



http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php?old=reszletes

Szilágyi Ákos

Az emberiség beavatási halála¹

„Mikor elkészítettem a forgatókönyv első változatát – írja az *Áldozathozatal*ról Andrej Tarkovszkij –, minden szereplő éles körvonalakkal állt előttem, cselekedeteik egyre konkrétabbak, egyre artikuláltabbak lettek, anélkül, hogy közülük lett volna a körülményekhez, melyek között akkor éltem. *(Az első változat Moszkvában született, jóval a Nosztalgia forgatókönyve előtt, és jelentősen eltért a későbbitől. – Sz. Á.)* Már első külföldön készült filmem, a

¹ A Filmvilág 1987.11. számában megjelent írás előtanulmányként született Kovács András Bálinttal közösen írt Tarkovszkij-könyvünk *Áldozathozatal*ról szóló fejezetéhez. Jelen szöveg az 1987-es írás átnézett, javított változata. (Sz.Á.)

Nosztalgia forgatása idején állandóan az az érzés kísértett, hogy a *Nosztalgia* hatással lesz az életemre. Ha a forgatókönyvet nézzük, azt látjuk, 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, valamilyen Magasabb Akaratnak engedelmesskedtem. Volt itt még egy nagyon szomorú körülmény, amely gondolataimat tovább mélyítette: meghalt Anatolij Szolonyicin, minden addigi filmem főszerepeinek alakítója, akinek – szándékaim szerint – a *Nosztalgiában* Gorcsakovot és az *Áldozathozatalban* Alexander szerepét kellett volna játszania. Abban a betegségben halt meg, amelytől Alexander megmenekült (*az első változatban Alexander rákbetegségben szenved – Sz. Á.*), és amelyben néhány év múltán magam is megbetegedtem. Mit jelenthet mindez? Nem tudom. Csak azt tudom, hogy rettenetes. De semmi kétségem afelől, hogy a költői kép mindig konkretizálódik, az elért igazság pedig materializálódik, értésemre adja létét és – akár tetszik ez nekem, akár nem – hatással lesz életemre.”



Tarkovszkij „több élete”

A *Nosztalgiát* Tarkovszkij külföldön forgatta ugyan, de még ugyanabban a sorshelyzetben, mint akármelyik korábbi filmjét – a szovjet művész sorshelyzetében: vagy-vagy. Vagy „kint maradsz”, vagy „hazatérsz”. Ha „kint maradsz” – Kierkegaard-ral szólva –, meg fogod bánni. Ha nem maradsz kint, azt is meg fogod bánni. Vagy kint maradsz, vagy nem maradsz kint, mindkettőt meg fogod bánni. De miért volt vagy-vagy ez? Azért, mert Tarkovszkij nem emigrálni akart, hanem alkotni. Mert ha abban igaza volt is, hogy az alkotó ember *belül* még a legrosszabb körülmények között is szabad *maradhat* – az író írhat az asztalfiókjának, a festő festhet a műtermének –, a filmrendezőre ez – a film létrehozásának tökeigényes ipari-technikai előfeltételei miatt – nem vagy csak nagyon korlátozottan igaz (ahogy a színházrendezőre és az építészre is): a filmkészítéshez külső szabadság is kell, még ha esetenként rendkívül erősen behatárolja is ezt a külső szabadságot a piaci vagy az állami függés rendszere.

Amikor a szovjet állami függés Tarkovszkijt szinte gúzsba kötötte már saját hazájában, és semmi kilátása nem maradt új filmek forgatására, alkotói tervei megvalósításához a külső szabadságot választotta: külföldön maradt vagy külföldön rekedt. Ezzel azonban „nyevozvrascsenyec”-cé (a hazatérést megtagadóvá, disszidenssé) vált a szovjet állam szemében, vagyis elvágta magát hazájától, a számára alkotásainak éltető levegőjét jelentő nyelvi-kulturális közegtől, tárgyi és emberi világtól, amelyen pedig egész addigi alkotói és szellemi létezése, belső szabadsága is nyugodott. Döntésével új sorsot – az emigráns, a számkivetett sorsát – idézte magára, amitől egész addigi életében valósággal rettegett és elképzelhetetlennek tartott a maga számára. „Az oroszok soha nem tudtak berendezkedni az emigráns életformára” – mondja egyik utolsó nagy interjújában 1985-ben. Azért hangsúlyozom ezt, mert – mint az az *Áldozathozatal* keletkezéséről írt, fentebb idézett szövegből is kitűnik – művészként mindig saját személyes sorshelyeteiből indult ki és ebben szellemileg mindig az őt érzéken körülvévő kulturális és természeti világ inspirálta. Nyugaton maradása azt jelentette számára, hogy ez az őt körülvévő világ többé már nem az orosz kulturális és természeti, és nem is a szovjet történelmi és társadalmi világ, hanem egy minden tekintetben idegen világ, ennek összes kulturális vonzásával és taszításával, sajátos hátrányaival és előnyeivel, kijárási útjaival és akadályjaival. Most is két világ közé került, de úgy, hogy most nem a nyugati, hanem a keleti világ lett elzárva előle. Mindenesetre egész alkotói léthelyzete alapvetően más lett, mint szovjetunióbeli orosz kortársaié. Ha önmagához,

művészetéhez hű akart maradni, fel kellett zárkóznia ehhez a léthelyzethez és belülről is mássá kellett válnia. De mennyire mássá és milyen értelemben mássá?

A dilemmát egy 1985-ös interjújában a középkori japán művészek példáját idézve így fogalmazza meg ő maga: „Mikor már nevet és dicsőséget szereztek egyik hűbérúr udvarában, és művészetük, modoruk, stílusuk teljesen elfogadottá vált, sokan közülük egyszer csak fogták magukat és mindent maguk mögött hagyva eltűntek, hogy kisvártatva egészen más helyen, másik udvarban tűnjenek fel, új néven és új modorban alkotva, teljesen előlről kezdve el művészi pályáját. Új helyükön senki nem tudott róluk semmit, még stílusuk, ecsetvonásuk, modoruk alapján sem ismerhették fel őket, hiszen teljesen új nézőpontból kezdtek alkotni. Ez olyan volt, mintha négy-öt életük lett volna.” Lehetetlen nem felismerni ebben a példabeszédben az önértelmezés kísérletét. Mássá kell lennie, ha hű akar maradni önmagához, le kell mondania addigi művészetéről és mindent előlről kell kezdenie, ha művész akar maradni. Hiszen magasabb értelemben a néhai japán mesterek is a folytonos önlemondással és teljesen mássá válással maradtak hűek önmagukhoz és művészetükhöz. A „sok élet” esetükben nem az életművész hedonista telhetetlenségét – élethabzsolását és élethalmazását – jelenti, hanem az alkotói és emberi újjászületés képességére utal. Ennek előfeltétele azonban a lemondás, az önmegtagadás, az áldozathozatal, vagyis az, hogy „eszményt”, az „Abszolútumot” – vagyis az igazi realitást – jobban szeressük önmagunknál, hogy annál, ami kész lett, lezárult, mögöttünk van, jobban szeressük az életet.

Mert mit is tesznek a szóban forgó japán mesterek? Amikor bekövetkezik a lelki-szellemi halál, tehát mint művészek *késszé* válnak, akkor a hit – az életbe, önmagukba és az alkotásba vetett hit – erejével újjászületnek ebből a szellemi halálból, új, második, harmadik életet nyernek, és ebben az új életben újra képessé válnak az alkotásra. A művészi alkotás szentsége az életadásban, a teremtésben rejlik. A *kész* mester azonban *holtakat, holt másolatokat* „teremt”, amivel a művészet lényegét tagadja. A japán mesterek titka a lemondani tudásban rejlik. Lemondani a kész dolgokról, az elért elismerésről és sikerről – *az élet kedvéért*. Lemondani arról, amivé lettünk, hogy a *levés* – a szüntelen és lezárhatatlan keletkezés – mozgásában maradhassunk. Tarkovszkij *tudta* ezt a titkot, kérdés azonban, mennyire tudta valóra váltani saját életében, mennyire tudott mássá lenni, és lemondani mindarról, amit elért, amivel elkészült – hazájából kitagadva, családjától megfosztva, halálosan betegen, egy olyan korszakban, amikor minden korábbinál ijesztőbben vetült a jelenre az emberiség végének, a nukleáris katasztrófának az árnyéka, avagy vallási nézőpontból: az elközelgő Apokalipszis. Erre a kérdésre válaszol Tarkovszkij első és – immár – utolsó *nem-orosz* filmje: az *Áldozathozatal*.

Mitől más: tárgyi világ és példabeszéd-jelleg

De mitől lenne más ez az utolsó film, mit jelent az *Áldozathozatal* „nem-orosz” jellege? Mennyiben változtatja meg ez a „nem-orosz” jelleg a film poétikáját és jelentését? S ha „nem-orosz”, akkor milyen? Végére Tarkovszkijnak már a



Маяковский

Solaris és *Sztalker* című filmjei sem Oroszországban, hanem valamilyen képzelte, jóllehet korántsem fantasztikus, érzékletesen konkrét és jelenvaló emberi világban játszódnak. Azonban mégis „akkor” és „ott” – Oroszországban – készültek, az elképzelt világot is jól felismerhetően a létező

orosz természeti vagy szovjet ipari tájba „rajzolta” bele a kamera, és ebben az orosz jellegét megőrző tárgyi világban orosz színészek mozogtak, orosz karakterek és sorsok jelentek meg. Parabolikus elvontsága, stilizáltsága ellenére a *Solaris* és a *Sztalker* fiktív világát olyan érzékletesen, olyan köznapien valóságosként állítja elénk Tarkovszkij filmkamerája, mintha a közvetlen életmegfigyelés helyzetében, már-már dokumentumszerűen rögzítené filmszalagra. Innen nézve az *Áldozathozatal* Tarkovszkij első filmje, amelyben a rendező kénytelen teljesen elhagyni az orosz kultúra (táj, természet, tárgyi világ, emberi alakok) közegét, érzéki-anyagi életvilágát, atmoszféráját. A *Nosztalgia* orosz színész alakította főhősének álmoképeiben-émlékképeiben az orosz életvilág, mint egyfajta spirituális ellen-világ még nagy hangsúllyal van jelen. Ezzel szemben az *Áldozathozatal* rendezője és alterego-főhőse már egy másik – Bergman filmjeit idéző és minden „oroszi jelleget”

nélkülöző – skandináv életvilágban van jelen, függetlenül attól, hogy a film színhelye és története pontosan annyira stilizált, amennyire azt a film példabeszéd-műfaja megköveteli.

Ne feledjük, hogy Tarkovszkij filmjeiben a tárgyi világ sohasem díszletként vagy szociológiai háttérként, a dramaturgia vagy pszichológia szolgálatában jelent meg, funkcionálisan vagy „hasznosan”, ahogy a színészek sem szerepeket alakítottak, hanem *saját életüket* folytatták-élték a film világába kerülve.



A tárgyi-természeti és emberi-kulturális világ elemei nem járulékos vagy másodlagos szereplői voltak a filmképnek, hanem teljes értékű és önálló szólamai annak a kórusnak, amely a film főhősének drámai sorsát kommentálta, kísérte.

A természeti események, kulturális tárgyak sokszor nem valami előre megtervezettség okán, hanem csak azért kerülnek a filmképbe, azért kerülnek jelentésteli vonatkozásba a hősökkel, azért alkotnak önálló vizuális szólamot a jelenetben, mert a felvétel időpontjában éppen ezek a tárgyak voltak jelen, ezek a folyamatok zajlottak a helyszínen,

márpedig Tarkovszkij filmdramaturgiájának maga az sokszólamú, érzékileg is mindig több síkon zajló – látható, hallható – életfolyamat az igazi hőse (a hősök maguk is ennek az életfolyamatnak a részei vagy szereplői). Az életfolyamat művészi képében semmi esetleges, véletlenszerű, felesleges nem maradhat, a látható és hallható életvilág minden történést és tárgyát be kell vonni a művészi jelentésképzés folyamatába. Ez azonban nem annyira Tarkovszkij – az idő filmképének plaszticitását mindenek fölé helyező nagy és tudatos formaművész és mesterember – rendezői aktivitásának műve, mint inkább a másik világra, a jelenésekre, csodákra gyermekmód érzékeny vallásos ember és művész spontán világérezkelésének műve, aki számára minden látható tárgy, alak, jelenség a láthatatlan másik világ manifesztációja, vagyis *hierophánia*: a szent, a numinuózus hol félelmetes, hogy lenyűgöző megmutatkozása. Így válik egy szélfutam vagy egy záporosó titokzatos erők megjelenésévé, a természet ráhangolódásává a hős vagy hősök belső állapotára, s tesz szert kötelező jelentésre. A művészi forma esztétikailag emeli ki a látható valóságból és kerekíti önálló világgá az élet véletlenszerű, köznapi mozzanatait; a hit pedig vallásilag hasítja ki a profanitásból és különíti el őket a szentben. Tarkovszkij filmképében ez a kétféle – esztétikai és vallási irányultság – egyesül: ez adja formaművészetének titokzatos mélységét és filmképeinek egyedülálló spirituális varázsát.

Néha kifejezetten mágikus értelemben – a rontó erőket távol tartó személyes „talizmánként” – kerülnek filmjeibe bizonyos tárgyi elemek vagy személyek, egyszerűen azért, mert Tarkovszkijnek szüksége van „varázshatásukra”, az őket

körülvevő aurára, hogy kamerája előtt megtörténjen a csoda: a holt dolgok megelevenedjenek, a természeti események titokzatos égi jelenésekké – „égő csipkebokorra” vagy a hajdintáblát, az erdő lombkoronáját borzoló „Szentlélek fuvallatává” – váljanak. Gondoljunk Tarkovszkij állandó képi motívumainak – könyveknek, festményeknek, ikonoknak, növényeknek, állatoknak – a rendszeres visszatérésére filmjeiben, vagy állandó színészeire (még a mellékszerepekben is), akiket nem csupán az adott szerepre legalkalmasabbként választ ki, hanem mint akiknek *a puszta jelenléte* elengedhetetlen a filmképben, mert arcukban, arckifejezésükben, testtartásukban, hangjukban – minden szerep nélkül is – *megjelenik* valami abból a titokzatos, láthatatlan erőből, ami nélkül Tarkovszkij képtelen lett volna filmjeit megcsinálni.



Végül is éppen ezek a tárgyak, alakok, arcok, ez a kulturálisan meghatározott táj, a történelmi katasztrófák után halmozódó romokkal, törmelékekkel, ezek teremtették meg Tarkovszkij filmjeiben az orosz „hely szellemét”, amely azonban sohasem önmagát dokumentálta, sohasem vált „orosz egzotikumává”, „stilizált Oroszországgá”, hanem mindig önmagán túlra mutatott – valami másra, valami magasabbra.

A tárgyak vagy a természet jelenségei megőrizték életszerű *individualitásukat* és nem tűntek el vagy oldódtak fel semmiféle „orosz jelleg” sematikus általánosságában. Tarkovszkij filmjeinek világa – Nyugatot és Keletet összekapcsoló *európai oroszországgal* összhangban – az egyetemes szellemi és természeti kultúra világa, amely magába fogad mindent, amiben a szellem megnyilatkozott, az orosz és az európai művészet és kultúra csodáit, tárgyi motívumait, színtereit egyaránt.

Tarkovszkij filmjeinek tárgyi világa mindig a szerző személyes életéhez és kamerájának érzéki jelenlétéhez kötődik. Nem olyasvalami ez, amit bárhol és bármikor fel lehet építeni, hanem mindig *az a világ, amely konkrétan akkor és ott* létezik. A világot mint egymásba fonódó, egymásból következő vagy egymás mellett futó *cselekvések és események konkrét időbeli lefolyását mindig a maga ismétелhetetlen egyszerűségében és egységében* jeleníti meg a kamera. Amikor *A tükör* forgatásakor Tarkovszkij pontosan *ugyanazon a helyen* építteti fel gyermekkori faházuk *pontos mását*, ahol állt, akkor nem azért, mert a film jeleneteihez valóság-hű díszletet akar. *Nem a látszat szerinti, hanem az igazi realitáshoz akar eljutni a filmképben.* Nem valamilyen hóbortos perfekcionizmusról vagy pedantériáról van itt szó, hanem a *rituális ismétlés* elvéről, amely az eredeti és az utánpótlás lényegi – ontológiai – azonosságát állítja és eredményezi (pontosan úgy, ahogyan minden egyes Pankrátor-ikon vagy Hodégétria-ikon *ugyanaz az ikon*, mivel ugyanannak az „ősképnek”, „prototípusnak” a rituális megismétlései, vagy ahogyan a Szent Eucharisztia liturgiája minden egyes alkalommal ugyanannak

az Isten testében és vérében részesülés rítusát megalapító Utolsó Vacsorának a rituális megisméltései). Tarkovszkij természetesen nem ikont készít és nem liturgiát szolgáltat. A filmforgatáshoz elengedhetetlen helyszínek, terek megteremtésében azonban a rituális ismétlés elvét követi: azért kell pontosan ugyanannak a háznak a mását pontosan ugyanazon a helyen felépíteni (vagy azért kell bevetni hajdinával a ház előtti mezőt és megvárni, amíg szárba szökken és ugyanúgy ringatózik a szélben a hajdinatábla, mint gyerekkorában), hogy előálljon az eltűnt idő, hogy lényegileg ugyanabba az időbe léphessen vissza a film, mintegy feltámadjon a múltba süllyedt, emlékezetben élő idő, a filmvászonra kerülve pedig soha nem múljon el többé: *örök képpé* válva szűnjön meg időbelisége, mulandósága. A múlt *rituális megisméltése* – az idő megszentelése. Csak így lehet visszatérni az *eredetidőbe*, a gyermekkor szent és erős idejébe, a csodák paradicsomi idejébe, mert ez az előfeltétele annak, hogy aztán művészileg is ilyen erővel jelenjen meg a vásznon. Ahhoz, hogy *A tükör* főhősével – az életútjának feléhez érkezett, halálosan beteg férfival – megtörténjen az újjászületés, a második születés csodája, vissza kell térnie az eredet idejébe. *A Tükör* férfi főhőse a rendező alteregó-ja is, halálos betegsége, krízise egyben a szerző halálos betegségének, krízisének képe, tehát nemcsak a film hőse, hanem maga Tarkovszkij is csak úgy remélheti a kilábalást ebből a krízisből, ha megalkotja az erős, gyermekkori időnek, a kezdet idejének, a bűn előtti időnek ezt a paradicsomi képmását. Ezért nem építhető fel a faház bárhol és bármilyen formában, csak itt és csak így. Hasonlóképpen, amikor az

Áldozathozatal kulcsjelentének forgatásakor Alexander felgyújtja házát, de a kamera csődöt mondott, és a ház teljesen leégett anélkül, hogy a jelenetet rögzíteni tudták volna, Tarkovszkij nem érte be a tűzvész újraforgatásakor holmi makettel, hanem addig erősködött, amíg az egész stáb részvételével – ezzel a közös áldozathozatallal – pár nap alatt fel nem építették a leégett faház pontos mását és még egyszer leforgathatták a jelenetet.



Tarkovszkij, ha hű akart maradni önmagához – világszemléletéhez, poétikájához – nem forgathatott külföldön „orosz” filmet, hiszen ebben az esetben az „oroszság” csak díszletként, stilizáltsággként jelenhetett volna meg. A *Nosztalgiában*, amelyet már külföldön rendezett, e – Pilinszkyvel szólva – „keresztény sülrealizmus” jegyében pontosan az a határhelyzet („se itt – se ott”) jelenik meg, amelyben maga a rendező volt a film készítésekor. Habár a filmben feltűnik az orosz táj, az orosz feleség, a család, a faház – hangsúlyozottan *valótlanul*: nem a valóságos életben, hanem a hős tudatában – emlék- és álmoképeiben – és a kamera is a tudat szellemi életfolyamatának részeként rögzíti. Vagyis a

kamera változatlanul a közvetlen életmegfigyelés helyzetében marad, mert nem ezt – az ott és akkor, külföldön nem létező, nem jelenvaló – orosz világot, hanem *a hős tudatának mozgását*, álmokat és emlékképeket „figyel meg” és mutat meg közvetlenül érzéki alakjukban, ahogy a tudatban ezek az állandósult képek előjönnek és eltűnnek. Nem arról van szó, hogy a külföldön forgatott *Nosztalgiában* semmi „orosz” nem lehet jelen, hanem arról, hogy ami jelen lehet (tárgyi elemek, emlékképek, színészek, magának a szerzőnek a látásmódja, az orosz nyelv stb.), egy *másik világban* vannak már, *más módon léteznek*, és csak ebben az értelemben életszerűen jelenlevők, ahogy maga a filmet forgató Tarkovszkij van jelen van – orosz emberként, orosz filmesként, a maga mentalitásával, kultúrájával, nyelvével – ebben a másik világban: Olaszországban.

De mi maga ez a másik világ? A *Nosztalgiában* a másik világ egy kulturális-történelmi ellentét formájában adott: ez *a nem-orosz világ*, a nyugati világ, amelyben az „oroszág” – vallási-kulturális értelemben – már csak az örült, családját erőszakosan megmenteni akaró, önmagát felgyújtó/feláldozó Domenico alakjában (az *Áldozathozatal* Alexanderjének előképében) adott. Az *Áldozathozatalban* ez az ellentét eltűnik, a másik világ egyszerűen egy család élettere, amely sem nem „orosz világ”, sem nem „nem-orosz világ”, hanem *maga a világ*, az emberi világ, a fináléja felé közeledő emberi színjáték. Ebben az értelemben ez a színtér Tarkovszkij minden eddigi filmjének színterénél elvontabb, beleértve ebbe a *Solaris* és a *Sztalker* parabolikus színtereit is; és minden eddigi filmjének színterénél pozitívabb: a vonalak, formák

lecsupaszított egyszerűsége, a természetbe illeszkedő lakóhely harmóniája, a színek tisztasága, a fény, a végtelenre nyíló terek egy paradicsomi tájat (egy katasztrófa előtti Zónát) idéznek. Így kellene, így lehetne élni, ez az emberi létezésben rejlő lehetőség: az élet csodája. Azért ilyen egyértelmű a színtér pozitív előjele, mert a példabeszéd mindennek elveszíthetőségéről és elvesztéséről szól. Látnunk kell azt, amit elveszíthetünk, s amit saját, reális életünkben – a nagyvárosi elidegenült nyüzsgésben, a modern civilizáció poklában – már nem látunk, és látnunk kell, miről mond le Alexander (és miért!), amikor meghozza az áldozatot. Természetesen nem véletlen, hogy Tarkovszkij a veszélyben forgó *emberi színtér* képéhez éppen skandináv tájat és svéd színészeket választott. Nem arról van szó, hogy ez a táj, ez a tárgyi világ – az észak világa – *hasonlított* legjobban az oroszhoz, hanem arról, hogy ez a táj, ez a tárgyi világ *felelt meg* legjobban a benne élő lelki tájnak, hangulatnak, alapeszmének. Ebben a természeti és tárgyi világban – és nem az antik Róma csodálatos, túlzásúfolt, kifinomult szépségű formáinak világában – látja megmutatkozni azt a tökéletes szellemet, amit szentségnek, Istennek, erkölcsi Abszolútumnak nevez, és ahol saját állandó tárgyai és lényei – „talizmánjai” – is *otthon* érezhetik magukat.

A színhely tehát szükségképp lesz elvontabb Tarkovszkij bármely korábbi filmjének színhelyénél, ahogyan maga az eredeti, még Moszkvában írt forgatókönyv történetéhez képest is sokkal elvontabbá válik az új változat: egy személy individuális drámájából *az ember, az emberiség* mintha-üdv történeti drámája lesz. Szükségképp lesz minden

teátrálisabb, a tárgyi környezet pedig díszletszerűbb. Még a színészi játék is érzékelhetően *színészi játék*: Erland Josephson alakítása tökéletes, Anatolij Szolonyicin azonban *nem* sohasem „szerepet alakított”, hanem élte a szerep életét. Szükségképp választja Tarkovszkij a *példabeszéd* műfaját is (egyebek közt ezért is kell nagyobb hangsúlyt helyeznie a történetre, a dramaturgiára). Régi álma – cselekmény, idő, színhely egységének – teljesülése sem a filmszerűséget, hanem a teatralitást fokozhatja csak a filmben. Ez az oka – és nem a svéd táj vagy a svéd színészek, különösképpen épp Erland Josephsoné, hogy a filmet nemcsak nagyon tarkovszkijinak, hanem kissé bergmaninak is érezzük. Az *Áldozathozatal* úgy hat, mint egy kérlelhetetlen hanghordozású protestáns prédikátor példabeszéde, ugyanakkor szinte teljesen hiányzik belőle a rituális ismétlés elvén alapuló ortodox ikon vallási-művészi varázslata. A *Sztalker*ben az elvont filozófiai vagy vallási alapeszme – a transzcendens isteni Abszolútum – jelenik meg látható alakban: az általános közvetlenül az egyes érzéki alakjában. Az *Áldozathozatal*ban megfordítva: az egyes jelenik meg az általános példajaként, Alexander egyéni válsága az emberiség válságaként és személyes áldozathozatala az emberiség színe előtt tartott példabeszédként: az emberi áldozathozatalával talán még jóvá tehető a bűn, helyreállítható a hit és ennek fundamentumán elhárítható a vég: a nukleáris háború katasztrófája. A filmnek két *belülről* művészileg össze nem függő síkja van – Alexander sorsa és az emberiség sorsa –, amelyek között csak a fogalmi tudás létesít kapcsolatot azáltal, hogy az egyes ember önmagában is teljesen kész történetét erre az általános

létfilozófiai síkra vetíti. A *Sztalker* az „egyed emberek” szintjén, a hősök konkrét élettörténeteként egyszerűen értelmezhetetlen: az egyed ember történetének kaland-síkjá kezdettől fogva elválaszthatatlan az üdvkeresés általános metafizikai síkjától.

Ezért erősödik fel az *Áldozathozatalban* elkerülhetetlenül az allegorikus jelleg és a valláserkölcsei didaxis. Ez természetesen összefügg Tarkovszkij minden korábnál határozottabb Isten felé fordulásával, Istenkeresésével is. Ez a fordulat azonban elsősorban új sorshelyzetéből fakad, abból, hogy kitzasztva saját országából, távol nemzete jelenétől, közvetlenül már csak az emberiséget „szólíthatja meg”. De van itt még valami: a torokszorító időhiányból fakadó türelmetlenség és sietség. A kétszeresen is átélt időhiány – a személyes vég és az emberiség végének fenyegető közeledése – csakugyan türelmetlenné teszi: innen utolsó írásainak és nyilatkozatainak prédikáló, erkölcskritikai, olykor profetikus, kinyilatkoztató hangneme. Az idő fogytán: holnap már késő lehet, most és azonnal kell mindent kimondani – a lehető legvilágosabban és a lehető leghangosabban.

Beavatási válság és második születés

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 felére érkező, beteg férfi válsága (*A 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 nem akármilyen válság, hanem *beavatási válság*. Ennek a válságnak az értelme a személy újjászületése: *a második születés*. A primitív beavatási szertartások azzal kezdődnek, hogy a hős visszavonul, elválik családjától. (Ez a későbbi vallási legendákban is jól látható.) A válság azt jelenti, hogy visszatér a káoszba, az élet előtti állapotba, s ezt szimbolizálja általában a beavatási betegség és a beavatási halál szertartása. Anélkül, hogy itt kifejthetném, utalok ezzel kapcsolatban Maria, a boszorkány és a pogány tradíció funkciójára a filmben, ugyanis ez 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 *A szent és a profán* című könyvében Mircea Eliade, mintha csak az *Áldozathozatal* hősének révületéhez, álomjáró mozgásához, végül „megőrüléséhez” 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 háborúnak, az

emberiség atomhalálának átélt iszonyata jelenti ezt a beavatási halált. És a film nézője – az ember – éppen a film, a művészi kép nézése közben megy át – képletesen – ezen a beavatási halálon. E nélkül nincs újjászületés, nem lehetséges második születés. *Csak ha a civilizációs válságot beavatási válságként értelmezzük, a fenyegető katasztrófát pedig beavatási halálként tudjuk átélni, marad meg az újjászületés reménye.* A személyes és összemberi válságot tehát beavatási válságként kell értelmeznünk, hogy egyáltalán lehessen 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 filmjével a hit titkába, amely nélkül a világ elveszett. Hogy itt valóban beavatási válságról van szó, azt a film még azzal is kiemeli, hogy a válságot és Alexander második születését valóságos – első – születésének napjával kapcsolja össze. Hiszen az események éppen egy születésnap ünnepség körül játszódnak. Márpedig az ünnep mindig az eredet idejébe visz vissza, mindig megismétlése az eredeti történésnek: itt a születésnek.

A hit visszaszerzése: a megfordítás

A beavatási szertartás, a beavatás módja ezúttal még a *Sztalker*ben látható beavatási kísérletnél is népszerűbben világítja meg a néző előtt, honnan vehetjük a hitet a második születéshez. Mikor a *Sztalker*ben az Író és a Professzor megérkeznek a Zónába, az még egyáltalán nem szent hely számukra. Csak Sztalker számára az, és hogy útitársaiban is kialakuljon a hely szentségének – a Zóna: szent hely, a Szoba pedig a „szentek szentje” – atmoszférája, mindenféle láthatatlan – kívülről nézve értelmetlen, haszontalan – szabályok, útvonalak betartására, szertartásos cselekvésekre kényszeríti őket (elég a helyes útirányt megmutató felszalagozott anyacsavarokra és szertartásos elhajításukra utalni). Ha a hit elveszett, ha a személyiség az Ego feltörhetetlen, kemény magjába zárult, elvesztette minden kapcsolatát az élettel, a természettel, az emberekkel, vagyis szenved, haldoklik, beteg – mélyponton van –, akkor a feltámadáshoz, újjászületéshez elengedhetetlen hit a sorrend megfordításával szereshető vissza. Ami eredetileg a hitből következett – a rituális ismétlést, a szertartásokat, a szent



rendet, a kánont mint zsinórmértéket – a hit kiindulópontjává kell tenni és akkor az *önmagában* külsődleges, üres szertartásokból, a

rituális ismétlésekből létrejön a szent érzékelése, a hit, amely feltöri az Ego gubóját, kiszabadítja a „halál betegségéből” a személyiséget, és képessé teszi a szeretetre, a lemondásra, az áldozathozatalra.

Alexander több példabeszédben is világosan megfogalmazza, hogyan is kell elképzelnünk szertartás és hit eredeti vallási viszonyának e megfordítását. Legszebb – a filmben meg is valósított – példája a japán (eredetileg ortodox keresztény) legenda a kiszáradt fa öntözéséről. A középkori japán szerzetes éveken át, nap mint nap felmegy a hegy csúcsára, vállán a nehéz, vízzel teli vödörrel, hogy megöntözzön egy kiszáradt, teljesen halott fát, mert hisz benne, hogy a halálból van feltámadás és mert hite feltétlen. A hosszú éveken át állandóan megismételt cselekvéssor értelme nem eredményességében (ha a fa életre kell, van értelme a kitartó locsolgatásnak, ha nem kel életre, akkor nincsen), hanem az életadó aktusban magában, az életadás önfeláldozó szertartásában van, amely magát a szerzetest tartja életben (természetesen nem fizikailag, hanem lelkileg), és csakis ezért, a hitéért adatik meg neki a legendában a csoda kegyelme – a kihalt fa új életre kelése, feltámadása –, ami nem a természet, hanem a hit csodája. A csoda az öntözés életadó, szent cselekedetének lankadatlan ismétlésében – a teremtés isteni aktusának rituális megismétlésében – van. A szerzetes nyilvánvalóan nem a csoda bekövetkezésére vár, nem ez adja cselekedetének értelmét. A szent vagy rituális ismétlés mit sem veszítene értelméből, ha a fa nem zöldülne ki. Mi, kishitűek, hinni nem tudók, akikben „elsorvadt a hit érzékszerve” – *tanítja* ezen a példán Tarkovszkij – úgy szerezhetjük vissza a

hitet, úgy kelthetjük életre magunkban a hit elhalt érzékszervét, ha megfordítjuk a sorrendet: azért kell öntöznünk a fát, azért kell lankadatlanul ismételnünk az életadó aktust, hogy kihajtsen hitünk, és akkor, talán – s itt természetesen megint az egész emberiségről és az élet örök „ kozmikus fájáról” van már szó –, megmenekülhetünk: újjászülethetünk, másodszor is életre kelhet a kiszáradt – a „beavatási halál” állapotába került – kozmikus életfa.



A szerzetest feltétlen hite tette képessé, hogy addig öntözze a fát, míg vissza nem tér bele az élet. A hit nélkül élő emberrel fordítva van: a fa öntözése, az ismétlés, a rendszeresség révén térhet vissza belé az élet, vagyis a hit. A tét nem a fa életre keltése, hanem az ember, az Ego-jába gubózott modern személyiség, a kiszáradt, élettelennek tetsző emberi lény feltámasztása halottaiból. Hogy a hit éppen Alexander fiában (a Fiúban) kel új életre a filmben, abban is példabeszédet láthatunk, hiszen Jézus, a megtestesült és megfeszített Fiú-Isten az újjászületés keresztény jelképe. Az

evangéliumokban azonban a Fiúnak kell meghoznia az áldozatot, neki kell meghalnia, hogy újjászülethessen, feltámadhasson és felmelessen az Atyához, az Égbe. Tarkovszkij filmjében ezzel szemben az atyának, Alexandernek kell feláldoznia magát – frissen szerzett hite szerint – az emberiségért: saját létének házát – lakóházát és elméjének házát – kell lerombolnia ahhoz, hogy az emberiség megmeneküljön a nukleáris halálból és új lapot nyithasson az élet könyvében. Ez az új lap – az újjászületés reménységének lapja – a Fiú. Alexander maga is átesik Maria – a „jó boszorkány” – különös házában a beavatási halál rítusán. Átkelve a káoszon, újjászületik Maria feltétlen szeretetében, és más emberré válva képes lesz mindenről lemondani. Megérti, hogy csak aki képes a materiális világ síkján mindenről lemondani, nyerhet el az igazi realitás – a szellemi élet – síkján mindent. Szeretete a teremtett világ, az élet iránt feltétlenné válik: még arra az áldozatra is kész, hogy lemondjon arról, akit legjobban szeret – fiáról, és ezáltal mentse meg őt és benne az egész emberiséget. Így alakul át a vallási bolondná, szent félkegyelművé vált Alexander tudatában a hitét veszített emberiség nukleáris végpusztulása beavatási halállá, amelyből az ő áldozathozatala révén lesz újjászületés, feltámadás, új kezdet, „új ég és új föld”. A kiteljesült bűnösség katasztrófális világállapotát, amely a nukleáris végpusztulásban tetőzik, a Fiú büntelen, szellemi világa váltja fel. Ezért ér *véget* a filmbeli történet a világ *kezdetére* utaló evangéliumi mondattal: „Kezdetben volt az Ige.”

