

Gúzsba kötve táncolni

Tarkovszkij ideje

A filmművészet a legnagyobb varázslat, a szó jó és rossz értelmében egyaránt. Igazán jó filmet csak mágikus személyiségek tudnak alkotni. Andrej Tarkovszkij kétségtelenül az volt, de mielőtt nekilátott volna második nagyjátékfilmjének, még nem lehetett biztos benne, hogy valóban birtokában van a titkos képességnek. Az *Iván gyermekkor*a jól sikerült film lett, számos tökéletesen megkomponált jelenettel, és már ebben az első komoly munkájában megmutatta a rendező, hogy képes egy klisé-szerű alaptörténetből is örök érvényű alkotást kerekíteni. De ahogy róla írott könyvében Mark Le Fanu írja, mindig a második film a döntő, mert csak ekkor derül ki, van-e az alkotóban valódi művészi mélység, szellemi tágasság és kitartás. Hogy csak tehetséges-e, akinek egyszer épp összejött, vagy pedig zseni. És bár Tarkovszkij az *Iván gyermekkor*a

után nagyon magabiztos volt és ambíciózus, mégis komoly kételyek gyötörték, nem csupán saját tehetségével kapcsolatban, hanem általában a filmrendezés és tágabban a művészet szerepét illetően. Ezért talán nem véletlen a második film témaválasztása.

Nagy művészek élete és műve a lényegi pontokon átfedi egymást, így mondhatnánk sorsszerűnek is, hogy épp ebben az időben vetődött fel Tarkovszkij számára annak a lehetősége, hogy a híres középkori ikonfestőről, Andrej Rubljevéről készítsen filmet. Ennél a témánál jobbat nem is találhatott volna. Rubljev munkássága az orosz reneszánsz csúcsa volt, ő az orosz kultúra egyik legjelentősebb alakja, így élete és művészete gazdag anyagot biztosított egy film elkészítéséhez. De Tarkovszkij már a legelején tudta, hogy nem hagyományos életrajzi vagy történelmi filmet akar csinálni. A (történelmi és életrajzi) tényeknél – melyeknek hatszáz év elmúltával amúgy sem lehet senki biztos tudatában – sokkal jobban izgatta a művész személyisége, illetve az, ahogyan a maga korához viszonyult. Ahogy egy interjúbán mondja: egy festő érzékenységének köszönhetően képes a legmélyebb rétegeiig hatolni annak a világnak, amelyben él, és azt jelentésteli módon bemutatni. „Rubljev példáján a festő hazafias érzéseit és az alkotás lélektanát szerettem volna bemutatni, és azt a teremtő lelkiállapotot, melynek révén a művész múlhatatlan jelentőségű szellemi értéket hoz létre.” – írja *A megőrkített időben*. Éppen ezek voltak azok a kérdések, amelyek a pályája elején lévő rendezőt a legjobban izgatták.

Kétségtelen párhuzam van Rubljov és Tarkovszkij élete és művészete között. Mindketten olyan korban éltek, amely nem kedvezett a művészetnek, főleg nem a művészi szabadságnak, és mégis mindketten képesek voltak csodálatosat alkotni. Rubljov kezét megkötötte az egyház, hiszen ő ikonfestő volt, a vallásos témák megfestésének pedig megvolt a roppant szigorú kánonja tematikailag és formailag egyaránt. Másrészt viszontagságokkal teli korban élt, melyben tatár inváziók keserítették az amúgy is elnyomott, éhínségtől sújtott és a hercegségek állandó rivalizálása miatt megosztott orosz népet. Tarkovszkijnek pedig egyrészt meg kellett felelnie a szovjet kultúrhatalomnak, másrészt állandó pszichológiai fenyegetettségben kellett alkotnia az általában nem túlságosan művelt és esztétikailag nem éppen kifinomult tömegek ízlésítéletének viharában, ami az érzékeny alkotó számára felért egy tatárjárással. (Bár, olvasva Tarkovszkij értékelését ezzel kapcsolatban, a tömeg tekintetében messze jobb volt a helyzet akkoriban, mint manapság.)

De nem az állandó fenyegetettség és szellemi harc kedvez-e mégis az alkotásnak? Maga Tarkovszkij is utal erre egy beszélgetésben. Azt mondja, filmjében arra szeretné felhívni a néző figyelmét, hogy a szépség a tragédiából és szerencsétlenségből nő ki, és szeretné megmutatni, hogyan is lehetséges, hogy ez a ragyogó, nagyszerű művészet egyenes folytatása a szolgaság, tudatlanság és műveletlenség borzalmának. Kölcsönös viszonyt lát, és felemlít egy festményt, amely egy rózsabokrot ábrázol. A bokor gyökerét férgek rágják. „A halálból emelkedett ki a halhatatlan, és ha megértjük a halhatatlanságot, megértjük a halált is. Fekete és fehér egymásba fonódva.” Rubljovról beszél, de egyben önmagáról, saját művészet-koncepciójáról.

Az időtlenből megérteni az elmúlást, az időt, és viszont. Látni és láttatni, ahogy a kettő egymásba játszik. A filmben a halál, az erőszak, a gonoszság és tudatlanság világa adja az idő horizontális perspektíváját, amiben egy látszólag mozgalmas, ám lényegi változásra, erkölcsi emelkedésre, azaz üdvözülésre képtelen, tehát statikus világ tárul fel előttünk. Időről időre ezt hozzájuk mozgásba Andrei morális vívódásának kulcsepizódjai, illetve vizuálisan a metaforikus képek, költői motívumok. De nem előrehaladó, hanem lassú emelkedésszerű mozgás ez, amitől a (film)idő új dimenziót kap, térbelivé válik. (Viccesen azt is mondhatnánk, hogy az *Andrej Rubljov* volt az első 3D mozi.)

Fekete és fehér egymásbafonódva. Ahogy egy fotón a világos és sötét foltok állnak össze képpé, az *Andrej Rubljov*ban úgy kapcsolódnak egymásba a klasszikus történetiszöveg képei az önálló jelentéssel bíró, szimbolikus jelenetekkel. Már az *Iván gye*
rmekkorá

ban kísérletezett ezzel az eredeti technikával Tarkovszkij, ugyanis már ebben megjelenik ez a párhuzamos szerkesztési mód. És most nem az álom-/emlékvilág illetve a cselekmény világának a szétválasztására gondolok, az sok esetben túl is van hangsúlyozva. Hanem a költőien kétértelmű jelenetekre, mint például az öregember a romok között, aki lehet valós

figura, de lehet szellemalak is, esetleg Iván képzelete. És felfedezhetünk még számos motívumot, melyek illeszkednek a dramaturgiába, ugyanakkor metaforaként is értelmezhetők, értelmezendők. Hogy egy kevésbé szembetűnő példát idézzek, van egy jelenet, amiben Mása vívódik, hiszen szerelmi válaszut előtt áll. A háttérben egy kereszteződésnél elakadt teherautót látunk, amit a sárból próbálnak épp kicibálni a katonák. Ekkor elhalad Mása mellett a főhadnagy, akibe szerelmes, a századossal, aki az ésszerű választás lehetne a lány számára, és ekkor Mása arca felderül, felzeng a zene, a háttérben pedig egy katona eldönti az útjelző táblát: a szerelem leveti az ésszerűség koloncát, nincs szüksége irányjelzőre, maga szab irányt a rengetegben, ahol Mása táncra perdül a nyírfákkal. Tehát már ebben a filmben is megjelenik ez a Tarkovszkijra nagyon jellemző filmzési megoldás, de csak a későbbi filmekben fog kiteljesedni.

Az *Andrej Rubljov*ban a klasszikus, lineáris elbeszélőmód mindjobban háttérbe szorul, telítődik költői tartalommal, a dramaturgia és a szimbolikus képi világ tökéletes egységet képez. Miközben azokat az eseményeket és lelki folyamatokat követjük nyomon, melyek a filmbeli Rubljovot (de talán a valóságosat is) alkotásra bírták, és műveit meghatározták, a film maga is ikonszerűvé válik. Amiről szól, ugyanazt a hatást akarja elérni maga a film, ez pedig nem más, mint az átlényegítés.

Az ortodox vallási szemlélet számára, bár a földi (emberi) világ alapvetően bűnös és rossz, mégsem csak elkárhozott, hanem istenivé átlényegült világ is létezik, amelyben minden fa, minden fűszál, minden apró élőlény képes sugározni ezt az átlényegülést. Konkrétan és legfőképpen azonban a szent képekben, ikonokban történik ez meg. És aki bemegy a templomba és az ikont csodálja, az is átlényegül.

Az ortodox ikon általában egy bibliai történetet ábrázol, és ilyen módon kétségtelenül, mint minden templomi festészetnek, tanító funkciója van, bevonja az olvasni nem tudó hétköznapi embert a közös vallási kontextusba. Azonban ennél több: „A Pantokrátor-ikon elvezet minket a bizánci vallásosság lényegéhez. Ez nem más, mint a transzcendens, mindenható Isten imádása, 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. Az ikonfestő munkája része az ítélkezésnek, feladata az Utolsó Ítélettől való rettegés felkeltése, a hívők emlékeztetése arra, hogy van mit félniük a Bírótól.” (G. P. Fedotov: *The Russian Religious Mind*). Tehát az ikon klasszikusan az embert, mint morális egzisztenciát próbálja megszólítani, és ennek révén kiemelni a hívőt a bűn világából, és felemelni őt az isteni világba.

Rubljovnál azonban valami más történik. „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 akit éppen 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.” (Kovács András Bálint - Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij*. Helikon, 1997, 88.o.).

Rubljov zsenialitása abban rejlik, hogy az általános mondanivalót és a szigorú formát képes volt élettellel megtölteni. Ha megnézzük például a Vlagyimiri Istenanyát, kimondhatatlan anyai szeretet árad a tekintetéből és magából a kompozícióból, miközben a festő betartja az ikonfestés szabályait, nem megy el a realiztikusság irányába, a figurák ábrázolása például anatómiailag az ikonokra jellemző pontatlanságot mutat. De az anatómia a földi világhoz tartozik, így a kompozíció szempontjából Rubljov számára amúgy is mellékes. És nehéz pontosan megmondani, hogy mitől élettelibb ez az Istenanya, mint mondjuk Teofan Greké. A szereplők elhelyezkedése és tartása szinte ugyanaz, leheletnyi különbségek vannak csupán, és mégis. Az Istenanya is, a Pantokrátor is úgy transzcendens, hogy közben emberi, és fordítva. Szelíden szigorúak, szomorúan derűsek, és még sorolhatnánk a paradox jelzőket. Bennük a világ teljessége.

„Magad is tudod, néha nem sikerül valami vagy megfáradtál, elgyötröttél, aztán egyszer csak észreveszel a sokadalomban egy nyílt emberi szempárt, találkozol a tekintetével, és mintha megáldoztál volna, megkönnyebbül a lelked, nem így van?” mondja maga Rubljov a filmben.

És miközben Tarkovszkij filmet készít róla, megértvén ikonjainak lényegét, rájön, hogy ez magának a művészetnek a lényege: feltárni, felkutatni a lélekben azt a dimenziót, ahol önnön arcunk tükörképe a rubljovi ikonarcokhoz hasonlatos. Mindenki benn lakozik egy Istenanya, mindenki benn ott a Pantokrátor.

Az ikon a Pillanat, a háromdimenziós idő leképezése. Horizontális síkja a mindennapi élet, a hús-vér ember, függőlegese pedig az a hívás, mely az alkotót, és az aktív, értő odafigyelést egyaránt magával ragadja. Az ikon egy nyitott ablak, azaz a nyitás maga. Tarkovszkij filmje ikonok sora, a Pillanat kiállítóterme. Újra és újra kinyitja nekünk az időkaput, hogy az időtlenbe léphessünk. Egy jelenetben Foma ecseteket mos a patakba, látjuk, ahogy a víz a festéket tolvaviszi. Később, a történet szerint évek múltával, amikor a herceg emberei rajtaütnek a szobrászokon, egyikük holtteste mellett egy földre ejtett flaskából tej ömlik a patakba, úszik a tej a vízben, a kioltott élet jelképe. Még később megintcsak Fomát látjuk, ahogy egy tatár lenyilazza, és belezuhan a patakba. A kamera ráközelít a vízfolyásra, és ekkor egy fehér folt

úszik el a vízen. Az évekkel korábban belemosott festék, ami közben felvette az élet kioltásának jelentését, épp mostanra ért vissza Fomához, akinek ezzel betelt az ideje. Így telik Tarkovszkijnál az Idő.

A filmbeli Rubljov, miután az egyik legsúlyosabb bűnt kénytelen elkövetni, fogadalmat tesz, hogy soha többet nem fest. Ha ő maga se képes ártatlanságát megtartani, akkor mi értelme van a jó hirdetésének, mondja. Ebből az őrült fogadalomból a harangöntő fiú csodája tudja csak kirántani. A harangöntő jelenet a filmkészítés allegóriája. Boriszka olyan, mint egy kezdő rendező, aki sok mindent tud már, de mégse lehet biztos benne, hogy az alkotás működni fog. (Igazándiból a tapasztalt rendező se lehet soha biztos benne, az alkotás minden alkalommal a nulláról kezdődik.) Hihetetlen erős vízióval bír és rengeteg embert irányít szenvedéllyel. Őt is, mint Tarkovszkijt, a hatalom kéri fel arra, hogy alkosson valamit, ami ünnepet hoz az emberek életébe. Ahogy a harangöntésnél, úgy a filmkészítés során is csak a hatalmas, hónapokig tartó munkafolyamat legvégén derül ki, hogy sikerült-e a csoda. Boriszka harangja megszólalt. Hát Tarkovszkijé?

Dörögdi Ádám

Irodalom:

Kovács András Bálint – Szilágyi Á.: Tarkovszkij. Helikon, 1997

Andrei Tarkovszkij: A megörökített idő. Osiris, 1998

Mark Le Fanu: The Cinema of Andrei Tarkovsky. British Film Institute, 1987

www.nostalgia.com