

Ács József MEGÉRKEZNI A SOLARISRA



Andrej Tarkovszkij | SOLARIS [1972]

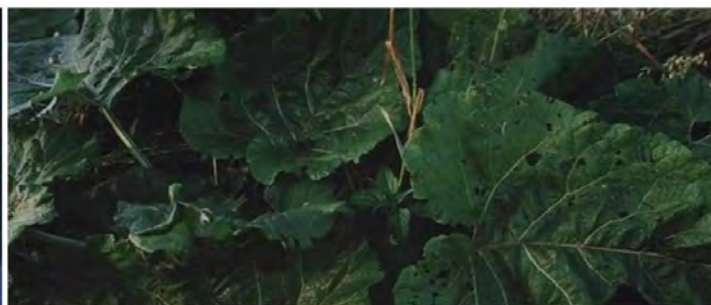
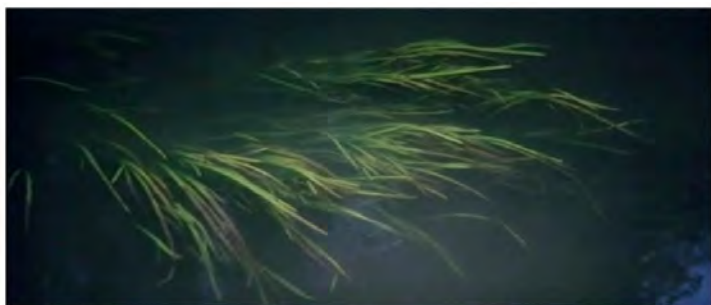
Film ritkán kerül olyan, fogalmak nélküli mély kapcsolatba a természettel, mint Andrej Tarkovszkij *Solaris*ának első, néma képsorai. Ebben a négy percben az ember – Kris Kelvin pszichológus, a szolarisztika munkában megfáradt tudósa – nem vizsgálja a természetet, mégcsak nem is szemléli, hanem olyan otthonossággal létezik benne, akárcsak a mező növényei, melyek körbeölelik.

A hetvenes évek legendája szerint a Stanisław Lem regényéből készült *Solaris* (1972) a szovjet filmművészet válasza az Arthur C. Clarke regényét feldolgozó *2001 Űrodüsszeiára* (1968). Tény, hogy Tarkovszkij a forgatás közben látta Stanley Kubrick művét, s egyrészt felismerte, hogy az amerikai alkotás egészen más szemléletet képvisel, másrészt elhatározta, hogy a *Solaris*ban Kubrick (és Clarke) felfogásának tudatosan is épp az ellenkezőjét érvényesíti.

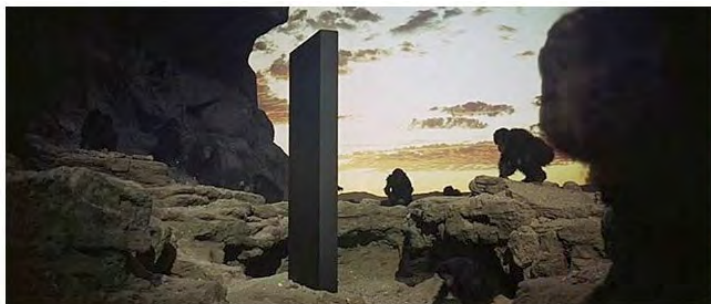
Mindkét film nagyjából két részre osztható, s a második rész mindkét esetben úrállomáson összezárt emberek közt játszódik, akiknek valamiféle idegen értelemmel kell felvenniük a kapcsolatot. Kubrick is, Tarkovszkij is egyfajta, a kezdetektől a jövőbe futó ívet rajzol fel, de Kubricknál ez a technoevolúció felfelé szaladó nyitott görbéje, Tarkovszkijnál körré zárul.

Kubrick filmje a holdraszállást célzó Apollo-program eufóriájában készült. A 2001-re várható csodás jövőt aprólékosan kidolgozott, futurisztikus díszletekkel hozta kézzelfogható közelségbe. Az *Űrodüsszeia* bemutatja, hogyan lép fejlődésének újabb, számunkra egyelőre felfoghatatlan lépcsőfokára a terjeszkedésre épülő nyugati civilizáció („az emberi nem”). A film racionalizált teremtésmítoszra épül: a modern ember ugyanannak a „kozmosz intelligenciának” a bábáskodásával, egy földönkívüli értelem ösztönzésére haladja meg korábbi önmagát, mint a film elején látható, hordákba verődött majomemberek, akik az űrből érkezett titokzatos oszloptól kapott intelligenciának köszönhetően egycsapásra felfedezik az eszközhasználatot.

Filmje elején Tarkovszkij is a kezdetekhez nyúl vissza, ám ez a kezdet nem a (techno)evolúció valamely, mára meghaladott állapota, hanem az emberi ittlét állandó tényezője. A patak vizének mélyén hullámozó vízinövények jelzik: ez az a világ, ahonnan vétettünk, amely bennünk folytatódik, tehát belőle vagyunk.



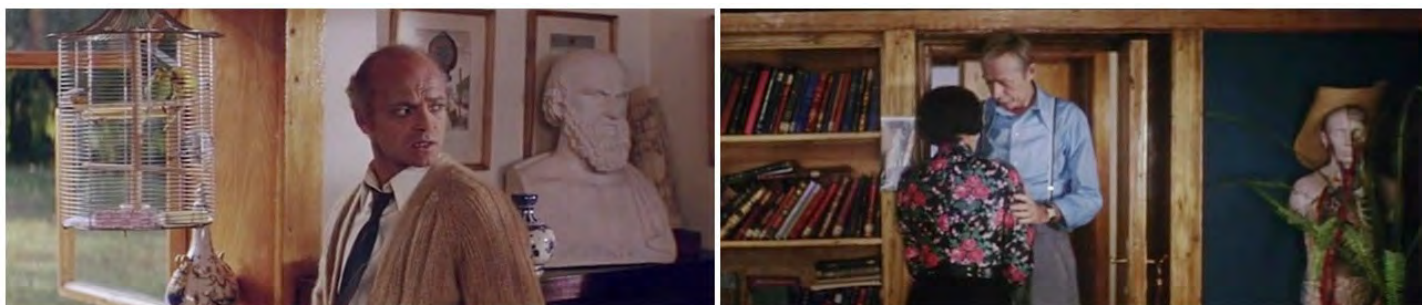
Tarkovszkij filmjében Kelvin a 2001 *Ürodüsszeia* kozmikus bálvány köré sereglő majomembereinek guggoló testtartását veszi fel, mikor kezet mos a tó vizében. Kubricket, aki híres montázsában a pörögve magasba repülő állati csont után egy ellebegő úrállomás képét illeszti be, az érdekli, hová jutott, miben új, miben több, miben más a modern ember, Tarkovszkijt ellenben az, hogy mi benne az eltörölhetetlenül ősi, a természeti.



Az ember az anyaméhben a törzsfajlódáshoz hasonló utat jár végig. Újraéli évmilliók eseményeit. A gyerek szükségképp közelebb van a természeti léthez, mondja Tarkovszkij, persze nem szavakkal, hanem filmnyelvi eszközökkel: előbb egy ló fut keresztül a parkon, nem sokkal később egy gyerek szalad le galoppozva a füves lejtőn. A ló patájának zaja és a gyerek lábdobogásának hangja szinte tökéletesen megegyezik.



Az *Űrodüsszeia* világát a folytonos és gyorsuló ütemű újítás szelleme határozza meg. A történet teljesen elszakad a földi tájaktól, a dialógusok a hódító hajóhadak modern megfelelőin, az űrjárműveken folynak. A *Solaris* kiindulópontja az ember gondozta, természetes földi táj. Kelvin apja, aki tartózkodó az újításokkal szemben és a hagyományra támaszkodik, az ősparkban álló faházban él, melynek falait az első léghajókat ábrázoló bekeretezett régi metszetek díszítik, a polcon pedig Aiszkhülosz mellszobrának másolata áll, épp fejmagasságban: szinte bármikor párbeszédbe bocsátkozhatunk a tragédiaírárs atyjával. Embernek lenni annyi, mint dialógust folytatni, sugallja a gipszmásolat. Dialógust a másik emberrel és dialógust a kultúrával. Kapcsolatban lenni. Ellenpárja a szoba egy másik pontján elhelyezett műanyag anatómiai oktatóbábu, kivehető belső szervekkel. A boncoló, tárgyiasító ész látja ilyenek az embert. A házigazda nem: kedélyesen kalapot csap a fejébe, szobanövénnyel takarja felnyitott hasát.



„Ez a ház a nagyapám házára emlékeztet”, mondja. „Nagyon szerettem, és anyával elhatároztuk, hogy ugyanolyat építünk. Nem szeretünk semmi modernet.” A tudomány öntörvényű fejlődésében hívó Kelvint, aki szerint tudomány és erkölcs két világ, hiszen a morális megfontolásokat a tudomány logikájában egyszerűen nincs hova illeszteni, apja így korholja: „Az ilyeneket, mint te, veszélyes az űrbe küldeni. Ott minden rendkívül törékeny és finom. A Föld már úgyahogy hozzá szokott az ilyenekhez mint te, bár ez is elég sok áldozatába került.”

A *Solaris*ban a film során egyre fontosabb szerepet kap a múlt, az *Űrodüsszeiában* pedig a jövő. A Földet (és a múltat) maga mögött hagyó Floyd szilárd öntudattal fordul a jövő felé, úgy videotelefonál az űrkompról a következő generációnak – kislányának. Az amerikai film felfogása szerint a csúcstechnika nem zárja ki, sőt, támogatja az emberi kapcsolatokat, még ha némiképp meg is változtatja azok jellegét.



A természeti táj néma idillje a *Solaris*ban nem tart sokáig: megbontja az emberi szó. Az önfeledten futkározó fiúról, aki Tarkovszkij a lóval állított párhuzamba, kiderül, hogy városi gyerek. Egyáltalán nem látott még lovat. „A garázsban áll valami és néz”, mondja rémülten. Éppily tanácstalan a városlakó ember, ha saját gyökereivel, természeti létével szembeesül. Úgy tűnik, a civilizáció sűrűje csak bizonyos képességeire tart igényt, egész lényére nem. Ha a civilizáció igényeivel azonosul, saját piacképes tudásáról leválasztott természeti lényét felesleges ballasztnak, a múlt lerázni való terhes örökségének tekinteni. Így lesz a legeslegújabb kor ideálja a test tökéletlenségeitől megszabadult tiszta funkciók világa, a poszthumán jövő.

A *Solaris* nézője felnőttként is újraélheti a törzsfajlódást, amennyiben a természeti létből, majd Kelvin apjának

természetbe ágyazott életmódjából kiszakadva eljut a civilizációba, ahol *túlnyomórészt*, majd az úrállomásra, ahol *teljesen* mesterséges világ veszi körül. A *Solaris* az első háromnegyed óra földi tájba illesztett jelenetei után egészen *más térben* folytatódik.

A 2001 *Űrodüsszeia* híres csillagkapujának, Bowman kozmoszmélyi utazásának párja itt Berton néma autótúja a nagyvárosba. A néző mindkét jelenetben egy szülőcsatornán halad végig. Bowman tágra nyílt szemmel a jövőbe zuhan, Berton a múlton merengve a jelenbe.



A *Solaris* bolygóra készülő Kelvin az indulás hajnalán szép sorban tűzre veti az emlékeit. Érzelemmentesen állapítja meg, hogy feleslegesek. Az egyetemi jegyzetek közt hamvad el öngyilkos felesége fényképe is.



Hogy embert próbáló küldetését teljesíthesse, le kell számolnia múltjával és a rábízott feladatra kell összpontosítania. Kelvin igyekszik úgy viselkedni, mint az *Űrodüsszeia* küldetésükkel katona módjára azonosuló úrhajósai. A film elején a mező növényei ölelték körbe, most ő ölti magára a gépi környezet vonásait. Filmnyelvi finomság: lyukacsos sárga pólója a fémlemezborítás mintáját ismétli.



A 2001 *Űrodüsszeiában* (jobbra fent) az űrhajó belső tere steril, pormentes, pontos rendet tükröz, a *Solarison* ellenben, ahogy az odeérkező Kelvin megállapítja, káosz uralkodik, széthányt alkatrészek, kacatok, piszkos limlomok és a múlt, azaz a földi kultúra rekvizítumai, szőnyegek, szobrok, porcelánok, lovakat ábrázoló metszetek mindenfelé (balra lent). Kivétel a Kelvinnek fenntartott szoba, ezt korábban feltehetőleg zárva tartották, mert ott még ugyanaz a fajta rend uralkodik, mint az amerikai filmben (jobbra lent). A két kutatócsoport eredetileg ugyanolyan gondolkodással vágott neki az expedíciónak, hogy kapcsolatba kerüljenek az idegen értelemmel.



A *Solaris* legénysége, a fizikus Gibarjan, az űrbiológus Sartorius és a kibernetikus Snaut is szeretné olyan hűvös fegyelmességgel végezni a munkáját, mint a hibernált társaikat felügyelő Bowman és Poole a *Discovery One* fedélzetén. Szeretné, de *képtelen rá*. Tisztán funkcionális környezetüket, melyben nekik is pusztán funkcióként kellene működni, a Földről hozott holmikkal igyekeznek emberi életre alkalmassá tenni. Az elrongyolt idegzetű Snaut mutatja meg például Gibarjan találmányát, hogyan kell a ventilátor fémburkolatára papírcsíkokat ragasztani, melyek aztán éjszaka a lombsusogás hangját utánozzák.



A legénység itt képtelen beilleszkedni a poszthumán jövő keretei közé. Ennek legfőbb akadálya pedig épp az az *emlékezet*, amitől Kelvin a hajnali fényképégetés rituáléjával igyekezett megszabadulni. S ahogy például egy ázsiai utazás alkalmával mindannyian megtapasztalhatjuk, mit jelent európainak lenni, a tudósokat is a bolygón örvénylő élő óceánnal, ezzel a titokzatos, másfajta értelemmel való találkozás ébreszti rá, kik is ők valójában. A *Solaris* nem fogalmi nyelven veszi fel velük a kapcsolatot, hanem az emlékeikben élő emberek kézzelfogható másait küldi el hozzájuk. Ettől kezdve figyelmük középpontjába a szégyen, a tagadás, az elfojtás – megannyi nagyon is emberi lelki folyamat kerül.

„Nekem ez rettenetes. Nem bírom”, mondja Gibarjan az öngyilkossága előtt felvett, s barátjának, Kelvinnek szánt videoüzenetben. Nem a „látogatók” jelenlétére gondol, hanem a feltámadt lelkifurdalásra.

Kelvinhez is látogató érkezik: öngyilkos felesége, Harey, akinek fenyegetőzését a pszichológus annak idején nem vette komolyan, és magára hagyta. Rossz érzése támadt, de mire visszaért, már késő volt. A lélek tudósaként nem ismerte fel jól a helyzetet. Nem a tudás hiányzott belőle, hanem a szeretet. Kelvin az elfojtás műveletét először egyszerűen anyagi síkon valósítja meg: becsalja a nőt egy rakétába és kilövi az űrbe. Gombnyomásra akar megszabadulni a múlttól. Ez azonban itt nem vezet célra: az óceán új és új másolatokat küld. *Más térben vagyunk: a lelkiismeret terében.*



Különös zárvány a *Solarison*, ezen a zömében fémből és műanyagból épített úrállomáson a faburkolatú könyvtárszoba, ahol régimódi, papírra nyomtatott könyvek sorakoznak a polcokon. A legsúlyosabb akadály a pusztá funkcióvá,

„tudóssá”, „kutatóvá” egyszerűsödés útján, mint láttuk, az emlékezet és a lelkiismeret. A könyvtárszoba a kultúra, a kollektív emlékezet alkotásainak gyűjtőhelye. Snaut, akinek sebzettségét kiszakadt, szétfeslett karú zakója is érzékelteti, az átélt gyötrelmek hatására másként tekint a felhalmozott tudás szentélyére. Belepillant a könyvbe, amit Kelvin olvas. „Halandzsa!”, mondja kihívóan, s elhajítja. Ment-e a könyvek által a világ elébb?



Ám az asztalon felhalmozott köteteket a padlóra szóró Snaut sem akarja „ledönteni, amit ezredek / Ész napvilága mellett dolgoznak”. Elvetni „a bölcsek és a költők műveit, / S mit a tapasztalás arany / Bányáiból kifejtett az idő”, csak éppen fájdalmasan szembesül azzal, hogy kínzó életproblémáinak feldolgozásában vajmi keveset segít a sok tudós írás. Végül megtalálja a *Don Quijotét*, kiemeli a halomból, s lapozgatni kezdi, közben a „vendégek” zaklatásaira panaszkodik: „Mindig éjjel háborgatnak. Pedig hát aludnia kell az embernek. Ez a bökkenő.”

A „bökkenővel” megidézett Hamlet a halált követő kellemetlen álmoktól tart, melyekből már nincs felébredés, Snaut viszont épp aludni szeretne, pihenőt a nyomasztó, lázálomszerű ébrenlétből. Kelvinnel olvastat fel a regényből: „Én csak egyet tudok, uram. Amikor alszom, nem ismerek félelmet, se reményt, se fáradtságot, se fájdalmat. Köszönet az álom feltalálójának. Ez az egyetlen adomány, amiből mindenkinek egyformán jut, amely egyenlővé tesz pásztort és királyt, bolondot és bölcset. A mély álommal csak egy baj van: azt mondják, igen emlékeztet a halálra.”, olvassa Kelvin. „Még sohasem tartottál ennyire választékos beszédet, Sancho”, folytatja a rezignált Snaut, magára osztva a szélmalomharcos lovag szerepét.

Snautnak az alvás hiányzik, ez a gyógyító-feldolgozó jellegű folyamat. Görcsösen ébren tartja a megelevenedett lelkiismeret. A ráció „varázstalanított” világa, ahogy Max Weber nevezte, ha gyanakvással tekint arra, ami irracionális, ha túlhaladottnak, kiküszöbölendő rossznak tartja, hasonlóan alváshiányos helyzetbe jut. Márpedig az embert a tartós alvásmegvonás rendkívül befolyásolhatóvá teszi, s hosszú távon akár halált is okozhat. A fellépő hallucinációk miatt épp az alvástalan állapot válik álomszerűvé. A szünet nélküli ésszerűség, illetve a lidércnyomásos irracionális uralma egyazon jelenség két oldala.

Goya híres rézkarcán, a *Caprichos* 43. darabján ez a felirat áll: „Az ész álma szörnyeket szül”. Vajon mit jelent ez a mondat? Ha alszik az ész, elszabadul a fenyegető irracionális? Vagy hogy az ész álmai (az ész konstrukciói) szörnyűségesek? A rézkarchoz készített egyik vázlaton cím is szerepel: *Az alvó alkotó*. Nem tudós, hanem művész borul az asztalra. Goya értelmezésére a Pradóban őrzött kéziratából következtethetünk. Eszerint: „a képzelet, ha elhagyja az ész, szörnyeket szül, ám ha egyesül vele, minden művészet szülőanyja és csodák forrása”.



Voltaképpen a felirat mindkét értelmezése helytálló: ha az ész külön költözik a képzelettől, álomtalan lidércnyomást teremt, s az észről lehasadt, az ész világából száműzött, megvetett képzelet sem termel mást, csak rémképeket. Az sem biztos, hogy ha már elszakadtak egymástól, és idegenné váltak, lehet-e a kettőt egyesíteni. Melyikük végzi majd el ezt a műveletet? Az ész, amelyik nem tud mit kezdeni a rendszerében ábrázolhatatlan, oda nem illő elemekkel? Vagy a saját látomásainak súlya alatt görnyedő képzelet? Egyik sem valószínű. Vissza kell hát-rálnunk oda, ahol a kettő még nem létezett külön, mert egy magasabb és eredendőbb szint funkciói voltak csupán.

Ez bizony nagyon más, mint az *Űrodüsszeia* haladáskultusza, vagy az ész és képzelet együtt-működését megvalósítani ígérő „tudományos-fantasztikus irodalom”.

A *Solaris* tudósai valami nagyon idegen létformát akarnak megérteni, ám kiderül, hogy nem boldogultak még a lét legismerősebb alakzataival, a saját környezetükben élő emberekkel sem. A „vendégeit” minden erővel makacsul titkoló (sikeres elfojtó) Sartorius kényszeres típus. Egyetlen világot ismer el, az ész világát, és egyetlen szentséget, a „kutatást”. Kizárólag a tisztos helytállásban hisz, és a születésnapját ünneplő Snaut kollégát is a tudomány hőseként

köszönti – mire a némileg kapatos kibernetikus kiönti a szívét: „Tudomány? Badarság. A mi helyzetünkben például a zseni és az ostoba is tehetetlen. Mondjuk ki már egyszer őszintén, hogy mi egyáltalán nem a kozmoszt akarjuk meghódítani, csak a Földet akarjuk kiterjeszteni a mindenség határáig, és nem tudunk mit kezdeni a másfajta világokkal, nem is kellene azok nekünk. Nekünk csak tükrök kellene. Kapcsolatokat keresünk, de nem találunk. Annak az embernek a helyzetében vagyunk, aki olyan célra törekszik, amitől tulajdonképpen fél, amire nincs szüksége. Az embernek emberre van szüksége.” A zárómondat pátozától megcsömörlött Snaut az iszákosok hirtelen támadt rosszkedvével fordul el.

Más térben, gyertyatartók, antik szobormásolatok és Bruegel-festmények reprodukciói között, kristálycsillár alatt üldögélnek a száműzött űrhajósok – mintegy két világ határán. Embervoltukat sem levetkőzni, sem a maga teljességében megélni nem képesek. Kelvin teszi meg a legnagyobb lépést, mégpedig azzal, hogy feladja a hiábavaló küzdelmet. Nem akarja többé sem lerázni, sem mások elől eltitkolni a különös jövevényt: feleségeként mutatja be a többieknek. Azaz: vállalja saját ember voltát. Nem feladatot végrehajtó fehérjetömeg, hanem bűneivel, tévedéseivel és betegségeivel is az egyéni és kollektív emlékezet, a kultúra és a tradíció őrzője, azé a viszonyításé ponté, ami nélkül egyetlen bűnt, betegséget vagy tévedést sem lehetne soha felismerni.

A súlytalanság kegyelmi pillanatában Bach zenéjére és Bruegel képein keresztül megnyílik az út az emlékezet időtlen tereibe. Kelvin és Harey harmonikus együttléte a technikai okokból beállt átmeneti súlytalanság megszűnte után is folytatódik, s azzal ér véget, hogy a virtuális Harey súlyos felismerésre jut, amire jellegzetesen emberi választ ad: öngyilkosságot követ el.

Kelvin vendége, Harey éppúgy „neutrínóanyagból” készült másolat, mint a többi vendég. Azt sem viseli el, ha csak egy percre magára hagyják. Nem önálló létező ugyanis. Ez azonban csak fokozatosan tudatosul benne. Mikor ráébred, hogy nem ember (miként Ádám és Éva ébredtek rá a bűnbeesés után a Paradicsomban, hogy meztelenek), meg akarja ölni magát, hiába. A „neutrínóanyag” másként viselkedik. A sebek gyorsan begyógyulnak, és Harey feléled a megivott folyékony oxigén okozta súlyos fagyási sérülésekből is.

A nő végül mégiscsak eltűnik az állomásról. Erre a film ad ugyan egy tudományos-fantasztikus magyarázatot (Kelvin éber állapotának agyhullámaival modulált röntgensugárzást irányítanak az óceánra, mire az „visszavonja a projekciót”), de a film logikája ennél többet sugall. Kelvin azzal, hogy feltétel nélkül elfogadta egykori feleségének jelenlétét – hiszen elszánta magát, hogy végleg az állomáson marad és vele fog élni –, vissza tudta fogadni az önmagából száműzött emlékeket, melyeket azon a bizonyos földi hajnalon fénykép formájában rituálisan elégetett.

Az állomásra érkező vendégek a bűntudat alakzatai: a bűntudat elleni védekezés, a háritás, a kirekesztés energiái tartják életben őket. A feltétel nélküli elfogadás (a szeretet) megszünteti külön-létüket.

„Van-e jogom lemondani a lehetőségről, hogy kapcsolatot teremthetünk ezzel a folyékony kolosszussal, mely már emberek százait nyelte el, s mely tudtán kívül ringatott, mint egy porszemet?”, morfondírozik a magára maradt Kelvin, s bár a Solarisról beszél, szavait éppenséggel az embert dajkáló Létre is vonatkoztathatjuk.

A Solaris sokat vitatott zárójelenete, ami ellen Lem, a tudományos-fantasztikus író annyira tiltakozott, pontosan arról a visszahátrálásról szól, amit ész és képzelet megbomlott egysége tesz elkerülhetlenné. Kelvin drámai események során elfogadta halott feleségét, hogy legvégül eltűnését, azaz halálát is el kelljen fogadnia. A záró képsorok megismétlik a film elején látott motívumokat: a tavat, a hullámzó vízínövényeket – az életet. Változik a perspektíva. Kelvin, aki mostantól másként tekint az életére, a ház ablakán bepillantva látja, hogy – immár nem *odakint*, hanem *odabent* – esik az eső. Mint a magasba emelkedő kamera mutatja, ez a ház és ez a park valójában a Solarison zárványként képződött kis sziget. *Más térben vagyunk. A lelkiismeret terében.*



A tékozló fiú hazatérése: Kelvin a szülői ház lépcsőjén térdre hull az apja előtt. Visszahátrál az ész és képzelet kettéválása elé, visszatér a természethez, mely saját természete is, az eredethez, ahol Atya és Fiú, az Isten és az emberré lett Isten, a Lét és akit a Lét dajkál, egyek.

