

KÖNYVEK A TÍZ ÉVE ELHUNYT TARKOVSKIJ MUNKÁSSÁGÁRÓL

A szerző olvasás- és irodalomszociológus. Jelenleg a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetemen tanít (vö. „Mérleg”, 91/2. 171., 92/3. 231., 93/1. 110–111. l.). Megjelenőben van „Olvasatok” című művészetszociológiai tanulmánygyűjteménye az Osiris gondozásában.

A *Mérleg* 94/3. számában A. Pavelin: „Teológia a moziban” c. tanulmányában Bresson, Dreyer és Rohmer egy-egy filmje mellett Andrej Arsenyevics Tarkovszkij „Áldozathozatal”-ját említi mint teológiai kérdésekhez bátran hozzányúló filmet. Tarkovszkij esetében a spirituális, a filozófiai vagy a transzcendens jelzők egy fokkal pontosabbak lennének, mint a teológiai vagy vallásos. Mindemellett a „Stalker”, a „Tükör” vagy az „Áldozathozatal” már több alkalommal szerepelt hazai lelkigyakorlatokon és rekollekciókon, méghozzá nagy sikerrel, hiszen kiválóan alkalmasak arra, hogy a mindennapi életből átléptessenek egy másik (egy transzcendens) dimenzióba. Egy-egy Tarkovszkij-film egyszerre lehet eszköz és cél. Egyfelől indíték meditálásra és elmélkedésre, másfelől filmjei szent helyek, szentélyek, nézőjük zarándokká, befogadásuk imává, befogadjuk megszentelődötté válhat. Érdemes hát mindenekelőtt filmjeit többször is megnézni, elmélkedni és beszélgetni róla, s érdemes a rendezővel és filmjei kiváló értelmezőivel is megismerkedni.

Egy másik galaktika embere

1989-ben Moszkvában orosz és angol nyelven jelent meg a „Tarkovszkij-ről” c. kötet (M. A. Tarkovszkaja (összeállító): *O Tarkovszkom*, Moszkva, Progressz, 1989, 400 l., az angol változat: *M. A. Tarkovskaya: About Andrei Tarkovsky*, Moscow, Progres, 1990, 381 l.), amelyben szovjet és külföldi művészek és filmkritikusok emlékeznek az 1986. december 29-én 54 éves korában Párizsban elhunyt rendezőre. A kötet összeállítója Tarkovszkij nővére.

„Szülei egy irodalmi kurzusra jártak, mindketten verseltek, nagyon különböző módon. Maruszja copfban hordott haja érett rozsszínű, szürke szemű, kerek arcú, nyugodt-tétovázó orosz szépség. Arsenyij keleti vágású fekete szemű, kicsit démoni. A gyerekek még kicsik voltak, amikor a szerelem befejeződött, s az apa elment. Maruszja nyomdai korrektorként dolgozott, túlórázott, hazavitte a munkát, de csak filléreket kapott. Szerette volna, ha fia zenével vagy festéssel foglalkozik, de ő mindkettőt abbahagyta” — emlékezik N. Baranszkaja írónő. Mindkét szülő nagy hatással volt Andrejre. A század egyik legnagyobb orosz költőjeként számontartott Arsenyij Tarkovszkij versei kulcs-szerepet kapnak a „Tükör”-ben, (amelyben anyja éppen olyannak jelenik meg, ahogyan őt Baranszkaja leírta). A Gordon filmrendező írásából megtudjuk, Tarkovszkij M. Romm tanítványa

volt, aki azt vallotta, hogy nem szabad megtanítani a rendezést, csak a díszletépítést, a montírozást, a kinematográfiát, gondolkodni segítette őket, „vagy legalábbis azon volt, hogy ebben ne zavarjon minket. Arra törekedtünk, hogy megszabaduljunk a hamis, lakkozó művészettől. Az 56-os forradalom idején ezen a főiskolán is csendes gyűléseket tartottunk”. Megtudjuk még, hogy Tarkovszkij kiválóan ismerte a zenét (*Beethoven* Hetedik szimfóniája, kiváltképpen *Bach* volt a kedvence), valamint „szeregetett minden titokzatosat és megmagyarázhatatlant. Érdekelték a jövőndölések. Egy idő után a titok lett művészete központi kérdése”.

A dramaturg és forgatókönyvíró *A. Misarin* a talán legösszetettebb Tarkovszkij-film, a „Tükör” történetéből villant fel roppant érdekes részleteket. A remek erőkből álló stáb nem tudta, mit és hogyan fog aznap forgatni, a színészeknek a rendező nem mutatta meg a forgatókönyvet (amelyben egyébként is csak a dialógusok szerepeltek) és alig-alig irányította őket. A filmet, amelyet *V. Sklovszkij*, *Cs. Ajtmatov* és *D. Sosztakovics* is nagyra értékelt, csak néhány helyen mutatták be, s bár megígérték, hogy elküldik Cannes-ba, még a moszkvai fesztiválra sem jutott el. Misarintól tudjuk, hogy Tarkovszkij tervei között volt a „Varázshegy”, „A Mester és Margarita”, az „Ördögök”, a „Félkegyelmű” és az „Iván Iljics halála” megfilmesítése is. „Azt mondta, három dolog kell ahhoz, hogy valami jót csináljak: vér, kultúra és történelem, ezeket szakították széjjel a proletkult idejében, amikor a régi értelmiségi generációt teljesen felváltotta egy új. Ő megpróbált híd lenni” — fejezi be írását Misarin.

Több filmjében szereplő színésze, *Ny. Grinyko* szerint „az emberi létezés erkölcsi lényegét akarta megérteni, vallásosságát csak sejteni lehetett”. A „Solaris” főhősét játszó, a lélektani iskolához tartozó litván színész és rendező, *D. Banionisz* számára nem volt könnyű az együttműködés, mert „oksági kategóriákat használt, nem a hagyományos pszichológia, hanem az érzelmi átélés volt fontos számára, ezért színésznők jobban megértették, vagyis megéreztek”. Őt is izgatta Tarkovszkij hite: „Nem tudom, járt-e templomba, de hogy hitt valami ismeretlen erőben, az kétségtelen. A mindennapi élet dolgaiban is könnyen látott titkos indítékot. Nem tudom megítélni, hogy lírikus volt-e vagy filozófus, hogy ösztönösen vagy racionálisan érte el céljait. De egyike volt azoknak a legnagyobbaknak, akik nem voltak abban a helyzetben, hogy megmagyarázzák, mit vittek véghez. A filozófia mélysége, az érzések költői tisztasága, az elhallgatás finomsága és a misztika harmonizáltak filmjeiben.” A „Solaris”-ban szereplő *N. Bondarcsuk* Szent Pál Szeretethimnuszából veszi emlékezése mottóját. „Ne játssz, élj, lélegezz. Képzeld el, hogy ez gyönyörű, hogy te most élsz, rezegtesd szempilláid” — mondta. „Rajta kívül csak Bresson viselkedett így, az ő színészei sem játszanak, hanem meditálnak.” A „Solaris” után apja, a neves filmrendező, akit a hatalom Tarkovszkij ellen fordított, nyugtalanul kérdezte lányát, hogy ezután milyen szerepeket fog játszani, mert ő el sem tudja képzelni. Ő mesél *Fellinivel* való kölcsönösen rokonszenvező kapcsolatáról. „Láttam a filmedet, Andrej, nem az egészet, természetesen, mert nagyon hosszú, de amit láttam belőle, az zseniális» — mondta neki Fellini. »Hosszú?« — háborgott Andrej, majd hozzátette: »De

neked sok rövid filmed van, végignéztem mindet«. »Tudom, te meg én zsenik vagyunk« — mosolygott Fellini. »Kitűnő, jószágos és okos muzsik, és filmjei olyanok, mint ő« — mondta róla Andrej.»

A zeneszerző, *E. Artyemjev* több filmjében volt munkatársa. Mindig teljesen szabad kezet kapott, de nem mint hagyományos értelemben vett filmzene-készítő; hanem „a film hangzásvilágának megszervezője. Egyre inkább a klasszikus zenére és a természetes hangokra szorítkozott, az »Áldozathozatal«-ra már nem is hívott kompozitort.” Ő meséli el, hogy amikor a „Stalker” hivatalos megméréttetésén megkérték, foglalja össze két szóban tartalmát, Tarkovszkij azt mondta: „Egész életemben készültem erre a filmre, két évig készült a film. Elsőre nem értik, s azt akarják, hogy néhány szóval elmagyarázzam? Nézzék meg még egyszer.”

A filmrendező, *A. Mihalkov-Koncsalovszkij* a *Sztanyiszlavkijra* jellemző analitikus megközelítés helyett az intuícióban látja Tarkovszkij legfőbb jellemzőjét. Vallásosságának alakulása őszerinte az érzelmre épülő orosz kultúrától a nyugati kultúra felé ível, olyannyira, hogy „művészetében egyre inkább katolikussá válik, sőt protestánssá. Az alapjában véve nőies, meleg és együttérző lelket felcseréli a férfias, üveg- és jégszellemmel. Fából kezdte és márványból fejezte be. Próféttá vált, pedig a film játék, a művészet a szeretet közlése. Mint *Bresson*, *Antonioni* és *Wim Wenders* műveiben is, Tarkovszkij filmjeiben is csak jelek az emberek.” Fenntartásai ellenére *Mihalkov-Koncsalovszkij* így zárja írását: „Nagyon szerettem őt, valószínű, ezért álmodok oly sokat vele. Álmomban a vétkesség érzése üldöz jelenlétében, pedig racionálisan nem tehetek magamnak szemrehányást kettőnk kapcsolatát illetően. Legutóbb álmomban azt kérdeztem tőle: »Miért olyan hosszúak a filmjeid?«, ravasz módon mosolygott és azt mondta: »Ha volna idő, elmagyaráznám...« Kórházi ágyon feküdt. Szerves személyiséggel rendelkezett, egy másik galaktika embere volt.” *L. Fejginova*, filmjei vágója nem csak magasan professzionális, hanem gondolkodó, filozófus rendezőnek látja, a látványtervező *S. Abuszalamov* valamennyi filmjében a kereszthordozás motívumát érzi igen erősnek. A svéd filmesztéta, *L. Alexander* sokat beszélgetett vele az „Áldozathozatal” forgatása közben. „Művészetet létrehozni olyan, mint az élet. Lehetetlen megtanítani valakit jól élni, de meg lehet mondani, hogyan ne éljen rosszul. Ez szépen le van írva a Bibliában. Olvasd a Bibliát” — tanácsolta neki Tarkovszkij. „És mi gyakran olvastunk Bibliát” — teszi hozzá a svéd kolléganő, aki azt is elmondja, mennyire érdekelte Tarkovszkijt az élet és halál problematikája, Isten, az antropozófia és a parapszichológia problematikája. Másfelől nem tartotta helyesnek, ha az ember túl sokat tud, mert úgy vélte, a megismerésben van valami veszélyes és vétkes. „Ne dugja be az ember az orrát Isten titkaiba” — óvott. Az „Áldozathozatal” stábjában orosz, angol, spanyol, francia, olasz, svéd és izlandi nyelven beszéltek, mégsem volt nyelvi probléma. „Köztem és köztetek titoknak kell lenni, nem kell, hogy nektek minden világos legyen” — figyelmeztette a színészeket. „Az ismeretlen állapotában kell lennetek. Legyen minden váratlan, érdekes. Olyanoknak kell lennetek, mint a szerelmeseknek.” Nem engedte elolvasni a forgatókönyvet, mondván: „Hogyan akarsz hitelesen játszani,

amikor már az első jelenetben tudod, hogy az utolsóban meghalsz?” „Istentől ihletett és megszállott volt” — fejezi be írását L. Alexander. Utolsó filmje többi munkatársa is emlékezik rá: „lelkünk ismeretlen területeit törekedett kipuhatolni” (S. Volter). „Feltárta előttünk az olyan jelenségeket, mint élet, halál, lélek. Amikor valami sikerült neki, beárnyékolta magát a kereszttel, de nem minden sikerült neki. És akkor a Legfelsőbbhöz fordult (legtöbbször öntudatlanul történt), hogy a helyes útra irányítsa” (E. Josefson).

A kötetet E. Demant Tarkovszkijról készült dokumentumfilmjének forgatókönyve zárja, mely tele van megrendítő vallomásokkal: „Mi is a művészet? Jó vagy rossz? Istentől vagy az ördögtől? Az ember erejéből vagy gyengeségéből? Lehetséges, hogy az emberi közösség garanciája és a szociális harmónia képe? Nem ebben áll szerepe? Nem valami hasonló magyarázat érvényes a szeretetre is?”

A megváltás élménye

Az angol Mark Le Fanu Tarkovszkij-könyve (*The Cinema of Andrei Tarkovsky*, London, BFI Books, 1987, 156 l.) azért érdekes, mert a nyugat-európai filmnéző és filmesztéta szemszögéből próbálja befogadni és megérteni a „másik bolygó emberének” műveit, s megpróbálja elhelyezni ezt a különleges filmi világot azon a térképen, amelyen számára a főbb tájékozódási pontok *Bergman, Buñuel, Antonioni, Cocteau, Godard*.

Le Fanu filmesszéi általában így kezdődnek, mint a „Tükör”-t elemző is: „Amikor először láttam a filmet, titokzatos volt véletlenszerű eseményei miatt, sok epizódját nem lehetett a konvencionális normák szerint magyarázni. Úgy éreztem, hogy önmagammal találkozom álmaidtól eltérőleg és én magam is része vagyok a dramaturgiának.” Történelemmel összeszővődött életrajznak tartja ezt a filmet, ugyanakkor alapjában véve intimnek, mégsem teljesen szubjektívnek. A „semmi fontos sem változik” élő hitét érzi ki a filmből, valamint az „annyiban vagyunk morális lények, amennyiben őseinket birtokoljuk, szeretjük, utánozzuk” beállítódást. Le Fanu szerint Tarkovszkij ebben a filmben is az idővel és az emlékezettel való kísérletezés, de az emlékezetet középpontba állító klasszikus filmekkel (mint a „Muriel” vagy a „Szerelmem, Hirosima”) szemben itt az emlékezés „a legtisztább forma, a gyermekkor legrejtettebb zugainak feltárása, csodavilágának felidézése átható epifániákban, amelyek a felnőtt későbbi imaginatív tőkéjét formálják”. E film rendezője Le Fanu számára az a művész, aki hisz a nyelv és az igazság szükségyszerű kapcsolatában (nem úgy, mint a modernista Godard). A költő apa és filmes fia e műben azokért beszélnek, akik „képtelenek beszélni” és „ez az aspiráció vagy inspiráció (az Isten lélegzete) dramatiszálódik a film kulcs-mozzanataiban szélzúgás és suttogás formájában. Partnerség jön létre az isteni (természeti) erő és a költő (film-készítő) ereje között, olyan partnerség, mely blaszfémikus és abszurd lenne, ha a film maga, súlyával és gyöngédségével nem irányítaná minden egyéb jelenetét is úgy, hogy ezt ragyogóan igazolja, érvényesítse.”

A „Stalker” az egyszerre beavatatlan (mert nyugati, mert naiv néző) és

beavatott (mert a film tudósa is) Le Fanu számára olyan, mintha egyetlen felvétel lenne. Szinte egyedülállónak tartja a filmművészetben, ahogyan a „Stalker” rendezője kíváncsi az emberi arcra, „de ez nem annyira lélektani, mint a festészet vagy a szobrászat megközelítése, mely a némafilmre emlékeztet” — teszi hozzá. A Zónába tartó hajtány elég hosszan megy ahhoz, hogy beleringassa a nézőt a metafizikai reflexiókba. A „Stalker”-ben a jó hitben való megvilágosításért tett erőfeszítés megkövetelésének paraboláját látja, amelyben az alázatra képtelen Tudós és Író ellentéte Stalker, az egoizmustól mentes, gyenge, de éppen ezért hajlékony zarándok, aki Miskin herceg szellemi homályosságának filmi megfelelője, ezt az egész film demonstrálja, ám a zarándoklat próbatételeiben és élményeiben az élet etikai jelentősége bontakozik ki. Maga a szeretet lesz az igazi a csoda, amiről a film utolsó jelenetei tanúskodnak.

A már Olaszországban készített „Nosztalgia” Itáliájából hiányoznak - Goethe citromfái, állapítja meg Le Fanu. Számára a film alapkérdése: Élhet-e és alkothat-e egy orosz művész hazája határain túl? De a haza és az idegen föld feszültségén kívül egyéb válsággócok is vannak. Mint *Antonioni*, *Saura* és *Bergman* több filmjének, a „Nosztalgiá”-nak is témája a nemek közötti majdnem patológikus törés, de míg a többiek nem foglalkoznak a miérttel, Tarkovszkij filmje mintha a nyugati feminizmus kritikája lenne, „mintha azt a kérdést vetné fel a film, képes-e letérdelni egy modern ember”. Jól látja Le Fanu, hogy a „Nosztalgiá”-nak nem központi témája a szexualitás, mint a másik háromnál, de azt is, hogy Tarkovszkij is alaposan ismeri az emberi testet. A film harmadik feszültségforrása Domenico, aki a szerző szerint az akciók szintjén ugyan az őrülség, másik szinten a szentség megtestesítője, aki hitéhez hűségesen hal meg, mint a középkori mártírok vagy a cseh *Jan Palach*. Ez az őrülség opálos fényű: nehéz eldönteni, hogy Domenici a Szent Bolond-e avagy talán *Dosztojevszkij* hiperaktív konspirátora.

Az „Áldozathozatal” Le Fanu szemében realiztikus parabola az egyszerűségről, ugyanakkor ez a film is csupa kétértelműség, csupa titok, hiszen kérdéses — és erről nem beszél Pavelin —, hogy Alexander áldozata valóban áldozat-e, ha ártatlan emberek szenvednek miatta. Azt is csak találgathatjuk, hogy az ima vagy a látogatás okozta-e a megmaradást. Egy viszont biztos, ez a Tarkovszkij-film sem erkölcsprédikáció. Még valamit bizonyosnak érez Le Fanu: a megváltás reményét.

Aki nem félt saját hangjától

Az emlékezéseket és leveleket is közlő, de elsősorban művekkel foglalkozó szép kiállítású „Tarkovszkij világa és filmje” c. könyv (*A. M. Szandler* (szerk.): *Mir i filmü Andreja Tarkovszkogo*, Moszkva, Iszszkusztvo, 1991, 398 l.) szerzőinek zöme szovjet, s a filmrendező egyéb (színpadi dráma, opera, hangjáték) műveivel is foglalkozik. Több írás értékeli korábbi filmjeit („Iván gyermekkor” és „Andrej Rubljov”), a későbbi, spirituálisabb filmjeinek alaposabb elemzésére kevesen vállalkoznak. Közülük *L. Batkin* kultúrológusnak, az olasz reneszánsz kutatójának „Nem félve saját hangjától” c. „Tükör”-elemzése emelkedik ki, amely húsz évig várt a

megjelenésre. Ez a film szerinte „egyfelől szavakból, asszociációkból, metaforákból, elhallgatásokból, a bizarr és az illékony anyagából szőtt, másfelől belátott és felismert, lemeztelenített és befejezett, racionálisan hívös mű, melynek igazi titka az, hogy a rendező állhatatosan letépi szándékáról a titok leplét is, és a film mégis titokzatos marad. Minden megfejtett titok mögött újabb mélység nyílik. Arról szól ez a film — írja —, hogy a személyiség átalakítva hozza létre magát. A néző szüntelenül az átfordulás, a megújulás, a teljességben való realitás, a minél mélyebb rétegekbe való behatolás állapotába kerül. A gyermekkor álomképei szembeállnak az életrutinnal, a részlegességgel, a megcsontosodással, az alkalmazkodással. A »Tükör«-ben egymásba feszül a fent és a lent, a súlynélküliség és a súlyosság, a repülés és esés, a nyitott és zárt terek, a szélesség és a szűkösség, s úgyszólván állandóan jelen van a négy őselem: a tűz, a víz, a föld és a levegő”. Batkin szerint a „Tükör” legfőbb lényege a megváltozás képessége és az önlétrehozás akarata. Emellett a „Tükör” a legszemélyesebb film, amely az emberi lélek belsejéből lett felvéve. Batkint a „Tükör” *H. Hesse* „Üveggyöngyjáték”-a főhősének *Transcendere!* című versére, vagyis az átlépésre emlékezteti.

V. Sitova „Utazás a lélek középpontjába” címmel a „Stalker”-ról ír, közvetlenül Csernobil után, s nem tud szabadulni attól a — szerintem félrevezető — gondolattól, hogy ez a film fantasztikus hipotézis. Mindemellett nem *sci-fi*-nek, hanem misztériumnak, „szenvedéstörténetnek” értelmez, amely szerves folytatása az „Andrej Rubljov”-nak, amelynek először „Szenvedéstörténet Andrej szerint” címet adta. Sitova szerint az Író és a Tudós „elhúzódnak a csodától, és olyképpen térnek vissza a Zónából, ahogyan érkeztek. Nem méltóak a szenvedésre, mert ők, ahogy ez az evangéliumban szerepel: sem hidegek, sem melegek, ennél rosszabb állapot az ember számára nem is lehetséges.” Három utolsó filmjének hőseiben világunk bajaiban való részesedés elviselhetetlen kínját és az önmaguktól való elidegenedés leküzdésének vágyát érzi az elemző.

O. Muszjenko Tarkovszkij filozófiáját vizsgálva *Dosztojevszkij, Kierkegaard, Bergyajev, Camus és Sartre* (aki elragadtatott, gondolatokban bővelkedő cikket szentel az „Iván gyermekkorá”-nak, amelyben Dosztojevszkij tragikus antinómiájának közelségére hívja fel a figyelmet), valamint az egzisztencializmushoz kapcsolódó *Bergman, Antonioni és Resnais* hatását véli felfedezni. Hősei Muszjenko szerint képtelenek szenvedésüket valakivel megosztani s így megkönnyíteni. Úgy véli, miként Ábrahám tettére, Alexander áldozathozatalára is a hétköznapi gondolkodáson kívül keresendő a magyarázat. Mint Dosztojevszkijt, Tarkovszkijt is izgatja a kérdés: mi a szent, mi a bűn, ami különös erővel vetődik fel a „Stalker”-ben. A film három főhőse a kierkegaardi triádra, az esztétika, az etika és a hit lovagjaira emlékeztetik, valamint a „Karamazovok” hőseire. A filmjeiben az idő és a tárgyak szerepét vizsgáló V. *Ivanov* posztszimbolistaának nevezi az eisensteini időkezeléssel polemizáló Tarkovszkij esztétikáját, amelynek egyik fő gondolata, hogy még a montázs előtti időben kell „organizálni” a film epizódjait. V. *Mihajlov* kiemeli, hogy Tarkovszkij műveiben nincsen mellékes esemény, minden történés a létértelmezés szintjén, az egytetemes-

ség tartományában mozog. A filmrendező *K. Zanussi* a Végtelenség felfedezőjét látja barátjában, akinek azért sikerült tehetségét kivirágoztatnia, mert meg volt győződve az erkölcsi önmegvalósítás szükségességéről.

Az átlépés megfilmesítője

A Tarkovszkij-értelmezések között kiemelkedő helyet foglal el a költő, esztéta, politológus és szovjetológus *Szilágyi Ákos* és a filmesztéta *Kovács András Bálint* tíz éve (még az „*Aldozathozatal*” bemutatása előtt) megjelent, „*Tarkovszkij, az orosz művészet Stalkere*” c. könyve (Budapest, Medvetánc, 1985, 200 l.), melynek mottója *Pilinszky*től ered: „Bárki bármit mondhat, a kelet-európai kultúrák zónája, ereje ma is változatlanul ez a gyermeki zóna; az események harapófogójában lévő emberé. A szó számunkra ma is változatlanul a gyermekek és gyengeelműjéek, az éhezők és mezíftelenek szava, amivel az ember enni és inni kért.” Annak ellenére vagyis éppen azért, mert Tarkovszkij maga azt nyilatkozta, hogy nem rendelkezik „olyan érzékszervvel, mellyel Isten felfogható”, *Szilágyi* és *Kovács* úgy véli, Tarkovszkij döntő kérdése a hit, s nála az Abszolútum egyben abszolút erkölcsi középpont, „isteni”, jóságos létezés eredménye. Ez az Abszolútum a művészet érzékszervével fogható, s így a filmművészet Tarkovszkijnál bizonyos értelemben a vallás helyébe lép. Őszerintük Tarkovszkij nem szürrealista (mint *Buñuel*), nem vizionárius (mint *Fellini*), nem intellektuális szimbolista (mint *Jancsó*), nem intuitív pszichológiai zseni (mint *Bergman*) és nem tudatos lélekbűvár (mint *Resnais*), filmjei nem elemezhetők racionálisan kibontható elv alapján, filmjeit csak átélni lehet, s csak mint élményeket értelmezni, mert ő az „állapot, a változatlanúság szemlélődő és metafizikus beállítottságú alkotója”, aki belépteti a nézőt a képbe, mert minden filmjében az evilág és a csak közvetve megjelenő transzcendens állt szemben egymással.

Az általam ismert mintegy három tucatnyi *Stalker*-elemzés közül az övék tűnik legmélyebbnek. Ők a Zónát nem a tudattalannak vagy jövőbeli nukleáris katasztrófa színhelyének, hanem az erkölcsi újjászületés színterének tekintik, ahol lehetőség nyílik az önmagunkkal való azonosság helyreállítására. Nem tekintik allegóriának, mert jelentése fogalmilag leghorgonyozhatatlan, hanem a szellem odissaéja színterének. Nem utópia vagy ukrónia, hanem a térben mellettünk lévő szent hely. A zárándoklat helye, amelynek során az olvasóban nem hívó Író és az igazság keresésébe belefáradt Tudós csődöt mond, mert szubjektumuk — nem csak a vallási, hanem az emberi transzcendenciát is megkérdőjelezve — a tudatra szűkül. Valameddig azonban eljutnak: az elnémulásig, amely elválaszthatatlan a komolyságtól és az emelkedettségtől. A címszereplő az átlépő ember, akinek hite töretlen, mint a szent félkegyelműeké. Ő a Zóna papja: beavatott és térítő. Hisz abban, hogy a boldogság ajándék is lehet, hogy a hit kívülről is fakadhat. Afféle szerzetes, közvetítő, de nem misztikus. A töretlen hitű közvetítő azonban a tanácstalanság és rezignáció állapotába került, mert a szerzők szerint hiányzik belőle az erkölcsi erőfeszítés és az önmagába vetett hit. Az ima és az erőfeszítés egységét felesége, a misztikus hitet pedig a legesendőbb, béna kislánya testesíti meg, akinek arcocskája

az ikonszentekre emlékeztet. A szent félkegyelmű kevéssé idealizált változata Szilágyi és Kovács szerint a „Nosztalgia” Domenicója, mert hajlamos Isten szerepében ítélkezni. Domenico nem közvetítő, nem megváltó, csak a hit felé elmozduló, de a hitig el nem jutó (csak a hitet megelőző utolsó stádiumba, a végtelen rezignáció állapotába elért) főhős tükörképe. A hit ugrása — vélik a szerzők — ebben a filmben befogadóvá teszi, amikor a lehetetlen lehetségessé válását érzékeltető záróképet szemléli. Az idővel szobrászkodó Tarkovszkij az „idő betegségét” (Bergyajev) követi nyomon, állapítják meg a szerzők, s felteszik a kérdést: „De felülkerekedhetünk-e ezen a betegségen?” És Tarkovszkij segítségével így válaszolnak: „Ha igen, akkor csak az időt legyőzve, a történelem végén, azaz az egzisztenciális idő pillanat-örökkévalóságában. Avagy a művészet révén, a film révén is, mely — Tarkovszkijtól tudjuk — nem más, mint szobrászkodás az idővel.”

PANNONHALMI SZEMLE 96/1

Húsvéti számunk témája:

„a küldött”

a tartalomból:

Kozma Zsolt: *A megkísértett*

André Louf: *Közösségben élni*

Török Endre: *„Az igaz eltávozik, de fénye megmarad”*

T. Engelberg-Pedersen: *Evangélium és társadalom
az I Kor alapján*

Marjorie O'Rourke Boyle: *Sermo*

Pilinszky János *KZ-oratóriumának* ezideig publikálatlan
rádióváltozata

Székely Magda, Géher István, Simon Balázs, Schein Gábor,
Fabó Kinga és Csengery Kristóf versei

A lap megrendelhető és előfizethető a szerkesztőség címén:

H-9090 Pannonhalma, Vár 1.,

kapható jó néhány budapesti és vidéki könyvesboltban