal Tarkovszkij utolsó bejegyzése naplójába, pár nappal halála előtt: „december 21.: 23-án repülök Olaszországba. Minden holmitat viszem magammal. Napról napra egyre rosszabbul vagyok. Igaza volt Borisz Leonyidovics Paszternaknak, mikor azt mondta, hogy még négy filmet fogok csinálni. A spiritiszta szeánszra gondolok Rerihéknél. Csak Borisz Leonyidovics rosszul adta össze a filmeket. Tudta, hogy hét filmet fogok csinálni, de ő beleszámította ebbe az **Úthenger és hegedűt** is, amelyet igazság szerint nem kell számításba venni. De ami a számot illeti, végül is nem tévedett.” (In *O Tarkovszkom*, 381. o.)

lusztrációi, mint hasonlatok jelennek meg: azért engedtem meg magamnak, hogy mindenféle kommentárt mellőzzek itt, mert a kultúrának az egész filmben óriási jelentősége van.”³⁸ A kultúra ugyanis a tárgyak élete, mert csak a kultúrától elválasztott tárgy holt dolog. Éppen a tárgyak, a műalkotások, a természeti elemek nyelvén társalognak egymással oly meghittent természet és kultúra, külső és belső világ.

Tarkovszkij „vallástalan vallásosságát” és metonimikus filmköltészetét az is Paszternákkal rokonítja, amit A. K. Zsolkovszkij már idézett tanulmányában a „magasabb szféra” és a „kontaktus” témájaként körvonalaz, s amelynek jelenlétét a *Tükör* „másik világában” és e láthatatlan másik világ, e „magasabb szféra” felé megnyíló kiút lehetőségében a film végén

nem nehéz fölfedezni. A *Tükör*ben is állandóan a közeli és a távoli, a pillanatnyi és az időtlen, a hétköznapi és a magasztos összekapcsolásának lehetünk tanúi: az „ég”, a „távolság”, az „örökkévalóság” – tehát a makrokozmoszikus jelenségek – egyenrangú partnerei az embernek. A filmben állandóan jelen van „az



³⁸Tarkovszkij elbeszélését Marcel Martin idézi a rendező 1978-as párizsi sajtókonferenciáján elhangzottak szerint (In *Ecran* 1978. 66. szám, 52–53. o.) Húga visszaemlékezéseiben a peregyelkinói epizód kissé más színezettel elevenedik meg: „A nyár további részét Andrejjel egy úttörőtáborban töltöttük az írófaluban, Peregyelkinóban, ősszel pedig a mama annak a nyaralónak az öre lett, ahol nyáron a tábor volt. Egy kétemeletes, nagy, fából épült nyaraló volt ez, amelyben egészen le tartóztatásáig Bruno Jaszenszkij lakott. A háború előtti években óvoda volt itt, aztán úttörőtábor, ma meg alkotóház. Egy parányi szoba volt a miénk, kis téglakályhával. A szomszédban Vera Inber, Trenyov, Pavlenko, kicsit messzebb Fagyjev nyaralói sorakoztak. Andrej Szásával, Fagyjev fiával »katonázott«. A katonák apró papírfigurák voltak, különféle korok és országok egyenruháiban, keménypapírból készült kis talppal, kézzel rajzolták vagy képeslapokból vágták ki őket. Andrej egy Kazbekes cigarettadobozban őrizgette a sajátjait... Mikor aztán a papírhadsereg feltöltésre szorult, Andrej – lévén kivételesen kalandvágyó alkat – elkezdett tartalékforrások után kutatni. Vera Inber nyaralójának padlásán aztán talált is egy nagy halom könyvet, ebből vagdosta ki a krími és japán háború nyalka orosz katonáit, lovasokat, gyalogokat. Mikor a háború után Inber visszaköltözött a nyaralóba, még sokáig panaszkodott a környékbeli íróknak azokra a barbárookra, akik tönkretették a könyveit. Ez a »katonázás« akkor ötlött emlékezetembe, amikor a *Tükör*ben megpillantottam az öreg házat, a földön heverő albumokkal. A jelenetet Peregyelkinóban forgatták, az Irodalmi Alapnak ugyanabban a nyaralójában, ahol az evakuáció után mi is laktunk. Peregyelkinóba jött el hozzánk negyvenhárom őszén váratlanul a frontól a papa is...” (Marina Tarkovszkaja: Ja mogu gorovity... In *Izskusstvo Kino* 1989. 2. szám, 106. o.)

emberi megnyilvánulás apró elemei s az élet, a világmindenség nagy jelenségei között fellépő kontaktus”,³⁹ ami annál szembeötlőbb, mivel a film hőse egy kontaktusok hiányától szenvedő férfi. Egyfelől minden, „ami kicsi, hétköznapi, kapcsolatban áll a naggyal és jelentőssel, s főleg minden hétköznapi és megszokott életjelenség annyira felfokozott, feszült és megemelt, hogy erővel és jelentéssel telinek látszik”.⁴⁰ Gondoljunk például a petróleumlámpa kanócának utolsó lobbanására, a hatalmas üvegedényben imbolygó tejre, a széles mezőt fodrozó szellőkésekre, a tűzvész képére vagy a kakasölési jelenetre. Másfelől állandóan megjelenik a másik világ, a magasabb szféra önálló témaként is: „a vakító fényesség témája, a létezés intenzitása, az ábrázolt dolgok maximális felajzottsága, feszültsége”,⁴¹ mely a remegés, az émelygés, a lebegés, a betegség állapotához kapcsolódik. A betegség esetében ez különösen jól látható, hiszen éppen a beteg emberre jellemző az a „furcsa vizuális perspektíva”, amelyben a figyelem „a közelben fekvő tárgyakra tapad, azokon túl pedig rögtön a végtelen tér”⁴² kezdődik. Így nyílik meg a betegágyban fekvő főhős előtt a film végén, a tenyeréből felröppenő tengelicemadár „közelképe” után közvetlenül, a végtelen tér vakító fényessége. A két szféra közötti szoros kapcsolat a film képi világának minden szintjén jól nyomon követhető. E két szféra mentén kapcsolódnak össze: 1. a nyaraló, a szobák belseje, a tárgyi környezet és a természeti jelenségek, elemi erők; 2. az idő múlásának, az enyészetnek kitett és az abszolút időben halhatatlanul létező világ, az anyagi és a lelki, a történelmi és a természeti, a testi és a szellemi, az egyéni és a közösségi; 3. a föld és az ég ideje, a nyaraló enteriőrjének ideje az erdő fenséges természeti jelenségének idejével, 4. végezetül a gyermekkor és a felnőttkor ideje, a nemzedékek ideje, a fiú és az anya, a fiú és az apa ideje egymással.

Az itt felsorolt kapcsolatok – a világ vallási érzékelésmódjának megfelelően – nem a két világ *időbeli* megkülönböztetésében és szembeállításában, hanem *térszerű* egymás mellé helyezésében és egymásban létezésében realizálódnak. Dosztojevszkijhez hasonlóan Tarkovszkij is csak „az egymás mellettség kategóriájában tudja a világot látni és ábrázolni”.⁴³ Ha a film Tarkovszkij plasztikus zsenije számára „az idővel való szobrászkodás”, „időszobrászat” volt, akkor mindenesetre nem az eltűnt időé, hanem az örökkévalóságé. Miként Dosztojevszkij, ő is visszatér a keresztény időfelfogáshoz. A középkor vallási világállapotában még minden térszerű volt, nem létezett a modern lineáris idő, amelyet állandóan múltra, jelenre, jövőre szeletelnek. Tarkovszkij ennek megfelelően az időbeli változásokat is térbeli változásokként fejezi ki. A múltban és a jelenben, sőt a jövőben végbemenő történések – akár a középkori festészetben és az ortodox ikonokon –, mint már utaltunk rá, ugyanabban térben, egymás mellett jelennek meg. Az Abszolútum ugyanis nem az időben létezik

³⁹A. K. Zsolkovszkij. In *i. m.* 154. o.

⁴⁰*I. m.* 158. o.

⁴¹Uo.

⁴²Jurij Tinyanov: *Promesztutok*. In uő: *Arhaiszti i novatori*. Leningrád, 1929. 566. o.

⁴³Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*. Budapest, 1976. 63. o.

avagy – ami ugyanaz – olyan időben, amely nem ismeri „a halál betegségét”. Az Abszolútum az élet minden pillanatában, minden rezdülésében jelenvaló. De míg az időbeli világban az időtlen az enyészet, a mulandóság képeiben társul a néző elé, addig az örökkévalóság közvetlenül szemlélhető alakban csak a térben jelenhet meg művészileg. A film sokat idézett és részletesen elemzett utolsó képsorában az emlékező pontosan úgy tekint mindent, „mint ami egyszerre létezik, úgy fog fel és úgy láttat mindent, mint egymás mellett, egy időben létezőt, tehát mintha nem is időben, hanem csak térben létezne”.⁴⁴ Hiszen „az örökkévalóságban minden egyidejű, minden egyszerre létezik”⁴⁵. Ez azonban nem jelent fordulatot az emlékező folyamatban, csupán betetőzése annak. A **Tükör**ben az emlékezés eleve nem a jelen és a múlt közti szakadásra és a menthetetlenül tovatűnt időbe való nosztalgikus visszavágyódásra épült, hanem az abszolút idő örök jelenvalóságára, a lélek halhatatlanságára, a halál betegségének legyőzésére, a feltámadásra. „Az emlékezés pusztán az a *pillanatszerű állapot*, amelyben beszélek és nem a múltra irányuló figyelem”⁴⁶ – mint maga Tarkovszkij mondta.

Lenni vagy nem lenni? Avagy miként Tarkovszkij fogalmazta át a „kizökent idő” kérdését a **Tükör** kapcsán: „Ez a film eszköz, hogy választ találjunk arra a problémára: meg fogok-e halni avagy nem halok meg?”⁴⁷ S még tovább – Sören Kierkegaard *Halálos betegségének* szavaival – végső dolog-e a halál avagy pusztá illúzió? Ez volt az a kérdés, amire Tarkovszkij – szándéka szerint – választ keresett és választ adott a **Tükör**rel. A halálos betegség krízisében vergődő főhős emlékezete azonban – az emlékezőfolyamat irányultságának megfelelően – kitágul, összemberi, civilizációs, kozmikus jelleget ölt. Csak akkor nincs halál a személy számára, ha a kozmikus – a természeti, a népi, a kulturális, a történelmi – *szellemi egész* részeként ismeri föl és éli meg saját életét, ha az abszolút időre vonatkoztatja személyes életidejét. Akkor tehát, ha képes hinni, s ezáltal képessé válik a szeretet és áldozathozatal csodájára. Csak akkor nincs halál, ha a hit feltétlen, mint a kisgyermeké és a bolondoké, s ha áthatja az egész emberiséget, vagyis ha mindenki üdvözülni, nemcsak személy szerint én. Az orosz ortodox vallási tradíció közösségi talaján ugyanis a személy számára csak akkor nincs halál, ha a másik számára nincs halál, ha a másik a szeretet viszonyában feltámasztható. A **Tükör** azonban nem vallási prédikáció, tandráma, misztériumjáték, amely az igazságot a mindenkiben eleve feltételezett hitre apellálva s azt megerősítve kihirdeti, illusztrálja, szemlélteti. A **Tükör** kiindulópontja a mindenkiből, de legalábbis a többségből *hiányzó hit*, amelyet a művészi kép érzéki szépségének ereje hivatott feltámasztani azáltal, hogy mindenben és mindenkiben jelenvalónak és feltétlennek mutatja az

⁴⁴I. m. 62. o.

⁴⁵I. m. 63. o.

⁴⁶Andrej Tarkovszkij. In *Ecran* 1978. 66. szám, 52–53. o.

⁴⁷Andrej Tarkovszkij. In *Positif* 1978. 206. szám, 46. o.

Abszolútumot, s ezzel tagadja a halált mint végső dolgot. Függetlenül attól, hogy a film nézője vallásos-e vagy sem, merőben esztétikai értelemben csakugyan hívővé válik a film nézése közben, esztétikailag éli át ugyanis azt, amit a hívő mindenféle esztétikai közvetítés nélkül is átél nap mint nap, hogy a világ *hierophania*, vagyis a szentség megjelenése. Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy maga Tarkovszkij is ebben az esztétikai értelemben volt hívő ember, mert másképp – bár talán szeretett volna – éppúgy nem tudott hinni mint nagy elődje és példaképe – Dosztojevszkij.⁴⁸ Ebben az esztétikai értelemben válik átélhetővé és igazzá a feltámasztás és a halál legyőzésének katartikus témája is. S ezért kerül a film középpontjába – a vallási hagyományban a Szentlélek honának tekintett – természet képe, az élet örök körforgásával, őselemeivel, kozmikus rendjével, hiszen művészileg – az érzéki tapasztalat élességével és nyilvánvalóságával – éppen a természet által mutatkozhat meg szemlélhető módon a láthatatlan a láthatóban, a halhatatlan a mulandóban, az örökkévaló az időlegesben, a szent a profánban. A személy halála a természet közegeiben vesztí el *végső* jellegét.

Ez azonban nem pantheizmust jelent. Tarkovszkij a természetben nem az istenség, az Abszolútum feloldódását látja és mutatja meg, hanem az egyén feloldódását. Pontosabban azt a folyamatot, amelynek során az egyén megszűnik a világ középpontja, a „világ köldöke” lenni és „szellemileg mintegy magába szívja a környező világ egészét”,⁴⁹ világgá, a világgal egylényegűvé válik. Filmjeihez fűzött szerzői kommentárjaiban és elmélkedéseiben gyakran a keleti és a nyugati világszemlélet és életforma szembeállításával próbálta megvilágítani ezt: a Kelet – „abszolút feloldódás a semmiben, a természetben, a kozmoszban”, míg a Nyugat „ennek abszolút ellenkezője: én, én, én, én, én! – mondja a romantikus – Én szenvedek! Én érzek! Csak az én érzéseim fontosak, semmi más nem számít.”⁵⁰ A keleti példa azonban nem azt jelenti, hogy Tarkovszkij a keresztény tradíciótól valaha is a Zen-buddhizmus vagy a taoizmus felé fordult, vagy valamilyen posztmodern eklektika előfutára lett volna. Családjának keleti (arab-kaukázusi) eredete, keleti nyelvekből fordító apja példája, az orosz értelmiség orientális érdeklődése a századfordulón és a 60-as években mind-mind szerepet játszottak abban, hogy a *Biblia* mellett állandó olvasmánya lett a *Tao-te King* és Lao-ce. A keleti vallásbölcseletről vett idézetek, példabeszédek, szimbólumok, a Zenre utaló elemek vagy kínai zenei motívumok is⁵¹ mindig arra szolgálnak filmjeiben, hogy a keleti kereszténység közösségi és kozmikus-pogány vallási hagyományát támasszák alá, világítsák

⁴⁸ „Thomas Mann meglehetősen sokat »tud« Istenről. Dosztojevszkij ezzel szemben szeretne hinni Istenben, de nem tud – e célra rendeltetett szerve elcsökevényesedett – írja Tarkovszkij *Naplójában* 1979-ben. – (...) Dosztojevszkij nem hitt istenben, de szeretett volna hívő lenni. Semmije sem volt, amiben hinni tudott volna.” (In *Filmvilág* 1989. 11. szám, 55. o.)

⁴⁹ Andrej Tarkovszkij: XX vek i hudozsnjyk. In *Iszkusstvo Kino* 1989. 4. szám, 98. o.

⁵⁰ In *Vsztaty na puty*. In *i. m.* 118. o.

⁵¹ Tarkovszkij filmjeinek távol-keleti motívumairól és ezek bölcseleti háttéréről l. Lü-Ian Pin: Szimvolika Tarkovszkovo i taoizm. In *Kinovedcseszkije Zapiszki* 1991. 9. szám, 154–161. o.

meg, igazolják a nyugati individualizmussal szemben, noha személy szerint magában Tarkovszkijban is egy nyugati individuum sóvárog keleti feloldás után.⁵² A különbség az, hogy gondolkodásában és életformájában Tarkovszkij a nyugati individuum orosz – értelmiségi és nem polgár – típusát testesíti meg, amely még egy reálisan létező közösségi vallásnak, a hagyomány vallásának talajára helyezkedhet, ha tud és akar. Mert a pravoszláviát vagy ortodox kereszténységet joggal különböztetik meg a nyugati kereszténységtől a közösségiség ('szobornosztj'), illetve a hagyomány ('predanyija') dominanciája alapján.

A **Tükör**ben tehát a természet *hierophaniaként* jelenik meg, amely nem feloldja, hanem állítja – esztétikai értelemben természetesen –, hogy Isten nem halott, az Abszolútum létezik, tehát nincs halál. Mintha az orosz századforduló egyik nagy posztszimbolista költőjének, Tarkovszkij szellemi és poétikai rokonának, Oszip Mandelstamnak szép gondolata elevenedne meg előttünk e filmben: „*a kereszténység legfőbb újdonsága az, hogy hellenizálja a halált*”.⁵³ S mintha sokkal később ez a „hellenizált halál” vetülne elénk Tarkovszkij utolsó rajzában is, melyben saját sírját ábrázolta Ebbo Demant német dokumentumfilmesek, aki nem sokkal a rendező halála előtt portréfilmet készített róla: „Lerajzolta nekem saját sírját. Titokzatos kép, nehéz megfejteni. A sírkereszt mellett fa áll, földbe nyúló gyökerei alól egy szem kandikál elő. A hűgánál láttam egy régi fényképet, amelyen kisgyerekként egy hatalmas fa gyökerein üldögél. Végül is nem fejtette meg nekem ezt a képet”⁵⁴ – foglalja össze a rajz történetét Ebbo Demant. A **Tükör** nézőinek természetesen nincs szükségük megfejtésre.

AZ EMLÉKEZÉS MINT ETIKAI TÉMA

„A filmmel kapcsolatos munkákat, eltérően a bevett gyakorlattól, nem terveztük meg, így például nem volt 1. irodalmi forgatókönyv, 2. rendezői forgatókönyv, végül pedig nem voltak 3. próbafelvételek sem – mondja Tarkovszkij. – Az egész előállítási folyamat mélységesen eltért attól, amit a filmgyártásba kerülve megszoktam. A leendő film létrehozása egy sor titokzatos esemény-

⁵²„Hát talán nem értik, hogy én a nyugati kultúra részének tekintem magamat, akárcsak bármely orosz, ahogy Dosztojevszkij is annak tekintette magát és az egész orosz kultúrát?”

Távol áll tőlem még a gondolata is, hogy egy középkori japán festővel egy szintre helyezzem magam, és ebből az alapállásból értékeljem azt, ami a nyugati művészetben végbemegy. Önök egocentrizmust vetnek a szememre, holott én sohasem állítottam ennek az ellenkezőjét. Sőt, nemcsak hogy nem állítottam, hanem el is ismertem ezt, végtére is ez a krédóm. Csupán arról a különbségről beszéltem, amely a keleti és a nyugati lelkületet elválasztja egymástól. De nem azt mondtam, hogy én magam is Keletről jövök” – válaszolja kissé indulatosan Tarkovszkij Olaszországban egy közönségtalálkozón a diákok kérdésére. (Andrej Tarkovszkij: XX vek i hudozsnjyik. In *Izskusstvo Kino* 1989. 4. szám, 106. o.)

⁵³Oszip Mandelstam: Puskin i Szkrjabin. In *Szobranije Szocsinyenyij*, II. New York, 1971. 318. o.

⁵⁴In *O Tarkovszkom*. 386. o. L. még a rajz értelmezését V. Mihalkovics tanulmányában, in *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 244. o.

ből állt, és végül is, azt hiszem, egyetlen dolog mentett meg minket – a *hit*, a hit abban, hogy amit csinálunk, annyira fontos a mi számunkra, hogy nem lehet közömbös a néző számára sem. Noha hiányzott mindenféle előzetes történet és filmkép, amelyet aztán csak meg kell »eleveníteni«, ez a film azzal az igénnyel lépett fel, hogy rekonstruálja azoknak az embereknek az életét, akiket szerettek és jól ismerek. Ezért nincs is a filmben semmi kitalált – minden ott élt emlékezetemben, tapasztalatomban”.⁵⁵ Ez az eliramlott élet, holt múlt hús-vér *feltámasztására* irányuló – az ortodox keresztény hagyományban fogant⁵⁶ – esztétikai intenció különbözteti meg Tarkovszkij „emlékezőfilmjét” a nyugati kultúra pszichologizáló és esztétizáló szubjektívizmusának lírai páto-szától és nosztalgikus örömétől, Alain Resnais és Robbe-Grillet tudatfilmjeitől, de az **A nap vége** és az **Amarcord** típusú emlékezőfilmekétől is. Erre utóbb maga Tarkovszkij is utal: „Hogy milyen legyen a film formája, erről tulajdonképpen nem is gondolkodtam. Egyetlen dolog érdekelt, hogy a filmvászon újra életre keljenek azok a dolgok, amik az emlékezetemben vannak. Hogy éppen ezt az utat kövessék és ne, mondjuk, Alain Resnais útját, aki emlékeit megkonstruálja. Vagy ne Robbe-Grillet útját, akinek művei Oroszországtól idegenek. Annyira ellentétes pólust képvisel!”⁵⁷

A film tárgyi világa, a személyes sorsok, a természet, a történelem, a kultúra azért nem hullik ezer darabkára a filmben, mert nem a személyes emlékezet tükrében jelennek meg, hanem – éppen megfordítva – maguk alkotnak egyfajta egyetemes tükröt a személyes emlékezet számára, hogy megpillanthassa magát benne, átélje e világrendhez tartozását és vele való lényegi egységét, s ezáltal a kétségbeesés halálos betegségét legyőzze. A „feltámasztás”, „megörökítés”, „halhatatlanság” általános esztétikai intenciójában Tarkovszkijnál a vallási és erkölcsi impulzus a meghatározó. Nem a hangulat és nem a személyes emlékezet önkénye – ötletessége, szellemessége, érzelmessége – határozzák meg a **Tükör** világát és nem is az emlékképek lírai metaforizmusa,⁵⁸ hanem az érzékenyen jelenvaló élet egyetemes rendje, a szellemi szépség ortodox eszménye. „Semmi sem úgy létezik, mint szimbólum, hanem mint valamilyen egységes világ részecskéje, és ebben a tekintetben a **Tükör** közelíti meg legjobban a filmről alkotott elképzelésemet”⁵⁹ – mondta sok évvel a film bemutatása után is Tarkovszkij. Pontosan ez az általános vonatkozás – a részeknek, élet-sors-emlékdarabkáknak, természeti jelenségeknek, történelmi eseményeknek, kulturá-

⁵⁵O. Szurkova, *i. m.* 102. o.

⁵⁶L. ehhez: Szilágyi Ákos: A temetés temetése. In *ABCD Interaktív magazin* 1995. II. évf. 4. szám (CD-ROM).

⁵⁷Vsztaty na puty. In *i. m.* 114. o.

⁵⁸A film forgatókönyvének első teljes változatával épp azért volt Tarkovszkij olyan elégedetlen, mert hiányzott belőle valami, ami a lírai emlékezőfilmek fölé emelte volna: „Semmi kedvem nem volt ahhoz, hogy egy ilyen elégikus fájdalomtól és nosztalgikus szomorúságtól áthatott emlékezőfilmet csináljak. Éreztem, hogy a forgatókönyvből hiányzik valami a leendő filmhez – valami igen-igen lényeges... Nem hagyott nyugtot a felismerés, hogy meg kell találnom azt az egyedülálló eszmét, amely a filmet a pusztán lírai emlékezések fölé emelhetné.” (In O. Szurkova, *i. m.* 97–98. o.)

⁵⁹Vsztaty na puty. In *i. m.* 109. o.

lis reminiszcenciáknak ez az egységes világra, a lét egészére vonatkozása – adja itt az emlékezőfolyamat értelmét, irányát, belső – ám nem a személyes tudatban megalapozott – rendjét, s egyben hasonlíthatatlan pátozsát és érzéki varázst is. „Az orosz szellem számára a »cogitó«-tól a »sum«-ig vezető út tökéletesen kifundált, teljesen mesterséges. Az igazi út számára – épp megfordítva – a »vagyok«-tól vezet a »gondolkodom« felé – írta Szemjon Frank, a századelő nagy orosz vallásfilozófusa a nyugatitól eltérő orosz gondolkodást jellemezve. – A létezés számára nem a tudat közvetítése révén és nem a tudat tárgyi tartalmában adott. Minthogy »én«-ünk, tudatunk sem más, mint maga a létezés megnyilvánulása, a létezés elágazódása, azért a létezés teljesen és közvetlenül fejezi ki magát bennünk. (...) Annak közvetlen átérzése, hogy az én létezésem sem más, mint maga a létezés, hogy az én létezésem az egész létezés része, benne gyökerezik – a létezésnek ez az érzése, mely nem kívülről származik, hanem mibennünk magunkban adott (anélkül, hogy valamiféle szubjektivitássá válna), mélyebb létezésünk átérzése, azé a létezésé, amely egyszersmind objektív, individuum fölötti és evidens – nos, ez alkotja a tipikus orosz ontologizmus lényegét.”⁶⁰ A lélek ebben a felfogásban, amelyre Frank, az orosz vallási tapasztalat mellett Dosztojevszkijt hozza fel példaként, nem a létezésről elkülönült parányi belső világ, hanem „a létezés már-már kozmikus vagy metafizikai erőinek része, mely erők megnyilatkozása számára az *individuuális tudat médium csupán*”.⁶¹ Ez az általános szemléleti alapja a **Tükör** – és általában Tarkovszkij – „dokumentarizmusának”, amely az ő szóhasználatában csak a feltámasztás esztétikájának filmes megnevezése, hiszen sohasem az élet tényeit próbálja rögzíteni, visszakeresni filmjeiben, hanem az életet feltámasztani, s ezen a módon mintegy „meggyógyítani” a halál betegségét.

„Két nemzedék sorsa vetül egymásra a valóság és az emlékek találkozásában: az apámé, akinek verseit hallhatják a filmben, és az enyém. A filmbéli ház a mi eredeti házunk rekonstruált mása, és pontosan annak helyén építették föl. Ha tetszik, »dokumentumfilmről« van szó. A háború híradófelvételei, apám anyámhoz írt szerelmeslevelei számomra egyformán dokumentumok, az életem történetét formáló dokumentumok. Az otthon objektívjén keresztül láttam viszont a múltat” – mondja Tarkovszkij a **Tükörről**⁶². De a tárgy és a hős e *szervezői* értékelése, amelyben az emlékezés nosztalgikus hangsúlyt kap (a nosztalgia szó szokványos jelentésében, amely eltér az oroszától), nem azonos a *film hősné* saját múltjához és jelenéhez való viszonyával, amely etikai. Az emlékező folyamatot a filmben nem a nosztalgia ideje szervezi, hanem a kétségbeesés, a lelkiismeret-furdalás és a gyónás ideje. A múlt ideje nem úgy kerül szembe a jelen idővel, mint az eltűnt, elveszett, egyben tehát dekonkretizálódott, s ezáltal szép formává vált nem létező idő a csúf, alakatlan, prózai valóságos idővel, hanem mint Nagy Idő, Óceán-Idő, örökkévaló, halhatatlan,

⁶⁰Szemjon Frank: Russzkoje mirovozrenyje. In *Obscsesztvennoje Nauki* 1990. 6. szám, 229. o.

⁶¹I. m. 231. o.

⁶²Két nemzedék tükre – Moszkvai beszélgetés Andrej Tarkovszkijjal. In *Filmvilág* 1976. 9. szám, 1–6. o.

romolhatatlan, igazi idő, „erős idő”, eredetidő a Kis Idővel, a mindennapi rohanás, nyüzsgés, türelmetlenség idejével, a válság és halál idejével, a hamis idővel, amely a személyt elválasztja az Abszolútumtól, s ezáltal elszakítja a természettől, a kultúra és a történelem Nagy Idejétől, önmagától, a másik embertől, a közösségtől is. A szituációt nem az elveszett és eltűnt idő – a prousti idő –, hanem a kizöklent idő, az időlánc elszakadása – a hamleti idő – szervezi. Az eltűnt–elveszett időhöz visszaforduló ember számára nincs erkölcsi feladat, csak esztétikai. Ez az idő az ő különideje, személyes ideje, idődarabkája, amely levált az abszolút időről, s amely csak az ő számára abszolútum. Épp ezért nem úgy vonatkoztatja a jelenre, mint létező időt, örök időt, hanem úgy, mint elveszett, nem létező időt, amely éppen mint ilyen – a jelennel szemben – jelent menedéket és vigaszt a kétségbeesett számára, menekvést a halálos betegség idejéből, ami maga is csak a kétségbeesés újabb formája. Az eltűnt időt abszolutizáló lírai szubjektivitás – Thomas de Quincey hasonlatát idézve – esztétikai és nem erkölcsi végéről ragadja meg ama képzeletbeli botot. Az örök idő, az abszolút idő viszont elveszíthetetlen, ha valóban az, ami. Aki hisz benne, aki tehát nem a halált tekinti végső dolognak, s nem kétségbeesett, az mindig ebben az időben is él. Ez az idő soha nem válik múlttá, létezése abszolút s mindenkor és mindenben jelenvaló. A személy ezt az időt tapasztalja meg a gyermekkori halhatatlanságban és a tradíció nagy idejében. Ebben az időben minden és örökre együtt van, ami a „reálidőben” szükségképp folytonosan szétszakad, elkülönül, elpusztul, véget ér. A személy még maga sem szakadt ki a nagy egységből, nem különült el önmagában, nem homályosult el benne az, hogy minden porcikájával az Abszolútumhoz tartozik. A vallás erkölcsi értelemben felfogott idő tehát mindig feladatot, felelősséget, kötelességet ró a személyre: amit érzéki evidenciájában és közvetlenségében elveszített, azt szellemileg, saját lelkijére megfeszítésével, áldozatvállalásával kell visszaszereznie. Ez a mindent mindennel, mindenkit mindenkivel összekapcsoló abszolút idő, amelyben minden nemzedék örökre adósa minden nemzedéknek, minden ember adósa a természetnek és a kultúrának, a Nagy Idő a megszakadt folytonosság helyreállításának, a szétszakadt időlánc összekapcsolásának, a megszakadt kontaktus újrakötésének feladatát, a feltámasztás, a szeretet, az áldozathozatal ön- és világmegváltó feladatát rója az abszolútumtól különvált szellemi személyre. Ez a feladat azonban nem önsanyargatást, aszkézist, lemondást jelent, hanem kiszabadulást az ego börtönéből, szeretetet és kontaktust, az egyetlen lehetséges utat, mely a halálos betegség, a modernitás „meglett emberét” hatalmába kerítő kétségbeesés legyőzéséhez vezethet. Tarkovszkij filmjének *tükreben* a múlt emlékképei ezért nem az elveszett idő lírai (kísérletes, álomszerű, fantazmagórikus, elvalótlanító és dekonkretizáló), hanem az abszolút idő költői-epikus (a valóságos tárgyiasság érzéki erejét felfokozó, szimbolikusan összesűrítő) felidézésének plasztikus stílusát követik. Ez a titka annak a hasonlíthatatlan álomszerűségnek, amelyről annak idején Ingmar Bergman beszélt „mindannyiuk közül a legnagyobbként” aposztrofálva Tarkovszkij. Tarkovszkij egyetlen filmjében sem az elveszett, már-nem-létező



idő költője (beleértve ebbe a történelem színterei vagy a nem létező helyek, az utópiák idejét is, gondoljunk a **Rubljov**, a **Solaris** vagy a **Sztalker** idejére), hanem az abszolút időé, amelyet nem kitalál, nem megkölt, hanem páratlan plaszticitással és érzéki varázserővel élénk állít a filmszöveg. (A szó lírai értelmében vett nosztalgikus idő, formailag is a nem létező idő stilizált képében, csak egyetlen filmjében, a **Nosztalgiában** jelenik meg a jelen, a valóság elől menekülő főhős emlék- és álmokképeiben, de itt is a film végén – a hős áldozathozatala révén – helyreállított abszolút idővel szembeállítva, hamis időként, „rossz időként”, a *nosztalgia* halálos betegségének idejeként).

Ebbe az abszolút időbe való erkölcsi visszatérésnek és megmerítkezésnek, szembesülésnek és gyónásnak a filmképe a tükör: a lélek, az idő, a természet, a kultúra, a történelem tükörszerűsége. A halálos betegség – a kétségbeesés – háttérhelyzete, amelyben a meghalni képtelen hős saját bűnével, gyöngeségével, egoizmusával szembesül, megnyitja és kitágítja a személyes tudat kis idejét az abszolút idő, az eredetidő, tehát a gyermekkor ideje felé, amikor még – mint Tarkovszkij mondja – mindannyian halhatatlanok vagyunk. Ez a megnyílás az abszolút idő felé azt jelenti, hogy a hős tudatában minden tükörré válik: tükör a filmkamera, tükör a hős tekintete, tükör a televízió képernyője, tükörök az elhangzó versek, a híradófilmrészletek, tükörök a tárgyak, az emberi alakok és mindenekelőtt – maguk az emberi kapcsolatok. Ezért játszatja el Tarkovszkij a hős anyját és feleségét ugyanazzal a színésznővel (külsőleg csupán a kontyba fogott haj és a színészi játék jelzi, hogy két hősről van szó), ez az értelme, hogy a



gyermekkori „én” alakja és a főhős fiának, Ignatnak alakja is megtévesztésig hasonlóak: egymás tükrei. Feleségét nézve anyját, fiát nézve gyermekkori énjét pillantja meg a film hőse, ahogy önmagában apjára ismer. A jelenbeli krízis helyzete a múlt tükrévé válik: mintha a sorsokban megisméltődne a múlt. Tükkörré válik a hős feleségének sorsa is – válásukban szülei válását, anyja sorsát ismeri fel, önmagában pedig apját, aki annak idején elhagyta őket, ahogy most ő hagyja el családját. Saját lakásának szobáiban a gyermekkori nyaraló szobái „tükröződnek”. Ignat belelapoz egy Leonardo da Vinci-albumba, amelybe ugyanígy lapozott bele a hős is gyermekkorában, épp akkor, amikor apja elhagyta őket⁶¹. Tükkörré válik anyja barátnőjének, Lizának halála, amelyben a

⁶¹Egyébként maga a felvillanó festmény, Leonardo A. *Ginevra Benci képmása*, avagy A *Liechtenstein-bölgy*, még másként: *Ifjú bölgy borókafenyővel* című portréja is tükkör, méghozzá a filmbeli anya és a feleség arcának a tükre. Ez volt ugyanis az a festmény, amelyen a női arc ambivalenciája – egyszerre vonzó és taszító, egyszerre szép és ijesztő hatása – Tarkovszkijt lenyűgözte, és amelynek filmes megvalósításához Margarita Tyerehovában talált megfelelő színésznőt. „Lehetetlen szavakba foglalni azt a végső benyomást, amit ez a portré gyakorol ránk. Még azt sem lehet egyértelműen megmondani, tetszik-e nekünk ez a nő vagy sem, rokonszenves-e avagy taszít. Mert egyszerre vonz is, taszít is. Van benne valami kimondhatatlanul gyönyörű és egyszermind visszataszító, ördögi is. De egyáltalán nem a romantikus érdekesség értelmében. Olyasvalami van az arcában, ami túl van jón és rosszon. Van benne valami degenerált és ... észbontóan gyönyörű. A *Tükkörben* azért volt szükségünk erre a portréra, hogy a film hősnőjének hasonmásaként jelenjen meg, hogy kiemelje mind a hősnőt, mind a szerepét alakító színésznőt, Tyerehova azonos töről fakadó képességét arra, hogy egyidejűleg legyen elbűvölő és visszataszító.” (In O. Szurkova, *i. m.* 79–80. o.)



„nagy terror” korszakának rettegése, anyjának az életért – gyermekei életéért – való futása jelenik meg (a nyomdajelenetben). Ugyanilyen tükör a spanyol emigránsok sorsa, amelyben egy nemzedék árvasága, az orosz népi sors, értelmiségi sors is láthatóvá válik. A tükör persze erkölcsi tükör, nem mechanikus megismétlése annak, ami megjelenik előtte. Hiszen Ignat és apja mégiscsak más ember, különbözik egymástól anyja és felesége is. De ugyanabban a kultúrában, történelemben, természetben élnek, s ugyanazzal az erkölcsi kihívással kell megküzdeniük mindannyiuknak. Az Abszolútum elvesztése, a kétségbeesés betegsége felbomlasztja a hagyományt, szétzilálja a kapcsolatokat, a családot, történelmi és kulturális amnéziát idéz elő, az élet erkölcsi középpontját kezdi ki, a személyiség magvát, a közösség szellemét pusztítja el, ami a közösségi orosz civilizáció végelgyengülése tükrében, a 70-es években különösen drámáinak, egy évtizeddel később pedig már egyenesen apokaliptikusnak látszott.⁶⁴ A kapcsolatfelvétel a másik tudattal, a múlttal, a folytonosság tudatának helyreállítása, a dialógus képességének megőrzése, az erkölcsi megújulás éppen azáltal valósul meg, hogy minden tükörré válik az emlékező tudatban. Az emlékezés során egyik nemzedék a másikkal, az orosz történelem jelene e törté-

⁶⁴L. például Andrej Tarkovszkij 1984-es, London egyik templomában tartott beszédét: Szlovo ob Apokalipszise. In *Iszkusstvo Kino* 1989. 2. szám, 95–100. o.



nelem múltjával, az értelmiség a néppel, fiú az anyjával, férfi a feleségével, felnőtt a gyermekkorával veszi fel a kapcsolatot. Mert *tartozik* ezzel anyjának, apjának, feleségének, fiának, népének, mert adósa az életnek, a természetnek, a kultúrának. De annak, hogy ne csak követelni, adni is tudjon, előfeltétele van: a szeretet képességének megszerzése vagy visszaszerzése.

Az, ahogy Tarkovszkij filmjében minden tükörré vagy tükörszerűvé válik, természeti jelenségek, történelmi események, kulturális tárgyak, emberek, kétségtelenül a világ költői metaforizálásának felel meg. Am a költészet ezúttal nem lírai, hanem epikus költészetet jelent. „Tarkovszkij a tárgy jelentését kitágítja: a hétköznapiságtól a szimbolikusságig (megannyi köztes állomással, átmenettel). Natasa Alekszejjel veszekedve folyton a tükörbe pillant, gépiesen, fáradtan. Mintha arcán az első ráncokat keresné. Marija Nyikolajevna úgy néz a tükörbe, mintha faggatóra akarná fogni: milyen volt ő negyven évvel ezelőtt, de a válasz egy látomás – ősz öregasszony jön vele szembe, Ignat nagymamája. A tükörszerűség a film egész ábrázolórendszerét áthatja – mindenütt politúrozott, csillogó, tükröző, áttetsző felületek és testek. A forró teával teli csésze helyének drámai gyorsasággal tovatűnő pároköre az asztalon, ahol az imént még az a hölgy ült, aki Ignattal Puskin levelét olvastatta fel, az asztallapot is az emlékezet tükrévé változtatja. (...) Vagy Aljosa, mikor a fülbevaló eladásának jelenetében magára marad az idegen szobában, és a petróleumlámpa bizonytalan fényénél hosszsan, pislogás nélkül néz bele a tükörbe, mintha először venné szemügyre magát s tűnődne el rajta, ki is ő tulajdonképpen és mi is a világ. Aztán a ház asszonya lép ki a másik szobából, és az újonnan szerzett fülbeva-

lőkat igazgatva pillant bele a tükörbe.”⁶⁵ A tükör jelentése aszerint változik, mi válik, mikor és kinek tükörré, mit mutat meg, mit tár fel előtte, mivel szembesíti. A tükör filmképi motívumának tehát nincs olyan általános – kulturális, mitologikus – jelentése, amely mintegy megelőzné a tárgy létezését a filmen, miként maga a tárgy sem kitalált, hanem ténylegesen létezett Tarkovszkij gyermekkorának nagyanyai lakásában. „A két tíz méteres szoba egyikében hatalmas tükrös szekrény állt – emlékszik vissza a rendező húga, Marina. – Hosszú utat tett meg nagymamával, míg 1936-ban moszkvai lakásunkban kötött ki a többi ormótlan régi bútorral együtt. (...) Ez a tükrös szekrény azonban nem csupán a bútorzat darabja volt, hanem szinte már élőlénynek tűnt, csaknem családtagnak. A nagymama nagyon féltette tőlünk, gyerekektől, különösen Andrej merényleteitől védte, aki egy időben azt a rossz szokást vette föl, hogy a gyufaszálakat a tükrön végighúzva gyújtotta meg. Ennek a barbárságnak a nyomai még ma is ott láthatók a tükör felszínén. L. V. Gornung⁶⁶ e tükör előtt fényképezte le apánkat, később pedig – tizenhat éves születésnapja alkalmából – Andrejt is.”⁶⁷ Nyilvánvaló, hogy – mint Tarkovszkij filmjeinek minden tárgyi motívumánál, itt is – előbb volt a tükör *tárgyi élete*, ahogy a család tükröként, a nemzedékek tükröként, „családtagként” az életben megjelent, s csak aztán és ezért – ebben a létező jelentésben – lett belőle filmkép, mert művészileg „kapóra jött” azoknak az általános erkölcsi tartalmaknak és viszonyoknak az egyszerű, plasztikus, életszerű *láttatásához*, amelyek Tarkovszkij filmjének értelmét és magvát alkotják.⁶⁸

⁶⁵Leonyid Batkin: Nye bojasz szvojevo goslosza. In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 101. o.

⁶⁶Lev Gornung – Marina Tarkovszkaja visszaemlékezései szerint – 1931-től kezdődően lett az orosz irodalmi világ fotósa. Többek között Paszternakról, Ahmatováról készített igen eredeti portrékat, a Tarkovszkij családnak pedig úgyszólván családi fotósául szegődött. Évek során át fényképezte a család tagjait Moszkvában, a Volga mentén, Tucskovóban, ahová nyaralni vitték le a gyerekeket. „Egyfajta fotókrónika állt így össze, amelynek szereplői családunk tagjai voltak: szüleink, a nagymama és mi, gyerekek. A gyerekkorunkban agyonnézegetett, a legapróbb részletekig, a fűszálakig kitanulmányozott fényképek közül nem egy alakult át később a **Tükör** motívumává: mama a kiskerítésen üldögélve, mama amint a kútból felhúzott vödörből iszik vagy fehérműt öblít a patakparton, és mi, ahogy ott állunk, kopaszra nyírva, nehogy megtetvesedjünk faluhelyen, meg aztán hogy a »fejbőrünk is lélegezzon«...” (Marina Tarkovszkaja: Ja mogu gorovity... In *Iszkussztvo Kino* 1989. 2. szám, 103. o.)

⁶⁷Marina Tarkovszkaja, *i. m.* 103–104. o.

⁶⁸Még egy életrajzi adalék a szóban forgó tükör családi történetéhez. Jurjevceben, Andrej Tarkovszkij szülőhelyén (ettől az ősi orosz kisvárostól pár kilométerre, Zavrzszejében született 1932. április 4-én), ahol nyaranta és a háborús évek alatt is lakott, s ahová filmjeiben újra meg újra visszatért (már a **Rubljov** Golgota-jelenetét is itt forgatta, a **Tükör** pedig az itt eltelt gyermekkor világába visz vissza), 1996. október 11-én nyílt meg a Tarkovszkij-múzeum Petrov doktor (Tarkovszkij nevelőapja, a helyi kórház vezetője) néhai családi házában, ahol a Tarkovszkij család is sokáig lakott. Mikor a városi önkormányzat a ház jelenlegi lakóit 1996-ban új lakásokba költöztette, és a teljesen kiürült házat a moszkvai Tarkovszkij Alapítvány vezetői és a hozzátartozók megtekintették, elhűltek a látványtól: „olyan volt az egész, mintha egy Tarkovszkij-filmet látnánk... a házban semmi nem volt, lakóik minden holmit magukkal vittek, csak a falakon lógtak a tükrök, amelyek egykor Andrej családjáé voltak. Mindnyájan meg voltunk döbbenve.” (Jekatyerina Bogopolszkaja: Zsivitye v dome, i nye ruhnyet dom. In *Russzkaja Miszt* 1996. szeptember 26 – október 1. (4142. szám), 14. o.

Nem a lírai tudat válik hát tükörré, hanem maga az élet, a jelen mozzanatai, alakjai, eseményei, tárgyai. Méghozzá nem oly módon, hogy felbuklásuk a személy tudatában asszociációs láncfolyamatot indít el, s egy véletlen egybeesés, ismerős kép, mondat vagy íz, valamilyen apró részlet az eltűnt idő egész világát idézi fel, miként Proust nevezetes művében ama tea-sütemény. Tarkovszkijnál is bármi tükörré válhat, de csak erkölcsi értelem-ben, amennyiben önmagunkkal mint a másikkal és a másikkal mint önmagunkkal szembesít, amennyiben az abszolút idővel szembesíti a múlt időt, amennyiben a tükörbe nézőnek segít megismernie mélyebb önmagát, felszínre hoznia mélyebb – úgyszólván személytelen – lényét, amely szerint ő is a kozmikus egész, a mindenség rendjének része, s ezáltal feltámadhat halottaiból. A tükörnek és tükörszerűségnek ez a valláserkölcsei felfogása – a tárgyi motívum minden életrajzi ténytérítésére és filmes konkrétsága ellenére vagy azzal együtt – az ortodox kereszténység emberképére vall. Az emberi lény tükörhöz hasonlítása a görög patrisztikában azt jelenti, hogy egyedül az emberi lény pillanthatja meg magában Isten fényességét. A tükörben a fentről jövő, isteni fénynek, Isten ábrázatának (ha tetszik, az Abszolútumnak) kell megjelennie. A „mintegy magába zárult és önmaga szemlélésébe merült” bűnös ember „lelkében a testi vágyak mintegy elfedik azt a tükört, amelyben megpillanthatná és meg kellene pillantania Isten ábrázatát”.⁶⁹ Azért kell hát mindennek tükörré válnia Tarkovszkij alteregó-hőse számára, hogy megtisztuljon bűnei salakjától és tisztán megpillanthatja az Abszolútumot, Istent, a másik világot, hogy valóságos életében újrateremtse az idők megszakadt láncát, az idő legparányibb, legesetlegesebb vagy legtávolabbi történéseiben is átélje az abszolút idő, a halál nélküli idő lüktetését. Mert az abszolút idő minden időn áttetszik, áttör, ahogy a fény tör át a sötétségen, nedvesség a falakon, természet a kultúra tárgyain és a történelem eseményein. Az abszolút időben minden megnyílik, kitágul és ami külön esett és szemben áll egymással, együvé kerül és kibékül, miként az a film zárójelenetében – mintegy kegyelemszerűen, a halálos betegséget legyőző, a halált elfogadó hős feltámadásának ígéretként – meg is történik. Ha a filmkészítés Tarkovszkij – e lapokon is sokszor idézett szerint aforizmája – „időszobrászat” (‘vajanyije iz vremeni’), akkor a filmes formaművészete abban áll, hogy a nem vallási szemlélet számára is képes az alaktalan, széteső, kaotikus, profán időt *hierophaniaként* – az abszolút idő megjelenésmódjaként – elénk állítani, a reneszánsz perspektívát az ikonok „fordított perspektívájával” relativizálni, a „sub specie mortis” adott világot a „sub specie aeternitas” létező világra vonatkoztatni a filmhősök szenvedés- és megváltástörténetének bemutatásával és a filmképek belső ritmusával, érzéki varázsszával egyaránt.

Az emlékezés ennek megfelelően a **Tükörben** a saját személyes tudat különös, aktív kitágulását jelenti az abszolút idő felé, amelynek során ez a tu-

⁶⁹G. V. Florovszkij: *Vosztocsnije otci IV veka*. Párizs, 1931. 33. o.

dat „valami különleges, korábban soha nem tapasztalt »dialogikus« érintkezésbe” kerül más, „teljes érvényű idegen tudatokkal”.⁷⁰ Ezen a ponton válik szét legnyilvánvalóbban az emlékezés mint etikai és mint esztétikai szituáció. A nosztalgikus emlékezés sohasem *dialogikus behatolás* a múltba. A nosztalgizáló – függetlenül az idő abszolút esztétikai átélésmódjának szellemi szintjétől és művészi megformálásának jelentőségétől – nem azért idézi fel a múltat, mert jóvá akar tenni valamit, mert lelkiismeret-furdalása van, mert gyónni, vezekelni vagy egyszerűen valamivel szembesülni akar. A visszavonhatatlanul eltűnt idő a nem létező dolgok szépsége okán merül fel csupán, amennyiben mindent, ami egykoron valóság, korlátolt, meghatározott, prózai létezés volt, a nemlét költőiségének patinájával von be. A múlt pusztán szép tárgy a nosztalgikus emlékezésben, amelynek így saját szólama, saját szava, saját igazsága sincsen (egyetlen igazsága ugyanis az „esztétikaiban” van: minden szép, ami örökre elmúlt, örökre elveszett). A múlt mint az eltűnt idő esztétizálása nem más, mint a vallási és erkölcsi abszolút idő modern szekularizálása (a „világ varázstalanítása”) elleni esztétikai lázadás: az esztétizált idő is abszolút idő, amelyhez minden valóságos, tehát relatív idő mérődik, csak éppen abszolúte esztétikai értelemben. Amilyen kevésbé kiindulópontja ennek az abszolútumnak valamilyen erkölcsi impulzus, olyan kevésbé juthat az erkölcsi cselekvésig (áldozathozatalig, megbánásig, újjászületésig stb.). Nem erkölcsi tettet követel hőstől és befogadótól (’Változtasd meg élted!’), hanem a szépség tiszta szemléletét, elmerülést egy esztétikai (és nem vallási) értelemben vett *másik világban*, amelyet maga a műalkotás testesít meg. E kétféle abszolútum kétféle művészi tartás és kétféle formaművészet lehetőségét teremtette meg a modernitásban, amelyre még Kierkegaard hívta fel a kortársak figyelmét, amikor azt állította, hogy kénytelenek lesznek választani a „vallási” és az „esztétikai” között, hogy vagy ebből, vagy abból kell „egyetemes princípiumot” csinálniuk, vagy ezen, vagy azon a módon kell magyarázniuk mindent a világon, hogy annak, ami fennáll valamilyen érvényessége legyen. Az a körülmény, hogy a „vallási” inkább az orosz ortodox civilizációban válhatott nagy művészi megformálások és szellemi teljesítmények alapjává, az „esztétikait” pedig inkább a nyugati civilizáció emelte egyetemes elvvé, elsősorban azzal magyarázható, hogy a modernizációt (megl lehet, mindinkább modern eszközökkel és módszerekkel) feltartóztató orosz civilizáció talaján a vallási világgállapot spiritualitása, szinkretizmusa, közösségisége – minden válság, széttöredezettség, szakadás ellenére – a 20. század végéig fennmaradt, ha másban nem, hát az orosz nép és az orosz értelmiség szellemi habitusában, észjárásban, ízlésben, vonzásokban és taszításokban egyaránt.

Az emlékezés mint a személyes tudat különös, „aktív” kitágulása az abszolút időben azt jelenti, hogy az emlékező szubjektum fokról fokra lemond a maga igazának kizárólagosságáról és abszolutizálásáról, megnyílik mások

⁷⁰Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*. Budapest, 1974. 110. o.

igazsága előtt, és magába fogadja azt, akárha az is az övé lenne, mert személyes sorsa a család sorsának, a nemzet sorsának, az emberiség sorsának tükrévé válik, és ebben az értelemben saját sorsát is az abszolút idő mozzanataként ismeri föl és éli meg. Különállása és önmagába zártsága feloldódik, sorsa értelmet nyer, az abszolút időben megszentelődik. Az önzés és önigazolás szenvedélye az idegen igazságok megértésének adja át helyét, ami a szeretet elveszített képességének visszaszerzésével egyenlő. Az idő filmképét az emlékezőfilmek hagyományos sémájától eltérően, nem a főhős lírai tekintete, a belső tudattartalmak nosztalgikus kivetítése hozza létre. Kétségtelen ugyan, hogy a film többi szereplője nem rendelkezik „saját tekintettel” (legalábbis abban az értelemben, hogy a főhős visszaemlékezéseiben minden másik tekintet is az ő tekintetének tárgyaként körvonalazódik, ahogy ő látta, ahogy ő képzelel), ám a főhős tekintete sem egyszerűen az ő különös személyes nézőpontját és látásmódját testesíti meg. Költői tekintet ez, de nem lírai, hiszen nem a szubjektív idő, az eltűnt idő nyomát fürkészi. A film nyelvének epikusán költői egységét éppen az teremti meg, hogy a főhős vagy az abszolút időre függeszti tekintetét (a létezés minden aspektusában ez a *személytelen idő* tárul föl az ő személyes tekintete tükrében, akár a természet, akár a történelem, akár a kultúra eseményeiről és szereplőiről van is szó), vagy pedig – egy-egy kegyelmi pillanatban – a rendezői kamera által „megszemélyesítve” maga az abszolút idő nézőpontja válik tekintetté és ebben a világfölötti „tekintetben” – *sub specie aeternitatis* – jelenik meg minden esemény, tárgyi mozzanat, szereplő. De még ezekben a kegyelmi pillanatokban (például mikor a talán halálán levő főhős kezéből felröppenő madarat látjuk), még itt sem különül el formailag az „örökkévalóság” tekintete az emlékezőfolyam hőséneke tekintetétől, nem válik attól idegen, azt ellenpontozó vagy kiegészítő másik tekintetté. Ha nem így lenne, akkor Tarkovszkij tudatfilmjének *nem-lírai* költőisége, spirituális varázsa menne veszendőbe, a filmkép különös tekintetek „vizuális szólamaira” hasadna szét, amit viszont már csak regényszerűen, a narráció hagyományos sémáinak alkalmazásával lehetne összeilleszteni és egymásra vonatkoztatni. Ugyanakkor még ha az egyes tekintetek megőrzik is önállóságukat a főhős tekintetéhez képest, akkor sem válnak formailag is elkülönülő vizuális szólamokká, nem önmagukban jelennek meg, hanem a főhős tekintete tükrében, ahogy ő látta vagy elképzelte azokat, ahogy az ő emlékező, felidéző tekintetére mintegy válaszolnak. A tükörben párbeszédet folytató tekintetek verődnek vissza, anélkül azonban, hogy maga a tükör – az abszolút idő – egységes költői világát megtörnék. *Epikus önállóságuk* költői és nem lírai természetű: a főhős – a szerző–alteregő – tekintete ugyanis nem ellenséges, nem eldologiasítja, rögzíti, leltárba veszi a létezés világát, hanem feltámasztja az abszolút időben, amelyre a hős visszaemlékezik. Ebben az epikus költői értelemben tekinthetjük az abszolút időre visszaemlékező főhős különös, kitágult emlékezetében visszaverődött tekinteteket, emlékezeteket a film önálló szólamainak, amelyek ily módon a főhős – személyességével együtt is személyfölötti

– „vizuális szólamán” belül helyezkednek el, ugyanarra vonatkoznak, ugyanúgy artikulálódnak. Ilyen szólam az anya tekintete és visszaemlékezése (a nyomdajelenetben, a fülbealó eladásakor vagy amikor a tükörbe néz stb.), önálló szólam a főhős emlékezőszólamán belül Ignat tekintete is, mikor az apai lakásban egyedül marad, és az abszolút időt megtettesítő idős hölgy – valahonnan a 19. század elejéről – összekapcsolja a nemzedékek megszakadt láncát, az orosz jelent az orosz múlttal (mikor a kisfiúval Puskin Csaadajevhez írott híres levelét felolvastatja), és önálló szólam a feleség tekintete is (mikor a tükörben arcát vizsgálja, a főhőssel civakodik vagy az ablakból az udvaron meggyulladt bokrot nézi). De az abszolút idő epikus költői emlékezőszólamán belül nemcsak a személyeket illeti meg önálló szólam, saját tekintet és saját nyelv, hanem a tárgyakat, a történelem, a kultúra, a természet visszatérő szereplőit – a házat, az erdőt, a mezőt, a fákat, a szelet, a tüzet, a vizet, a sarat és a tejet, a híradóbejátszásokat és a verseket, a festményeket és a falon függő filmplakátot is. Ezek mind-mind önálló szólamok, amelyek a főhős emlékezőszólamában válnak eggyé, ugyanakkor mérhetetlenül többé esetleges, tárgyi létezésük tényénél. A film epikus költői nyelvén minden létező – a falak és az eső, a sárban cuppogó katonabakancsok és a hajdinatáblát borzoló, albumokban lapozó szélfuvallatok – a magáét mondja és mégis a „nagy egészet” eleveníti meg, a létezők összetartozásának és halhatatlanságának hitét erősíti meg a főhősben és a nézőben egyaránt.

Tarkovszkij figyelme vallásos világvilágképének megfelelően mindig az emberi élet válságaira, töréseire irányul, a személyiség életét „valamilyen küszöb átlépésének a pillanatában”⁷¹ ragadja meg, amikor a személyiség megnyílik, mert a személyiség „legigazibb élete azokon a pontokon folyik, ahol az ember elveszti önmagával való azonosságát”⁷². Az emlékezés is a „küszöb átlépésének” pillanatával kezdődik: a film szerzőhőse éppen az önmagával való azonosság elvesztése, belső meghasonlása következtében kezdi szellemileg is érzékelni önmagát. Éppen ezért lesz ennek a szembesülésnek, válságnak a filmképe a *mindent megkettőző* tükör, a modern öntudat, a magunkról való tudás születésének e régi metaforája. A kérdés csupán az, mi a megkettőzés értelme, mi az a tükör, amely a hőst éppenséggel nem fogságba ejti (Narcissus módjára), hanem kiszabadítja abból a fogságából, amely saját tükörképéhez fűzi, mi az a tükör, amely a személyt kiragadja a halott dolgok birodalmából, amely a személy eldologiasulását, magányát, boldogtalanságát, kétségbeesését bűnnek, „halálos betegségnek” mutatja, őt magát tehát éppenséggel nem mint tárggyal szembesíti és nem tárgynak mutatja, hanem eltárgyasíthatatlan, halhatatlan személynek az örökkévaló élet birodalmában? A tükör Tarkovszkij filmjében is megkettőzi a tudatot, de nem abban az értelemben, hogy a személyt az önmegismerés tárgyává teszi, hanem épp abban, hogy segít a személy eleven alanyiségének helyreállításában, mivel

⁷¹Mihail Bahtyin, *i. m.* 115. o.

⁷²*I. m.* 98. o.

legmélyebb és legigazibb lénye felől mutatja meg őt magának, a világmindenség halhatatlan alanyiségének részeként és részeseként. A tükör itt tehát nem az individuális tudat szülője, hanem egy olyan *világ fölötti tudaté*, amely megnyitja az elkülönült, önmagába zárt individuális tudatot a létezés határolatlan teljessége, az abszolút idő felé, hogy így mindent sajátjaként ismerjen föl és fogadjon magába anélkül, hogy magáénak tekintené, magához láncolná, magánál tartaná, egyszóval birtokolná és bírná. Ez a tükör – függetlenül attól, hogy a filmben éppen mi válik tükörré: egy történelmi esemény, a természet titokzatos jelenségei, egy arc, egy tájkép – az Abszolútum, az abszolút idő tükre. Minden tárgy, esemény, szereplő e tükröt tartja a film főhőse elé, aki ezáltal éppen a makrokozmoszt pillantja meg önmagában, éppen a halhatatlant, a szellemit, az elevent, nem pedig a dologszerűt, a mulandót, a holtat. Rákényszerül, hogy szembesüljön mindazzal, amit addig eltakart az egyediség önmagába zárkózása, egoizmusa és külső végesége.

Epp ezért Tarkovszkij nem fejlődéstörténetet, hanem ugrást, válságot és megvilágosodást ábrázol, magában a nem-azonosságban, a mulandóságnak kitett és a halhatatlan személy közötti világszakadékban időzik el, hogy a személy drámai találkozása és szembesülése saját életében, sorsában, tudata belsejében az abszolút idővel katartikus erejű és felszabadító hatású lehessen. Az abszolút idő tükrében mintegy *kiterül az idő*, a térben egymás mellett létezőnek mutatkozik az, ami a relatív időben egymás után volt és végzetesen elszakadt egymástól. Ez az epikus költészet érzéki felidézőerejével és a reneszánsz mesterek plaszticitásával megidézett egymasmellettiség, a múlt és a jelen, a jelen és a jövő, a kezdet és a vég, a személyes és a közösségi, a történelem és a természet érintkezése, összeérése spirituális szinten magában a világrendben, a Teremtésben van megalapozva. Az idősorok, időszintek, időterek ortodox ikonokra oly jellemző összekapcsolása Tarkovszkij filmjeiben soha nem hordoz lírai vagy fantasztikus színezetet, pátosza úgyszólván objektív természetű és elválaszthatatlan a „Húsvéti Egyház” tradíciójához kötődő művész sajátos *feltámadás-perspektívájától*. Ez a nézőpont végső soron az ortodox orosz ikonfestészet úgynevezett „fordított perspektívájának” (’obratnaja perszpektiva’) felel meg, amelyet Tarkovszkij – részben Pavel Florenszkij atya ikonfestészetről írott művei alapján – behatóan tanulmányozott és alkotó módon alkalmazott filmjeiben⁷³. A „perspektivikus ábrázolás”, amely persze az ikon művészi eszköztárából sincs teljesen kizárva, mint általános elv a szubjektivizmussal, a látszátvilág felszínén maradó illuzionizmussal és nem utolsósorban az egységes vallási világ széthullásával, a szintetikus látásmód felbomlásával, a tudományos látásmód elter-

⁷³Vjacseszlav Ivanov, Tarkovszkij közeli barátja, a világhírű szemiotikus jegyzi meg tanulmányában: „Tarkovszkijhoz közel állt Pavel Florenszkij alapvető gondolata az ikonok fordított perpek-tívájáról, mely bizonyos világnézeti feladatok szolgálatában áll.” (Vjacseszlav Ivanov: *Vremja i vescsi*. In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 230. o.)

jedésével függ össze⁷⁴, míg a „fordított perspektíva” a világ vallási és metafizikai felfogásával, amely mélyebbre hatol a látható világnál és a láthatatlant „fedi fel” a láthatóban, a láthatatlan „másik világ” képét alkotja meg, azaz teszi jelenvalóvá a látható képben⁷⁵. Florenszkij szerint az ókori Egyiptom, Babilon vagy Kína képzőművészetének példája azt mutatja, hogy „a megszábadulás a perspektivikus ábrázolás kényszerétől, a szubjektivizmusra és illuzionizmusra jellemző perspektivikus ábrázolás dominanciájának eleve elutasítása – a vallási objektivitás és a személyfölötti metafizika érdekében”⁷⁶ történt. Hasonlóképpen a perspektivikus (rövidülésben való) ábrázolás hiánya a gyermekrajzokon nem pusztán véletlen, éretlenség, gyöngeség, hiba, hanem „egyfajta ábrázolásmód, amely a világ szintézisként való felfogásából fakad”⁷⁷. A gyermek éppen azért kulcsszereplő Tarkovszkij szinte minden filmjében – Ivántól a **Tükör** főhősének gyermekkori alakján és fián, valamint Sztalker kislányán át egészen a bolond Domenico egy villanásra felbukkanó kisfiáig és Alexander hangtalan gyermekéig –, mert eleve ebből

⁷⁴Figyelemre méltó, hogy Erwin Panofsky „A perspektíva mint »szimbolikus forma«” című 1927-es tanulmányában Florenszkij 1919-es írásával lényegében megegyező gondolatmenetet fejt ki, ha a probléma egészen más okból foglalkoztatja is és konklúziói is mások: „A perspektivikus szemlélet a művészi tárgyiasságnak (...) a jelenségek világába való sajátos átvitelével a vallásos művészet elől elzárja a mágikus kifejezés régióit, melyekben maga a műalkotás hat csodaként, és a dogmatikus–szimbolikus kifejezés régióit, melyekben a műalkotás bizonyítja vagy megíósolja a csodát; teljes újdonságként megnyitja viszont előtte a látomások birodalmát, melyben a csoda a néző közvetlen élményévé válik, mivel a természetfölötti események benyomulnak az ő saját, látszólag természetes látóterébe is, s különös módon éppen ezzel jelzik saját természetfelettségüket; megnyitja továbbá a szó legtisztább értelmében vett pszichológiának a birodalmát, melyben a csoda csupán a műalkotás ábrázolta ember lelkében zajlik...” A perspektivikus térszemlélet „az istenit látszólag az emberi tudat tartalmává zsugorította össze, ezáltal azonban az emberi tudatot az isteni tartalmazójává növelte” – írja Panofsky imént idézett tanulmányában. (In Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, 1984. 197–198. o.) A nagy művészettörténész ikonológiai gondolatmenete segíthet eloszlalni bizonyos félreértéseket Tarkovszkij filmjeinek térszemléletével kapcsolatban. Amikor ugyanis filmjeiben rámutatunk az ortodox ikonhágyományban gyökerező „fordított perspektíva” jelentőségére, akkor azt is látnunk kell, hogy az ortodox „fordított perspektíva” a nyugati mesterek Tarkovszkij által is annyiszor megcsodált freskóinak és festményeinek perspektivikus terébe helyeződve, azt kiegészítve, átértelmezve, azzal szembehelyezkedve, egyszóval a mozgalmas vizualitás dialogikusságában jelenik meg. Mint minden egyéb tekintetben, Tarkovszkij e téren is a „keleti” és a „nyugati”, az „archaikus” és a „modern”, a vallási spiritualitás és a plasztikus formaszépség összekapcsolására, szintézisére törekedett.

⁷⁵Az ikonról, az ikonszerűség elvéről l. magyarul többek között: Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*. Budapest, 1988. és Lepahin Valerij: *Az orosz kultúra ikonarcúsága*. Szeged, 1993.

⁷⁶A szöveg így folytatódik: „S megfordítva, amikor elemeire hullik a szilárd vallási világfelfogás és a közös népi tudat szent metafizikáját szétbomlasztja a különálló személyi individuális szemléletmódja és külön nézőszöge, pontosan akkor jelenik meg az elkülönülő tudatra jellemző perspektívaábrázolás, mi több, először nem is a tiszta művészetben, amely lényegénél fogva mindig többékevésbé metafizikus, hanem az iparművészetben, az ornamentális mozzanataként, amely nem a lét valóságának, hanem a látszat valóságának visszaadására irányult.” (Pavel Florenszkij: *Obratnaja perspektiva*. In uő: *Szobranijje szocsinyenyij I. Szatyji po iszkussztvu*. Párizs, 1985. 125–126. o.)

⁷⁷Pavel Florenszkij, *i. m.* 139. o.

a „fordított perspektívából”, a titok, a másik világ, a szinkretikus szellemi egység perspektívájából tekint a világra, mert ebben a tekintetben a látható világ mindig a láthatatlan „másik világgal”, a múltó idő az abszolút idővel érintkezik. A **Tükör** hőse ezért nemcsak arra emlékszik a múltból, ami a jelenben is gyötri, kísérti, kétségbeeséssel tölti el – jóvátehetetlen bűnökre, törvényszegésekre, megbocsáthatatlan sértésekre –, hanem a személy életének arra a csodás korszakára is, amelyben még minden lehetségesnek tűnt, amikor még „gond nélkül, céltalanul, az életért magáért éltünk, élveztük az életet, a létezését önmagában, hittünk a halhatatlanságban, a halál eszünkbe sem jutott”⁷⁸, vagyis a gyermekkorra. A „fordított perspektíva” nem más, mint a gyermekkorra, gyermeki létezésünkre való visszaemlékezés, amely ebben a formában a személyiség erkölcsi megújulásának kiapadhatatlan forrása. Minél inkább megőrzi a személy eleven kapcsolatát gyermekkorával, minél inkább emlékszik erre a másik – szinkretikus – létezési módra, annál nyitottabbá válik a létezés titka, az Abszolútum felé, annál inkább úgy fogja szeretni önmagát, mint a másikat s a másikat mint önmagát, mert annál elementárisabban éli majd át – a kiűzetés, a veszteség, a csonkaság, a bezártság pokoli kínjai után – a világmindenséggel való eleven kapcsolatának paradicsomi örömét.

Persze, a gyermekkor a **Tükör**ben nemcsak általános metafizikai értelemben nem válik le az abszolút időről és különül el *magánidőként*, hanem különös történelmi értelemben sem, amennyiben egy egész nemzedék gyermekora is. A gyermeki tudat „fordított perspektívája” felől nézve nemcsak a természet, de a történelem is – a sztálini terror ideje, a nagy háború ideje, a népi szenvedések és hőstettek ideje is – az abszolút idő aspektusaiként jelennek meg, s elválaszthatatlanul összefonódnak a kultúra és természet idejével. A 30-as évek szovjet társadalmának félvárosi–félfalusi, anyagiakban szegényes, de szellemiekben és lelkiekben gazdag életformáját élő hagyományos orosz értelmiségi családban eltöltött gyermekkor elevenedik meg a film főhősének emlékezetében⁷⁹. Az individuális emlékezet így egy egész korszak, egy egész nemzedék, sőt, az orosz értelmiség és az orosz nép történelmi sorsának erkölcsi tükrévé válik, amelyben minden együvé kerül, ami külön volt s minden egy-

⁷⁸Két nemzedék tükre. In *i. m.* 5. o.

⁷⁹Maja Turovskaja, Tarkovszkij nemzedéktársa írja már többször idézett könyvében: „A mi nemzedékünk számára a film még a ráismerés különös, visszaadhatatlan gyönyörét is jelenti, a ráismerését saját gyermekkorunkra, a gyermekkori emlékek azonosságára. A film címe az is lehetne: »Mi emlékezünk«. A gyanta-, por- és petróleumszagú gerendából ácsolt sötét kunyhók, a széltől dagadózó, lengő csipkefüggönyök, az ötkarú csillárok keskeny üvegburái, a petróleumfűző máriauveges kisablaka, mögötte a gyéren pislákoló kis lánggal, az üvegtörzsek, amelyekbe mezei virágcsokrok kerültek, s a veremben meghűlt frissen fejt tejjel teli köcsögök, oldalukon nagy, hűvös nedvességcseppekkel, és anyánk lenvászonból varrt ruhája, és ahogy haját tarkóján hanyag kontyba fogja – ezt az egész félvárosi, félfalusi életformát a Moszkva alatti és mindenféle más nyaralók még töretlen, erdőktől övezett csöndjében, gyermekkorunknak ezt az egész törekeny háború előtti létformáját, páratlan, már-már mágikus tárgyiasággal adja vissza G. Rerberg kamerája a filmben.” (M. Turovskaja: *Szem sz polovinoj ili filmi Andreja Tarkovszkovo*. Moszkva, 1991, 106. o.)

másra vonatkoztatódik a nemzedékek láncolatában és a személyes sors révén: megszegyenülés és tragédia, dicsőség és gyalázat, árulás és hősiesség, bűn és áldozathozatal. Az emlékezést átható büntudat így már nemcsak a gyermekkor paradicsoma, a kozmikus erővel való kapcsolat elvesztéséből táplálkozik, hanem a nemzedékek közötti kapcsolatok, a történelemhez, a néphez fűződő kapcsolatok meggyöngüléséből is. „Kihez tartozom és kinek tartozom?” – e kérdések révén válik a **Tükör** főhősének, az „emberélet útjának feléhez” érkező, erkölcsi értelemben haldokló férfinak az emlékezése *egy orosz értelmiségi gyónásává* is a szovjet korszakban, a 20. század végén. A gyökértelenség, az otthontalanság érzése, amely személyes életének eme egzisztenciális mélypontján hatalmába keríti, egy általánosabb szellemi gyökértelenség tükrévé válik. Az idegenbe szakadt, Moszkvában rekedt egykori spanyol emigránsok drámájában, a haza földjétől, a kultúrától, a családtól való elszakadás *külső* drámájában a hős saját *belső* drámáját, az orosz nép és az orosz értelmiség saját hagyománytól, saját kultúrától, saját történelemtől való elszakadásának drámáját pillantja meg. Márpedig ez egyben a „nagy egésztől”, a szellemileg megalapozott egységtől s a benne megjelenő abszolút időtől – a csoda, az áldozathozatal, a szeretet idejétől – való elszakadást is jelenti. Mindazt tehát, amitől ő személy szerint is szenved, amit a megtartó családi kötelék szétszakadásaként és a gyermekkori halhatatlanság végleges elvesztéseként él át, ami kétségbeejti, mert a világ *érzéki* egységéből, a tradícióban közvetített kozmikus és közösségi rendből kiszakadt individuumnak a halál valóban mint *végző dolog* adatik. Életét – József Attilával szólva – „halálra ráadásul kapja”. És vagy képes szembenézni az „emberarcú hiányával”, vagy szellemileg válik képessé arra személy szerint ő, hogy visszavegye magába az élet elveszített teljességét, a közösséget, a történelmet, tehát visszaszerezze a hitet abban, hogy a halál nem végző dolog, s ezen az alapon újra átélje felelősségét a világért, a másik emberért, képessé váljon a szeretet csodájára és az áldozathozatalra, ahogyan mindazok, akik előtte éltek, s akiknek szeretete és áldozathozatala nélkül ő semmi lenne, sohasem részesülhetett volna az élet csodájában, a halhatatlan élet kegyelmében. Vagy-vagy, ha persze itt nem is a kierkegaard-i értelemben: *visszaút nincsen, de válaszút van.*

Tarkovszkij az „orosz értelmiség” jellegzetesen értelmiségi témáját is a klasszikus orosz szellemi kultúra hagyományához visszatérve emeli filmjébe. Az orosz értelmiség őse Ragyiscsev, vele „kezdődött az orosz értelmiség büntudata, vele kezdett az értelmiség gyónni és keresni anyját, Oroszországot” – mint egykoron Borisz Pilnyak írta.⁴⁰ Az erkölcsi Abszolútum nem absztrakt módon nyilvánul meg a kultúra és a természet életében. Hordozói avagy médiumai a gyöngék, szenvedők, elesettek – nők, betegek, gyerekek, félkegyelműek –, de hordozója lehet – amíg van, aki hisz benne, vagyis van orosz értelmiség! – egy szenvedéseit némán tűrő, szerencsétlen sorsú nép is. (Már az **Andrej Rubljov** falusi passiójátékának epizódjában is ez a „keresztthordozó”,

⁴⁰In *Meztelen év*. Budapest, 1979. 76–77. o.

krisztusi türelmű és irgalmasságú orosz nép jelenik meg, Dosztojevszkij és Tolsztoj, a szlavofilek „orosz népe”, amely aztán 1917-ben akkora csalódást okoz a népben vallásosan hívő orosz értelmiségnek, a Honvédő Háború népi eposzájában viszont feltámad halottaiból.) Tarkovszkij vezeklő hőse a 70-es évek *nemzetkereső* orosz értelmiségének tudatával⁸¹ újra úgy látja, hogy az orosz nép szenvedése, erkölcsi önfeláldozása mentette meg a nyugati kultúrát a pusztulástól. Így függ össze a nevezetes Puskin-levél Leonardo rajzaival, így függ össze a II. világháború idején a Szivas folyón átkelő elcsigázott orosz katonák híradóképe a szovjetkínai határon fenyegető, fanatikus „vörösgárdistáktól” Európát mintegy testükkel védelmező szovjet kiskatonák csatárláncának drámai felvételével a 60-as évek elejéről. Az orosz történelemnek ez az interpretációja kétségkívül szlavofil ihletésű, maga a film azonban nem ezt az ideológiai tézist illusztrálja, hanem egy orosz értelmiségi tudatát idézi fel, amelyre ott és akkor, a 70-es évek elején csakugyan jellemző volt a történelem végzetzerű megismétlődésének kényszerképzelete, a félelem Mao Kínájától és a sztálinizmus restaurációjától, attól, hogy a tatárjárás, Napóleon és Hitler inváziója után megint Oroszországnak kell majd „testével” felfognia az Európára és az egész világra zúduló csapást. A híradóbejátszásoknak nem ideológiai, hanem dramaturgiai és poétikai funkciójuk van. A történelmi idő képét, méghozzá metafizikailag stilizált, az abszolút időt megjelenítő képét kell felidézniük a tiszta dokumentumszerűség benne rejlő pátoszával, amit Tarkovszkij lelassításukkal, kitartásukkal, alig észlelhető elszínezésükkel, alájuk kevert hangokkal, zenei elemekkel és versekkel ér el. A történelem képének megjelenése mindenekelőtt a népi sorssal való azonosság átélése, a néphez való visszatalálás szempontjából jelentős. Tarkovszkij számára a **Tükör** az utolsó film, amelyben a nép, az orosz nép – a közösség, közös történelem, közös kulturális hagyomány átfogó jelentésében – az Abszolútum aspektusaként, a kozmikus természet fenséges jelenségeivel egy sorban szerepel. Innen nézve egyáltalán nem meglepő, hogy éppen a **Tükör** kapcsán megfogalmazott szerzői kommentárjaiban hangsúlyozza leggyakrabban a film népi–közösségi szellemi hátterét, holott első pillantásra éppen ez a filmje látszik a legszemélyesebbnek, legönéletrajzibbnak. S tegyük hozzá, ezt a filmjét érte a leggyakrabban az a vád, hogy nem közérthető, hogy az egyszerű emberek nem értik. Valójában a **Tükör** Tarkovszkij utolsó nagyszabású művészi kísérlete az értelmiség és nép, az individuum és közösség között kulturálisan és a történelmi sorban megalapozott, ám szakadozóban lévő kapcsolatok újrakötésére, a hagyományszakadás megszüntetésére a közösségből, igaz, már egy „természeti létezőként” felfogott közösségből kiindulva. (A történelem sem külön világ, a tör-

⁸¹L. ehhez: Szilágyi Ákos: *A Negyedik Oroszország. (Az orosz nacionalizmus családfája)* című szöveggyűjteményét (Budapest, 1989.), különös tekintettel Alekszandr Szolzsenyicin 1973-ban a „Szovjetunió vezéreire” címzett nyílt levelére (169–183. o.), továbbá az orosz birodalmi eszmétől az orosz nemzeti eszméhez forduló kultúrnationalisták első közös fellépésének dokumentumát, az *Iz-pod glib* című szamizdat tanulmánygyűjteményt 1974-ből. (Nyomtatásban először Párizsban jelent meg az emigráns orosz Ymca-Press kiadónál, 1975-ben.)

téneti idő nem a természet ciklikus és örökké megújuló idejétől elkülönülő idő, hanem az abszolút időnek a természeti idővel egy töről fakadó, egyenrangú aspektusa.) „E film általam leszűrt legdöntőbb tapasztalata az volt, hogy a nézők ugyanolyan fontosnak tartották a maguk számára, mint én a magam számára. A **Tükör** bebizonyította számomra, hogy létezik a kapcsolat köztem mint rendező, mint művész és a nép között, amelynek alkotok. Ez után a film után senki nem vetheti többé a szememre, hogy nem a népnek készítem filmjeimet.”⁸² Nem véletlen, hogy e földben gyökerező, természetben, népi közösségben lehorgonyzott pantheisztikus világérzés hordozóját az emigrációnak még a gondolata is kétségbeeséssel tölti el, hiszen a természettől, a személyes lét forrásától, a hely szellemétől való elszakadás maga a halál. (Az emigráns spanyolok epizódja a **Tükör**ben többek között ezt a témát intonálja.) Nem megalkuvás ez, hanem ragaszkodás a lét megtartó erejéhez. Tarkovszkij szerint a személyiség nem élhet azon a kultúrán, nyelven, azon a történelmen, azon a természetén kívül, amelyhez belülről – érzékileg és szellemileg egyaránt – tartozik, amelyben felnőtt, amely immáron lénye lényegét alkotja. Nélküle azt veszíti el, ami élteti, a legfontosabb médiumot, ami az Abszolútummal összekapcsolja. Nélküle halálra van ítélve. Megkeményedik, önmagába zárkózik, gyűlölködő és kétségbeesett különccé válik, elgyengül és meghal, ahogy azt Tarkovszkij később a **Nosztalgia**ban, egy másik alteregó-hősnének sorsán keresztül mutatta be és ahogy később – az emigrációban – ez a fátum, ez az „orosz végzet” rajta magán is beteljesedett.

Az orosz értelmiségi individuum emlékezését átható büntudat a **Tükör**ben azonban nemcsak a világegyetemmel és a történelemmel alkotott közösség, a természet és a nép elvesztéséből fakad, hanem a belső életre való képtelenségből, a szellemi és lelki öntökéletesedés feladásából is, amivel szemben a hagyományos orosz értelmiség „világi szerzetesrendjének” erkölcsi példája – áldozathozatala, aszkézise, vértanúsága, az emberiség „közös ügyére” összpontosító életvitele – áll⁸³. A materiális értékek tényleges előtérbe kerülése, a fogyasztási láz megjelenése, az individualizálódás, a magánember lázadása, a szerzésvágy rejtett és leplezetlen eluralkodása a 70-es évek „brezsnyevi” Oroszországában a civilizációs vég kezdetét jelentették az aszketikus, kollek-

⁸²Vszaty na puty. In *i. m.* 112. o.

⁸³L. erről többek között: Sz. Ny. Bulgakov: Geroizm i podviznyicsesztvo (Iz razmislennyij i religioznih idealah russzkoj intyelligencii). In *Izbrannije sztatyi*. 2. kötet, Moszkva, 1993. 302–342. o. Magyarul I. uő: Aszkézis és heroizmus (Elmélkedések az orosz értelmiség vallási természetéről). In *Az orosz forradalom démonai*. Budapest, 1990. 33–72. o. Külön figyelmet érdemel e tekintetben az orosz értelmiség hagyományos küldetését újradefiniáló, az aszkézist, bűntöt, anyagi önkorlátozást nemzeti és világfeladatnak látó Alekszandr Szolzsenyicin 1973-ban irt és szamizdatban publikált (tehát nyilván Tarkovszkij által is olvasott) esszéje, a „Raszakajanyije i szamoogranycsenyije kak katyegorii nacionalnoj zsziznyij” (‘A bűnbánat és az önkorlátozás mint a nemzet életének kategóriái’), In *Publicisztika*, (Párizs) 1989. 45–78. o. Ismeretes, hogy Szolzsenyicin még a lágerévek fizikai nélkülözéseit és sanyargatásait is morálisan jónak, lélekébresztőnek tekintette a maga számára, amihez mind regényeiben, mind *A Gulag szigetvilág*ban újra meg újra visszatér. „A börtön rothadó szalmáján éreztem először, hogy megmoccan bennem a jószág. Fokozatosan világhosszá vált szá-

tivista, ideokratikus szovjet korszakban felnőtt és azzal erkölcsi alapon szembehelyezkedő orosz értelmiségi nemzedék számára, amely azonban nem az archaikus orosz civilizáció közösségi és spirituális értékeit, hanem ezek állami kisajátítását és meghamisítását tagadta. Maga Tarkovszkij is ezekben az években alakítja ki azt a meggyőződését, hogy a világ végpusztulása a spirituális értékek pusztulásából és a materiális értékek diadalmaskodásából következik, hacsak nem állítja meg – áldozathozatalával, a szeretet csodájával – maga az ember. „Ha végigtekintünk az elmúlt évszázadok irodalmán, világosan megjelenik előttünk az a befelé forduló, felfokozott érzelmi étellel párosult, örökké tépelődő, minden látványos ok nélkül szenvedő emberi magatartás, ami, ha úgy tetszik – jobb szó híján hívom így –, az »orosz ember« lelki alkata. Mostanában... – és ezt borzasztóan veszélyes folyamatnak tartom – az anyagi javak gyarapodásával, a mindenfajta értelemben vett »jóllakottsággal«, az egzisztenciális haladással együtt – vagy annak következményeként? – sokan lassan elfelejtenek gondolkodni.”⁸⁴ A film egyik dialógusában a főhős rezignáltan így foglalja össze ezt a később minden Tarkovszkij-filmben visszatérő, s újabb és újabb motívumokkal gazdagodó témát: „valami lomha, ázsiai módon elpolgárosodtunk”. A fogyasztás, az anyagi javak és a külsődleges értelemben vett boldogulás olyan fordulatot jelent a társadalom és az egyes személy életében, amely az erkölcsi halál veszedelmével terhes. A szellemi és anyagi igények közötti szakadás tehát, ha úgy tetszik, a **Tükör** főhősét magával sodró egzisztenciális válság szociális és civilizációs aspektusa a vallási–metafizikai (természeti és kozmikus) és a történelmi (kulturális és népi) aspektus mellett. A bírás és fogyasztás anyagi szenvedélye az egyes embert magánéletébe, privátszenvedélyeibe falazza, egójába zárja, elválasztja minden szellemitől, mindentől, amiért élni érdemes, *ami a személyt életben tartja*. Mert mindazt, ami az életnek pusztá előfeltétele lehetne csupán, az élet egyetlen tartalmává és céljává emeli. Ezzel szemben Tarkovszkij – jellegzetesen az ortodox kereszténységből fakadó és a 19. századi orosz értelmiség mentalitását is átható – felfogása szerint még a külső léttől való szenvedés állapotában is közelebb vagyunk az erkölcsi Abszolútumhoz, mint abban a külső jólétben, amely elzárja az utat a spiritualitás, az igazi élet felé.

momra, hogy a jót a rossztól elválasztó vonal nem az államok, nem az osztályok, nem a pártok között húzódik, hanem ott húzódik minden egyes ember szívében. Ez a vonal nem merev, az évek során ide-oda mozog. Ez a vonal még az olyan szívből is, amelyen eluralkodott a rossz, megőrzi a jó egy parányi hídfőállását... Ezért van az, hogy – sokszor megütközést kelte – azt mondom: – *Légy áldott, börtön!* Igaza volt Lev Tolsztojnak, amikor arra *vágyakozott*, hogy börtönbe csukják. Ez az óriás egy bizonyos pillanattól kezdve kezdett kiszáradni. A börtön csakugyan úgy kellett neki, mint aszályban a zápor! Azok az írók, akik úgy írtak a börtönről, hogy ők maguk sohasem ültek, kötelességüknek érezték, hogy kifejezzék együttérzésüket a rabok iránt, és elátkozzák a börtönt. Én eleget ültem odabent, ott neveltem a lelkemet, és rendíthetetlenül azt mondom: – *Légy áldott, börtön*, hogy része voltál az életemnek!” (Alekszandr Szolzsenyicin *A Gulag szigetvilág* III-IV. rész, Budapest, 1993. 651–654. o.)

⁸⁴Két nemzedék tükre. In *i. m.* 4. o.

A felnőtt világban a „fordított perspektíva” az esztelenség vagy észvesztés két állapotában nyílik meg az ember előtt: az egyik a *bolondság*, az *önkívület*, a *megszállottság* képzetéhez és típusaihoz kapcsolódik (a bolond lány a **Rubljov**ban, az orvos – a Természet Bolondja – a **Tükör** elején, Isten Bolondjai – Sztalker, Domenico, Alexander – a **Sztalker**ban, a **Nosztalgia**ban és az **Áldozathozatal**ban, továbbá a jó boszorkány és boszorkányosság, ahogy kiteljesült formában Mária alakjában az **Áldozathozatal**ban megjelenik), a másik pedig, amely folytonosan jelen van minden normális felnőtt ember életében is – az *alvás* állapotához köthető.

A 20. század filmművészetének talán nincs még egy filmrendezője, akinek filmjeiben az alvás tematikus motívuma, az alvás mint a filmhősök testi állapota, konkrét élethelyzete olyan gyakran fordulna elő, mint Tarkovszkijnál: alvás, álom, félálom, álmoképek és belső hangok, elalvás előtti motyogás. Alszik Iván, alszik a harangöntéstől kimerült Boriszka, alszanak, álomból ébrednek vagy félig álomban járnak a **Tükör** hősei, alszanak Sztalker és útítársai (a **Sztalker** a közös ágyban alvó család képével indít), alszik Gorcsakov és alszik Alexander. Az alvás Tarkovszkij filmjeiben sohasem passzív állapot, nem elfordulás a valóságos problémáktól, nem a menekülés, a regresszió jele, hanem éppen ellenkezőleg, a magába zárt, a hétköznapokban elveszett, az önmagával való egzisztenciális szembenézéstől megrettent személyiséget megnyitó, igazi problémáival szembesítő, mélyebb valóságára ráébresztő (!) és őt az univerzummal *lélekben összekapcsoló* jó állapot, kegyelmi állapot, e szó erkölcsi és metafizikai értelmében egyaránt. Az alvás ama ritka időszakok egyike életünkben – mint Pavel Florenszkij írja – „amikor a két világ érintkezik egymással, s szemléletünk tárgyává épp ez az érintkezés válik... A láthatatlanban megvalósuló élet első és legegyszerűbb, azaz teljességgel megszokott fokozata az álom. Ám függetlenül attól, hogy – legalábbis többnyire – ez a legalsó fokozat nyers, reflektálatlan állapotában is a láthatatlanba ragadja a lelket, sejtetve még a legkevésbé érzékenyekkel is, hogy van egy másik világ is azon kívül, amiről hajlamosak vagyunk úgy nyilatkozni, mintha egyedül az lenne az élet. Pedig tudjuk, álom és ébrenlét küszöbén lelkünket álmoképek fogják körül, amint átlépjük a közöttük húzódó átmeneti zónát, érintkezésük határát.”⁸⁵ Pontosan erre a „legalsó fokozatra”, a másik világ e „nyers”, „reflektálatlan” állapotára van szüksége a művészi alkotóerőnek, hogy a láthatatlanban megvalósuló életet szemlélhetővé tegye számunkra, s új, szellemi értelmet adjon a közhelyszámba menő metaforának, mely a mozifilm nézését álomlátáshoz hasonlította. Épp ebből fakad az a varázslatos erő, amelyről Tarkovszkij álomművészetéről szólva annak idején Bergman⁸⁶ beszélt. Tarkovszkij filmjeiben ugyan-

⁸⁵Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*. Budapest, 1988. 6. o.

⁸⁶„Ha a film nem dokumentumszerű, akkor álomszerű. Ezért lett Tarkovszkij a legnagyobb mindenki között...” (Ingmar Bergman: *Laterna Magica*. Párizs, 1987. 91. o. Ford.: Szilágyi A.)

is az álom világa nem kísértetvilág, hanem egy olyan világ képe, amely még az ébrenlét világánál is érzékibb, elevenebb, valóságosabb, s épp azért, mert nem kitalált világ (az álomképek nem szürreális vagy expresszionista víziók, talán csak külföldön forgatott utolsó két filmjében figyelhető meg bizonyos poétikai elmozdulás egy ilyen álomvilág felé). „Az álomképek tehát olyan képek, amelyek a látható világot a láthatatlantól elválasztják, s egyúttal össze is kapcsolják vele: az egyik, illetve a *másik* világhoz való viszonyukat is e *határbelyzet* révén rögzíthetjük. A látható világ szokványos, »valóságosnak« nevezett képeihez viszonyítva az álomkép »csak álom«, semmi, *nihil visible* (ekként tehát: nihil, s mégis: visible – tehát semmi, ami azonban mégiscsak látható, szemlélhető, ennél fogva pedig *ennek* a »valóságnak« a képeihez áll közel. Alapvető karakterisztikuma – az idő – azonban fordított szerkezetű ahhoz képest, amin a látható világ alapul. (...) Az álomkép hallatlanul finom burokba zárt, már-már tiszta értelmet rejt magában, ezért már majdhogynem teljes egészében a másik világhoz, a túlvilághoz tartozó jelenség. Az álom, az evilági állapotok és mennyei élmények sokaságának közös határa, ahol az itteni világ szublimálódik, az ottani pedig testet, alakot ölt.”⁷⁷ Ezen a közös határon azonban a tudat mozgásának irányától függően kétfajta kép jöhet létre: az egyik a másik világba való fölemelkedésből, a másik fajta kép pedig az alászállásból ered. Ezen a ponton igazolódik újból Tarkovszkij szellemi választásának és egész művészetének vallási jellege. Álomképei – és bizonyos értelemben a filmkép mint álomkép – már-már dokumentarista erejű metafizikai varázsa abból adódik, hogy nem a felemelkedés, hanem az alászállás útján jön létre. „Az alászállásból eredő művészet – írja Pavel Florenszkij –, *bármily kicsi is a motívumok közötti összetartó erő*, teljeséggel teleologikus: imaginárius térben lévő időkristály; a fölemelkedésből eredő művészet viszont – a kiindulópontját képező időkategóriának megfelelően – akkor is mechanikus szerkezetű, ha nagy a motívumok közötti összetartó erő. A valóságostól az imaginárius felé haladó naturalizmus hamis képet ad a valóságról: a mindennapi élet pusztá hasonmását nyújtja; *a fordított irányba haladó művészet – a szimbolizmus – viszont a valóságos képekben másfajta tapasztalatnak ad testet, ezzel pedig az általa teremtett kép magasabb rendű realitásra tesz szert.*”⁷⁸ Ez az irány felel meg Tarkovszkij filmképalkotói intuíciója irányának, amit joggal kapcsolnak össze az (egyéb-ként Florenszkijt is nagymértékben inspiráló) orosz századforduló posztzimbolista (akmeista és ego-futurista) poétikájával. Persze Tarkovszkij ezt az egész filmművészetét meghatározó poétikai tradíciót nem művészként, kívülről – műveltsége, szellemi belátásai alapján vagy esztétikai vonzalmait követve – választja, hanem mintegy beleszületik, *személyes öntudatának belső tartalmaként* kapja meg apjától, Arszenyij Tarkovszkijtól, a nagy orosz költőtől, aki Mandelstam, Cvetajeva, Ahmatova, Paszternak kortársa volt. Ő is a vallásosan komoly, de az absztrakt szimbolizmussal ellentétben vaskosan érzéki, olykor

⁷⁷Pavel Florenszkij, *i. m.* 8–9. o.

⁷⁸Uo.

panteisztikus posztszimbolisták (akmeisták, adamisták) középkori gótikához, orosz ikonokhoz visszakanyarodó képalkotási módját követi, és verseivel, versoraival, hangjával, erkölcsi példájával, személyes alakjával szüntelenül jelen is van fia, Andrej filmjeiben. Sőt – s alighanem Andrej Tarkovszkij legbenső intenciója szerint is – Andrej, a Fiú filmművészete nem más, mint Arszenyij, az Atya költészetének *tükre*, világtükör, amennyiben az egész világ előtt tárul fel benne a – Tyutsevtől Paszternáig és Lermontovtól Zablockijig ívelő – metafizikai orosz természetlira egyetemes spirituális igazsága.

Az álmokban az ébrenlét való világa jelenik meg, csak a másik világ, az Abszolútum fényében ragyogva. Mert „a lényege szerinti realitás nem valami egészen mást jelent, mint a mi evilági realitásunk, hiszen mindkettő egyként Isten kegyelméből teremtett, csakhogy most ugyanazt a létet a *másik* oldalról szemlélik azok, akik átjutottak a másik oldalra. A dolgok *alakja* és *szellemi arculata* azok előtt válik láthatóvá, akik maguk is láttatják önmagukban őseredeti arcmásukat, Isten képét, azaz görögül ideáját, a Létező ideáit azok fogják föl tekintetükkel, akiken magukon is átfénylik az idea, akik önmaguk révén és önmagukon keresztül jelenítik meg a mennyei világ ideáit a világ – a mi világunk – számára.”⁸⁹ Az így értelmezett álmok teljes összhangban állnak a hősök – az erkölcsi krízisben, tehát az *átkelés* állapotában lévő hősök – szituációjával: „Az álomkép egyrészt az egyik szférából a másikba való átmenet határának tanújele, másrészt pedig szimbóluma. A mennyei világból nézve a földi világ szimbóluma, a földről tekintve pedig a mennyei világé. Így már érthető, hogy az álomkép akkor jöhet létre, amikor a tudat számára – még ha különböző élességgel is – egyszerre látható az életet szegélyező mindkét partvonal. Általában akkor jön létre ez a helyzet, amikor éppen átkelünk egyik partról a másik partra.”⁹⁰ (Florenszkij utal arra az állapotra is, amikor valamilyen kemény csapás következtében az ember tudata megrendül és „elborul”, és lényé kifordul önmagából, ámde megreked a két világ határán: sem ereje, sem képessége nincs rá, hogy egyikben vagy másikban alámerüljön⁹¹. Tarkovszkij filmjei között a **Nosztalgia** főhősenek halál felé tartó lelki kálváriája mutatja ezt az állapotot, s nem csupán a történet szintjén, hanem már a Tarkovszkij-filmekben szokatlanul elvalótlánított, kísértetiesre stilizált álomképek faktúrájában is.)

Ahogy a külső világban az eső kapcsolja össze az eget és földet, a hirtelen eleredő eső utal valamilyen kegyelmi állapotra – megszentel és megáld (a lovakon és ikonokon csorgó eső a **Rubljov** epilógusában, a kerti asztalra záporozó eső az atyai házat elhagyó Kelvin búcsúzásakor, majd álmában, már az űrhajón, mikor apját látja, amint a szobájában áll, és csorog végig vállán, bőrkabátján az eső, a **Tükörben** a zuhogó esőben a nyomda felé rohanó anya alakja, a Zóna vándorai, mikor a Szoba előtt megtorpannak és önmagukkal szem-

⁸⁹I. m. 8. o.

⁹⁰I. m. 9. o.

⁹¹Uo.

besülve az esőbe néznek, a Domenico házában permetező eső) –, úgy köti össze a két világot az alvás a lélekben. (Beleértve ebbe még a halál nagy alvását is – hiszen keresztény szempontból a halottak csak alszanak!⁹² –, amely szintén a két világ összekapcsolódásának képeiben jelenik meg, ha poétikailag más-más jelleggel és metafizikailag eltérő hangsúllyal is, az **Iván gyermekkorra**, a **Tükör** és a **Nosztalgia** záróképeiben.) Az alvás evilág ablakait a „másik világra” nyitja rá, melyben a személyt az univerzumtól elválasztó korlátok és falak leomlanak vagy átjárhatókká válnak, melyben az Abszolútum és evilág időben és térben egyaránt összeérnek. Maga Tarkovszkij így beszélt erről: „Még főiskolás koromban az a mániám támadt, hogy lefilmezzem egyszer egy ember alvását. Persze mérhetetlenül sok filmszalag kellett volna hozzá. Azt akartam filmre venni, amikor az ember elfordul a hétköznapi élettől, és valami megmagyarázhatatlan megy végbe benne, mintegy kapcsolatba lép a világ-egyetemmel, a múlttal, a jövővel. Felfeslenek az éber tudatunkat összetartó szálak. A vágóasztalon aztán mindent kivágtam volna az anyagból, ami érdektelen. Kizárólag azt a fantasztikus érzést hagytam volna meg a filmben, ami az ember és a kozmosz érintkezéséből származik. Persze, a belőle keletkező álmokkal együtt.”⁹³ Talán ezért ejtette ámulatba Tarkovszkijt – az experimentális film elvi ellenfelét – a 60-as évek egyik amerikai underground alkotása, „ahol nyolc órán keresztül semmi egyebet nem látni, mint egy ember alvását, majd felébredése váratlanul ható és megrázó erejű pillanatát”.⁹⁴

A SZERETET ÉS A KONTAKTUS TÉMÁJA

Az emlékezés mint etikai esemény valamilyen erkölcsi eszményre irányul, jobbra, tökéletesebbé kell tennie az embert. A **Tükörben** ennek az erkölcsi eszménynek az elérése vagy megközelítése a szeretet képessége révén lehetséges. Szeretet nélkül nemcsak az egyes személyek, de az egyes személy és a kultúra, az egyes személy és a természet között sem lehetséges kapcsolat. E kapcsolat hiánya vagy elsorvadása viszont a személy *szellemi halálával* egyenlő, akár ké-

⁹²Az alvás mint halál és a halál mint alvás motívuma megjelenik Pascal Aubier tízperces kisfilmjében, amelyet az amerikai underground híres „alvófilmje” mellett Tarkovszkij leggyakrabban idéz alkalmi példatárában a helyesen megválasztott ritmus és montázs példájaként: „Pascal Aubier filmje csupán egyetlen beállítás. Az elején a természetet rögzíti a maga fenséges, sietséget nem ismerő, mindenféle emberi nyüzsgés és fájdalom iránt közönyös mivoltában. A kamera mozgatása, amely mesteri virtuozitással történik, távoli kis pontként lassan nézőkörünkbe vonja egy fűben alvó ember alig észrevehető alakját a domboldalban. Azonnal kialakul a drámai feszültség. Az idő, a néző hirtelen felébredt kíváncsisága folytán, hogy mielőbb megpillanthassa a fűben heverő alakot, mint-ha felgyorsulna. A kamerát követve mind közelebb lopakodunk hozzá, és akkor értjük meg, hogy ez az ember halott. Sőt, nemcsak halott, hanem megölték. Egy sebesülésébe belehalt felkelő fekszik ott, örök álomba merülve a közönyös és gyönyörűszip természet ölén.” (Olga Szurkova, *i. m.* 85. o. Vö. Andrej Tarkovszkij: *Die versiegelte Zeit*. Bedia/Frankfurt am main, 1985. 131. o.)

⁹³Idézi: Oleg Jankovszkij, In *O Tarkovszkom*, 249–250. o.

⁹⁴In O. Szurkova, *i. m.* 84–85. o.

pes átélni azt és szenved tőle, akár már nem is szenved, mert annyi élet sem maradt benne, mint egy haldoklóban. A kapcsolat nem pusztán összefüggést, tárgyak kapcsolatát vagy érintkezését jelenti. A szeretet szellemi *kontaktus*, amely feltételezi az egyes személy szellemi erőfeszítését, ugyanakkor a másik személy *abszolút szubjektumszerűségének* igenlésén alapul. (Ebben az értelemben nem beszélhetünk kontaktusról ott, ahol egy személy a másikkal vagy akár önmagával mint másikkal tárgyként bánik.) A szeretet képessége nem más, mint a szellemi személy abszolút szubjektumszerűségének állítása és kiterjesztése a létezők összességére s a lét egészére, mely azt az állítást is magában foglalja, hogy szeretet – tehát kontaktus – nélkül nem lehetséges szellemi élet, szeretet nélkül a személy meghal, úgyszólván kimarad, kihullik a világból. A létezés, avagy egy másik metaforát használva, a világ szubjektumszerűsége – miként azt a **Tükör** egész mozgalmasságú képi világa oly varázslatos erővel sugározza felénk – nem korlátozódik az emberre, hanem kiterjed a természetre, a kultúrára, az élet legapróbb szereplőire is. Ebben a filmben maga az élet az Abszolútum, a legfőbb erkölcsi kategória, és a szubjektumszerűség áthatja minden rezdülését, minden megnyilvánulását. Az emberben csak tudatosul – világgá válik – a létezés szubjektumszerűsége. De épp ezzel áll elő a meghasonlás, hasad ketté a lét, amit csak az abszolút szeretet – a szellemi személy szeretete – oldhat fel. Hiszen a tudat úgy határozza meg az őt körülvevő világot – a természetet – mint objektumot, mint pusztán anyagot a szellem teremtő aktivitása számára. Valójában azonban semmi nem anyag, holt dolog, pusztán objektum. Az élő bolygó, a *Solaris*, vagy a *tükör*, később a *Zóna* egyetemes szubjektumai és a filmhősök központi dilemmája – hogyan lehet kapcsolatba lépni velük – pontosan mutatják, mit is kell Tarkovszkij filmjeiben szubjektumszerűsége és kontaktuson érteni. De a szubjektumszerűség bármely aspektusát mutatja is meg, szinte mindig a természet eseményeinek és jelenségeinek képében teszi azt. A természet – különösen a **Tükörben** – a látható, tehát a film számára hozzáférhető világban az Abszolútumnak és a létezés tökéletes szubjektumszerűségének legközvetlenebb, legátfogóbb jelenléte a filmhősök életében. Teljes jogú szereplő, amely hol a kórus szerepét tölti be (például a megghiúsult fülbevalóeladás után az esőben hazafelé induló anya és fia jelenetében), hol individualizálódik (mint a szél vagy az erdő filmképe). Épp ezért a természettel sem lehet úgy bánni, mint holt anyaggal, nem szabad úgy közeledni hozzá, mint idegen és ellenséges világhoz, nem lehet büntetlenül, következmények nélkül megsérteni, lerombolni, kizárni saját életünk köréből. Ezzel ugyanis mindig az életet zárjuk ki magunkból, és a halált szaporítjuk. Aki a másik emberrel dologként bánik, az maga is dologgá válik. Akinek a természet holt dolog, az magát is holt dologként kaphatja csak vissza benne.

Mind az egyes személy, mind az emberiség „halálos betegsége” a hit elsorvadásának (pontosabban szólva, a vallási világállapot szétpergésének) katasztrófájából ered, abból ugyanis, hogy a személy kiszakad az isteni kozmoszból, magára marad, s végzetesen meggyengül benne a szeretet és kontaktusteremtés képessége. A vallási világállapot „kiszáradása” katasztrófájának romanti-

kus–konzervatív művészi és politikai (ma azt mondanánk: fundamentalista valósi és politikai) elképzelése és elbeszélése a „gyökértelenség”, „otthonatlanság”, „talajtalanság”, „boldogtalanság” modern metaforáiban és a „szerencsétlen individuuum”, a „kétségbeesett individuuum”, a „rossz közérzetű modern civilizáció”, a „halálos betegség” történeteiben, ha nem is ideológiakusan és tematikusan, de az orosz civilizáció megélt végzetdrámájának művészi általánosításaként Tarkovszkij filmjeit is meghatározza. A **Tükör** főhősének halálos betegsége is a „principium individuationis”-ra vezethető vissza, arra a bezárkózásra és megkeményedésre, amely képtelenné teszi a személyt a *hit gyöngeségére*, s ezért teljes szakadáshoz vezet a két világ (a látható evilág és a láthatatlan másik), az abszolút idő és a személyes idő, a gyermekkor és a felnőttkor, az egyén és a nép, a történelem és a természet között: a személyt egójának páncéljába zárja és szembefordítja a létezés halhatatlanságának örömeivel, az élet szentségével, az egész teremtett világ szubjektumszerűségével. A kontaktus és szeretet helyére a szakítás és a gyűlölködés, az alázat és az áldozatkészség helyére a szembenállás és önzés kerül.

A film legfőbb művészi állítása ez: a halálos betegség – korunk és mindannyiunk halálos betegsége – legyőzhető, a hit visszaszerezhető. A kontaktust újrateremtő személyiség visszanyeri a szeretet képességét. Az abszolút időre való visszaemlékezés folyamatában kezdi újra érzékelni kapcsolatát apjával, anyjával, feleségével, fiával, a természettel és a kultúrával, népével és a történelemmel, s kezd mind jobban gyötrődni e kapcsolatok hiányától. Bűnösnek érzi magát azért, hogy megszakadtak vagy tönkrementek. Bűntudata annál erősebb, minél inkább megéri, hogy önmagát nem önmagának köszönheti, hanem azoknak, akik életet adtak neki – anyjának és apjának –, annak, aki gyereket szült neki –, feleségének – népének, amely önfeláldozásával megmentette a kultúrát, amelyben él, és rajtuk keresztül adósa a természetnek, a kultúrának, mindennek és mindenkinek, akitől és amitől kapott valamit. S minél inkább érzi, hogy adósa az életnek, annál erősebb benne az együttérzés és a megértés. Az együttérzés már a szeretet kifejeződési formája, az együttérző felelősnek érzi magát a másik szenvedéséért, átéli a másik igazságát, mint szubjektumot igenli a másikat, tehát kontaktusba lép vele. Mert az ember – s ebben Tarkovszkij szilárdan hisz – sohasem veszítheti el végleg a szeretet képességét, amíg él, van remény a megújulásra, újjászületésre: „Amíg az ember él, az élteti, hogy lényege még lezáratlan, és ügyében nem mondatott ki az utolsó szó”.⁹⁵

„Az emberi szeretet az a csoda – mondja Tarkovszkij –, amely képes szembeszállni a világ reménytelenségéről szőtt összes elvont fejtegetéssel. Ez az érzés, a szeretet, a mi közös és megingathatatlan értékünk. Ez az, amire az ember támaszkodhat, ami öröktől fogva adott benne.”⁹⁶ A **Tükör** alteregő-főhőse, az „emberélet útjának feléig jutott” férfi válsága, halálos betegsége éppen

⁹⁵Mihail Bahtyin, *i. m.* 98. o.

⁹⁶In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 322. o.

a szeretet elvesztésével, a szubjektumszerűség elsorvadásával függ össze. Erkölcsei erőfeszítésének értelme, hogy túljusson ezen a kritikus ponton, hogy visszaszerezze a szeretet képességét, új életet kezdhessen és újra élni tudjon. A tükör mint a holt dolgokat feltámasztó emlékezet tükrö a szeretet és a kontaktus erkölcsi viszonyát hozza létre közte és a világ között, hiszen a „szeretet csak az egyenlővel, a tükörrel, lényünk visszhangjával szemben lehetséges”.⁹⁷

A BETEG ÁLLAPOT ÉRTELMEZÉSE

Tarkovszkij hangsúlyozta, hogy a **Tükört** úgy képzelte el és úgy valósította meg, mint egy halálos betegségben szenvedő férfi történetét. „Egy haldokló ember emlékezete ez, aki nem vesztette el lelkiismeretét, és most életének legdöntőbb eseményeire emlékezik vissza. Ez a lelkiállapot határozza meg visszaemlékezésének irányát és motívumait.”⁹⁸ Nem véletlenül foglalkoztatja ekkoriban az *Ivan Iljics halála* megfilmesítésének gondolata, sőt a Tolsztoj-mű problematikája és főhősének – az ágyban halálos betegen fekvő embernek – „fordított perspektívája” bizonyos módon éppen a **Tükör**ben realizálódtak, amiként később *A félkegyelmű* megvalósítatlanul maradt filmtervét „szívta magába” a **Sztalker**. Nem lehet nem felismerni a **Tükör** hősének agóniája és Ivan Iljics halálának fináléja közötti hasonlóságot, amelyet egyébként maga Tarkovszkij emel ki, mikor a művészi kép többértelműségére és életszerűségére hozza példának nem sokkal a **Tükör** forgatása után és még e film hatása alatt. „Az *Ivan Iljics halála* fináléjában azt látjuk, ahogy ez a rossz lelkű, korlátozott ember, elviselhetetlen feleségével és lányával, rákban haldokolva közvetlenül halála előtt a megbocsátásukat akarja kérni. Hirtelen olyan jószágot érez magában, hogy családját, mely csak ruhákkal és bálokkal van elfoglalva, családját, mely érzéketlen és közömbös vele szemben, hirtelen mélyen szerencsétlennek látja, s úgy érzi, minden sajnálatot és együttérzést megérdemel. És akkor közvetlenül a halál előtt az a képzelet támad, mintha egy hosszú, puha, bélszerű csőben kúszna mind előbbre... A távolban fényesség dereng, és ő csak kúszik, egyre kúszik felé, de sehogy sem éri el, sehogy sem tudja leküzdeni az utolsó határt, amely az életet a haláltól elválasztja. Az ágya mellett felesége és lánya állnak. Azt szeretné mondani nekik: »bocsássatok meg«, de ehelyett az utolsó pillanatban ez hagyja el az ajkait: »bocsássatok el« (!)...”⁹⁹

⁹⁷I. m. 115. o.

⁹⁸Vsztaty na puty. In *i. m.* 110. o.

⁹⁹O. Szurkova, *i. m.* 79. o. Az orosz eredetiben a „szótévesztés” vagy „nyelvbtlás” – „bocsássatok meg” és „bocsássatok el” – sokkal hatásosabb: „prosztyitye” és „propusztyitye”. Érdemes azonban pár sort még a regény végéről felidézni a **Tükör** fináléjához: „»Hát a halál? Hol van ő?« Kereste régi, megszokott halálfélelmét és nem lelte sehol. Hová lett? Miféle halál? Nem volt sehol a félelem, mert a halál sem volt sehol. A halál helyett világosság volt. – Hát ez az! – szolt váratlanul, fennhangon. – Milyen boldogság!” (Lev Tolsztoj: *Regények és elbeszélések II.* Budapest, 1956. 210. o. Szöllősy Klára fordítása.)

Kétségtelen, hogy a **Tükörben** is a halál egzisztenciális helyzetében szembe-sül a személy élete értelmével, önmagával, de – miként Tolsztojnál is – nem az egzisztencializmus szellemében¹⁰⁰, ahol a halál végső dolog, hiszen nincs másik világ (Isten, Abszolútum), és így a halál sem az *evilág*, hanem *a* világ semmiségével, a Semmivel szembesít. Tarkovszkij filmjében a halálos betegség szituációja – éppen ellenkezőleg – az Abszolútum felé fordítja a személyt, a másik – időtlen és láthatatlan – világra nyit ablakot, a személy saját életének emlékezetében újra felidézett és újra átélt emlékképei formájában. A „halál szituációja”, a „halállal szemközt” leélt élet nem az élet, hanem a halál semmiségére ébreszti rá a kétségbeesett személyt, a halálfélelemnek álcázott életfélelemtől szabadítja meg őt. Tarkovszkij filmjében a halál szituációjának felszabadító avagy üdvözítő végső üzenete a „transzcendentálisan otthontalan”, „Istentől elhagyott” modern individuum számára is ugyanaz, ami a vallási világállapotban volt, vagyis hogy *nincs halál*. Tarkovszkij filmjeiben a személyes élet nem „halálra ráadásul kapott” élet, hanem örök élet, s így autenticitása sem az egzisztenciális szembenézés („...mért *ne* legyen tisztességes, kiterítenek ügyis!”), hanem a vallási hit (a szeretetre és az áldozathozatalra való képesség) segítségével érhető el. Ezért sem látjuk a **Tükörben** a főhős halálának tényét. Ezért marad az utolsó jelenet, a halálos ágyán fekvő hős kezéből felröppenő madár filmképe leonardói módon ambivalens, fenségesen kétértelmű (a kezdet és a vég, a halál szégyene és a feltámadás dicsősége egyidejűleg villan fel ebben a képben). Nem is lehet ez másként, ha a **Tükör** egész világa a feltámasztás jegyében fogant. A főhős emlékezetében a személy erkölcsi erőfeszítése révén támad fel a holt dolgok birodalma, a rendező filmjében pedig a művészi felidézés varázsereje folytán válik ez a feltámadás érzéki ténnyé a néző számára. A betegágy elé vont paraván mögött a főhős fekszik, csak az ő hangját meg az orvos és a látogatók suttogó beszélgetését hallani: „De hisz neki nem halt meg senkije!” – mondja valaki. (Vagyis: mitől beteg, miért szenved akkor, mi miatt gyötrődik?) „Elég az emlékek, a lelkiismeret-furdalás. Azt gondolja, hogy bűnös” – válaszolja az orvos. S ekkor szólal meg maga a beteg: „Hagyjanak békén, hisz én csak boldog akartam lenni!” A kifakadást vigasztaló, halk szavak követik: „Semmi baj, semmi, semmi, minden jó lesz!” S ekkor hirtelen, hangos szárnycsattogással a beteg kezéből – az emlékező tudat végét, bezárulását, a hős halálát jelezve¹⁰¹ – kiröppen az emlékező lélek madárkája (ta-

¹⁰⁰L. ehhez: O. Muszjenko: Tarkovszkij i igyei „filozofii szuscesztvovanyija”. In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 268–273. o.)

¹⁰¹„Alekszej képtelen levenni szemét a gyermekkor emlékképeiről – írja V. Mihalkovics „Energija obraza” című érdekes tanulmányában –, de abba az életbe nem tud többé visszatérni, s ezért meghal. Halála metaforikusan jelenik meg. Tenyeréből galamb száll fel – a lélek szimbóluma. A lélek hagyja el így földi porhüvelyét.” (in *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*. 156. o.) Noha Mihalkovics – a **Solaris** „sikerés” Kelvinjét és a **Tükör** „kudarcot vallott” Alekszejét szembeállító – értelmezésével nem tudunk egyetérteni, hiszen Alekszej halála egyben a halál köréből való kiszabadulás, a feltámadás eseményét is magában foglalja, kétségtelen, hogy a „madár kiröppenésének” álomszerű, szinte vizionárius motívuma – Tarkovszkijnál szokatlanul – metonimikusan utal a főhős halálára. A metonímia azonban nem a halál brutális tényének eufemisztikus elkendőzésére szolgál, hanem a halálnak mint „nem végső dolognak”, a „halál halálának” demonstrálására.

lán az a tengelice, amely a gyermekkort idéző emlékképek egyikében – egy kegyelmi pillanatban – a hős fejére szállt). Ebben a pillanatban a kép kivilágosodik, vakító fehér fény (!) árasztja el egy pillanatra a tájat, a tisztást, az erdőt: a csoda megtörtént – feltámadott. Mintha a film alteregó-főhőse a kiszabaduló lélek „fordított” perspektívából – *kívülről* pillantaná meg és fogná át még egyszer mindazt, ami a személyes emlékezet életfolyamatában elkülönült. De ez a pillantás már személyen túli. A beteg, a haldokló, a bűnös ember erkölcsi újjászületését érzékelteti ez az utolsó katartikus erejű képsor¹⁰². Mintha a lélek feltámadásának vakító fehér fénye, felszárnyalása lenne a válasz a minden reménnyel felhagyó főhős keserű kifakadására: „De hisz én csak boldog akartam lenni.” Mert az emberi élet mélypontja – ebben a felfogásban – egyben csúcspontja is. Az „Uram, miért hagyta el engem?” krisztusi kérdése és a feltámadás hasonlóképpen összetartoznak.

A **Tükör** világában ezért „nincs halál” és nem fér el a halál¹⁰³. Már csak ezért sem lehetséges a hős *tényleges* halálának ábrázolása, ezért marad homályban, ezért nem fontos, hogy meghal-e avagy sem, ezért nem látható halottként. Ahogy egyébként – a haldoklás *életfolyamatával* (!) ellentétben – a holttest látványa Tarkovszkij más filmjeiben sem jelenik meg. (Elég talán most az **Andrej Rubljov** festőinasának halálára vagy a **Nosztalgia** főhőseinek meghalására utalni a film utolsó jelenetében.) Ismeretes egyébként, hogy eredetileg az egész film abból a szenvedélyes tiltakozásból fakadt, amellyel anyja halandóságának tényét utasította el: „Képtelen vagyok megbékélni azzal, hogy anyám meg fog halni. Tiltakozni fogok ez ellen és be fogom bizonyítani, hogy hal-

¹⁰²Azt, hogy a film utolsó epizódjának ez az értelmezése (a hős halála mint kiszabadulás és feltámadás) mennyire nem légből kapott, továbbá hogy Tarkovszkij vallásossága, ortodox kereszténysége mennyire „zsigeri”, filmjeinek vallási utalásai mennyire nem kifundáltak, mennyire nem általános vallási tételek illusztrációi vagy a vallási kultúra jelképeinek újrafogalmazásai, megerősíti Tarkovszkij *Naplójának* 1974. június 27-i bejegyzése (a **Tükör** forgatását közvetlenül követő időkből), melyben aznapi álmát írja le: „Ma éjjel azt álmodtam, hogy meghalok. De mindent láttam, pontosabban érzékelttem abból, ami körülöttem zajlott... Úgy tűnt, erőm és akaratom teljesen elhagyott, csak arra vagyok képes, hogy saját holttestemet szemléljem, önnön halálom tanújaként. A legfontosabb azonban ebben az álomban egy rég elfelejtett érzés felbukkanása volt – hogy mindez nem álom, hanem valóság. Ez olyan erős volt, hogy lelkemet elöntötte a gyász hulláma, a magammal szemben érzett részvét. Mintha fájdalmam egy idegen fájdalma lenne, *mintha kívülről érzékelnem, korábbi életem határain kívülre kerülvén, mintha elmúlt életem egy gyermek élete lenne, akinek nincsenek tapasztalatai és teljesen védtelen. Az idő megszánt létezni. Félelem, a halhatatlanság érzése.* Láttam azt a helyet (felülről, valahonnan a mennyezet magasságából), ahol koporsómat felravatalozták, és láttam, a nevenségesen és értelmetlenül ide-oda szaladgáló, halálom miatt feldúlt embereket is. *És aztán feltámadtam, de ezen senki sem csodálkozott...* Ez már a második álmom a halálról, és minden alkalommal elfog a szabadság páratlan érzése és az, hogy nem kell ellene harcolni. Vajon mit jelent mindez?” (*Napló*, 2. rész, In *Filmvilág* 1989. 10. szám, 60. o.) A testet már elhagyott, alátékintő, de az elhagyott földi világtól elszakadni még nem tudó, ezért nosztalgikusan hátraforduló lélek gyászának és fájdalmának perspektívája a sokat emlegetett „fordított perspektíva”, amely Tarkovszkij filmjeinek fenséges pátozát adja, ahogy a lélek mozgásában megjelenik.

¹⁰³A sokat idézett utolsó képsor igen pontos interpretációját adja I. M. Petrovskij: „A finálé. A gyerekek kilépnek a házból – a hős halála – az apa és az anya fekszenek a fűben, az imént fogant meg szerelmükből az, aki a film idejében egy másodperccel azelőtt halt meg – az anya nyugtalanul

hatatlan... Az mozgat belülről, hogy úgy mutassam be személyiségét, mintha halhatatlan lenne.”¹⁰⁴

A betegség Tarkovszkij felfogásában nem egyszerűen rossz vagy bűnös állapot. A betegségnek – mint minden szenvedésnek – a kereszténységben *megváltó* értéke van, mióta Jézus szenvedése idején „magára vette” betegségeinket. „A keresztény világban a beteg nem elátkozott ember, akitől elfordulnak, hanem Jézus Krisztus *képmása és jele*.”¹⁰⁵ Ebben az értelemben a beteg állapot is tükör, amelyben a személyiség igazi lénye, mélyebb valósága – „ikonarcúsága” – jelenik meg. A beteg állapot Tarkovszkij filmjeiben inkább kegyelmi állapot, amelyben a személyiség spirituális újjászületése, voltaképpen üdvözülése, halhatatlansága a tét. Így volt ez Tolsztoj és Dosztojevszkij regényeiben is. Míg például Bergman filmjében, a **Suttogások és sikolyokban** a rák – a 20. századi, a „modern” betegség – jelenik meg, amelyben az élet a személyiség számára fizikai értelemben is pokollá válik, addig Tarkovszkijnál a bibliai betegségek vonulnak fel (bénák, testi fogyatékosok, süketnémák, félkegyelműek), és nem egy különös, szimbolikusan értelmezett, konkrét betegség, hanem a *beteg állapot* körvonalazódik. (A **Tükörben** sincs semmiféle konkrét utalás a főhős betegségének természetére, hiszen nem a betegség és nem is a halál a film témája, hanem a gyógyulás és a halhatatlanság. A betegség megnevezésének és tárgyi részletezésének hiánya jótékonyan – egymásnak egészen ellentmondó jelentésekig – tágítja ki a betegség és a haldoklás értelmezhetőségét a filmben. Jellemző egyébként, hogy az **Aldozathozatal** első – „A boszorkány” című – forgatókönyvében még rákbetegként megjelenő és rákkal viaskodó Alexander a filmben már csak a beteg állapot **Tükörből** és **Nosztalgia**ból is jól ismert általános jegyeit hordozza magán, konkrét betegsége neki sincsen.) Persze a Tarkovszkij által is nagyra becsült **Suttogások és sikolyokban**¹⁰⁶ is

fürkészi a távot, mintha látná, amint az ő idejében még meg sem született fiú a kúthoz szaladna – a kútban poshadt víz, penész (a halál visszataszító, ám egyben plasztikus szimbóluma) – újból az anya nyugtalan, felindult arca – az anya öregkorában (Tarkovszkij saját anyja alakítja), amint a kúttól elhúzza a kislít – az anya (Tyerehova) boldogságtól sugárzó arca – a gyerekek amint az esőtől nedves úton bandukolnak, napfényes minden – a kamera a nézőt mind beljebb viszi az erdőbe, a sötétségbe.” (I. M. Petrovskij: Andrej Tarkovszkij i Fjodor Tyutsev, In *Kimovedcseszkije Zapiszki* 1991. 9. szám, 185. o.) A képsor egyébként, a **Tükör** sok más képsorához hasonlóan, Arszenyij Tarkovszkij egyik versének vizuális megfogalmazása, amelynek néhány sora nyersfordításban így hangzik: „...gyermekünk még meg se fogant, de lábai alatt, mint lemez hajlik meg forogva, a körpálya, mely a semmibe röpíti majd”. (Idézi I. M. Petrovskij, uo.)

¹⁰⁴Idézi Maja Turovskaja, *i. m.* 100. o.

¹⁰⁵In *Biblikus Teológiai Szótár*, Róma, 1976. 128. o.

¹⁰⁶„Mikor a két nővér közelsége egy pillanatra megvalósul – mondja Tarkovszkij a **Suttogások és sikolyok** kapcsán –, Bergman szavak helyett Bach egyik csellószvitjét teszi föl a lemezjátszóra, ami a jelenet hatását megsokszorozza, elmélyíti és kiszélesíti. Még ha igaz is, hogy Bergman filmjében ez a kiút valami szellemileg magasabb régióba és egyáltalán minden pozitivitás illuzórikus, még akkor is éppen ez az, ami felé az emberi szellem törekszik, ami vágyálmaiban jelenik meg csupán: a harmónia, valamiféle eszményi állapot, amely abban a pillanatban tényleg érzékelhetővé válik. De még ez az illuzórikus kiút is lehetőséget ad a nézőnek a katarzusra, a lelki felszabadulásra, a megűszülésre.” (Idézi Olga Szurkova, *i. m.* 166. o.)

megelevenedik a beteg ember emlékezete és bizonyos Tolsztoj-allúziók sem hiányoznak, Bergmannál azonban nem az újjászületésen, hanem a végső megsemmisülésen, nem az áldozathozatalon, hanem a kétségbeesésen van a hangsúly, nem a szeretetben való kontaktus újrafelvétele történik meg, hanem a nővéreket összetartó utolsó szálak is szétszakadnak. Tarkovszkij filmjében viszont éppen a halál perspektívájából – *sub specie mortis* – feltárulkozó világ áll a halhatatlanság jegyében. Mintha a halál ablaka az örökkévalóságra nyílna. Érthető hát, hogy a közte és Bergman között vont felszínes párhuzam ellen tiltakozik, hiszen az éppen a *vallásilag megalapozott* és az *egzisztenciális* művészi szemlélet közötti végtelen különbséget mossa el: „Ha Bergman kezd beszélni Istenről, akkor csak azért, hogy elmondja: Isten elnémult, Isten nincs többé. Kettőnkben tehát nincs semmi közös, éppen ellenkezőleg”.¹⁰⁷

A beteg ember – szenvedő ember. A betegség és szenvedés elkülöníti őt a térben és időben, kizárja az egészségesek, a problémátlanok, a normálisok világából, akárha szerelmes vagy bolond lenne. A betegség kizökkenti élete megszokott ritmusát, szembefordítja őt az életfolyamattal, *szemlélője* lesz mindannak, aminek mindaddig közvetlen alakítója és szereplője volt. El kell gondolkoznia azon, amivel naiv vagy öncsaló módon mindaddig azonosnak tudta magát. Hirtelen más perspektívából – mintegy kívülről és távolról – pillantja meg a világot, egész addig leélt életét, az élet értelmét, vagyis elveszti problémátlan azonosságát magával, megkettőződik a tudata. A beteg ember máshol vonja meg a személyiség határait, mint az egészséges; a gyenge más viszonyban van a világgal, mint az erős. A betegség kitágítja a tudatot, testivé transzformálja a lelki és lelkivé a testi fájdalmakat, s az együttérzést, szeretetet, menekvést, feloldást kereső szerencsétlent a másik ember és a világ szerencsétlensége felé fordítja. A szenvedő fogékonyabbá válik a „végső dolgok” iránt, hiszen a halálos betegség állapota őt magát is a véggel szembesíti. A vég felől kell felépítenie élete értelmét, különben minden összeomlik. Márpedig a vég felől csak úgy építhető fel az egyes ember élete, csak úgy állhat össze újra értelmes egésszé, ha visszahelyeződik a nagy szellemi (tehát egy „másik világ” – erkölcsi, ideális, isteni világ – által közvetített) összefüggések közé, a kozmikus rend, a természet, a történelem, a kultúra, a család, a nép világába, attól függően, kinek miben és mikor jelenik meg az Abszolútum. A betegség a személyt az abszolút, mert végleges és visszafordíthatatlan végidővel szembesíti. S itt már egyedül az ő választásán, lelki erején, hitén múlik, hogy a halál tükrében a Semmi hamis avagy a Lét igaz Abszolútuma jelenik-e meg. Mert aki képes hinni a Lét Abszolútumában, annak a halál nem végső dolog, sőt, személyes megrendülése a halál színe előtt éppen újjászületése kezdetét jelenti, annak megsejtését vagy átélését, hogy nem az egyén pusztá léte, hanem – az őt mindennel és mindenkivel összekapcsoló – *élete* szent és halhatatlan, mert az örök étellel egyesíti, melynek se kezdete, se vége, mely maga az Abszolútum. Föltéve, hogy ezt az összefüggést nem csupán tudja, belátja, föl-

¹⁰⁷ Andrej Tarkovszkij: Van-e még elegendő időnk? In *Filmvilág* 1987. 11. szám, 7. o.

ismeri, hanem a lét személyes átélésmódjává képes tenni. A halál tudata – e szembenézés és választás révén – képes az élőhalottat föltámasztani, s az ego varázskörét megtörve az egyént erkölcsi tudatára ébreszteni. A betegségnek ebben az értelemben is megváltó értéke van. Az életfolyamattól elszakadt, magába zárkózó, befogadásra és odaadásra képtelen személyiség kemény egopáncélja megtörik, egyetlenségének büszke és kétségbeesett tudata meggyengül, de épp ezáltal erősödik meg erkölcsi értelemben. A gyengeség Tarkovszkij – távol-keleti bölcseletből és a Szentírásból egyaránt merítő – világmépében abszolút erkölcsi érték. A gyöngének nem a „kell”, hanem a „lét” szintjén van igaza az erősebbel szemben, amennyiben a gyöngeség mindig azt jelenti, hogy a valami nem egészen kész még, keletkezésben, alakulásban van, és így az élet Abszolútumát képviseli a megkeményedett, önmagába zárult, készsé vált erőssel szemben. A beteg tudat az individuális különállásában kikezdett és zártságában meggyengült felnőtt férfi tudataként elevenedik meg a **Tükör** emlékezésfolyamatában, s ennyiben az Abszolútumhoz közel álló gyermeki tudattal, bolond tudattal, női tudattal és alvó tudattal kerül rokonságba. Mindaz, amit a filmben a felnőtt férfi szemével látunk, a gyermek és a nő tekintetének nyomát őrzi. A férfiemlékezet a gyermek és a nő tekintetével látott és értékelt világot idézi fel.

A visszaemlékezés, mely a személyes tudatot mintegy megmeríti az eredet-időben, az abszolút időben, mely a szívben újraköti az elszakadt kapcsolatokat, nemcsak a személyes, hanem a társadalmi lelkiismeret feltámadásának is feltétele. A személyes tudat zavarában egy egész társadalom tudatzavara verődik vissza, a betegség *áldott állapotában* pedig ama Nagy Betegség tükröződik, amelyen az orosz társadalom a szovjet korszakban esett át, s amely egykoron Paszternak bolshevik forradalomról írt poémájának címet adott: '(A Nagy Betegség)'. A **Tükör** halálosan beteg főhősének kitáguló és az abszolút idővel szembesülő tudatában, „visszanyert” és „visszavett” személyes emlékezetében egy halálosan beteg társadalom és nép is visszanyeri emlékezetét, megszabadul amnéziájától és némaságától, mintha a film prologusának dadogó kamaszával együtt tanulná meg kimondani: „Tudok beszélni”.¹⁰⁸

A sztálinizmus korszaka a totális amnézia, az össztársadalmi kulturális emlékezetvesztés időszaka. A társadalom teljes atomizálása, az egyéneket összekötő minden valóságos és eleven kapcsolat (férfi–nő kapcsolattól a családi kötelékig, a politikai közösségtől a kulturális hagyományig és a nyelvig) eltörlése, felfüggesztése vagy alárendelése ama egyetlen kapcsolatnak, amely a por-

¹⁰⁸Ne feledjük, hogy a 70-es évek eleje az orosz irodalomban is az emlékező műfajok felvirágzását hozta magával. Számos nagy hatású és sajátos műfajú visszaemlékezés robbant be az orosz irodalomba, Alekszandr Solzsenyicin *A Gulag szigetvilágától* kezdve Nagyvezsda Mandelstam memóriájáig, amelynek célja az erkölcsi igazság kimondása, az 1917 előtti és utáni orosz történelem és kultúra megszakadt kapcsolatainak helyreállítása, az amnézia megszüntetése volt. Az emlékezés ebben az irodalomban egy pillanatra sem szolgálhatta a nosztalgikus elrűvülés igényét, etikai parancs és etikai vállalás volt. Tarkovszkij filmje is ehhez az irodalomhoz, ehhez az orosz értelmiség erkölcsi tartását, szociális igazságkeresését, spirituális értékeit felújító szellemi áramlathoz tartozik.

szemmé degradált egyént vasabroncsként fűzi az abszolútummá fokozott államhoz, totális amnéziát idézett elő. Megtörte a hagyomány folytonosságát, elfojtotta a társadalmi igazság és szabadság vágyát, elvette az emberek emlékezetét, hamis értékekre cserélte, visszájukra fordította a hit, a szeretet, az áldozathozatal, az Abszolútum eszményeit, az orosz ortodox civilizáció értékeit. Az élő és valóságos emlékezet folytonos pusztítása, átírása és mesterséges – államilag konstruált és előírt – emlékezettel helyettesítése oda vezetett, hogy a társadalom a tetszhalál állapotába került, megnémult és megkövült. Éppen ez a halálos dermedtség szűnt meg a 60-as és 70-es években: a rettegett állam varázsa megtört; az oroszországi társadalom most már legalább ideológiailag – a kultúra, az erkölcs, az eszmék szintjén – kezdte megfogalmazni és artikulálni magát. A kezdetet éppen az elvesztett, elhomályosult, letagadott, megsemmisített emlékezet visszanyerése, a megszakadt kapcsolatok helyreállítása jelentette.

A múlt emlékképei ezért sohasem válhatnak le a főhős emlékezetében élő, tehát *személyes és hétköznapi* (!) abszolút időről, a harmónia és megváltás csodás, ünnepi idejéről, és így nem válhatnak a történelem impozáns szörnyűségeinek vagy felemelő hőstetteinek külsődlegesen mozgalmas, mindazonáltal retorikus tabló- és zsánerképeivé, ahogy a korabeli kelet-európai filmekben azt megszoktuk. A hangsúly – méghozzá művészi és nem ideológiai értelemben(!) – azon van, ami a történelmi idő embertelenségén és szörnyűségein is átütött: a természet és kultúra hétköznapi csodáin, a szenvedés és lemondás pátoszáin, az áldozathozatalon, a népi heroizmuson, a gyermeki védtelenségen, az alázaton. Tarkovszkij büntudattól szenvedő főhősének perspektívájából azokban a komor évtizedekben is mindenben jelen volt az igazság, megnyilvánult a lélek ereje, az abszolút idő szentsége, nem szűnt meg létezni a kultúra folytonossága, a természet minden történelmi bűnt, véglegességet, elmúlást feloldó „örök körforgása”, a gyermekkor csodája, nem semmisültek meg az alapvető erkölcsi értékek. Tarkovszkij soha nem fogadta el, hogy valaha is sikerült volna az életet és az embereket a totális ideológia hazug és elember-telenítő dimenziójába préselni, hogy tehát a totális állam akár csak egy pillanatra is „végső dologgá” válhatott, ami azt jelentené, hogy erre az időre teljesen beállt a halál, teljes volt az elsötétülés. Ehhez el kellett volna sötétülnie az égboltnak, el kellett volna tűnnie a természetnek, meg kellett volna szűnnie mindennek, ami szellemi, meg kellett volna halnia a kultúrának, és akkor az állam tényleg az Abszolútum helyére lépett volna, s elmondhatta volna magáról, hogy mostantól „az Abszolútum én vagyok”. Hogy ez nem történt és nem is történhetett meg arra az orosz értelmiség, a pravoszláv egyház, az orosz forradalmi mozgalom sok millió vértanújának sorsa, szabad és szabadító szelleme, Gulág és Honvédő Háború, erkölcsi hőstettek és szellemi teljesítmények hosszú sora a példa. Végére is, enélkül a jelenlévő, elpusztíthatatlan szellem nélkül Tarkovszkij filmművészetének csodája sem lett volna lehetséges a szovjet korszakban, sőt paradox módon, éppen ott volt lehetséges, mert

ott volt csodára szükség. A filmben a nevezetes nyomdajelenet utal közvetlenül is a sztálini „nagy terror” éveire.¹⁰⁹

Az egész emlékezőfolyamat mintha valamilyen gátlás, elfojtás, súlyos trauma legyőzése volna. Már a film prológusa félreérthetlenné teszi ezt. Televíziós képernyőt látunk, amelyen fekete-fehér dokumentumfilm perreg: egy súlyos beszédzavarral küszködő kamasz hipnózissal történő meggyógyításának egyszeri, szinte tudományos szenvtelenséggel rögzített eseménye emelkedik – a képsor kompozicionális helye, művészi izolációja, az alakok kiválasztása, a hangsúlyok megváltoztatása révén – a csoda rangjára, megadva mintegy az emlékezés közvetlenül ezután beinduló filmjének erkölcsi alaphangját. A gyógyítás hétköznapi szituációja a Szó születésének vagy újrászületésének és a személyes és közösségi önazonosság visszanyerésének szimbolikus pillanatává táguul ki: „Kezdetben volt a szó”. A kezelőorvos, aki természetesen nő (akár csak a filmnek azok az alakjai, akikben a folyamatosság, az élet, a szeretet, a kontaktus megtestesül, mintegy leveszi a fiúról a „feszültséget”, ha tetszik, a rontást, a gonosz varázslatot, amely elváltoztatta őt, s bezárta a kényszeres önismerlést, a dadogás poklába. De az orvosnő, aki Tarkovszkij filmjeinek „jó boszorkányait” idézi, olyan csodát tesz, amely nem jöhetne létre a fiú saját lelki erőfeszítése, belső összpontosítása, önmagába vetett hite nélkül. Hinnie kell benne, hogy képes beszélni, emlékezni, alkotni. A **Tükörben** ez a terápia a szeretetben megvalósuló kontaktus modelljévé válik. S ha az erkölcsi csoda a tudomány, a laboratórium közegében következik itt be, miként már a **Solarisban** is, akkor csak azért, hogy megkönnyítse a modern szemlélet számára a csoda tényének elfogadását, s azért, hogy a szellemi és anyagi e kontrasztja révén is kiemelje a csoda eredendően belülről fakadó, lelki–szellemi természetét. A fiú folyékonyan kezd beszélni. Az önmagába vetett hit erejével felszabadította magát a gátlás vagy „varázslat” alól. Végző soron erről szól az

¹⁰⁹A nyomdajelenet életrajzi hátterét Marina Tarkovszkaja, a rendező húga mondja el visszaemlékezésében: „Hogy minél többet lehessen együtt velünk és ne kelljen felügyelet nélkül hagynia minket, a mama az 1. számú Mintanyomdában helyezkedett el korrektorként, amely húsz lépésre volt a lakásunktól. A nyomda több műszakban üzemelt, úgyhogy a mama legalább fél napot mindig otthon lehetett, ha éjszakai műszakban dolgozott, akár egész nap is. Keserves, kimerítő munka volt ez. Egész nap maximális összpontosítást kívánt. A sztálini években egy sajtóhiba a Politikai Könyvkiadó kiadványaiban vagy a Nagy Szovjet Enciklopédiában politikai bűncselekménynek számított. Sajtóhibák ennek ellenére előfordultak. A Nagy Szovjet Enciklopédia egyik kiszedett szócikkében például egyszer „Hitler és Szálasi” helyett „Hitler és Sztálin” szerepelt. A hibát szerencsére még a tördelt levonatban elcsípték, ennek ellenére mind az ötven ember, aki a korrektori részlegnél dolgozott, megdermedt a félelemtől. A dolog viszonylag szerencsésen ért véget: a korrektort, aki a hibát benne felejtette a szedésben, alkalmatlannak minősítették és elbocsátották, az egyik szedőlány pedig a túlzott idegfeszültség következtében ideggyógyintézetbe került. A korrektorok egy másik hibáról is rebesgettek, a vezér nevében elkövetett betűcseréről, de erről csak sutogni mertek és azt is szigorúan csak maguk között.” (Ja mogu govority... In *i. m.* 108. o.) Van aki tudni véli, hogy a betűvétség (a gondolatvétség vagy gondolatbűn közeli rokona) abban állt, hogy „Sztálin” egy helyen „Szrálin”-ként szerepelt (a szótó jelentése tehát megváltozott: sztalj = acél, szraty = szarni), másutt pedig a lexikonoldal főcímében véletlenül egy lapra került a „Sztálin” és a „szvinya” (‘disznó’) címszó.

egész film. Így, a *múltra mint abszolút időre* összpontosító emlékezés *erkölcsi erőfeszítése* révén szerzi vissza az egyén önmagába, értelmiségi szerepébe, népébe vetett hitét, így győzi le kétségbeesését, vagyis azt, hogy nem képes meghalni, mert elszigeteltségében, elhagyatottságában, az Abszolútummal való belső kontaktus hiányától szenvedve a halált „végső dolgoként” éli meg. A némaság legyőzése nem más mint a kontaktusba lépés a másikkal, a világgal, s rajta keresztül önmagunkkal is¹¹⁰. Az emlékezés: a tudat némaságának legyőzése a múlttal, az abszolút idővel létesített kontaktus révén. Az egyszerre személyes, nemzedéki és nemzeti traumán csak úgy lehet túljutni, ha felidézük, tudatosítjuk a múltat, megszüntetjük az elfojtást. De ehhez nem elég szembenézni a múlttal, a személy és a közösség eredetidejével, hanem az abszolút idő aspektusaként kell átélni, ami ugyanaz, mint hinni – hinni a természetben, a történelemben, a kultúrában megtestesülő személyes halhatatlanságban, hinni a jövőben, a másik emberben. Az emlékezet hirtelen váltásai, ugrásai olykor a kamasz dadogását idézik: a tudat dadog. És az egész emlékezőfolyamat is azzal ér véget, amivel a film prologusa: a traumától való megszabadulással, a „halál betegségéből” való meggyógyulás képével, csak ezt már nem a tudományos elképzeltetés dokumentarista pátozsa hatja át, hanem a vallási képzelet minden lelki tartalmat megérintő szellemi szépségének, a megtestesülés és feltámadás csodájának katartikus öröme. Így ér össze szellemileg is a film kompozicionális kezdete és vége a hős emlékezetében feltámadt abszolút időben.

A film prologusában, mint láttuk, a dadogó kamasz folyékonyan mondja: „ja mogu govority”, azaz: „tudok beszélni”. Valóban csoda történt, de amit láthatunk, a hit csodája (mint majd a *Sztalker* végén, mikor a mozgássérült kislány pusztá tekintetével löki le az asztalon álló poharakat). Ugyanennek a csodának kell bekövetkeznie az emlékező férfi életében. De itt nem a terápia, hanem a művészet segít. Az emlékezet művészi forma, a művész beszéde. A művészet, az Abszolútum egyetlen „érzékszerve” teszi lehetővé, hogy dadogás nélkül tudjunk beszélni a múltból, arról, amit tettünk, és arról, amit velünk tettek, arról a múltból, amelyről – Paszternak szavaival – úgy kell beszélni, hogy „elálljon tőle az ember szívverése, és égnek álljon a haja”¹¹¹, vagyis a *fenséges* nyelvén. Tarkovszkij – így beszél, és így emlékezik.

¹¹⁰„Érdeemes megnézni, hogy a némaság megtörésének, a némák megszólalásának motívuma hány változatban tér vissza Tarkovszkij filmjeiben – írja V. Sitova. – Az *Andrej Rubljov*ban így szólal meg a harang, és így szólal meg maga Rubljov, aki némasági fogadalmat tett. A *Tükör* prologusában így szólal meg a fiatal ember, mikor először mondja ki tisztán saját nevét. A *Sztalker* filmjében az addig néma kislány belső monológja jelenti a megszólalást. Hasonlóképp az *Aldozathozatal* zárójelentében hangzik el Alexander kisfiának első mondata: »Kezdetben volt a szó«.” (In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 210. o.)

¹¹¹Borisz Paszternak: *Ember és helyzetek*. In *Én*. (Szovjet írók önéletrajzai.) Budapest, 1968. 91. o.

Láttuk már: ahhoz, hogy az emlékezés ne pusztán a jelen poklából a múlt paradicsoma felé visszaforduló lélek betegsége – nosztalgia! – legyen, hanem a halálon túl tekintő, a két világot szellemi egységben látó és megélt lélek erkölcsi cselekedete – a múlt hús-vér feltámasztása! –, ahhoz elengedhetetlen szükség van a „fordított perspektívát” – az Abszolútum világ fölötti tekintetét – aktualizáló élethelyzetekre és állapotokra: a beteg ember, az alvó és álmodó ember, a gyermek, a bolond, az anya nézőszögére és tudatállapotaira. De Tarkovszkij filmjében szinte minden felsorolt tudatállapot és világperspektíva médiuma, megnyilatkozási módja, terepe, nyelve – a természet, az anyatermészet, az élet földi kozmosza. A természet az Abszolútum legközvetlenebb evilági megtestesülése, az Abszolútum szellemi szépségének legközvetlenebbül érzéki alakja és létezési módja. Az emlékező tudat, mintha csak erőt méríthetne belőle, újra meg újra visszatér a széltől hullámzó fű, a sötét és sejtelmesen imbolygó erdő képéhez, míg csak – a film végén – mindent el nem nyel az erdő sűrűje, a fák összehajló lombjai. Ha azt mondjuk, hogy a természet jelenségei és tárgyai a **Tükörben** (miként már a **Rubljovban** és a **Solarisban** is) szimbolikusak, keveset mondtunk. Hiszen Tarkovszkij filmpoétikája, mely közvetlenül világérzékeléséből és ennek reflektálásából bontakozott ki – mint azt már behatóan megmutattuk –, a filmábrázolás alapelvének tekinti ezt a – szimbólumok nélküli! – szimbolizmust. Nem véletlen azonban, hogy annyi évvel a forgatás után, élete utolsó évében is a **Tükört** tekinti annak a filmjének, ahol legtökéletesebben sikerült a szóban forgó alapelvet megvalósítania: „...*semmi sem úgy létezik, mint szimbólum, minden úgy létezik, mint valamely egységes világ részecskéje. Ebben a tekintetben a Tükör áll legközelebb saját filmről vallott felfogásomhoz.*”¹¹² Vagyis minden részecske, a látvány minden alkotóeleme mindig erre az általános, közös, titokzatos, „egységes világra” – „másik világra” – való vonatkozás révén telítődik szimbolikus jelentéssel. A jelentés nem az alkotói jelentésadás révén keletkezik, hanem az alkotónak a világ pusztá létezésére való ráhagyatkozásából. Neki csak meg kell találnia azokat a poétikai eszközöket (például a motívumszériát, az intenzitást fokozó „hosszú snittet”, a belső montázst, a kép jelentés-ambivalenciáját, a fordított perspektívát stb.), amelyek biztosítják, hogy ez az általános jelentés mintegy felszabaduljon és átörje az éber felnőtt tudat, a fogalmi ész által magukba zárt, az „egységes világtól” elválasztott dolgok és testek határait. Ez azonban Tarkovszkij filmjeiben a felidézés általános alapelve. A kérdés tehát úgy hangzik, hogy mi az a különös mód, ahogyan ez az általános alapelv a **Tükörben** megvalósul, és mért gondolta a rendező a **Tükört** – ebből a szempontból legalábbis – legsikeresebb filmjének?

Úgy véljük, a választ ezekre a kérdésekre a **Tükör** természetképe adhatja meg. Tarkovszkij egyetlen korábbi vagy későbbi filmjében sem válik ugyanis a

¹¹²Vszaty na puty. In *i. m.* 17. o.

természet a „másik világ”, az Abszolútum uralkodó szólamává, mindent – kultúrát és történelmet is – átható, összekapcsoló és egyesítő elvvé, önálló és aktív szereplővé, úgyszólván a hősök minden lépését követő és kommentáló *drámai kórus*sá. Míg a **Tükör**t megelőzően Tarkovszkij filmjeit a megtartó, nedves-sáros, eső áztatta föld, anyaföld, szülőföld őseleme dominálta, a **Tükör**ben pedig a szél és a tűz, méghozzá – a Keleti Egyház tradíciójához híven – a Szentlélek – nem szimbolikus, nem tematizált és nem konkretizált – jelentésében, addig Tarkovszkij kései filmjeiben a Logosz, a szellemi és valóságos Atya és maga az Atyaisten szellemalakja nyomta rá bélyegét, amire később még visszatérünk.

Georgij Fedotov fejti ki egyik teológiai írásában¹¹³, hogy „az Egyházon kívül a Szentlélek a természet és a kultúra világában tárulkozik fel”¹¹⁴ és „a Szentlélek a pogány Balaám próféta, sőt samara szája által szól”¹¹⁵. A teremtett világban – az ortodox kereszténység szerint – a Szentlélek elsősorban a szerves természetben nyilvánul meg, mert a szerves természet spontaneitásában, előreláthatatlanságában, ha korlátozottan is, jelen van a szabadság, a teremtő szellem: „Minden lelket a Szentlélek éltet – éneklik a Keleti Egyház egyik himnuszában. – Ha a Szentlélek általánosan ismert szimbólumára, a galambra gondolunk, amelynek képében alábocsátkozik és Isten Fiára száll”¹¹⁶, akkor talán nem lesz túlzott merészség, ha ezt az éltető erőt nemcsak az emberi, de az állati, a növényi, sőt talán a kozmikus, az egyetemes lélekre (’mirovaja dusza’) is kiterjesztjük¹¹⁷ – írja Fedotov, hozzátéve, hogy a vallási és a művészi szemlélet számára mindazonáltal a »holt« természet is élő. – A Szentlélek leggyakrabban a szél és a tűz elemi erőivel kapcsolódik össze. Maga a »lélek« szó is a legtöbb nyelvben a szél, a szellő, a fuvallat, lehelet jelentéséből származik (spiritusz, pneuma, duh), a tűz pedig magának a Szentléleknek a szimbóluma. (Krisztus megkeresztelkedése is »Szentlélek és tűz által« történt.) S noha a víz a tűzzel ellentétes elemnek látszik, az óceán elemi ereje révén a viharral és a széllal egylényegű. A keresztelővízbe a Szentlélek a tűz elemében bocsátkozik alá. A föld őseleme áll legtávolabb a Szentlélektől, a föld azonban az anyaöl, a szülőanya, miként a legtöbb nyelven nevezik. Mégsem a föld ártalmatlan, sőt jótékony eleme, hanem a tűz és a szél pusztító és gyönyörű erőin keresztül szól a Szentlélek az emberhez: a szél és a tűz elemei lecsöndesülvén és megszelídülvén mint levegő és meleg táplálják az életet, és válnak a föld termékenységének forrásává. Ugyanakkor az ember számára óriási veszélyt rejt magában, ha átengedi magát ezeknek a – meglehet a Szentlélektől áthatott – elemeknek. Az élet és az ihlet forrásából halált és bűnt vesz magához ily módon.”¹¹⁸ Az őselemekben tombo-

¹¹³G. P. Fedotov: O Szvjatom duhe v prirogye i kulture. In uő: *Rosszija, Jevropa i mi*, Párizs, 1978.

¹¹⁴I. m. 215. o.

¹¹⁵I. m. 216. o.

¹¹⁶L. ezt a jelenetet a **Tükör** egyik gyermekkort idéző, álomszerű emlékképében szó szerint is megvalósítva.

¹¹⁷I. m. 217. o.

¹¹⁸I. m. 216–217. o.

ló káosz ugyanis elnyeléssel fenyegeti a személyiséget, azzal fenyegeti, hogy felolvad a személytelenben. Ez az a pont – a személyiség pontja ugyanis –, ahol a kereszténység és a pogányság természeti világa elválnak egymástól, noha ebben is, abban is a Szentlélek tárul fel. S tegyük hozzá: ez – a Szentlélek jelenléte a természetben és a természeti erőiben – az a pont, ahol Tarkovszkij világérzékelésében és filmjeiben is a pogányság és kereszténység világa érintkeznek egymással, ahol a személyesség elve és a természet drámája kibontakozik, ahol az orosz ortodox kereszténységben elevenen fennmaradt pogány szláv hagyomány¹¹⁹ – a jó boszorkány, az északi erdő, a Rubljov szentivánéji ünnepe képében olykor még tematikusan is – folytonosan jelen van. Ez az a pont, ahol az – őselemek káoszában való démonikus önfeladást kivédendő – az Ótestamentum tabuval sújtotta „a világ félelmetes szépségének”¹²⁰ megmutatását, s ahol az Újtestamentum, a Szentlélek vallása Krisztus mondatával – „Nélkülem nem alkothattok semmit”, elvetette a szépség, a szép dolgok démonikus természetét. A „pogányságban ugyanis az emberiség az őselemeket isteníti, s ezáltal részesül az élet isteni forrásából, ám a személyiség fogságával és rabságával kell fizetnie az istenítésnek ezért a veszélyes útjáért”¹²¹. A kereszténység ezzel szemben a „szépség vallása, általa – az aszkézis, az áldozat és személynek szóló szeretetet révén – a személyiség kiszabadul az őselemek sötét hatalmából”.¹²² Ezért van, hogy Tarkovszkij filmjeiben sem a természet, sem a természethez kapcsolódó alakok (nők, gyermekek, bolondok) képe nem válik naivvá vagy szentimentálissá, ezért lehet, hogy a természet élete káosz és kultúra, szabad személyiség és tomboló őselemek határán jelenjen meg, ambivalensen, egyszerre ígérve teljességet és megsemmisülést a személynek, egyszerre félelmetesen és gyönyörűen. Esztétikailag ez a fenségesnek felel meg, vallásilag pedig az Abszolútum átszellemítésének, tehát a természetben megnyilatkozó spirituális erő igazolásának vagy megszentelésének. „A szépség fogja megmenteni a világot” – Dosztojevskij e sokat idézett és a pogányságot átszellemítő ke-

¹¹⁹A középkori Oroszország – mint V. V. Bicskov írja – az antik görögység plasztikus formaszépességét és fejlett filozófiai gondolkodását Bizánc kifinomult miszticizmusával és spirituális törekvéseivel egyesítve teremtette meg a „szofijnoszt” (a „lelki–szellemi szépség”) totális spirituális–esztétikai kategóriáját. Ez a vallási–esztétikai szintézis azonban aligha jöhetett volna létre a keleti szlávok pogány kulturális tradíciója nélkül, amelynek meghatározó vonása volt „a szellemi világ jelenségeinek konkretizálása, materializálása, plasztikus megérzésként, az illúziókeltés, a »dokumentáris« [sic!] érzékeltség”. (V. V. Bicskov: *Russzkaja szrednyevokovaja esztetyika XI–XVIII veka*. Moszkva, 1992. 618. o.) Tarkovszkij – mint már többször utaltunk rá – maga is ebben az értelemben hangsúlyozza a filmkép dokumentumszerűségét. Az a mindent meghatározó művészi törekvése, hogy a „nem láthatót” mutassa meg, egyáltalán nem jelenti a filmkép „dokumentumszerűtlenítését”, valamilyen stilizáló elvonatkoztatást, formális fantaszükumot. Az időt „a tényben testet öltött időként”, a filmet pedig „a reálisan létező idő matricájaként” határozza meg. L. erről még: Sz. Frejlil: *Matrica vremenij*. In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, 199–200. o.

¹²⁰G. P. Fedotov, i. m. 219. o.

¹²¹Uo.

¹²²I. m. 217–218. o.

leti kereszténységre jellemző prófétikus mondatának igazáról Tarkovszkij is meg volt győződve, és minden filmjével annak teljesüléséhez akart hozzájárulni.¹²³

„A természeti elemekben rejtőzködő összes veszedelem különös erővel jelenik meg a kultúra ama szféráiban, melyeket az elragadtatottság (’entuziazmus’) jellemez – írja a művészetre utalva idézett tanulmányában Fedotov. – Ezekben a szférákban a természet világához fűződő kapcsolat is mélyebb és eltéphetlenebb, mint a Logosz hideg és szigorú szféráiban. A természeti elemek vad tombolása, főképpen a nemiségé, a művész számára ihlető források. Nincs védtelenebb gyermeke e világnak a természet elemi erőivel szemben, mint a művész. Teljesen azonosul velük, feloldódik bennük. A kötelességnek és a törvénynek nincs hatalma fölötte. Ezért lehetnek a költő dalai oly gyakran a kárhozat dalai is egyben, és személyes sorsa tragédiába fullad. A művészet gyakorta démonikus, ám ez nem fosztja meg őt isteni származásától.”¹²⁴ A Logosz területétől eltérően ugyanis a Szentlélek (s általa a természet és a művészet „elragadtatott” világa) nem a törvény, hanem a kereszt hatalma alatt áll az ortodox felfogást interpretáló Fedotov szerint. A költő, a próféta, a filozófus kinyilatkoztatása mindig normát tör, de egyben új normát is teremt. A kérdés az, miben áll ez az új norma, mert nem minden szellem szent. Csak a kereszt – a feszület – kritériuma szentesítheti Szentlélekként a természetben lakozó szellemet. Márpedig „a kereszt kritériuma azt írja elő, hogy a keresztben megfeszíttessenek az elemi erők. Minden magasrendű művészet, az élet minden bölcs kinyilatkoztatása hozsánna az életnek, az élet örök forrásának, végső »Igen« a világra. De olyan könnyű áldásunkat adni a rosszra, panteisztikusan feloldva Istent a világban, a szenvedélyekben pedig az emberi személyiséget. A kérdés mindenkor az, vajon megérintette és áthatotta-e a művészt a világ gonoszságának, bűnösségének, szenvedésének tudata? Szembenézett-e a halállal és a mulandósággal? Ha igen, ha hozsanája megjárta a borzalmak és az együttérzés útját, akkor világlátása kereszténynek nevezhető, műzsája pedig a Szentlélektől való. Innen nézve nem Dante, hanem Rainer Maria Rilke a középkor és az újkor legnagyobb keresztény költője.”¹²⁵

A természet, amely a korábbi filmekben *ikonként* (az **Andrej Rubljov** földi természetének képeiben) *solarisként* (a **Solaris** élő és értelmes bolygójának képében), később pedig *Zónaként* (a **Sztalker** Zónájában), illetve „kis zóna-

¹²³Utolsó interjújában Tarkovszkij a szépséget „az igazság szimbólumaként” (’szimvol pravdi’) határozta meg (In *Lityeraturnaja Gazeta* 1987. 15. szám, 8. o.), ami teljesen megfelel az orosz esztétika „szofijnoszty” kategóriájának. L. még a „Kraszota szpaszjot mir...” (’A szépség fogja megmenteni a világot...’) című Tarkovszkij-interjú: „Kétségtelen, hogy amikor Dosztojevszkij a szépségről beszélt, akkor a spirituális szépségre gondolt, Miskin herceg és részben Rogozsin belső szépségére és nem a külső, fizikai szépségre, nem Nasztaszja Filippovna szépségére, aki lényegét tekintve csak egy közönséges bukott nő...” (In *Iszkusstvo Kino* 1989. 2. szám, 149. o.)

¹²⁴G. P. Fedotov, *i. m.* 221. o.

¹²⁵*I. m.* 226. o.

ként” (a **Nosztalgiában** Domenico, az **Áldozathozatalban** pedig Mária, a jó boszorkány házaként) jelent meg és kapott kisebb vagy nagyobb dramaturgiai hangsúlyt és művészi jelentést, a **Tükörben** magának a földi természetnek a képében válik a film uralkodó színterévé, hőségé, témájává, a „másik világ” hatalmas *tükre*vé, amelyben a főhős az isteni Abszolútummal (Fedotov teológiai szóhasználatában, a Szentlélek-szellemmel, az Életadó és Megtartó Anyák szellemével) szembesül, és ezáltal nyerheti vissza halhatatlanságba vett hitét, képességét a szeretetre és az áldozatra. A természet szólama épp ezért már a film első képsorában teljes erővel felhangzik, egyszerre a látvány és a dialógus szintjén. A természet védőügyvédjeként, az „advocatus naturae” furcsa szerepében a különöc falusi orvos lép fel, aki – a gyermekkor perspektívájából – inkább valamilyen erdei fauna vagy mezei koboldra hasonlít a Nagy Pán szatírjainak rendjéből, semmint normális felnőttre, jóllehet megjelenítése a filmben nélkülöz minden mesei-mitologikus színezetet, teljesen hétköznapi alak. Feltűnése a bokor mögül éppoly rejtélyes, mint majd hosszan mutatott távolodása és eltűnése a bokor mögött. Mintha maga a természet teremtette volna elő magából, hasonmásaként és szellemi tükörképeként (ahogy a Solaris bolygó teremti elő a film hőseinek tudata alól a hasonmásokat), mintha a szélről hullámzó vetéssel, a fákkal, az erdővel lenne egyívású ez a bolondos orvos, aki orvosi táskájának kulcsát elfelejtette magával hozni. Ő a film egyetlen bolondja. Mária, az anya gúnyosan meg is kérdezi tőle, nem a „6-os számú kórteremből” szalajtották-e. De ki más is beszélhetne a természetről úgy, mintha maga is a természet része lenne, ha nem a bolond, az együgyű lélek, a szent félkegyelmű. Az orvos szavaiban már Sztalkernek, a Zóna papjának a hangját halljuk: a növények éreznek, talán még gondolkodnak is, nem rohannak sehová, nem sürgős nekik semmi, csak mi, emberek nem találjuk a helyünket, mert – mondja ő maga elé – *nem hiszünk sem a természetben, sem pedig magunkban*¹²⁶.

Ezért jelennek meg hát az emberi világ történései – erkölcsi meghasonlások, történelmi események, a kultúra tárgyai – a természet színe előtt, hogy e vonatkozás által világosodjék meg és tündököljön fel mélyebb értelmük, igazságuk. Ezért vesznek részt a hősök mindennapi életében egyenrangú szereplőkként a természeti események és jelenségek (az égbolt, az erdő, a mező, a zápor, a nyár és a tél), az elemi erők (a szél, a tűz, a víz), ezerféle alakban és módon megnyilvánulva. A természet abszolút szelleme ezer alakban és ezer szerepben válik a film hőségévé, mintegy a főhős legfontosabb segítőtársává, az önmagába zárt ego ellenpontjává, a hős sorsának minden rezdülését követő és

¹²⁶„Látja, leestem, és most látom, milyen dolgok vesznek körül... gyökerek... bokrok... Maga sosem gondolt arra... sohasem tetszett úgy magának, hogy a növények is éreznek, felfognak, sőt megértenek mindent? A fák, például a mogyorófa... A lényeg az, hogy a fák nem szaladnak sehova. Mi futkosunk, nyüzsgünk, csupa közhelyet mondunk. *Mindennek az az oka, hogy nem hiszünk a természetben, amely pedig bennünk él. Tele vagyunk bizalmatlansággal, sietséggel, miegyéb- bel... Nincs időnk, hogy gondolkozzunk.*” (Részletek a forгатókönyvből. In *Filmvilág* 1980. 1. szám, 12. o.)

kommentáló kórusa,¹²⁷ mert ez az emlékezés feltámasztási rítusának legfőbb előfeltétele.

A szél fellöki és lesodorja a kerti asztalról a petróleumlámpát, belelapoz a Leonardo-albumba, a kertben kitergetett ruhákat dagasztja a kötélben, az erdő lombjait mozgatja vagy a hajdinatáblában hullámzik. A régi háborús híradófilm, a Honvédő Háború elcsigázott katonáinak végtelen átkelése a Szivas folyón ugyancsak a természetre vonatkoztatás révén válik a háború önmagában érdektelen, hétköznapi epizódjából az áldozathozatal halhatatlan közösségi hőstettévé (az „átkelés-rítus” egyébként Tarkovszkij két világban, illetve két világ határán játszódó filmjeiben mindig kiemelt fontosságú, és kivételes pátoz illeti meg). Nem a háborúban győztes katonák halhatatlanulnak ebben a képsorban, hanem a háború gonoszságát és sötétségét legyőző természet halhatatlansága mutatkozik meg a népi közösséget megjelenítő egyszerű katonák *most már* örökkévalóságig tartó átkelésében, a folyó vizétől átázott bakancsokban és zubbonyokban, magának a folyónak testvéri pártfogásában, megtartó szeretetében, a víz locsogásában, az aszketikusan sovány, de valamiképp mégis reményteli, várakozón előre – a másik part felé tekintő arcokban (hiszen a jelenet alatt felcsendülő Arszenyij Tarkovszkij vers alatt már maga a sötéten csillámló – szinte sártengernek látszó – folyam veszi magára a „háború” jelentését, a háború örökkévalóságnak tűnő idejét pedig az átkelés örökkévalóságának filmideje őrzi). Ezt a szokatlan háborús híradófilmet¹²⁸ a különös perspektíva szinte kiemeli a háború történelmi szenvedélyeinek és tétjeinek világából. Ami ott és addig fontos volt, lényegtelené válik és ami lényegtelennek látszott, az emelkedik az igazi lényegiség rangjára. Megint Tolsztoj világ fölötti tekintetével, avagy az Austerlitz-i csataterén haldokló Bolkonszkij herceg tekintetével találkozunk itt, amikor a történelem színjátékából kiesve,

¹²⁷Tarkovszkij, akinek szellemi beállítódásában és plasztikus művészetében egyaránt az orosz civilizáció közösségi hagyománya (a „szobornosztj”, az „obscsina”), a kórus-elv („horovoje nacsalo”) kap individuális kifejezési formát, maga is a kórus hasonlatával érzékeltette a modern individuum helyzetét a világban: „Az az érzésem, hogy az emberiség nem hisz többé önmagában. Azaz hogy nem is maga az »emberiség«, hanem minden egyes individuum. Mikor a modern emberre gondolkok, akkor úgy képzelem el magamban, mint aki ott áll egy kórusban és az ének ritmusára némán tátog. Csak a többiek énekelnek. Ő csak színleli, mert meg van győződve róla, hogy elég, ha a többiek énekelnek. Vagyis nem hisz már abban, hogy cselekedeteinek bármi jelentősége lenne. A modern ember annak reménye, hite nélkül él, hogy tetteinek hatása lehetne a társadalomra, amelyben létezik.” (O prirogye nosztalgii. In *Iszkussztvo Kino* 1989. 2. szám, 136. o.) Ebből az – 1986-os – interjúszövegből is kitűnik, hogy Tarkovszkij számára a kórus, a „többiek éneke” változatlanul létezik, ami hiányzik, az a hit, amelyet az egyes embernek a közösség, a nagy egész, a világrénd, az isteni gondviselés, egyszóval az Abszolútum létébe kellene vetnie.

¹²⁸„Azok a híradófilmkockák, amikre sikerült ráakadnunk, egészen különösek voltak, és éppen abban az időritmusban peregték, amelyre szükségem volt – mondja ezzel kapcsolatban Tarkovszkij. – Sok ezer méter filmet néztem át, míg rábukkantam az átkelésre a Szivas folyón, és megdöbbentem. Semmi ehhez foghatót nem láttam korábban háborús filmhíradókon, amikben általában a »háborús köznapokat« dramatizáló jelenetekkel találkozhatott csak az ember. Ezekben túl sok volt a kigondoltság és túl kevés az igazi élet. És akkor egyszer csak egy – a híradófilm történetében is egyedülálló – epizódot találok, ahol az esemény idő, hely, cselekmény hármas

mindenen túl megpillantja maga fölött az égboltot. Még szokványos háborús filmek nézése közben is, ha a csatajelenetekről hirtelen a „háttérre” tevődik át figyelmünk, a távolban meghúzódó erdőre, a zöld mezőre, a ringatózó búzatáblára vagy az égboltra, mindarra, ami mindig volt és mindig lesz, hirtelen nagy erővel élhetjük át a háború abszurditását, a történelem „szükségtelességét” vagy inkább „nem szükségszerű” voltát. Tarkovszkijnál ez a motívum már az **Iván gyermekkorában** felbukkan: „Váratlan erővel érezte és értette meg velem a háború természetellenességét”.¹²⁹ Már ebben a filmben is a természet és a gyermekkor túlvilága, „másik világa” felől tárulkozik föl a háború „e világa”. A **Tükörben** azonban a gyermekkor emlékezetében élő és a természet tükrében megjelenő háború, s a háború *nem történelmi* igazságának feltündöklése ily módon a halhatatlan *erkölcsi* tettben, az áldozathozatal hőstetében közvetlenül a főhős személyes sorsára vetül rá: annak a perspektívának a kitakarását jelenti, amelyből a saját életét is néznie kellene, ha vissza akarja nyerni a személyes halhatatlanság hitét.

A természet az egyén és a közösség tetteinek ítélőszékeként jelenik meg. A gyermek szemével látott és értelmezett erdőből a „világ fölötti tekintet” ambivalens, egyszerre vonzó és nyugtalanító (mert távoli, rejtélyes, ismeretlen) varázsa és mindent feloldó nyugalma árad. Mert ez a tekintet mindig létezett és mindig létezni fog. A természet betör a nyaraló szobáiba, az emberek életébe, együttérez velük és haragszik rájuk, de fenségesnek csak akkor mutatkozik, ha az emberi környezettől elválasztva, önmagában jelenik meg nézőpontként vagy elemi erőként. Csodálatos örökkévalósága az élet jelképe, amely arra emlékezteti a film hőseit, hogy ő éppúgy *része az élő egésznek*, mint a történelem eseményei, a kultúra tárgyai, személyes élete minden szereplője. A történelem az érzékileg konkrétá vált Abszolútum, vagyis a természet nézőpont-

egységében valósul meg. Teljesen egyedülálló ez az anyag – már-már hihetetlen, hogy egy haditudósító ennyi méter filmet »pazarolt« el egyetlen ilyen esemény hosszadalmas rögzítésére. Mikor a filmvászon – akár ha a nemlétből jönnének – előbukkantak ezek a háború embertelen terhe alatt görnyedő, elcsigázott emberek, azonnal megértettem, hogy az epizódnak nemcsak feltétlenül be kell kerülnie a filmbe, de úgy kell bekerülnie, hogy a film szíve, középpontja, lényege legyen. Tessék, ez aztán az igazi film anyámról és magamról. Bámulatos erejű kép jelent meg előttünk. Volt benne valami dantei. Ezek a filmkockák nemcsak azokról az iszonyú szenvedésekről beszéltek, amelyek árán a háborúban győztünk, hanem az erkölcsi hőstett [‘podvig’] nagyságáról. Ez az anyag lehetővé tette számunkra, hogy a halhatatlanságról beszéljünk, és Arszenyij Tarkovszkij versei ezt a gondolatot segítettek közvetíteni a néző felé. Lenyűgözött minket az általunk talált filmdokumentum esztétikai kvalitása és az a bámulatos hatás, amelyre ezáltal szert tett. Ez a filmhíradó több volt, mint az élet pusztá rögzítése. A hőstett művészi képe volt... Éppen az ragadott meg minket benne, hogy a kép ez esetben a legkonkrétabb életesemény rögzítéséből keletkezett és nem előzetesen, valakinek a fejéből pattant ki, és épp ezért volt olyan kivételesen erős a hatása. Valamivel később megtudtam, hogy a *háborús filmhíradó operatőre, aki ezt az epizódot filmre vette, még azon a napon megbalt, amikor ez a felvétel készült.*” (Olga Szurkova, *i. m.* 99. o.) Az utolsó mondat különösen fontos. A híradóanyag rendkívüliségét ugyanis a perspektíva, a folytonosan jelenlévő, megélt és előérezett halál perspektívája magyarázza, ami ugyanaz, amelyből a **Tükör** halálosan beteg hőse és maga a szerző is nézi és értelmezi a világot.

¹²⁹Andrej Tarkovszkij: *Die versiegelte Zeit*. 17. o.

jából jelenik meg. Csak innen nézve kerülhet az őt megillető helyre, csak a természet „ítélőszéke” előtt mutatkozhat meg igazsága és hazugsága. Az egyénnek és a közösségnek, a természet jóságát és kegyelmét kell valóra váltania saját életében éppúgy, mint a történelemben vagy a művészetben. A történelem „természetellenessége”, „elidegenedése” a természettől, valójában az Abszolútumtól való eltávolodás és elzárkózás: a bűnös állapot maga, miként azt az **Andrej Rubljov** háborús jelenetei oly nagy erővel demonstrálták. De nem azonos az emberi állapottal, és nem jelenti azt, hogy a történelem nem szent. Miként Pilinszky János mondotta egykoron a keresztény gondolkodás vallásos pátozával a történelmi Auschwitz kapcsán: kivétel nélkül szent, amennyiben *megtörtént*, és botrány, amennyiben *megtörténhetett*¹³⁰.

A természet örök körforgása felől nézve a történelem katasztrófái nem léteznek. Amiként nem léteznek a személyiség katasztrófái sem. A természet kegyelmi színterén feloldódik minden elválasztottság, halál, pusztulás. A természet által magába fogadott, elnyelt történelem, a rommá, törmelékké vált emberi környezet képe mintha a barokk szomorújáték hangulatát idézné Tarkovszkij filmjében. A ház elszenesedett, fűlepte, víz alá került maradványai, a romok, „az emberi lét e természetbe hanyatlásának” képei azonban nem allegóriák, hanem a kikezdehetetlen, halhatatlan, tehát Szent Egész szimbólumai (ha tetszik: metonímiák) nála. Mert míg – Walter Benjamin nevezetes tanulmányát idézve – „a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája”¹³¹. A **Tükörben** a történelem nem válik allegóriává, hiszen a gyermekkor emlékképeiben éppen a természetnek ez a megváltás fényében átszellemült arca idéződik fel előttünk.

¹³⁰ „A passé realitásába egyedül az áldozatok jutottak el. Övék ma minden jelentés. A botránykeltők eleve megrekedtek valamiféle örökös »conditionnel«-ben. Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.” (Pilinszky János: *A mélypont ünnepélye*. I. k. Budapest, 1984. 290. o.)

¹³¹ Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete. In *Angelus Novus*. Budapest, 1980. 366. o. Hosszan lehetne ezen a ponton a különféle szimbólum-meghatározásokat idézni. Az a négy mozzanat, amelyben Creuzer foglalja össze *Mitológiájában* a szimbólumok lényegét, Tarkovszkij alapvetően mindig is a kora reneszánsz és az ókor plasztikus szemléletéhez kötődő filmképére is áll: „A pillanatnyiság, a totalitás, eredetének kifürkészhetetlensége, a szükségyszerűség”. A pillanatnyiságban rejlő felrázó és olykor felzaklató hatás pedig „egy másik tulajdonsággal kapcsolatos: a rövidséggel. Olyan, mint valami váratlanul megjelenő szellem vagy villámcsapás, mely egyszerre megvilágítja a sötét éjszakát. E pillanat egész lényünket igénybe veszi...” (Idézi Walter Benjamin, *i. m.* 363. o.)

HETEDIK FEJEZET

A TÜKÖRTŐL A SZTALKERIG

Tarkovszkij 60-as években forgatott filmjeiben az „orosz csoda”, vagyis a józan észnek és számításnak fittyet hányó, racionálisan levezethetetlen teljesítmények, győzelmek, felszárnyalások (Iván hősiessége, Rubljov ikonjai, Boriszka harangja) elválaszthatatlanok a közösségtől, annak szellemétől és tevékeny közreműködésétől. Ebből merítik pátosukat. A **Sztalker** előtti Tarkovszkij-filmekben a személyiség válsága, bűne (önzése, árulása, lelkiismeretlensége, gyűlölködése, belső sivársága) abból ered, hogy valamilyen belső okból – átmenetileg vagy egész sorsát meghatározó módon – elvesztette kapcsolatát a közösséggel – a természetben, a kultúrában, a történelemben gyökerező és megnyilatkozó Abszolútummal –, magába zárkózott, szembehelezte magát a világgal, megszűnt hinni és szeretni. A menekvés, a megváltás a személy számára mindig annak függvénye, képes-e újra felvenni a kapcsolatot a közösséggel, a természettel, a néppel, az Abszolútummal, és a filmek arról szólnak, mi módon lehet erre képes a nemzedékek egymást követő láncolatából kiszakadt, a természet egységéből és a népi-történelmi közösségből kihullott magányos, kétségbeesett, önmagába zárkózott személyiség.

A **Tükör** hősének emlékezetében – a tükrök tükrében – még felidéződnek a közösség „csodái” (a Nyugat megmentése a háborús híradórészletben vagy az orosz intelligencia „csodája” a nyomdajelenetben), de a hangsúly már ebben a filmben is a *természet csodájára* tolódik át, a világegyetemben működő láthatatlan erők megnyilatkozására, a titokzatos Abszolútum érzéki varázsának megidézésére, amely mintegy a természet halhatatlanságának kegyelmi körébe vonja a mulandó és romlandó történelem anyagát. A történelem haladókó szelleme mostantól mintegy a természetbe húzódik vissza: a természet spiritualizált világára – életére, idejére, ritmusára, lényeire, eseményeire – vonatkoztatva nyeri vissza spirituális értelmét a történelem (például a **Tükör** háborús híradófilmjében), avagy katasztrófa utáni romként, holt emléktárgyként, megmerevedett, élettelen dologként, enyészetnek kitett testként jelenik meg a természet örök körforgásába kapcsolódva (mint azt a **Sztalker** Zónájában látjuk). Hogy az „orosz csoda” mért válik fokozatosan a közösség csodájából az egyén csodájává, teremtő hőstettből áldozathozatallá, hogy a történelemből kilobbant szellem hogyan költözik át a természetbe, azt élete utolsó interjújában Tarkovszkij maga is megfogalmazta: „az élet a mi bolygónkon úgy alakult, hogy – meglehet – kinek-kinek egyénileg kell megmentenie saját lel-

két, Rubljov korában az embereket a történelem menetének részeseiként még éltethette némi reménység, reménykedhettek például az ország újraegyesítésében vagy a mongolok ellen folytatott harc sikerében. *Manapság valahogy olyan kilátástalan minden.* Talán nem is annyira a háború veszélye fenyegeti jövőnket, mint az a tény, hogy az ember módszeresen tönkreteszi, *pusztítja a természetet.* Fulladásos halál vár mindannyiunkra. Ezért oly égetően időszerű az alkotás és az üdvözülés kérdése. Meg kell érteni, látni kell, milyen időket élünk”¹.

A „TERMÉSZET BOLONDJAI”

Ha a hit és a hitben létező „másik világ”, az Abszolútum, Isten többé nem a közösség, hanem a személyes egyén meghatározása, akkor megjelenésmódjának is meg kell változnia. Az Abszolútum az egyediben, a konkrétban közvetlenül láthatóan csak olyan – külső vagy belső – ugrás révén jelenhet meg, amely felbomlasztja a konkrét egyedi létezés tárgyiassági formáit, s ez a művészi megformálásban a fantasztikumnak felel meg. Mivel azonban Tarkovszkij plasztikus fantáziájától idegen a látható világ tárgyiassági formáinak felbomlasztása, a külsődleges fantasztikum képe, azt az ugrást, melyben az Abszolútum ésszel föl nem érhető „másik világa” közvetlenül szemlélhetővé válik, belsőként, az ész ugrásaként, az ész értelmi alakzatainak felbomlásaként, vagyis az örület, a bolondság lelki típusaiban, még hozzá az ortodox vallási tradíció által megszentelt típusaiban jeleníti meg. A bolond észben feltárulkozó másik világ pedig az önmagában is fölfoghatatlan, *ésszel föl nem érhető*, titokzatos, *de éppannyira ismert, a közös érzéki tapasztalatban élő Természet* képéhez kötődik. Ezért jelenik meg a bolond, a szent félkegyelmű alakja a természet összefüggésében: a **Tükör**ben a furcsa orvos perifériális (ám az egész film szellemisége szempontjából kulcsfontosságú) figurája a természet háttere előtt, míg a Sztalker és Domenico belső „másik” világa a hit révén objektiválódott természetként, Zónaként. A **Tükör** mindent magában és magába foglaló anyatermészete, az Élet, a Teremtés csodája, amely az egyes személy tudatától függetlenül és e tudatban magában is létezik, illetve a **Sztalker** holt természete, amely a személyes tudat kivetülése, a semmi által nem közvetített vallási hit objektívációja – a Természet közös meghatározásán belül különböznek egymástól. A **Tükör**ben még ugyanazt a természetet látjuk, amelyet Tarkovszkij valamennyi addigi filmjében, azzal a különbséggel, hogy az Abszolútum ikonjaként, csodaként felfogott Természet az emberi létezés egészét átható és átfogó princípiummá válik. Ez a természet az élet teljes körével azonosul, az utolsó közvetítés egyén és közösség, szellem és föld között, az utolsó instancia, amelyhez az elveszett, kétségbeesett személy fordulhat, s amelynek színe előtt helyreállhat a világ érzéki–szellemi egysége, igazolódhat a létezés halhatatlan-

¹Andrej Tarkovszkij: A szabadság eszméje. (Interjú) In *Filmvilág*, 1987. 3. szám. 17. o.

sága, s egyben a halál vereséget szenvedhet. Az egymást váltó nemzedékek életláncában, amelynek meggyengülése és elpattanása okozza a **Tükör** hősnének betegségét, ugyancsak a természet elve dicsőül meg, amikor a film végén – mintegy a természet kegyelméből – ez a lánc helyreáll, és a hős magába zároló tudata pattan szét: az eltűnt idő – s vele a lélekben halott személy is – föltámad, és a természet (földi értelemben) halhatatlan idejében tündöklük fel. Ez a természet valóban a szó szoros értelmében vett anyatermészet s a filmekben, mindenekelőtt természetesen a **Tükörben** az anya alakjának felel meg.

Említettük már, hogy a furcsa orvos a „bolond tudat” megszólaltatója. Ám ez a periférikus alak, aki az anyatermészet háttere előtt tűnik fel egy pillanatra – mintegy a természetből válik ki, és benne vész el alakja –, már a film legelején összefoglalja és előrevetíti a természet mindent feloldó és jóvátévő hatalmát: „De hátha gondolkodnak, éreznek, felfogják a világot a füvek és a fák is. És csak mi, emberek nyüzsgünk, rohángálunk folyvást, akarunk valamit, s nem hiszünk a természetben, amely bennünk van.” A mindvégig láthatatlan beszélő, a főhős egész emlékezésfolyamata nem is irányul egyébre, mint e benne magában rejlő természetnek a föltáráására, a természetbe vetett hit megtalálására, ami a szabadulást, a menekvést – a halhatatlanságot jelenti. Az élő és életadó kozmoszként megjelenített természet képe az anya alakjához kapcsolódik (s benne és általa erősödik fel a „halhatatlanság” jelentése is), ahogyan a civilizáció világából kiszorított, rezervátumba üldözött, sőt a magánszférába – enteriőrbe – préselt imaginárius természet a szent félkegyelmű alakjához kötődik majd: az ő bolond hitéből meríti igazságát, az ő észen túli belső világában él tovább, illetve támad föl halottaiból.

Az anya és a természet képe Tarkovszkij személyes emlékezetében eredendően összekapcsolódott, s ha a 70-es évek elején a természethez fordult végső instanciaként, ha a természetbe „mentette át” a spirituális közösség lelkét, öntudatát, akkor ez elkerülhetetlenül vezetett az anya személyes témájához. „Nagyon hálás vagyok anyámnak – mondta 1972-ben egy beszélgetés során, már a **Tükör** forgatására készülődve –, hogy elültette bennem a természet szeretetét. Sőt, nem is a természet iránt érzett szeretet ez, hanem annak átérzése, hogy képtelenség létezni nélküle.”² Utaltunk már rá, hogy a **Tükör** első változatát Tarkovszkij teljes egészében anyja alakjának szentelte. A személyes indíttatás titka megint a természetben rejlik: benne és általa nyer gyógyulást a „halál betegsége”: „Másokat is meg akarok róla győzni, hogy tündöklő személyisége megismételhetetlenül egyszeri. De belülről az mozgat, hogy úgy mutassam be jellemét, mintha halhatatlan lenne.”³ S mert a hős emlékezetében az anya alakja a mindenben – történelmi sorsban, nemzedékek lüktetésében, kultúrában – egyként jelenlévő titokzatos és eleven természet képéhez kötődik, a halhatatlanság jelentésével is a természet ruházza fel az anya alakját. Az anya

²A. Tarkovszkij v beszede sz Hermanom Herlinghausom. In *Kinovedcseszkiye Zapiszki* 1991. 14. szám, 35. o.

³Idézi: Maja Turovskaja, *i. m.* 100. o.

filmképe az élő, valóságos természet átfogó jelenlétét feltételezi, s megfordítva. Az Anatolij Szolonyicin (Tarkovszkij legfontosabb színésze) által alakított bolondos orvos, akiről éppen az anya jegyzi meg gunyorosan, hogy olyan, mintha a „6-os számú kórteremből”, azaz a Bolondok Házából szalajtották volna, már csak ezért sem lehet több mellékszólamnál, s ezért sem válhat le a valóságos természet képéről és nem függetlenedhet az anya alakjától. Ahhoz ugyanis, hogy a „bolond beszéd” a szent félkegyelmű alakjában főszólamává váljon, meg kell törnie a természet titokzatos, minden szakadást – a halálét is – begyógyító hatalmának, el kell tűnnie a külső világból az utolsó instanciának is, amely a fölfoghatatlan Abszolútumot – ha tetszik: Istent – minden rezdülésében megtestesítette, e és minden részleges rossznak, minden egyéni bajnak, közösségi végzetnek a Nagy Kozmikus Sorsban való föloldásával és a halhatatlansággal kecsegtetett. A végső instanciaként, „világ fölötti tekintetként” felfogott természet spirituális hatalmának megtörése óhatatlanul az anya alakjának elhalványulását, eltűnését és általában véve is a női alakok háttérbe szorítását vonta maga után Tarkovszkij későbbi filmjeiben. A Zóna „természetéből” vagy Domenico házában „természeti világából”, vagyis a személyes tudatban tovább élő, megőrződött, esztelen természet képéből szükségképp hiányoznak a női alakok: sem a Sztalker feleségének, sem Domenico családjának nincs helyük a Zónában. Domenico örült cselekedete, hogy a közelgő világvégre való tekintettel hét évre bezárja családját a házába, éppúgy kudarcot vall, s ő éppúgy egyedül marad a maga Zónájában-házában, mint Sztalker a film végén, amikor visszautasítja felesége ajánlatát, hogy ha már senki nem méltó rá, akkor őt vigye a Zónába. Az igazi természet a nő alakjában nem léphet be a Zóna férfivilágába, a szárazon izzó szellem egzaltációjából keletkezett „természet” övezetébe: nincs ott számára hely. De Tarkovszkij ekkor már nem tud másfajta természetet – másfajta spiritualitást és megváltást – elképzelni a személyes tudatban, a szellemben közvetlenül megalapozottnál. A **Nosztalgia**ban a nők – a feleség, talán az anya – alakjához kapcsolódó természet az álomképek árnyékvilágának tájképévé dermed (nyoma sincs már ebben a **Tükör** emlékképeiben megjelenő, mintegy feltámasztott gyermekkori természet elementáris erejének, érzéki tombolásának, titokzatos átszellemültségének). A film főhőse éppen abba betegszik bele, hogy nem tudja levenni tekintetét a külső világban már nemlétezőről, és nem képes magából létrehozni azt a természetet, amely Domenico „kis Zónájának” felel meg, jóllehet törekszik erre. Nem képes kizárni világából a természetet, az otthont, a nőket, noha ezek már elveszítették reális létezésüket, spirituális súlyukat. Képtelen arra az áldozathozatalra is, amelyre Alexander, akinek egész útja arról szól, hogyan szakít azokkal a hamis, kiüresedett kapcsolatokkal, amelyek házához és háza népéhez fűzik, hogyan rekeszti ki világából a nőket (az Alexandert az áldozathozatal misztériumába mintegy beavató, a természet és szellem határán álló, nemi szerepét tekintve is kétértelmű „jó boszorkány”, Mária sem képez ez alól kivételt), egészen addig, amíg csak az Atya és a Fiú kapcsolata marad meg, hogy ebből a kapcsolatból kiindulva szülessen újjá az – ortodox tradíció szerint –

a természetben lakozó és megnyilatkozó Szentlélek, amelyet a modern civilizáció megölt. Jellemző, hogy míg Tarkovszkij a **Nosztalgiát** anyja emlékének, az **Áldozathozatalt** a film kisfiúhősével egy idős fiának ajánlotta. De az anya alakja már a **Nosztalgiában** is legfeljebb negatívan, hiányával van jelen: a teremtet világ halott, annyira despiritualizálódott, hogy magát a Teremtést kell előlről kezdeni. A **Nosztalgiában** az árnyékvilág alakjaként, *örökre* elérhetetlenül, az érzékileg jelenvaló élet, a halhatatlanság minden attribútuma nélkül jelenik meg az anya – nemcsak az álmokképek nőalakjai között, hanem Arsenyij Tarkovszkij – az Atya – felcsendülő költeményének anyaalakjában is.⁴ A vers akkor hangzik el oroszul, amikor olaszra fordított verseinek kötetét a kultúrák közötti kapcsolat lehetőségéből kiábrándult főhős – bizonyos értelemben a Fiú – egy romos, víz alá került templomban üldögélve tűzre veti.

Apja versét Tarkovszkij még a 70-es évek elején önállóan is meg akarta filmesíteni. (Ekkor még nem mondott le arról, hogy a kisfilm műfajában rejlő költői lehetőségeket is kihasználja.) A verset fölvezető filmképek a kisfilm vázlatban maradt forgatókönyve szerint így épültek volna egymásra:

„**1. kép:** Nagy totál. Város, felülről fényképezve, ősszel vagy tél elején. Lassú ráközelítés objektívvel a fal mellett álló fára. **2. kép:** Premier plán. Panoráma felfelé, ráközelítés objektívvel. – Tócsák, fű, moha premier plánban, mint ha tájképet látnánk. Az első képtől kezdve hallható a város – fülhasító, szünet nélküli – lármája, amely csak a második kép végére halkul el. **3. kép:** Premier plán. Tűzrakás lobog. Egy kéz az utolsókat lobbanó tűz felé nyújt egy gyűrött borítékot. A tűz belekap, s fellobban. Panoráma felfelé. – A fánál a tüzet nézve az apa áll (a vers szerzője). Azután lehajol, úgy látszik azért, hogy megpiszkálja a tüzet. A fókusz átállítása távolira. – Széles, elnyúló őszi táj. Borongós idő. Messzi, a fánál lobog a tűz. Az apa megpiszkálja. Felegyenesedik, és a kamerának hátat fordítva elindul a mezőn. A kamera lassan, távolról követi. Az apa megy tovább. Ráközelítés objektívvel, de úgy, hogy az alak nagysága ne változzon. Majd az apa lassan visszafordul úgy, hogy a felvevőgép felé a profilja látszik. – Az Apa eltűnik a fák mögött. A fák mögül viszont ugyanabban az irányban mozogva előbukkan a Fiú. Lassú ráközelítés a fiú arcára, aki a beállítás végén szinte belemegy a felvevőgépbe. **4. kép:** A fiú nézőpontjából. – A felvevőgép felfelé mozog, úgy, hogy mind közelebb kerülnek hozzá – az ösvények, a

⁴Nyersfordításban:

[...]

*S anyám csak áll, kezével int nekem, akárba
Egész közletről, de odalépni hozzá nem lehet –
Megyek felé, de ő – hét lépésre tőlem,
Áll, kezével int nekem; lépek megint – s ő
Hét lépésre újra, áll, kezével int nekem.*

Forróság

*Öntött el ott, s ledőltem, gallérom kigombolván –
S felbarsantak akkor trombiták, s a fény dobolt
Szembéjamon, lovak dobotak – anyámat látom*

*Az úttest fölött röpiül, kezével int nekem –
S akkor tovalebent... És én álmodom most
A fehérr kórházat s a fehérr almafalombot,
Az állig bízott fehérr lepedőt,
S a fehérr doktort, ki rántekint –
S sarkig fehérrben a nővért, amint
Rebbernek szárnyai. S úgy maradtunk.
Anyám meg jött, intett nekem kezével –
És tovaszállott...*

Arsenyij Tarkovszkij: Ja v gyetsztve zabolet.
In *Vesztyik*. Moszkva, 1969. 266. o.

tócsák, a kiszáradt fű. Felülről, keringve egy fehér toll hullik a tócsára. **5. kép:** Premier plánban. A Fiú a lehullott tollra néz, majd felfelé, az égbe. Ahogy le-
hajol, kikerül a képből. Az objektív távolira állítva. – A fiút látjuk, amint felve-
szi a tollat, és továbbmegy. Eltűnik a fák mögött, amely mögül most, az ő útját
folytatva, megjelenik az Unoka. Kezében fehér tollpihe. Alkonyodik. Az Uno-
ka nekivág a mezőnek... Ráközelítés premier plánban az Unoka profiljára, aki
most hirtelen megáll, mert észrevett valamit. Panorama az Unoka tekintetének
irányát követve. Az elsötétedő erdő egyik tisztása távoliban: egy angyal áll a
tisztáson. Alkonyodik. Elsötétülés egyidejű élességvesztéssel.

A vers körülbelül a harmadik kép elején csendül fel, és a negyedik végéig
tart. A lobogó tűztől a lehulló tollpihéig. A költemény elhangzásának legvé-
gén, de mielőtt még az utolsó sorok elhangzanának, felzendül Haydn *Búcsú-
szimfóniájának* fináléja, amely akkor ér véget, amikor a kép elsötétül.”⁵

A 70-es évek elején azonban nem pusztán arról volt szó, hogy az anya alak-
jának megörökítése magától értetődően előhívta Tarkovszkij képzeletében a
természet képét. Hiszen ebben az esetben a természet megmaradt volna a
filmkép egyik – korábbi filmjeihez hasonlóan fontos – komponensének, nem
vált volna ki az érzéki–szellemi kozmosz egészéből, nem került volna szembe
a történelemmel, nem vált volna a halhatatlanság, az Abszolútum egyetlen át-
fogó létformájává, mindennek mértékévé. (A film első forgatókönyvében, a
*Fehér, fehér nap*ban a természet még semmivel nem játszott nagyobb szerepet,
mint az **Iván gyermekkorában** vagy a **Rubljovban**. Az elmozdulás a
Solarisszal veszi kezdetét.) Éppen a közösségi kozmosz spirituális kiüresedé-
sének érzése fordítja Tarkovszkijt a természet felé (mintegy a természetbe
mentődik át az Abszolútum és a spirituális egység elve, hogy a kései filmekben
innen is tovább, a személyes tudatba vonuljon vissza). E ebből következik az
anya alakjának középpontba kerülése a **Tükörben**, minthogy a szerző szemé-
lyes tudatában az anya alakja a természethez kötődik, annak része és ezáltal a
természet csodájának közvetítője is. Bármi lett is a végeredmény, eredetileg
nem az anya alakjának megörökítése, hanem személyes – családi, nemzedéki,
életkori – válságának művészi és szellemi feldolgozása és legyűrése volt alkotói
célja. 1985-ben így emlékszik erre vissza: „Mindent anyámnak köszönhetek.
Nagyon erős hatással volt rám, sőt a »hatás« nem is megfelelő szó erre. Szá-
momra az egész világ anyámmal kapcsolódott össze. Amíg élt, fel sem fogtam

⁵In Olga Szurkova: *Knyiga szoposztavlenij Tarkovszkij – '79*. Moszkva, 1991. 58–59. o. Később
Tarkovszkij – a naplója tanúsága szerint – a **Tükörben** készült fölhasználni a verset. Az akkor még
„Fehér, fehér nap” című forgatókönyvön dolgozva ezt írta: „Talán beleveszem apám költeményét
is, a »Gyermekkoromban beteg lettem egyszer« kezdetű, a jelenetet egy erdőszélen álló angyal
zárhatná le.” (Andrej Tarkovszkij: *Napló*. In *Filmvilág* 1989. 10. szám, 92. o.) Noha aztán a film-
be sem a vers, sem az erdőszélen álló angyal alakja nem került bele, filmes elképzelése – mint az a
vázlatból is kitűnik – a nemzedéki folytonosság és a hagyomány átfogó motívumától, a titokzato-
san hullámzó mező és az erdő vagy a tűz filmképig a **Tükör** végső változatának is alapjául szol-
gált. Bizonyos értelemben a vers maga lett a tükör, ezért nem hallható és látható a filmben: min-
dent megmutat, feltár, közel hoz, csak magamagát nem mutathatja meg.

ezt istenigazában. Csak amikor meghalt, döbbsentem rá hirtelen. A **Tükör** még anyám életében készítettem, de csak jóval később értettem meg, miről is szól a film. Bár eredetileg is anyámról szólt volna, később mégis azt hittem, hogy saját magamról készítek filmet. Ahogy annak idején Tolsztoj írta meg a *Gyermekkor. Serdüelőkor. Ifjúkor* című trilógiáját. Csak később értettem meg, hogy a **Tükör** nem rólam szól, hanem anyámról.”⁶

Később sem pusztán anyja halála vágja el azokat a kötelékeket, amelyek belülről, sorsszerűen fűzték a természethez, s amelyeknek köszönhetően az érzéki, eleven természetet a Magasabb Szféra, a Végső Kegyelem és Menekvés, az Utolsó Instancia jelentéseivel ruházhatta föl. A személyes szál elszakadása, amit valamivel később Anatolij Szolonyicinnek a halála pecsételt meg (Szolonyicin nemcsak ugyanabban a betegségben halt meg, mint a rendező anyja, s később maga a rendező is, hanem Tarkovszkij számára – mint arra még visszatérünk – ugyanúgy a természet része volt, lényé ugyanúgy a természethez tartozott, mint anyjáé), csak kiélezte és felgyorsította azt a lelki folyamatot, amelyben a történelmi közösség után a halhatatlan gyermekkor paradicsomi természetének érzéki és spirituális teljessége is elpárolgott, és felerősítette a visszafordíthatatlanság érzését.⁷

A holt múlt, a halott világ, az erkölcsi értelemben halott vagy haldokló sze-

“Vszaty na puty. In *i. m.* 113. o.

Érdeemes ezzel kapcsolatban hosszabban idézni Marina Tarkovszkaja visszaemlékező írásából, amely a **Tükör** és a korai Tarkovszkij-filmek természeti motívumainak életrajzi hátterét tárja föl: „A mama számára volt egy rendíthetetlen szabály: ha törik, ha szakad, a gyerekeknek nyaralniuk kell, mindenképp ki kell őket szabadítani a városból. Ezért minden nyarat biztosan falun töltöttünk. (...) A faluszéli tanyán, amelyet béreltünk, a természet nem egyszerűen körülvevett, valósággal elnyelt minket. És talán ez az igazán lényeges. A hideg pataokban fürödtünk, mezítláb, csaknem meztelenül szaladgáltunk egész nyáron, amitől megerősödünk és egészségesebbek lettünk. De a mamának köszönhetően észrevétlenül ráébredtünk a természet egyetemes szépségére (...) És milyen érdekes volt a vidám erdei tavacsok nyüzsgő életét megfigyelni! »Mama, nézd, ott egy kakukk!« – a hároméves Andrej szavai ezek, amelyeket aztán az **Iván gyermekkorában** a főhős szájába adott. Körös-körül erdő – világos, derűs nyíres, komor fenyves, ahol még fű se nő, nedves nyárták. Tarkovszkij első filmjeiben, mindaddig, amíg nem szakított a természet eleven anyagával, amíg nem távolodott el tőle a világ filozófiai felfogásának szférái felé, a természet a *filmbűsők*, a *szereplők egyike volt*. A nyírfaliget az **Iván gyermekkorában**, a balsejtelmű fenyves, ahol a mesteremberek megvakítására kerül sor az **Andrej Rubljovban** – mindez nem a semmiből keletkezett. Mindez ott élt a szerző lelkében, emlékezetében, és amikor kellettek, akkor művészi képekként elevenedtek meg. A mama nagyon szerette, amikor a hajdina virágzik. A hajdinatábla előtt mindig megálltunk vele, és némán hallgattuk a méhek zümmögését a fehérés-rózsaszín hajdinatenger fölött. Az az út a **Rubljovban**, amely éppen egy ilyen hajdinatábla mellett visz el, ugyancsak a mama emlékét idézi. Nemhiába írta a film prospectusára Andrej: »Drága mamának, e jelenet okozójának.«” (Marina Tarkovszkaja: Ja mogu govornity... In *Iszkusstvo Kino* 1989. 2. szám, 102–103. o.) Ugyanez a hajdinatábla jelenik meg a **Tükörben**. Meg kell jegyeznünk, hogy ha későbbi filmjeiben a természet képe meg is változott, Tarkovszkij élete végéig kereste a kapcsolatot a természettel, és elképzelhetlen volt számára a forgatás a természet „megnyerése” nélkül: „Titkos szövetségre kell lépünk a természettel – mondja Tarkovszkij tolmácsán keresztül. – Rá kell vennünk, hogy segítségünkre legyen a forgatás alatt” – emlékszik vissza az **Áldozathozatal** forgatására a stáb egyik tagja. (Lars Olaf Lotval: Kazsdij gyeny sz Tarkovszkim. In *Iszkusstvo Kino* 1989/2. szám, 138. o.)

mélyiség ettől kezdve sem a közösség, sem a természet révén nem támasztható fel többé. A feltámasztás esztétikája ugyanis a történelmet és a természetet átható spirituális közösség forrásából táplálkozott. A forrás elapadása a szerzői érzület számára azt jelenti, hogy a világ nem támasztható fel többé: egyetlen remény van, amely az egyes személy és az Abszolútum közvetlen kapcsolatához kötődik. Ha ez a kapcsolat realizálódik (ami maga a formális örület) s az egyes személy „önfeltámasztása” halottaiból – erkölcsi halottaiból – sikerül, akkor talán sikerül megismételni az Atya eredendő cselekedetét, a világ megalkotásának aktusát, a Teremtést. Egyebek mellett ezért adja át helyét Tarkovszkij két utolsó filmjében a „feltámasztás esztétikájának” plasztikus szépsége a „teremtés esztétikája” romantikus – az akaratban, hitben, érzületben, tézisben megalapozott – szépségének. Az anyatermészet despiritualizálódása, amelyet véglegessé tesz a szellem és a természet között közvetítő anya halála, egyenesen vezet Atya és Fiú (a filmekben olykor szellemi atya és fiú, máskor valóságos apa-fiú) közvetlen és tisztán szellemi, a személyes tudatban megalapozott kapcsolatához, amelyben – ha nem is az örökkévaló élet érzéki bizonyosságaként, hanem a hit bolondságaként – megfogható a remény: a világ újrateremtésének, az új kezdetnek, „új égnek, új földnek” reménye. A halott vagy haldokló személyt a közösség és/vagy a természet halhatatlanságába, „abszolútumába” vetett hit révén lehetett feltámasztani. Az „idők végén” azonban maga a halhatatlanság, a feltámasztás elve szorul életre keltésre. Ennek kiindulópontja viszont csak a személyes tudat lehet (a „bolondság”) és az Atya és Fiú közötti feltétlen hiten alapuló kapcsolat (az, amely fiát Alexanderhez és Alexandert Mennyei Atyjához fűzi az ima viszonyában), hiszen csak a kapcsolatban válhat közös üggyé az új teremtés, csak a kapcsolatban szűnik meg a hit „bolondság”-jellege és nyer értelmet az áldozathozatal.

A természet Tarkovszkij első három filmjében sem pusztán háttér, kísérő elem, hangulati aláfestés, netán metafora volt, hanem magasabb értelemmel telített létező, eleven lény. A természet a filmképben ahhoz hasonló módon jelent meg, ahogy egykor Dovzszenko némafilmjeiben. Nemhiába hivatkozott ekkor oly gyakran Dovzszenkóra. Ha az irodalomban Tolsztoj, a zenében Bach, a képzőművészetben Leonardo, akkor a filmben Dovzszenko testesítette meg számára az örök mintát. „Azért érzem magamhoz legközelebb éppen Dovzszenkót, mert ő volt, aki mindenki másnál jobban megérezte a természetet. (...) Az, ahogyan Dovzszenko átlelkesíti, isteníti a természetet, panteizmus a roppant közel áll hozzám. Dovzszenko alighanem az egyetlen filmrendező volt, aki a képi ábrázolást nem szakította el a föld, a föld életének atmoszférájától. Az összes többi rendező számára ez csak háttér, Dovzszenkónak viszont maga a létezés közege. Belső kapcsolatban érezte magát a természet életével.”¹⁸ Ám a **Tükör** természete már az Abszolútum ikonjává válik, a Szellem és a Közösség legfőbb lakhelyévé és kegyelmi szintérré az ember, a történelmi lény számára.

¹⁸Vszaty na puty. In *i. m.* 113. o.

A külső természet Természet-Istenné válását, majd még később a hősök belső világába helyeződését jól nyomon követhetjük Tarkovszkij Dosztojevszkij-felfogásának és Dosztojevszkijvel kapcsolatos filmterveinek megváltozásában. Bár Tolsztoj mellett az orosz klasszikusok közül talán Dosztojevszkij volt legnagyobb hatással Tarkovszkij gondolkodására és művészi látásmódjára, azért a 60-as évek végéig Tolsztoj hatása volt a meghatározó. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a 60-as évek végéig, sőt, végső soron egészen a **Tükörig** dosztojevszkiji léthelyzetben vergődő, dosztojevszkiji létproblémákkal küszködő hősök sorsára nyílik tolsztoji rálátás, egy dosztojevszkiji létválság nyer tolsztoji szellemű művészi megformálást és feloldást az egyes filmekben. Tarkovszkij egyetlen igazán dosztojevszkiji szellemű műve – mind megformálását, mind ettől elválaszthatatlan látásmódját, sugallatát tekintve – a **Sztalker**. A **Nosztalgia** már újabb átmenetet jelez ebből a dosztojevszkiji világból a kései Tolsztojt idéző vallási ígehirdetésbe és pedagógiai didaxisba. Dosztojevszkij elementárisan csak a 70-es évek elejétől kezd Tarkovszkijre hatni, vagyis akkortól, amikor az „emberek közti egység” az „etikai alapelveken nyugvó »ügy«” hiányában visszafordíthatatlanul felbomlani látszik, amikor a „nép lelkét megtestesítő kultúra” hanyatlani kezd, vagyis amikor a mindinkább kiteljesedő civilizációs válság egyre kevésbé lesz feloldható Tolsztoj művészi látásmódja révén.⁹ Ekkor kerül előtérbe Dosztojevszkij szellemi és művészi példája: „Dosztojevszkij az összegzése mindannak, amit én filmen szeretnék megvalósítani” – írja Tarkovszkij 1970-ben naplójába.¹⁰ Valójában ez még távolról sem az a Dosztojevszkij, akit 1984-ben egy londoni templomban Apokalipsziszról tartott beszédében így jellemez: „...legelsőnek érezte meg és fejezte ki a lélektelenség problémáit. Hősei attól szenvednek, hogy nem tudnak hinni. Szeretnének, de nincs meg a szervük, amivel hihetnének, mert elsorvadt a lelkiismeretük. És Dosztojevszkij évről évre egyre érthetőbb, egyre divatosabb lett, éppen azért, mert ez a probléma egyre nagyobb méreteket ölt. Mert hinni a legnehezebb.”¹¹ Az 1970-es évek elején Tarkovszkij még nagyon is „tolsztoji módon” fogja föl Dosztojevszkijt: nem annyira regényeinek megfilmesítésére érez késztetést, mint inkább Dosztojevszkij lényének filmre vitelére, mert Dosztojevszkijt egész egyszerűen a „természet részének” (!) tekinti. „Nem hiszem, hogy Dosztojevszkij regényei kívánnák a megfilmesítést, de ha valamelyik regényét mégis filmre vinném, akkor az a *Bűn és bűnbódés* lenne, amelyet legjobban szeretek, amely legteljesebb és egyben legmodernebb minden regénye közül” – mondja 1972-ben.¹² Az, hogy ekkor még nem *A félkegyelmű* a mintaadó Dosztojevszkij-mű, egyáltalán nem meglepő, különösen ha tudjuk, hogy a *Bűn és bűnbódés* sem annyira a bűn, mint inkább a büntetés és

⁹Tarkovszkij: Napló. In *Filmvilág* 1989. 9. szám, 4. o

¹⁰I. m. 2. o.

¹¹Tarkovszkij: Szlovo ob Apokalipszisz. In *Iszkussztvo Kino* 1989. 2. szám, 98. o. Magyarul: Zárzó. In *Filmvilág* 1987. 2. szám 20–23. o.

¹²Tarkovszkij: Dostojevskij au cinéma. In *Cahiers du cinéma* 476. szám. 87. o.

bűnhődés története miatt érdekli. Hiszen mind az ekkor forgatott **Solaris**, mind az előkészületben lévő **Tükör** középpontjában egy magányos bűnös gyónása, vezeklése, büntetése-bűnhődése áll, lévén a bűnbánat a hithez vezető út kezdete. Maga Tarkovszkij így beszélt később erről: „A Lem regényéből készült forgatókönyv első változatában a cselekmény szinte teljes egészében a Földön játszódott volna. Az egész Harey-előtörténetet innen kellett a Solarisra áthelyezni. Szóval bűn és bűnhődés. Természetesen ez tökéletesen összeegyeztethetetlen volt Lem alapgondolatával. Őt az ember és a Kozmosz, az ember és az Ismeretlen összeütközése érdekelt, engem viszont – az emberi benső, a lélek problémája. Csakis azért nyúltam a regényhez, mert először bukkantam olyan műre, amelyre úgy tekinthettem, mint egy vezeklés, egy bűnhődés történetére. Márpedig mi a vezeklés, a bűnbánat a szó közvetlen, klasszikus jelentésében? Az, amikor néhai cselekedeteink, bűneink emléke valóságba fordul át.”¹³ S bár a *Bűn és bűnhődés* realizálatlan filfterve valamiképp ugyanúgy „fölszívódott” a **Solarisban** és részben a **Tükörben** is, mint később a szintén realizálatlan *A Félkegyelmű* a **Sztalkerben**, ebben az időszakban mégis elsősorban Tolsztoj önéletrajzi trilógiája és nevezetes Gyónása lebegett Tarkovszkij szemei előtt. Egy 1973-as beszélgetésben, közvetlenül a **Tükör** forgatása előtt ezt mondja: „...most éppen a gyermekkoromról, éppen anyámról készülök filmet készíteni. A hagyomány felől nézve műfajilag Tolsztoj *Gyermekkor. Serdüülőkör. Ifjúkor* című regényeivel, az önéletrajzi próza klasszikus vonalával tart rokonságot. Sőt, még Rousseau-val is – bizonyos értelemben ő talán még közelebb van a film műfajához.”¹⁴ Rousseau neve persze nem pusztán a műfaji rokonság okán merülhet fel Tolsztojé mellett éppen a **Tükör** kapcsán. Hiszen mint már Thomas Mann rámutat *Goethe és Tolsztoj* című esszéjében, „ez a zsenivel áldott félbolond és exhibicionista világfelforgató” világraszóló „érzelmi sikerét a természettel való szövetségnek köszönheti”, s noha „inkább mostohagyereke volt a mindenség anyjának, mint kedveltjeinek egyike, született szerencsétlen inkább, mint a természet kegyének és kedvezésének boldog szülötte”, a természethez való viszonya pedig „a szó legteltesebb értelmében szentimentális”, hatása rendkívüli volt azokra – Goethére és Tolsztojra –, akiknek nem volt okuk vágyódni a természet után, lévén ők maguk a természet.¹⁵ Az a vallomásos-önéletrajzi jelleg, amely a „természet gyermekeinek” szinte egész életművét áthatja – ennek köszönhetően lehet Goethe „minden műve csupán egy nagy gyónás töredékei”, Tolsztoj egész életműve pedig „alapjában véve nem más, mint egy hatalmas, ötven esztendőn át vezetett napló, végtelen, részletes gyónás”,¹⁶ s e szabály alól Tarkovszkij életműve sem jelent kivételt –, nos, ez a vallomásos-önéletrajzi jelleg éppen a természet

¹³Vszaty na puty. In *i. m.* 127. o.

¹⁴A. Tarkovszkij v beszede sz Hermanom Herlinghausom. In *Kinovedcseszkije Zapiszki* 1992. 14. szám, 36. o.

¹⁵Thomas Mann: Goethe és Tolsztoj. In *Művei*. 11. köt. Budapest, 1970. 28. o.

¹⁶*I. m.* 22., 23. o.

átszemléltetésének kísérletéből fakad, függetlenül attól, hogy ez a kísérlet mennyire sikeres. Nem véletlen, hogy Tarkovszkij minden Dosztojevszkij iránti rajongása mellett is mindvégig Tolsztoj alkati rokonának érezte magát. Többször idézett 1985-ös interjújában egyenesen ezt mondja: „Művészi típusát tekintve Tolsztoj sokkal közelebb áll hozzám, mind mondjuk, Dosztojevszkij vagy akárki más. Tolsztoj mint figura, mint magatartás. Tolsztojt a szellemi és az anyagi lét konfliktusa gyötörte, az, amikor Isten magán az emberen belül viaskodik az ördöggel.”¹⁷ Csak innen – Rousseau és Tolsztoj felől nézve – világosodik meg, miért fogja föl a Tarkovszkij a „természet részeként” Dosztojevszkijt, a „szellem fiát” is, miért ebben a jelentésben válik számára mértékadóvá, mintává, előképpé Dosztojevszkij 1972-ben: „A művészet a vágyat ébreszti az emberben, hogy átölelje a végtelent, közelebb kerüljön az igazsághoz és meg is ragadja azt, jóllehet az Abszolútumot soha életében nem érheti el, csak a nemzedékek egymást követő láncolatában közelítheti meg (de el akkor sem érheti, mert egy világ választja el tőle). Szerintem Dosztojevszkij mindenki másnál pontosabban fejezte ki ezt a gondolatot...”¹⁸ Ez a gondolat lesz a **Tükör** szellemi tartópillére: a nemzedékek láncolata ebben az összefüggésben nem egyéb, mint a korábbi történelmi közösségi elv természetibe való átfordítása és ezen a módon való fenntartása. A nemzedéki láncolat ugyanis a természet közvetítésével nyitja meg az önmagában zárt, bűnös személyt az Abszolútum, az örök dolgok felé, és a természeti közösséggént felfogott nemzedék részeként ruházza fel szellemi halhatatlansággal. Dosztojevszkij pedig azért lehet ennek a gondolatnak mindenki másnál pontosabb megfogalmazója, mert Tarkovszkij felfogásában ekkor még ő maga is a természet része: „*Dosztojevszkij olyan harmonikus, nyugtalanságában és ellentmondásosságában olyan koherens, létezésének, fejlődésének, kifejezőmódjának törvényei annyira összhangban állanak a természet törvényeivel, hogy a természet részeként érzékelem őt. Az az ötletem, amit szeretnék megfilmesíteni, egy magáról Dosztojevszkijről szóló film lenne, egyfajta filmesszé, amelyben nemcsak az író, a korszak és a művészi alkotás kérdései, hanem a hősei és hőseinek eszméi és szóba kerülnének. Nem életrajzi film lenne ez és nem kritikai analízis. Úgy szeretnék Dosztojevszkijről beszélni, ahogyan én érzékelem őt, azaz úgy, mint a természet részéről és mint érzéki tapasztalatról. Nagyon boldog lennék, ha elkészíthetném ezt a filmet, mert Dosztojevszkijről nem tudnék másként beszélni, csak így. A film egyik szereplője nyilvánvalóan maga Dosztojevszkij lenne, akit Szolonyicinnek, Rubljov alakítójának kellene eljátszania. Ő bizonyos értelemben belülről hasonlít Dosztojevszkijre... Sőt, ha Szolonyicin nem lenne, akkor talán eszembe sem jutott volna megcsinálni ezt a filmet.*”¹⁹ Ez a film, mint ismeretes, nem készült el, de az, ami Tarkovszkij számára a leglényegesebb lett volna benne, a furcsa orvost – a „természet bolondját” – játszó Szolonyicin alakjában bekerült a **Tükör**be:

¹⁷Vszaty na puty. In *i. m.* 130. o.

¹⁸Dostoievskij au cinéma. In *i. m.* 88. o.

¹⁹Dostoievskij au cinéma. In *i. m.* 89. o.

Szolonyicin alakja valóban a természet részeként jelenik meg a filmképben (mozgását és szavait a természeti elemek mintegy „kommentálják”, kiemelik, természetként értelmezik át), s ilyen módon mégiscsak az elképzelt Dosztojevszkij-film főalakját idézi meg.

A *Solaris* és a *Tükör* időszakában Tarkovszkij világában mindent a természet egyetemes elve közvetít: közösséget (a nemzedéki láncban), történelmet (az örök körforgásban, az ismétlődés elvében), a személyes tudatot (mint a természeti halhatatlanság átszellemítését az emlékezet erkölcsi erőfeszítése révén). Ez a természet van jelen a félbolond prédikációjában a nyitójelenetben és ez a természet nyilatkozik meg a főalakban – az anyában. Ez a természet túl van ugyan azon, ami ésszel fölfogható, túl van az emberi mértéken és túl van a személyes tudaton, de nem a szellem alkotása, nem a belső világra redukálódott természet kivetülése, nem bolondság, azaz nem Zóna. Nincs szüksége közvetítőre, papra, minthogy ő maga mindenek közvetítője és végső egysége.

1974-ben, amikor már javában dolgozott a Sztrugackij-fivérekkel a *Sztalker* első változatának forgatókönyvében, Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének megfilmesítésére pályázatot adott be a Filmfőigazgatósághoz. A forgatókönyv megírására benyújtott pályázatból kitűnik, hogy Dosztojevszkij, már nem a természet részeként vonzza, hanem mint a kortárs alkotó számára kikerülhetetlen kényszerűség. „Kényszerűség, mert Dosztojevszkijen áthaladva úgy kell kiállnunk őt, ahogy az agyag kel át a kemencén és állja ki a tüzet, hogy kiderüljön: tűzálló és vízhatatlan formát nyer-e, avagy szétesik és formátlan masszaként keményedik meg... A spirituális szépség – Miskin herceg alakjának már-már kozmikusán steril tisztasága – olyan panácea, amely nagyon közel áll a regény alkotójához. A regény úgy halad előre, mint a fűrópajzs a Föld takarójába. Előbb a puhább rétegeket töri át, majd mind keményebb rétegek következnek és végül csaknem eléri a Föld belsejét. (...) Dosztojevszkij szinte minden regénye – beleértve legvilágosabb felépítésű regényét, *A félkegyelműt* is – centripetális jellegű, azaz a megismerés befelé irányul, a mélység felé. Csak – tegyük mindjárt hozzá – ez a mélység az emberi lélek fényének végtelen mélysége.”²⁰ *A félkegyelmű* filmváltozatát Tarkovszkij végül is nem készítette el, s aligha pusztán külső körülmények miatt (egy időben például azért nem, mert az olasz koprodukciós partnerek kikötötték, hogy Naszταςzja Filippova szerepét olasz színésznő játssza el, ami Tarkovszkij számára elfogadhatatlan volt). Egyik 1974-es naplóbejegyzésében ezt olvashatjuk: „Vajon tényleg annyira fontos nekem, hogy filmet csináljak *A félkegyelmű*-ből? Nem válik-e majd elveim pusztá illusztrációjává, amelyek a regényszerkezetre ráhúzva egyszerűen szervesen fognak hatni? Talán még az *Ivan Iljics halála* is sokkal célszerűbb lenne számomra, habár rendkívül gondos és (klasszikus ábrázolást segítségül hívó) »felújítást« igényel. Mindent újból át kell élnem benne, és aztán életre is kell keltenem. Ez fontos. Tudom, hogy a

²⁰A. Tarkovszkij: Zajavka na lityeraturnij scenarij dvuszerijnovo hudozsesztvennovo filma po romanu F. M. Dosztojevszkovo „Idiot”. In *Kinovedcseszkije Zapiszki* 1991. 11. szám, 172. o.

Dosztojevszkijről szóló film lenne a legmegfelelőbb terv számomra, jöllehet, annak is egyfajta konstruktivikus szándék a gyengéje. Úgynevezett rétegek lebegnek a szemem előtt – a jelen, a megtörtént dolgok, az eszményi és mindezek egybeolvasztása.²¹ Tarkovszkij persze élete végéig nem mondott le olyan filmterveinek megvalósításáról, mint *A félkegyelmű* vagy a *Bűn és bűnbödés*, a *Tolsztoj futása*, a *Hamlet*, sőt a *Mester és Margarita*, valójában azonban – s ezt elkészült filmjei és a forgatókönyvről vallott nézetei ismeretében bizvást mondhatjuk – a nagy irodalmi művek megfilmesítésének gondolata szinte minden esetben valamilyen saját mű: saját forgatókönyv és film –: tényleges leforgatásának tükréül és szellemi inspirációul szolgált, s valamiképp „föl is szivódott” Tarkovszkij filmjeiben (a *Bűn és bűnbödés* szituációja és atmoszférája a *Solaris*ban és a *Tükörben*, a *Hamlet* és *A félkegyelmű* a *Sztalker*ban, a *Tolsztoj futása* és a *Mester és Margarita* boszorkánymotívuma az *Áldozathozatal*ban és így tovább). Az eszményi változatot azonban maga a rendező által írt – semmiféle irodalmi-műfaji önállósággal, értékkel nem bíró – forgatókönyv testesítette meg Tarkovszkij számára. Önmagáért beszél, hogy még a fentebb idézett naplóbejegyzésben is – *A félkegyelmű* és az *Ivan Iljics halála* eltervezett megfilmesítése helyett – saját Dosztojevszkij-filmje elkészítésénél lyukad ki mint legjobb megoldásnál.

Bizonyos értelemben mind *A félkegyelmű*, mind az elképzelt Dosztojevszkij-film valamiképp a *Sztalker*ban valósult meg. *A félkegyelmű* nélkül a *Sztalker* nem nyerhette volna el végső formáját és Tarkovszkij végső mondanivalója is homályosabb maradt volna. *A félkegyelmű* filmterve tehát olyan – nem véletlen – kitérő volt a *Sztalker* előkészítése és kétszeri leforgatása időszakában, amelyen keresztül Tarkovszkij számára a *Sztalker* szellemi és művészi koncepciója világosodott meg. Ezt mutatja a film művészi felépítése: a „centripe-tális” – befelé haladó, mind mélyebbre, valamilyen rejtett középpont felé hatoló – szellemi mozgás rekonstruálása, és ezt mutatja mindenekelőtt a film központi alakjának, a *Sztalker*nak „elmiskinesedése”. Az 1977-ben jórészt leforgatott első változatban, amely a nyersanyag minősége miatt használhatatlan lett, a *Sztalker* még egyáltalán nem a krisztusi szelídségű Miskin vonásait viseli: durva, erős fickó, aki önző, harácsoló természetét még saját gyermeke boldogságáért sem képes legyőzni. A „szent bolond” aszkézisének, passzivitásának, gyöngeségének nyoma sincs alakjában. A forgatókönyv első – a Sztrugackij fivérek által önállóan is publikált – változatában a *Sztalker* felesége még így mutatja be a film végén férjét: „Tudják, az édesanyám nagyon ellenezte. A férjem ugyanis kész bandita volt. Az egész környék reszketett tőle. Szép volt és könnyelmű, mint... Anyám egyre azt hajtogatta: *Sztalker*, halálraítélt, örökös börtöntöltelék...”²² A film elkészült rendezői változatában viszont a feleség így beszél: „Tudják, az édesanyám nagyon ellenezte, hiszen

²¹Napló. In *Filmvilág* 1989. 10. szám. 61. o.

²²Arkagyij és Borisz Sztrugackij: Masina zselanyij. In *Szbornyik naucsnoj fantasztyiki*. (25.) 1981. Magyarul: *Piknik az árokparton. Sztalker*. Budapest, 1984. 245. o.

biztosan rájöttek már, hogy afféle istenbolondja ő... Az egész környék rajta nevetett. Ügyetlen volt és szánalmas valahogy....” Ahhoz, hogy ez a változás bekövetkezzen, Miskin herceg éteri alakjának mintegy rá kellett rajzolódnia a Sztalker eredeti figurájára. *A félkegyelmű* azonban csak segített előhívni azt az új filmképet, amelynek „negatívja” Tarkovszkij képzeletében és gondolkodásában már létezett a **Tükör** forgatása után, s amely a spirituális közösség – s vele a világ – megmentését áldozathozatalával biztosító „szent félkegyelmű”, „Isten bolondja” és a lélekben létező és a közvetlen hitben élő természet, a Zóna művészi elképzeléséhez kötődik.

ISTEN BOLONDJAI

A **Tükör** utáni filmekben a közösség helyén tátongó űrt a saját belső világával, hite erejével kitöltő, s ezáltal a világot – a spirituális világot – megmentő, a vallási szent és a klinikai örült, a misztikus és *A félkegyelmű* vonásait magában egyesítő hős (a Sztalker, Domenico, Alexander) tölti be. Az alakoknak ezt a groteszk kettősségét, gondolkodásmódjuk, viselkedésük, áldozathozataluk értékének és értelmének (vallási és profán) eldöntetlenségét nemcsak a művészi hitelesség követeli meg. Ha Tarkovszkij vallási szentekként és mártírokként értelmezné és mutatná meg őket, akkor elveszítenék hús-vér alakjukat, e világi testüket, kiszakadnának a mindennapi életfolyamatból, amelynek érzéken konkrét rögzítése nélkül Tarkovszkij számára nem létezik filmkép, s megszűnne az alakok jelentéstartalma, hitelessége: árnyakká, allegóriákká válnának ahelyett, hogy a látható, konkrét világ nem teljesen e világi alakjaiként testesülnének meg, ahogyan azt a rendező plasztikus képzelete megköveteli. Ha viszont klinikai örültekként, a mindennapi normalitás horizontján belül maradvá alkotná meg alakjukat, akkor épp az tűnne el filmjeiből, amiért megalkotta őket: a „negyedik dimenzió”, a láthatatlan világ, a belső élet szépsége. Ennek az ambivalenciának az elkerülhetetlenségével Tarkovszkij is tisztában van, végtére is azért ilyenek hősei, mert a világból a vallási szellem már elpárolgott és csak a hősök hitében, lelkében létezik (minél inkább, annál örültebbnek látszanak). A régi vallási világállapotban is léteztek szent félkegyelműek (elég csak az orosz ortodox kultúra ’jurogyivij’-eire gondolni), csakhogy az élő vallási tradíció talaján őket különleges tisztelet, vallásos tisztelet illette meg (ha ez nem is fokozódott mindenhol kultusszá), mivel az isteni lét, a felfoghatatlan szubsztancia, amire az egész társadalmat átható hit is irányult, a bolond beszédben, a bolond tudatban és cselekedetben ugrásszerűen, közvetlenül látható és hallható formában tört be e világba. A bolondok léte egyfajta tanúságtétel volt amellet, hogy létezik egy másik világ, amely az emberi értelem számára felfoghatatlan, hiszen a bolondok is Isten teremtményei, akik – mint ismeretes – azért küldettek erre a világra, hogy megszégyenítsék a bölcsüket. A despiritualizálódott, a természettől elidegenült, anyagelvű modern ipari civilizációban azonban már nem ugyanaz a szellem hatja át a társadalmat

és az egyént, nem közös szellem és nem Isten szelleme, olyannyira nem, hogy nemcsak a bolond veszíti el szakrális jellegét, de maga a vallás, sőt a művészet is bolondsággá – haszontalansággá és értelmetlenséggé válik. Ebben a közegben tehát nem csupán a bolond lesz gyanús, megvetett, üldözött, kitaszított (azaz racionálisan felfogott) lény, hanem maga a vallási érzés, a hit is megszállottságként, bolondságként jelenik meg. A **Rubljev** középkori orosz világában az erkölcsi hőstett, a vallási cselekedet még nem kelt megbotránkozást, nem válik a világ szemében bolondsággá, és még a bolondokat is szentként tisztelik: sem a némaságot fogadó, az ikonfestésnek hátat fordító Rubljovot nem tekintik zavarodottnak, sem a magát keresztre feszített orosz muzsikot s a bolond lányra is szájalommal vegyes tisztelettel néznek. Ám ez a világ Tarkovszkij számára nem a múlt „régí jó világa”, hanem élő, jelenvaló – részben maga a művészet által jelenvalóvá lett – tradíció. A 60-as években az általános megújulás légkörében, amikor Nyugaton megint „orosz csodáról” kezdtek beszélni, nemhogy megroppanni, de megújulni látszott az orosz civilizáció közösségi alapzata. „A nemzet egészsége olyan személyiségektől függ – írja Tarkovszkij még 1972-ben is, egy forgatókönyvtervezet felvezetéseként –, akik a népi hagyományban gyökerező és a nép történelmét alakító eszméket képesek létrehozni.”²³ Kelvin furcsa viselkedése társai szemében még látszólag, még félig-meddig sem teszi őt tébolyulttá, s nemcsak azért, mert a történelem színterén mindennapos és normális az, ami vele is megeshet (legfeljebb reakciója tér el a többiekétől), hanem azért, mert az ő világában még létezik a Föld, az apai ház, a természet. Nem magából kell létrehoznia, nem belső világában kell megteremtene az Abszolútumot, annak még mások – a többiek – számára is reális létezése van, még ha kezd is elbizonytalanodni (amit egyebek mellett a tulajdonképpeni cselekménynek a hős belső világába helyeződése is jelez). Ugyanígy a **Tükör** hőséneke betegsége sem csap át tébolyba, tudatának ugrásait nem valamilyen Zóna „magánvallása” közvetíti, hanem az a közös történelem, közös kultúra, amely szeretteivel, népével, minden emberrel, a természettel összefűzi, s amely gyermekkorában és a nemzedékek láncolatában van megalapozva. Ismeretes, hogy az ortodox kereszténység „lényegileg a hagyomány vallása”. Az „ortodox vallásban a személyiség a szakrális közösség (‘szobornosztj’) organikus életét éli; csak e közösséggel együtt állhat Isten színe elé, és csak belőle fakadhat saját hitének-hithűségének éltető forrása”. Ezért van az, hogy „a történelem leginkább az ortodox kereszténységben nyer szakrális értelmet” – mint a nagy orosz vallásfilozófus, Georgij Fedotov írta.²⁴ E „spirituális kollektívizmus”, amely végső soron nem más, mint a legutóbbi időkig fennmaradt ősi faluközösség képére és hasonlatosságára átformált kereszténység, az orosz civilizáció leglényegesebb, a nyugatitól legélesebben elütő vonása. Az orosz vallási tudat középpontjában az összembari, közös üdvö-

²³A. Tarkovszkij: Zajavka..., In *i. m.* 165. o.

²⁴G. P. Fedotov: Pravoszlavije i isztoricseszkaja krityka. In *Rosszija, Jevropa i mi.* Párizs, 1973. 199. o.

zülés eszméje áll, ami az egész teremtés elközelgő színeváltozásának egyik aspektusa. „Az orosz vallásos lelkiismeretet soha nem elégítette ki az egyes individuális lélek üdvözülésének elképzelése – írja Ioan Kologrivov atya –, *mindig a közös, együttes üdvözülés* gondolata foglalkoztatta. *Minden egyes lélek össze van kapcsolva a másikkal, és egyetlen lélek sem juthat el Istenhez anélkül, hogy magával ne vonná a többieket is. Azaz nem kinek-kinek külön, hanem együttesen kell az üdvözülésre törekedni.* Dosztojevszkij ragyogóan fejezte ki ezt a gondolatot, amikor azt mondta: »mindenki felel mindenkiért«. Egyfajta vallási kollektívizmus érvényesül itt, amelynek alapja talán az az idők homályába vesző, őseinktől örökbe kapott faluközösségi ('mir') kollektívizmus, amely olyannyira gyökeret vert az ország szokásaiban, mentalitásában, erkölceiben, hogy egészen a forradalomig fennmaradt. Ennek a spirituális kollektívizmusnak a vonásai, a közös – az egész népre, az egész emberiségre, az egész világegyetemre kiterjedő – üdvözülés vágya az orosz szellemiség lényegéhez tartozik, akár vallásos, akár hitetlen. Ahogy Vlagyimir Szolovjov mondja: »üdvözülni csak az fog, aki maga is hozzájárul mások üdvözüléséhez«, amiben nemcsak azok értenek vele egyet, akik maguk is hívők, mint Dosztojevszkij vagy Konsztantyin Leontyev és a szlavofilek, hanem az ellentábor olyan képviselői is, mint Belinszkij, Bakunyin, Herzen, Csernisevszkij és Lenin. Ugyanis, ha szekularizált formában is, de az utóbbiak is az egész nép, az egész emberiség üdvözülésének útját keresik, és azt a hitet vallják, hogy a rossztól, a szenvedéstől nem az egyes embert, hanem minden embert, az összességet kell megszabadítani.”²⁵

Tarkovszkij egész életműve nem azért fejezi ki olyan élesen, már-már eltúlozva, felnagyítva, gyakran egyenesen tematikusan ezt az orosz mentalitást, orosz világerzékelést átható „spirituális kollektívizmust”, mert az „istentagadó” szovjet korszakban született (láttuk már, hogy az istentelenség nem kizáró ok, s tárgyaltuk a szovjet korszak paradox módon orosz jellegét), s nem is azért, mert a szerző hívő pravoszláv volt (láttuk már, hogy nem volt az, noha vallásos ember volt), hanem azért, mert minden idegszálával – lévén a „természet fia”, szinte testileg – az orosz civilizációhoz tartozott, amelyben a vallási világállapot a legtovább maradt fenn, s amely éppen a 20. század végére merítette ki életerejét. Az orosz civilizáció végelgyengülésben múlt ki. S e tekintetben Kira Muratova nagyszabású filmje, az **Aszténiás szindróma** (magyarra „Végelgyengülés”-ként fordították), amely mintegy a szovjet filmművészet jelképes záródarabja is, csupán megismétli a nagy egész – az egész ország, a nép, a közösség – szintjén Tarkovszkij elernyedő, elerőtlenedő, halálos beteg hőseinek individuális sorsát (azzal a különbséggel, hogy ezen a szinten, az egész közösség civilizációs széthullásának szintjén már a vég apoteózisa is hiányzik, már a személy halálában – kegyelemszerűen – helyreálló nagy egység, a közösséghez való visszatalálás sem jöhet létre).

Amikor Tarkovszkij, e civilizációs végkorszak művésze, akinek életműve – visszafelé tekintve – éppen azért tűnik gyakran prófétikusnak (más nagy orosz

²⁵Ieromonah Ioann Kologrivov: *Ocserki po isztorii russzkoj szvjatosztyi*. Brüsszel, 1961. 11–12. o.

művészek műveihez hasonlóan), mert legmélyebben élte át a válságot, az egység, a közösség, az egységes világértelem elvesztésének következményeit, nos, amikor Tarkovszkij odáig jut, hogy kijelenti: „az élet a mi bolygónkon úgy alakult, hogy – meglehet – kinek-kinek egyénileg kell megmenteni saját lelkét”, akkor ez felér annak bejelentésével, hogy az orosz civilizáció halott. Azt jelenti, hogy szétszakadt az a spirituális kötelék, amely az egyes lelkeket összetartotta és a közösségnek egyetemes érvényességet adott. De abból, hogy az orosz civilizációt már nem mentheti meg sem Isten, sem Állam, sem népi hőstett, sem állami erőszak és többé nem szolgálhat menekvésként az egységéből kiszakadt, magányos, boldogtalan individuumok számára, abból Tarkovszkij – e civilizáció szülőtte – nem vonhatja le azt a következtetést, hogy akkor mindennek befellegzett, akkor meneküljön ki merre lát, ki hogyan tud, hogy akkor nem maradt más hátra, mint temetni és szembenézni a Semmivel, a világ abszurdításával. Minthogy – egzisztenciális beágyazottsága folytán – e civilizáció léte művészként és személyként is élethalálkérdés a számára, megfordítja az üdvrend közösségi logikáját: ha mostantól nem a közösség jelenti a menekvést az egyén számára, akkor az egyénben kell menekvést találnia a közösség szellemének, ha a civilizáció halott, akkor az egyén spirituális kötelessége – s egyben létérdeke –, hogy feltámassza azt, hogy belső világában teremtse újra és saját életvitelében, tetteiben, alkotásaiban realizálja. Ám ez a megfordítás – különös módon – nem önkényen alapul, és a minden kötelektől szabad személyiségnek ez a túlhangsúlyozása nem modern individualizmus: mintáját, előképét ugyanis Tarkovszkij az ortodox vallási tradícióból meríthette. A „szent bolond”, a „Krisztus bolondja” orosz típusáról, a ’jurogyivij’-ről van itt szó, amely sokak szerint minden másnál jobban fejezi ki az orosz ember lelkületének jellegzetes népi-vallási vonásait. Márpedig „ennek a paradox vallási jelenségnek egyik legszembeötlőbb vonása éppen az abszolút individualizmus”.²⁶ A „szent bolondság az orosz népi vallásosság egyik legjellegzetesebb vonása; gyakran ölt egyházon kívüli jelleget, olyan szektákkal olvad egybe, amelyek ellenségesen helyezkednek szembe az Egyházzal, bár az esetek többségében az Egyházhoz való hűség jellemzi, föltéve, hogy ez nem jelent alárendeltséget és a szent bolond a maga módján élhet, a maga módján hajthatja végre hőstettét, mindenféle társadalmi és egyházi fegyelemtől mentesen”.²⁷ Krisztus és a kereszt szeretetét a ’jurogyivij’ – a világtól való elfordulás és a világi javak visszatartása útját járva – a teljes szélsőségig viszi el: „A lélek »nomadizálása« és szabadsága, amelyet az anarchikus individualizmusig hajtának, a szent bolondok életvitelében bontakozik ki a maga teljességében. Mindenféle kész forma, minden mérték megvetése, az Abszolútum utáni sóvárgás mindenben, minden »jólféltés«, minden kötelező szabály, a megállapodottság kispolgári szellemének bármely megnyilvánulása iránti gyűlölet a »szent bolondságban« jut

²⁶I. I. Kologrivov, *i. m.* 243. o.

²⁷Gamayoun: *Etudes sur la spiritualité populaire russe*. In *Russie et Chrétienté* (Párizs) 1938–39. 1. szám 66. o. L.: Kologrivov, *i. m.* 243. o.

nak kifejezésre a legteljesebben. Mindezt Krisztus és az ő Igazsága nevében tagadják meg, és az eljövendő színeváltozásba vetett hitük és a kereszt viseléséből rájuk háruló mérhetetlen szenvedések teszik szentté alakjukat. Ez az orosz ember legbenső, legrejtettebb vágyainak szintézise, s ez a végső magyarázat arra, hogyan koronázhatja siker »Krisztus bolondjainak« emberfeletti hőstétét.”²⁸ A ’jurogyivij’-ben, az orosz típusú „Krisztus bolondjában” mintegy közvetlenül – az Egyházban megtestesülő lélekközösség közvetítése nélkül – nyilatkozik meg az Abszolútum. Látszólag esztelen és erkölcstelen cselekedeteiben éppen saját semmissége végletes demonstrációjával tanúsítja e világ semmisségét és a lélek halhatatlanságát, e világ gyöngeségét és a lélek minden evilágít – anyagit, időbelit, egoisztikusát – legyőző erejét. De míg az evilágisággal való „örjögő”, „esztelen” szembehelyezkedés a vallási világállapotban, a ’jurodsztvo’ eredeti szülőhelyén csak az általános, normális, intézményes vallási érzület kiélézése, extrém túlhajtása, paradox megnyilatkozása volt, amely vallási hőstettként dicsőült meg Isten és a vallási közösség előtt, addig a modernitásban, egy túlvilág, másvilág nélküli világállapotban az e világisággal való szembehelyezkedés, a vallási érzület minden igazi megnyilatkozása, minden vallási tett maga az esztelenség, maga az örület. Hiszen a vallás „másik világa”, az Abszolútum itt már csak az egyes személy belső világában lehet megalapozva: abban a hitben, amelyet magamagából merít. Mármost ha Tarkovszkij „bolondjai” – a Sztalker, Domenico, Alexander – nem foghatók fel „megzavarodott elméjű különcökként”, s a Zóna, a világvége vagy az atomháború nem tekinthető „beteg fantáziájuk termékének”, akkor éppen azért, mert – túl az alakok lélektani hitelén – magában az ortodox tradícióban létezett a hívőnek és a hitnek egy olyan tapasztalata, amely az individuális szabadsághoz és áldozathozatalhoz, a teljes befelé forduláshoz és ebből fakadó szent esztelenséghez kapcsolódott.

A „spirituális közösségen” alapuló orosz civilizáció végső felbomlásának személyes elviselhetetlensége („egy történelmi korszak végnapjait éljük”; „abban a világban, amelyben élünk a spiritualitás haldoklik”; „Az Apokalipszis nem egyszeri aktus. Már rég kezdetét vette, csupán arról beszélhetünk, hogy mikor ér véget. Egyszerűen csak elnézem, hová jutottunk” – mondja Tarkovszkij) arra készíti a mind művészetével, mind személyes életével e civilizációhoz kötődő orosz rendezőt, hogy az ortodox civilizáció végét világvégeként, az emberiség végeként, egyetemes katasztrófaaként fogja föl, és megmentésének erkölcsi feladatát a „spirituális egyénre” – a megszállottra, a szent bolondra – és a „spirituális művészetre” bízva. Így kerül a **Sztalkertől** kezdődően művei középpontjába a spiritualitást – és egyben a közösséget – áldozathozatalával megmentető és éltető személyiség látomása (a szent félkegyelmű alakja), s így kerül személyes életvitele és gondolkodása középpontjába a spiritualitást és a vallási „másik világot” megmentő – mintegy a bénult Egyház, az üres Templom helyére lépő – művészet és művész, a „bolond” áldo-

²⁸I. I. Kologrivov, *i. m.* 248–249. o.

zathozatal másik útja. A „szent bolond” és a spirituális művész alakja ettől kezdve egybemosódnak: „Volt idő, amikor meg tudtam mondani, kik voltak rám hatással, kik voltak a tanítómestereim. Ma már csak olyan emberek maradtak meg tudatomban, akik félig szentek, félig őrültnek nevezhetők. Amolyan megszállottak, de nem az ördög tartja őket megszállva, inkább afféle »Isten bolondjai«. Az élők közül ide sorolom Robert Bressont. Azok közül, akik, már nem élnek, Lev Tolsztojt, Bachot, Leonardo da Vincit... Végző soron valamennyien bolondok voltak, mert az égvilágon semmit nem kerestek a saját fejükben. Nem a fejük irányította őket.” Tarkovszkij szerint ezt az is bizonyítja, hogy megmagyarázhatatlan csoda, amit és ahogy alkottak, márpedig „a csoda maga az Isten”.²⁹ A spirituális kollektívizmus kényszerű individualizálódása, a „közös megváltás” eszményének, a spirituális világnak az áthelyeződése a személyes tudat belsejébe tehát egyáltalán nem a művészet és a művész modern romantikus felfogásának felel meg: szó sincs róla, hogy a művészi képnek a spirituális igazság helyett most már a művész benső világát kellene kifejeznie, hiszen ez azt jelentené, hogy a művészet is elsüllyed a despiritualizálódott világban – ironikus játékká, üres ornamentikává, technikává, komolytalansággá, pusztá szórakozássá válik. A műalkotásnak nem az alkotó „én”-jét, hanem az Abszolútumot kell közvetítenie egy olyan világban, amikor más – beleértve ebbe az Egyházat – már nem közvetíti, amikor a művészet marad a csoda utolsó lehetősége, a menekvéshez szükséges spirituális erő utolsó forrása, föltéve, hogy lesznek olyan művészek, akik a „szent bolondok” útját járva lemondanak a saját világról, az önmegvalósításról, és önmagukban éppen az Abszolútumot keresik, a közöset, az egyetemeset. Ahogy bizonyos értelemben az egyén a hiányzó közösség, úgy a művészet a hiányzó Egyház helyére lép, s lesz az utolsó tanúságtétel Isten létéről. Amit az Egyház nyújtani tud – mint Tarkovszkij írja –, „nem egyéb kongó kulisszánál, a mindennapi életet szervező társadalmi intézmények pusztá karikatúrájánál. A mai egyház képtelennek bizonyult arra, hogy az anyagi műszaki szemlélet túltengése ellenében a spirituális dolgok iránti vonzódást felkeltse az emberekben. Szerintem *ebben a helyzetben a művészetnek az a dolga, hogy kifejezésre juttassa az ember lelki-spirituális lehetőségeiben rejlő abszolút szabadság eszméjét*. Véleményem szerint a művészet mindig is fegyver volt az ember kezében az anyag ellen folytatott küzdelemben, amely szellemét bekebelezéssel fenyegeti. Aligha véletlen ugyanis, hogy a művészet a kereszténység csaknem kétezer éves fennállása alatt hosszú időn át vallásos eszmék és célok szolgálatában állt... *A művészet maga a testet öltött eszmény, vagyis jól példázza hogyan kerülhet egyensúlyba az etikai és a materiális szféra. A művészet tanúsága szerint ez az egyensúly nem tartozik sem a mítoszok, sem pedig az ideológiák birodalmába, mert a mi világunkban is valósággá válhat...* A műalkotásban egy olyan eszmény ölt testet, amelyet a jövőben az egész emberiség a magáévá tesz majd.”³⁰ Ha az ortodox vallási tradícióban „a világ-

²⁹A. Tarkovszkij: A szabadság eszméje. In *i. m.* 19. o.

³⁰A. Tarkovszkij: Zárszó. In *i. m.* 22 o.

egyetem lenyomataként értelmezett templom” volt a műalkotás, amely a templomi istentisztelet „ kozmikus liturgiájában ” jelenvalóvá teszi a láthatatlan világot, a szentséget, az egyetemes egységet, akkor mostantól a művészi alkotásnak kell templommá válnia, hogy a vallási tradíció szétesése után is létező, jelenvaló legyen az „ eszmény ”. A művészet a spiritualitás Zónájává válik, a művész pedig e Zóna megteremtője és őrzője – vagyis *sztalker*.

A SZTALKER

Tarkovszkijnak ez a filmje fordulatot jelez az életműben: az egyén önmegváltó megvilágosodásának helyét egy közösségmegváltó cselekvéssor foglalja el. A **Solaris**ban, de méginkább a **Tükör**ben az önmegváltás terepe teljes egészében a személy *belső világa*, amely az emlékezésben nyeri el erkölcsi dimenzióját. A **Rubljov**ban a hős élete még a külső világban zajlott, és az önmegváltáshoz szükség volt a külső példa erejére (az alkotás népi csodájára). Kelvin és különösen Alekszej önmegváltása viszont már úgy jelenik meg, mint egy tisztán belső út eredménye. A **Sztalker** alapkérdése az, hogy egy alkotórészeire szakadt és tudatformáiban elidegenedett civilizációban lehetséges-e a közösségi megváltás? Ha az egyes embernek egyetlen esélye a megváltásra a belső erőfeszítés, egy belső út megtétele, akkor ez csak úgy lehetséges, ha van olyan rend, amelybe ez a belső út beleilleszkedik, ha az önnön lelkiismeretünkkel való megbékélés alapja a többi emberrel való együttélés.

A **Sztalker** kiindulópontja az, hogy a civilizáció megszűnt rendszerként működni, egyes funkciói egymástól elszakadva elidegenedett tudatformáká váltak. Ilyen körülmények között az egyéni üdvözülésnek nincs esélye, sőt pusztítóvá válhat, mint azt a Zordon (oroszul: 'Dikobraz') nevű sztalker esete mutatja, aki a Zónából visszatérve felkötötte magát, mert ráébredt háttartalan önzésére. Csak a közösségi hit, az individualizmusról való lemondás keltheti új életre a meghasadt kultúrát. A „Zóna-vallás” az a hit, hogy a civilizációt rá lehet ébreszteni közösségi funkcióira, és az embereket ki lehet mozdítani az anyagi önzés ördögi köréből, ha lehetővé tesszük számukra, hogy saját élményükként éljék át a civilizációs stratégiák működésképességét. Ehhez szükség van egy olyan világra, amely már nem a civilizáció szabályai szerint működik, amelyben a hit és az alázat az egyetlen lehetséges létezési mód. Ilyen világ a Zóna, amely azt ígéri az egyénnek, hogy pusztán a hiteles személyiség erejével eljuthat a teljes önmegvalósításig, a belső szabadság és beteljesült boldogság állapotába. A Zóna ígérete a Szoba, ahol mindez megtörténik, a „Zóna-vallás” lényege azonban maga az *út*, mely mindenki számára másként, de ugyanoda, a Szobához, azaz – az ortodox kereszténységnek a mindennapi orosz nyelvben is élő fordulatával szölvé – a Templomhoz vezet ('doroga k hramu').

A **Sztalker** mint műalkotás – a szerző és a befogadó oldaláról nézve egya-

ránt – maga is része ennek az útnak.¹ Ez a film azért is foglal el különleges helyet Tarkovszkij életművében, mert a „szemlélődő részvétel” nézőre gyakorolt közvetlen hatásának poétikai elve, amelyet korábban tárgyaltunk, itt egészen különleges funkciót kap: a nézőnek racionális bizonyítékok nélkül kell elhinnie a Zóna létezését. Enélkül a film értelmét veszti. A *néző ugyanúgy része a Zóna beavatási rítusának*, mint az Író vagy a Professzor. A racionális történetelvárásnak ez a film nem felel meg. A nézőnek előbb el kell hinnie, hogy abban, ami történik, mégis működik valamilyen sajátos logika, melyet „ész nem ért” („umom nye ponyaty”), minthogy túl van a „tisza ész határán”. Ezért nem stílustörés, amikor a film végén a Sztalker felesége a nézők felé fordulva vallomást tesz. Hasonló jelenet minden olyan esetben elképzelhetetlen volna, ahol a történet fiktitvása nem kérdéses. Egy „riporthelyzet” beillesztése a történetbe csak akkor hiteles, ha a rendező már előzőleg világossá tette, hogy az, amit a néző lát, valamilyen szinten nem fikció, hanem valóság, ha tehát a film koherenciájának megteremtéséhez a néző valóságélményére appellálnak. Annak ellenére, hogy a **Sztalker** története a felszínen minden kétséget kizáróan fiktív, sőt allegorikus, a nézőt mégis arra készíti, hogy ezt a fikciót a valóság élményével élje át. Azért törheti meg a fikciót a Sztalker felesége, és fordulhat közvetlenül a nézőhöz, mert a film már előzőleg is ezt tette: folyamatosan bevonta a nézőt a történetbe és kényszerítette, hogy valóságként fogadja el azt, amit lát. Tarkovszkij a feleség monológjánál már biztosra mehetett: akiknek ez a jelenet zavaró stílustörés, azok számára úgylis értelmetlen az egész film. Akiket viszont a filmnek sikerült „megszólítania”, azok számára egészen természetes, hogy most ezt a feleség figuráján keresztül közvetlenül is megteszi.

A **Solarish**hoz képest a **Sztalker**ban már stilizált külsőségek formájában sincs nyoma a tudományos fantasztikumnak. A film ott kezdődik, ahol a Sztrugackij fivérek *Piknik az út szélén* című tudományos-fantasztikus elbeszélése véget ér. Így csupán a cselekmény kiindulópontja fantasztikus némileg, de ez sem a tudományos-fantasztikus irodalomban kialakult kánonok értelmében. A *Zóna* keletkezésének különös történetéről van szó. A Zóna ugyanis, mint a filmből kiderül, *tiltott övezet*. Egykor állítólag meteor csapott be itt vagy űrhajó szállt le, elpusztítva minden emberi települést, és rejtélyes energiát hagyva maga után. Ezért a Zónában, mint mondják, teljesülnek az ember legféltettebb kívánságai is, ha bevallja, ha kimondja őket. Am később – helyesebben a filmben tulajdonképpen mindvégig – nyilvánvaló lesz, hogy ez csupán a társadalomban élő naiv elképzelés a csodáról, a csoda vallási szükségletének kifejezése egy spiritualitás nélküli világban, amely már csak a tudományos-technikai mitológiák nyelvén képes artikulálni reményeit és félelmeit. Mert technikai értelemben Tarkovszkij filmjében szó sincs és szó sem lehet csodáról. Számára és hősei számára csak egyetlen csoda lehetséges: az erkölcsi és

¹L. ezzel kapcsolatban Kamarás Istvánnak a **Sztalker** magyarországi fogadtatásához kapcsolódó befogadás- és vallásszociológiai vizsgálatait és sajátos lelki gyakorlatait „Zónák és átlépők” című összegző tanulmányában, in uő: *Olvasatok*. Budapest, 1996. 400–490. o.

vallási hőstett, az áldozathozatal, a szeretet, a lélek diadalának csodája, amelynek egyetlen előfeltétele a hit, a lélek ereje. Nem kell hozzá semmiféle technikai trükk, semmiféle anyagi eszköz. Mint a film epilógusában látjuk, a Sztalker „mutáns” kislánya, a mozgásképtelen Martiska, ez a kis „orosz szent pusztá,” tekintete sugárzó erejével képes kapcsolatba lépni a tárgyakkal és elmozdítani őket az asztalról.

A tudományos-fantasztikum tehát csak annyiban szükséges Tarkovszkij számára, amennyiben biztosítja egy olyan – technicista korunk számára elképzelhető – hely fikcióját, ahol aztán a spirituális csoda bekövetkezhet és a technicista tudat önmagába vetett naiv bizonyossága megrendül. A technikai csoda elmarad, miközben az igazi csoda mégis megtörténik, még hozzá magában a nézőben is, legalábbis esztétikai értelemben.

A ZÓNA

A Zóna zárvány a világban, illetve – bizonyos értelemben – a világ *mellett*, amennyiben „másik” világot alkot önmagában. Itt van, mellettünk van, de nem érvényesek benne például a világban működő fizikai törvények, térszerkezete nem az euklideszi geometriát követi. A despiritualizált, hitehagyott, „varázstalanított” világ nem tud mit kezdeni vele, s miként mindazt, ami túl van sivár racionalitása határán és fenyegetést jelent ránézve, zárolja, *tabunak* nyilvánítja, tiltás alá helyezi. A Zóna valamilyen *hely, de nincs helye* a világban. Nincs topográfiaja, nem lehet kiismerni. Ebből a szempontból a filmben háromféle tér szerepel: a külvilág, amely megfelel a hétköznapi törvényszerűségeknek, a labirintus, amely átmenet a külvilág és a Zóna között, és a Zóna, amely „lelki” tér.

A film eleje és vége a külvilágban játszódik. Itt elsősorban belsőket látunk (lakás, kocsmá), de vannak átjárók, amelyek összekötik ezeket a tereket (vasút). A labirintus az a tér, amelyen keresztül kell haladni ahhoz, hogy bejussunk a Zónába. Ezt a teret ismerni kell ahhoz, hogy kiigazodjunk benne, de ez az ismeret megszerezhető, és nem függ a megismerő pillanatnyi lelkiállapotától vagy szándékától. Itt a Sztalker vezeti az Írót és a Professzort, mert – lévén hivatásos határátlépő, révkalauz a két világ között – ő az, aki ismeri a labirintus terepét, a többiek a nézővel együtt el vannak veszve benne. A Zónában már nem lehet így tájékozódni. Nem lehetséges benne „helyismeret”, mert állandóan változtatja formáját és szabályait. A Zónában nincsenek szilárd helyek. Mindenki csak a maga helyét, a maga útját találhatja meg benne, ha képes rá, ha képes kapcsolatba lépni a Zónával. Az utazók nem a külső térben jutnak el valahonnan valahová, hanem egy olyan térben haladnak, ahol folytonosan eléjük kerülhetnek azok a dolgok, helyszínek, amelyeket korábban már elhagytak. A Zónában, mint megtudjuk, két pont között nem mindig az egyenes út a legrövidebb. Az Író, aki a Zónába megérkezésük után, fittyet hányva a Sztalker figyelmeztetéseinek egyenesen a Szoba felé veszi az útját, nem jut el



oda. A Zóna nem kirándulóhely, melynek ösvényei, kifürkészhető útvonalai, biztos tájékozódási pontjai vannak. *A Zónát nem lehet kiismerni, a Zónában binni kell.* A Sztalker hisz a Zónában. Ezért nem holmi „Csingacsguk” ő, ahogy az Író csúfolja, nem nyomvezető, erdei kalauz, hanem *lelki vezető, közvetítő.* Ez viszont azt jelenti, hogy itt már nem mutathatja az utat a másik kettőnek, hanem csak segítheti őket abban, hogy megtalálják a saját útjukat, mely befelé, a lélek legmélyebb pontjára vezet. Nem is ő megy elől, hanem a másik kettőt küldi előre. Ő mögöttük maradvá vigyázza lépteiket. Nem azért nem megy előre, mert fél vagy mert nem ismeri az utat, hanem azért, mert a Zónában *úton lenni* megoszthatatlan személyes tapasztalatot jelent, melyet mindenkinek saját magának kell megszereznie. Itt senki nem juthat előre anélkül, hogy átélné a kockázat élményét, hogy egyedül, a maga útján halad. A Zónában mindenki csak magára hagyatkozhat. A Sztalker szerepe annyi, hogy imádkozik a Zónához: engedje továbbmenni őket. Erre szolgálnak felszalagozott csavarjai, a Zóna-vallás rítusának e sajátos kegytárgyai, melyeket időről időre maga elé küld. Mert nem útjelzők ezek a csavarok, hanem imádságok, az út lehetőségének kikönyörgései a Zónától. A könyörgés arra irányul, hogy a Zóna engedje őket arra a helyre lépni, ahová a csavar leesett. Sohasem állandó utat, hanem egyszeri irányt jelölnek ki (a Zónában ezért visszaút sincsen!), melyet valójában mindig a Zónába lépő személye, belső állapota határoz meg. Mindenki, aki vállalkozik az utazásra, a Zónában csakis saját útján haladhat, amit neki magának kell kitapasztalnia.

A Sztalker úgy fordul a Zónához, mint valamely titokzatos Legfelsőbb Lényhez, magasabb rendű szubjektumhoz, akinek meg kell nyerni a jóindulatát. A Zóna, mely sok tekintetben az „élő és értelmes bolygót”, a Solarist idézi, természeti csoda avagy a természet csodája, melyet nem emberi akarat teremtett. Aki hisz a Zónában, abban is hisz, hogy a természet még képes megszólítani legbenső énünket, képes lehántani a civilizáció kemény, elidegenedett burkát rólunk. A Zóna-vallás ezért gyökerezik a természetben s nem a társadalomban. Az intézményes vallás hatástalan a társadalomban, új hit csakis a természetből sarjadhat, abból a természetből, amely magában foglalja az ember természetét is. A természet a hit utolsó menedéke az elidegenült, despiritualizálódott civilizáció számára.

A Zónába utazás *átkelés* a gyakorlati világból a spirituális világba. Tarkovszkij úgy rendezte meg ezt a térbeli elmozdulást, hogy egyszerre tapasztaljuk meg fizikai és spirituális jelentőségét: a hősök kitörésekor nem látjuk az elsuhanó tájakat, nem látjuk, honnan hová tart a hajtány. Csak a szereplők közelijét – réveteg arcát, koponyáját, tarkóját – látjuk hosszú percekig, miközben haladunk befelé a Zónába. Befelé, *saját lényünk* középpontja felé. Közben a film színesre vált, ami megint a térbeli elmozdulás konkrétságát lazítja fel. Ez az egyetlen rész a filmben, ahol a Zóna és a külvilág a fizikai térben kerülnek kapcsolatba egymással. E kapcsolat mégis inkább spirituális jellegű, s nem anyagi, a film pedig a későbbiekben is többször érezteti, hogy nem a fizikai térben van „máshol” a Zóna, hanem szellemi értelemben. A legfontosabb erre utaló jelzés az, hogy nem látjuk a Zónából való kijövetelt. Egyszerre csak ismét kint vagyunk, ugyanabban a kocsmában, ahonnan hőseink a film elején a Zónába elindultak. Hogy egyáltalán ott voltak, hogy az utazás megtörtént, azt a filmképben csak metonímiák sora jelzi: a hősök megváltozott arckifejezése, magukba fordult tekintete, elszótlanodása és a Zónában hozzájuk csapódott farkaskutya jelenléte. A film világa nem homogén, folytonos térben helyezkedik el, melynek pontjai egymáshoz képest meghatározhatók. A tér egymástól független szellemi pontokból áll, amelyek között ugrások közvetítenek: hol egymásra vetülnek, hol végtelen távolságra szakadnak egymástól. Minden pont olyan, mintha más pont nem létezne rajta kívül. Mintha ennek a világnak mindenütt csak középpontja lenne, széle sehol.

A Zónának ez a – technikai fantasztikum segítségével elképzeltetett – színtere abból a szempontból igazán fontos, hogy *láthatóvá teszi* az erkölcsi csoda bekövetkezését, a *láthatatlan* belső utazást. Ennek fényében pedig minden információ, amit a filmben a Zónáról kapunk, már nem a technikai fantasztikumban, a technikai csodák elképzelésében rejlő tisztán esztétikai élvezetet szolgálja, hanem a láthatatlan másik világra, a szellemi lényegre vonatkozik és belső utazásunkat készíti elő. Gondoljunk az első és legfontosabb információra: a hatóságok a Zónát veszélyesnek nyilvánították, és szögesdróttal kerítették körül. (Ne feledjük, hogy a „zóna” szó a szovjet korszakban meghonosított jelentésében a lágerek köré vont szabad övezetet jelentette, ahová a lágerek lakók már nem léphettek be. Ebben az értelemben beszéltek egykor a Szov-

jetunió egész területéről úgy mint Nagy Zónáról, vagyis a Gulág-szigetvilág köré vont szabad övezetről, amit csak az különböztet meg a lágertől, hogy oda lágerfogyók nem tehetik be a lábukat.) Mindaddig, amíg a Zóna úgynevezett rejtélye nem tisztázott, vagyis amíg a hatóságok „meg nem fejtették” – és hogy mi lesz a megfejtés s mikor lesz megfejtés, azt nyilván ők döntenek el –, addig senkit nem engednek ide. „Megfejtés” azonban mindaddig nem lesz, mert nem lehet, amíg a hatóság hatalma, a modern apparátusok hatalma fennáll, hiszen az elidegenült hatalom számára létkérdés, hogy legyen mitől megvédenie, óvnia, eltiltania a társadalmat. S ami még nincs megfejtve, ami még titok, az a despiritualizálódott világ ellensége. A Zóna titka nemcsak fennáll, de fenyegetőleg áll fenn. A Zóna a hatóságok számára az első számú közellenség, amelyet ha elpusztítani nem is képesek, legalább megpróbálnak kizárni a világból és izolálni. A természet börtönbe vetése azonban – mint a filmen látható ipari civilizáció vigasztalan képe mutatja – a civilizációt változtatja börtönné minden létező számára. Tarkovszkij filmjében a fennálló világ, a modern civilizáció anyagi és szellemtelen világa – országhatárookra és politikai ideológiákra való tekintet nélkül – a Zóna létén áll és bukik. Ha a Zóna rejtélye, titka megszűnne, akkor a hatóságoknak nem maradna ellenségük. A titok csak egyféleképpen „szűnhet meg”: úgy, hogy beavatást nyerünk misztériumába, lényünk titkaként ismerjük fel, amely lényegileg megfejthetetlen, és nemcsak szükségtelenné teszi, de erkölcsileg tiltja, hogy megfejtsék. A Zóna *szent titka* azonban sohasem szüntethető meg teljesen, mert ez a titok nem racionalizálható. Ha viszont a Zóna megszűnne *profán titok* lenni, vagyis a civilizációba visszatérne a hit képessége, az egyben a hatóságok ellenséges hatalmának leomlását és az emberiség megmenekülését jelentené. A *Sztalker* orwelli színei és látványelemei kétségtelenül jobban emlékeztetnek a szovjet államszocializmusra, mint a nyugati világra, ám a film – miként eredetileg Orwell negatív utópiája is – nem ennek vagy annak az országnak és politikai rezsimnek stilizált képét építi föl, hanem a spiritualitás nélküli *modern világállapotot*, a „végállapot” dokumentumszerűen érzékletes látomását állítja elé. Minthogy Tarkovszkij a művészeknek nem a „kitaláló”, hanem „megtaláló” típusát képviseli, aki semmit nem a „saját fejéből” húz elő, ezúttal is onnan méri a színeit és motívumait, ahonnan tudja, abból a világból, amely körülveszi, amelynek hétköznapjaiban él. Távolról sem cenzurális okok kényszerítik arra, hogy ezekből a színekből és motívumokból minden „konkrétumot” kioldjon. Ha nem ezt tenné, akkor a filmbéli társadalom képe a szovjet társadalommal *politikai értelemben* azonosulna, ami a *Sztalkert* metafizikai költészetből szokványos történelmi parabolává degradálná. Tarkovszkij gondolkodása és világérzékelése azonban eleve nem politikai szinten mozog. A filmbéli társadalom – „a” társadalom, „a” modern civilizáció képe, méghozzá *erkölcsi és metafizikai értelemben* azonosíthatóan, a spiritualitás nélküli modern világállapot jelentésében, amelybe természetesen a szovjet társadalom sajátos „modern képlete” is beletartozik.

A Zóna végső soron annak a társadalomnak a tabuja, amelyet a hatóságok

testesítenek meg, s amely üldözi, letartóztatja, börtönbe veti a sztalkereket, mint azt a Sztalker feleségének kétségbeesett és hisztérikus kitöréséből mindjárt a film elején megtudjuk. A Zóna mindaz, amitől a társadalmat el akarják választani, ami a társadalom számára tilos. Ebben az értelemben megint metafizikai elvontságban mozog a Zóna jelentése, hiszen nincs – nem volt még – társadalom, amelynek ne lett volna Zónája, ne lett volna szellemben és gyakorlatban egyaránt szentesített határa, és ne lettek volna üldözött, megvetett, kiközösített, örültnek és gonosztevőnek bélyegzett határátlépői. Kétségtelen azonban, hogy ez az elvont jelentés rétegzett, hogy bizonyos jelentésrétegek a filmtörténet meghatározott pontjain önállósulnak, előtérbe kerülnek, konkrétábbá válnak, míg más jelentésrétegek elhalványulnak, háttérbe szorulnak, általánosabbak lesznek.

Térjünk vissza most a Zóna jelentésének arra az aspektusára, amely a társadalommal való szembenállásában meghatározó. A Zóna ebben a szembenállásban úgy körvonalazódik, mint a társadalom borzalmas, misztikus homályba vesző, már lelkiismeret-furdalásként sem őrzött múltja, a hajdan volt katasztrófa emléke, amelyet éppen fennmaradása érdekében, mintegy védekezésül rekeszt ki önmagából. A Zóna nem a jövő, sokkal inkább a jelen és a jelené vált, jelenből száműzött, jelenből kiiktatott múlt képe. A múlt jelentése antinómikus: jelenti a hagyományt és jelenti a hagyomány pusztulását is, a hitetlenséget és a hitet, a katasztrófát és az apokalipszist. A Zóna filmképében így a katasztrófa utáni hagyomány jelenik meg: törmelékek, romok és foszlányok *metonímiái* sejtetik azt, ami történt – a katasztrófa eseményét. A múlt emlékezete darabokban van. Tarkovszkij minden filmjében van valami amnéziás a személyes emlékezetben: a múltnak csak egy-egy részlete villan fel, mintha nehéz lenne a visszaemlékezés az egészre, arra, hogy valójában mi is történt, és mi volt a mi részünk és felelősségünk benne. Beteg, meghibásodott, összezavarodott emlékezet ez, amely sehogy sem tud visszaemlékezni a legfontosabbra, valamire, ami valaha megtörtént már vele itt, de csak törmelékei, nyomai maradtak meg körülötte. Mire emlékeztetik? Mi történt itt? A Zónában – mintegy az erkölcsi katasztrófa után – arra tesznek kísérletet a film hősei, hogy visszaemlékezzenek arra, ami megtörtént, s velük történt meg, hogy helyreállítsák azonosságukat önmagukkal, visszanyerjék lelküket, öntudatukat. Ebből fakad, hogy a Zóna zárandokainak a térben mindig *befelé irányuló*, mélységi mozgásában van valami álomszerű, alvajáró, meditatív jelleg: a belső összpontosítás és maga az erkölcsi csoda sem más, mint a hősök visszaemlékezése arra, ami megtörtént velük és a világgal: az erkölcsi katasztrófára, a szellemi halálra, amelyből csak ezáltal lehet új életre ébredni, feltámadni.

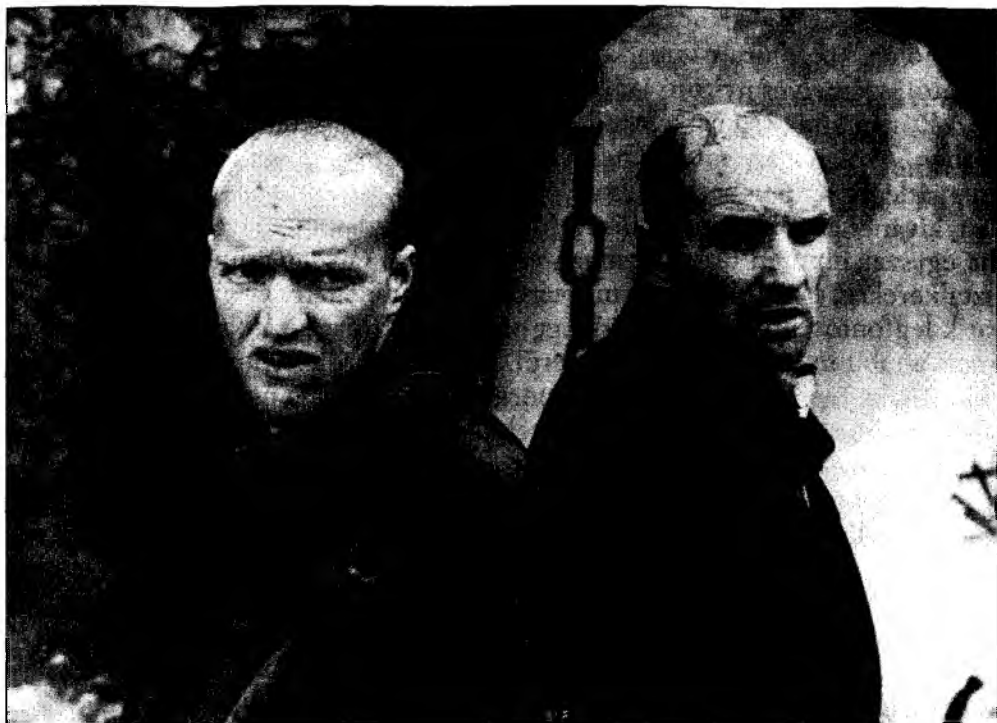
Azt, hogy milyen társadalomban élünk, kik is vagyunk tulajdonképpen, miért és kikért tartozunk felelősséggel, csak a Zónában, legbenső világuk mélyére szállva – a létezés abszolútumát átélve – sejtetik meg a film hősei és nézői. A visszaemlékezés a múlt, vagyis a holt élet, a holt kultúra, a holt személyek feltámasztása, mert csak így, ebben a feltámadásban támadhat fel maga az emlékező személy is. Láttuk már, hogy az emlékezés minden Tarkovszkij-

filmben a halállal, a pusztulással, a megsemmisüléssel áll szemben. Ez egyike művészi legsajátosabb orosz vonásainak. Másutt utaltunk már arra a vallási és vallásfilozófiai tradícióra is, amely Tarkovszkij esztétikáját éppen – a halált halálával legyőző Megváltó feltámadásának központi eseményén keresztül – a „Húsvéti Egyházzal” és a századforduló talán legnagyobb hatású vallásbölcse-lőjének, Nyikolaj Fjodorovnak „feltámasztási tervzetével” kapcsolja össze, akár csak a 20. századi orosz modernnek többségét Vlagyimir Majakovszkijtól Mihail Bulgakovig, Oszip Mandelstamtól Borisz Paszternakig és Anna Ahmatovától Andrej Platonovig. A feltámasztás – az idő visszafordítása, az apák visszahozása az életbe: visszaemlékezés. A személynek nemcsak a jövő, a még nyitott, lezáratlan idő, a lehetőség ideje felé kell aktívna lennie, hanem meg kell őriznie ezt az aktivitását a múlt irányában is. „Az emlékezet – legyő-zött idő és legyőzött halál. Ebben rejlik az emlékezet kimagasló erkölcsi jelen-tősége. Az »emlékezet nélküli« ember mindenekelőtt nem ismeri a hála és a felelősség érzését – írja Dmitrij Lihacsov –, ebből következően pedig bizo-nyos fokig arra sem képes, hogy önzetlenül jót cselekedjen.”² Pontosan ebben az értelemben szerepel az emlékezet Tarkovszkij művészetében is, ezért köz-ponti jelentőségű, és ezért mindig erkölcsi esemény, ezért van mindig erkölcsi tétje.

A Zóna filmképének *metonimikus* jellege és *ikonszerűsége* (az „eszme”, az Abszolútum, a „másik világ” közvetlen és tényleges jelenvalósága az anyagi-ban, a láthatóban) csakúgy, mint *antinómikus* felépítése³ az ortodox vallási tra-dícióra és ennek modern – részben Dosztojevszkijtől, részben a századfordu-lós orosz modernektől eredeztethető – újrafogalmazására vezethető vissza

²Dmitrij Lihacsov: Jegyzetek az oroszországról. In *Szovjet Irodalom* 1980. 12. szám, 127. o.

³„Az antinómia alapvető különbsége [az ellentmondás klasszikus fogalmához képest] abban áll, hogy az antitézis nem törekszik szintézisre, és nem feltételezi azt, hanem inkább megfordítva: mi-nél nagyobb ellentmondás feszül tézis és antitézis között, minél világosabban nyer ez kifejezést, an-nál közelebb áll az igazsághoz – mint Valerij Lepahin írja Pavel Florenszkij antinómia-elméletét interpretálva, aki *Az igazság oszlopa és erőssége* (‘Sztolp i utverzgyenije Isztyini’) című 1914-ben megjelent alapvetésében a vallási értelemben vett igazság és hit lényegének tartja az antinómiát: „Az igazság szükségszerűen az antinómiára épül... Az igazság nem más, mint az önmagának ellent-mondó ítélet... *Csakis az antinómiának lehet hinni, mindenféle nem antinómikus ítéletet vagy elfogad, vagy elvet az értelem.*” (In Valerij Lepahin: *Az orosz kultúra ikonarcúsága*. Szeged, 1993. 21–22. o.) Minthogy a Zónába – Florenszkij Kant-kritikájának fordulatát idézve – „az ész kulisszái mögé ve-zető ajtó” át juthatunk, a benne megtestesülő igazság művészi föltárlásának módja is csak anti-nómikus lehet, mivel másképp sem a hősök, sem a néző nem lennének képesek hinni benne. A két világ, a látható és a láthatatlan, az Abszolútum és a mulandó, az isteni és az emberi eleve antinó-mikusan mutatkozik meg az ikonképben, s annál inkább, minél nagyobb a feszültség közöttük. In-nen nézve igazi letalálat Fehér Ferenc kiváló Dosztojevszkij-monográfiájának címe: *Az antinómi-ák költője* (Budapest, 1972), noha ő az antinómia-fogalmával nem az ortodox vallási hagyományhoz kötődő orosz értelmiségi individuumot, hanem a Kant által felvázolt antinómiák között őrlődő *nyu-gati polgári* individuumot célozta meg. Dosztojevszkij, akár csak egy évszázaddal később Tarkovszkij, csakúgy az „antinómiák költője”, csak éppen nem a szerencsétlen, kétségbeesett, rossz közérzetű polgári individuum feloldhatatlan, hanem az ortodox vallási közösség igenelt és vá-gyott antinómiáinak költője az egyetemes modern világállapotban.



Tarkovszkij művészetében. A Zóna ontológiai jellegű szimbólum, abban az értelemben, ahogy a szimbólum fogalmát Pavel Florenszkij fejtette ki az allegóriával szemben: „A szimbólumok felmerülnek, majd eltűnnek tudatunkban, de formájuk és a rejtett dolgok feltárulása tekintetében magukban véve is örökkévalóak. Lelki-szellemi beállítottságunktól függően jobban vagy rosszabbul értjük meg őket, mi magunk azonban nem teremthetünk szimbólumokat, mivel azok az ember ráhangoltságának függvényében maguktól jelennek meg. Ez a »ráhangoltság«, mintegy jelezve személyiségünk nyitottságát, szimbólumok formájában kristályosodik ki”.⁴ Márpedig a Zóna mint a láthatatlan világ feltárulása éppen a ráhangoltságtól, a hősök és a néző lelkiállapotától függően *változtatja jelentését*, válik veszedelmes csapdává, haragvó istenné, részvétlen természeti elemmé és kegyelmi szintérré. Ahogy a hősök utazásuk során mind beljebb és beljebb jutnak a Zónában, s egyben önmagukban, mind közelebb kerülnek a megvilágosodáshoz, az ébredéshez, az újjászületéshez vagy az igazságra való visszaemlékezés állapotához, úgy komolyodik meg s válik mind súlyosabbá és áttetszőbbé számukra a Zóna szimbólumának kezdetben még bizonytalan, kusza, homályos jelentése, melyet inkább félvállról vesznek, mint komolyan. Az utazás különböző szakaszaiban a Zóna jelentése hol leszűkül, hol kitágul, hol a történelmi katasztrófa, hol az is-

⁴Pavel Florenszkij: Magicsnoszty szlova. Imeszlavije kak filozofszkaja predposzilka. In *Studia Slavica Hungarica* 1988. 34/1-4. szám, 44-45. o.

teni természet, hol az orosz tradíció, hol a nyugati civilizáció, hol az emberiség, hol az Abszolútum vonatkozásában ölt alakot a hősök és a néző ráhangolt-ságától, személyes nyitottságától függően.

A Zónán kívül csupán a Sztalker szó azonos a filmben és az eredeti elbeszélésben. Azoknak az embereknek a foglalkozását jelenti, akik megsértik a tilalmat, átlépi a Zóna határát, és a Zónába vezetik a hitetleneket, boldogtalano-kat, kíváncsiakat vagy kétkedőket. Minden társadalomban vannak sztalkerek, ha egyszer minden társadalomban van Zóna. A társadalomnak szüksége van sztalkerekre, olyanokra, akik megsértik s ezáltal negatív értelemben megerősítik legfontosabb tabuját. Szüksége van egyrészt azért, hogy fennmaradjon, mert a tabu megsértése a tabu létéről, a tabu kikezdehetlenségéről tanúskodik. A tabu megsértése – lázadás a norma ellen, amely a norma szemszögéből abnormalitásként, devianciaként értelmeződik és nyeri el méltó büntetését. Másrészt azért van szükség sztalkerekre, mert ők képviselik a társadalom lelkiismeretét, a tiltott, tudat alá szorított, elfojtott vágyakat, az öntörvényű szabadság szellemét, mert a sztalkerekben a társadalom legalább egy pillanatra átélheti, hogy valójában minden másképpen van, hogy e világ *átjárható*, s mert a sztalkerek – a szent mártírok, aszkéták, bolondok, népboldogítók alakjában –, a társadalom is a Zónába léphet, a hit Zónájába, a természet, a szabadság, a boldogság elfelejtett égi Zónájába, a „másik világba”, amely nélkül e világ semmi, légbuborék vagy halottasház csupán. A Sztalker tehát mindenki, minden normaszegő, akiket a társadalom megvet, üldöz, megbélyegez, jöllehet éppen ők azok, akik az erkölcsi eszményt, az Abszolútumot képviselik – hajthatatlanul, eszelős és olykor félelmetes haraggal, a kétségbeesett próféták dühével és fenyegető maximalizmusával.⁵ Tarkovszkij úgy jellemzi hőseit, mint az „utolsó idealistát”, Miskin herceg és Don Quijote fajtájából. Innen egyébként grotesksége és végső kudarca is. A Sztalker azonban nem példakép, akit követni kell, mintha mindenkinek Sztalkerré kellene válnia ahhoz, hogy szabad legyen, hanem közvetítő, révkalauz élet és halál, ég és föld, társadalom és természet, jelen és múlt, rossz és jó között. Aki rábízta magát vezetésére, vagyis *készen áll a belső utazásra* (az egyetlen utazásra, amely Tarkovszkij szerint számít!), az talán eljuthat önmagához, személyisége legmélyebb – a „másik világgal”, az Abszolútummal egylényegű – rétegéig, s ezen az úton feltámadhat az erkölcsi halálból.

A film végül is egy törvénytelen expedíció története. Az expedíció három

⁵Nem véletlenül készítette töprengésre Tarkovszkijt a Sztalker fanatizmusa, erőszakossága. Olyannyira, hogy még azután is, hogy eldöntötte, *A félkegyelmű* Miskin hercegének vonásaival ruházta föl az első forgatókönyvben még durva, félig alvilági figurát, s a filmet is leforgatta már, visszatért ehhez a gondolathoz: „És mi lenne akkor, ha Sztalker figuráját (a képet) a következő filmemben, amelyet pontosan ugyanazokkal a szereplőkkel forgatnék, radikálisan lerombolnám? – jegyzi naplójába 1979 januárjában. – Sztalker elkezd az embereket erőszakosan a »Szobába« hurcolni és fanatikus hívővé és »fasisztává« lesz. »Erőnek erejével kényszeríti a boldogságra őket...« De járható-e ez az út – erőnek erejével kényszeríteni a boldogságra? V. I. Ulj.? [Ertsd: Lenin].” (Andrej Tarkovszkij: *Napló*. In *Filmvilág* 1989/11. szám, 54. o.)

résztevője: a Sztalker, az Író és a Professzor, vagyis a modernitás szellemi odüsszeiájának három szimbolikus alakja. A három figura, az önmagával meg-hasonlott civilizáció három szellemi dimenzióját képviseli: a vallásét, a művészetét és a tudományét. Három különféle kísértés és három különféle legyő-zése e kísértésnek, amelynek a szellem a modern társadalomban ki van téve. Három katasztrófa, a világ spirituális halálának három katasztrófája, de mind-három visszavonható a hit erejének visszaszerzése útján.

A KATASZTRÓFA MINT ETIKAI TÉMA

Tarkovszkij, az „időszobrász” a **Sztalker**ban úgy formálja, helyesebben defor-málja az időt, hogy az jelentésével éppen ellentétes tartalom hordozója legyen: az idő képe az időtlenségre, de nem az örökkévalóságra, hanem az emberi vi-lág *időtől fosztottságára* utal. Az időtől fosztott e világ arca épp azért mutatja a *facies hippocratica* vonásait, mert már nem tetszik rajta át az örökkévalóság, az abszolút idő másik világa. Halotti maszk. A katasztrófa nem az idő kizökkené-se, hanem az idő megrekedése, megdermedése, a katasztrófa az, hogy az idő megállt vagy fel van függesztve, hogy már múlni sem tud, már az enyészet ke-gyelme sem adatik meg a létezőknek, mert elvesztették kapcsolatukat a halha-tatlannal. Örökre ott rekedtek ebben a kővé vált időben, ebben a kőpokolban. Az időtől fosztott világ tehát negatív világ negatív időben. Ha Isten halott, ak-kor az idő is halott. Amiként a katasztrófa sem más, mint halott apokalipszis, negatív apokalipszis, melyből kilobbant a „másik világ” képe, mely az „apoka-lipszis” szót egykor a titok, a láthatatlan Abszolútum felfedésének vallási je-lentésével ruházta föl.⁶ A Zóna ontologikus szimbóluma ebből a szempontból is antinómikus szerkezetű: egyszerre jelenvaló benne a vallási értelemben vett időtlenség, a legyőzött, halálatlan idő (az apokalipszis, ha úgy tetszik) és a ne-gatív idő, a bekövetkezett katasztrófa „halott ideje”, a kiüresedett, despirituali-zálódott belső világ „pokoli időtlensége”, amely éppen ebben az antinómikus kettőségben tárul fel igazi valója szerint a hősök és a néző előtt. A Zónában te-hát – s ebben tér el a **Sztalker** a **Tükör** időszemléletétől – a külvilág ideje tel-jes egészében a katasztrófa halott ideje, mely sohasem válhat hierophaniává, míg az abszolút idő – a hit, a szellem, avagy a természet, a kultúra ideje – bel-ső idő, az erkölcsi utazás belső ideje, amely antinómikusan kapcsolódik össze a külvilág idejével, s melyben a világ minden ténye és összefüggése változatlannul – bár mégis másként, mint addig – hierophaniává válhat. Tarkovszkij sze-rint a világ vége, a végső dolgok ideje jött el, mint az az apokalipszis témájá-ról az eszkatologikus beállítottságú ortodox kereszténység szellemében („orosz szellemben”) írott fejtegetéseiből is kitűnik, melyeket pár évvel a **Sztalker** bemutatója után egy angliai templomban olvasott fel a hívek gyüle-

⁶L. ehhez: Szilágyi Ákos: A katasztrófális világállapot. In uő: *A tények és a lények*. Budapest, 1995. 17–42. o.

kezete előtt.⁷ Nyikoláj Bergyajev írta *Az orosz szellem* című könyvében, hogy⁸ „mi, oroszok, apokaliptikusok vagy nihilisták vagyunk. Apokaliptikusok vagy nihilisták, mert *beállítottságunk a vég felé irányul*, és nemigen értjük a történelmi folyamat fokozatosságát, ellenséges viszonyban vagyunk a tiszta formával. (...) *A pravoszláv vallásban a kereszténység eszkatologikus oldala fejeződött ki legerőteljesebben*. Az orosz nihilizmusban is megkülönböztethetők aszketikus és eszkatologikus mozzanatok. *Az orosz nép nem a történelmi fejlődés közepét, hanem a végét képviseli.*”

A Sztalkerban a társadalom nyomasztó örök Mostban él, mintha nem lenne múltja és jövője. „Azelőtt a jövő a jelen folytatása volt. A változások valahol a láthatáron derengtek. Most a jövő egybefolyt a jelennel” – fogalmazza meg az időtlenség, pontosabban a feltámadáshoz, az újjászületéshez szükséges idő hiányát az Író. Ha nincs jövő, akkor remény sincsen, akkor most már mindig az lesz, ami van. Az ember, a személyiség addig létezik csupán, amíg nyitott a „másik világra”, amíg a múlt időben érzékeli a nem múltot, amíg nincs az idődobozba, saját egyszerűségébe, véletlenszerűségébe zárva, amíg nemcsak a halál reménytelenségén tud túllépni, hanem a megváltozásra is képes. Ahol a hit megszűnik, ott az idő Szezám-fala is bezárul és nem nyitja meg többé semmi. Az időtől fosztottak örökkévalósága bűn és/vagy büntetés, amely vagy az abszurditás tudatában, vagy a pokol vallási képzetében reflektálódik. Jellemző, hogy a Zóna, amely a film alapjául szolgáló elbeszélésben utópisztikus elem, hogyan helyezkedik el térben és időben a film világában. Tarkovszkij a katasztrófát nem a jövőbe helyezi. Egy örökösen a jövőt fürkésző, a jövőtől rettegő és a pusztulás próféciáitól hangos korban őt nem az emberiségre váró lehetséges rémségek és kilátásba helyezett csodák érdeklik, hanem azok a rémségek, amelyek már megtörténtek és folytonosan történésben vannak, s azok a csodák, amelyekre mi vagyunk képesek itt és most – rémségek közepette és rémségek ellenére. Ha a katasztrófát úgy mutatná meg, mint a jövőben bekövetkezőt, akkor nem alakulhatna ki hőseiben és nézőiben erkölcsi viszony hozzá, csak esztétikai: a pusztulás képeiben a borzadály megrendítő fenségesége tárulkozna fel, vagy – rosszabb esetben – a halál giccses önélvezete. Am ő – sokakkal egyetértésben – úgy gondolja, hogy a katasztrófa már megtörtént. Ezért nem lehet a Zóna sem *ukronia* („Semmikoria”), sem *utópia* („Seholia”). A Zóna nem időben előttünk, hanem térben mellettünk levő hely. Mint Walter Benjamin írta *Zentralpark* című töredékes feljegyzéseiben: „A haladás fogalma a katasztrófa eszméjébe ágyazandó. Az a katasztrófa, hogy »ez így megy

⁷A fogalmat Mircea Eliade vezette be: „Az ember azért tud a szentről, mert az *megnyilatkozik*, és a profántól tökéletesen különbözőnek bizonyul. A szentnek ezt a megnyilatkozását itt a *hierophánia* szóval kívánjuk jelölni (görögül hierosz = szent; phainomai = megmutatkozni).” In uő: *A szent és a profán*. Budapest, 1987. 7. o.

⁸Andrej Tarkovszkij: Szlovo ob Apokalipszise. In *Izskusstvo Kino* 1989/2. szám, 95–100. o.

⁹Nyikoláj Bergyajev: *Russzkaja igyeja*. Párizs, 1971. 132. o.

tovább«. A katasztrófa nem a mindenkori következő, hanem a mindenkori adott. Strindberg gondolata: nem a ránk váró pokol a baj, hanem életünk.”¹⁰ Egy interjúban Tarkovszkij hangsúlyozta is, hogy a Zónát úgy akarja ábrázolni, mintha itt lenne mellettünk, mintha valóban létezne, és mindaz, ami a filmen látható – itt és most történne. Ezért a katasztrófa a **Sztalker**ban nem az aránylag tűrhető jelennel szembeállított rémkép, mint a szokványos sci-fikben, ahol a szörnyeteg jövő csak azért bukik elő az idő méhéből, hogy miután megvigasztalta az embereket jelenük sivárságáért (azzal ugyanis, hogy a jövő még sivárabb lesz, ha egyáltalán lesz), illedelmesen visszatérjen oda, ahonnan jött – a képzelet birodalmába. Tarkovszkij számára a katasztrófa nem külső, befejezett tény, hanem a civilizációs folyamat kifejlődésében, a történelmi haladás szövetében burjánzó folyamat. De ugyanezért nem jelent pesszimizmust, egyoldalú és lemondó negativitást Tarkovszkij „katasztrófizmusa”. Mert nála nincs lezárva a folyamat, nincs végleges ítélet abban a „perben”, mely az ember ügyében folyik e Földön. A katasztrófa ilyen felfogásával Tarkovszkij nem lezárja, hanem megnyitja hősei és nézői gondolkodását. A katasztrófa sohasem teljes, sohasem végleges, sohasem kárhoztatja az embert passzivitásra, és sohasem menti meg attól a felelősségtől, hogy szembenézzen azzal, ami történt és történik, és erkölcsi személyiséggé formálja magát. A rossz bekövetkezése nem vezet szükségszerűen a rossz előtt való behódoláshoz. Az erkölcsi személyiség kialakulása csak akkor képzelhető el, ha képessé válunk a szembenézésre a rosszal, a katasztrófával, ami bekövetkezett és nap mint nap történik velünk. Így lehet az emberiség történelmének mélypontja egyben a történelem csúcspontja is, így lehetünk a legmagasabban éppen akkor, amikor a legmélyebben vagyunk.

Tarkovszkij az időt abszolutizáló, mindenek fölé helyező korunkat, a „pénz-idő”, az „államidő” és a „szabadidő” korát – mint mondtuk – időtől fosztott kornak látja és láttatja. A század nagy botrányait az idő végeként értelmezi. A halott idő képe a természet, a történelem, a kultúra romjaiban, tetemeiben, emléktárgyaiban, úgy maradt, kimerevedett és megmerevedett életdarabkáiban – Tarkovszkijnál szokatlan módon – *allegorikusan és emblémaszerűen* szövődik bele a Zóna egészében szimbolikusan megjelenített „lelkes természetnek” közegébe, a hősök belső világában feltámadt időbe, az örökkévalóságba. Csak a halott idő képe allegorikus, s pontosan azért lehet az, mert halott, mert nem jelenik már meg benne érzékileg jelenvaló módon az abszolút idő szentsége. A Zóna azonban éppen az a színtér, ahol az idő halála antinómikusan az örökkévalósággal szembesül; az örökkévalósággal, amely az idő halálán túl van és a filmképben a hősök lelkiállapotától, ráhangoltságától függően közvetlenül, tisztán szellemi módon jelenik meg (tehát megint csak nem a külső világot áthatva, érzékileg, hierophaniaként), belső utazásuk kegyelmi pillanataiban, a befelé fordulás – alvás, félálom, révület – legmélyebb állapotaiban. A Zóna „paradicsomában”, az út során mindvégig az idő halálának katasztrófá-

¹⁰Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969. 292. o.

jára emlékezünk, melynek következményei allegorikusan – civilizációs roncsok, hulladékok, kulturális romok emblémáinak képében – akár a bebalzsamozott holttestek különülnek el a természet organikus rendjétől, mintha kiszakították volna őket az élet köréből: mereven és idegenül, örökre a halál körébe zárva. A mindig távolról vagy homályban láttatott holttestek, vagy a víz alatt mutatott tárgyak sem a **Tükörből** ismerős enyészet – a rothadás, szétázás, szétesés – képeiben jelennek meg, hanem sterilen. A nedvesség uralkodó képi elemét ezekben a jelenetekben – a belső halál, a szellemi sivárság kivételéseként – a szárazságé váltja föl. A por, a homok Tarkovszkij filmjeiben oly szokatlan eleme jelenik meg itt: (emlékezzünk például arra a jelenetre, ahol az Író – elsőként kelve át az úgynevezett „húsdarálón” – előresiet és egy hatalmas homokos padlástérben találja magát). Még az út során megpillantott holttestek is mintha nem-igaziak lennének, állaguk homokszerű. A Tarkovszkij-filmek jellegzetes víz alatti tárgyai is élettelenek: csempézett medence alján fekszenek, mintha nem is az élet, de a halál vize venné őket körül. És még az egész filmet átható – Tarkovszkij kifejezését idézzük – „Zen-tartalmú” filmzenébe is beleszövődik egy „sivatagi” motívum, Ravel *Bolerója*. A filmbéli sorok, arcok, tájak is olyanok, mintha kiveszett volna belőlük az idő – élettelenek, üresek, sivarak, merevek. Csak az alvás, az álom, a meditáció, vagyis a befelé fordulás állapotaiban szellemülnek át, elevenednek meg. A belső sivárság, a szellemi halál nemcsak így – metonimikusan és allegorikusan tárgyiasulva – építi fel a Zóna antinómikus világát, hanem közvetlenül a hősök sorsában és alakjában is, a halott szellem átfogó létmódjaiban. A belső kiszáradás, a *lélek elporladása* az esztéta típusát megtestesítő Íróban az *unalom* átfogó esztétikai kategóriájában és a cinizmus kísértéseiben jelenik meg, a tudományos racionalitást megtestesítő Tudósban a kísérletezés életellenes s világhatalmi vágyában és következményeiben, a vallási hitet megtestesítő Sztalkerban, a „Zóna papjában” pedig az *erőszakos népboldogítás* kísértésében. A Zónában tett zarándokút, a belső utazás lényege éppen ennek a háromféle halálnak a legyőzése. A belső út a személyiségben a halott állapotból az erkölcsi újjászületés, a szellemi feltámadás felé vezet, s noha maguk a film hősei nem lépnek át ebbe a másik állapotba, a film végére kiérnek a halálból.

A Zóna „másik világába” nem az időben megtett fantasztikus ugrással, hanem a földrajzi térben megtett helyváltoztatással jutnak el a film hősei. A legnépszerűbb kalandformák egyikének, az utazásnak azonban erkölcsi jelentősége van a filmben: a földrajzi térben megtett út – *zarándokút*. A helyváltoztatás a régi keresztény irodalomból ismert módon az erkölcsi újjászületés allegóriája. A Sztalker, az Író, a Professzor úgy utaznak a Zónába, ahogy a középkori ember utazott a vallási irodalom útirajzaiban a paradicsomba vagy a pokolba: nem hagyják el a reális földrajzi teret. A helyváltoztatás két pontja pedig (honnan hová?) értékviszonyt fejez ki. Az út – a hősök belső világában – a fekete-fehér stilizációjú „bűnös hely”, a „halott idő” felől vezet a színekben tobzódó, levegős „szent hely”, az „élő” vagy „abszolút idő” szférája felé, s még tovább: a kötöttségek, a lélek rabsága felől a szabadság, a körülhatárolt és kö-

rülkerített tér felől a határtalan tér felé, az erkölcs nélküli hely felől az erkölcsi hely felé. A Zóna persze, mint már utaltunk rá, nem allegória, hanem antinómikus szimbólum, amely valóságosan megjeleníti a „szent helyet”, de nem Paradicsomként, ahol már csak üdvözültek lehetnének jelen, hanem az erkölcsi újjászületés színtereként, amelynek atmoszférájában a lélek erkölcsi erőfeszítése egyáltalán lehetségessé válik. Aki a Zónába lép, az lelkierésétől függően lehetőséget kap rá, hogy „jobbá váljon”, hogy a Zóna antinómikus tartományaiban szembesüljön a spirituális katasztrófával, ami bekövetkezett, s ezáltal erőt gyűjtsön az újjászületéshez, ha tetszik, a „második” születéshez. (Ebben az értelemben az utazás a „beavatási halál” rítusának jelentését is magában foglalja.) A keresztény irodalom toposzát, a világ középpontjába tett utazást tehát úgy kell értenünk a **Sztalker**ban, hogy a hősök és a néző spirituális újjászületése, megtisztulása a halál salakjától csak a Zónában lehetséges.

E keresztény „topográfiai” háttér nélkül a Sztalker alakja is szegényebb lenne. Hiszen a középkori felfogás szerint – írja Jurij Lotman – „a hosszú utazás az embert szentté teszi. A szentségre való törekvés magában foglalja a letelepedés visszautasítását és az útrakelés szükségszerűségét. Márpedig a Sztalker figurája éppen a szent, pontosabban a *szent félkegyelmű*, a 'jurogyivij' felé mozdul el, a hiten belül ő a vallási hit lehetőségét képviseli. A középkorban a bűnnel való szakítást eltávolodásként, térbeli helyváltoztatásként fogták fel. Így például a kolostorba vonulás olyan helyváltoztatás volt, melynek során a bűnös helyet cserélték fel a szent helyre, s ebben az értelemben a zarándokúthoz és a halálhoz lett hasonlóvá, amelyet szintén térbeli és földrajzi helyváltoztatásként fogták fel”.¹¹ Minden út és útra kelés a vallásos gondolkodásban a „zarándoklat, a világ középpontjába való vándorlás szimbóluma lehet”.¹² Az útrakelés vallási hőstette feltételezi a családról, a házról, a közösségben elfoglalt helyről való lemondást. A vándor hátat fordít ennek a világnak, hogy teljes valójával a másik felé forduljon: „Akik a keresést, a középponthoz vezető utat választották – írja Eliade –, azoknak le kell mondaniuk a családban és a közösségben elfoglalt helyről, a »fészekről«, és egyes-egyedül a legmagasabb igazsághoz való »vándorlásnak« kell szentelniük magukat”.¹³ Tarkovszkij szinte minden hőse állandóan úton van, Rubljovtól és vándorló szerzetestársaitól kezdve a Földet elhagyó „kozmosz vándoron”, Krisz Kelvinén át a Sztalkerig, Gorcsakovig, a vándorpostásig, Ottóig. Megannyi „orosz vándor”, „történelmi orosz mártír”, „hajléktalan orosz földönfutó” ('russzkij, bezdomnij szkitalc'), akiknek – Dosztojevszkij szavai szerint – „az egész világ boldogságára van szükségük, hogy megnyugodjanak: olcsóbban nem adják”.¹⁴ „Csakugyan – írta Vaszilij Rozanov –, az oroszok szinte olyanok már mint valami no-

¹¹J. M. Lotman: A földrajzi tér fogalma az orosz középkori szövegekben. In uő: *Szöveg, modell, típus*. Budapest, 1973. 346–347. o.

¹²Mircea Eliade, *i. m.* 173. o. L. még ehhez: Pierre A. Sigal: *Isten vándorai*. Budapest, 1989.

¹³Mircea Eliade, *uo.*

¹⁴F. M. Dosztojevszkij: *Puskin*. In uő: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Budapest, 1972. 174. o.

mád arab nép, amely šaját földjén egyik helyről a másikra vándorol”.¹⁵ A vándor orosz típusában – mint az ortodox kereszténység szinte minden összetevőjében – a pogány szláv és a keresztény vallási alkatelem kapcsolódik össze: a nomadizálásként felfogott pogány szabadság (a kötetlenség, ’volja’) szellemül át és szentelődik meg a zarándok, a világtól elforduló vándor aszketikus keresztény típusában. A kialakult, szilárd életformával (’bit’-tel) és különösen annak polgári változatával szemben még a 20. században is oly erős orosz ellenszenv,¹⁶ a végleges letelepedés visszautasítása, a kötetlenség vágya, az a könynyedség, amivel tíz- és tízmilliók cseréltek és cserélnek mindmáig lakóhelyet, maguk mögött hagyva javaikat, korábbi házukat, lakásukat, vagy az a flegma, amivel a szociális vagy háborús kényszerköltöztetéseket fogadták, erre az archaikus nomadizáló beállítottságra vezethető vissza, amit persze a hatalmas, lakatlan és belakhatatlan orosz földek, a végtelen orosz tér is segített konzerválni.¹⁷ A *Sztalker*ban, majd különösen a *Nosztalgiában* és az *Áldozathozatalban* kulcsmotívummá válik a világnak, családjának hátat fordító szent aszkéta (a *Sztalker*, Domenico) és az erre képtelen művész ellentéte, aki vagy belehal abba, hogy nem tud szellemi értelemben útra kelni és elszakadni háza népétől (Gorcsakov), vagy beleőrül ebbe, és csak házát elpusztítva képes megcselekedni azt (Alexander). A szent utazás, a zarándokút, a belső út, az úton levés, a vándor (’sztrannjik’) alakja nemcsak Tarkovszkij vagy Dosztojevszkij,

¹⁵Vaszilij Rozanov: Opavsije lisztyja. In uő: *Izbrannoje*. München 1970. 137. o.

¹⁶Darja Hrenova 1995-ös kis Tarkovszkij-etűdjében azt írja, hogy a vándor – az „Isten vándora”, az „örök vándor”, a „zarándok” – típusa azért maradhatott fenn Oroszországban, mert itt nem volt reformáció. Nyugaton „a reformációt követően a magasrendű vallási eszményeket átvitték a munkával eltöltött földi életre, és új szakasz kezdődött a történelemben azzal, hogy a hívő ember lelki üdvének elnyeréséhez elég volt, ha becsületesen dolgozik és gyarapítja gazdagságát”. Ezzel ugyanis „a vándort övező szakrális dicsfény szertefoszlott, a vándorból »felesleges ember«, egyszerű csavargó lett. Oroszországban nem volt ilyen reformáció, és így a pravoszlávia/ortodoxia számára a vándor változatlanul szakrális, kiemelkedően spirituális alak maradhatott.” (Darja Hrenova: Vecsnije sztrannjiki [Tarkovszkij – russzkij nacionalnij hudozsnjik?]. In *Tarkovszkij – 95*. Moszkva, 1995. 50. o.)

¹⁷„Az életformának az a kötetlensége, amely Oroszországban tapasztalható, ismeretlen a Nyugat nyárspolgári normákkal megbéklyózott népei számára. Csak Oroszországban nem ismerik a polgári élet formáinak és konvencióinak nyomását, a kispolgári család zsarnokságát – fejt ki Nyikoláj Bergyajev Oroszország »rejtélyes antinómikus« természetének egyik oldalát »Oroszország lelke« című nevezetes tanulmányában. – Az orosz nép nagysága és elhivatottsága a magasabb rendű spirituális életre a vándor típusában összpontosul. A vándor típusa Oroszországban nemcsak a nép életében, hanem a kulturális életben, az értelmiség legjobb részének életében is kifejeződésre talált. Ebben az értelmiségi körben is találunk vándorokat, szabad lelkeket, akiket nem béklyóz semmi, akik örökösen úton vannak, mert a láthatatlan várost keresik. Az ő történetüket olvashatjuk a nagy orosz irodalom lapjain. Ezeket az értelmiségi vándorokat hol az orosz föld nyughatatlan bolyongóinak, hol pedig elpártoltaknak (’otsenyec’) nevezik. Megtalálhatók már Puskinnál és Lermontovnál is, később Tolsztojnál és Dosztojevszkijnél. (...) Az orosz lélek sehogy sem tud egy helyben maradni, egy helyben megtelepedni, nem kispolgári, nem lokális lélek ez. Oroszországban a népi lélek végtelen szonjúsággal keresi, kutatja a láthatatlan Kityezs városát, a láthatatlan hazát.” (Nyikoláj Bergyajev: Dusa Rosszi. In uő: *Szugyba Rosszii*. Moszkva, 1918, reprint, 1990. 12–13. o.)

de az egész modern orosz irodalom számára alapvető fontosságú volt. „Csak egyetlen utazás van, amely számít – az, amely saját belső világunkba vezet – mondja ezzel kapcsolatban Tarkovszkij. – Beutazhatjuk az egész világot anélkül, hogy bármit tanulnánk belőle. Nem biztos, hogy az utazás mindig visszatéréssel végződik. Az ember sohasem térhet vissza oda, ahonnan elindult, mert időközben megváltozott. S persze senki nem szökhet meg önmaga elől: az elől, ami bensőjében lakozik, s amelyet úgy hurcol magával, mint teknősbéka a páncélját. A világutazás csak jelképes utazás. Bárhová utazzon is az ember, állandóan keresni fogja a lelkét.”¹⁸

AZ ERŐFESZÍTÉS ÉS AZ IMA VISZONYA

Az önmagunkhoz való viszony: az erőfeszítés viszonya; a másikhöz való viszony: az ima viszonya. De az erőfeszítés viszonya az ima viszonyából nyeri hatóerejét. Franz Kafkának ez a mély gondolata¹⁹ tér vissza a **Sztalker** etikai alaptémájában. Az erőfeszítés viszonyát a film *kereső érzületű* hősei – az Író és a Professzor testesítik meg. Kálváriájuk éppen abból fakad, hogy elveszítették a hit képességét, képtelenek az ima viszonyára. Az Író nem hisz az olvasóban, nem hisz az irodalomban, megveti saját tevékenységét, kiábrándult eszményeiből, utálja az embereket. A Professzor belefáradt az igazság keresésébe, nem hisz már abban, hogy az embereket a tudománnyal boldoggá lehet tenni, tudományos szempontból azonban kártékonynak és veszedelmesnek tartja az emberboldogítás minden más útját, a művész és a vallásos ember hitét egyaránt. Egyik sem hisz önmagában. Utjuk elején képtelenek odafordulni a másikhöz, képtelenek kontaktusba lépni a másikkal. Utjuk során örökösen marják, gyötrik, bosszantják egymást. Az önmagukba zárkózott, a másik lényt –

¹⁸Andrej Tarkovszkij: O prirogye nosztalgii. In *Iszkusstvo Kino* 1989. 2. szám, 135. o. Tarkovszkij ugyanakkor elhárítja magától (s alighanem joggal) a „romantikus” jelzőt. Mikor életinterjújának készítője megjegyzi, hogy „hősei a romantikus poémák hőseihez hasonlítanak, mindig úton vannak, mindig keresnek valamit, és ez a zarándoklat és keresés egyfajta beavatássá válik számukra, mint például a **Sztalker**ban, amely teljes egészében e szerint a romantikus séma szerint van felépítve”, akkor Tarkovszkij ezt mondja: „De hát azt csak nem fogja állítani, hogy Dosztojevszkij is romantikus?! Világnézeti értelemben minden, csak nem romantikus. A hősei mégis mindig úton vannak.” A kérdező még közbeveti: „Inkább labirintusban.” Mire Tarkovszkij: „Az lényegtelen! Ez attól még ugyanannak a vándorló és kereső embernek a története, aki mint Diogenész, lámpással kezében járja a világot. Ilyen Raszkolnyikov, ilyen Aljosa Karamazov – örökösen úton van mindegyik. Az, hogy a hősök úton vannak, nem feltétlenül a romantika jele. Persze, megvan a romantikában is, de nem ez a legfontosabb benne.” (*Vsztaty na puty*, In *i. m.* 118. o.)

¹⁹Az úgynevezett „oktávfüzetek” egyik aforizmája ez, amelynek teljes szövege Halasi Zoltán fordításában így hangzik: „Az alázat mindenkit, még a kétségbeesésében elszigetelt magányost is, a legerősebb kapcsolattal fűzi embertársaihoz, méghozzá azonnal, persze csak ha alázata teljes és szüntelen. Ez azért lehetséges, mert az alázat az ima igazi nyelve, egyszerre fohász és a legszilárdabb kötelék. A felebaráti viszony az ima viszonya, a magunkhoz való viszonyunk a törekvés viszonya, az imából merítünk erőt a törekvéshez.” (Franz Kafka: *Az én cellám – az én váram*. Budapest, 1989. 45. o.)

beleértve a Zónát is – tárgynak tekintő tudatok érintkezési formája a filmben: a botrány, a harc, a gyakran tettelegességgel fajúló összecsapás. Az ember önmagához való viszonya – az erőfeszítés viszonya – az ima viszonyára való képesség nélkül pusztá őrlődéshez, a személyiség széthullásához vagy önmagába gubózásához vezethet csak. Tarkovszkij a személyiségnek abból a – modernitásra jellemző – egzisztenciális állapotából indul ki filmjében, amelyben a mindentől és mindenkitől elvált, elszakadt, elkülönült, *kötetlenül szabad individuum* e szabadságáért a szellem életével fizet: valóságos, eleven életből, kozmikus és közösségi testből valóság nélküli létté, pusztá tudattá, „cogitó”-vá, spekulációvá, fantazmagóriává csökevényesül, azaz szellemi és erkölcsi értelemben elpusztul, kihal. A civilizáció tudathasadása abban áll, hogy a különféle tudatformák – művészet, tudomány, vallás – elidegenednek egymástól, és kölcsönösen megkérdőjelezzik egymás létjogosultságát, miközben az – ily módon – szellemi iránytű nélkül maradt kultúrát a civilizáció gyakorlata kezdi lerombolni. Így maga a civilizáció értelme kérdőjeleződik meg. A Zóna egy ilyen önpusztító civilizáció romjain keletkezik.

Az ima viszonya nélkül, a másokban való hit nélkül nem lehetséges erkölcsi személyiség, azaz nem lehetséges a tudat kitágulása, a szubjektum szellemi visszavétele. Sem a művészi ihlet „üvegyöngyei”, sem a „tudomány igazsága” nem helyettesítheti ezt a hitet. A Professzor – a tudatszerű létezés e szimbolikus alakja – a Tudomány „rációját”, az ember nélküli és embertelen észet vetíti rá a világra, a természetre, a másik emberre. Nem hitet, hanem bizonyosságot keres, a hit az ő világából ki van zárva. A Tudomány úgy jelenik itt meg, mint *a hit abszurditásának megsemmisítője*, vagyis mint a végső megoldás keresése, a világ végére jutás konok szándéka és eszelős képzelgése, a természet és a történelem nyugtalanítóan nyitott életének „megnyugtató lezárása”. Az önálló tudatformává keményedett Tudomány, a tudományos ész számára semmi nem létezik (s nem szabad, hogy létezzen), ami túl van rajta: ha nincs rá megoldás, akkor meg kell semmisíteni, még mielőtt ésszerűtlenségével a civilizáció ellen fordul. Ezzel azonban valójában csak a civilizáció szellemi alapját lehet megsemmisíteni, mindazt, ami éppen azáltal ad érvényességet a fennállónak, hogy túl van rajta. A Professzor e világ mindenféle transzcendálásának szükségességét és lehetőségét megkérdőjelezi, amikor – úgymond – „algebrával akarja ellenőrizni a Zóna csodáit”. Azaz ki akarja mutatni, hogy a csoda nem létezik. De mivel a csoda éppoly kevésbé cáfolható, mint bizonyítható, hiszen a hit hozza létre, a Professzor *kétségbeesésében* (hisz ne feledjük: a film hősei, beleértve a Sztalkert is, mind kétségbeesettek!) meg akarja semmisíteni a csodát, el akarja pusztítani a Szobát, ahol a lélek legmélyebb kívánságai teljesülnek. Ha a Szoba megsemmisíthető, ha „Isten halott”, akkor nincs szükség többé hitre, akkor marad a keserves, de legalább illúziók nélküli tiszta tudás. Csakhogy ez a tudás képtelen válaszolni a „lenni vagy nem lenni”, a „mivégre” és „mi módon” kérdéseire, képtelen boldoggá tenni a boldogtalanokat, szabaddá a rabságban sýnylődőket. Csak arra képes, hogy elvegye tőlük az utolsó reményt is. A tudományos ész szempontjából minden erkölcsi kötelék, min-

den erkölcsi eszmény csak illúzió, babona, felesleges nyűg. Az „emberi állapot” tudományos szempontból nem is létezik. Isten, az Abszolútum, a Szépség, a Jóság, a Boldogság, a Szabadság tudományosan nem „verifikálható”, megannyi mítosz, metafora, ideologéma, nyelvjáték. A Professor hit nélküli tudása felszabadítja az embert az erkölcsi törvények alól: minden megengedhető, amit a világ tudományos szempontból „objektív” törvényei nem tiltanak. Ez a tudás, a modern ideologikus tudások egyike, mely oly sokra tartja a bizonyosságot, valójában semmiféle bizonyossággal nem tud szolgálni a személy sorsát, a történelem kimenetelét vagy akár csak a holnapi napot illetően a tegnapi napról nem is beszélve. A tudomány személytelen, a transzcendens „másik világtól”, az emberi lény létezésétől elvonatkoztatató igazsága a személy életéhez visszakanyarodva legfeljebb erőszakot tehet rajta, de nem oldhat meg semmit. Nem válhat életvitelének, önértékelésének, etikájának alapjává. Ha a tudomány erkölcsi „babonáktól”, transzcendens „illúzióktól” megszabadított igazságát az emberre, a történelemre, a természetre vonatkoztatják, az csak katasztrófához vezethet.

Az Író – a kierkegaard-i „esztétikai stádium” megtestesítője – az esztéta típusát képviseli, aki egy Isten nélküli világot egyszerűen unalmasnak érez a maga számára. A rejtélyek, a misztikum, a házi szellemek nélküli világ, mely a matematika vastörvényei szerint működik – unalmas világ. A Zónába is azért utazik, hogy így űzze el kicsit az unalmát: veszélyt, kalandot, csodát keres. Az unalom érzülete, a létunalom a lélekteleenné vált, érvényességét veszített és mégis fennálló világ jellegzetesen esztétikai felfogásmódjának felel meg. A lélek egyik halálneme. Az Író kiáltványai az unalomról – Pilinszky Jánost idézve – egy halott világ halottaslevelei.²⁰ Azt jelenti, hogy a világ már – még? épp ott és akkor? – nem eléggé izgató, változatos, szórakoztató. Az unalom kategóriájában tudatosított világ nem erkölcsi világ. Az unalom túl van az erkölcsön, hiszen az erkölcsi éppúgy lehet unalmas, ahogy az erkölcstelen lenyűgöző, gyönyörködtető, szórakoztató. Míg a Professor a másik személyt az „objektív igazság” mércéjével méri, és az ima viszonyát a megismerés viszonyával, az önfeláldozást az érdeklődéssel, a hitet a „pozitív ismerettel” helyettesíti, addig az Író az érzéki különbség – az esztétikailag érdekes, izgató másság, eltérés, szokatlanság – mértékével mér mindent és az ima végtelen, személyes viszonyát a bírás viszonyával, a szellemi örömet az anyagi élvezettel, a hitet a mámorral próbálja helyettesíteni. Az Író számára a Tudomány igazsága sem létezik, hi-

²⁰Pilinszky János: Levél az unalomról. In uő: *A mélypont ünnepélye*. 1. kötet, Budapest, 1984. 235. o. Írásában Pilinszky egy húszéves lány levelét idézi: „...unom a munkámat, unom a napi felkelést, lefekvést... unom, hogy még saját szervezetemnek is rabja vagyok... unom a mozit, unom a színházat, unom a könyveket és unom egész nyomorult kis életemet.” Pilinszky a levélen tűnődve megjegyzi: „Unalom. Ez a szó, ha jól emlékszem, egyáltalán nem is szerepel az evangéliumban. A gyökeresen keresztény világszemlélet ezt a szót nem ismerte, legalábbis nem mint életérzést, pedig semmi, ami emberi, nem volt idegen tőle.” (*I. m.* 234. o.)

szen végtelenül unalmas, s nem létezik – hacsak nem érdekesség, unaloműző kaland formájában – a Sztalker Szobájának csodás hatalma sem. Az esztéta nem képes hinni, pedig – a változatosság kedvéért! – szeretne. A Tudós nem akar hinni, minden porcikája tiltakozik a hit „veszélyes badarsága” ellen. Ezért nincs mit kérniük a Szobától, amikor célhoz érnek. Mert nem tudják, hogyan kell kérni, mert nem ismerik az ima viszonyát. A csoda, a vallási hit *salto mortale*ja rajtuk nem segíthet, ehhez abszolút hit kellene, ami csak a legerősebb lelkekben van meg (ilyen lélek a Sztalker kislánya). Az erkölcsi személyiség viszont csak saját szellemi erőfeszítésük eredménye lehet, nem kaphatják kívülről, mintegy ajándékba. Ha megadatna a csoda, az számukra szellemi értelemben a véget jelentené. Semmivé válnának, hiszen még az az erőfeszítés is megszűnne életükben, amellyel azt akarták elérni, amit a csoda hirtelen mozdulattal a lábuk elé helyez. Ha az Író hirtelen megtudná, hogy zseni, ha nem szenvedne a kétségektől, a bizonytalanságtól, a meddőségtől, a sivárságtól és az unalomtól, akkor – mint ő maga ismeri be – nem lenne többé miért írnia, akkor még annyi lelki ereje sem maradna, hogy egy ilyen utazásra vállalkozzon. A csoda mint külső fordulat a sorsban elejét venné az egyetlen igazi csodának, ami szellemi természetű és csak belülről fakadhat. A csoda csak akkor lehet igazi, ha magában a személyiségben, legbelül következik be. A Szoba küszöbére érve mindketten rádöbbennek, hogy a csoda nem mutatvány, nem szemfényvesztés, nem fantasztikum, hanem a belső megváltozás, a hit képességének visszaszerzése. A csoda bennük magukban van, s amikor a Szoba előtti medence szélén üldögélve hosszan és elszótlanodva a zuhogó esőbe bámulnak, tulajdonképpen imádkoznak.

A Professor és az Író a boldogtalan tudat kálváriájának két szimbolikus alakja, ami nem jelenti azt, hogy a filmben ne érzékletesen, konkrét személyekként jelennének meg. Zarándokútjuk értelme abban rejlik, hogy átéljék bűnösségüket, szellemi halálukat, abba mintegy beavatást nyerjenek a Zónában, és újra képessé váljanak az ima viszonyára, ami újjászületésük előfeltétele. Az önmagába zárkózó tudat keménységét, merev szembenállását a világgal, a lázadás és gyűlölködés érzületét a filmben a tanácstalanság érzülete váltja fel. Elszótlanodásuk, némaságuk jelzi, hogy a rezignáció állapotába jutottak. Márpedig a rezignáció a hit előszobája. A hallgatás, a némaság – Tarkovszkij e régi és kedves témája, amelynek összefüggése a keresztény és az ázsiai vallási kultúrákkal és az európai konzervatív eszmekörrel aligha szorul bizonyításra – nemcsak vezeklési mód lehet, mint Rubljov némasági fogadalma. A némaság – kilépés a „bűnösség állapotából”, és egyben megnyílás a világ előtt, engedékenység és türelem a világgal, az emberekkel szemben. A némaság egyfajta aszkézis: önmegtartóztatás, lemondás a nyelvről, elfordulás a szellem világi lármájától. Mert a némasággal itt a fecsegés, az érvényességét veszített szellem bőbeszédűsége és hangossága áll szemben. A némaság végtelen komolysággal ruhazza fel a létezést. Paradox módon épp ezzel adja meg a nyelvnek az őt megillető jelentőséget. A szó újra Igévé válik, súlyát éppen a némaság, elsőbbségét a valósággal szemben éppen ki nem mondása adja meg. A szó komoly-

sága, univerzalitása, ünnepélyessége a fecsegő és egymást túlharsogó, dühödt tudatok világában a némasággal adható vissza. A némaság és a komolyság, a némaság és az emelkedettség elválaszthatatlanok egymástól. A némaság nem közönyt jelent, hanem mindennek átlátását és átérzését, megbocsátását és feloldását anélkül, hogy mi magunk beleszólnánk, értelmeznénk, megváltoztatnánk a világot. Ezáltal veszi fel a kapcsolatot a tudatlény az Abszolútummal, ezáltal tehet szert kozmikus tudatra és kozmikus érzékenységre, amely oly távol van a „holt lelkek” kisszerű nyüzsgésétől és zsörtölődésétől. A hősök némasága Isten némaságának ikonjává válik, a cselekvő szeretet némaságává, amely a létezés minden részletét áthatja, s amely az élet minden rezdülésében örömet talál. Tarkovszkij bizonyos fokig a művészetet is ilyen aktív és szereplő némaságnak, *hallgatás*nak tekinti. Alighanem a film az egyetlen művészeti ág, amelyben a hallgatásnak ez a szerzői pozíciója egyáltalán kialakítható. Az a mód, ahogyan Tarkovszkij megörökíti az idő múlását a látható világban, mindig érzékelteti ezt a hallgatást, ezt a különös némaságot. Tarkovszkij filmjeiben nagyon lényegesek ugyan a verbális közlések, de a csúcspontokon, a háttérhelyzetekben a beszéd mormolássá, sóhajjá, verssé, személytelen és távoli proféciává alakul át, hogy végül teljesen megszűnjön, elfoglalja helyét a szótlanosság, a némaság, a nézés. A művész feladata nem az, hogy – megmérkőzve a Teremtővel – új és más világot teremtsen, hogy ítéletet mondjon a világ felett, hanem az, hogy engedje feltárulkozni annak sajátos jóságát és szépségét. Számára mindenben – emberi sorsokban, természetben, kultúrában – az erkölcsi Abszolútum szellemi szépsége tárulkozik fel lezárhatatlanul tovagyűrűző jelentései ígésző gazdagságában. Hallgatni tehát annyi, mint beszélni hagyni a másikat, beszélni engedni magát a világmindenséget. Erre a néma, ráhagyatkozó, a végtelenben elmerülő nézésre kell ráhangolódniuk a **Sztalker** nézőinek is. A **Sztalkert** úgy kell nézni, ahogy a beomlott mennyezetű Szobában a film hősei nézik az esőt.

A SZTALKER – A ZÓNA PAPJA

A Sztalker, a film központi figurája, az ima viszonyának hordozója az erkölcsi próbatétel során. Belőle az önmagához való viszonyulás erőfeszítése hiányzik. Sztalker nem az esztéta és a tudós „jön, rosszon túli” értékrendje felé mozdul el az etika szférájából, hanem sokkal inkább a vallási zseni értékrendje felé. Az etika szférájában szilárdan a film egyetlen alakja, a Sztalker felesége áll, érthető módon a házasság, a család összefüggésében.

A név – Sztalker – a *to stalk* angol igéből származik. Olyan emberek foglalkozását jelenti, akik – a film stilizált társadalmában – átlépik a határokat. A sztalkerek hivatásos határsértők, a filmbeli Sztalker viszont inkább benső természetű szerint az. Nem is határsértő, inkább közvetítő két világ között. Társadalmon kívüli, üldözött, kiközösített, megbélyegzett lény, de egyben *kiválasztott*, „megjelölt” ember is, amire tövig nyírt hajában öszes folt utal (a kivá-

lasztottságnak Tarkovszkij a **Nosztalgiában** is ugyanezt a képi megfogalmazását választja majd). Félkegyelmű – hangzik el vele kapcsolatban többször is, de mint Dosztojevszkij ismert regényében Miskin krisztusi alakja, az övé is a szent felé közelít. A Sztalker – szent félkegyelmű, 'jurogyvij'. Közlekedésmódja a világban a botrány. Megszállott: saját hitét és nem a világ logikáját követi, bármi legyen is ennek következménye. Nem mérlegel. Nincs választása. Más létmód nincsen számára, s e tekintetben inkább a természethez, mint az emberi világhoz tartozik. Ezért is látszik a világ szemében megátalkodottnak és bolondnak. Alakja arra emlékeztet, amire maga a Zóna is, s amit ez a világ igyekszik kirekeszteni magából: az igazságra, a természetre, az életre, a hit nélkülözhetetlenségére. Sztalker hite abszolút és töretlen. Nem érzékeli a határt világ és személyiség között. A szent félkegyelmű tudatában az Abszolútum nyilatkozik meg. De ez azt is jelenti, hogy tudatából hiányzik a reflexió, a kérdés és a kétség. Mintha a természettel lenne egylényegű, noha értelmes lény. Az élő bolygó – az értelmes Solaris – abszolút tudatával fakad egy tőről e szent bolond, e „lelki szegény” tudata. Ezért mondhatjuk, hogy a Sztalker alakja nem az etikai szférában gyökerezik.

Sztalker nem egyszerűen „embercsempész” vagy „emberkísérő”. Ő az Övezet, a Zóna papja (kissé tán a Zóna „fia” is): beavató és térítő. A világ az ő számára börtön, a Zónán kívül mindenütt egyformán börtönben érzi magát. A Zóna a Sztalker temploma. A Szoba pedig – a Zóna középpontja – maga Isten vagy a hit csodájában megnyilatkozó isteni erő. „A Zóna olyan, mint egy bonyolult csapda – mondja Sztalker. – Nem tudom, milyen lehet emberek nélkül, de amint az ember feltűnik – járhatatlanná válik.” A Zónában titokzatos, ésszel felfoghatatlan rend van. Nem lehet akárhogyan mozogni, akárhogyan viselkedni benne. Ez ellentétben áll a Zónán kívüli világgal, amelyből a szellemi érvényességet adó rend – s nem a rendőrség rendje – kiveszett. A Zóna – szent hely. Meggyalázása, törvényeinek megszegése, méltóságának semmibevétele megtorlást, büntetést von maga után. Tabui, titokzatos szabályai, amelyeket a Sztalker nem győz hangsúlyozni, arra való, hogy felkészítsék az utazót a Szobával való találkozásra: átítassák tudatát áhítattal és félelemmel. Azaz a szellemmel tehát, amelyet az Író annyira hiányol a világban: a titok, a rejtély tudatával, a szentség tiszteletével.

A Szoba a Zóna ígérete és misztikus értelme. Mindenki a Szobát keresi a Zónában, de hogy valójában mit kap tőle, nem tudhatja előre. A közhiedelem szerint a Szoba az ember legtitkosabb kívánságát, legmélyebb vágyát teljesíti, akár tudatában van ennek valaki, akár nincs. A Szoba a lélek mélyén meghúzódó igazság tükre. Félelmetes annak, aki nem tud vagy nem akar szembenézni az igazsággal, önmagával és semmi annak, aki igaz valójában látja magát, mert lelkében rég e Szobában él. (Annak aztán nincs is mit kérnie a Szobától, hiszen mindent megkapott már, mint a Sztalker, míg az Író és a Professor nem mernek kérni tőle semmit, mert még nem néztek szembe igaz valójukkal.) Végére is a Szoba e belső utazás terében a lélek legmélyebb rétegének kivetülése, s amennyiben csoda csak a lélek csodája lehet, a Szoba csodatevő

képességgel való felruházásában nincsen semmi fantasztikus. A Szobától igazában csak egy dolgot lehet kérni: azt, hogy segítsen az embernek önmagára találni, megértenie önmagát, felszabadítania legbensőbb lényegét. Erre végül az Író is rájön, és ekkor az is kiderül, hogy a Szoba valójában nem hordozza azokat a veszélyeket, amelyek miatt a Professzor el akarta pusztítani. A Szoba nem teljesít mechanikusan bármilyen kívánságot, nem hoz létre új állapotokat, csupán felszínre hozza azt, ami az ember lelkének mélyén rejlik, ami már korábban is megvolt benne, de amit eltakartak a külső ráakódások. (E tekintetben is a Solaris bolygó titokzatos, tükörszerű működését idézi.) Azért csak a legreménytelenebbeket engedi be a Zóna, mert ők azok, akiknek már nincs veszténivalójuk, ők azok, akik már csak önmagukban reménykedhetnek. Világhatalmi törekvésekkel el sem lehet jutni a Szobáig, nemhogy azokat a Szoba teljesítené. A Zóna elpusztítása tehát értelmetlen. A Szoba olyan tükör, amely megjeleníti a lélek igazi valóságának képét és képes materializálni is azt.

A Szoba előtt a Sztalker maradék befolyását is elveszti a útítársai felett. Idáig valamennyire még tudta irányítani őket, sőt egyszer vissza is élt a bizalmukkal – a sorshúzásnál –, de most, amikor sikerült elvezetnie őket a Szobához, már végképp nincs felettük hatalma. Az ő ereje csak arra elég, hogy elvezesse a többieket a Szobához. Az utolsó lépést, hogy szembesüljön önmagával, mindenkinek magának kell megtennie. Itt az Író a Sztalker fölé kerekedik. A Sztalker rá akarja venni őket, hogy menjenek be, de az Író már tudja, hogy mit kockáztatna ezzel. Nem biztos, hogy el tudná viselni azt, ami a lelke legmélyén lakozik. Ez nem kudarc, bár a Sztalkert kétségbeejti útítársai hitetlensége. Pusztán az a tény, hogy az Író és a Professzor megértik a Zóna lényegét, lehetőség arra, hogy maguktól végezzék el azt az önvizsgálatot, amire a Szoba csodája kérlelhetetlenül és visszavonhatatlanul rákényszerítené őket. A Zónába való utazás lényege tehát túl van a Sztalker a kérés teljesítésének csodájába vetett naiv hitén. Ez a lényeg nem más, mint az, hogy a csoda csak belőlünk indulhat ki, abból a hitből, hogy képesek vagyunk szembenézni önmagunkkal, s hogy rejtőzik bennünk egy olyan tiszta mag, melynek megismerése és elfogadása megváltást hozhat az életünkre. Am annak, aki ennek tudatára jutott, már nincs szüksége a Szoba csodájára. A Zónára és a Sztalkerre azonban mégis szükség van egy olyan végsőig kiürült világban, amelyben csak ennek a csodának a mítosza vezetheti el az embereket a befelé forduláshoz.

Az Író és a Professzor tehát nem mehetnek be a Szobába, mert azt, hogy mi a tudomány és mi a művészet, nekik maguknak kell tisztázniuk. Ha a Szoba tenné ezt meg személyiségük alapján, akkor csak a kultúra teljes ürességét manifestálhatná. Ezért mondja az Író, hogy nem akarja a mocskát a világra zúdítani. Egyetlen kiút a hit megszerzése önmagukban és a kultúra spirituális erejében. A Sztalker azért nem mehet be a Szobába, mert neki fel kellett adnia személyiségét, hogy embereket vezethessen a Zónába. Az ő személyiségének legmélyén semmi más nincs, mint a Zóna maga, vagyis az a hit, hogy az emberek a Zónában megválthatók. Ezért mondja, hogy neki mindene itt van. Az ő „kérése” a Zóna létrejöttével már teljesült. Ettől fogva a Zóna rabja.



Annak, hogy a Sztalker nem vezetheti be az Író-t és a Professzort a Szobába, a mondottak fényében még egy értelme van: a vallás nem mutathatja már meg a tudomány és a művészet útját. Egyetlen lehetősége, hogy hitükre ébressze és hogy támogassa őket. Bármennyire is a Sztalker a vezető a Zónában, ki van szolgáltatva a Professzornak és az Író-nak. Ő ugyanis aláveti magát a Zóna törvényeinek, és ha az Író vagy a Professor ezt nem teszik, együtt pusztulhatnak velük. A Sztalker tehát igazi szolgálója vallásának, semmilyen hatalom nincs a kezében, csak a másik kettő belévetett bizalma.

A Sztalker számára a nagyobb kihívást az Író jelenti, mert ő – a Professzorral ellentétben – unalomból, a kaland izgalmáért vállalta csak az utazást. A disszonanciát már maguknak a közönséges tárgyaknak a szent helyre való betörése is jelzi: például az Író cigarettája, vodkásüvege, a Professor termosza, turistafelszerelése. Sztalkernél semmi ilyesmi nincs (az utazás egész időtartama alatt semmit nem eszik, és nem is iszik). A Sztalker szemében az ember, a hit nélküli ember veszélyes a Zónára, azaz: a kultúrára, a természetre, a történelemre és nem megfordítva, nem a Zóna veszélyes az emberre, miként azt a hitetlen ember gondolja. Veszélyes: tönkreteszi, árt neki, beszennyezi, felkavarja, összezavarja tisztaságát, meggyalázza szentségét.

A Sztalker szabadsága nem az egyén erkölcsi autonómiájából, nem választási szabadságából fakad, hanem az önállóságról való lemondásból, abból, hogy valami másban oldódik fel, másnak ajándékozva önmagát. Tarkovszkij egy ízben úgy értelmezte a Sztalker alakját, mint az utolsó idealistáét, aki hisz benne, hogy az ember *saját akaratától és erejétől függetlenül* boldog lehet, vagyis aki hisz a csodában. A Sztalker hisz benne, hogy a boldogság ajándék is lehet, a hit kívülről is fakadhat, nem szükséges hozzá a személy önállósága és erőfeszítése. Szórol szóra azt a logikát követi, amelyet a vallásos hitről szólva Kant vázolt fel: „ha úgy képzelnök el a hitet magát, mintha olyan különös ereje és misztikus (mágikus) befolyása volna, hogy... ha átadjuk magunkat neki és a hozzá kapcsolódó érzéseknek, akkor képes arra, hogy alapjában jobbítsa meg az egész embert (új emberré alkossa) – úgy a hitet magát közvetlenül az égtől kapottnak kellene tekintenünk... Akkor pedig végső soron minden, még az ember morális minőségének kérdése is egy feltétlen isteni végzésre futna ki: »irgalmaz, akinek akar, s megátalkodni hagyja, akit akar«, ez viszont betű szerinti értelemben az emberi ész *salto mortaléja*.²¹ Nos, ez a *salto mortale* betű szerinti értelemben meg is valósul a film utolsó képsorában, de már nem Sztalker, hanem béna kislánya hitéhez kapcsolódik. Mert itt a hit csakugyan nem erkölcsi erőfeszítést jelent, hanem ugrást. A Sztalkernak ez a *salto mortale* nem sikerülhet, mert ő csupán szerzetes, közvetítő, de nem misztikus. Az ő hitének szüksége van mások elismerésére, mások által és másokban él. S végül, a hit *salto mortaléjára* útitársait sem sikerül rávennie. Ezért is olyan keserű, csalódott, fáradt, amikor hazaérkezik. Az út az ő számára is erkölcsi próbatétellé vált. Csak neki az ima viszonyából kell kilépnie, hogy megalkossa az

²¹Immanuel Kant: *A vallás a pusztá ész határain belül*. Budapest, 1974. 263. o.

erőfeszítés viszonyát, mely önmagához fűzné. Márpedig ez azt jelentené, hogy megszűnik szent félkegyelmű lenni. Elveszítette hitét az emberekben, akik megtéríthetetleneknek bizonyultak, akiknek már kérniük sem volt mit a Zónában. Semmiféle csoda és áldozat nem segít rajtuk. De ezáltal a Sztalker hite maga is problematikusává, léte, küldetése kérdésessé vált. Az ő hitét nem az táplálta, hogy senkivel szemben sincsen igaza, hanem éppen az, hogy igaza van velük szemben, hogy neki van igazsága, még ha az a Zónában van is. Azt hitte, hogy ami a társadalomban már nem lehetséges, a Zónában még igen: a hit csodája s vele az élet értelme, az értelmiség küldetésének értelme még visszaszerezhető.

A Sztalker térítő munkájának igazsága abban rejlik, hogy a Zónában tetet öltő katasztrófa, a múlt szörnyű traumájának átélése nélkül nem lehetséges hit, nem lehetséges erkölcsi megújulás és megfordítva: hit nélkül nem lehetséges átélni a katasztrófát (hacsak nem esztétikai szempontból, erkölcs nélkül). A Zóna csodája ebben az üzenetben rejlik és a Sztalker valódi küldetése ennek az üzenetnek a közvetítése. De a vallási hit a film többi hőse számára követhetetlen. Az üzenet értelmét azonban felfogják, s ez rezignációjuk alapja. A Sztalker nem érti e rezignáció jelentőségét és rejtett értelmét, mert belőle az erkölcsi erőfeszítés, az önmagába vetett hit hiányzik. Ő csodát várt tőlük. S jóllehet, ő az Íróval és a Professzorral éppen ellentétes pólusról indult el, a film végén ugyancsak a tanácstalanság és rezignáció állapotába zuhan: hát csakugyan nincs remény – a világ menthetetlen?



KÉT VÁLASZ A REZIGNÁCIÓRA

Erre a tanácstalanságra és rezignációra, az esztéta iróniájának, a tudós igazságának és a vallásos lélek hitének a csődjére két válasz lehetőségét fogalmazza meg a film: az egyik az *etikai személyiség* hite (a Sztalker felesége), a másik a misztikus hite (a gyermek alakja). Az egyikben a hit alapja a másik emberhez fűződő viszony, a másikban a hit alapja maga a – minden külső közvetítéstől szabad – hit. A Sztalker családjának jelenlétére azért van szükség, hogy a gyakorlati élet számára is hitelessé váljon a „Zóna-vallás”. A Sztalker túl van a világ etikai normáin, s ezáltal – nemcsak a törvény előtt – bűnös. Családjára szenvedést hoz, felesége és kislánya miatta kiszolgáltatottak (gyermeké bánasága is a Zónával van összefüggésben). De e bűne alól épp az menti fel, aki ellen elköveti azt: a felesége. Monológjára, melyből megtudjuk, hogy önként vállalta magára a szenvedést, azért van szükség, mert fel kell oldani azt az etikai összeegyeztethetlenséget, ami a „Zóna-vallás” társadalmon kívülsége és a társadalomban élő ember normái között van. A Sztalker vallásos hite és feleségének gyakorlati áldozatvállalása az, amely együtt képes hitelességet adni a „Zóna-vallásnak”.

Az ima és az erőfeszítés viszonyának etikai egysége a Sztalker feleségének alakjában testesül meg. Választása szükségképp a házassághoz, az etikai stádium e központi létkategóriájához kötődik. Ezért van szükség arra, hogy a film történéseiből szinte kilépve, szembeforduljon a kamerával, és vallomást tegyen. Ez mutatja meg, hogy hite az önmagához való viszony erőfeszítésén nyugszik. Máskülönben úgy festene, mintha személyisége nem lenne önálló, mintha az áldozat nem szabad erkölcsi elhatározásából fakadna. Kétségtelen, hogy a film e pontján – már az alak „izolálása”, szituációs absztrahálódása miatt is – a Sztalkert, az „örök rabot”, a megszállottat, a félkegyelműt vállaló női alak jelentése kitágul, történelmivé válik. Kissé egész Oroszország modern sorsát jelképezi, a népi boldogtalanságot és ama történelmi választás szabadságát, amely annyi szerencsétlenség okozója volt, de amelyet mégsem kell, mégsem lehet és szabad megbánni, hiszen – mint az ortodox kereszténység tanítja – szenvedés nélkül nincs boldogság, bűn nélkül nincs bűnbánat és vezeklés sem. A feleség erkölcsileg vállalja sorsát. Vallomásában éppen a választás erkölcsi eltökéltségére esik a hangsúly: férjhez ment a Sztalkerhoz, őt választotta, jóllehet tudta róla, hogy „halálraítélt”, „örök rab”, „félkegyelmű”, vállalta a boldogtalanságot, a másokétól, a normálistól eltérő sorsot, hiába próbálták lebeszélni róla. E vállalás titka a szeretet. „Nehéz megérteni – kommentálta filmjét Tarkovszkij –, mi az oka, hogy ez az asszony, aki olyan sok mindent túrt el a férjétől, aki beteg gyereket szült tőle, ugyanazzal az odaadással szereti őt, mint rég, ifjúságuk idején. Az ő szeretete, az ő áldozata – ez maga a csoda, amely szembehelyezhető a hitetlenséggel, a sivársággal, a cinizmussal, mindazzal, amiben a film hősei utazásukig éltek. A **Sztalker**ban első ízben próbálom meg teljes egyértelműséggel megnevezni azt a lényegi pozitív értéket, amely az embert, mint mondani szokás, élteni... A **Sztalker**ban mindent

végig ki kell mondani: *a szeretet az a csoda, amely képes ellenállni mindenféle száraz teoretizálásnak a világ hiábavalóságáról... Ez az érzés a mi egyetlen közös, mindenek fölött álló pozitív értékünk. Ez az, amire az ember támaszkodik, s ami örökre az övé.*²²

A hit paradoxonát – az erkölcsi személyiség dialektikájával ellentétben – a Sztalker béna kislánya mutatja fel. Tulajdonképpen ő is „átlépő”, ő is „transzcendáló”, mint apja, a Sztalker. A filmben többször is elhangzik, hogy betegsége, furcsasága összefügg apja foglalkozásával, a sztalkereknek a gyerekeik sem lehetnek „normálisak”. Am az ő hitének nincs szüksége Zónára (templomra) és útitársakra (követőkre), sőt emberekre sem. A film hősei közül ő a legesendőbb, a leggyengébb, s éppen ebben rejlik ereje. A keresztény vallás és a távol-keleti bölcsélet egyaránt azt tanítja, hogy a leggyöngébb a legerősebb. Mert aki erős, az kemény is, bezárkózó, merev, végleges. Nem képes arra, hogy megnyíljon a világ előtt. Az erő megbénít, és a bénaság – hogy szó szerint lefordítsuk a film befejező képsorát – erőt ad: a mozgásképtelen kislány tekintete elmozdítja helyükről a tárgyakat. Erije végtelen gyengeségéből táplálkozik. Hitének éppen ezért nem szabhat határt semmi. Neki még boldogtalanságra sincs szüksége, mint anyjának, hogy boldog legyen. Ő már semmit nem cselekszik, csak szótlánul néz. Szemléli a világot, és tekintetében összpontosul a gyengék, szegények, megalázottak és megszorítottak minden ereje. Talán erre lett volna szüksége az Írónak és a Professzornak is ott, a Szobában, amikor elszótlánodva az esőbe bámultak, és talán nekünk is így kellene néznünk ezt a filmet, hogy minden kockája elmozduljon empirikusan rögzített helyéről, és az Abszolútum jelenvalóságának élményét hozza létre bennünk. Ilyen egyszerű ez, ilyen kevés kell a csodához, amely bárhol, bármiikor megtörténhet, ha elég gyöngék, elég nyitottak vagyunk hozzá. A rezignáció tekintete szétszórta, merengő: szomorú bámulás a semmibe. Még nem aktív nézés. A misztikus hittől sugárzó tekintetében a lélek teljes ereje összpontosul. Ezért képes csodákra, ezért tudja kimozdítani a világot önmagából. De nem azért teszi ezt, hogy megváltoztassa a világot, mintha másikat, jobbat tudna alkotni ennél, hanem azért, hogy ő maga változzék meg: kilépjen testének és tudatának határai közül a végtelenbe. Úgy lépi át saját személyisége határait, teste börtönét a kislány, mint a Sztalker lépi át a társadalom börtönét. De az ő „expedíciójához” nem kellene útitársak és nincs szükség a Zónára sem. A világba való cselekvő kimozdulás helyett a világ kimozdítása a tekintetben összpontosuló hit ereje által: ugrás a létben avagy a hit paradoxonja: az emberi ész *salto mortaléja*.

A művészi jelentés szintjén eltűnik e hit vallásos visszfénye, és a reménység kifejezésévé válik. A csoda demonstrációja nem vallásosan, hanem művészileg emel a film közvetlenül etikai szintje fölé. Hatása nem extatikus, hanem kataritikus. Mintha itt már valóban csak a csoda segíthetne. A katasztrófa az immanens etika szintjén átélhetetlen, a múlt traumája a tisztán emberi tapasztalat

²²In *Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*, Moszkva, 1991, 321–322. o.

alapján értelmezhetetlen. S ha ez igaz, ha az Író, a Professzor és a Sztalker sorsa a csődbe torkollik, akkor a csodára csak az újak, a büntelenek, a gyengék, az ártatlanok képesek. A reménység elve a gyermek alakjához kapcsolódik – ez is visszatérő motívuma Tarkovszkij filmjeinek.

„Minél komorabb a világ, amely a filmvásznon megjelenik, annál kivehetőbben kell megjelennie annak az eszménynek, amely alkotói koncepciójának alapját alkotja, annál világosabban kell a néző elé tárulnia egy új, magasabb szellemi régióba vezető út lehetőségének” – mondja Tarkovszkij.²³ Ezt az eszményt testesíti meg a béna kislány, akinek halálosan komoly arcocskája az orosz ikonszentekét idézi. Bár a filmben megjelenő ideológiai szólamok közül ez csupán az egyik válasz a despiritualizálódott élet, a halott idő, a katasztrófa kihívására, mint a kompozíciót záró szerkezeti egységnek kettős funkciója van: az egész mű vonatkozásában lekerekít és a katartikus felülemelkedés érzését kelti, a többi kompozicionális egységhez viszonyítva pedig maga is csupán egyike a hit lehetőségeinek, amelyet az etikai alapszituáció értékel. Tarkovszkij arra törekszik, hogy a hősöket mint önálló, egymással polemizáló ideológiai szólamok képviselőit ne az előzetes szerzői koncepció, hanem az etikai esemény lefolyása értékelje és viszonyítsa egymáshoz. Épp ezért nem zárulhat le az értékelés folyamata a befogadóban: nincs megoldás, a hősök nem köthetők egyetlen eszméhez, és mint eszmehordozók, maguk is antinómikus felépítésűek, nem eleve negatív vagy pozitív előjellel szerepelnek a filmben. A befogadónak egyetlen lehetősége van: haladni előre a filmképben, mintha végtelen erdőben haladna előre, elhajtván arca előtt a lombokat, mindig új rétegekre csodálkozva rá, s egyre inkább magát a folyamatot, az elmélyülést, a koncentrációs folyamatát élve át a műalkotás elsajátításának értelmeként. Mert valójában önmagában halad előre, önmagát érti meg, saját belső határtalanságának élményével ajándékozza meg a film.

Tarkovszkij az ember erkölcsi lényegét öröknek és elpusztíthatatlannak tekinti. Annak tekinti, mert amíg hiszünk létezésében, addig létezik is. A katasztrófa a hit elvesztésével kezdődik. Hit nélkül az ember elveszti önállóságát, a transzcendálás képességét. Hit nélkül az emberi világban bekövetkező katasztrófa átélhetetlen és kifejezhetetlen, a múlt és a jelen közötti szakadás, amelynek a Zóna szimbolikus kifejeződése, megszüntethetetlen marad. Hit nélkül az ember elveszti transzcendens mélységét, lelke meggémberedik, személyisége széthullik. Az ilyen emberrel minden megtehető, s az ilyen ember mindenre képes a másik emberrel, a kultúrával, a természettel szemben. Hit nélkül nincs meg az emberi testvériség érzése, nincs erő az erkölcsi felháborodásra és tiltakozásra: nincsen történelem és nincsen szabadság. Ám a hit alapját nem kívül (Istenben, Zónában, Államban, Népből, Jövőben) találjuk meg, hanem belül: önmagunkban, a személy belső világában, amelyben éppúgy jelenvaló az Abszolútum, mint a természetben, a kultúrában, a történelemben. A

²³I. m. 319. o.

végző tett a kultúra közösségi erejének újraélesztése, melyhez azonban csak egyéni, belső utak adóttak. A Zóna istenség-jellege így az emberi civilizáció és kultúra közösségi tradícióinak mint megtartó erőnek a megnyilatkozása.

Tarkovszkij nem világmegváltó, emberboldogító eszmékhez, nem az erkölcstől nem béklyózott érzékiség öröméhez és nem is a tudomány korlátlan lehetőségeihez fordul reményével, hanem az autonóm erkölcsi személyiséghez. Művészete ennek létezését állítja. Ezt a személyiséget hívja elő a befogadás folyamatában. A művészet – mint mondja – „az erkölcsi felszabadulás élményét hivatott felébreszteni az emberben”. Továbbá: „az esztétikai kategória arányos az etikaival”.²⁴ A „nagy művészet” sajátos jóságával és kegyelmével áll összefüggésben ez a modern/posztmodern korunkban oly régimódián konzervatívnak tetsző etikai komolyság, azzal a jósággal és kegyelemmel, amellyel mindent magába fogad: „nem válogat, nem választ el, nem küszöböl ki semmit, semmit nem taszít el magától és semmitől nem vonatkoztat el”.²⁵

²⁴Uo.

²⁵Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*. Budapest, 1976. 15. o.

A NOSZTALGIA TARKOVSKIJA

A **Nosztalgia** nemcsak Tarkovszkij életművében, hanem életében is különleges helyet foglal el. A Szovjetunióban készült orosz filmek sora zárul le ezzel az alkotással, amely az eddigi életmű összefoglalása, de egyben művészi és szellemi végpontot is jelez.

Amikor Tarkovszkij külföldre ment dolgozni, de kiváltképp, amikor úgy döntött, hogy nem tér vissza a Szovjetunióba, sokakban felmerült a kérdés, miként lehetséges, hogy ez a „nagyon orosz”, minden idegszálával *szülőföldjéhez kötődő* művész elhagyja Oroszországot, hogyan lesz képes egyáltalán alkotni? Pedig a külföldre távozás mint „kulturális tett” az orosz hagyomány része. Erről szól maga a film is. Naplója tanúsága szerint már a 70-es évek közepén felmerült Tarkovszkijban, hogy külföldön dolgozzon.¹ Tarkovszkij nem véletlenül választotta éppen Olaszországot. Az utolsó két évszázadban orosz művészek sokasága számára jelentett a mediterrán, katolikus Olaszország kulturális zarándokhelyet és menedéket, a *Holt lelkeket* itt író Gogoltól a Rómában letelepedett, katolizált szimbolista költőig, Vjacseszlav Ivanovig. (A **Nosztalgia** szüzséje is egy 18. századi jobbágysorsból származó orosz zenész, bizonyos Szosznovszkij olaszországi utazása köré szövődik.) Túl ezen, Tarkovszkij Olaszország avatta világhírű filmrendezővé, amit soha nem felejtett el. Az 1962-es velencei filmfesztiválon az **Iván gyermekkorával** elnyert Arany Oroszlán megrendítő csoda volt a névtelen pályakezdőnek és hatalmas elégtétel a fiatal orosz művésznek. A nagydíj csodás véletlenek sorozatára tette fel a koronát, amit Tarkovszkij kegyelmi pillanatként élt meg és a sorszerűség rangjára emelt. Hiszen véletlenül jutott hozzá már a forgatás lehetőségéhez is (egy másik rendező helyett „ugrott be”), pár hónap alatt – rendkívüli erőfeszítéssel – kellett létrehoznia a filmet, szinte a semmiből, anélkül – legalábbis ő így érezte –, hogy tisztában lett volna a filmcsinálás legelemibb szabályaival, hogy mesterei beavatták volna őt a filmkészítés titkába. Így hát a csoda igazi orosz csoda lett, a minden külső akadályt, nyomorúságot, felkészületlenséget legyőző művészi tehetség és megfeszített akaraterő csodája, a titok pedig az, hogy kinek-kinek magának kell a titokba beavatást nyernie, a művészet titka átadhatatlan. (A velencei diadal személyes motívuma később beleszövődött a **Rubljov** harangvátási szertartásának jelenetsorába, mikor a végkimerüléstől

¹Vö. *Journal, 1970–1986*. Párizs, 1993. 142. o.

a sáros földre rogyó orosz parasztfiún, Boriszkan gúnyolódó *velencei* urak számára forrasztja a szót a megszólaló harang csodája.) Tarkovszkij bizonyos fokig mindent ennek a szabálytalan kiugrásnak köszönhetett, nem meglepő hát, ha mind filmes, mind személyes sorsát ezúttal is Olaszországra tette fel. Természetesen a színhely megválasztásában szerepet játszhatott közismert vonzódása az olasz reneszánsz és barokk művészetéhez (amelynek korábbi filmjeiben már annyi jelét adta), és sokéves barátsága Tonino Guerrával, a **Nosztalgia** társ-forgatókönyvírójával. *Itáliai utazás* című, közösen írt forgatókönyvük már 1976-ban készen állt a megfilmesítésre.

Tarkovszkij 1979 közepén utazást tett Olaszországban, ahol többek között Antonioni is vendégül látta. Nagy várakozással nézett az út elé, s naplójában tág teret szentelt élményei leírásának. Mikor hazatért, már készen volt a későbbi film egyik forgatókönyvterve, amelyben egy örült – a közelgő világvégere készülve – hosszú évekre saját házába zárja családját. Mikor a rendőrség kiszabadítja őket, kislia megkérdezi: „Papa, ez a világ vége?” Még három évnek kellett azonban eltelnie, mire a forgatást elkezdhette. Ez a három év forgatókönyvírással, főleg azonban megalázó alkudozással telt el Tarkovszkij és a szovjet hatóságok között. Részben azért, hogy a koprodukció egyáltalán létrejöhessen, részben pedig azért, hogy családja vele együtt utazhasson Olaszországba. Feleségének hol megadták a kiutazási engedélyt, hol visszavonták tőle, kislia és anyósa kiutazásáról viszont hallani sem akartak. A hatóságok attól tartottak, hogy a „családegyesítés” célja a végleges letelepedés Nyugaton, amit azzal próbáltak megakadályozni, hogy a család egyes tagjait „túszként” visszatartották a Szovjetunióban.² Tarkovszkij azonban a **Nosztalgia** befejezése után sem tért vissza hazájába, továbbra is beadványokkal bombázta a szovjet hatóságokat. Egyrészt azt próbálta elérni, hogy útlevelét helyben hosszabbítsák meg (ne kelljen visszatérnie ehhez a Szovjetunióba), másrészt, hogy fiát és anyósát végre engedjék ki hozzá. Többször kijelentette, hogy nem politikai emigráns, egyszerűen csak külföldön szeretne még pár évig dolgozni, hogy megvalósíthassa néhány régi filmtervét, amire otthon nem kapott lehetőséget. A szovjet hatóságok szóban többször is megerősítették, hogy kérésére – melyet 1983. október 17-én Andropovhoz intézett levelében is megfogalmazott –, miszerint még három évig külföldön kíván dolgozni, pozitív választ fog kapni, de ennek az a feltétele, hogy előbb térjen haza. Tarkovszkij mindannyiszor közölte, hogy a hivatalos ügyintézés kedvéért nem tér haza, és december 15-én a szovjet hatóság képviselőjével folytatott tárgyaláson bejelentette, hogy ha év végéig nem rendezik ügyét, akkor feleségével együtt „visszaadják útlevelüket”.³ Meg volt győződve róla, hogy ha tartózkodási engedélyének meghosszabbítása végett visszatér Moszkvába, többé nem engedik elutazni. Nem tudjuk, a szovjetek cél-

²1982. április 20-án ezt írta naplójába: „Beszéltem Larisszával. Rosszul mennek a dolgok odaát: a mendemondák, amelyek feltételezett szándékaimról eddig keringtek, most hivatalos verzióvá álltak össze. Ezért nem engedélyezik a kiutazást.” (*Journal*, 307. o.)

³*I. m.* 339. o.

ja valóban az volt-e, hogy „hazacsalják” a rendezőt, vagy csupán presztízsharcot folytattak vele, s a huzavona nem volt egyéb, mint az állam értelmetlen erődemonstrációja egy magát „túlzottan” szabadnak képzelő szovjet művészszel szemben.⁴ Valószínű, hogy ha hazatér, tehát bizonyos értelemben „szót fogad”, elismeri a szovjet állam jogát, hogy szabadon rendelkezzen állampolgáraival, akkor előbb-utóbb visszaengedték volna. Persze ehhez még egyszer át kellett volna esnie a hivatal megalázó packázásain, mint már olaszországi forgatása előtt. Alighanem ez tartotta vissza a hazatéréstől, úgy érezhette, idegileg nem tudná még egyszer elviselni mindezt. Tarkovszkij ebben a felemás helyzetben egyszeriben sztár lett Nyugaton, megrendelések tucatjait kapta, korábban elképzelhetetlen perspektíva nyílt meg előtte, és a nemzetközi hírnév adta védettség tudatában elég erősnek érezte magát ahhoz, hogy szakításra vigye a dolgot. 1984. július 10-én reményvesztetten sajtótájékoztatót tartott Olaszországban, ahol bejelentette, nem tér vissza hazájába. Tarkovszkij ettől fogva a szocialista világban megszokott bánásmódban részesült: *non-personná*, „nem létező személlyé” vált. Róla többé nyilvánosság előtt beszélni nem lehetett, a szovjet filmlexikonból kihagyták a róla szóló szócikket, filmjeit – Magyarország kivételével – sehol nem játszották, sőt a túlbuzgó keletnémet hatóságok azonnal meg is semmisítették a náluk levő kópiákat, amelyhez fogható barbárságot a náci könyvégetések óta nem látott német föld. Mindez azonban inkább a **Nosztalgia** utóéletéhez tartozik, ám hogy Tarkovszkij életében itt egy korszak zárult le, azt maga a film is előrevetíti.

Természetesen Tarkovszkij életművében ez a zárás nem megtervezett, ám az önálló életre kelt életmű összefüggései között ettől még nem kevésbé törvényszerű. A személyes élet és az alkotási folyamat még a **Tükörben** sem folyt annyira össze, mint ezúttal. Hihetünk a szerzőnek, akitől egész életében oly távol állt a szentimentális öszinteség: „Eddigi pályafutásom során először éreztem meg azt, hogy a film önmagában milyen nagymértékben fejezheti ki alkotója lelkiállapotát. A főszereplő a rendező alteregója. (...) Furcsa egybeesés ez: amit be szerettem volna mutatni, az egyszeriben azokhoz az érzésekhez kezdett hasonlítani, amelyek olaszországi tartózkodásom alatt engem kerítettek hatalmukba.”⁵ Valójában Tarkovszkij egész életművében megfigyelhető, hogy a hősök lelkében folyó küzdelem tulajdonképpen terepe: maga az alkotó, hogy a filmek az ő személyes életének folytatásai, hogy a belső utat, melyet hősei a bü-

⁴L. ehhez A. Tarkovszkij: Ja osztalsza szovjetszkim hudozsnyikom (pismo k otcu). In *Ekran '89* Moszkva, 1989. (Magyarul: Andrej Tarkovszkij utolsó levele apjához. In *Tovább... Tovább... Tovább!* Budapest, 1988. 190–193. o.); A. Tarkovszkij: Pismo Predsedatyelju Prezigiiuma Verhovnovo Szovjeta SzSzSzR, Genyeralnomu Szekratarju CK KPSzSz, Ju. V. Andropovu 6 fev. 1984 g. In *Szoversenno Szekretno* 1990. 3. szám; A. Tarkovszkij: Piszma proslih let. In *Izvesztija CK KPSzSz* 1990. 5. szám, 144–153. o.; valamint, az SZKP KB titkos határozatait és az Állami Filmfőigazgatóság ('Goszkinó') jelentéseit az 1981–1983-as időszakból. In *Iztocsnyik* 1993. 1. szám, 102–106. o., továbbá V. Fomin: *Kino i vlaszty (Szovjetszkoje kino: 1965–1985)*, Moszkva, 1996. 264–269. o.

⁵In *Sight and Sound*. 1982. 52. évf. 1. szám.

nösség átérzésétől a szenvedésen át a felszabadulás és megtisztulás, a hit küszöbéig bejárnak, mindannyiszor ő maga járja be. Ebben a mélyen keresztényi értelemben vallomásművészet az övé, s nagyon is sokatmondó, hogy szívesen hasonlítja össze az alkotást az imádsággal, azzal a lelki összpontosítással, melyben végül is megnyílik a személyiség, és tükörré válik az élet teljessége számára. S valóban: ha korunk művészetének spirituális alapjai összeomlottak, akkor a művészetet csak a spiritualitás személyes hitére lehet alapozni. Tehát a hősök mozgásának, drámájának, katarzisének egyetlen hiteles terepe magának a szerzőnek az élete és belső világa. Mindez Tarkovszkij korábbi filmjeiben is így volt, a **Nosztalgia**ban azonban – az összes jellegzetes poétikai és szellemi motívumhoz hasonlóan – ez is élesebbé, körvonalazottabbá válik, már-már szellemi és művészi hitvallásként is átüt a film képi világán. A legfontosabb ebben a hitvallásban az, hogy a szerző hőseit nem ítélheti meg kívülről, s nem mondhat róluk ítéletet, azaz nem zárhatja le sorsuk és életük értelmét, még akkor sem, ha ők maguk lezárják is sorsukat (meghalnak). Minden hősnek megvan a maga igazsága, megvan a maga bűne és megvan a maga kudarcja is. Azonban egészen igazza csak az életnek lehet. Az igazságot csak az élet princípiumaként illeti meg érvényesség. Az élettől elválasztott és vele szembeállított szellem nem lehet valószínű. A hősöknek mindenkivel, még önmagukkal szemben is igazuk lehet, csak az élettel (az Abszolútummal? Istennel? a Természettel? a Kultúrával?) szemben nem. A hősök nem „pozitívak” és nem „negatívak”, nem allegóriák, mozgásuk sokértelmű és éppannyira kimeríthetetlen az elemző értelem számára, mint maga az élet. Ha ők maguk egymást és a világot nem is tudják megváltani, ha a világban már nincs is út a lélek szabadsága számára, a művészet szeretetével még akkor is mindig helyreállítható az elveszített harmónia és egység. A művészet pusztá léte fenntartja a megváltás és megmenekülés reményét, s ez a remény ott van minden emberi sorsban, bármilyen sötét és kilátástalan is az. Éppen ezt jelenti a sorsok lezáratlansága: a végső ítélet hiánya azonos a reménnyel. S megfordítva, ha halhatatlanok és boldogok lennének, mint az istenek, akkor művészet sem létezne. „A művész létezése annyiban jogosult – mondja Tarkovszkij –, amennyiben a világ rosszul berendezett, tökéletlen. Alighanem éppen ezért kell léteznie a művészetnek. Ha a világ pompás lenne és harmonikus, akkor bizonyára művészetre sem lenne szükség.”⁶

A szakadás orosz jelen és orosz múlt, „Kelet” és „Nyugat”, kultúra és civilizáció között, a törés orosz értelmiség és nép között, mely szellemi síkon már a **Tükörben** válságként jelent meg, a **Nosztalgia** forgatása idején Tarkovszkij reális életének drámai határhelyzetévé alakult át, akaratlanul és szinte észrevétlenül. Tarkovszkij saját életében is kényszerítő erővel merült fel a választás „Kelet” és „Nyugat” között az orosz paradigma kései megisméltlődéseként, mely Csaadajevvel vette kezdetét, s melyre Csaadajevtől Dosztojevszkijig, Szolovjovtól Bergyájevig az orosz értelmiség java a szintézis, az összekapcsolás (‘vszjejegyinsztvo’) eszményével válaszolt.

⁶Iszpovegy Andreja Tarkovszkovo. In *Kontinent* 42. szám (1984) 394. o.

A személyes dráma, a szülőföldtől való ideiglenes elszakadás, mely végül is végzetes szakításba csapott át, egzisztenciális élességénél fogva az összes korábbi szellemi határhelyzetnek is mintegy foglalatává vált, ahogyan – épp ezért – a **Nosztalgia** is foglalata Tarkovszkij addigi művészetének. Valószínűleg ez az oka annak, hogy Tarkovszkij ebben a filmben érezte leginkább megvalósultnak saját poétikai elképzeléseit. S ez az oka annak is, hogy amit a szerző következetességként értékel, azt a befogadó a forma önállósulásaként, egészen finom elmozdulásaként éli át. Mintha valaki vastag ceruzával „rámenne” saját rajzára, hogy még jobban kiemelje a körvonalakat, sajátos stílusát és megoldásait. A **Nosztalgia** úgy is felfogható, mint valami saját szerkesztésű művészi enciklopédia, melyben a címszavakat maga a szerző emeli ki. A Tarkovszkij korábbi filmjein „iskolázott” szem számára a formák és eljárások ezúttal önállóan is felfedezhetők.

A NOSZTALGIA MINT BETEGSÉG

A **Nosztalgia** minden, csak nem a szó szentimentális értelmében vett nosztalgikus film. Semmi köze ahhoz az európai és amerikai mozikat a 70-es évek közepétől előntő nosztalgiahullámhoz, amelyben századunk elsüllyedt évtizedei (húszas, harmincas, ötvenes évek) édes-bús emléketemetővé válnak. A tisztán esztétikai élvezet éppen az idő múlásában, a letűnt korok hangulatában lel gyönyörűséget, abban, ami visszavonhatatlanul semmivé foszlott. Szép az, ami már nincsen: *az eltűnt idő*. Ezzel szemben az a nosztalgia, amely az erkölcsi érzület kiindulópontja, a múltat nem tekinti nemlétenk. Ahogy Pilinszky János írja: „Minden lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen, minden megváltódhat, holott megváltoztathatatlan, jóvátehető, holott jóvátehetetlen és vadonatúj, holott végérvényesen vége van.”⁷ Ez a behatolás az időbe, abba, ami megtörtént: válság és betegség. A nosztalgia orosz jelentése szerint nem csupán honvágy, hanem betegség, halálos gyötrellem, elgyöngülés, az életerő megtörése. A nosztalgia szinte cseppfolyóssá teszi a személyiséget, elvész benne ellenállóképessége és alkotóereje. Ha megnyílik, nyitottságába pusztul bele, mert mindent átenged önmagán, beleolvad az őt körülvevő idegen világba. Ha bezárkózik – az lesz a halála, hiszen megkeményedik, elveszti rugalmasságát, életképességét. A **Nosztalgia** hőse, Gorcsakov – élőhalott. De a nosztalgia – mint Tarkovszkijnál minden mélypont, minden betegség, minden szenvedés – a remény állapota is.

A nosztalgia – az érett férfikor betegsége, mondhatnánk férfibetegség. A nosztalgia – orosz betegség.⁸ A nosztalgia a modern ember és az egész modern

⁷Pilinszky János, *i. m.* 480. o.

⁸A nosztalgia „orosz formájáról” szólva Tarkovszkij ezt mondja: „...ez a nemzetünkre oly jellemző lelkiállapot, akkor kerít hatalmába minket, oroszokat, amikor hazánktól távol vagyunk... Az orosz emigráció egész története azt mutatja, hogy – mint azt Nyugaton mondják – az oroszok »rossz emigránsok«. Tragikusan képtelenek asszimilálódni, közismert, milyen sután próbálják az idegen életstílust átvenni és magukévá tenni. Gondoltam-e volna a **Nosztalgia** forgatásakor, hogy a levertségnek,

civilizáció betegsége, mely minden esetben halállal, pusztulással, katasztrófával fenyeget, hacsak nem leszünk képesek az átkelésre. Mert a nosztalgia egyfelől elszakadás attól a partról, ahol egységben voltunk a világgal, ahol otthon voltunk (paradicsom, gyerekkor, család, szülőföld, természet, nyelv), és másfelől megérkezni nem tudás a túlsó partra, ahol már csak úgy érhetjük el az egységet, hogy lemondunk a régiről, hogy szintézisbe emeljük azt, ami a „miénk” és azt, ami „idegen”. A nosztalgia – szenvedés. Mert a valótlanágba zárja az embert, és megfosztja attól a képességétől, hogy átlépjen saját határain, egyben átjárjon a kultúrák, nyelvek, idegen tudatok határain is. De a nosztalgiában tárulkozik fel az izolációból, bezártságból való kitörés lehetősége is. Tarkovszkij ezúttal fonákjáról mutatja meg ezt a lehetőséget, hiszen hőse belehal a nosztalgiába. Eljut a megváltó tett küszöbéig, de a másik emberben, az emberiségben való hit képességéhez nem.

A nosztalgikus tudat – szétszakadt tudat. *Ott* már nincsen, *ide* még nem tud megérkezni. „Vagy-vagy”-ként éli át azt, amit valójában egy „és”-sel kellene összekapcsolnia, ahogyan – mintegy az egész film világa fölé emelkedve – a záróképben látjuk, ahol Gorcsako feloldozást nyer bűne – a gyengeség, azaz a bezárkózás, az egoizmus bűne – alól. Mert szétszakad ebben a férfitudatban minden: férj és feleség, anya és fiú, értelmiség és nép, egyén és szülőföld, kultúra és természet, Kelet és Nyugat, orosz múlt és orosz jelen kapcsolata. A történelmi világot, a kultúrát, az érzéki szépséget és a civilizációt ebben a tudatban Olaszország, az antik római építmények, templomok, freskók, az olasz táj és természetesen az olasz ember képviseli. A hősök közül Eugénia testesíti meg a külső szabadság és érzéki szépség e nyugati világát. Az oroszországi emlékképekben ezzel szemben nem jelennek meg ikonok, templomok, csupán a határtalan orosz táj, a természet és a család. Az orosz világot a belső szabadság, a lelki szépség és a közösségi ethosz, a bensőségesség jellemzi itt. Szegényességében és egyszerűségében, amely az emlékezés szürkésbarna színeiben még hangsúlyosabb, éppen ez a belső szabadság jut kifejezésre. Csakhogy ez a belső szabadság önmagában nem elegendő, csak akkor lehet az ellentétek feloldásának és a szegényesség leküzdésének útja, ha kész a lemondásra, a választásra, a kontaktus felvételére. Ebben az értelemben Gorcsakov sorsa, a belső szabadságba zárkózás önpusztító kétségbeesése, azt az utat világítja meg, amelyen nem lehetséges eljutni a személyes és nemzeti önmegvalósításhoz. Tarkovszkij, mint már utaltunk rá s mint azt egész életművének szellemisége tanúsítja, Csaadajev felfogásához áll legközelebb. „Csaadajev – mint Oszip Mandelstam írja – Oroszországban csak egyetlen értékes tulajdonságot fedezett fel: az erkölcsi szabadságot, a választás szabadságát. Nyugaton ez soha nem valósult meg ilyen emelkedett, ilyen tiszta formában és ilyen teljesen. Csaadajev megragadta ezt a szabadságot, s mint szent pásztorbottal, Rómába

reményvesztettségnek és melankóliának ez az egész filmet átható állapota nem sokkal később az én személyes osztályrészem is lesz? Megfordulhatott-e fejemben, hogy mostantól én is ettől a súlyos betegségtől fogok szenvedni, amíg csak élek?” (In *O Tarkovszkom*. Moszkva, 1989, 355. o.)

ment vele. (...) Mikor Borisz Godunov, Péter cár elgondolását megelőzve, orosz fiatalokat küldött külföldre, egy sem tért közülük vissza. Nem tértek vissza annál az egyszerű oknál fogva, hogy nincs út visszafelé a létezésből a nemlétbe, hogy azok, akik megízlelték az örök (a halhatatlan) Róma időtlen tavaszát, megfulladtak volna Moszkva fojtogató légkörében. (...) Csaadajev volt az első orosz, aki járt Nyugaton, és valóban, eszmei értelemben megtalálta az utat visszafelé. A kortársak ösztönösen érezték ezt, és borzasztóan sokra becsülték, hogy Csaadajev jelen van közöttük. Babonás tisztelettel mutattak rá, miként egykor Dantéra mutattak kortársai: »Ez volt ott, látta, mi van ott – és visszajött.«⁹ Gorcsakovban azonban, miként Szosznovszkijban, akinek nyomában jár, nem tud összekapcsolódni a két világ, s ezért útjuk a létezésből a nemlétbe vezet, ha másképpen is (Szosznovszkij, a 18. századi orosz zeneszerző, visszatért hazájába, ott inni kezdett, és végül öngyilkos lett). Pedig Gorcsakovot várják – még hozzá mindkét világban. Várják otthon, s nem véletlen, hogy a haza földje, az orosz táj, az otthon maradt család a várakozás képeiben, sőt a kis olasz falu temetőkápolnájának freskóján feltűnő Piero della Francesca *Várandós Madonnáját* idéző várandós feleség alakjában jelenik meg Gorcsakov visszafelé tekintő tudatában. És várja őt a maga módján Eugénia is, akinek büszke szépsége, „rámenőssége”, magányossága (azaz gyermektelensége és a gyermekáldás visszautasítása a templomban: „Lukat beszéltél a hasamba, ezért kellett egész Olaszországot átutaznom!” – mondja a freskó előtt) és erotikus vonzereje a reneszánsz mester egy másik freskójára, a vörös hajú, bűnösen ígésző Mária Magdolna alakjára utal¹⁰ – természetesen (mint Tarkovszkij „boszorkányai” az **Andrej Rubljov** óta mindig) ambivalens módon. Ám Gorcsakov képtelen választani: a „vagy-vagy” helyzetében találja magát, ahol bármit választ is az ember, „meg fogja bánni”. Nem tud kitörni bezártságából, amit meg is álmodik: az álombeli madár tehetetlenül koppan és visszahullik az ablakról. De az álomjelenet nemcsak intés a hősnek: be vagy zárva, csapdában vagy, ki kell törnöd innen. Azt is elárulja már, hogy nem képes rá: az ablaküveg áttetsző és látszólag a szabadba vezet, ettől a látszattól nem láthatja a madár, hogy rossz helyen keresi a kivezető utat. A betegség maga ez a bezártság és a megnyílni, kitörni nem tudás. Az életben maradás egyetlen esélye a kontaktus Eugéniával, az antik kultúra és szépség befogadása. Gorcsakov azonban éppen ellenkezőleg mozog: kizárja magából a külső világot („Elegem van a szépségektől!”, „Semmit nem értetek ti Oroszországból!”), aztán Eugéniát is elküldi magától. S Domenicóval való találkozása megpecsételi sorsát: bezárkózása teljessé válik, mert nem az idegennel, hanem hasonmásával létesít kapcsolatot, bezárva marad, miközben azt hiszi, ez a szabadulás útja. Domenico azonban inkább a pravoszláv szeparatizmus képviselője lehetne (őrültségében feloldódnak a nyugati ember kulturális és erkölcsi körvonalai), s valóban úgy

⁹Oszip Mandelstam: Pjotr Csaadajev. In *Szobranyje szocsinyenyij*. II. köt. New York, 1971. 291–292. o.

¹⁰L. ehhez S. Nagy Katalin: Orosz Madonna. In *Filmvilág* 1990. 11. szám, 22–23. o.

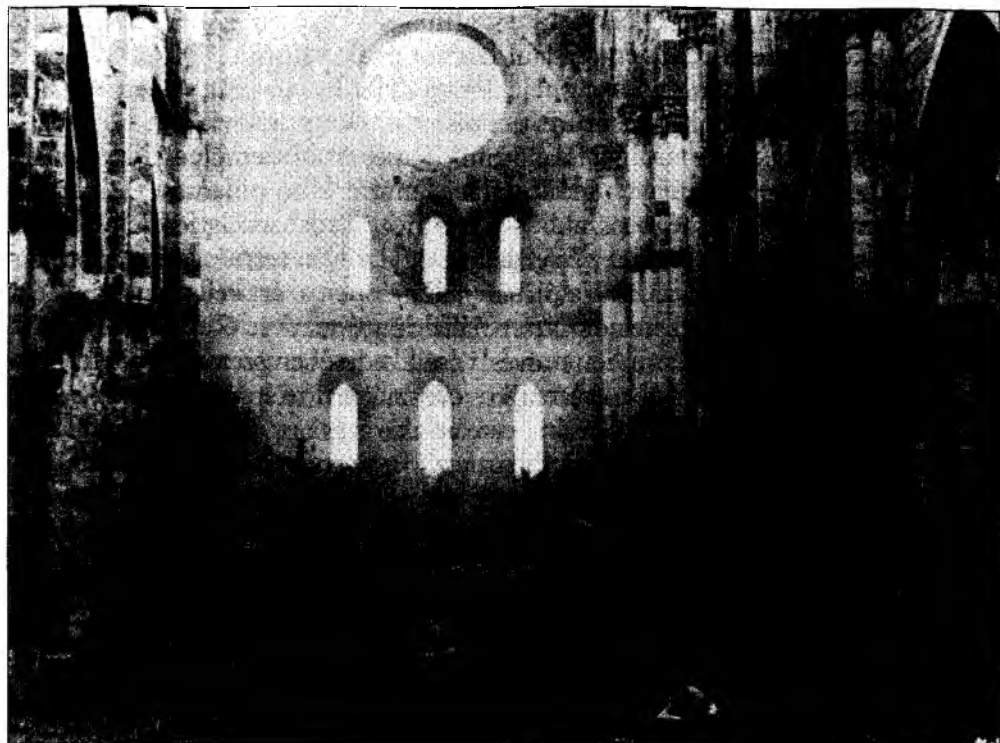
átkozza meg az emberiséget Rómában, mintha az az Antikrisztus fővárosa lenne. Vajon Gorcsakov nem annak a nagy szláv ábrándnak a képviselőjét fedezi fel a bolondban, amely a történelem megszüntetésétől reméli a megváltást? Vajon Domenico nem azzal a felhívással fordul a világhoz, amellyel egykor maga Tolsztoj is, hogy „vessen véget a történelem hazug és szükségtelen komédiájának és kezdjen el »egyszerűen« élni? (...) Ezzel örökre megszűnnek, hisz szükségtelenné válnak a földi és égi hierarchiák. Az egyház, az állam, a jog ostoba kimérákként tűnnek el a tudatból, hiszen az ember csak unalmában népesítette be velük az »isteni«, az »egyszerű« világot és végre-valahára maguk maradnak, mindenféle tolakodó közvetítő nélkül – ők ketten: az ember és a világegyetem.”¹¹ Vajon nem ennek a nagyon orosz és nagyon őrült logikának esik áldozatul a film legfőbb közvetítője, Gorcsakov tolmácsa és barátja, Eugénia? S vajon nem ebbe pusztul bele maga Gorcsakov is? Tarkovszkij ebben is Csaadajevet követi. Vjacseszlav Ivanov, a szimbolista orosz költő, akit élete és költészete is Rómához kötött – a Bibliát parafrázálva –, pontosan megfogalmazta azt, ami nélkül Gorcsakov nem teljesítheti küldetését és nem mentheti meg önmagát: „...egyet ne felejts, te, orosz ember: a te igazságod az univerzális igazság. S ha meg akarod őrizni lelkedet, ne féljél elveszíteni azt.”¹² Gorcsakovról elmondhatjuk, hogy éppen ettől fél mindennél jobban. Így ama univerzális igazság csak a halálban, kegyelemszerűen adathat meg neki. A záróképben valóban egyesül az olasz és az orosz világ, Kelet és Nyugat, a kultúra és a természet. Gorcsakov csak a halálban nyílhat meg egészen, hogy mindent magába fogadva meglelje végül önmagát.

Tarkovszkij megőrzi annak a „nemzeti-szintetikus” gondolkodásmódnak a pátozát, amely Csaadajevre volt jellemző. A két világ, Kelet és Nyugat számára nincs külön üdvözülés, külön menekvés. A menekvés a kontaktusban és a szintézisben van. Tarkovszkij tehát megőrzi az orosz gondolkodás emberiségközpontúságát: „az orosz vándoroknak – s szoltunk már róla, hogy az **Andrej Rubljov**, a **Tükör**, a **Sztalker**, a **Nosztalgia** hősei mind-mind vándorok, útrakelők, úton lévők; – az egész világ boldogságára van szükségük, hogy megnyugodjanak – mondja Dosztojevszkij híres Puskin-émlékbeszédében. – ... tökéletesen oroszává válni ugyanannyit jelent... mint minden ember testvérvé, vagy egyetemes emberré válni... az egyetemes emberi egyesítésre talán valamennyi nép közül az orosz szív hivatott leginkább”.¹³ E messianisztikus hit Tarkovszkijnál elveszíti minden személyen túli jellegét. A személy lététől függetlenül semmiféle értelme nincsen. Szó sem lehet arról, hogy az „orosz szív” előbb hozza létre a szóban forgó egyetemességet, mint a személy saját szíve. Sőt, a film egyik visszatérő „tétele” éppen az, hogy mások megváltása – önmagunk megváltása helyett – erőszakká, hamis és illuzórikus menekvéssé válik. A kiindulópont a személy konkrét létezése, amelyet nem előzhet meg semmiféle

¹¹O. Mandelstam, *i. m.* 289. o.

¹²Idézi Ryszard Przybylski: Rim Oszipa Mandelstam. In *Russia*, 1. Torino, 1974. 179. o.

¹³F. M. Dosztojevszkij: Puskin. In uő: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Budapest, 1972. 189. o.



lényeg, semmiféle szellem. A lényeg, a szellem éppen a személy létezésében adott, még ha eltakarják is ezt előle a civilizáció és a történelem idegen képződményei. A személyiségnél és ennek konkrét létezésénél nincs semmi magasabbrendű Tarkovszkij világképében. A belső út a válság, a bűnösség – az az egységtől való elszakadás átélése – ezt az öntudatot célozza meg. Ily módon a megváltás nem lehet egy közösség vagy egy másik ember műve, amelyben az egyén mintegy automatikusan és kívülről részesül. Az oroszország itt nem politikai kategória és az „orosz szív” nem az orosz állam fedőneve, mely az „egyetemesség” ideológiájával igyekszik az egész világot uralma alá terelni, hogy mint a néhai Róma örököse – „Harmadik Róma”-ként – magával azonosítsa az egész világot. Nem ilyen egyetemességről és egységről ábrándozik Tarkovszkij szabad orosz értelmiségi hőse. A két ábránd közötti különbséget már Nyikoláj Bergyájev világosan megfogalmazta a századfordulón: „A hivatalos orosz messianizmus, amely az uralkodó egyházhoz és az uralkodó államhoz kapcsolódik, elkorhadt és felbomlóban van. Am elevenen él egy másik messianizmus is, amely az orosz vándorokhoz és Isten Országának, az Isteni Igazságának a keresőihez kapcsolódik.”¹⁴ Ez a szív a kulturális–természeti világ egyetemességét és harmóniáját álmódja meg, s egyáltalán nem csak orosz forrásból táplálkozik. Tarkovszkij minden filmjében idézi az egyetemes kultúra mind-

¹⁴Nyikoláj Bergyájev: *Russzkaja igyeja*. Párizs, 1971. 11. o.

zon teljesítményeit, amelyekben – hite szerint – az egyetemességnek ez a szel-
leme jut kifejezésre: a zenében például Bachot és Beethovent, Purcellt, a kép-
zőművészetben Leonardót, Breughelt, Piero della Francescát, Goerges de la
Tourt, az irodalomban Shakespeare-t, Tolsztojt, Dosztojevskijt.

Végső soron csakis így tárulhat fel előttünk Tarkovszkij személyes döntésének,
hogy Nyugaton marad, mélyebb kulturális jelentése. Első pillantásra képtelen-
ségnek tűnik, hogy ez a „legoroszabb” – hazájához, Oroszország földjéhez, vize-
ihez, teréhez és idejéhez, esőihöz és erdeihez úgyszólván természeti módon kö-
tődő – művész elhagyja hazáját. Valójában pedig éppen azért kell meghoznia ezt
a számára csakugyan végzetes egzisztenciális döntést, mert ő a „legoroszabb”
orosz filmrendező, akinek minden művészi cselekedetében személyes élete a tét.
Azért, amiért Csaadajevet éppen autentikus oroszága vitte annak idején Nyugatra
és készítette hazája elmarasztalására, erre az akkor és ott „legesztelenebb”, ám
– erkölcsi szempontból – legnemzetibb, mert Oroszország *szellemi* elhivatottsá-
gának leginkább megfelelő cselekedetre. Akárcsak Csaadajevé, Tarkovszkij
„szintetikus népisége sem hajlik meg a nemzeti öntudat ténye előtt, hanem a szu-
verén, az öntörvényű és éppen ezért nemzeti személyiségben följele magasodik”.¹⁵
Mert igaz, hogy Tarkovszkij elképzelhetetlen Oroszország nélkül, de az is igaz,
hogy oroszága csakis *személyes létében* és *személyes választásaként* adott. „Az én
művészetem – az én szabadságom”¹⁶ – nyilatkozta Tarkovszkij. Nemzetnek, Igaz-
ságnak, Szépségnek léte és létjogosultsága csak a személyiségben van. Nincs az
az igazság, nincs az az eszme, amely igaz maradhatna akkor, ha a személyiséget
alárendelik neki, jelentse ez akár a másón, akár az önmagunkon elkövetett erő-
szakot. A személyiség ezért nem fosztható meg szabadságától, ezért nem szám-
űzhető, ha ugyanis valóban az, ami – személyiség: kultúra és természet találkozá-
si pontja, megformált belső szabadság és méltóságtudat.

A szakadásnak, a meghasonlásnak, a bezárkózásnak a betegsége, a nosztal-
gia nem a földrajzi-politikai helyváltoztatás nyomán jelent meg művészeté-
ben, hanem már jóval korábban. Belső szakadás és válság ez, az öntudatra éb-
redés kezdetei óta, melynek az idegenbe szakadás csak külső formát ad, éle-
sebbé teszi, ahogy a testi kín erősíti fel a lelki fájdalmat. A film azonban éppen
arról szól, hogy mihelyt az igazság elszakad a személyiségtől, mihelyt bál-
vánnyá válik, a személy pusztulásához vezet. Süketté és vakká teszi az étellel,
saját lehetséges és valóságos életével szemben is. Nincs igazság a személyisé-
gen kívül és a személyiséggel szemben. „Fiat justitia, et pereat mundus!” kép-
lete még akkor is katasztrófához vezet, ha a számunkra legdrágább igazság
győzelme a tét, mint azt Domenico és Gorcsakov megnyilatkozásai és sorsuk
mutatják. Hiszen *amit* mondanak, az nagyon közel áll Tarkovszkij saját filo-
zófiájához, ám *ahogyan* mondják és sorsukban megtestesítik, az mindennél tá-
volabb van tőle. Ennek az ellentmondásnak az átélése és katartikus feloldása a
Nosztalgia nézőjének a feladata.

¹⁵O. Mandelstam, *i. m.* 291. o.

¹⁶Andrej Tarkovszkij. In *Russzkaja Mysl.* 3551. szám (1985. január 10.)

A **Tükör** elemzésében láttuk, hogy a világ, a másik ember tükörré válása a kontaktus és a szeretet metonímiája: szeretet csak aziránt lehetséges, aki és ami lényünk visszhangjává, tükörré, hasonmássá vált. A **Nosztalgiában** a tükör filmképének jelentése megváltozik. Nem a belülről fakadó lelki szeretet, hanem az észből fakadó szellemi szeretet, nem a szabad és szabadító ismétlés, hanem a kényszeres és fanatikus ismétlés, a személyiség önmagába zártságának, körben forgásának, az önszeretetnek a jelentését veszi fel. Gorcsakov megismétli készülő regénye hőséneke sorsát, s ebben még van pozitívum. Végül is írni valakiről csak úgy lehet, ha átlényegülünk, ha nem tárgynak, hanem mintegy önmagunknak tekintjük őt, vagyis ha megismételjük sorsát. (Így ismétli meg Gorcsakovban önmagát Tarkovszkij is.) Csakhogy amikor Gorcsakov Szosznovszkijban saját tükörképére ismer, nem az idegenben, hanem a hozzá hasonlóban fedezi fel önmagát, nem úgy ismételi meg valamit, ahogy a szent ismétlésben ismétlik meg az eredeti világalapító cselekedetet, hanem mechanikusan, kényszeresen, igazi belső erő és meggyőződés nélkül. Az ismétlés ennek megfelelően nem megnyitja sorsát, hanem még végzetesebben sorsába falazza őt. A tükör, a hasonmás, az ismétlés itt már Gorcsakov kezdődő körben forgására, bezáródására utal. Önsajnálata az önszeretet megnyilvánulási formája, még ha szenvedő jellegű is. Mert – mint Dosztojevskij írta a *Karamazov testvérek* lapjain – néha nemcsak szép, hanem kellemes is megbántottnak lenni. A szenvedés kétségkívül Gorcsakov nyugtalanságának, kereső érzületének belső tartalma. Csakhogy ő igazolást, megerősítést keres erre a szenvedésre. Mind mélyebbre rántja le az önszeretet örvénye. Mert „csak aki lemond önmagáról valamilyen formában, nyerheti meg az életét és önmagát, míg az önző, egoista biztos elvesztésre van ítélve, oly méretű magányra, amit az ember egymaga képtelen betölteni”.¹⁷ Szosznovszkijban Gorcsakov önmagát látja, s így nem a múlt és a jelen, a 18–19. századi orosz értelmiségi és a 20. századi szovjet értelmiségi sorsa közötti kontaktus valósul meg itt, hanem a múlt is tükörszerű végtelenséggel ismétlődik meg. Gorcsakov nemcsak mint személy, hanem mint orosz ember és orosz értelmiségi is pusztá ismétlés, aki ugyanúgy a „vagy-vagy” csapdájának foglya lesz, mint elődje – Szosznovszkij. Gorcsakov képtelen a



¹⁷Pilinszky János, *i. m.* 523. o.

lemondásra, ő csupán az összefolyást, a határok eltörlését tudja elképzelni, nem pedig a határokon való szabad átjárást. A lemondás ugyanis nem önmegtagadást és főként nem önmegsemmisítést követel az embertől, hanem az elzárkózás, a kizárólagosság tagadását. Domenico nem az elzárkózásról mond le, mikor nyilvánosan felgyújtja önmagát, hanem önmagáról – s épp azért teszi, mert nem képes lemondani elzárkózásáról, saját igazságáról, amely a világból hiányzik. Az önelégetés vallási hőstette helyett egy végsőkéig kétségbeesett ember öngyilkosságát látjuk, vagyis a bezárkózás végső stádiumát, amikor a „rossz”, az „álságos”, a „bűnös” világ kizárása a személy életéből a személynek a világból való kizáródásába torkollik. Ama felidézett legendabeli szolgálóhoz hasonlóan ő is „házát” – azaz önmagát – gyújtja fel, hogy uraitól megszökhessen és hazatérhessen. Az igazi lemondás ugyanis nem önmegsemmisítést, hanem megnyílást feltételez az Abszolútum, a mégoly „romlott”, „tökéletlen” világ, a másik ember, az idegen felé, egyesülést és szintézist a tőlünk eltérővel. Aminek a kizárólagosságáról Gorcsakovnak le kellene mondania, az nem más, mint az emlékezetében megjelenő világ: az Európával, az érzéki és üres Nyugattal szembeállított határtalan, lelkiileg szép és belsőleg szabad orosz kultúra. Le kellene mondania erről az emlékeiben élő Oroszországról, az „orosz igazság” titokzatos és idegenek számára megfelfejthetetlen magasabbrendűségéről ahhoz, hogy elnyerje az élet igazságát, hogy természet és kultúra, Kelet és Nyugat kibéküljön benne, és ezzel kezdetét vegye gyógyulása, visszatérése a halálból. Gorcsakov abba hal bele, hogy erre képtelennek bizonyul, tévúton jár.

De nemcsak Gorcsakov, Eugénia és Domenico is képtelennek bizonyul az igazi lemondásra, a másik ember, az idegen szeretetére, bár mindhárman erre törekednek, ezt szeretnék. Domenico Gorcsakovban talál hasonmására, tükrére, s így az orosz kultúra egyik jellegzetes képletének megismételője lesz. „Az önelégetés mint vallási hőstett – írja Bergyájev – orosz nemzeti jelenség, melyet más népek szinte nem is ismernek.”¹⁸ Gorcsakov viszont az olasz bolond által kitalált szertartást végzi el, mikor átviszi a medencén az égő gertyaszálat, s ebbe vagy eközben – végre is immáron csak tükör – meghal: megismétli Domenico halálát, ezt az orosz halált. Tehát megint csak ugyanabban a körben kering.

Gorcsakov legjellemzőbb testhelyzete a hátrafordulás. Mindent maga mögött, a háta mögött pillant meg. Nem tud, nem mer előrenézni, habár a visszatekintés erőfeszítést kíván, mesterkéltné, kitekert testhelyzet, míg az előrenézés természetes és egyszerű. De hiszen éppen arról van szó, hogy a legegyszerűb-

¹⁸Ny. Bergyájev, *i. m.* 9. o. Vö. Tarkovszkij 1970. szeptember 7-i naplóbejegyzésével: „Az egyetlen, ami megmenthet minket, nem más, mint egy új eretnecség, amely képes ledönteni az összes ideológiai intézményét ennek a mi szerencsétlen, barbár világunknak. A mai ember nagysága a tiltakozásban van. *Dicsőség azoknak, akik tiltakozásképpen elégetik magukat a bárgyú tömeg szemé láttára* és azoknak is, akik plakátokkal és jelszavakkal vonulnak a térre, hogy tiltakozzanak, kitéve magukat a megtorlásnak, és dicsőség mindazoknak, akik »nem«-et mondanak a bőrüket féltő egoistáknak és az istenteléneknek.” (Iz dnevnyika. In *Kontinent* 1988. 57. szám, 181. o.) Nyilvánvalóan a prágai diák, Jan Palach tűzhalálára és a 68-as szovjet inváziót elítélő disszidensek tüntetésére utal.

bet, a legtermészetesebbet a legnehezebb megtenni. Gorcsakov nem képes arra, amit pedig annyira szeretne – Jézus követésére. Mert a hátrafordulás a bibliai jelenetre is utal, mégpedig közvetlenül: „Monda pedig más is: követlek téged Uram; de előbb engedd meg nékem, hogy búcsút vegyek azoktól, a kik az én házamban vannak. És monda néki Jézus: Valaki az eke szarvára veti kezét, és hátra tekint, nem alkalmas az Isten országára.”¹⁹ Gorcsakov mindent, életének értelmét és feladatát, életének igazságát és szépségét maga mögött tudja, s hogy egyáltalán megpillantson valamit az őt körülvevő valóságból – maga mögé küldi. Amikor emlékezik, tehát szellemileg fordul hátra; akkor előrenéz, a jelen tűnik át a múlt képeibe. Amikor a jelenben beszél valakihez, hátrafordul hozzá, azaz képletesen a múltba küldi, belső világába helyezi. Eugéniát különösen gyakran látja maga mögött, azaz nem őt látja, hanem álomképét, szellemalakját, hogy beleolvashassa a maga világába. Mert hátrafordulva tulajdonképpen mindig csak önmagát látja, hátranézve elveszti a másikat. A forgás így a kör, a bezártság képzetét ébreszti. Domenico házának tükörlabirintusában, ebben a görbe térben többször is szembetalálja magát önmagával. Bezártnak lenni s mindent és mindenkit bezárni ugyanide: ez is teljesség – az önzés önpusztító teljessége. Ne feledjük: Domenico bűne éppen az volt, hogy családját a világ végére hivatkozva hét évre bezárta házába. Aztán magát zárja be saját belső világába, mely az ő „háza”.

Minél jobban bezárkózik Gorcsakov, annál inkább elgyengül, annál közelebb kerül a halálhoz. Amikor Eugénia utolsó kitörésére ütéssel válaszol, elered az orra vére. Az ütés ugyanis a gyengeség és nem az erő jele. Az élet lágy, képlékeny, nyitott – Gorcsakov pedig merev, kemény, végleges, önmagában zárt, akár egy szobor (lásd Szosznovszkij felolvasott levelét, ahol ugyancsak a szoborszerűség fogalmazódik meg).

HÁROM SZFÉRA METSZÉSPONTJÁN

A **Nosztalgia** fő témája – lehetséges-e kontaktus két személy, két kultúra, két világ között? – már a **Tükör** egyik fő témája is volt. A kontaktus e témáját Tarkovszkij ott folytatja, ahol a **Sztalker**ban abbahagyta: a másik ember megmentésének, megváltásának csődjénél. Érdekes ebből a szempontból Tarkovszkij saját kommentárja, melyet filmjéhez fűzött: „Az emberek újra meg újra mások megmentésére gondolnak. De hogy másokat megmenthessünk, ahhoz először magunkat kell megmentenünk. Ehhez lelki erő kell. E nélkül a segítség kényesszerré, erőszakká alakul át. Ha minden ember képes lenne megmenteni önmagát, nem éreznék szükségét, hogy másokat megmentsen. Szeretnénk leckét adni, ugyanakkor magunkkal szemben elnézőek vagyunk, magunknak megbocsátjuk a legnagyobb vétkeket is.”²⁰ A **Sztalker** a hősök végtelen rezig-

¹⁹Luk 9, 61, 62. (Kiemelés a szerzőktől.)

²⁰In *Sight and Sound* 1982. 52. évf. 1. szám.

nációjával és magának a Sztalkernak a megbetegedésével ér véget. A csoda egy egészen más szinten következik be, ezúttal is a záróképben. A Sztalker egyedül marad, megváltási kísérletének csődje az emberek, a világ ellen fordítja őt. Önmagába zárkózik, s mert úgy látja, a világból végképp kiveszett a hit, elveszti szeretetét az emberek iránt, még a hozzá közelebb állóktól – feleségétől, gyermekétől – is eltávolodik. De a film egészét tekintve csak ő szenved vereséget, nem pedig a szeretet. Aki elég nyitott, elég gyöngé, az képes a hit csodájára, amint azt a Sztalker kislányának példája mutatja.

Domenico, aki szintén egy erőszakba átcsapó megváltási kísérlet csődje után van, olyan Sztalker, aki már csak önmagát akarja megmenteni – az egész világ ellenében és az egész világ számára példát mutatva –, azaz csak önmagát akarja „átvezetni” a túlsó partra, ahogyan azt Gorcsakovnak is „tanítja”, s ahogyan azt Gorcsakov is cselekszi. Csak önmagunk sztalkerei lehetünk. De akkor a megváltásnak egyetlen útja marad csupán: az élettől való elfordulás és a teljes spiritualizálódás útja. A **Nosztalgiában** már egyetlen hőssel sem találkozunk, akiben az erkölcsi világ egysége megvalósulna (Gorcsakov felesége ugyanis képzeletbeli alak és nem valóságos, cselekvő résztvevője a történetnek). De eljutnak-e a film hősei – Gorcsakov és Domenico – a hit ugrásához?

*

Gorcsakov, az orosz író, Tarkovszkij „alteregója”, három szféra metszéspontján áll: az erkölcsi szférát a múltba távolodó oroszországi emlékképek rajzolják ki, az esztétikai szférát Eugénia és az antik-olasz kulturális környezet, a vallási-spirituális szféra pedig Domenico világában jelenik meg.

Az erkölcsi szféra már elvesztette minden valóságosságát, de ezúttal is – mint a **Sztalkerban** – a család, a házasság háttere előtt jelenik meg. A feleség és az anya alakja, illetve emléke (ne feledjük, hogy Tarkovszkij egész filmjét anyja emlékének ajánlja) a szülőföld, a föld jellegzetesen orosz motívumával fonódik össze. „Az orosz népben nagyon erősen él a föld vallásos szeretete, nagyon mély rétege ez az orosz léleknek. A föld – a végső pártfogó. Az alapkategória – az anyaság. Az Istenanya megelőzi a Szentháromságot, és szinte azonosává válik vele. A nép közelebb érezte magához a közbenjáró, közvetítő Istenanyát, mint Krisztust. Krisztusnak – a Mennyek Urának – földi alakja alig van megformálva. Személyes megtestesülést csak a földanya kap. A nép vállalja ugyan a szenvedést, de mintha nem hinne eléggé Krisztus könyörületességében. (...) Az orosz nép... haragvó Istene elől a földanya, az Istenanya mögé szeretne bújni” – írja Bergyájev.²¹ A föld, ez az ősi női princípium, a védelem, a biztonság, de egyszersmind a termékenység, az élet jelentését is magában foglalja. Ugyancsak a földdel kapcsolatos a várakozás és a teresség motívuma is. Gorcsakov tekintetét – egészen a Domenicóval való találkozásig – szinte állandóan a föld felé fordítja. A terhes Madonnára, a terhes feleségre utalások és

²¹Ny. Bergyájev, *i. m.* 10. o.

Eugénia gyermek utáni vágyódása (a Madonna del Parto templomabeli jele-
netsora, a terhes feleség lebegő álomképe, a női sors és élethivatás értelmezé-
se), mind a föld képi motívuma köré szövődnek. Gorcsakov nem tudja leven-
ni tekintetét a védelmező és várakozó, a megtartó és várandós földről, az anya
alakjáról. A filmbeli Madonnához azonban külsőleg nem Gorcsakov felesége
(az emlékkép), hanem olasz barátjáné, Eugénia (a jelen) hasonlít. S Eugénia –
keménysége, individuális önzése, érzéki szépsége ellenére – ugyancsak a vára-
kozó nők sorába tartozik. Szeretne anya lenni, ahogyan szeretne letérdelni a
templomban, csak nem képes rá. Eugénia csak külsőleg megismétlése, azaz
mechanikus tükre a terhes Madonnának, a lelki szépségnek, amely így megint
a múlt, az elhagyott feleség szférájába tolódik át. Lelki értelemben – s
Gorcsakov számára csak ez a fontos – nem Eugénia, hanem a felesége hason-
lít a Madonnára. Eugénia azonban *itt* van, valóságos lény, akivel itt és most le-
hetne kontaktust teremteni; felesége pedig *ott* van, emlékkép, kísértet csupán.
Az erkölcsi szféra a maga egészében kísértetszféra, azzá válik Gorcsakovban.
Ha a katartikus szembesülés tükrévé tudna válni, akkor éppen a jelen felé nyit-
ná meg őt, a jelenben tenné képessé az erkölcsi cselekvésre. Ám a nosztalgia
úgy szövi meg a múlt hálóját, hogy ne legyen belőle kitorés, hogy áldozata
egyre jobban belegabalyodjék, hogy megváltás legyen számára a halál.

Gorcsakov alakjában kiteljesül és főképpen spiritualizálódik a férfiaság
princípiuma. Tarkovszkij filmjeinek az **Andrej Rubljov**tól kezdve éppen az
emberélet útjának feléhez érkező, magányos, kontaktusaiból kifordult, halálos
krízisben vergődő férfi a hőse. Az érett férfikor az ember életében mélypont,
válságzóna. Így vagy úgy megszakadnak azok a kapcsolatok, melyek addig a vi-
lágához fűzték, kezd az ember megkeményedni, azaz életenergiája hirtelen
csökkenni kezd. Éppen ebben rejlik a férfikor betegsége, a mély melankólia,
amely jó esetben végtelen rezignációba fordul át. Otthontalanság, útrakelés és
kétségbeesett keresés. A férfi-princípium kizárja az életet, így megbékélést, új
egységet is csak a tiszta szellemben találhat. Ám ez egyenértékű a halállal. Az
anya elvesztése – s egyben a szülőföld elvesztése – különösen kielezi a férfikor
e válságos időszakát Tarkovszkij személyes életében. Az anya elvesztésére a
filmben Arsenyij Tarkovszkij katartikus erejű verse utal, melyben saját any-
jának elvesztése ugyancsak a nosztalgiához kapcsolódik, mely egy lázas, beteg
gyermekkorai állapot emlékképében és az anya elérhetetlenségének motívumá-
ban jelenik meg. A vers akkor hangzik fel, amikor Gorcsakov a medence vízé-
ben gázolva magában beszél. Mert az anya elvesztése azt is jelenti: nincs töb-
bé visszaút, nincs kitérő, nincs kiben megkapaszkodni. Előre kell tekinteni és
szembe kell nézni a legfontosabbal: a halállal. Gorcsakov nem képes erre, in-
kább spiritualizálja azt, amit elveszített, ami nincsen. Tökéletesen szellemivé
válík, de élet nélküli szellemmé, s ennek a szellemnek meg kell ölnie minden
eleveniséget, minden életet, magát Gorcsakovot is.

Gorcsakov számára a jelen és közvetlen környezete az esztétikai szférát tes-
tesíti meg: a hit nélküli szépség és szellemtelen érzékiség, a tartalom nélküli
formák világa ez. Ezt a szférát az alakok közül Eugénia, kulturális szinten pe-

dig az antik-olasz világ motívumai, légköre határozzák meg. Eugénia annak a külső szabadságnak a gyermeke, amely a nyugati individualizmus forrása, amely nem alázódik meg semmi és senki előtt, de amely ellenségesen áll szemben az egész világgal. Eugéniából hiányzik a hit, de az is igaz, hogy hiányzik neki a hit, hogy minden szabadságával és szépségével együtt belsőleg kielégületlen, csonka lény. Várja, hogy valaki kapcsolatot teremtsen vele, hogy megértse vele életének értelmét, de anélkül, hogy önállóságát, személyes és kulturális különösségét meg akarná semmisíteni.

Amennyire szép és szabad ez a nyugati öntudat, éppannyira negatív is: izolálja a személyiséget, elválaszt és szembeállít, és azt teszi a legnehezebbé, ami a legtermészetesebb, mert a legemberibb: a kontaktust a másik emberrel, a megnyílást a világ előtt. A másik személyt ugyanis kénytelen dologgá tenni, birtokolni: rajta kívül minden csak tárgy lehet. A másik ember, a természet, a kultúra – életből és szubjektumból – *dologgá* válik. S mert így lehetetlen szeretet és kontaktus, s mert ez a szabadság külső és formális („azt csinálók, amit akarok”), az esztétikai stádiumban a másik ember mint szubjektum örökre elérhetetlen marad. Éppen az érzéki szerelem emeli ki az esztétikai stádiumnak ezt a kudarcát, mely abból fakad, hogy mindent el akar dologiasítani, s mindent felszínre kalapál, az érdekeset, az izgatót hajszolva, mert különben elnyelné az unalom, a kitöltetlen belső üresség. Az esztétikai stádium az önöség világa. Gorcsakov számára Eugénia ebbe a világba van zárva, nem érti, nem érzékeli a lány kitörési kísérleteit, vágyódását valami után, ami túlmutat mindezen. Mert Eugénia túl akar lépni ezen a szférán, de nem a vallási spiritualitás, nem az önmegsemmisülés felé.

Eugénia – közvetítő, ami azt jelenti, hogy egyrészt átjár a határokon (legálábbis hisz benne, hogy ez lehetséges), másrészt másokat vezet át, segít kapcsolatot teremteni, sőt ő maga a kapcsolat tárgyiasulása, a kapcsolat közege. Am Eugénia közvetítési kísérletei kudarcot vallanak, nem tud megfelelni feladatának, elbizonytalanodik abbéli hitében, hogy a határokon lehetséges az átjárás. Ő maga ugyanis nem vesz részt a művelésben, lebonyolít és kívül marad, eszköze és nem alanya a kontaktusnak, szakmája és nem élete ez. Ezért ott is, akkor is közvetít, ahol és amikor közvetlenségre lenne szükség. Eugénia maga a közvetettség, a külső formák és a szép felszín világa, jöllehet nem érzi jól magát ebben. De nem akar beolvadni Gorcsakov világába sem. S bár igaz, hogy Eugénia kontaktusa Gorcsakovval, az orosz kultúrával, Domenicóval kudarc, azért ő mégiscsak kísérletezik, próbálkozik – Gorcsakov és Domenico eleve mozdulatlanok. Számukra a határokon nem lehetséges átjárás: vagy egyszer s mindenkorra eltöröljük őket (ez lenne az alaktalan szláv mennyország, melytől Csaadajev úgy irtózott), vagy örökre belül maradunk saját határainkon. Eugénia dologként, eszközként adja magát Gorcsakov kezébe, s Gorcsakov azért fordul el tőle, azért nem tud kapcsolatot teremteni vele, mert neki csakugyan nem dologra, hanem szubjektumra van szüksége. Csakhogy ő odáig jutott már a végtelen rezignációban, hogy a szubjektumot nem is a valóságos világban keresi, hanem e világon túl – önmagában, az egzisztenciális idő

örökkévalóságában, amelyben csakugyan megszűnnek a határok, de amelyben megszűnik a személyiség, az élet is.

Végül is Eugénia bűne az, hogy nem tud lemondani, nem tudja saját lényét *odaadni* (nem pedig *feladni*!). S mert nem tud adni, nem is kaphat. Ami megilleti őt, a hozzá illő férfit a római jelenetben látjuk, ám az inkább automatára vagy szoborra emlékeztet. Ez a férfi csak jelzés a filmben, de az üres, a steril, a belső tartalom nélküli élet jelzése. Ez azonban nemcsak bűne, hanem bűntetése is Eugéniának. Szerencsétlensége miatt neki is csak önnön tükörképe, az önállósult, bezárult nyugati kultúra sivársága – egy ilyen ember adatik meg.

A vallási szférát Domenico örülete képviseli. Mivel Tarkovszkij az örült alakjának művészi megjelenítésében nem a romantikus-naturalista kánonhoz, hanem a keresztény vallási tradícióhoz kötődött, a téboly motívumát sem – vagy csak egészen halványan – kapcsolta össze a bűnnel, a lélek kizökkenésének, a lélek „transzcendentális otthontalanságának” modern témájával. A szent bolond nem-rationális, a feltétlen hit abszurdításában megalapozott igazsága és jön-rosszon túllépő erkölcsisége magasabban áll a modern világ rationális igazságánál és a rá alapozott morálnál. Az örült alakja azt testesíti meg Tarkovszkij filmjeiben, ami hiányzik a despiritualizálódott modern világból: az abszolút, semmilyen külső kötöttséget, a józan ész kötöttségét sem ismerő belső szabadságot, a lehetetlent nem ismerő hitet, az Abszolútum felé forduló tekintet végtelenségét. Az örült tudat paradoxitásában is az Abszolútum ölt alakot. Éppen ez az, ami Gorcsakovot rabul ejti Domenicóban. Az elhagyott Oroszország nosztalgikus emlékképekben megjelenő, ám a valóságból oly fájdalmasan hiányzó lelki világa, amelyről Gorcsakov képtelen levenni a tekintetét, akadálytalanul folytatódik az olasz bolond, Domenico alakjában és különvilágában. A két világ képe összeér, hiszen mind a kettő ugyanannak a hiánynak – a spiritualitás hiányának – szellemképe Gorcsakov tudatában.

Az örült tudat, a szent bolond létmódja Tarkovszkij filmjeiben mindig a gyermekek és a természeti lények reflektálatlan naivitásához, „ártatlan” létezéséhez közelít. „A gyermekek és az állatok – ártatlan lények – mondja Tarkovszkij. – A gyermekek még ártatlanok, az állatok eleve azok. Képtelenek hazudni, természetükből adódóan, lényegük szerint ártatlanok. A meglett ember, éppen azért, mert képes jó és rossz között választani, fokozatosan megtanul hazudni, mert úgy képzei, hogy ez megkönnyíti számára az életet. Ezért én azt hiszem, hogy a gyermekek és az állatok közelebb vannak az igazsághoz – ez az, amiért nekem jobban tetszenek. De nemcsak nekem. A gyerekek mindenkinek jobban tetszenek mint a felnőtt emberek.”²² A szent bolond nemcsak az állati lény közvetlenségéhez és a gyermek ártatlanságához, hanem a nőiség princípiumához is közelebb áll. Nemcsak a felnőtt, hanem a férfi ereje és keménysége is hiányzik belőle: nem nélküli avagy a nemiség pólusait egyesítő lény.

Szóltunk már róla, hogy Tarkovszkij filmművészetében a **Sztalker**ig az örület, a bolondság nem vált fő témává, s főképpen mint örület nem vált azzá.

²²Iszpovegy Andreja Tarkovszkovo. In *Kontinent* 1984, 42. szám, 398. o.

Az **Andrej Rubljov**ban a bolond lány, a **Tükörben** a film elején feltűnő orvos, a **Solaris** kutatóállomásának lakói s végül maga a Sztalker jelzik a téma kibontakozásának és önállósulásának útját. A bolond alakjának ez az értelmezése megfelel a keresztény felfogásnak, amely szerint maga a kereszténység is bolondság, amennyiben Isten megismerése nem lehetséges bölcsesség és csodatevés útján. A modern racionalitás szemszögéből Krisztus prédikálása – a hit – éppúgy bolondság, mint egykor a görögök szemében volt az. A Biblia, mint ismeretes, vállalja a bolondság „vádját”: „Nemde nem bolondsággá tette-é Isten e világnak bölcsességét? (...) Mert Isten »bolondsága« bölcsőbb az embereknel, és Isten »erőtlensége« erősebb az embereknél.”²³ S éppen ebben rejlik a bolondok keresztény küldetése: „Hanem a világ bolondjait választotta ki magának az Isten, hogy megszégyenítse a bölcséket; és a világ erőtleneit választotta ki magának az Isten, hogy megszégyenítse az erőseket.”²⁴ A bolondok és gyengék Tarkovszkij filmjeiben is az isteni bölcsességet képviselik, mely túl van a „puszta ész” határán. Az örület formális abnormalitásának és esztelenségének tükrében a normális világ valóságos örülete mutatkozik meg. A lelkibeteg innen nézve egészségesebb, mint a világ összes egészségese, akik egészségtől duzzadva új meg új katasztrófákba sodorták az emberiséget.

Domenico nem-normalitása igazságot tartalmaz. Házának falán látható felirat – „1+1=1” – a formális ész nyelvén örült beszéd, azaz hogy dialektikus beszéd, a misztika beszéde, ami mindig is túljárt a formális ész „eszén”. De azt is tudjuk, milyen veszedelmes lehet ez a beszéd, ha hatalmi praxisok alapjává, ideológiai beszéddé válik, hogy ilyen körülmények között a „2 x 2 = 4” igazságához, a „józan ész”-hez való ragaszkodásnak életmentő szerepe lehet. Orwell antiutópiájában a Nagy Testvér birodalma semmi egyéb, mint a dialektikus beszéd megvalósulása, kollektív szolipszizmus. Domenico szent örülete kettős fényben csillog. Az eszményt nem eszményi hős és nem eszményi eszközökkel képviseli, s ebben a Sztalker kétségbeesése folytatódik és éleződik ki. Nem igazsága, hanem igazságának kifejezőmódja nem igaz, életellenes, veszélyes. Domenico, mint a prófétáló „szent félkegyelműek” oly gyakran, hajlamos átvenni Isten jogkörét, hajlamos az ítélkezésre, így arra is, hogy másokat az Igazságra kényszerítsen. Igazat mond, de ahogyan mondja, abban nincsen szeretet és nincsen megbocsátás. Közlésmódját gyűlölet, elzárkózás, ítélkezés jellemzi, csak ez nála nem esztétikai, hanem vallási alapon áll.

Domenico lelkülete, mely a világ végére irányul, megegyezik az orosz lélek sokat emlegetett eszkatologikus beállítottságával. Domenico örülete – s ez nyitja meg Gorcsakov számára Domenico házát – az orosz vallási szentek megszállottságát idézi. A szent örültek, az orosz ’jurogyivi’-jek, „Krisztus bolondjainak” egyike ő is. Utaltunk már rá, hogy még az önelégetés is „orosz motívum”. Éppen a ’jurodsztvo’ az oka annak, hogy aszkézisét, vallási hőstétét nem lehet egészen komolyan venni. A ’jurodsztvo’ mint szélsőséges vallá-

²³Pál I. Kor. 1, 20. és 25.

²⁴Pál I. Kor. 1, 27.

si magatartás ugyanis eleve arra irányul, hogy megakadályozza az együttérzést, a tiszteletet. A 'jurogyivij' mindent elkövet, csakhogy ne tekinthessék őt szentnek. Szerencsétlennek, sérültnek, nevetségesnek kell mutatkoznia, megvetést, sértést, szidalmat, gúnyt kell kiváltania az emberekből. Áthágja a társadalmi konvenciókat és az illem szabályait, minden módon ki akarja hívni maga ellen a világot. A világtól való elfordulás fejeződik ki elhanyagolt külsejében, a rongyokban, a pőrségben, a piszokban és olykor még az erkölcstelenségekben is. Persze Domenicónak ez az „oroszsága” Gorcsakov tudatában jelenik meg, ő az, aki Domenicót – a nyugati kultúra lélektelenségével és értetlenségével szemben – 'jurogyivij'-ként érti meg, mert csak így tud kapcsolatba lépni vele, s ezáltal elmozdulni az esztétikai szférából, ahol Eugenia egyedül marad. Így Domenico bűne, amit családjával szemben elkövetett, Gorcsakov szemében látszólagos erkölcstelenség. Domenico számkivetettsége és a gúny, amellyel a világ beszél róla, az értetlenség és megbotránkozás, amellyel cselekedetét fogadták mind-mind mellette szólnak. Ne feledjük azonban, hogy éppen a 'jurodsztvo' az a paradox lelki irányultság, melynek legerőteljesebb vonását valójában az *abszolút individualizmus* alkotja. Hiszen a szent félkegyelmű „maga viszi bele felebarátját az ítélkezés kísértésébe és bűnébe, olykor pedig kegyetlenségébe. (...) Ezért a 'jurogyivij' élete állandó ingadozás felebarátjának erkölcsi megmentése és a felette való erkölcstelen gúnyolódás között”.²⁵ S vajon az erkölcstelen gúnyolódásnak ez az intonációja nem hallatszík-e ki Domenico Eugéniához intézett szavaiból, avagy az „utolsó ítéletből”, melyet Rómában a világ fölött ő maga tart? A 'jurodsztvo'-nak nem igazságával van baj, hanem igazságának megvalósításával. A 'jurodsztvo' bezárkózás az igazságba és a világ, az élet, a másik ember kizárása ebből az igazságból. Ez nem azt jelenti, hogy csak saját megmenekülése érdekli, hogy közömbös a világ sorsa iránt. Ellenkezőleg! Csakhogy épp itt válik az igazság erőszakossággá, s ezáltal követhetetlenné is. Az orosz vallási lelkiismeret sohasem érte be egyetlen személyes lélek megváltásának gondolatával. Mindig az általános megváltás ügye érdekelte. Az orosz vallási tudatban minden lélek össze van kapcsolva a többivel, és csak úgy üdvözülhet, ha az egyik lélek maga után húzza az összes többit, vagy pedig sehogyan sem. Ez az a pont, ahol Tarkovszkij orosz sága a már jelzett csaadajevi irányba fordul, s az önálló individuum és a közösségi elv szembekerül egymással. Mások megmentése – erőszakká válik. Márpedig ebben a tekintetben Domenico mintaszerűen „orosz”. Előbb családját akarja maga után húzni, aztán már az egész világot. Végül is csak Gorcsakovot húzza maga után, s őt is a halálba. Csak vele sikerül kontaktust teremtenie anélkül, hogy kimozdulna önmagából: ezt csak Gorcsakov teszi meg, amikor belép Domenico házába, felveszi az örült tudat belső alakját, s Domenico hasonmásává, tükörképévé válik.

A hit általi elmozdulást ki-ki csak maga teheti meg: a közvetítés itt lehetetlen. Mások megváltása erőszakot szül. Domenico nem közvetítő és nem

²⁵G. P. Fedotov: *Szvjatije drevnyej Ruszi*. Párizs, 1985. 193. o.



Gorcsakov megváltója, hanem tükörképe, beteljesíti azt, ami felé Gorcsakov megindul. A hit Kieerkegaard szerint ott kezdődik, ahol a gondolkodás megszűnik. Gorcsakov ebben az értelemben csak elmozdul a hit felé, de nem jut el a gondolkodás megszűnéséig. Sőt, éppenséggel gondolati úton követi Domenicót. Ezért is hat olyan kimódoltnak, nem-igazinak, amikor a film végén az áldozati gyertyával kezében átkel a medencén. Domenico nem gondolkodik, amikor hét évig bezárva tartja családját, és a világ végét várja. Erkölcsi szempontból ez kárhozatos cselekedet, hiszen erőszakot alkalmaz másokkal szemben, megfosztja szeretteit a szabadságtól. A józan ész szempontjából pedig örült cselekedet, hiszen semmi értelme, semmi haszna nincsen: ha már közeleg a világ vége, akkor inkább siessünk kiélvezni az utolsó napok vagy évek örömeit – mondhatná a józan ész. Vallási szempontból, a hit paradoxona felől nézve azonban a legmagasabb rendű cselekedet, hiszen Domenico meg akarja menteni a családját, és *a hit szempontjából* meg is menti. Nem jön el a világvége, ahogyan Ábrahámnak sem kell végül megölnie gyermekét. Domenico etikai szempontból gonosztevő és örült (ahogyan Ábrahám – gyilkos), vallási szempontból azonban hős, a feltétlen hit alakja (ahogyan Ábrahám is az). A hit e paradoxona, az észnek ez a *salto mortaléja* Tarkovszkij utolsó filmjeiben egyre nagyobb dilemma. (Látni fogjuk még, hogy Alexander örült cselekedete is hasonlóképpen függ össze a világ megmentésével, amit Istentől imádkozik ki.) Tarkovszkij e tekintetben is szintézist szeretne, az „etikai” és a „vallási” összekapcsolását, amelyben az erkölcsiséget a hit lehetővé teszi, nem pedig felfüggeszti. A transzcendencia immanenciájának művésze és gondolkodója ő. Am

– a végtelen rezignáció kierkegaard-i lovagjával együtt – ő is elmondhatná magáról: „Ami engem illet, le tudom jól írni a hit mozgását, de nem tudom megtenni”²⁶. Ehhez ugyanis el kellene hagyni a közösség talaját, a természet, a kultúra szellemét, s kizárólag hit kérdésévé tenni, hogy valamennyi helyzetben mi a helyes és mi a helytelen.

Gorcsakov maga sem képes megtenni a hit általi elmozdulást, de eljut a hitet megelőző utolsó stádiumba: a végtelen rezignáció állapotába. Mit jelent ez az állapot? Azt jelenti, hogy amit valaki a valóságban akart eredetileg elérni, de a valóság vagy maga miatt képtelen volt rá, most a szellem szférájába emeli, ahol minden lehetséges. Lemond róla, hogy szellemi értelemben örökre az övé maradjon. Végső soron platonizálja a lehetetlenséget, hogy egy új módon lehetőségessé váljon számára. Csakhogy – ellentétben a hit lovagjával – ő nem kapja meg azt, amit így a szellem birodalmába emelt, mert nem hisz abban, hogy bárkikor el is nyerheti, hogy nem csak szellemileg, hanem valóságosan is az övé már. Ehhez a hit mozgását is meg kellene tennie, hiszen a hívőnek mindaz, ami-ben hisz, egészen valóságos léttel bír. Úgy látszik, hogy a hit mozgását, az utolsó lépést, az ugrást nem szellemileg és nem ő teszi meg, hanem a halál, amikor megtörténik vele. A végtelen rezignáció fájdalmában végül eljut valamilyen békességig (gondoljunk arra a felszabadult-rezignált monológra, amelyet a mendencében mond el a kislány előtt), de a hit ugrását – persze, nem vallásos, hanem esztétikai értelemben – maga a befogadó teszi meg, amikor a záróképben a lehetetlen lehetőségessé válik, az egységet és teljességet Gorcsakov elnyeri. Végső soron a katarzisban is ugrás következik be, a katarzis is egyfajta paradoxon, amelyben a rossz jóvá, a rút széppé, a jóvátehetetlen jóvátehetővé, a véletlen törvényszerűvé válik. Úgy látszik, Tarkovszkij számára éppen azért lett a művészet a belső élet, a meditáció, a szellemi koncentráció kitüntetett terepe, mert egyedül itt tudja elképzelni és megvalósítani a hit mozgását, ami esztétikailag a néző számára is megvalósíthatóvá válik a befogadásban.

A filmben azonban mindvégig nyitott kérdés marad, hogy két kultúra, két személy, két világ között a távolságot valóban ezen a ponton, az élettől elszakadt szellem szférájában lehet-e áthidalni? S kérdés, hogy Gorcsakovnak valóban Domenicóval, hasonmásával kell-e kapcsolatba kerülnie ahhoz, hogy a szintézis, az egység felé megtegye a döntő lépést? Kérdés, hogy az önmagába zárkozó, önmagától megittasult, eszmévé keményedett férfiszellem nem életellenes-e? Ami elvontan, eszmei tartalmát tekintve igaz, mozgását tekintve még lehet életellenes. S végtére is ne feledjük, mind Gorcsakov, mind Domenico a nőknek fordítanak hátat, hogy a hiányra és az eszmére függesszék tekintetüket. Családjuktól távol, családjukkal szakítva, bár örökösen családjukra emlékezve élnek, hogy egy harmadik dologban találkozzanak, amely tisztán szellemi természetű. A távolabbiért hagyják el a közelebbit, a szellemiért az életet, egy nem létező világért a létező másikat. A megváltás eszméje abban a pillanatban elveszti üdvözítő igazságát, amikor eszmeként absztrahálódik és helyeződik szembe az élet-

²⁶Søren Kierkegaard: Félelem és rettegés. In *S. K. írásaiból*. Budapest, 1969. 283. o.

tel, ahelyett, hogy *hierophaniaként* tárná föl az élet mélyen fekvő, a „másik világba” nyúló szellemi tartalmát. Az erőszak tényén az sem változtat, hogy esetleg nem mások, hanem maga az eszme hordozója ellen irányul. Gorcsakov egyre jobban eltávolodik a természettől, egyre jobban kívül kerül az élet körén, hátat fordít a kultúrának és Eugeniának is. Egyre inkább a halál vonzáskörébe kerül. Halála azért tűnik törvényszerűnek, mert miközben folyamatosan lemondott mindenről, és a szellem szférájába fordult vissza, az életről mondott le. Lemonadásában egyre jobban elfogyott, elgyengült, elvalótlanodott. A gyógyulást végül is nem az életben, hanem a halálban kereste.

Mihelyst egyetlen személy akarja képviselni az élet igazságát, s elválasztja azt az élettől, az igazság veszélyes és – végső következményeit tekintve – életellenes hazugsággá válik. Az élet igazságát csak a szeretetben érhetjük el, s a művészet nem más, mint ennek a szeretetnek a legteltesebb, az emberi lény számára legtokéletesebb kifejezőmódja és megtapasztalása.

DOMENICO HÁZA

Tarkovszkij filmjeinek alapvető kompozíciós elve, mely két világ szembenállásán nyugszik, talán ebben a filmben a legnyilvánvalóbb. A két világ viszonya azonban némiképp más, mint Tarkovszkij előző filmjeiben. Az alapvető különbség az, hogy míg a korábbi filmekben a két, metafizikai ellentétben álló világ – a történelmi világ és a spirituális értékek világa – egyaránt valóságosan létező világokként jelentek meg, addig a **Nosztalgiában** az értéket jelentő otthoni világ csupán valóságnélküli emlékképként és az elvágyódás tárgyaként van jelen. Még az **Iván gyermekkorában** is, ahol a másik világ, azaz a béke világa, Iván álmoképeiben öltött alakot, és Iván számára véglegesen elérhetetlen volt, valamilyen módon jelenvalóvá vált, mikor a film végén véget ért a háború. A többi filmben ugyanazon a szinten párhuzamosan létező világok szerepelnek: a **Rubljovban** a természeti motívumok képviselik azt a másik világot, ami a **Solarisban** és a **Sztalkerban** nem e világi fantasztikus helyekként jelenik meg, a **Tükörben** pedig mindkét világ egyaránt ugyanannak a tudatnak a része. A **Nosztalgiában** azonban az empirikus világ csupán gyakorlati lehet, melyet valóságosként soha meg nem jelenő emlékképek ellentételeznek, miközben a filmben többször utalnak rá, hogy az otthoni világba nincs többé visszaút, és Gorcsakov végül valóban meg is hal, mielőtt még elindulhatna hazafelé. Tarkovszkij filmjeiben a tét: az átkelés vagy átjutás egyik világból a másikba és/vagy összekapcsolásuk, egyesítésük, s ezen a módon a világszakadás megszüntetése, a végső harmónia elérése. Elérik-e azt vagy megrekednek útközben – ez a hősök lelkierején múlik.

A filmben egyetlen helyen merül fel, hogy Gorcsakov talán szert tehet ilyen lelkiere: ott, ahol találkozik saját értékeinek e világi megtestesülésével – Domenico házában.

Domenico háza a két világ között áll. Mint helyszín, része a felszíni empi-

rikus világnak, tulajdonságai viszont az értékeket képviselő másik világhoz kapcsolják. Ez azonban mégsem teljes egészében maga a másik világ. Azt ugyanis a Gorcsakov emlékképeiben megjelenő otthoni táj és otthoni ház képviseli. Domenico kiszakadt az empirikus világból, ám egy másik világ az ő számára is csak nosztalgia formájában, az utána való sóvárgásban adatott meg. Háza belseje ezért egyszerre mutatja a világtól való idegenséget és a megváltás hiábavaló keresését, s azt, hogy elfordul ugyan a bűnös empirikus világtól, de ő sem előre, hanem – mint Gorcsakov – hátrafelé néz. Domenico háza a Zóna világát idézi, de a sztalkeri Zóna, jóllehet teljes egészében a másik világ része, mégis elsősorban a Szobához vezető út. Domenico háza viszont megőrizte ugyan a Zóna összes tulajdonságát – a titokzatosságot, a kiismerhetetlenséget, a transzcendens erők jelenlétét –, hiányzik azonban belőle mindennek a középpontja és értelme, a másik világ tényleges jelenléte, amely a rendetlenséget és lepusztultságot a kegyelmi állapotba, a másik világba való átmenetként értelmezné át. Így Domenico háza inkább a külvilág meghatározása alatt áll: pusztuló romhalmaz, amit a köszörűgép időnként beszűrődő zaja tesz érzékletessé, jelezve, hogy a ház minden misztériuma és határtalanságra utaló motívuma ellenére, a külvilág hatalma alatt áll, annak csupán elszigetelt, de igazi autonómiával nem rendelkező része. Nem másik világ.

Hogy mindennek ellenére a háznak kitüntetett szerepe van a környezetben, azt a kompozíció erőteljesen hangsúlyozza. A házba való behatolást egy kis játék előzi meg, amelynek kettős szerepe van. Egyrészt a játék során a rendező eltávolítja a színről Eugéniát, mivel ő – mint Domenico és Gorcsakov világától tökéletesen idegen lény – nem léphet be az „örültségnek” ebbe a szentélyébe, másrészt a mozgás kompozíciójával megteremti a „behatolás” jelentőségének hangsúlyozásához szükséges feszültséget. Egészen hasonló megoldással él itt Tarkovszkij, mint amit a **Sztalker**ban figyelhetünk meg. Ott a Zónába való behatolást egy meglehetősen bonyolult kocsikázás előzi meg a labirintusszerű helyszínen. A hosszadalmasság és titokzatosság célja nem más, mint a néző felkészítése egyfelől arra, hogy átérezze a végső behatolás, a két világ között húzódó határ átlépésének jelentőségét, másfelől pedig hogy elfogadja a Zóna másik világának sajátos törvényeit. Ezért a racionális térbeli tájékozódás már ebben az előkészítő részben összezavarodik, a Zónában pedig tökéletesen használhatatlan lesz.

A Domenico háza előtti játék rövidebb is és kisebb jelentőségű is, mint a **Sztalker** hőseinek áthaladása a labirintuson a Zónába, ez azonban teljesen megfelel a ház kompozicionális és narratív szerepének, amely össze sem vehető a Zónáéval. Tarkovszkij itt ötször ismételi meg pontosan ugyanúgy egy horizontális fahrtot, mely kétszer Eugéniát, egyszer Gorcsakovot kíséri oda Domenicóhoz, aki mindeközben kapuja előtt egy helyben biciklizik. A jelenetben egyszerre van dinamizmus és bizonyos statikusság. Dinamizmus, mert minden szereplő állandó mozgásban van, statikusság, mert ez a mozgás vagy egy helyben történik, vagy pedig ingaszerű ide-oda lengés két közel eső pont között. Az oda-vissza mozgásnak ez a lefojtottsága (a jelenet kis totálban van felvéve egy házsor homlokzata

előtt, ami megint csak ugyanazt a mozgásirányt hangsúlyozza) megnöveli a kép feszültségét, és erre következhet feloldásként az, amikor Domenico leszáll a bicikliről, és bemegy a házba. Az ezutáni képek a behatolást az előzőkre merőleges irányú, perspektivikus, térbeli mozgásként ábrázolják, amivel az egész belső tér különállását, sajátos meghatározottságát emelik ki. Gorcsakov pontosan abban a beállításban indul el befelé, a házba, amelyben a **Sztalker**ban az Író megpróbál egyenesen eljutni a Szobáig: a kamera a szereplő tarkójára szegezett objektívvel követi annak előrehaladását. Ez a beállítás mindig arra készíti fel a nézőt, hogy a hőst valami egészen rendkívüli hatás fogja érni: az Írot egy titokzatos hang állítja meg, Gorcsakov szeme elé pedig egy fantasztikus, több síkban egymás mögé helyezett tájképrendszer tárul. Ahogy a jelenet felvezetésében Tarkovszkij a teret lezáró sík előtti mozgást hangsúlyozta, úgy most a határoló síkok mögé hatolást, a térben való, geometriai törvények által nem korlátozott szabad mozgást mutatja. Ennek egyik legszebb példája az előbb említett tájkép. Domenico szobájának egyik fala mintha hiányozna, és a nyíláson ki lehetne látni a tájra. Távolról nézve annyi látszik, hogy a szoba padlózata nem egyenletes, hanem különféle pocsolyákkal és domborulatokkal tagolt. Ahogy a kamera ezekre a domborulatokra közelít, egyre inkább hasonlítani kezdenek egy madártávlatból szemlélt tájra, folyókkal és tavakkal. Mikor ez a hatás már teljes, a kamera kicsit fölemelkedik, és emögött a táj mögött egy újabb tájrészletet fedez föl, csak ennek már mások az arányai, majd emögött is újabb tájrészlet jelenik meg, egészen addig, amíg végül a lelegején látott tájháttér is feltűnik. Ily módon minden tájrészlet először valóságos arányú háttérnek látszik, de aztán, amikor mögötte feltűnik egy másik is, látásunk elbizonytalanodik és csupán díszletnek érzékeljük azt, amit az előbb valóságos tájnak láttunk. E látványelem értelmét és azt, hogy miért Domenico házában látjuk, egy későbbi jelenet világítja meg, a Domenico családjának kiszabadulását felidéző emlékkép, mikor föltáruul előttük a ház ajtaja és kitódulnak a napvilágra. Domenico kislánya szalad végig a falun, egész egy szakadék széléig. Ott leül, és hátrafordulva kérdezi meg apjától: „Papa, ez a világ vége?” A kamera még előrébb merészkedik, és a szakadék peremén túl feltűnik egy szinte mesébe illő sziklás táj, kanyargó úttal és egy hegyi faluval a távolban. A világ vége kulcsmotívum Domenico esetében: a világ végét várva zárta be családját hét évre a házba, és a film végi öngyilkossága előtt is a világ végével fenyegeti meg az emberiséget. A világ vége azonban – mint azt ezek a jelenetek is bizonyítják – Domenico számára nem a semmivel azonos, hanem csak a látható világ megszűnése és egy másik világ keletkezése, mely túl van a lét aktuális keretein, de éppoly jelenvaló, mint emez, csupán fel kell tudni fogni. Domenico házában az egymás mögött elterülő tájak látványa szinte kényszeríti rá, hogy feladjuk szemléletünk egydimenziós koordinátáit, melyek között mindent a közvetlenül látható felől veszünk csak tekintetbe. A házba lépve bármely apróságban képesek leszünk észrevenni a teljességet, a mikro- és makrokozmosz játékát, a világok egymásból való kibontakozását. Ez a szemlélet felel meg a világvég várásának, a végső dolgokra való Domenico-féle beállítódásnak, amely révén az ember kiszabadulhat az e világ aktuális összefüggései közül. Ez az, ami az aktuális világ szem-

pontjából az őrültséggel azonos. És ennek a látványnak a megrendítő erejében nemcsak a fantasztikus dimenziók feltárulása játszik szerepet, hanem az is, hogy ezek a dimenziók az ön- és közveszélyes őrültséghez kapcsolódnak.

Domenico háza és a Zóna között ugyanaz a különbség, mint Domenico és a Sztalker között. A Sztalkerról megtudjuk ugyan, hogy bolondnak tartják, de mégis olyan közösségi szerepet játszik, ami a többi ember számára fontos. Ezért ha a Sztalker társadalmon kívüli, ha számkivetett is, tevékenysége épp e társadalmon kívüliségben általános érvényűvé válhat. Domenico azonban mindenekelőtt társadalmon kívüli, világában nincs Zóna, melynek csodás erejében az emberek hinnének. Domenico minden „megváltásra” vagy „közvetítésre” irányuló tette érthetetlen, illetve a szabadság megsértése, mert a világnak nem kell Domenico megváltása. Bár a közösségi ethosz Tarkovszkij számára a legfontosabb érték, ha ennek megvalósulása nem az egyén szabad erkölcsi választásából fakad, akkor ez mégsem lehet más, mint őrület és terror. Az individuális szabadságesszmét és a közösség ethoszát csupán egyetlen dolog kötheti össze: az egyén hite a közösség kizárólagos megtartó erejében. A **Nosztalgia** világában a hit hiányzik az emberekből, és a közösségi hitnek ez a hiánya teszi Domenicót pusztán őrültté. Domenico háza is tartalmazza a megszenteltségnek és a kiválasztottságnak az elemeit (eső, víz stb.), de semmilyen közösség szemében nem rendelkezik a Szoba misztériumával, így a mi számkra is csupán egy őrült kaotikus otthona. Csak illuzórikus kiindulópontja lehet az egyetemesség megteremtésének.

KÜLVILÁG ÉS KÜLSŐ VISELKEDÉS

Ha a szellem nem fejeződik ki tökéletesen külső megjelenésében, ahogyan egykor az antik görög kultúrában fejeződött ki, akkor a külső megjelenésnek, a testi létezésnek negatív értékhangsúlyt kell kapnia: a külső lét, a testek és tárgyak világa többé-kevésbé szenvedő, fájdalmas, pusztuló – mert mulandó – lét, kiszolgáltatott létezés. A szellemnek önmagához való megtérése éppen ennek a külsőnek, ennek az egyediségnek az elpusztítása, megtörése útján történhet meg. Nemcsak a tárgyi környezetre jellemző a romlás, az elhasználtság, a piszok, a sötétség, hanem – átszellemültségüktől függően – az emberi alakokra is. A férfihősök elhanyagoltak, nem figyelnek külsejükre, borostások, már-már piszkosak, rosszul öltözöttek. Teljesen közönyösen viseltetnek az iránt, hogyan néznek ki, s hogy külsejükre hogyan reagál a külvilág. Már ebben a külső megjelenésben is a befelé fordulás, lelki tekintet fejeződik ki. Testes, kövér, jóllakott, ápolt, elégedettségtől sugárzó hősökkel sohasem találkozunk Tarkovszkij filmjeiben. A hősök szikarak, nincs rajtuk súlyfelesleg, kissé kiéhezettnek tűnnek, bár testi szükségletek nem foglalkoztatják őket, kissé mindig betegek, vagy legalábbis nem egészen egészségesek: a testi szenvedés szellemi alakjuk nemességét domborítja ki. Thomas Mann kifejezését idézve, inkább a szellem és nem a természet fiai ők. Testi létüknek mintegy el kell vé-

konyodnia ahhoz, hogy szellemük kontúrjai kirajzolódjanak, és láthatóvá válják belső világuk. A szellemiség tehát negatívan, a testi elfogyáson vagy hitványanságon keresztül mutatkozik meg. Testileg szinte nem is léteznek. Idealista hősök, megannyi Don Quijote és Miskin herceg. Soha nem látjuk őket nagy évések közben vagy más testi szenvedélyeknek hódolva. Ha esznek is, a legszükségesebbet veszik csak magukhoz, minden élvezet nélkül. Az ételek (például a **Nosztalgiában** a sajt, a bor, a **Rubljovban** a rothadt almák) maguk is „átszellemítettek”, azaz annak az érzéki–természeti világnak a részei, melyben a szellem megjelenik. A test érintkezik a kulturális-természeti világgal, és a szellem dominanciája éppen ezáltal mutatkozik meg. Hiszen a szellem attribútuma nemcsak a személyiséget illeti meg Tarkovszkijnál, hanem a természetet, a kultúrát, az élőlényeket is. A test határai így bizonytalanok, hangsúlyozottan nem véglegesek, áttörhetőek. Minél inkább a világegészről elszakítva, minél kirajzoltabban jelenik meg a test, annál üresebb, annál távolabb van a megváltástól. (E tekintetben nagyon éles ellentét van Gorcsakov és Eugénia filmképi megjelenítése, különösképpen pedig Gorcsakov és Eugénia római barátjának testi ábrázolása között.) A testi szépség mint tiszta forma, amelyen a természet, az élet csodája tetszik át, csak a nőt és a nőiséget illeti meg Tarkovszkij filmjeiben. A külső szépség csakis mint tiszta forma sugározhatja a szellemiséget. De mivel egy eleven lény szépsége nem válhat tökéletesen formává, a szépség kifejezheti a keménységet, az egoizmust, a szellemtelenséget is. Eugénia ambivalens alakjában e két jelentéssel egyszerre találkozunk.

FÉNY ÉS SÖTÉTSÉG

A fény és sötétség Tarkovszkij filmképének nem hangulati, hanem szimbolikus alkotóeleme, mely a hősök belső utazásától, fokozatos megvilágosodásától éppannyira elválaszthatatlan, mint magától a tárgyi környezettől. A tárgyi környezetet elsősorban a fény és sötétség aránya értékeli. Egészen általánosan azt mondhatjuk, hogy a természet a fény, a történelem a sötétség, a homály és félhomály zónája. A történelmi idő zónája a **Nosztalgiában** az antik-olasz világgal esik egybe: a leépülés, a hanyatlás, a romlás világa ez, mely a végítélet felé halad. A ház- és szobafalak – ezek az emberi kéz emelte mesterséges határok – rothadása, felpúposodása, behorpadása tartozik hozzá a sötétséghez, az árnyékban lévő hely jelentéséhez. A megváltás nélküli vagy megváltás előtti, a hitét, erkölcsi középpontját elveszített világ sötétsége ez. De a sötétség sohasem abszolút, hiszen sem az emberekről, sem a világról nem fogalmazható meg abszolút negatív ítélet. Egyrészt azért nem, mert emberi lény nem kerülhet abba a helyzetbe, hogy e világ bírója lehessen és az egészet végérvényesen megítélje. Másrészt azért nem, mert ezzel megtagadná a szeretetet az élettől és a másik személyiségtől, és önmaga felett mondana halálos ítéletet. Végül pedig azért nem, mert amíg akárcsak egy ember is látja a sötétséget, addig nem lehet teljes a sötétség. Mindaddig, amíg élünk, amíg emberek vagyunk, amíg

a világ képe ki nem lobbant tudatunkból, nem érzékelhetjük, milyen lehet az abszolút sötétség. Csak tudhatjuk, hogy egy minden spiritualitás nélküli világ vaksötét lenne, látni azonban soha nem láthatjuk meg, mert a láthatatlan tartománya nélkül nincs látható, nincs világ.

Az elsötétülésnek és kivilágosodásnak a lélek belső küzdelmeként kell a filmképben megjelennie, anélkül azonban, hogy egy pillanatra is úgy tűnne: az alkotó sötétíti el és világítja meg előttünk a képet. A homályba vesző, elsötétülő körvonalaknak éppoly érzéki evidenciával kell megjelenniük a néző előtt, akár a természetben, ugyanakkor azonban világosságának és sötétségnek az egész történéssel összefüggő jelentést kell hordoznia. A **Nosztalgiában** van napfényes, világos, tündöklő hely (Domenico háza, Róma), van homályos, ködös hely (az olasz táj az első képekben, a fürdőváros), és van sötét hely (a szalodai szoba). A fényes hely és a sötét hely között helyezkednek el a borongós emlékképek, a maguk napfény nélküli, tágas, világos égboltjával. A külső világ sötétségén úgy tör át a fény, ahogy a belső út egyre beljebb vezet a megváltás fényessége felé. A hős fénybe érése Tarkovszkij filmjeiben mindig az Abszolútum megnyilatkozására, egyfajta belső megvilágosodásra, megtérésre, kegyelmi pillanatra utal. A **Nosztalgiában** Gorcsakov fénybe érése megfelel a Domenico házában eltöltött időnek. Domenico háza, „Zónája” az esőn áttörő napsütésben természet és kultúra határokat nem ismerő egységeként jelenik meg, noha – mint már megmutattuk – e képi motívum egyezése ellenére is egészen más értelemben, mint a **Sztalkerban** a Zóna. A sötétség Gorcsakov számára itt véget ér, de nem azért, hogy most már a fénynek adja át a helyét. Gorcsakov ugyanis még csak ezután veszi magára Domenico bűnét, még csak ezután kapja meg feladatát, melynek teljesítése során átéli saját bűnét – a szakítást Eugéniával, a másikkal, az idegennel. Még a film záróképében sem a fényesség birodalmába jutunk. Végtere is nem a „mennyeek országának” elképzeléséről van itt szó, hanem annak elképzeléséről, ami itt lehetséges és itt lenne jó, s amely csak ebben a formában – halálán túl – adatik meg Gorcsakovnak. A zárókép ugyanúgy a fény és a sötétség között helyezkedik el, ahogy az emlékképek, s végül is éppen az emlékképek és a jelen egyesül benne, az a két elem tehát, amit életében Gorcsakov nem tudott egyesíteni. Domenico Zónájának sugárzása a történelmen, civilizáción kívüli lét, az örületben rejlő igazság sugárzása. *Extatikus* fény, amely előlegezi Domenico *extatikus* tettét. Azaz, inkább a tűz fénye ez, mint az örök világosságé, inkább pusztító, mint üdvözítő fény. S ezt az ellentmondást, e fényesség Gorcsakov által még nem érzékelt ambivalenciáját emeli ki Rómának, az örök városnak a fényessége, mely Domenico tűzhalálának háttéréül szolgál.

A római jelenetsor ebből a szempontból külön figyelmet érdemel, hiszen elein elüt az egész ábrázolt világ megvilágításától és színeitől. Ahogyan Tarkovszkij állandó motívumainak bármelyike egy-egy filmben, a Róma-motívum sem allegória, hanem egymásnak ellentmondó, egymást kiegészítő jelentések metszéspontja, amely többféleképpen illeszthető az egész film értelmezési keretébe. A szembenállás a fényes, tündöklő és – Tarkovszkijnál oly szokatlan

módon – száraz Róma és a ködös, félhomályos, borongós, vízben álló kis olasz fürdőváros, valamint a borongós és nedves orosz emlékképek között szembeeszkő. Kétségtelen, hogy itt Róma az antik, az „örök város” jelentésében körvonalazódik előttünk. Egyben tehát a „pogány” Rómaként is, melyben mindazonáltal a természet(!) legtökéletesebb alkotását látták a régiek. Plinius azt írta, hogy a természet csak ezen a helyen tud örvendezni annak, amit alkotott. S a régiek éppen a természet örökkévalóságának megnyilatkozását látták Róma romolhatatlanságában. Feltűnő, hogy Tarkovszkij, aki oly szívesen mutatja a romlást és az emberi alkotások romjait, Rómát – a nyugati kultúra alapítótársát – úgy mutatja meg, mint tökéletesen épet, mint ma is állót. Az „örök Róma” képe érzékelteti, milyen messzire távolodott a modern emberiség természet és kultúra e szerves egységétől, s hogy mindazonáltal az eszmény, az Abszolútum mindmáig érvényben maradt, ha egyszer Róma áll. Egy régi költő szerint Róma csak akkor dőlhet romba, ha maga a természet fog a hanyatlás útjára lépni. „A régi Rómában – írja Ryszard Przybylski Oszip Mandelstam Róma-képét elemezve – természet és kultúra egységet alkottak. (...) A természetnek és a kultúrának ez az egysége, ez a várostermészet harmonikus univerzumként vette körül az embert, aki a világegyetem polgárának érezte magát benne. A modern város az embert közönséges nyárspolgárrá, kispolgárrá változtatta.”²⁷ Itt azonban felvetődik a kérdés, hogy ebben az esetben létezik-e egyáltalán a szóban forgó Róma? Hiszen ahogy egykor Róma magával a világgal volt azonos, úgy ma a világ nem jelenti Rómát. Csakhogy a romlás és enyészet, a félhomály és a sötétség állapota szent állapot, mert a bukás, a bűnbeesés után a megváltás keresztény reményét is magában foglalja, ami a harmonikus, gyönyörű, örök, pogány Rómából mindazonáltal hiányzott. Így az életre, a természetre, a fényre itt éppen a romlás, az oszlás, a nyirkosság és a sötétség utal. Róma falai és utcái nem nyirkosak, nem állnak vízben. Az Örök Város ugyanis nem az időben létezik, nincs hát kiteve az enyészetnek sem. Nem élet, hanem az élet emblémája. A Tarkovszkij-filmekben a Tükör után megjelenő allegorikus filmképek egyike. A megkövült Abszolútum, mely időtlen ragyogásával a természet enyészetét és a történelem katasztrófavilágát ellenpontozza. Ezzel az emblematikus Rómával a háta mögött Domenico tette, a tiszta bensőség, a szent örület tette nem kaphat igazolást, de igazolhatatlanná sem válik. A Marcus Aurelius lovas szobrára kapaszkodó szent őrült alakja így mindvégig megőrizheti ambivalenciáját: vallási hős s egyszersmind klinikai eset.

A NEDVESSÉG MOTÍVUMA

A víz és a nedvesség Tarkovszkij filmjeinek egyik alapmotívuma. Használata olyan széles körű, hogy nem lehet levezetni egyetlen szimbolikus jelentésből. Amellett, hogy bizonyos esetekben ténylegesen szimbólumként szerepel, ál-

²⁷R. Przybylski, *i. m.* 153. o.

talában is rendelkezik olyan hangulati töltéssel, amelynek általánosabb értelemben vett kulturális jelentése van. A nedvesség a borongós meditáció, a nosztalgikus elvagyódás, az élet kívülről való rezignált szemlélésének hangulatához tartozik. Tarkovszkij ironia nélküli komolysága ezért nem hideg és merev. Épp ez a rezignált, Jean Paul-i, romantikus értelemben „humoros” látásmód az, ami meglágyítja és feltölti egyfajta, a romantikushoz közel álló, főleg víziókban megfogalmazódó érzelmességgel.

A nedvességnek Tarkovszkijnál a következő változataival találkozunk: az első az eső, a második a természetes vizek (folyó, patak, tó), a harmadik a tükröző és átlátszó víz (pocsolya és az elárasztott terek vize), a negyedik pedig a nedvesség mint a pusztulás közege (falakon lefolyó, plafonról csöpögő víz). Ezek a motívumok egymástól függetlenül léteznek, nincs szükségszerű kapcsolatuk: akkor is ázhat egy szoba belülről, ha kint nem esik az eső, és ha kint esik, nem szükségszerűen keletkeznek vizek vagy tócsák. De utóbbiak akkor is lehetségesek, ha korábban sohasem esett azon a helyen eső. Ha esik, nem feltétlenül halljuk az eső jellegzetes hangját, ám csöpögő hangot akkor is hallhatunk, ha nem látjuk közben a csöpögő vizet. E motívumok jelentése és funkciója tehát teljesen önálló, mégis van egy közös elem bennük: megjelenésük – különféle módokon – az értékek világának jelenlétére, „működésére” utal.

Láttuk az **Andrej Rubljov**ban, hogyan jött létre az egyszerű meteorológiai ténymegállapításból az eső szimbolikus értelme. Ezt követő filmjeiben az eső már kizárólag ebben a szimbolikus értelemben szerepel. A természetes vizek szerepét Tarkovszkij már az **Iván gyermekkorában** kijelölte a mítoszokban is tradicionális *elválasztó* funkcióban. A **Nosztalgiában** – más elemekkel keveredve – a fürdőmedencének van ilyen szerepe, ami a film végén abban konkretizálódik, hogy a főhős égő gyertyával a kezében megpróbál eljutni a medence egyik végétől a másikig. A víz itt is olyan térmotívum, amely elválaszt, amelyen át kell kelni valamilyen etikai elv nevében. Az **Iván gyermekkorában** és az **Andrej Rubljov**ban elemeztük már az átkelésnek, illetve az elválasztásnak ezt a motívumát, a **Solaris**ből hiányzik ez a motívum, a **Tükör**ben a végtelennek tetsző folyamon átkelő katonákat mutató dokumentumfelvételeken elevenedik meg, a **Sztalker**ben pedig a Szoba át nem hágott határvonalaként jelenik meg a nagy víz, miközben a szereplők a Szobához való útjuk során többször is vizen kelnek át (vízesés, medencék).

A víz motívumai közül az első kettő a legkonkrétabb, s elsősorban ezek rendelkeznek dramaturgiai funkciókkal. A másik két motívumban sokkal inkább az állapotjelzés, illetve a hangulatfestő funkció dominál. Ezeknek a motívumoknak a jelentései elvontabbak, általánosabbak, de éppen ezért közelebb is visznek Tarkovszkij világképének megértéséhez. Az eső és a természetes vizek többé-kevésbé külsődleges, mert dramaturgiai és szimbolikus jelentéssel is bíró motívumaitól folyamatos út vezet a csöpögés és a vízben ázás hangulatáig, melyben egy sajátos világérzékelés fogalmazódik meg. Ebben a világérzékelésben a víz különböző előfordulási formái fejezik ki az alkotónak a világ egyes részleteihez való viszonyát.

A tükröző és átlátszó víz motívuma elsősorban a meditáció, a reflexió közege Tarkovszkijnál. Ez a motívum már vizsgafilmjében is megfigyelhető, amikor a traktoros és a kisfiú barátkozó, egymást megismerő beszélgetését tócsák meg-megcsillanó vizének képei kísérik. Az **Iván gyermekkorában** az álomjeleneteket vezeti be a csillámló víz látványa. A **Nosztalgia**ban az író magányos meditációjának a színhelye ugyancsak egy elárasztott helyiség, ahol térdig érő vízben gázol. A tükröző víz motívumának másik oldala a víz alatti tárgyak előtűnése, az átlátszóság, mely ugyanazt a funkciót tölti be: a láthatatlan belső állapot, a reflexivitás *metonimikus* megérezkítését a láthatóban. A vízzel elárasztott külső vagy belső terek képe állandóan előkerül Tarkovszkijnál. A víz alól különböző tárgyak válnak láthatóvá. A meditációnak, az elmélyülésnek egyik motívuma a visszatükrözés, a másik – az előbbivel szoros összefüggésben – a zavaros, nem tisztán megfogható felszín alól előtűnő dolgok látványa. Ilyen látvánnyal Tarkovszkij minden filmjében találkozunk, s ugyancsak ennek egyik motivikus variációja a vízi növények lassú mozgása a láthatatlan vízáramban. Ez a motívumcsoport állapotjelzés, az elmélyülésnek, a felszín alatti mélység előtűnésének filmképe. Ugyanakkor Tarkovszkij gondolatvilágának egyik legalapvetőbb motívuma is, amely a mélység meditáció közben való megpillantásakor átélt transzcendencia-élményhez kapcsolódik.

A párhuzamosan létező „másik világok” jelenlétével ugyancsak szoros összefüggésben áll ez a motívum. A halódó vagy már nem létező kultúrák elmerült emlékei Tarkovszkij filmjeiben – főleg a **Tükörre**, a **Sztalkerra** és a **Nosztalgia**ra gondolhatunk – mindig azokat az értékeket képviselik, amelyek a „felszíni” világból hiányoznak, amelyeket ez a világ már elpusztított, de amelyek éppen ennek a világnak a létét és kontinuitását biztosítják. A vízalattiság Tarkovszkijnál a láthatatlan vagy csak nehezen megpillantható kultúrőstenyészet állapota, mely romlásnak és pusztulásnak tűnik, azonban épp ebben a felbomlásban képviseli a felszín világkultúrájának éltető talaját, s mint ilyen, folyamatos körforgásban vesz részt, ahol pusztulás és születés, felbomlás és keletkezés egyetlen szerves életfolyamat részei. Tarkovszkij számára a lesüllyedt érték és a lesüllyedt kultúra nem szűnt meg létezni, hanem éppen a táptalajjá váló, új életet adó, a tradícióvá alakuló elmúlt élet emléke. A múltszerűség és az emlékbeliség nála nem a jelenvalóság ellentéte, hanem éppen a legmélyebb értelmű jelenvalóság: a tradícióként, az élet példajaként való jelenlét, mely Tarkovszkij filmjeiben mindig a legnagyobb hatalmú lét, habár nem helyettesítheti a valóságos életet. Feldolgozása és bensővé tétele mindenki számára saját személyes életének legelső feltétele. (Mindez a **Tükörben** válik konkrétan is témává.) Tarkovszkij filmjeinek világa így, annak ellenére, hogy legfeltűnőbb vonásaiban a folyamatos pusztulást hordja magában, mégsem dekadens, mert a romantikus értelemben vett „humor” hangulatát árasztja, amelynek természetesen semmi köze bármiféle iróniához vagy komikumhoz, s amely a kulturális bomlás látványán való felülemelkedésből származik. Alapja a szilárd meggyőződés, hogy a hit erkölcsi ereje az embert képes visszavezetni ahhoz az élethez, amelyben épp ez az erő jelenti a tradíció folytonosságát. Amikor tehát

Tarkovszkijnál a falak áznak, a mennyezetek lezuhannak, a szobában esik az eső, akkor nem egy világ visszavonhatatlan eltűnésének metonímiáit látjuk, hanem csupán átváltozását tradícióvá: a közvetlen létből így alakul át minden a tradícióként, értékként való létezésbe. Nem véletlen, hogy ilyen képek a gyermekkor otthonához, az atyai házhoz, illetve a **Nosztalgiában** Domenico házához kapcsolódnak (utóbbi Gorcsakov számára az egyetlen értékes hely).

Az enyészetnek, bomlásnak tehát Tarkovszkijnál a nyilvánvaló negatív asszociációk mellett van egy pozitív aspektusa is – a tradícióvá, etikai értéké válás –, amely azonban csak akkor nyilatkozik meg, ha az ember képes ezt a bomlást a saját egyéni élete számára éltető táptalajként felhasználni. Tarkovszkij filmjei a **Solaristól** kezdődően egyre inkább egy olyan folyamatot ábrázolnak, ahol a hősöknek mintegy versenyt kell futniuk a külvilággal, sőt saját énjük széthullásával is, hogy megszerezzék azt az erőt, mellyel az élet pusztulása egy új élet felépítésének kezdőpontjává, szerves talajává válhat. Ez egyszersmind kijelöli a negyedik motívumnak, a nedvességnek mint a pusztulás közegének a funkcióját is. Az állandó csöpögés, be- és elázás, a nedvességtől málló vakolatok egy olyan világ jelzései, amely bele van ágyazva a kultúra körfolyamatába. Ami a jelen világban élő ember számára pusztulás, az a kulturális tradíció szempontjából értékkeletkezés, ami a világban elpusztult élet, az a kultúrában a tradíció születése. Élet azonban csak a kultúrában, s így a tradíció által lehetséges: aki ebből valamilyen módon kiszakad, Tarkovszkijnál életveszélybe kerül vagy meg is hal. Azért használja Tarkovszkij a **Nosztalgiában** a nedvességmotívumnak ezt a két utolsó típusát olyan intenzíven, hogy érzékeltesse: a kultúra pusztulása és a tőle való elszakadás olyan végső stádiumba jutott, hogy kérdés, képes-e ebből a bomlási folyamatból is új élet sarjadni. A film főszereplői mindenesetre elpusztulnak.

A TŰZ MOTÍVUMA

Tarkovszkij filmjeiben a víz mellett a másik legalapvetőbb természeti motívum – nem meglepő módon – a tűz. Tulajdonképpen azt mondhatnánk, hogy Tarkovszkij tradicionalista gondolkodásából következik a négy őselem – föld, levegő, tűz, víz – állandó motívikus használata, és némelyik filmjében – elsősorban a koraiakban – konzekvens kiemelése. Szimbolikus, sőt narratív szintre azonban ezek közül csak a tűz és a víz motívuma emelkedik, s csak ezekről mondható el, hogy mind a hét filmben meghatározóak.

Az **Andrej Rubljov** kapcsán láttuk, hogy a víz megjelenési formáinak egyfajta jelentéskonkretizációjáról volt szó, melynek során a motívum értelme fokozatosan alakul ki aszerint, hogy milyen jelenetben, milyen eseménnyel kapcsolatban fordul elő. A tűz esetében más a helyzet. Tarkovszkij legtöbbször kulturálisan rögzült jelentéseket társít a tűz használatához. Épp ezért e motívum megjelenésének értelmében az egyes filmekben belül is meglehetősen különbözőek vannak.

A **Tükörben** például legalább három különböző, bár egymástól nem teljesen független jelentésben találkozunk a tűzzel. A különbségeket részben a tűz nagysága, részben „fajtája” (tűzvész, mécses, bozóttűz) határozza meg. A tüzek megjelenése a legtöbb esetben az emlékezéshez, a gyermekkor világának felidézéséhez kapcsolódik. A nagy tűz, amelynek történetbeli alapja a pajta leégése, a pusztulást jelenti, s ebben harmonizál ellentétével, a vízzel, amely – főként a **Solaris** utáni filmekben – ugyancsak az enyészet motívuma. A pajtatűz képi-
leg először egy félig foncsorát vesztett tükörben jelenik meg mint homályos emlékkép – ez hangsúlyozza szimbolikusságát –, majd hosszan látjuk a tetőről alácsorgó eső függönyén keresztül. A tűz és a víz motivikus kapcsolatát még inkább felerősíti, hogy Mária odasétál a kúthoz, vizet mer belőle, és megmossa az arcát, miközben a tüzet bámulja. Másodszor, a néhai tűzvész emléke épp a víz elapadásával kapcsolatban kerül elő a nyomdajelenet végén, a zuhanyozóban: a tűz itt már egy elpusztult, nem létező világ fájdalmas emléke.

A filmben megjelenő „kis tüzek” ezzel szemben nem az enyészet, hanem az emlékkörzés és a múlt felidézésének motívumai. Ezt legegységesebben a rózselaángot a kezével védő gyermekkori barátnő visszatérő emlékképe képviseli. Ugyanezt az élményt hordozza a film elején a víztől csöpögő hajú Mária és a vízbe lezuhanó mennyezetdarabok mögött a tükörben lobogó kis tűz, vagy a végén a pislákoló mécses képe. Teljesen más jelentésben szerepel az a tűz, amelyet Ignat rak az udvaron. Itt közvetlen mitológiai utalásról van szó: a tűzről a feleségnek eszébe jut, hogy Isten angyala égő csipkebokorban jelent meg Mózesnek, s erre a főhős megjegyzi, hogy az ő fiuknak nem jelenik meg az isteni útmutatás. Ennek a tűznek nem az emlékekhez, hanem éppen az emlékezés, a hagyomány megszakadásához van köze.

A tűz motívuma igazán jelentőssé és új értelművé csak az utolsó két filmben válik. Ekkor Tarkovszkij úgy használja ezt a motívumot, ahogy azelőtt soha: az áldozati tűz vagy égő áldozat funkcióban. Míg „szovjet” filmjeiben a tűz viszonylag gyakori, vissza-visszatérő, sokszor csak hangulati elem volt – főleg az **Iván gyermekkorában**, az **Andrej Rubljovban**, és a **Tükörben** –, a két utolsó filmben kevésszer jelenik meg – az utolsóban csak egyszer –, ám akkor kulcsszerepe van. A tűz a két utolsó film legfontosabb szimbolikus eleme. Mindenképpen érdemes magyarázatot keresni arra, hogy a tűz és víz szimbolikus jelentősége a két utolsó filmben megfordul, s bár elsősorban a **Nosztalgia**ban a víz–nedvesség–motívum bőségesen jelen van, a történet szempontjából igazi jelentőséget a tűz kap. Az **Áldozathozatalban** is a tűz lesz értelemdó a történetben. A tűz szerepe mindkét filmben elsődlegesen az áldozathoz kapcsolódik. A **Nosztalgia**ban ez inkább az önfeláldozáshoz, illetve áldozati rítushoz áll közel, az **Áldozathozatalban** pedig az égő áldozat vallásos szertartásához.

Legfőbb különbség a tűzáldozat-motívum és a nedvességben rejlő pusztulás, enyészet-motívum között az, hogy a víz lassú, a tűz gyors, drasztikus pusztulást eredményez. Ezenkívül míg a víz okozta enyészet szerves természeti folyamat, az égő áldozat mesterséges, emberi tevékenység. Még ha nem akar-

nánk is túl messze menő következtetéseket levonni a tűz motívumának előtérbe kerüléséből, akkor is meg kellene állapítanunk, feltűnő, hogy a két utolsó filmben a vízben foglalt szerves körforgást, születés és halál ciklust Tarkovszkij kiegészíti, mintegy a pusztulás meggyorsításaképp, az emberi áldozattal. Az, hogy kiegészítésről van szó, mindkét filmben jól tettenérhető. A **Nosztalgiában** a gyertya átvitelének rítusát egy fürdőmedencében kell elvégezni. Domenico önégetése csupán ahhoz szükséges, hogy Andrej elvállalja ezt az áldozatot. Az **Áldozathozatalban** a valódi rítus a kiszáradt fa öntözése (a tengerparton), s az előző filmhez hasonló módon, a ház felgyújtása, az igazi értékrendet hivatott felmutatni. A vízzel kapcsolatos elemek tehát ezekben a filmekben is alapvetőek, az elbeszélés szempontjából mégis a tűz válik kiemeltté.

Az áldozat lényege szerint megsemmisítés. Egy érték elpusztítása egy nagyobb érték megszerzése vagy megőrzése érdekében. Rituális áldozat esetében mindig anyagi érték megsemmisítéséről van szó, mégpedig – egész általánosan szólva – az élet folytatásának lehetőségéért. A rituális áldozat hitbéli gesztus, amely az élethez szükséges már megszerzett javak egy részét odadobja a holnapért. Az égő áldozat motívumának megjelenése kétségtelesen Tarkovszkij gondolkodásának vallásos elemeit hangsúlyozza. Azonban észre kell vennünk, hogy ez a gondolatvilág korábban sem volt kevésbé metafizikus, csak eddig egy szerves kultúrára épült rá, amelyben a közösség etikai értékei e kultúra *természeteként* nyilatkoztak meg. Ezért lehetett vezérmotívuma a körforgást, a szerves enyészetet felidéző víz. A két utolsó film azonban Tarkovszkij számára drasztikus kultúraváltást jelent. Ezeknek a filmeknek a történetében az a szerves kultúra, amely minden addigi filmjének közege volt, már csak múltbéli emlék, vagy nincs is jelen. Ennek a kultúrának a szellemét a főhősök csupán önmagukban hordozzák, és ez állítja őket szembe a materiális értékekre épült, despiritualizálódott külvilággal. A korábbi filmekben, a hősök ha szemben álltak is a külvilággal, mindig támogatásra találtak a hagyományban. Feladatuk az volt, hogy önmagukban ismerjék fel a hagyomány folytatásának lehetőségét. Ebben a két filmben a hősöknek önmagukat kell az értékváltás példajaként a külvilág elé állítaniuk, vagyis el kell vállalniuk a szent és a próféta szerepét. Az önégetés és az égő áldozat ezekből a szerepekből következnek.

HATÁROK ÉS HATÁRTALANSÁG

Nyikoláj Bergyájev egy helyütt arról ír, hogy az orosz nép nem annyira a kultúra, mint inkább a megnyilatkozás és az ihlet népe, nem kedveli a formákat, a kategóriákat, a határokat, a besorolásokat, szellemileg inkább a végtelenre, a határtalanra figyel, ami nyilván összefügg az orosz föld határtalanságával, s ami nélkül nehezen érthetnénk meg annak a „formátlan”, minden határt és különbséget eltörlő és mindent egybemosó mennyországnak az orosz utópiá-

ját, melytől Csaadajev úgy irtózott. Tarkovszkij e tekintetben is mélységesen orosz művész: a végtelen tér, a határtalanság vonzza őt. Ahogyan az időben az idő vége, azaz határtalansága, az örökkévalóságra nyíló ablak vonja magához tekintetét, úgy a térben a határtalanság, a végtelen. Ám őt a formák szépsége is rabul ejti, feltéve, hogy ezek a formák nem kényszeredettek, nem az életet megnyomorító, szellemtelen elvek. Így ebben is jól láthatóan individualitás és közösség, szépség és lelkiiség, nyugati és keleti kultúra egyesítésére, szintézisére törekszik. Úgy tűnik, hogy e szintézis közvetlen filmképi megfelelőjét a belső tér perspektivikusan a végtelenre irányuló megkomponálása alkotja. A szobából nyíló újabb és újabb szobák, a folyosó mélységének ez a megkomponálása voltaképp a végtelennek és határtalannak formába fogása, maga a formává tett határtalanság. Ez a keretes (keret keretében újabb keret) térszerkesztés a valóságosan érzékelhető, szemlélhető euklidészi térben valósul meg, s egyértelműen a németalföldi és reneszánsz mestereket idézi. Ott van erre szükség, ahol a külső tér jelenik meg, ahol az Abszolútum kevésbé vagy csak szenvedő formában mutatkozik meg. Mert Tarkovszkij az Abszolútum, a „másik világ” jelenlétéről minden filmkockában hírt ad, mégpedig a kép minden elemében. Ahogy az áttörő fény, a fénycsík, a félhomály vagy a derengés a fényességnek – dramaturgiailag szükséges, a hősök lelkiállapotának vagy a cselekmény valamely pontjának megfelelő – jelenléte utal a filmképben, úgy a szóban forgó térszerkezet a végtelen és határtalan lét megjelenésmódja a hátrólt és szűkös térben. A két mozzanat rendszerint össze is kapcsolódik, ami bizonyítja, hogy itt azonos a funkciójuk. A külső tér legsötétebb pontjai és e perspektivikus térszerkesztés egybeesnek a filmben. Míg ott, ahol a belső térbe lépünk, a nem euklidészi, nem szemlélhető, görbe térbe, a végtelenbe, ott az egész kép fényben úszik (például Domenico háza). Ebből a szempontból megint külön kellene elemezni a Róma-színt, amelyben – Tarkovszkijnál szokatlan módon – szinte síkba lapul a kép, a végtelen perspektivikusan sem jelenik meg, ugyanakkor vakító fényben úszik a városrészlet képe. Éppen ez emeli ki Róma emblémajellegét, kulturális emlékjellegét: örök példája a tökéletességnek, ám nem élő város. A térszerkesztés itt csaknem színpadszerű, maga a városrészlet színpadi dekorációra emlékeztet.

Tarkovszkij számára a zárt, mégpedig mesterségesen körbevett és a véglegesség igényével körülzárt tér (a kőépület) rossz, szenvedő tér és a szenvedés tere, pokol. Ez kétségkívül a személyiségre is vonatkozik, ha a belső utazás a bezárkózással és nem a megnyílással végződik. Hiszen az élet nem zárható be sehová. Egyrészt nem szabad, másrészt nem lehet bezárni. A szüntelen csöpögés (nedvesség), a félhomály (fény) és a perspektivikusság éppen a zárt tér hamis és átmeneti jellegét emeli ki. A zárt tér – szenvedő tér, ahogyan az egyediségébe zárt személyiség is szenved. Az út is a tér megnyitása, s ezt Tarkovszkij számtalanszor meg is teszi: hol ablakot, hol lyukat vág a falba, hol a mennyezet hiányzik.

A körülhatárolt hely, a zárt tér Tarkovszkijnál nem rendelkezik a menedékhely, a családi tűzhely jelentésével. A zárt tér nem kedves, nem meleg, nem bi-

zalmas. A melegség csak azt a zárt teret illeti meg, amely tartalmazza a végtelent (ilyen a templom), vagy amely a természetre nyílik és maga is része a természetnek, tehát határai nem kemények, nem véglegesek (ilyen a faház). A faházba beáradó fény, színek és illatok, zajok, a fa kopása, korhadása megnyitják a zárt teret. A faház az élet, a kőház a rothadás vagy a sterilitás jelképe. De a természet a kőházban is megjelenik, megnyilvánul, csak itt az élet létformája a kín, a szenvedés. A villogó neon mesterséges, kék fénye, a síró, a vízcsövekben kotyogó, nyöszörgő víz, a hörgő csapból meginduló cseppek, a falakon átütő nedvesség, a földkupacok és víztócsák a szobákban egyrészt a természet, az élet megsemmisíthetlenségére utalnak, másrészt a szenvedésre. A neonfény mesterséges, steril – mintegy az égi világosság negatívja, gyötrődő, rab-ságban sínylődő fény; a csövekben nyöszörgő, a csapokban hörgő víz a megerőszakolt, civilizált természet nyögései és sóhajai.

TARKOVSKIJ HANGKÉPEI

Filmkép és hang Tarkovszkij filmjeiben nemcsak szétválaszthatatlanok, hanem a hang – lárma, zene, emberi beszéd – a filmkép teljes értékű alkotóeleme. A hangzás nem kívülről kapcsolódik a képhez, nem naturalisztikus és nem is hangulatfestő jellegű. Hol a hangzás oldódik fel a képben, hol fordítva: kép és hangzás állandóan „átmennek” egymásba. Gorcsakov szenvedéstörténetét, bűnét, melytől csak a halál válthatja meg, a hangzás szintjén is pontosan végigkövethetnénk a filmben.

A lármák, zörejek általában elszakadnak attól a valóságos, tárgyi mozzanattól, amely kiváltja őket, vagyis zenei módon önállósulnak és zenei módon tesznek szert jelentésre. Ahogy a szóban forgó szenvedéstörténetben, belső utazásban nem csupán az emberi alakok, hanem a természet, a kultúra elemei is részt vesznek, maguk is hőssé válnak, vagy pedig értékelik a hősök mozgását (már-már a görög istenek módján, akik egymással versenyt futva, egymást kicselezve támogatják vagy gáncsolják az e világi hősök cselekvését.) A lármák, a zörejek a kultúrának és a természetnek a beszéde. Nemcsak az emberek beszélnek, s nemcsak az emberi beszéd közelít olykor a lármaéhoz, a zenéhez, hanem megfordítva: a tárgyak, az elemek is „beszélnek”, az emberi beszédhez közelítve. A homok- és kavicscsikorgás a cipőtalpak alatt, az ajtónyikorgás, az esőcseppek koppanása, a lehúzott harisnya surrogása, a hajszárító elviselhetetlen búgása, a neoncső kattogása, a cipőkopogás, a mennydörgés, a víz folytonos kotyogása, a vízcsövek hörgése, Domenico házának fülhasogató fűrésztelep-lármája, s természetesen az emberi hangok (az orosz és olasz beszéd keveredése, a köznapi beszéd és a költészet egybefolyása és szétválása, a kínai szállodavendég fejhangú kántálása), valamint a zenei betétek (az orosz népdal, a siratóénekek, az eltorzult induló és Verdi *Requiemje*) – mindez úgy működik a **Nosztalgiában**, mint egyetlen, hatalmas zenekar vagy kórus, melynek szétváló és egymást átfedő szólamai a vizuális szólamokkal egybefonódva a világe-

gyetemet mint egyetlen, eleven organizmust építik fel, a művészi formában.²⁸ Nagyon is sokatmondó, hogy Tarkovszkij az orosz egyetemesség kifejezéséhez a zenében újra meg újra Bachnál és Beethovennél talál megfelelést, még akkor is, amikor ennek az egyetemességnek az elhomályosulását, széttörését, átmeneti megszűnését akarja érzékeltetni (pl. Domenico tűzhalála vagy a **Sztalker** nyitó- és zárójelenetében Beethoven *Örömmódájának* és a gyorsvasút hangjának egymásra rétegzése). Az a zene, amelyben az egyén magányossága a végső magaslatokra érve leomlik és az egyén a világegyetemmel, a teljes emberiséggel olvad össze, csak ritka pillanatokban juthat tisztán fülünkbe. Egyébként az is csak áttörés, derengés. Ugyanúgy távoli és eltorzult dallamként csendül fel, ahogy a fény tör át a sötétségen, ahogyan a végtelen jelenik meg a zárt térben. Hiszen nem arról van szó, hogy Bach és Beethoven avagy a reneszánsz kora óta nem változott a helyzet, azaz nem kerültünk közelebb a véghez, hanem arról, hogy az emberi erőfeszítés értelme, az eszmény nem változott meg. S ha a keresztény világképen belül maradunk, ez csakugyan így is van. De vajon itt, a 20. század végén tudunk-e akár egyetlen kísérletről, amely a keresztény világkép erkölcsi magaslatát valóban meghaladta, s nem csupán túltette magát rajta?

AZ IDŐ BETEGSÉGE

Tarkovszkij eddigi filmjeiben – a **Sztalker** nem kivételt, hanem átmenetet képez csupán a **Nosztalgia**hoz – a külső és belső, az ember és az Abszolútum, az anyag és a szellem megbékélésének és feloldásának pantheisztikus útját járta. A történelmi időt s benne a kultúra világát a kozmikus időbe merítette. A történelem, a kultúra visszatért, visszaomlott a természetbe vagy áteresztette magán a természetet, hiszen mindegyikben az élet egységes elve munkált, s minden szenvedéstörténet mélyén avagy végpontján az élet diadala jelent meg. Ennek a diadalnak és egységesülésnek katartikus átélésében juthatott el a befogadó az erkölcsi Abszolútum átélésének élményéhez. A legkonkrétabb és legparányibb dolgok is közvetlenül az egyetemeset szimbolizálták, az élet minden mozzanata jelentőségteljessé vált, mert az erkölcsi Abszolútum jelentése itatta

²⁸Leila Aleksandr számol be visszaemlékezésében Tarkovszkij különleges érdeklődéséről a hangzó világ iránt: „Andrej szívesen kísérletezett a hangzásokkal. Gyakran csináltuk, hogy pénzérmeket hajigáltunk a padlóra, és a hangzásokban rejlő különbségeket próbáltuk kihallani. Vagy mindenféle folyadékot öntöttünk a földre – tejet, vizet, coca-colát –, és örvendeztünk, hogy az égvilágon mindennek megvan a maga összehasonlíthatatlanul saját hangja. »Tanuld meg hallgatni és meghallani a hangokat: látod, a tejnek is saját hangja van, a víznek is. Az ember azt gondolná, mi sem természetesebb ennél? Csakhogy erre mégsem szokott odafigyelni senki. Vedd csak a vizet: micsoda kimeríthetetlen skálája a hangzásoknak! Színtiszta zene, semmi más! És a tűz lobogása: van úgy, hogy valóságos szimfónia, máskor meg magányos japán furulya hangja. Másként ég a nyírfa és másként a fenyő, ahogy az illatuk is más és más, a hangjuk is eltérő. A hangzásban ugyanolyan óriási különbségek lehetségesek, akár a színekben.«” (In *O Tarkovszkom*, 306–308. o.)

át. Tarkovszkij film-poétikája ennek a szemléletnek vizuális–akusztikus megtestesülését jelentette, mintha valaki a 20. század végén éppen a filmben tért volna vissza a középkori és reneszánsz művészet keresztény realizmusához, a valóságos és misztikus visszfényt immanens művészi sugárzássá alakítva át.

A **Nosztalgia**ban a történelmi idő megszüntetésének másik lehetősége is realizálódik, bár nem válik kizárólagossá, nem szorítja ki a panteisztikus világ-érzékelést és ennek poétikáját. Ez a másik megszüntetés: a történelmi időnek az egzisztenciális, belső időbe merülése, az eszkatologizmus útja. A történelem itt a lélek szabadságának birodalmába fordul át. Az idő legyőzetik, a történelem és a természet ideje egyaránt. S ezzel legyőzik a halált. A világ *hierophaniaként* való felfogása, mint a **Tükör** elemzésében láttuk, „hellenizálta a halált”. De a természeti időben nem lehet győzelmet aratni a személy halála fölött. Márpedig itt és most ez a tét.

Láttuk, Gorcsakov nem tud megnyílni, nem tudja legyőzni az idő betegségét, a halált. Számára a történelmi idő és a természeti idő zárva marad. Csak a belső idő, a nem objektivált egzisztenciális idő marad nyitott előtte. Gorcsakovnak nem a valóságos időben adatik meg a feloldás, a kegyelem. Számára nincsen immanens módja a transzcendencia elérésének. De a transzcendens létmód esztétikailag nem vagy csak felemásan közvetíthető. A mozgás félig vallásos, félig esztétikai érzékenységgel követhető, és valószínűleg ez a magyarázata a **Nosztalgia** „eltört” vagy „kis” katarzisának. Bizonyos kettősség van a filmben. Értelmezhető ez a szerző, Tarkovszkij spirituális elmozdulásaként is: a természet vallásos esztétikailag átszellemített szférájából a belső világ és a hit paradoxona felé. De értelmezhető ez az elmozdulás a hős saját belső drámájaként is, mely nem annyira igazságot tartalmaz, mint inkább gyengeséget, csődöt, kétségbeesést, a tulajdonképpeni életfeladattól való elfordulást.

„Az idő betegségével függ össze a halál. Az idő feltartóztathatatlanul halad a halál felé, halálos kimenetelű betegség” – írja Bergyájev,²⁹ tudva vagy tudattalanul Kierkegaard-t parafrázálva. A **Nosztalgia** ezt a betegséget követi nyomon, hisz maga a nosztalgia is idő-betegség. De felülkerekedhetünk-e ezen a betegségen? Ha igen, akkor csak az időt legyőzve, a történelem végén, azaz az egzisztenciális idő pillanat-örökkévalóságában. Avagy a művészet, a film révén is, mely – Tarkovszkijtől tudjuk – nem más, mint szobrászzkodás az idővel.

²⁹Ny. Bergyájev: *O rabsztve i szvobogye cseloveka*. Párizs, 1939. 214. o.

TIZEDIK FEJEZET

ÁLDOZATHOZATAL

„Mikor elkészítettem a forgatókönyv első változatát – írja könyvében az **Áldozathozatal**ról Andrej Tarkovszkij –, minden szereplő éles körvonallakkal állt előttem, cselekedeteik egyre konkrétabbak, egyre tagoltabbak lettek anélkül, hogy közük lett volna a körülményekhez, melyek között akkor éltem. [Az első változat még Moszkvában született, jóval a **Nosztalgia** forgatókönyve előtt, és jelentősen eltér a későbbitől.] Már első külföldön készült filmem, a **Nosztalgia** forgatása idején állandóan az az érzés kísértett, hogy a **Nosztalgia** hatással lesz életemre. Ha a forgatókönyvet nézzük, azt találjuk, hogy Gorcsakov csak kis időre utazik Olaszországba. A film végén azonban meghal. Más szavakkal: nem azért nem tér vissza Oroszországba, mert nem akar, hanem azért, mert a döntést a Sors hozza meg helyette. Én sem tudtam előre, hogy a forgatás után Olaszországban maradok; én is, akárcsak Gorcsakov, egy Magasabb Akaratnak engedelmeskedtem. Volt itt még egy nagyon szomorú körülmény, amely gondolataimat tovább mélyítette: meghalt Anatolij Szolonyicin, minden korábbi filmem főszerepeinek alakítója, akinek – szándékaim szerint – a **Nosztalgia**ban Gorcsakovot és az **Áldozathozatal**ban Alexander szerepét kellett volna játszania. Abban a betegségben halt meg, amelytől Alexander megmenekült és amelyben néhány év múltán magam is megbetegedtem. Mit jelenthet mindez? Nem tudom. Csak azt tudom, hogy rettenetes. De az iránt semmi kétségem, hogy a költői kép mindig konkretizálódik, az elért igazság pedig materializálódik, értésemre adja létét és – akár tetszik ez nekem, akár nem – hatással lesz életemre.”¹

Az **Áldozathozatal** címében fogalmazza meg a tarkovszkiji életmű egyik legfontosabb vezérmotívumát. Ennek külön jelentőséget kölcsönöz az a tény, hogy az életmű utolsó darabjáról van szó. Bár Tarkovszkij betegségére csupán e film befejezése után derült fény, mire az **Áldozathozatal** Cannes-ban bemutatották, a betegség súlyossága már közismert tény volt, s ez akaratlanul is rávetítette a műre a közelgő halál árnyékát, átértelmezvén így a mű végső kicsengését. Nincs ésszerű magyarázat arra a feltevésre, hogy Tarkovszkij valóban testamentumnak szánta volna ezt a filmet, hiszen számtalan terven dolgozott még akkor is, amikor már tudomást szerzett betegségéről, de az életmű logikájának alapján mégis fellelhetők az **Áldozathozatal**ban egy személyes és egy szellemi végrendelet motívumai.

¹Andrej Tarkovszkij: *Áldozathozatal*. In *Vigilia* 1988. 1. szám

Tarkovszkij Szovjetunióban készült filmjei közül csak a **Tükörben** találunk önéletrajzi elemeket. Itt a hős közvetlenül azonos a szerzővel. Mind a két külföldön készült film áttételes formában önéletrajzi jellegű; a hősök csupán alteregói a szerzőnek, nem azonosak vele. A **Nosztalgiában** a kapcsolat még konkrét, az **Áldozathozatalban** sokkal elvontabb. Gorcsakov még valamenynyire személyes képe, Alexander már csak elvont szellemi képmása Tarkovszkijnak. Az **Áldozathozatal** az első és egyetlen nem orosz Tarkovszkij-film, s az önéletrajzi jelleg valószínűleg ezért annyira áttételes (bár később még utalni fogunk ennek konkrét motívumaira is).² Sem Alexandernak, sem más szereplőnek nincs semmi kapcsolata Oroszországgal vagy az orosz kultúrával – eltekintve az ajándékba kapott orosz ikon-albumtól és az utalástól Miskin hercegre. A táj inkább skandináv jellegű, semmiképpen sem orosz. Elvontsága és ingerszegénysége azonban szembeszökő, és mindenképpen elüt a Tarkovszkijnál megszokott részletgazdagságtól és tagoltságtól. Ez a táj inkább „bergmanian” absztrakt és hideg, nem pedig Tarkovszkijra jellemző módon otthonos és meleg.

Talán nem túlzás az orosz kontextus hiányát összefüggésbe hozni azzal a ténnyel, hogy azokból a szálaból, amelyek Tarkovszkij életművét összefűzik, épp az áldozat motívuma került ennek a filmnek a gondolati középpontjába. Közvetlen életrajzi összefüggések is magyarázzák ezt, hiszen tudható, mekkora áldozatot hozott azért, hogy külföldön dolgozhasson: vállalnia kellett a politikai száműzött szerepét, s öt évig nem találkozhatott anyjával és fiával, akiket a szovjet állam nem engedett hozzá kiutazni. Ehhez képest az anyagi jólét, amelybe többek között ennek köszönhetően is került – Firenze városa egy villát és életjáradékot ajánlott fel számára, alapítványt hoztak létre ügyének előmozdítására, megrendelések tucatjait kapta – csak sovány vigasz lehetett egy olyan ember számára, akinek a család, de kiváltképp anyjához és fiához fűződő kapcsolata filmjeinek tanúsága szerint is mindennél előbbrevaló volt. Igaz, Tarkovszkij önként vállalta ezt a helyzetet, de hát az áldozathozatal lényege épp az önkéntesség a legfontosabb dolgokról való lemondásban.

²„Sohasem tudtam elválasztani saját életemet azoktól a filmekről, amelyeket készítek. A filmek mindig életem részét alkották. Ahhoz, hogy filmet készítsék, nekem mindig választanom kellett, egész életemre kiható döntéseket kellett hoznom. Ismerek egy sor művészt, akik nagyon jól el tudják választani életüket a filmjeiktől, amelyeket készítenek. Vagyis az életben így és így cselekszenek, a filmjeikben pedig egészen mást mondanak, egészen más gondolatokat vezetnek elő. A lelkiismeretük valahogy kibékül ezzel. Én erre képtelen vagyok. Az én számomra a film nem szakma, hivatás, hanem az életem, és minden film – számomra cselekedet.” (Izspovegy Andreja Tarkovszkovo. In *Kontinent* 1984, 42. szám 391–392. o.) Ez a szerzői ethosz – mint már annyiszor – ezúttal is egybecseng Pilinszky János „keresztény esztétikájának” hitvallásával: „A művészet épp a tényekkel folytatott küzdelem a valóságért, *s e küzdelem egyedül hiteles színtere: maga az alkotó kell hogy legyen*. Különben menthetetlenül kettéválik: megfigyelő és megfigyelt, az, aki tetten ér és az, akit tetten érnek, az, aki elítél és az, akit elítélnék. Különben: van a bűnös, akit a filmvásznon magam előtt látok, személy szerint és anélkül, hogy bűnén kívül valamit is tudnék róla, és van az »alkotó«, akit nem látok és akinek semmiféle bűneiről nincs tudomásom.” (Pilinszky János: Vallomás és dokumentum. In *A mélypont tinnepélye*. I. k. 373. o.)

Az áldozat motívuma mint szimbolikus elem Tarkovszkijnál először az **Andrej Rubljov**ban jelenik meg: Theofan Grek látomása a szenvedő orosz népről egy passió formájában elevenedik meg. A **Solaris**ban jelenik meg először az áldozat mint *önfeláldozás*. A feleség lelkiismereti emlék-képmása csak egy újabb halállal válhatja meg Kelvint. Az ezt követő filmekben az áldozat egyre konkrétabb formákban követi ezt az értelmezést. A **Tükörben** az anya figurájához kötődik az *önfeláldozás*, amely miatt fiának állandó lelkiismeret-furdalása van, mivel úgy érzi, nem tudja megfelelőképpen megszolgálni az áldozatot. Az *önfeláldozás* ugyanakkor megjelenik mint a nemzeti történelem hagyománya is, amelynek nyílt kifejezése a Puskin-levél, s később a háborút felidéző képsorok. A film végén szimbolikus formában is megjelenik az áldozat motívuma, a kakasölés-jelenetben. A **Sztalkernak** már az egész története egy vallásos szertartás és az ehhez szükséges áldozati gesztusok jegyében zajlik. A Sztalker lemond a normális emberi életről, a kislány testi hibája áldozati forma (a Zóna büntetése), és a feleség monológja a film végén az ő személyes áldozathozataláról szól. A **Nosztalgiában** az *önfeláldozás* mint szükség-szerű, egyetlen lehetséges etikai konklúzió jelenik meg a film végén, amely a hősök világhoz való paradox viszonyának egyetlen lehetséges megoldása. Ebben és a következő filmben ugyanakkor az áldozat mint *önfeláldozás* már konkrétan az öngyilkosság, illetve a ház felégetésének formáját ölti. Az **Áldozathozatal** ennek a gyakorlati konklúzióknak a szellemi hátterét bontja ki. Ugyanakkor ez Tarkovszkij első (és utolsó) lépése az életműben abba az irányba, hogy ezt a szellemi hátteret elszakítva az orosz kulturális tradícióktól, egyetlenessé avassa azt a sajátos spirituális univerzumot, amelyet maga számára kialakított.³

Ezzel függ össze, hogy korábbi filmjeinek alapvető duális szerkezete – amely a két világ szimultán jelenlétén alapul – itt feloldódik. Az a világ, amely az előzőekben álom-, fantázia-, múlt-, szimbolikus motívumok formájában, illetve a **Nosztalgiában** mint az elhagyott Oroszország jelent meg, az **Áldozathozatalban** nem nyer semmilyen konzisztens formát. Az elbeszélőformának itt is szerves részét képezi a valóságos események mellett a fantáziaképek jelenléte, azonban ezeknek a jeleneteknek az egymáshoz való viszonya tisztázatlanabb, mint bármelyik korábbi filmjében. A két világ Tarkovszkijnál a legtöbb esetben topológiaiilag vagy tárgyilag válik el egymástól, a **Tükörben** és az **Iván gyermekkorában** pedig múlt és jelen a megkülönböztetés alapja. Az **Áldozathozatalban** azonban bizonyos fokig problematikus a képzelet és a valóság világos elkülöníthetősége. Különösen az elbeszélés legfontosabb motívumáról, az atomháború kitörésének jelenetsoráról nem derül ki egyértelműen, hogy valóság-e vagy pedig csak Alexander beteg képzeletének szüleménye. Bár a televíziós adást, ahol a háború kitörését bejelentik mindenki látja, és

³L. még az „áldozat” problémájának elemzését Tarkovszkij filmjeiben: Jefim Levin: Problema zsertvi u Tarkovszkovo. In *Pervije mezsdunarodnije cstenyija, poszvjasconnije tvorcsesztvu Andreja Tarkovszkovo*. Moszkva, 1989. 319–335. o.

mindenki tanúja annak, ahogy a repülőgépek elhúznak a ház fölött, másnap mégis úgy reggelizik a társaság és beszélget a jövőről, mintha semmi sem történt volna. Megint van áram, és a telefon is működik. Látjuk, amint Alexander a boszorkánnyal való közöselés után felébred, és elcsodálkozik az égő lámpán, valamint kipróbálja a telefont is. Mindez arra utal, hogy az atomkatasztrófa s minden, ami ezután következik – Otto látogatása Alexandernél és Alexander látogatása Mariánál – csupán Alexander álma, amit ő valóságnak érzékel és eszerint is cselekszik a valóságban, ami ily módon egyértelműen az örület kategóriájába sorolja tetteit. Ezt emeli ki az is, hogy a tűzvésznel váratlan módon nem egy tűzoltó, hanem egy mentőautó jelenik meg, amely feltehetően a bolondokházába viszi Alexandert. Ugyanakkor a film ezt az értelmezést sem teszi egyértelművé, sőt a tűzvésznel Maria, a boszorkány védeni próbálja Alexandert, mint aki számított arra, ami bekövetkezett. Johnson és Petrie könyvükben hivatkoznak Erland Josephsonnal készített interjújukra, amelyben Josephson azt állítja, hogy amikor megkérdezte Tarkovszkijt, Alexander valóban együtt hál-e a boszorkánnyal vagy csak képzeli, a rendező azt válaszolta, hogy ennek eldöntését a nézőre bízta.⁴ Ez a rész tehát nem fogható fel egészen úgy, mint egy „másik világ” megjelenése, hiszen nem egyértelmű ennek a világnak a szubjektív vagy objektív karaktere, és főleg nem egyértelmű az értéktartalma. A **Nosztalgiában** Domenico világa ugyan örületének következménye volt, de egyrészt topológiailag világosan elkülönült a külvilágtól, másrészt különféle motívumokon keresztül tartalmazta mindazokat az értékmozzanatokat, amelynek segítségével Domenico mégiscsak kapcsolatot talált Gorcsakovval, s így örülete egy sajátos szemszögből normalitásnak látszott. Alexander saját világa azonban csak egy szintén nem teljesen ép elméjű postás és egy boszorkány szemszögéből nézve „ésszerű”, minden más szemszögből örülség, és képzeletvilága – ha csakugyan erről van szó – motivikusan annyira töredékes és kidolgozatlan, hogy nem áll össze koherens univerzummá. Leginkább azt lehetne mondani, hogy az **Áldozathozatalban** nemhogy két világ, de egyetlen világ sem jelenik meg. A történet tárgyi világát Tarkovszkij szokatlan minimalizmussal és elvontsággal ábrázolja. A környezet rendkívül ingerszegény, a természetben a nála megszokott bujaságnak nyoma sincs, a ház berendezése a tőle megszokottnál sokkal egyszerűbb, és ugyancsak szokatlanul kevés tárgyi motívum szerepel a filmben. Az **Áldozathozatal** persze meg sem közelíti egy Bresson-film, de akár egy hatvanas évekbeli Bergman-film motivikus szikárságát, Tarkovszkijnál azonban szokatlan ez a szüksézsavóság és képei érzéki telítettségének ilyen mértékű visszafogottsága.

Azt, hogy e téren tudatos választásról van szó, bizonyítja a film legfőbb tárgyi motívuma, a kiszáradt fa. Úgy véljük, hogy ez a motívum nemcsak a film elbeszélésében nyer szimbolikus értelmet, de az egész tarkovszkiji életmű tekintetében is szimbolikus, és motiválja a komponálásnak a fent jelzett minimalizmusát is. Az **Áldozathozatal** gondolati szimbolikájának centrumában a Leo-

⁴Johnson–Petrie: *The Films of Andrei Tarkovski. A Visual Fringe*. Bloomington, 1994, 175. o.



nardo-képen látható terebélyes fa és a filmbeli kiszáradt fatörzs ellentéte áll. Rögtön a film elején fölvezeti Tarkovszkij ezt az ellentétet. A főcím Leonardo képére vetül, majd lassan távolodva a kamera a festményen fölfelé követi a képen látható fa törzsét a koronáig. Ezután viszont Alexandert látjuk, amint kislánnyal egy elszáradt, csenevész fát ültet el és öntöz. Közben egy történetet mesél fiának egy szerzetesről, aki nap mint nap kitartóan öntözött egy kiszáradt fát, amíg az újra ki nem zöldült. Majd arról beszél, hogy az ember új rítusok – értelmetlennek látszó cselekedetek – segítségével találhatna vissza a hithez. A kiszáradt fa öntözése először is tehát a hit megerősítésének eszköze, a rituális, a mindennapi praktikus rutintól eltérő magatartás transzcendens jelentőségének közvetítője. A kiszáradt fa egy értelmetlenné vált életmódnak és közelebből Alexander saját kiüresedett életének szimbóluma, s az, hogy a történet a férfi születésnapján játszódik, világosan utal arra, hogy Alexander elméjének elborulása, amely végül saját és családja otthonának felgyújtásához vezet, más szempontból az ő számára a megvilágosodás és az újjászületés pillanata.

Alexander, miként Tarkovszkij minden eddigi hőse számára a hit nem kiindulópont. A kiindulópont mindig a válság, mely éppen a hit hiányából, a hit elvesztéséből fakad. S ennek megfelelően a filmbeli történet, a személyes vállalkozások tétje is mindig ugyanaz: a hit visszaszerzése, a hit elnyerése. Alexander válságban élő ember, de az ő válsága nem a művész és keresztény ember válsága (**Andrej Rubljov**), nem a feleségét öngyilkosságba kergető férfi lelkiismereti válsága (**Solaris**), nem az emberélet útjának feléhez érő beteg férfi válsága (**Tükör**) és nem is a Nyugattal szembesülő orosz író válsága (**Nosztalgia**), hanem közvetlenül az emberiség válsága. Alexander története példabeszéd, sorsa és a válságtól az áldozathozatalig megtett útja – tanmese.

Alexander válsága azonban *beavatási* válság. Ennek a válságnak az értelme a személyiség újjászületése: a második születés. A primitív beavatási szertartások azzal kezdődnek, hogy a hős visszavonul, elválik családjától. A válság azt jelenti, hogy visszatér a káoszba, az élet előtti állapotba, s ezt szimbolizálja általában a beavatási betegség és a beavatási halál szertartása. (Maria, a boszorkány és a pogány tradíció jelenléte a filmben szimbolizálja Alexander visszatérését a káoszba, az élet előtti állapotba, amely nélkül nincs újjászületés, amely nélkül valóban meghalna.) „Ilyenkor teljes válság következik be, ami néha a személyiség felbomlásához vezet” – írja Mircea Eliade,³ mintha csak az **Áldozathozatal** hőséneke révületéhez, álomjáró mozgásához, végül „megőrléséhez” fűzne kommentárt.

Alexander sorsa azonban egy összemberi válságot és egy összemberi beavatási halált vagy betegséget allegorizál. Úgy tűnik, éppen az Alexander által elképzelt-megálmodott és a filmben egyben éppannyira valóságos utolsó háború, az emberiség atomhalálának átélt iszonyata jelenti ezt a beavatási halált. A film nézője – az ember – pedig éppen a film, a művészi kép nézése közben esik át, képletesen, ezen a beavatási halálon. Enélkül nincs újjászületés, nem lehet-

³Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Budapest, 1987, 186. o.

séges második születés. Csak akkor marad meg az újjászületés reménye, ha a civilizációs válságot beavatási válsággként értelmezzük, a fenyegető katasztrófát pedig beavatási halálként tudjuk átélni. A személyes és összembari válságot tehát beavatási válsággként kell értelmeznünk, hogy egyáltalán lehetséges legyen még újjászületés. Csakhogy a válság ilyen reményteli értelmezéséhez és átéléséhez hit kell. A hithez pedig lemondásra, áldozathozatalra, szeretetre van szükség. Az egyetlen misztérium, amelybe ily módon – a film által – beavatást nyerünk: a hit misztériuma. A film szinte a beavatások láncolataként is felfogható: Alexander beavatja fiát a hit titkába (a száraz fa legendája és öntözése, e motívum visszatérése a film végén), Alexandert pedig Maria avatja be az önzetlen, lemondásra is kész szerelem és szeretet titkába, amely nélkül nem tudná meghozni az áldozatot, míg maga Tarkovszkij – hite szerint – a nézőt avatja be a filmjével a hit titkába, amely nélkül a világ elveszett. A film még azal is kiemeli, hogy itt valóban beavatási válságról van szó, hogy a válságot és Alexander második születését valóságos – első – születésének napjával kapcsolja össze. Hiszen az események éppen egy születésnap i ünnepség körül zajlanak. Márpedig az ünnep mindig az eredet idejébe visz vissza, mindig megismétlése az eredeti történések: jelen esetben a születésnek.

A beavatási szertartás, a beavatás módja ezúttal még a **Sztalker**ban látható beavatási kísérletnél is népszerűbb eszközökkel világítja meg a néző előtt, honnan vehetjük a hitet a második születéshez. Mikor a **Sztalker**ban az Író és a Professzor megérkeznek a Zónába, számukra az még egyáltalán nem szent hely. Csak a Sztalker számára az, és ahhoz, hogy útitársaiban is kialakuljon a hely szentségének atmoszférája, azaz a hit, állandóan láthatatlan – és kívülről nézve értelmetlen, haszontalan – szabályok betartására, szertartásos mozgásra kényszeríti őket. Ha tehát a hit elveszett, ha a személyiség kiüresedett, vagyis haldoklik, beteg – válságban van –, akkor a hit úgy szerezhető vissza, ha megfordítjuk a sorrendet: tudatosan kezdjük alkalmazni azt, ami eredetileg a hitből következett, például az ismétlést, a szertartásokat, egyfajta életrendet, belső koncentrációt. Alexander több példabeszédet is mond erről, legszebb – és a filmben meg is valósított – példája azonban a japán legenda: a kiszáradt fa megöntözése. A középkori japán szerzetes azért öntözte a kiszáradt fát, évenként át, mindennap a hegy csúcsára cipelve a vízzel teli vödörket, mert hitt, és hite feltétlen volt. Számára az ismétlés: szent cselekedet. Az életadó isteni aktus, a teremtés örökös megismétlése, amely sohasem lehet értelmetlen és amit ismételni mindaddig érdemes, amíg csak élünk. Ezért részesül a csoda kegyelmében. Nyilvánvaló, hogy nem erre vár, nem a csoda bekövetkezése adja meg cselekedetének értelmét. Számára ez a cselekvés mit sem veszítene értelméből, ha a fa nem zöldülne ki. Mi, kishitűek, gyöngé hitűek, hitetlenek – tanítja Tarkovszkij – megfordítva juthatunk vissza a hithez: azért kell öntöznünk a fát, azért kell ismételnünk valamit örökkön-örökké, mert nincsen vagy nem eléggé feltétlen a hitünk. Azért kell ismételnünk, hogy kialakuljon bennünk a hit atmoszférája, hogy megmozduljon bennünk a hit, és akkor talán – s itt természetesen megint az egész emberiségről és az élet örök „kozmosz fájáról”

van már szó – megmenekülhetünk: újjászülethetünk, másodszor is életre kelhet a kiszáradt – a „beavatási halál” állapotába került – kozmikus életfa.

A szerzetest hite tette képessé arra, hogy addig öntözze a fát, amíg vissza nem tér belé az élet. Velünk fordítva van: a fa öntözése, az ismétlés, a rendszeresség révén térhet vissza belénk az élet, vagyis a hit. A tét nem a fa életre kelése, hanem az ember, a modern személyiség, az élőhalott, a kiszáradt emberi lény életre kelése. Hogy a hit éppen Alexander fiában (a Fiúban) kel új életre a filmben, abban megint példabeszédet láthatunk. Hiszen Jézus, a Fiú az újjászületés vallásos jelképe és az Atya, a szülő, a teremtő valóban csak a gyermekekben születhet újjá. Ehhez azonban az „atyának” meg kell hoznia a maga áldozatát, annyira kell tudnia szeretni, hogy képes legyen lemondani arról, akit szeret. Így lehet a hit nélküliség káoszából beavatási válság, vagyis összemélt és személyes újjászületés.

A zöldellő és a kiszáradt fa ellentéte ugyanakkor hagyományos keresztény szimbólum is. Håkan Lövgren a film ikonográfiájáról írt tanulmányában említ egy 12. századi francia szerzetest, aki egy álmáról írván két fát említ, amelyek közül az egyik zöldellő, a másik elszáradt. „Az angyal elmagyarázza a léleknek, hogy a zöldellő fa az *Énekek Énekének* titokzatos almafáját jelképezi, a kiszáradt fa pedig a tudás fája. A fa alatt a lélek egy almával játszadozik. Az alma Krisztust jelenti, a vele játszó lélek pedig a Krisztusban létet. Az alma a zöldellő fáról való. A fa a bűnbeesés fájából sarjadt, eredetileg ez az alma jó volt, de elrontotta az eredendő bűn. Így az a fa, amely a magjából nőtt, vadhajtást hozott. Mikor Isten Krisztus megtestesüléséről határozott, a vad fát kellett beoltania. Mária volt az oltott ág. Az ő zöld lombkoronájából nő ki Krisztus almája.”⁶ Tarkovszkijnál a kiszáradt fa motívuma szinte pontosan megfelel ennek az értelmezésnek. Alexander nagy problémája a technikai civilizáció romlottsága. A film elején hosszú monológban fejtegeti kisfiának, hogy az ember a civilizációval utat tévesztett, mert szembefordult a természettel. Később Mariának meséli el, hogyan „tett rendet” anyja elgazosodott kertjében, s mikor készen lett, elborzadva látta, valójában micsoda pusztítást vitt véghez a természetben. Így értelmezve, a kiszáradt fa, amelyet Alexander megpróbál életre keltetni valóban nem más, mint a „tudás fája”, a modern civilizáció, amelyet hittel és kitartással talán még újra termővé lehet változtatni. Lövgren így folytatja a fa szimbolikájának elemzését: „Bár a kiszáradt fa legendája ortodox keresztény hagyományból ered, Tarkovszkijnál okkult és alkimista elemeket is tartalmaz. A fáultetés gyakran jelölte az alkimista munka, az operatio, az átalakítás folyamatának kezdetét, melynek célja az aranycsinálás volt. (...) A keresztény és okkult képek és fogalmak keveredése a filmben aláhúzza a halál és feltámadás kétértelműségét, »materális« dimenzióval gazdagítva a hit művét. E dimenzió meghatározó az aranycsinálás szellemi és anyagi eljárásaiban egyaránt, ami talán magyarázatot ad arra a megbabonázott érdeklődésre, amelyet olyan sok művész tanúsított az alkímia őrítő szimbolizmusa iránt. Úgy tűnik

⁶Håkan Lövgren: A szenvedés és tudás fája. In *Filmvilág* 1989. 11. szám, 29. o.

fel tehát, hogy a fa egyszerre jelképezi a halált és a feltámadást, a kezdetet és a véget, egy ciklikus folyamatot, amely bizonyos értelemben megegyezik az **Áldozathozatal** egészével.”⁷ A történet egésze kétségtelenül alátámasztja az okkultizmuson belüli értelmezést, bár ezt a kérdéskört nem Alexander, hanem Ottó, a titokzatos postás vezeti be a filmbe. Alexandert csupán végső kétségbeesése viszi odáig, hogy Otto tanácsára „sötét” erőket hívjon segítségül, akinek viszont az egész életét rejtélyes erők és kapcsolatok szövik át. Foglalkozása szerint is hírvívő, de ezek a „hírek” sok esetben egy igencsak homályos világból érkeznek, s váratlan elájulása, miközben az általa összegyűjtött rejtélyes eseteket meséli, ezzel a homályos világgal való intenzív kapcsolatának jele. A faöntözés Alexander számára először csak jámbor hitbéli cselekedet, de Otto és Maria hatására egy misztikus világba illeszkedő varázslattá válik. A filmben ugyancsak ezt a spirituálistól a misztikus felé való elmozdulást jelzi egy mondat, amely keretbe foglalja a történetet. Az első jelenetben Alexander ezt mondja kisfiának: „Mit mormolsz te ott? Tudod, hogy kezdetben vala az ige. De te néma, vagy, mint a hal.” Ez az adott kontextusban nem kötődik a faöntözéshez – már rég elmentek a fától, és közben lejátszódott egy hosszú beszélgetés Ottóval. Nem sokkal ezelőtt Alexander arról beszélt, hogy nem hisz a világmodellekben és az ember által teremtett univerzumokban. A teremtő ige emlegetése nyilvánvalóan utalás Alexander kiábrándultságára azt illetően, hogy az ember képes-e új világot alkotni, hisz az ember materialista civilizációja szerinte éppen hogy lerombolja Isten teremtését. Az igazi teremtéshez ígére van szükség, nem a természet átformálására. A „kisember” azonban néma, „mint a hal”, ami egyrészt azt jelenti, hogy még nem képes teremtésre, másrészt viszont minden lehetőség nyitva áll előtte, hiszen még nem használta el a szavakat (és itt a hal Krisztus-szimbolikája fontos tényező). Ő az egyetlen néma alak a filmben, amivel Tarkovszkij tisztaságát és ártatlanságát jelzi. A film legvégén ugyanakkor mégis megszólal a kisfiú, és éppen azt a mondatot idézi, amit apja korábban mondott neki: „Kezdetben vala az ige. Miért, papa?” Ez a mondat itt már egyértelműen a fával kapcsolatban hangzik el, hiszen a kisfiú a fa alatt fekszik, mikor ezeket a szavakat kimondja. Ez és a film egész kontextusa már más megvilágításba helyezi a teremtő ige emlegetését. Alexander korábbi cselekedeteinek összefüggésében itt az ige inkább mint varázslat, varázsige értelmezhető, és a kiszáradt fa maga a varázslattal megteremtendő élet. Alexander maga indítja el a teremtésvarázslatot, amikor Mariával, a boszorkánnyal egyesül. Mivel a kisfiú első – és a film utolsó – szavai épp ezek, a „kezdetben vala az ige” mondat egyértelműen jelzi, hogy itt egy új történet indulhat, amely ily módon éppen az „igével” kezdődik, és a kiszáradt fa életrekeltéséről szól.

A kiszáradt fa tehát az áldozathozatal szimbolikus tétje. A film története arról a folyamatról szól, ahogy Alexander eljut az önmagáért való rituális cselekedet szükségességének felismerésétől addig, hogy ennek a tetszőleges rítusnak

⁷Uo.

egy áldozat segítségével konkrét jelentést és súlyt adjon. A film elején azt magyarázza kisfiának, hogy szükség van rítusokra, akármilyenek legyenek is azok. A történet végére a kiszáradt fa öntözése egyszerű rituális cselekedetből egy áldozattal megpecsételt testamentummá válik. Az érdekes azonban az, hogy a filmben két áldozat is van. Az egyik a Mariával való egyesülés, a másik a ház felgyújtása. Az első Otto javaslata, a másik Alexander Istennek tett fogadalma. A kettőnek nincs szorosabb köze egymáshoz, jóllehet formálisan egymásnak következményei. Alexander megfogadja, hogy minden földi javáról lemond, ha Isten megkíméli szerettei életét. Ezután jön Otto, és mondja Alexandernak, hogy akkor van mód arra, hogy megmeneküljenek, ha együtt hál a boszorkánnyal. A kétfajta rituális cselekedet között azonban bizonyos fokú ellentét feszül. A pogány rítus egyrészt nemigen fér össze az Istennek tett fogadalommal, másrészt, ha egyszer Alexander beleegyezik abba, hogy a fogadalmon és az imán túl is „cselekedjék” az ügyben, ezzel valójában kiveszi Isten kezéből a szálakat, tehát fogadalma elveszti értelmét. Ez a látszólagos inkoherenca a történetben annak az eredménye, hogy az eredeti forgatókönyvben még csak a boszorkánymotívum volt benne, és csak később került elő az apokalipszis-szál, amelynek eredménye a házfelgyújtás, ugyanakkor Tarkovszkij meg akarta őrizni az eredeti cselekményszálakat is.

Az apokalipszis-motívum láthatóan a **Nosztalgiá**ból került át ebbe a filmbe, és valószínűleg Erland Josephson alakjára lett formálva. Ebben ugyanis Alexander valójában Domenico folytatása vagy ismétlése, hisz Domenico is apokaliptikus vízióktól gyötörve próbálta megmenteni családját a világvégétől. Ő „csupán” bezárta háza népét, Alexander hasonló motivációval az egész házukat felgyújtja. Ugyanakkor mégsem annyira zavaró ez a „kettős áldozat”, hiszen az egész Alexander látomásán és végső soron megbomlott elméjén alapszik, s így cselekedeteitől nem nagyon várhatunk filozófiai következetességet. Tény, hogy Alexander mély válságba került, és tehetetlenségében mindent elkövet, hogy életét a szellem látszatformáitól – mint művészet, esztétika – a valódi spirituális tartalmak felé fordítsa. Cselekedeteinek – és a film gondolati felépítésének – logikája nem más, minthogy kulturális törmelékekből próbál meg újratemetni egy spirituális világot, amely korábbi élete számára már tökéletesen elveszett. A történet éppen azért nem mutatja a duális felépítést, mert Alexander már csupán egyetlen világban él, amelyet minden módon meg kell próbálnia lebontani ahhoz, hogy eljusson a szellem világába. Alexander az egyetlen olyan hőse Tarkovszkijnak, aki számára nem adatott meg a szellemi világ megtapasztalása. Emlékei sincsenek róla, nemhogy konkrét tapasztalatai. Ebben a tekintetben is folytatása Domenico figurájának, csakhogy a **Nosztalgiá**ban ott volt Gorcsakov, aki számára még létezett az otthon emléke. Ilyen figura az **Áldozathozatal**ban nincs. Otto ugyan állandó kontaktusban van egy sajátos szellemvilággal, ez azonban tökéletesen homályos és titokzatos, így inkább félelmetes, mint vonzó. Otto misztikus világának semmi köze sincs semmiféle etikai Abszolútumhoz, ami Tarkovszkij „másik világainak” mindig is legfőbb attribútuma.

Tarkovszkij ebben a filmben tesz le először arról, hogy valamilyen kulturális tartalmat egyértelmű etikai értékekkel ruházzon fel, holott korábbi filmjeinek éppen ez volt legfőbb tartópillére. Bármit hajlandó felhasználni, aminek valami köze van valamilyen szellemi hagyományhoz. Alexander orosz ikonokat ábrázoló könyvet lapozgat, aztán távol-keleti zenét hallgat és japán kimonót ölt, ugyanakkor a nyugati művészet tolmácsolója és teoretikusa, pogány rítust űz, miközben keresztény hívő. Ez a rengeteg kulturális törmelék, amit Alexander felhalmoz maga körül, csak egy olyan gondolkodás számára szervesíthető, amely mélyen meg van győződve a nem-materiális kommunikációról, és az univerzális rejtett kapcsolatok létezéséről. Ez pedig az okkultista gondolkodás. Így kerül be a képbe Otto, aki ezt a fajta gondolkodást képviseli. Otto figurája nélkül a film darabokra hullana, hiszen ennyiféle szellemi hagyományt lehetetlen egyetlen történetbe belezsúfolni. Az Otto által bevezetett misztika azonban feloldja a hagyományok közti határokat, és segít elsimítani a fenyegető ellentmondásokat. Tarkovszkij itt olyan gondolati építménnyel próbálkozik, amely a világ összes szellemi energiáját megpróbálja egyesíteni annak érdekében, hogy elejét vegye a materialista civilizáció csődjéből következő apokalipszisnak. A „kettős áldozat” csak ezen az univerzalizmuson és antimaterializmuson belül értelmezhető csak koherens módon. Alexandernak kapcsolatba kell lépnie a világ szellemi energiáival – együtt kell hálnia Mariával –, hogy aztán saját személyes áldozata, a házának felégetése bekapcsolódhasson a spirituális energiáiba. A boszorkánnyal való kontaktus így nem is fogható fel mint áldozat, csak mint az áldozat hatékonnyá válásához szükséges előzetes kapcsolatteremtés.

A film dramaturgiai felépítése ugyancsak tartalmaz bizonyos ellentmondásokat. Tarkovszkijtól távol áll mindenfajta pszichologizálás, és a filmjeiben ábrázolt konfliktusok nem elsősorban személyek között, hanem inkább a személyek és a világegész vagy a személyeken önmagukon belül zajlanak. Tarkovszkij filmjei nem a hétköznapi élet emberi szituációit ábrázolják, hanem egzisztenciális határhelyzeteket, amelyekben az ember a szellemi lét formáival kerül szembe, s ezekben az összeütközésekben az emberi kapcsolatoknak csak annyiban van jelentőségük, amennyiben példázatait bizonyos szellemi kapcsolatoknak. Ahhoz, hogy az emberi viszonyokat ezen a módon ábrázolja, Tarkovszkijnek szüksége volt nem hétköznapi világokra: a háború, a 15. század, a **Solaris** és a **Sztalker** utópiája, valamint a **Tükör** emlékvilága mind olyan keretek, amelyekben az emberek e világok teremtményeinek tűnnek, és nem szabad pszichológiai alanyoknak. A **Nosztalgia** ebből a szempontból már kétértelműbb, hiszen a jelen hétköznapi világában játszódik, de ez a kétértelműség még jól kezelhető abból az alaphelyzetből kiindulva, hogy Andrej egy másik világ része, aki idegenül mozog a polgári hétköznapokban, s furcsa viszonyai ezzel az idegenséggel magyarázhatók. Az **Áldozathozatal** azonban teljes egészében a jelen polgári viszonyai között játszódik, ráadásul egy zárt, családi közösségben, s így itt elkerülhetetlen a hagyományos dramaturgiai eszközök használata. Tarkovszkij igyekszik ezeket mégis a minimumra csökkenteni. Otto és Maria nem reális figurák, nekik nin-

csenek emberi viszonyaik. A „kisember” lélektani ábrázolását megint csak ügyesen kerüli ki Tarkovszkij azzal, hogy elnémítja, így bármennyire fontos alak, jelenléte mégsem okoz dramaturgiai problémát. Marad Alexander, Adelaide, a felesége, Márta, Adelaide első házasságából való lánya – ez a családi viszony csak a filmnovellában van jelezve –, Viktor, a család barátja és Júlia, a szobalány. Júliának lényegében semmi szerepe nincs, egyetlenegyszer fordul szembe Adelaide-dal, mikor megtagadja, hogy felébressze a kisfiút.

Marta ugyancsak nem rendelkezik semmi jelentősebb szereppel a történetben, viszont ő az egyetlen a filmben, akihez erotikus jelenetek társulnak, ami feltűnő, ha tekintetbe vesszük Alexander feleségének jelenlétét és azt, hogy együtt hál Mariával. Marta két erotikus jelenete abban a részben található, amely valószínűleg csak Alexander képzeletében történik meg – tehát a háborús krízis jelenetsorban –, így nem kétséges, hogy itt Alexander Martához, nevelt lányához fűződő erotikus fantáziájáról van szó. Az első ilyen jelenet egyértelműen jelzi ezt az összefüggést. Alexander lefekszik aludni, ezután látjuk Martát, amint levetkőzik, majd meztelenül végigvonul a színen, a következő képben pedig Alexandert látjuk, ahogy szinte kimenekül a képből. Nyilvánvaló, hogy Martát csupán ennek az erotikus fantáziának a kedvéért szerepelteti Tarkovszkij. Alexandernak egy olyan belső drámáját villantja itt fel, amelyhez semmiféle további kommentárt nem fűz, ezért ennek a drámának az összefüggése a film többi részével meglehetősen bizonytalan.

A magyarázat valószínűleg életrajzi, nem pedig dramaturgiai, és összefügg Adelaide figurájával. A feleség a film legellenszenvesebb alakja. Sok szerepe ugyan neki sincs, de hisztériája és parancsolgató hidegsége éles ellentétben áll a többi szereplő nyugodt szelídségével. Ő az egyedüli, aki összetűzésbe kerül más szereplőkkel, és egy hosszú monológban azt is elmondja, úgy ment hozzá Alexanderhoz, hogy közben valaki mást szeretett. Adelaide külső megjelenése – és sokak szerint jelleme is – erősen emlékeztet Tarkovszkij második feleségére, Larisszára, akire érdekes módon hasonlóan ellenszenves szerepet osztott már a **Tükörben** is. Nem tartjuk feladatunknak Tarkovszkij magánéletének és nőkhöz való viszonyának taglalását, de tekintettel arra, hogy élete és filmjeinek világa vállaltan szoros kapcsolatban áll egymással, az ilyen önéletrajzi összefüggések mellett nem mehetünk el szó nélkül. Dramaturgiailag ugyanis nem világos, miért kell Alexandernak elhidegült házasságban élnie, ahol az egyedüli erotikus vonzást nevelt lánya jelenti számára, amely vonzás elől érthető módon menekül. Alexander problémája nem a szeretetnélküliség és a hideg emberi kapcsolatok – akkor egy Bergman-filmben találnánk magunkat –, hanem az egyetemes világösszeomlás és a civilizáció zsákcúja. Ezeket a családi viszonyokat a film önvallomás jellege magyarázza, s ezért kerülnek bele Tarkovszkij saját magánéletének elemei, nevezetesen saját feleségéhez és nevelt lányához, Olgához fűződő kapcsolata. Ugyanakkor az, hogy a fő konfliktustól teljesen függetlenül kialakul a filmben egy hideg emberi világ képe, valamennyire legalább motivációként szolgálhat Alexander számára, hogy könnyedén ott tudja hagyni ezt az életet. A legfontosabb értelme a boldogta-

lan családi élet ábrázolásának azonban mégis az, hogy Tarkovszkij mindegyik filmjének alapmotívuma a földi boldogtalanság és a szellemi üdvözülés szoros kapcsolata. Filmjeiben rendre csak azok az alakok képesek részesülni a szellemi világból, akik végletesen boldogtalanok. Ezt az elvet a **Sztalker**ban mondja ki a legvilágosabban: a Zóna csak a legkétségbeesettebb embereket engedi eljutni a Szobáig. Alexander magánéleti boldogtalansága tehát nem dramaturgiai szükségszerűség, hanem Tarkovszkij számára az egyik legfőbb etikai kiindulópont. Ez ugyanakkor mégis bizonyos dramaturgiai – jellem- és kapcsolatábrázolásbeli – következményekkel jár, amelyek, ha erőtlenül is, a filmet elindítják egy lélektani dráma irányába. Így a néző kíváncsivá válik a szereplők kapcsolatai iránt, ez azonban alapvetően kielégítetlen marad. Utalások, félszavak hangzanak el anélkül, hogy felépülne egy emberileg motivált kapcsolatrendszer. Miért kéri Marta Viktor segítségét? Le akar vele feküdni? Milyen kapcsolatban van Viktor és Adèle? Ő lenne az igazi szerelme? Miért mondja Viktor a film végén váratlanul, hogy unja az egész társaságot?

A film felépítése olyan, mintha két szálon futna a cselekmény. Az egyik szál az Alexandert körülvevő emberi világot mutatja be, ennek központi figurája Viktor, az elidegenedett, gyökértelen, kozmopolita polgárfigura (éppen Ausztráliában készül letelepedni), aki un mindent és mindenkit maga körül, a másik szálon pedig Alexander szellemi válságának kibontakozását látjuk. Az egyik oldalhoz tartoznak Alexander családtagjai és Viktor, a másikhoz Otto és Maria. Alexander a történet folyamán átkerül az egyik oldalról a másikra. A film elején egyetemes problémákkal küzdő, kiégett lelkű polgár, a történet végén megbomlott elméjű örült lesz, aki viszont a spirituális dimenzióban megvilágosodott, újjászületett lélek.

Ebben a filmben is megtalálható tehát az *átlépés* motívuma, mint minden más Tarkovszkij-műben, és itt is elmondhatjuk, hogy a történet azt kutatja, hogyan lehetséges ez az átlépés. Tarkovszkij mindegyik hőse, Ivántól Alexanderig, átlépő, aki a materialistól a szellemi felé halad. Ebből a szempontból érdekes összevetni egymással az első és az utolsó filmet. Iván számára a „másik világ” a halál világa. Az ő „szellemvilága” szó szerint a szellemek, a halottak világa. Nem véletlenül lóg két akasztott figura annak a folyónak a partján, amelyen keresztül Ivánnak át kell jutnia a másik partra. Iván számára ez a halál kapuja. Az ezt követő filmek mindegyikében megtalálható az a pozitív szellemi világ, ahová élve és ép ésszel át lehet jutni. De a **Nosztalgia** főhőse már belehal az átlépésbe, az **Aldozathozatal**ból pedig ugyanúgy eltűnik a főhős számára a pozitív másik világ léte, mint ahogy az **Iván gyermekkorában** sem adatott meg a hős számára azt elérni. Ivánnak azonban még voltak emlékei, és ez kisfiú létére emberi tartást adott neki. Alexandernak már emlékei sincsenek, s ez vezet nála a teljes szellemi és lelki összeomláshoz. A **Nosztalgia** abban emlékeztetett az **Iván gyermekkorára**, hogy ott is egy önmagába zárt, megnyílni képtelen figura pusztulásáról van szó. Ahogy az **Andrej Rubljov** pozitív irányban túllépett az első filmen, mert megmutatta, hogy a példa ereje fel tudja törni a magába zárt személyiség külső héját, az utolsó film negatív

irányban lép túl a **Nosztalgia**n: az önmagába zárt személyiség igazi tragédia és igazi boldogtalanság híján a szellemvilágot is elveszíti, transzcendens kísérlete csupán örülségnek látszik, amelyből hiányzik minden pátosz, legfeljebb egy előtte is titokzatos lény – Maria – számára jelenthet valamit. A film utolsó képe beleilleszkedik a Tarkovszkij minden filmjében megtalálható utópikus záróképek sorába. A kiszáradt fa ágain keresztül felragyog a tenger hullámain szikrázó nap. Már nem két külön létező világ összeolvadásáról van szó, mint mindenütt másutt, hanem pusztán egy reménysugárról, hogy Tarkovszkij hitének és életének kiszáradt fája egy új generáció kitartása és hite nyomán egyszer talán újra kizöldül.

Keserű és kétségbeesett filmnek látjuk az **Áldozathozatalt**, olyannak, ami után kétséges, hogy következhetett volna-e kibontakozás. Tarkovszkij az utolsó pillanatig dolgozott és tervezgetett újabb filmeket. Szó sincs tehát arról, hogy az utolsó film az életmű tudatos lezárása lett volna. Bár óvakodnánk attól, hogy utólag mindent valamiféle szükségszerűséggel magyarázunk, mégis valószínű, hogy a gyökér-

telenség fokozódó és egyre kínzóbbá váló érzése, amely áthatja a két, külföldön készített alkotást, előbb vagy utóbb arra készítette volna Tarkovszkijt, hogy hazatérjen, vagy pedig hogy művészi világát – amely az élő emlékek és tradíciók valóságos jelenlétén alapul – radikálisan átalakítsa, hiszen eltűnt a környezetéből az a forrás, amely ezt a szellemi világot táplálta. Az **Áldozathozatal** ebben a megközelítésben semmi másról nem szól, mint hogy a nyugati világban az az ember, aki komolyan veszi a spirituális értékeket, vagy megszállott okkultista boszorkány, vagy eszeveszett örült. A maga szempontjából ennél súlyosabb ítéletet a Nyugatról Tarkovszkij már nem is mondhatott volna. Ez az ítélet azonban már a **Nosztalgia**nban is elhangzik, bár ott Tarkovszkij a problémát még kívülről, az élő hagyományok világából érkezett ember szemével nézi. Utolsó filmjében már közvetlenül azonosítja magát Alexanderral, aminél kétségbeesettebb gesztus nehezen képzelhető el.



KÉT VILÁG KÖZÖTT: A PERSONA (TARKOVSKIJ SZELLEMI ÚTJA)

Tarkovszkij filmjei egyedülálló tematikai és stilisztikai koherenciát mutatnak, mintha nem is hét különálló filmet, hanem egyetlen óriási mű hét fejezetét látnánk. Nem mintha nem hagytak volna rajtuk nyomot a negyedszázados munkássága ideje alatt végbement stílustörténeti változások. Nem mintha egyenként nem volnának beilleszthetők koruk filmtörténeti kontextusába. De van valami, ami miatt ezek a filmek – sokkal inkább, mint más alkotók művei – elsősorban egymáshoz viszonyulnak mint értelmezési kerethez, és nem az oeuvre-ön kívül álló művekhez. Tarkovszkij, szinte az egész filmtörténetben egyedülálló módon, nem pusztán egy stílust bont ki vagy egy gondolatot jár körbe újra meg újra, esetleg más-más szemszögből mutatva be. A hét film egyfajta sort is alkot, akár egy gondolatmenet logikusan egymásba kapcsolódó állításai. A mű és az élet szoros összefüggése nemcsak az életrajzi motívumokban érhető tetten Tarkovszkijnál. Ahogy személyes életének, úgy a műveiben megfogalmazódó gondolatoknak is pályájuk van; a személyes életút pedig a művek szellemi útjában nyer formát. Nemcsak Tarkovszkijnek magának, de annak a gondolkodásmódnak is sorsa van, amely összes művének vezérfonala.

Szellemi útról gondolkodók kapcsán szoktunk beszélni, művészek esetében inkább korszakokat, nem feltétlenül logikus sorba rendezhető stílushullámokat különböztetünk meg. Gondolkodók pályáján – legalábbis az eszmetörténet legutóbbi néhány száz évében – inkább megszokott, hogy egyetlen gondolati szál vezesse őket. Művészek esetében a változatosság, az ellentmondó fordulatok izgalma éppúgy erény, mint maguknak a műveknek az „eredetisége”. Tarkovszkij is beszél erről a japán udvari festők kapcsán, akik udvarról udvarra vándorolva képesek életük során akár többször is művészi karakterüket, stílusuk egészét megváltoztatni. Nála azonban ilyesminek nyomát sem találjuk. Egyetlen probléma foglalkoztatta egész életében; az erről való beszédhez szükséges nyelv pedig már az első pillanatban teljes finomságával, kifejezésének minden árnyaltságával jelen volt művészetében. Bergman egy évtizedig, Ozu évtizedekig készített filmeket, mielőtt eljutott volna saját kiforrott művészi világához. Tarkovszkijnek azonban nincs „korai”, illetve „késői” stílusa; nincs „kiforratlan” és „érett” korszaka. Stílusának elemei az első filmtől az utolsóig ugyanazzal az intenzitással és határozottsággal vannak jelen, a közöttük tapasztalható stíluskülönbségek csupán felszíniek, és a kor, illetve a környezet változásainak köszönhetőek. A különbség inkább abban tapasztal-

ható, ahogyan megközelíti azt a problémát, amely minden filmjének kiindulópontja. Ebben viszont olyan gondolati következetességet, filmjei egymásutánjában olyan logikai koherenciát találunk, mintha ezek a művek az egymás által feltett kérdésekre adott feleletek, illetve az ezek nyomán keletkezett újabb kérdések lennének.

A gondolkodó és a művész Tarkovszkij esetében nem is választható szét egykönnyen, s ebben megint egyedül áll a filmesek között. A nyugati filmes félig művész, félig üzletember vagy varietéigazgató. A keleti filmes – legalábbis Tarkovszkij korában – félig művész, félig politikus vagy publicista. Tarkovszkij egyik típusba sem illik bele. Művészi alakja leginkább a régi ikonfestőkéhez hasonlítható: egy személyben művész és művészetével kezdettől egy és ugyanazon hitnek, vallásnak a hirdetője, térítő. Igazából csak e vallási igehirdetés mikéntje változik pályája során. Munkássága ezért nem merül ki a filmkészítésben. Állandó szükségét érzi a verbális kommentárnak a világot és a művészetet érintő legfontosabb kérdésekről. Előadásokat tart, cikkeket ír, sokat nyilatkozik, ám szinte kizárólag metafizikai kérdésekről. Politika, üzlet, társadalmi problémák nem foglalkoztatják. Gondolatai filmjei sorában állnak össze úttá, amely valahonnan valahová vezet, amelynek állomásai vannak, s amely sorsként, sőt végzetként kíséri végig személyes életét is.

A SZEMÉLY MINT FELADAT

A tarkovszkiji mű gondolati középpontjában egyetlen probléma, a *személy* és a világ közötti konfliktus áll. Minden filmjében érzékelhető, micsoda jelentőséget tulajdonít annak a belső, belülről fakadó függetlenségnek, amely az egyént a külvilágtól elválasztja. Úgy is fogalmazhatunk, hogy történeteinek kétpólusú szerkezete – két világ párhuzamos jelenléte – a világ és a személy közötti állandó konfliktus kerete. Ez a konfliktus minden filmjében új és új alakot ölt, a *personának* új és új dimenziókban kell kiküzdenie önnön érvényességét.

A világ duális szemlélete mélyen gyökerezik az ortodox keresztény gondolkodásban, de – ahogy Eliadénál láttuk – megtalálható mindenféle vallásos gondolkodásban is. Az a felfogás azonban, amely ezt a dualizmust egyén és világ konfliktusára fordítja le, modern gondolat, legalábbis a századfordulónál nem régebbi. Tarkovszkijnek az egyén és a világ konfliktusáról részben vallott, részben kikövetkeztethető nézetei párhuzamba állíthatók Nyikoláj Bergyájevnek, az orosz keresztény perszonalizmus egyik legjelesebb század elejei képviselőjének gondolataival. Szoros kapcsolat található Tarkovszkij karakter- és világábrázolása és Bergyájev emberfelfogása között. Ez a kapcsolat annál is érdekesebb, mivel Tarkovszkij Bergyájevet valójában egész a hetvenes évek végéig nem is olvasta. Ez mutatja a legjobban, hogy a közös problematika milyen mélyen gyökerezik az orosz gondolkodásban. Mielőtt tehát közelebről szemügyre vennénk ezt a párhuzamot, szólnunk kell arról a sajátos individuum-felfogásról, amely oly jellemző az egész orosz gondolkodási tra-

dícióra, és amelynek alapján a bergyájevi – és tarkovszkiji – gondolkodás is jobban megérthető.

A perszonalista felfogás – s így Bergyájev is – megkülönbözteti az emberben azt, ami a külső körülmények által meghatározott attól, ami mindentől független és tökéletesen egyedi. Ez utóbbit nevezi *személynek* vagy *personának*. Így ír: „A személy semmi másra nem hasonlít a világban, semmi mással nem lehet egybevetni és összehasonlítani. Amikor a személy belép a világba, az egyetlen és megismételhetetlen személy, akkor megszakad a világfolyamat, s kénytelen megváltoztatni a menetét, bár ezt kívülről nem lehet észrevenni. A személy (...) nem lehet a világ evolúciójának momentuma vagy eleme. (...) A személy áttörést, szakadást jelent ebben a világban. (...) A személy nem a társadalom része, mint ahogy a fajnak sem része. (...) A személy a természetből való függetlenség, a társadalomtól és az államtól való függetlenség... a személy belülről eredő determináció.”¹ Bergyájev a *személy* e radikális különállásából fakadó misztérium miatt az embert tartja a legnagyobb rejtélynek a világban.

A személy nem társadalmi, politikai, történelmi vagy faji, hanem erkölcsi kategória. A személy az ember erkölcsi lény, akinek normái azonban egyéni túliak. Nem születik meg automatikusan az egyénnel, nem kész adottság, hanem az ember feladata, ideálja. A személy olyan abszolút dimenzió az ember számára, amely kiemeli őt a hétköznapi anyagi összefüggésekből, és egy másik világgal hozza kapcsolatba. A személlyé válás az a folyamat, amelynek révén az ember – Bergyájev szerint – kapcsolatba kerül a transzcendens szférával. A személy „a transzcendens színe előtt áll, s amikor megvalósítja önmagát, transzcendál.”² Ez az átlépés azonban nem valósítható meg egyedül. Az individuum személybe való átfordulása, azaz önmagán való túllépése csak más személyek közösségének irányába lehetséges. A személy minden külső determinációtól való függetlensége valójában éppen a transzcendens determinációtól való függetlensége valójában éppen a transzcendens determinációt juttatja érvényre, ez pedig az *etikai személyek spirituális közösségében* valósul meg. „A személy feltételezi a magunkból a másik és a többiek felé való kilépést, nincs levegője, és fuldoklik, ha önmagába bezárva marad.”³ Ennek a szellemi közösségnek a létrehozása azonban *nem közösségi feladat* – többek között itt áll élesen szemben a keresztény perszonalizmus a társadalmi forradalmak közösségi elképzeléseivel –, hanem mindenkinek az önmagával szembeni kötelessége: „A politikai és társadalmi forradalmak hazugsága az, hogy a rosszat kívül akarják megszüntetni, miközben belül tovább él. A forradalmárok és az ellenforradalmárok sosem azzal kezdik, hogy önmagukban irtják ki a rosszat...”⁴

¹Nyikoláj Bergyájev: A személy. In *Az orosz vallásbölcsélet virágkora*. II. k. Budapest, 1988. 191., 196. o.

²I. m. 223. o.

³I. m. 214. o.

⁴Nyikoláj Bergyájev: *Esprit et liberté*. Párizs, 1984. 183. o.

Tarkovszkij filmjeinek mindegyikében felfedezhető a bergyájevi gondolatok egy-egy aspektusa. Az egyes filmek – más-más oldalról – mindig ugyanazt a kérdést járják körül: hogyan hozható létre és őrizhető meg az etikai személyiség. Az **Iván gyermekkorában** és az **Andrej Rubljovban** a bergyájevi emberképnek elsősorban azok a tételei hangsúlyosak, amelyek a személy etikai függetlenségéről szólnak. Ennek nyilvánvalóan az a magyarázata, hogy az első stádium magának a problémának a megfogalmazása volt. Tarkovszkijnak a szovjet háborús és történelmi film formai és eszmei keretei között kellett megfogalmaznia egy hagyománytól élesen elütő álláspontot. Mindkét film alapkérdése az, mennyiben függ az egyén a történelmi körülményeitől. Az első filmben – kicsit még szervesen ugyan – a hadnagy figurája képviseli azt a radikális etikai függetlenséget és különállást a háború valóságával szemben, amely segít neki túlélni (a főhősök közül egyedül), s vele szemben áll Iván, akinek azért kell elpusztulnia, mert a háború nem engedte, hogy létrejöjjön benne a személynek ez az önállósága. Az **Andrej Rubljovban** a főhős egész pályafutása nem más, mint nevelődési, érési folyamat, amely arra irányul, hogy megszerezze az alkotáshoz szükséges világtól való függetlenséget, hogy *személyé váljon*.

A **Solaristól** kezdődően a személyfelfogás újabb dimenziója kerül előtérbe. Tarkovszkijt ekkor már nem annyira a személy különállásának ténye foglalkoztatja, hanem az az út, amely ehhez elvezet, és az a fordulat, amelynek meg kell történnie az etikai személy megszületéséhez. A **Solaris**, a **Tükör** és a **Sztalker** ennek a belső útkeresésnek a filmjei. Ezekben a filmekben a központi kategória a szenvedés és a fájdalom. Ezt a stádiumot Bergyájevnel is megtaláljuk: „A személy nemcsak megtapasztalni képes a fájdalmat, hanem a személy bizonyos értelemben fájdalom. A személyért folytatott küzdelem, a személy állítása fájdalmas. (...) A fájdalom az emberi világban a személy nemzése, saját képéért folytatott küzdelme. (...) A szabadság szenvedést szül. (...) Az embernek (azaz a személynek, azaz a szabadságnak) a méltósága feltételezi a fájdalomba való beleegyezést, a fájdalom átélésére való képességet” – írja.⁵ A **Solaris** a fájdalom elfogadásának stádiuma, a **Tükör** a szenvedés, a betegség stádiuma, a **Sztalker** pedig a személy transzcendálásé.

A **Sztalker** után Tarkovszkij pályáján bizonyos váltás következik be, de ez is pontosan a bergyájevi személyfelfogás logikáját követi. Miután kifejti a személy transzcendens szférától való függőségét, Bergyájev ezt mondja: „Lehetetlen, hogy a személy létezése ne járjon együtt a sóvárgással, mert a sóvárgás mutatja a világ valóságával való szakítást. (...) A személy a szubjektív és az objektív részében van. Átélteti szubjektivitásának egzaltációját, de ugyanakkor *nem transzcendálhat a másik világba*.”⁶ Máshol még világosabban fogalmaz: „A spirituális tapasztalatban megnyilvánul az ember Isten utáni nosztalgiája.”⁷ „A

⁵Ny. Bergyájev, *A személy*, i. m. 198. o.

⁶I. m. 224. o.

⁷Ny. Bergyájev: *Esprit et liberté*, i. m. 192. o.

személy életének teljessége nem realizálható, a személy létezése fogyófélben levő és részleges. A személynek az örökkévalóság teljességébe való kilépése feltételezi a halált, a katasztrófát, a szakadékon való átugrást.”⁸ Az ember nem léphet át teljes valójával a „másik világba” – ez a **Sztalker** konklúziója is. Az Író és a Professzor nem lépnek be a Szobába, a Sztalker pedig nem kérhet magának semmit. Vissza kell menniük a világba, és ott kell önmagukat mint személyt megvalósítani. Az ember sorsa így az örök sóvárgás, az örök nosztalgia a transzcendens isteni univerzum után. Erről az állapotról szól az Olaszországban készült **Nosztalgia**. Az **Áldozathozatal**, Tarkovszkij utolsó filmje pedig a szükségszerű katasztrófa eljövételének bejelentése, a radikális szakítás mindennel, ami a világhoz tartozik, a nagy ugrás kísérlete.

Az ember, Bergyajev szerint, két világ metszéspontján áll. Szellem és természet, szabadság és szükségszerűség vívja harcát benne és általa. Az én másik fele, amelyik külső determinációk játékszere, amely szemben áll az etikailag felfogott személlyel – az *individuum*. Az individuum a társadalom, a politika, a történelem, a faj reprezentánsa az emberben. Az individuum egoista, mindenhez csak mint tárgyhoz tud viszonyulni, mivel maga is objektíve meghatározott. A személy harca az individuummal a transzcendens etikai szféra küzdelme a társadalmi és történelmi meghatározottságokkal.

Személy és világ eme küzdelmének kettős jelentése van Tarkovszkij művészetében. Jelenti egyrészt a perszonalista felfogásból eredő alapvető szembenállást, másrészt viszont a modern materialista civilizáció és egy spirituális hagyomány ellentétét is. Tarkovszkij legfőbb dilemmája abból adódik, hogy ezt a hagyományt nem látja problémamentesnek, és ezért a másik oldalon a polgári individualizmushoz való viszonya is kétértelmű. A kategorikus elutasítás etikai gesztusa mellett ott van az egzisztencialista felismerés is: a világból kiszakadni nem tudás.

Az, hogy a hagyomány mennyire problematikus számára, a **Sztalker**ből derül ki a legtisztábban. A **Sztalker**ban a személy ugyan a kulturális hagyományokból kiindulva felépít magának egy transzcendens világot, de ezt a külvilág, a többiek elutasítják. A Sztalker kétségbeesetten, szinte reményvesztetten jön ki a Zónából, a felesége pedig azzal vigasztalja, hogy majd együtt beköltöznek a Zónába, és ott fognak élni. Minden arra utal, hogy a Zóna világa az empirikus világ alternatívájaként, egy választható, de nem kényszerítő erejű menedékként funkcionál a társadalomban, nem pedig az egész empirikus világot átható szellemiségként. A Sztalker kislányának a csodája az egyetlen, ami ennek ellentmondó reménységet ébreszthet ezzel kapcsolatban, de éppen mert csodáról van szó, ez inkább egy remény és kívánság megfogalmazása, mintsem Tarkovszkij meggyőződése arról, hogy a „Zóna-vallás” hatékony szellemi közösségteremtő médium. Mindezt azért fontos hangsúlyozni, hogy tisztán lássuk: Tarkovszkij a személy belső világában tett utazás ellenére sem veszti szem elől azt, ami a személyen kívül és tőle függetlenül fennáll. Tarkovszkij filmjei

⁸Ny. Bergyajev, *A személy*, i. m. 225. o.

épp azért épülnek a személy és világ konfliktusára, mert a kettős szerkezet konfliktusos jellege Tarkovszkij fő mondanivalója, s nem csupán a transzcendens hagyomány és értékvilág felmutatása. Tarkovszkij nem egyszerűen elvonul a „másik világba”, hanem a kettőben egyszerre próbál meg létezni. *Két világ között áll, és egyikben sincs otthon.* Ez jelenti számára a legmélyebb konfliktust. Tarkovszkij ezért nemcsak tradicionalista, hanem a tradíció problematikuságát felmutató ízig-vérig modern figurája is az orosz kultúrának.

Tarkovszkij méltatói és elemzői általában azt hangsúlyozzák, ami benne a legfeltűnőbb: spirituális tradicionalizmusát. Arra azonban kevesen figyelnek föl, hogy számára a spirituális hagyomány nem adottság, amelyhez csupán „oda kell fordulni”, hanem egyszerre kiindulópont és elérendő cél. A kezdet és a végpont közötti út azonban ellenséges területen vezet keresztül, s Tarkovszkij mindegyik filmje egy-egy megvívott küzdelem az előrehaladásért. A legnagyobbakhoz méltóan a legnehezebb utat választotta.

Vajon föltette-e már valaki azt a kérdést, hogy az orosz művészeti és vallási hagyományok folytatójaként ünnepelt Andrej Tarkovszkij miért a letradícióellenesebb műfajban, a filmben hozta létre műveit, és miért nem az irodalomban vagy a képzőművészetben? Ha a személy küzdelem és fájdalom, ez abban a közegben kaphatja meg legvilágosabb kifejezését, amelyben az anyag ellenállása – és ezért a küzdelem – a legnagyobb. Szellem és anyag, szabadság és szükségszerűség sehol sem áll olyan élesen szemben egymással, mint éppen a filmművészetben. A leghagyománytalanabb, legmaterialistább, „legszellemtelenebb” műfaj, a film képes csak érzékeltetni, mekkora az a feladat, amit a személy megszületése a modern technikai civilizáció közepette jelent.

A SZEMÉLY ÉS A VILÁG

Személy és világ konfliktusa némiképp más formában jelenik meg Tarkovszkij szovjetunióbeli filmjeiben, mint a két utolsó Nyugaton készült műben. Az első öt filmben ez a konfliktus egyazon kultúrán belül fogalmazódik meg úgy, mint ennek a kultúrának az érvényességével kapcsolatos probléma. A két utolsó filmben a konfliktus már kultúrák közötti összeütközéssé válik, illetve az **Áldozathozatalban** a széthullott tradíciók törmelékei jelennek meg mint a modern civilizációval szembehelyezett általános szellemi kultúra maradványai. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Tarkovszkij pályáján szakadásról kellene beszélnünk. Emigrációja saját kultúrájához való viszonyából következik, és naplójából tudjuk, hogy a külföldön való forgatás gondolata már évekkel a **Sztalker** előtt fölmerült.

A személy és a világ konfliktusának ábrázolása a filmek sorában a világ dominanciájával kezdődik. Az **Iván gyermekkorában** mindent ural a háború világa, beköltözik a személyiségbe, és elpusztítja azt. A **Nosztalgia**n kívül ez az egyetlen filmje Tarkovszkijnak, amelyben a főhős meghal. Nem véletlen: ebben a két filmben szerepel olyan hős, aki képtelen a világgal való kommuniká-

cióra, merev és önmagába zárt. Azonban olyan védtelennek, kiszolgáltatottnak, megválthatatlannak egyik hőst sem ábrázolja, mint Ivánt. Azért is tekinthetjük az **Iván gyermekkorát** Tarkovszkij legkonvencionálisabb filmjének, mert itt még elfogadja személynek és külvilágnak a történelmi materialista felfogásból eredő hierarchiáját, amely a karaktert az etikai dimenzió túl szociális és történelmi faktoroknak rendeli alá. Ezt a viszonyt azonban nem dialektikusan, hanem az etikai Abszolútum szempontjából ábrázolja, és így jut el ahhoz a paradoxonhoz, amit Sartre úgy fogalmaz meg, hogy Iván, a hős: szörnyeteg.

Az **Andrej Rubljovban** már létrejön az egyensúly a személy és a világ viszonyában. A film története annak a lelki folyamatnak a végigkövetése, ahogy a személy képes lesz megszabadulni a külvilág uralmától, s fölé emelkedni a külső meghatározottságoknak. Rubljovból az a belső függetlenség hiányzik, amely szükséges az alkotáshoz. Kívül keres maga számára támaszt, de ezt csak akkor találja meg, amikor találkozik ennek a belső szabadságnak a példájával. A másik film, amelyben Tarkovszkij a *persona* születését, önmagáralátalását ábrázolja – a **Solaris**. A **Rubljovban** ez a folyamat még külső történelmi környezetben játszódik le, a **Solarisban** már a folyamat belső feltételei kerülnek előtérbe, a külvilág pedig merőben elvont szimbolikus térré változik. A **Rubljovban** még nem ábrázolja Tarkovszkij az átalakulás belső motívumait, ezért látjuk Andrejt passzívnak, és ezért van szüksége Boriszka külső példájára. A **Solarisban** már behatolunk Kelvin személyiségébe, s a bolygó lelkiismereti tükre előtt megelevenednek azok az erkölcsi tartalmak, amelyek a személy újjászületésének kiindulópontjai.

A **Solaris**t követő két filmből eltűnik a személytől független külvilág, és mindig csak a belső világ visszfényeként jelenik meg. A **Rubljovban** először a külvilág győzetik le az etikai személyiség által, a **Solarisban** már a személyiség válik ketté, s a belső etikai mag, a *személy* rázza le magáról azt a külső burkot, ami a külvilághoz köti. A Tükörből viszont már tökéletesen hiányzik az objektív külvilág. A történet teljes egészében a személyen *belül* játszódik, s a **Solarisban** végrehajtott fordulat következményeképp az ábrázolásból is eltűnik a személy „külső burka”, vagyis a jelenidejű főhős nem jelenik meg a filmen, csak mint önmagáról őrzött múltbeli emlékkép. Ez a film tökéletes ellenpontja az **Ivánnak**, amelyben személy és világ metafizikus ellentéte, az átmenet lehetetlensége és a világ kizárólagos uralma dominált. Itt a külvilág oldódik fel maradéktalanul a személyben; minden, ami kívül és belül történik, a személy etikai erejétől válik függővé. A film azt vizsgálja, hogy ez a belsővé vált külvilág, vagyis a kulturális hagyományok mennyiben járulnak hozzá ennek az etikai erőnek a megtartásához. Az **Ivántól** a **Tükörig** azt a folyamatot követjük végig, ahogy a külvilág egyre inkább interiorizálódik és átalakul kulturális hagyományként megjelenő belső tartalommal. A **Tükör** után, mely e folyamat végpontja, nem történhet más, mint hogy Tarkovszkij kilép az eddigi keretek közül, s azt az utat, amelyet idáig az egyedi személy számára értelmezett, megpróbálja értelmezni a közösség számára is. Hiszen, mint ahogy már erről volt szó, a személylé válás végső feltétele a közösséghez való visszatalálás. Az egyén

határainak átlépése a közösség felé transzcendens, illetve immanens módon lehetséges. Az első megoldást a **Sztalker**, a másodikat a **Nosztalgia**.

A személylé válás útjának igazi végpontja tulajdonképpen nem is a **Tükör**, hanem a **Sztalker**. Ebben a filmben helyeződik a legmagasabb szintre, ölti a legspirituálisabb jelleget személy és világ konfliktusa. A külvilág itt is csupán szellemi reflexió, az alakok pusztán etikai lényegükre redukált lények, s a történet, hasonlóan a **Solarishoz**, utazás a személyiség belsejébe. Csakhogy itt már nem egy meghatározott személyiségről, hanem a spirituális kultúráról mint „személyről” van szó. Tarkovszkij a **Sztalkerban** nem egy embert, hanem egy kulturális közösséget – a tudományt és a művészetet – akarja visszavezetni szellemi alapjaihoz. Ezért ebben a filmben a **Tükör** belső szubjektív világa egy vallás transzcendens „külső” világává alakul át, vagy a korábbi logikát folytatva, itt a belső világból egy új transzcendens külső világ nyílik. A személy újra szembekerül egy objektív világgal, csakhogy ez már egy olyan világ, amellyel szemben nem védekeznie kell, hanem kitárulkozni felé. Ez kétségkívül egy túlhaladhatatlan logikai végpont. Tarkovszkij az uralkodó történelmi világból (**Iván gyermekkor**) a személyiség belső világán átutazva eljutott az uralkodó metafizikai világhoz (**Sztalker**). Filmjeivel végigjárta a személylé válás feltételeinek minden stádiumát. Ezt olyan kulturális környezetben tette, amelyben adva volt számára a személy etikai felfogásának hagyománya. Az elbeszélés szintjén épp ezért mindez mint a hagyomány elfogadásának és folytatásának problémája jelent meg. Ez azonban nem lehet pusztán az egyén ügye. A hagyomány, akár csak Bergyajevnél a *személy*, fogalmában feltételezi a közösséget. Ez az, amiért a személy nem léphet ki teljesen önmagából, amiért vissza kell fordulnia az empirikus világhoz. Tarkovszkijnek rá kell jönnie arra, hogy egyedül képtelenség egy hagyományt életben tartani. A **Sztalker** transzcendens kitérője után szükséges a kulturális közösségteremtő gesztus megtétele. A hagyományt mint egészet kell kiemelni abból az önmagába zárt, tetszhalott állapotból, amelyben leledzik és ahogy a **Sztalkerban** Tarkovszkij ábrázolta. Ehhez meg kell nyílni egy másik hagyomány felé, ki kell tárnai a kapukat egy másik közösség előtt. Nem lehet a **Sztalker** irányába folytatni az utat – ez a művészetből való kilépéshez vezetne –, de a visszafordulásnak radikálisnak kell lennie: nem egyszerűen az empirikus világba, hanem egy tökéletesen idegen kulturális környezetbe kell visszatérni, amelyben feloldódhat az etikai hagyomány kulturális elzártsága. A hagyomány világáról Tarkovszkij mindent elmondott már. Az igazi továbblépés egy hagyományidegen világ megváltása felé lehetséges. Tarkovszkij elhagyja Oroszországot. A **Nosztalgia**ban a két világ szembenállása már két kultúra szembenállása lesz, a személy és világ konfliktusában pedig visszaáll ugyanaz a rigiditás, ami az **Iván gyermekkorában** volt tapasztalható.

A **Nosztalgia** annak a személyiségnek a tragédiáját mutatja meg, akiben azért, hogy benne él a „másik világ”, képtelen harmóniában élni az empirikus világgal, képtelen másokkal is megosztani ezt a belső világot. A *személynek* a **Nosztalgia**ban ugyanúgy el kell pusztulnia, mint az **Ivánban**, de nem azért,

mert a világ uralkodik rajta és védtelen vele szemben, hanem azért, mert túlságosan is sikerült bezárkóznia s megvédenie magát a külvilággal szemben. A Sztalker kétségbeesése a film végén már előrevetíti Gorcsakov halálát. Ez abból a félelemből fakad, hogy a spirituális élmény nem megosztható. Gorcsakov beigazolja a Sztalker félelmét.

A Sztalkertől kezdve tehát a személylé válás Tarkovszkijnál nem egyéni, hanem közösségi kérdés. A legnagyobb probléma az, hogyan tud a személylé vált egyén hatni a közösségre, hogyan tudja megteremteni azt a közösséget, amelyben személye kiteljesedhet. Tarkovszkij válasza nem túl szívderítő, de logikusan következik az eddigi gondolatmenetből. Korábban idéztük Bergyajevet, aki szerint a személynek a „teljességbe való kilépése feltételezi a halált, a katasztrófát, a szakadékon való átugrást.”⁹ Tarkovszkij szerint egyetlen cselekedetnek van olyan közösségteremtő ereje, amely az emberek és kultúrák közötti elzárkózást képes feloldani: ez a rituális áldozathozatal. Ehhez a konklúzióhoz érkezik el a **Nosztalgiában** (Domenico önégetése és Gorcsakov „gyertyás rítusa”), és erre, mint kiindulóponttra, építi föl az **Áldozathozatalt**. Az atomkatasztrófa élménye hozza meg az utolsó film főhősének azt a felismerést, hogy számára a menekülés egyetlen útja, ha feléget maga mögött mindent, és egyetlen örökséget, a kiszáradt fa öntözésének rítusát hagyja fiára.

Az **Áldozathozatalban** olyan hőssel találkozunk, akiben a „másik világ” utáni sóvárgás vagy nosztalgia eljutott a kétségbeesés és a rettegés stádiumába. A „másik világ” Alexander számára már semmilyen formában nem jelenik meg, nincs közvetlen élménye róla, és ez nem véletlen: Alexander Tarkovszkij első és egyetlen *nem orosz* hőse (a **Solaris** Kelvinje, neve ellenére is jellegzetesen orosz alak). A **Nosztalgiában** egy olyan *személy* nosztalgiájáról volt szó, aki megragadt a személylé válás transzcendens stádiumában, és nem sikerül újra kapcsolatot teremtenie az empirikus világgal. Ennyiben tulajdonképpen a **Sztalker** történetének folytatásáról van szó. Az **Áldozathozatal** a másik oldalról közelít: az elidegenedett *individuum* sorsát ábrázolja, aki kétségbeesetten keresi az empirikus világon való felülemelkedés útját. Ennyiben viszont ez a film az **Andrej Rubljov** tematikáját követi.

Ha a filmekben csupán személy és külvilág konfliktusát vizsgáljuk, akkor azt látjuk, hogy Tarkovszkij a **Nosztalgiával** bizonyos fokig előről kezdte azt az utat, amit a **Sztalkerig** bejárt. Ahogy a **Nosztalgia** az **Iván gyermekkorával** vethető össze annyiban, amennyiben a két világ szembenállása, valamint a hős rigiditása a két filmben hasonló, úgy az **Áldozathozatalban** az **Andrej Rubljovban** megtett lépés ismétlődik meg. Mindkét filmből hiányzik a másik világ explicit jelenléte, és mindkét történet egy alkotó hős kereséséről szól egy Istentől elhagyott világban. Mindkét hős a belső stabilitást keresi, de ehhez kívül keres támaszt, végül mindketten megtalálják azt egy másik emberben (Boriszka, illetve Maria), ami lendületet ad számukra a cselekvéshez. Ha pusztán a személy és a világ konfliktusát tekintjük, a dramaturgiai variációk száma vé-

⁹Uo.

ges, és nem volna abban semmi meglepő, ha egy idő után ismétlődő struktúrákra lelünk. Annál is kevésbé, minthogy új környezetben – Nyugaton – ugyanaz a dramaturgiai logika egészen más jelentéseket hordozhat. Jelen esetben azonban épp a kulturális környezet megváltozása teszi lehetetlenné, hogy Tarkovszkij ugyanazt az utat járja végig, mint a **Rubljov** utáni filmjeiben. A környezet megváltozása ugyanis annak a lényeges dolognak az elvesztését jelenti, ami Tarkovszkij oroszországi filmjeiben a hősök számára háttérrel nyújtott a *személyé válás* feladatához: ez a spirituális és közösségi hagyomány. Ezért következik Rubljov megvilágosodásából az alkotáshoz való visszatérés, Alexanderéből viszont csak a rombolás. Tarkovszkij pontosan ismeri fel, hogy a *persona* megszületésének logikája nem működik egy spirituális hagyományok nélküli világban, ezért mindkét Nyugaton készült film konklúziója a hagyományteremtés szükségessége, amelyet valamely értelmetlennek látszó rituális cselekedet indíthat el.

Nehéz volna kitalálni, milyen úton haladt volna tovább Tarkovszkij, ha nem ragadja el a halál. Az **Áldozathozatal** kétségbeesett, a hittel birkózó filmnek látjuk, de nem mernénk megkockáztatni azt a kijelentést, hogy szellemi útja itt véget ért volna. Tudjuk, sok filmlerve volt, köztük a Hamlet megfilmesítése is. Ez pedig arra enged következtetni, hogy Tarkovszkijnek legalábbis szándékában állt – a hagyomány elvesztése okozta minden nehézség ellenére is – olyan utakat keresni, amelyek vívódó hőseit elvezethetik saját cselekvőképes etikai személyiségük megalkotásához.

FILMOGRÁFIA

GYILKOSOK 1958. Főiskolai rövidfilm.

MA SENKI SEM UTAZIK EL 1959. Főiskolai rövidfilm.

AZ ÉN NAGY BARÁTOM (Katok I szrkipka – 'Útheneger és hegedű') 1960. Szovjet. Színes. Főiskolai vizsgafilm. 42 mn. Gyártó: Moszfilm. Forgatókönyv: Andrej Tarkovszkij és Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij. Operatőr: Vadim Jusszov. Szereplők: Igor Fomcsenko (Szása), V. Zamanszki (Szergej), Nyina Arkhanelcskaja (a lány), Marina Adzsubej (az anya)

IVÁN GYERMEKKORA (Ivanovo gyetszvo) 1962. Szovjet. 95 mn. FF. Gyártó: Moszfilm. Forgatókönyv: Mihail Papava és Vlagyimir Bogomolov. Operatőr: Vagyim Jusszov. Zene: Vjacseszlav Ovcsinnyikov. Szereplők: Nyikolaj Burljájev (Iván), Valentin Zubkov (Kolin), E. Zsarikov (Galcev), S. Krilov (Kataszonov), Nyikolaj Grinko (Grjazov), V. Malgavina (Mása), Irma Rauch (Iván anyja), Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij (a szemüveges katona)

ANDREJ RUBLJOV 1966. Szovjet. 215 mn. FF. Gyártó: Moszfilm. Forgatókönyv: Andrej Tarkovszkij és Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij. Operatőr: Vagyim Jusszov. Zene: Vjacseszlav Ovcsinnyikov. Szereplők: Anatolij Szolonyicin (Andrej), Ivan Lapikov (Kirill), Nyikolaj Grinko (Danyiil), Nyikolaj Szergejev (Theofan), Irma Rauch (a néma lány), Nyikolaj Burljájev (Boriszka), Rolan Bikov (a kobzos)

SOLARIS 1972. Szovjet. 165 mn. Színes. Gyártó: Moszfilm. Forgatókönyv: Andrej Tarkovszkij és Friedrich Gorenstein. Operatőr: Vagyim Jusszov. Zene: Eduard Artyemjev és J. S. Bach. Szereplők: Natalja Bondarcsuk (Harey), Donatas Banionis (Kelvin), Jüri Jarvet (Snaut), Anatolij Szolonyicin (Sartorius), Vlagyiszlav Dvorjeckij (Berton), Nyikolaj Grinko (Kelvin apja)

TÜKÖR (Zerkalo) 1974. Szovjet. 106 mn. Színes. Gyártó: Moszfilm. Forgatókönyv: Andrej Tarkovszkij és Alekszandr Misarin. Operatőr: Georgij Rerberg. Zene: Eduard Artyemjev, J. S. Bach, G. B. Pergolesi, H. Purcell. Arsenyij Tarkovszkij versei. Szereplők: Maria Tyerehova (Mária és Natalja),

Oleg Jankovszkij (az apa), A. Demidova (Liza), Anatolij Szolonyicin (az orvos), Larissza Tarkovszkaja (a gazdasszony), M. Tarkovszkaja (Mária idősen)

SZTALKER 1979. Szovjet. 161 mn. Színes. Gyártó: Moszfilm. Forgatókönyv: Arkagyij és Borisz Sztrugackij. Operatőr: Alexandr Knyazsinszkij. Zene: Eduard Artyemjev. Arszenyij Tarkovszkij és Fjodor Tyutcsev versei. Szereplők: Alexandr Kajdanovszkij (a Sztalker), Anatolij Szolonyicin (az Író), Nyikolaj Grinko (a Professzor), Alissza Freindlich (a Sztalker felesége)

TEMPO DI VIAGGIO 1980. Olasz. 63 mn. A *Nosztalgia* helyszíneresése közben forgatott lírai dokumentumfilm. Színes. Gyártó: RAI, Genius srl. Forgatókönyv: Tonino Guerra. Operatőr: Luciano Tovoli

NOSZTALGIA (Nostalgia) 1983. Olasz. 130 mn. Gyártó: RAI Rete 2, Szovinform. Forgatókönyv: Andrej Tarkovszkij és Tonino Guerra. Operatőr: Giuseppe Lanci. Zene: C. Debussy, G. Verdi, R. Wagner. Szereplők: Oleg Jankovszkij (Gorcsakov), Domiziana Giordano (Eugenia), Erland Josephson (Domenico)

ÁLDOZATHOZATAL (Offret) 1985. Svéd–francia. 149 mn. Színes. Gyártó: Svenska Filminstitutet, Argos Film, Film Four International, Josephson/Nykvist HB-SVT 2, Sandrew Films, Francia Kulturális Minisztérium. Forgatókönyv: Andrej Tarkovszkij. Operatőr: Sven Nykvist. Zene: J. S. Bach, svéd és japán tradicionális zene. Szereplők: Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Alland Edwall (Otto), Gudrun Gisladottir (Maria), Tommy Kjellqvist (kis ember), Sven Wollter (Victor), Filippa Franzen (Marta)

EGYÉB RENDEZÉSEK

Színház:

HAMLET (1976) Szovremennyik Színház, Moszkva

Opera:

BORIS GODUNOV (1983) Royal Opera House (Covent Garden). Vezényelt: Claudio Abbado

IRODALOM

ANDREJ TARKOVSKIJ

FORGATÓKÖNYVEI ÉS MÁS PRÓZAI MŰVEI

- Antarktida, daljokaja sztrana (A. Bezuhovval és O. Oszetyinszkijjel közösen).
In *Moszkovszkij Komszomolec* 1960. január 31.
- Andrej Rubljov (A. Mihalkov-Koncsalovszkijjal közösen). In *Iszkussztvo Kino* 1964. 4. szám, 139–200., 5. szám, 126–160. o. (Magyarul: *Az ikonfestő*. Budapest, 1972. Rab Zsuzsa fordítása).
- Belij gyeny. In *Iszkussztvo Kino* 1970. 6. szám, 109–114. o.
- Gofmaniana. *Iszkussztvo Kino* 1976. 8. szám, 167–189. o. (Magyarul: Hoffmaniana. In *Filmvilág* 1990. 7., 8., 9. számok, Hetényi Zsuzsa fordítása).
- Die versiegelte Zeit*. Ullstein, Bedia/Frankfurt am Main, 1985 (A könyv – a Nostalgia fejezet kivételével – átfedi az Olga Szurkovával 1979-ben készült beszélgetés szövegét, amely Olga Szurkova: *Knyiga szoposztavlenij – Tarkovszkij '79*. (Kinocentr, Moszkva, 1991.) címen jelent meg.
- Zsertvoprinosenyije. In *Kontinent* 49. szám, (1986) 25–77. o.
- Áldozathozatal. (Ésszé) In *Vigilia* 1988. 1. szám (Szilágyi Ákos fordítása).
- Zerkalo (A. Misarinnal közösen), *Kinoszcenarii* 1988. 12. szám, 122–154. o.
- Ogyin god iz zszinyi (Iz arhiva kinorezsizsora). In *Kinoszcenarii* 1988. 12. szám, 122–154. o.
- Martyrolog*. Tagebücher 1970–1986, Berlin, Limes, 1989.
- Martyrolog II*. Tagebücher 1980–1986, Berlin, Limes, 1989 (*Napló*. (Részletek) In *Filmvilág* 1989, 9–12. számok. (Hardy Júlia fordítása.)
- Szlovo ob Apokalipsziszze. In *Iszkussztvo Kino* 1989. 2. szám. 95–100. o. Magyarul: Zárszó. In *Filmvilág* 1987. 3. szám, 20–23. o. (Láng István fordítása.)
- Lecii po kinorezsizsure. In *Iszkussztvo Kino* 1990. 7–10. számok (Magyarul: Előadások a filmrendezésről. In *Filmkultúra* 1990. 6. és 1991. 1–3. számok, Forgács Iván fordítása.)
- Szvetlij vetyer (Po motyivam povesztyi Alekszandra Beljajeva „Ariel”) (F. Gorenstejnnel közösen). In *Kinoszcenarii* 1995. 5. szám, 44–74. o.

ANDREJ TARKOVSKIJ
ÉLETMŰVÉT BEMUTATÓ KÖNYVEK ÉS
TANULMÁNYKÖTETEK

- Maja Turovszkaja–Felicitas Allar: *Film als Poesie, Poesie als Film*. Keil Verlag, Bonn, 1981.
- Kovács András Bálint–Szilágyi Ákos: *Les Mondes d' Andrei Tarkovsky, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1987. (Rövidített magyar változat: *Tarkovszkij az orosz film Stalkere*. A *Medvetánc* 1985/4–1986/1. sz. melléklete, Budapest, 1987.)
- Mark Le Fanu: *The Cinema of Andrei Tarkovsky*. British Film Institute, London, 1987.
- Pervije mezsdunarodnije cstenyija, poszvjascsonnije tvorcsesztvu Andreja Tarkovszkovo. Moszkva, 1989. (Az előadások kéziratainak sokszorosított gyűjteménye. Nagy részük utóbb megjelent a *Kinovedcseszkiye Zapiszki* 1992. 14. számában.)
- O Tarkovszkom*. Progressz, Moszkva, 1989.
- Antoine de Baecque: *Andrei Tarkovsky*. Collection „Auteurs”, Cahiers du cinéma, Párizs, 1989.
- Vida T. Johnson: *The Films of Andrei Tarkovsky*. Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Maja Turovszkaja: *Szem sz polovinoj, ili filmi Andreja Tarkovszkovo*. Iszkussztvo, Moszkva, 1991.
- Mir i filmi Andreja Tarkovszkovo*. Iszkussztvo. Moszkva, 1991.
- Vida T. Johnson–Graham Petrie: *The films of Andrei Tarkovski. A Visual Fugue*. Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Andrej Tarkovszkij: nacsalo...i putyi*. VGIK, Moszkva, 1995.
- Tarkovszkij – 95*. VGIK, Moszkva, 1995.

KÉPEK JEGYZÉKE

Borító: **Sztalker**

67: **Úthenger és hegedű**

73: **Ivány gyermekkora**

89: **Andrej Rubljov**

96: **Andrej Rubljov**

101: **Andrej Rubljov**

118: **Andrej Rubljov**

119: **Andrej Rubljov**

126: **Solaris**

136: **Solaris**

138: **Arszenyij Tarkovszkij a Tükör forgatásakor**

139: **Andrej Tarjovszkij az édesanyjával**

151: **Arszenyij Tarkovszkij katonaruhában**

159: **Andrej Tarkovszkij az édesanyjával**

160: **Andrej Tarkovszkij, Marina Tarkovszkaja éa a mama**

168 balra: **Tükör**

168 jobbra: **Andrej Tarkovszkij édesanyja a 30-as években**

169 balra: **Tükör**

169 jobbra: **Andrej Tarkovszkij édesanyja a 30-as években**

170 balra: **Tükör**

170 jobbra: **Andrej Tarkovszkij és Marina Tarkovszkaja a 30-as évek végén**

171: **Andrej Tarkovszkij és Marina az édesanyjukkal**

230: **Sztalker**

235: **Sztalker**

250: **Sztalker**

252: **Sztalker**

265: **Nosztalgia**

267: **Nosztalgia**

276: **Nosztalgia**

298: **Áldozathozatal**

307 fent: **Áldozathozatal**

307 lent: **Iván gyermekkora**

Nehezen megszületett könyvet tart kezében az olvasó. Tarkovszkij halála után tizenegy évvel jelenik meg a mű, amelyet három évvel a tragikus esemény előtt kezdtünk el írni mint az életútja feléhez érkezett művész addigi pályájának összefoglalását. Miután 1984-es „disszidálása” miatt Tarkovszkij indexre került, a magyarországi publikálásra nem is gondolhattunk. Mire a könyvnek – kalandos körülmények között – külföldi kiadót találtunk, s mire a francia fordítás elkészült, Tarkovszkij már nem volt közöttünk. Monografikus feldolgozásról akkor, abban a helyzetben szó sem lehetett. 1986 óta tervezzük, hogy megírjuk „a” könyvet, a „végleges változatot”. Írás közben kellett ráébrednünk: „végleges változat” nem létezik. Ez a könyv csak Tarkovszkij világaiban folytatott utazásaink egy újabb állomása.

Andrej Tarkovszkij az orosz filmművészet eddigi legnagyobb alakja volt, aki az *Iván gyermekkorával*, az *Andrej Rubljovval*, a *Szoláriszal*, a *Tükörrel*, a *Sztalkerral*, a *Nosztalgiával* és az *Áldozathozatallal* az orosz kultúrát és művészetet klasszikus fokon képviselte a szovjet korszakban. Mintha az orosz filmművészet sztalkere lett volna ő, akinek megadatott, hogy a világkultúra megszentelt földjére, hatalommal, pénzzel, tudatlansággal körülkerített csodás Zónájába vezesse mindazokat, akik vagyunk, s aki ő maga is volt, föltéve, hogy művészetének útítársául szegődünk. A 20. század utolsó harmadában, az évszázadok óta haldokló orosz ortodox civilizáció végének atmoszférájában lehetővé vált számára, hogy mindössze hét játékfilmből álló életművével olyan művészetet teremtsen, amelynek spirituális telítettsége és érzéki varázsa, formaszépsége és plaszticitása csak két átmeneti korszakhoz, a középkor végének európai és a 19. század végének orosz művészetéhez mérhető.

