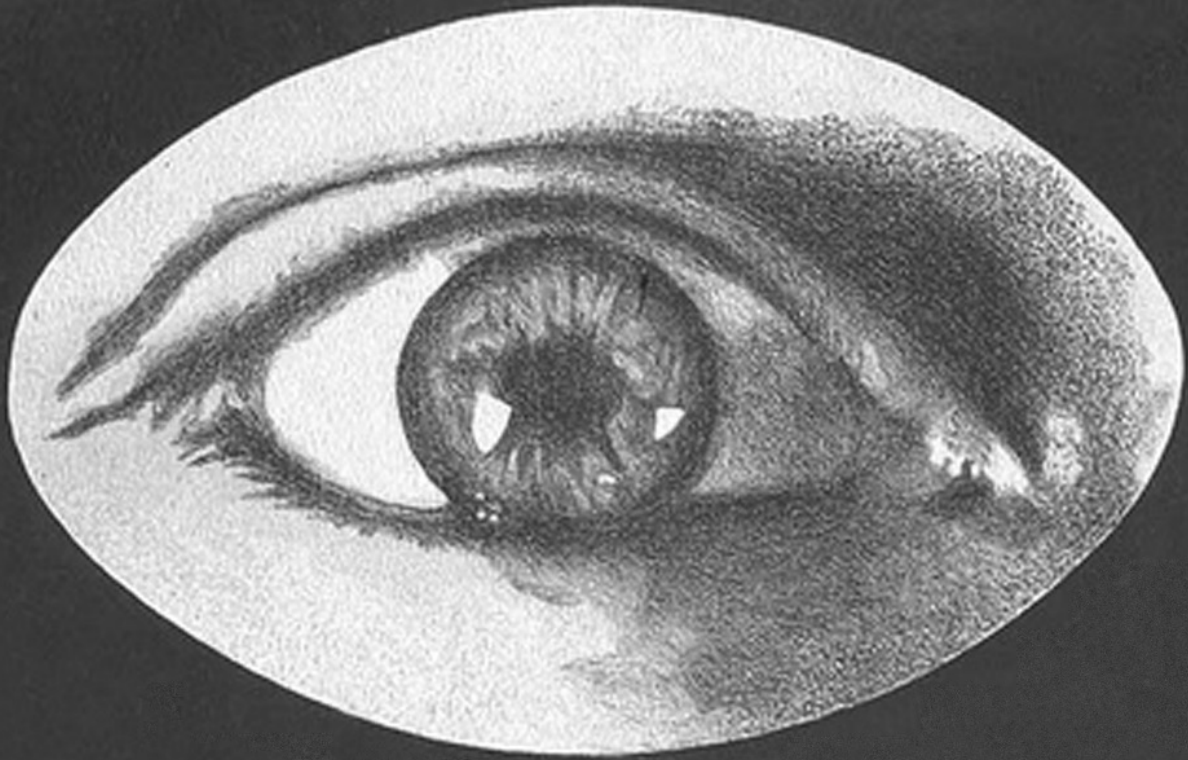


FILMSZEM

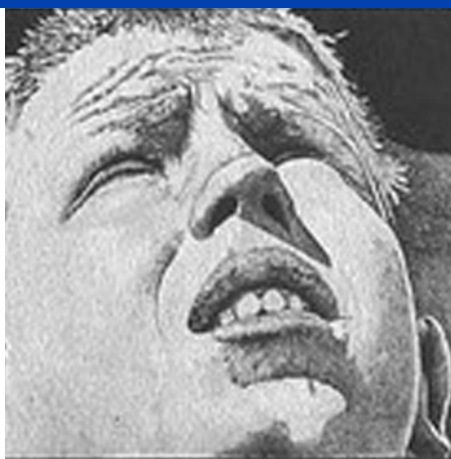
2022

Film/kultúratudományi online folyóirat - XII. évfolyam 4. szám

Hungarian Online Journal for Film and Cinema Studies Vol. 12. Issue 4.



Orosz víziók



FILMSZEM XII./4.



FILMSZEM - film/kultúratudományi online folyóirat

XII. évfolyam 3. szám - (2022) TÉL

(Megjelenés dátuma: 2023. június)

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

The Issues of this Journal are archiving in the Electronic Periodical Archive & Database of the National Széchényi Library Hungary.

This Issues contains links to external websites of third parties, on whose contents we have no influence. Therefore, we cannot assume any liability for these external contents. The respective provider or operator of the pages is always responsible for the content of the linked pages.

Every effort has been made to obtain permission to use all copyrighted illustrations reproduced in this issue. Nonetheless, whosoever believes to have rights to any of the materials is advised to contact the publisher.

Tartalomjegyzék

Gajdos Nárcisz: <i>Képiség és szakralitás</i> (<i>Dosztojevszkij: Félkegyelmű; Tarkovszkij: Stalker</i>)	4-33
Vida Tamás: <i>Oroszország rövid története - Az új szovjet ember születése és bukása</i> <i>Szergej Loznyica dokumentumfilmjeiben</i>	34-53



Gajdos Nárcisz*

Képiség és szakralitás

- Dosztojevszkij: A félkegyelmű; Tarkovszkij: Sztalker

Bevezetés

Dolgozatunk fő célja, hogy feltárjuk F.M. Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regénye, és Andrej Tarkovszkij *Sztalker* című filmje közötti poétikai párhuzamokat. Ezen párhuzamok vizsgálatában részben Tarkovszkij naplóbejegyzéseire¹ és munkásságát összegző elméleti reflexióira, *A megörökített időre*², részben pedig a regény és a film poétikai interpretációjára fogunk támaszkodni.

Dosztojevszkij regényei Tarkovszkij egész életművére nagy hatással voltak. Ismeretes, hogy Tarkovszkij nagyra értékelte Dosztojevszkij munkásságát, naplójában folyamatosan hangsúlyozza a dosztojevszkiji gondolatok fontosságát, regényei zsenialitását. Igor Jevlampijev egyenesen így fogalmaz: *„Biztosan kijelenthetjük, hogy Tarkovszkij művészetét az elejétől a végéig áthatják Dosztojevszkij képei és gondolatai, miközben a nagy orosz író Tarkovszkijra gyakorolt hatásának teljes mértékét még nem sikerült feltárni.”*³ *A megörökített időben* hosszasan foglalkozik a filmkészítés problémáival, a művészet fontosságának és lényegének feltárásával. E problémák fejtegetése közben Dosztojevszkij állandó példatárát jelent a számára. Egyebek között így ír: *„Rendkívüli jelentőséget tulajdonítok annak a Dosztojevszkijjel induló orosz kulturális hagyománynak, mely lényegében nem bontakozhatott ki a maga teljességében a mai Oroszországban.”*⁴ Tarkovszkij nem csak a kulturális hagyományok tükrében tisztelte Dosztojevszkijt, hanem a regénybeli karakterek ábrázolásai is lenyűgözték. Többször is idéz párbeszédet az *Ördögök* című

* Gajdos Nárcisz a Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Szlavisztika MA szakának hallgatója. Tanulmányát a 36. OTDK-ra készítette el, amellyel 2. helyezést ért el a Ruszisztika tagozatán belül. Ennek szerkesztett változatát adjuk közre.

¹ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002,

² TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002,

³ «Можно с уверенностью сказать, что творчество Тарковского от начала до конца пронизано образами и идеями Достоевского, при этом в полном объеме тема влияния великого русского писателя на Тарковского все еще остается нераскрытой»
ЕВЛАМПИЕВ Игорь: *Художественная философия Андрея Тарковского*. Уфа: ARC, 2012. стр. 7.

⁴ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 188. o.

regényből a véleménye alátámasztására, ezzel kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy: „*Dosztojevszkij zseniálisan megmutatta ebben a jelenetben azt a zavart, fogyatékos és nem teljes értékű léleállapotot, mely a szellemi értelemben impotensnek nevezhető modern ember egyre állandóbb ismertetőjegyévé válik.*”⁵ Az *Ördögök* kapcsán megfogalmazza, hogy ez egy zseniális, profetikus könyv, amelynél jobban senki sem ábrázolta jobban a hitványságot.⁶ Dolgozatunk szempontjából fontos kiemelni egy, *A félkegyelmű* zárójelenetéhez fűződő gondolatot. Tarkovszkij számára különösen fontos ez az utolsó jelenet, hiszen ahogyan ő fogalmaz, a hősök beállítása és külső helyzete lehetővé teszi a néző (ez esetben az olvasó) számára, hogy megfigyeléseik segítségével megértsék a hősök lelkiállapotát. „*Gondoljunk csak arra, hogy Dosztojevszkij A félkegyelmű című regényének zárlatában a jellemek és helyzetek micsoda megrendítő igazsága van jelen! Rogozsin és Miskin herceg hatalmas szobában ülnek, egymás mellett, csaknem összeér térdük, és éppen a kívülről képtelennek és értelmetlennek látszó helyzetükkel döbbenetnek meg minket, mely belső állapotuk abszolút igazságától tanúskodik. Itt éppen a mélyértelműségről való lemondás teszi a beállítást éppoly meggyőzővé, mint amilyen maga az élet.*”⁷

Tarkovszkij gyakran hangsúlyozta a megfigyelések fontosságát, amelyvel kapcsolatban így fogalmaz: „*Minél pontosabb a megfigyelés, annál páratlanabb. És minél páratlanabb, annál jobban megközelíti a képiséget. Dosztojevszkij rendkívül pontosan beszélt arról a maga idejében, hogy az élet fantasztikuma minden képzeletet felülmúl!*”⁸ A képiség fontosságára a későbbiekben még bővebben kitérünk, hiszen célunk éppen annak a bemutatása, hogyan értelmezi Tarkovszkij a művészi képet, illetve hogyan jelennek meg és milyen súlyos szerepük van *A félkegyelmű*ben megjelenő képeknek. Azt gondoljuk, hogy a két mű problematikája – mind térben, mind időben – erősen kötődik ezen képekhez, amelyek egy apokaliptikus világképet vetítenek elénk.

Jelen dolgozat célja továbbá, hogy megkíséreljük annak feltárását, hogyan hathatott *A félkegyelmű* a *Sztalkerra*, illetve milyen közös motívumok és utalások lelhetők fel a két műben. Egyrészt ez a kapcsolat nem magától értetődő, hanem bizonyításra szorul, hiszen közismert, hogy a *Sztalker* szigorúan véve egy másik tudományos-fantasztikus regény, a *Piknik az árokparton* (oroszul: *Пикник на обочине*) megfilmesítése, amelynek eredendően semmi köze Dosztojevszkij regényéhez. Akkor min alapulhat a két alkotás közti párhuzam? Másrészt vajon hogyan lehet értelmeznünk e három műalkotás kapcsolatát? A hatás, az újraértelmezés, esetleg az allúzió felől? Miféle intertextuális és intermediális viszony köti össze a három művet?

⁵ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 42. o.

⁶ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 550. o.

⁷ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 24. o.

⁸ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 105. o.

Illetve mondhatjuk-e, hogy Tarkovszkij a filmnyelv segítségével valójában újraértelmezi *A félkegyelműt*, annak alapproblematikáját, esetleg saját választ ad a regényben felvetett művészi kérdésekre? Hiszen a pétervári, sokszereplős bonyolult szerkezettel rendelkező regény látszólag igencsak távol áll a lecsupaszított, „minimalista” képi világgal,⁹ absztrakt tér-idővel és problematikával bíró, s azt kevés (lényegében öt) szereplővel megvalósító filmtől. A dolgozatban ezekre a kérdésekre keressük a választ.

Tarkovszkij és *A félkegyelmű*

Tudjuk, hogy Tarkovszkij először magáról Dosztojevszkijről, majd pedig *A félkegyelmű*ről tervezett filmet forgatni. Tarkovszkij naplóbejegyzéseiből látszik, hogy a rendezőt közel tíz éven át foglalkoztatta *A félkegyelmű* megrendezésének gondolata. Az első naplóbejegyzés a Dosztojevszkij filmről 1970. április 30-án született:

„Aligha van értelme megfilmesíteni Dosztojevszkijt. Inkább magáról F.M.-ről kell filmet készíteni: a személyiségről, az Istenéről, az ördögéről és a művészetéről. (...) A Dosztojevszkij értelmet adhatna mindannak, amit filmesként szeretnék megvalósítani.”¹⁰

Ezután még *A kamasz* megrendezésének gondolatát is felvetette¹¹, 1971. szeptember 19-én pedig, még mindig a Dosztojevszkij film forgatókönyvén dolgozva nagy teret szánt egy, *A félkegyelmű*ben játszódó jelenetnek.

„A FORGATÓKÖNYVHÖZ: A roham a lépcsőházban. A félkegyelműből vett részletekkel – Rogozsinnal és Miskin herceggel – kevert valóság. A kés...”¹²

Végül 1973. február 1-én ír arról, hogy felmerült *A félkegyelmű* megrendezésének gondolata.

*„Felmerült az ötlet, hogy rendezzem meg *A félkegyelműt* a televízió számára, színesben, hét részben.”¹³*

Az utolsó naplóbejegyzés ezzel kapcsolatban 1980. december 28-án íródott:

*„Nincs kedvem *A félkegyelmű*hez. Valami mást szeretnék megrendezni: olyan filmet, ami egy halálos beteg íróról szól.”¹⁴* A majdnem egy évtized alatt sokat elmélkedett, hogyan is lehetne filmet készíteni *A félkegyelmű*ből. Jól látszik, hogy Tarkovszkij véleménye sokszor megváltozott a regénnyel kapcsolatban. 1973-ból van egy feljegyzése, miszerint unalmasnak tartja a regényt,

⁹ Maya Turovszkaja kifejezése, v.ö.: ТУРОВСКАЯ, Майя: 7 ½ или фильмы Андрея Тарковского, Санкт-Петербург, Сеанс, 2021. 281. o.

¹⁰ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 7. o.

¹¹ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 23. o.

¹² TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 63. o.

¹³ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 92. o.

¹⁴ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 360. o.

és nem foglalkoztatja többé a megrendezésének gondolata, mégis, pár hónappal később már arról ír, hogy mindenképpen ki kell harcolnia, hogy elkészíthesse. Az egyik legérdekesebb feljegyzés 1975. májusából származik, amikor úgy fogalmaz: „*Unalmas lesz a Sztalkert megrendezni, pedig tudom, HOGYAN kell. Unalmas lesz A félkegyelmű rendezése. Saját igazságot akarok.*”¹⁵

Dolgozatunk szempontjából az ugyan ebből az évből származó, januári feljegyzés is kiemelt fontosságú:

„*Levelet írtam Jermasznak, amelyben arra kértem, hogy azonnal hozzon döntést a további munkámról. Utaltam rá, hogy A félkegyelmű vagy a Dosztojevszkijről szóló film jöhet szóba. Biztosan visszautasítja majd mind a kettőt, akkor még egy levelet írok neki és mellékelem az Iván Iljics halála és a Piknik szinopszisát, amelyeket a Stúdiónak is elküldök.*”¹⁶

Ebből a feljegyzésből látszik, hogy *A félkegyelmű* és a *Piknik az árokparton* egyszerre álltak Tarkovszkij rendezési szándéka alatt. Simonetta Salvestroni is megfogalmazza, hogy az ok, amiért Tarkovszkij végül a *Piknik az árokparton*t rendezhette meg, nem más, minthogy a Goszkino előnyben részesítette a Sci-fi műfaját.¹⁷

Ezeket a tényeket figyelembe véve világosan láthatjuk, hogy Tarkovszkij *A félkegyelmű* problémakörét, illetve rendezésének gondolatát nem felejtette el, hanem amennyire lehetősége volt rá, egy másik történetbe ültette át.

Tarkovszkij alkotói munkássága alatt nem ez az első eset, amikor egy adott történetet egy másikon keresztül mutat be. Maja Turovszkaja a Tarkovszkijről írott könyvében idézi fel, hogy akárcsak az *Iván gyermekkor* (oroszul: *ИВАНОВО ДЕТСТВО*) forgatása közben, úgy a *Solaris* (oroszul: *СОЛЯРИС*) megfilmesítésénél is vita alakult ki a rendező és a regény írója közt.¹⁸ Stanislaw Lem felháborodására a filmet átírták Dosztojevszkij motívumai. Tarkovszkijra jellemző módon, egy olyan regényt választott készülő filmje alapjául, írja Turovszkaja, amelyben a fő gondolat mélysége megtalálható, azonban mégsem nevezhető „tökéletes” műalkotásnak. Tarkovszkij szerint a lényeg az, hogy a *Solaris*ban Stanislaw Lem egy, a szívéhez közel álló problémát, a küzdelem útján történő erkölcsi átalakulás problémáját veti fel.¹⁹

Ha elfogadjuk azt a tényt, hogy Tarkovszkij alkotói módszeréhez hozzátartozott, hogy úgy adaptált regényeket, hogy egy másik üzenetet közvetített annak cselekményével, vagy egy másik történeten keresztül kísérelte meg a megoldását egy művészi problémának, nem fogunk meglepődni azon, hogy a címszereplő, a Sztalker alakja erős hasonlóságot mutat Miskin herceg alakjával.

¹⁵ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 172. o.

¹⁶ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 142 o.

¹⁷ САЛЬВЕСТРОНИ, Симонетта: Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура, Москва, Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007, 102. o.

¹⁸ ТУРОВСКАЯ, Майя: 7 ½ или фильмы Андрея Тарковского, Санкт-Петербург, Сеанс, 2021, 183. o.

¹⁹ ТУРОВСКАЯ, Майя: 7 ½ или фильмы Андрея Тарковского, Санкт-Петербург, Сеанс, 2021, 200. o.

Tarkovszkij egy interjúban arról beszél, hogy a Sztalker ugyanazt az utat járja be, mint Don Quijote és Miskin herceg...ezek azok a hősök, akik a gyengeség erejét fejezik ki.²⁰ A naplójában pedig így fogalmaz a Sztalkerről:

„...az új forgatókönyv alapján (mindent újra kell írnom, mert újjáalkottam Sztalker alakját: nem valamiféle drogkereskedőnek vagy vadorzónak, hanem a Zóna hívő, pogány rabjának kell lennie). Most mindent előlről kell kezdenem, de vajon lesz-e hozzá erőm?”²¹

Miskin herceg és a Sztalker alakja közötti párhuzamok - A megváltó hős²²

Tarkovszkij *A megörökített időben* leírja, hogy a Sztalkerban érezte először annak szükségét, hogy határozottan láttassa azt a pozitív értéket, amely az embert élteni. A Sztalkerral kapcsolatos célja annak meghatározása volt, hogy a szeretet az a csoda, amely képes szembeszállni a világ reménytelenségével.²³ Tarkovszkij minden filmje kapcsán sokat foglalkozott a szeretet és az áldozathozatal képességének megjelenítésével. Amíg Dosztojevszkij azt vallja, hogy a szépség fogja megváltani a világot, addig Tarkovszkij művészetében a szépség szerepét a szeretet, és a másokért vállalt áldozathozatal képessége váltja fel. Egy helyen meg is fogalmazza, „a szabadság nem más, mint a szeretet nevében hozott áldozat”.²⁴

Tarkovszkij, ha szabadságról beszél, belső szabadságra gondol, ennek hordozója a Sztalker is. Ő az, aki önmagát másokért feláldozva nyeri el a legteljesebb szabadságot, ami lehetővé teszi, hogy hitet találjon és másoknak is hitet adjon egy mára már kiüresedett világban. A Sztalker ebben Miskin hercegre hasonlít. Miskin is szabad, birtokolja a belső szabadságot és a belső látás képességét, ezért szavai különös hatással vannak és útmutatásul szolgálnak a regény többi szereplői számára.

Miskin herceg alakja az első próbálkozás az orosz irodalomban az úgynevezett pozitív szépség (oroszul: *положительно прекрасное*) megteremtésére. Dosztojevszkij Szofja Ivanovának írt leveléből látszik, milyen nehéz feladat e szépség megteremtése: „A regény fő gondolata: egy tökéletes szépségű ember ábrázolása. Nincs ennél nehezebb a világon, különösen most. (...)”

²⁰ АПОСТОЛОВ, Андрей. 2020. “Хроника великой неустрахи: Идиот Андрея Тарковского.” Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 10. DOI: <https://dx.doi.org/10.17892/app.2020.00010.139>:« Сталкер, - утверждает Тарковский – встает на тот же путь, что и Дон Кихот, князь Мышкин... это герои, которые выражают силу слабости. »

²¹ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 200. o.

²² Jurij Lotman kifejezése. Vö.: ЛОТМАН, Юрий: *Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben*, In: Szép literatúrai ajándék. Pécs, 1995/3 – 1996/1. 127. o.

²³ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 191. o.

²⁴ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 178. o.

A világon csupán egyetlen pozitív szépségű személyiség létezik: Krisztus, úgy-hogy ennek a mérhetetlen, végtelen szépségű személyiségnek a megjelenése is természetesen végtelenül csodálatos..."²⁵ Miskin, aki váratlanul érkezik meg Svájcba a mára már bűnössé vált Oroszországba, még a tiszta, paradicsomi állapotot tükrözi.²⁶ Ellenben Miskin, a szépség hordozója, naivitásával és a Dosztojevszkij által felruházott „szent betegséggel” sokszor mégis inkább nevetségesnek tűnik. A nevetségesség, a szent balgaság kérdése mély kulturális gyökerekhez nyúlik vissza. A nevetségesség erősen kötődik a kigúnyolás gondolatához, amit Pilinszky János Simone Weilt idézve így magyaráz: „...Jézus valóban a leggyötrelmesebb, legmegalázóbb halált szenvedte el, ami feneketlen kiközösítettségében semmiben sem különbözött egy közönséges bűnöző halálától.”²⁷

Miskin, ahogyan a Sztalker is, sokak által nevetségesnek tarott, kiközösített balgatag, akiken gúnyolódnak, pedig mindketten a „gyengeségben megnyilvánuló erő” megtestesítői. A film végén, a Sztalker felesége is megemlíti: „Tudják, az édesanyám nagyon ellenezte, hiszen biztosan rájöttek már, hogy afféle istenbolondja ő... Az egész környék rajta nevetett. Ügyetlen volt és szájalmas valahogy...”²⁸ Azonban a nevetségességen túl, az eredeti, orosz szövegben elhangzó „он же блаженный” kijelentés egyértelműen a szentséghez kapcsolja a Sztalker alakját.

Miskin herceg váratlan oroszországi megjelenése is a szentséghez köthető, hiszen a hosszú utazás már önmagában ehhez a gondolatisághoz kapcsolódik. A szentségre való törekvés magában foglalja a letelepedés visszautasítását és az útrakelés szükségszerűségét.²⁹ Miskin hercegre és a Sztalkerra is jellemző a folyamatos helyváltogatás. Miskin herceg esetében ez a helyváltogatás több helyen is megjelenik. Először a Szentpétervárra utazás, később pedig az ingázás Moszkva és Szentpétervár között, majd a regény végén visszakerül oda, ahonnan elindult – Svájcba. A Sztalker esetében is magától értetődik ez a gondolatiság; a Zónába való utazás maga a helyváltogatás, mégpedig a profán világból a transzcendenciába való átlépés.

A két főhős alakja a megváltó hős gondolatán keresztül is vizsgálható. A megváltó hős kérdését a szakirodalom már korábban is tárgyalta, különösen Jurij Lotman észrevételei figyelemreméltóak ezzel kapcsolatban. „Ez a hős-típus a szüzsét tekintve, két módon jelenhetett meg: érkezhett idegenből – az orosz élet szempontjából „kívülről” –, mint a Megváltó a pusztából.”³⁰

²⁵ Idézi: HAVASI Ágnes: *Dosztojevszkij szentjei*, Budapest, L'Harmattan, 2008, 12-13 o.

²⁶ HAVASI Ágnes: *Dosztojevszkij szentjei*, Budapest, L'Harmattan, 2008, 15. o.

²⁷ HAVASI Ágnes: *Dosztojevszkij szentjei*, Budapest, L'Harmattan, 2008, 15. o.

²⁸ Idézi: Kovács András Bálint és SZILÁGYI Ákos: *Tarkovszkij- Az orosz film sztalkere*, Helikon Kiadó, 1997, 219-220. o.

²⁹ Kovács András Bálint és SZILÁGYI Ákos: *Tarkovszkij- Az orosz film sztalkere*, Helikon Kiadó, 1997, 241. o.

³⁰ LOTMAN, Jurij: *Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben*, In: Szép literatúrai aján-dék. Pécs, 1995/3 – 1996/1. 128. o.

Ez a megállapítás Miskin hercegre teljes mértékben igaz, amiben egyértelműen megjelenik az utazás és a helyváltoztatás fontossága. Rogozsin úgy, mint Miskin, szintén a lelki szépség, illetve e szépségre vágyakozás gondolatához kapcsolható. Tarkovszkij így nyilatkozott erről: „Amikor Dosztojevszkij a szépségről beszélt, bizonyára a lelki tisztaságra gondolt, amellyel például Miskin herceg vagy Rogozsin rendelkezik, nem pedig Nasztaszja Filippovna testi szépségére, aki valójában egy közönséges, bukott nő volt.”³¹ Ez a megállapítás, miszerint Miskin herceg és Rogozsin ugyan azon lelki szépség hordozói, Jurij Lotman gondolataival is kapcsolatba hozható. Lotman fogalmazza meg a megváltó/pusztító ikerpár jelentőségét, amilyen párként Miskin és Rogozsin alakjait is vizsgálhatjuk. Rogozsin, mint Miskin herceg démonja *A félkegyelműben* is megjelenik. „A különös és félelmetes démon végleg melléje szegődött, és most már nem akarta elhagyni többé.”³² A „pusztító” hős fontos tulajdonsága, hogy gonoszsága legvégső fokára jutva, „megváltóként” születik újjá.³³ Rogozsin esetét, szibériai büntetését ilyen újjászületés-történetként értelmezhetjük. Dosztojevszkij maga is erre utal: „Az enyhítő körülmények figyelembevételével tizenöt évi szibériai kényszermunkára ítélték; az ítéletet zordan, némán és „tűnődve” hallgatta végig.”³⁴ Rogozsin némasága és tűnődése arra utal, hogy hősünk megváltozott, hallgatásából pedig azt következtethetjük, hogy elkezdett befelé figyelni, elindult az önvizsgálat, újjászületés útján.

Tarkovszkij úgy fogalmaz a *Sztalkerről*, hogy a főhős a kétségbeesés, a hitetlenség és a kétely percei után minden alkalommal újra átérzi elhivatottságát: a reményüket és illúziójukat vesztett emberek szolgálátát.³⁵ Ez a reményvesztett állapot, és a menekülni akarás Miskin hercegnél is megfigyelhető. A nyomasztó benyomások és a kilátástalanság közepette többször eszébe jut, hogy jó lenne mindent hátrahagyni és visszautazni Svájcba, a gyerekekhez: „...borzasztóan szeretett volna itthagyni mindent, és visszautazni oda, ahonnan jött, valahová messze-messze, az Isten háta mögé, elutazni innen azonnal, el sem búcsúzni senkitől sem.”³⁶

³¹ АПОСТОЛОВ, Андрей. 2020. “Хроника великой не встречи: Идиот Андрея Тарковского.” *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 10. DOI:

<https://dx.doi.org/10.17892/app.2020.00010.139>: «Безусловно, когда Достоевский говорил о красоте, он имел в виду духовную чистоту, которой, к примеру, обладали князь Мышкин или Рогожин, а не физическую красоту, скажем, Настасьи Филипповны, которая по сути своей была обычной падшей женщиной»

³² DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 235. o.

³³ LOTMAN, Jurij: *Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben*, In: Szép literatúrai ajánlók. Pécs, 1995/3 – 1996/1. 128. o.

³⁴ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 623. o.

³⁵ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 188. o.

³⁶ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 312-313. o.

A hősök a küldetésükbe vetett fáradhatatlan hitük segítségével jutnak túl az kétségbeesés pillanatain. A gyengének tűnő hősök mégis a legerősebbeknek bizonyulnak. Miskin herceg végül nem tudja megmenteni sem Nasztaszja Filippovnáat, sem pedig Rogozsint, így látszólag elbukik. Visszakerül ugyan abba az állapotba, ahogyan évekkkel ezelőtt került Svájcba, Schneider kezei alá.

Látszólag a Sztalker is elbukik, hiszen az embereknek nem kell a Zóna csodája. Az Író és a Professzor amikor a Szobához érnek, nem teszik meg az utolsó lépést. Leülnek a küszöbre, de nem lépnek át rajta. Tarkovszkij szerint, annak ellenére, hogy úgy tűnik, kudarcot vallanak, valójában mindannyian valami kimondhatatlanul fontos dologra, a hitre tesznek szert.³⁷ A látszólagos bukás még nem teljes bukás, hiszen ahogyan Dosztojevszkij, úgy Tarkovszkij művészi alkotásának középpontja is az egyén belső világa, minden szenvedésével és kételyével együtt, ahol a legfontosabb küldetés a hit megszerzése lehet.

„- Az Ön hősei – mondta a riporter, - hasonlítanak egy romantikus költemény hőseire. Mindig úton vannak... Például a Sztalker egy tipikus, romantikus séma alapján van felépítve.

- Csak nem állítja azt, hogy Dosztojevszkij romantikus – válaszolta Tarkovszkij – egyúttal az ő hősei is mindig úton vannak... előttük van az út, ami soha nem ér véget. Az a legfontosabb, hogy rajta álljunk... Ha az életed értelmére gondolsz, akkor már bizonyos értelemben megvilágítasz valamilyen szellemi problémát, már valamilyen útra álltál rá.”³⁸

A folyamatos úton levés, úgy, mint a zarándokoknál, a mi hőseinknél is az istenkeresés gondolatához köthető. Úton lenni, tehát úton lenni Istenhez. Az orosz értelmezőszótár kiemeli a félkegyelműnek (oroszul: *юродивый*) azt a tulajdonságát miszerint: *„a hívők véleménye szerint az éleslátás adományának a birtokosa”*.³⁹ Az éleslátás fontossága mindkét hősnél megjelenik. Miskin herceg már a Japansin tábornokkal való első találkozáskor feltárja ezt a képességét, amikor meglátja Nasztaszja Filippovna fényképét. *„Vidám az arca, de ő maga szörnyű sokat szenvedett, ugye?”⁴⁰*

A Sztalkernak is jó emberismerőnek kell lennie, hiszen ő dönti el, kit vezet be a Zónába. Mivel a Zóna nem enged át mindenkit, csak a reményvesztett embereket, ezért fontos, hogy jól válasszon útitársakat. *„Boldog vagyok. Ritkán fordul elő, hogy mindnyájan ideérünk. Jól csinálták. Rendes, kedves, becsületes emberek. Büszke vagyok, hogy nem tévedtem.”*

A félkegyelműek fontos jellemzője, hogy váratlanul bukkannak fel, küldetésük pedig a bűnnel szembesítő szerep, illetve az emberek és a társadalom

³⁷ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 191. o.

³⁸ САЛЬВЕСТРОНИ, Симонетта: *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*, Москва, Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007, 106. o.

³⁹ Idézi: HAVASI Ágnes: *Dosztojevszkij szentjei*, Budapest, L'Harmattan, 2008, 29. o.

⁴⁰ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 38. o.

erkölcsi tisztaságáért való aggodalom. Küldetésük teljesítése (vagy elbukása) után olyan váratlanul, ahogyan megjelentek, nyomuk vész. Csak időlegesen tartózkodnak a világban, majd visszavonulnak annak nyüzsgésétől.⁴¹ Ennek az átmeneti tartózkodásnak felel meg Miskin herceg rövid oroszországi tartózkodása. A Sztalker is el akar távolodni a világtól, kimondja, hogy családjával együtt a Zónába akar költözni, ahol senki sem bánthatja őket.

A félkegyelműek megjelenése és szerepvállalása a társadalomban egyértelműen kirajzolódik mindkét alkotásban. A Sztalker, mint ahogyan Miskin herceg, a cinikus és a materialista világ áldozatai. Ezzel egyidejűleg ők a lelkiismeret megtestesülései, ők hordozzák magukban a fényt.⁴² A két karakter, akik gyengeségükben nyerik el erejüket, és szeretetükkel képesek fényt mutatni mások számára, látszólagos bukásuk ellenére mégiscsak teljesítették küldetésüket, hiszen hitet adtak az embereknek.

Az általunk ismert magyar és idegen nyelvű szakirodalomban leginkább a Sztalker és Miskin alakja közti párhuzam felől közelítették meg a két mű rokonságát. A továbbiakban arra teszünk kísérletet, hogy egy másik perspektíván közelítsük meg a kérdést: a verbalitás és a vizualitás különleges kapcsolata felől. A *Sztalker* értelmezői egyetértenek, hogy ebben a Tarkovszkij-filmben különösen hangsúlyos szerepet jut a szövegnek, méghozzá a szereplők által elmondott monológoknak (ellentétben pl. a *Tükörrel*, ahol a láthatatlan narrátor, az én-elbeszélő hangja kíséri végig a filmet). S az is köztudott, hogy *A félkegyelműben* különösen fontos poétikai funkciót kapnak a képek és képleírások. Meglátásunk szerint kép és szó határán egy témáját, szakrális szimbolikáját és jelentőségét tekintve is kitüntetett kép áll: Hans Holbein *Halott Krisztusa*, amely mindkét alkotásban megjelenik: *A félkegyelműben* közvetlenül, míg a *Sztalkerban* átvitt módon. Értelmezésünk szerint e kép dosztojevszkiji értelmezése, illetve poétikai újraalkotása hozza létre a két mű közös problematikáját, amely a hősökben kialakult apokaliptikus világképhez kötődik. Mielőtt azonban rátérnénk ennek kifejtésére, vizsgáljuk meg a művészi kép, a festmény és a filmkép kapcsolatát.

⁴¹ NAVASI Ágnes: *Dosztojevszkij szentjei*, Budapest, L'Harmattan, 2008, 29-30. o.

⁴² САЛЬВЕСТРОНИ, Симонетта: *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*, Москва, Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007, 117. o.

A művészi kép

Tarkovszkij *A megörökített időben* hosszasan foglalkozik a művészi kép, illetve a képiség kérdésével. Értelmezése szerint a filmkép nem más, mint az időben kibontakozó jelenségek megfigyelése.⁴³ Tarkovszkij az időt magában a képben képzelel el, amellyel kapcsolatban így fogalmaz: *„Csak azzal a feltétellel jöhet létre autentikus filmkép (más egyebek mellett), ha az időben él, s minden egyes kockájában benne él az idő.”*⁴⁴

Elemzésünket nehezíti az a természetes tény, miszerint az irodalom és a filmművészet más eszközökkel dolgozik. Az irodalom ugyanis a szavakon keresztül hozza létre, míg a filmművészet vizuális úton jeleníti meg a valóságot. *A félkegyelműt* vizsgálva azonban figyelembe kell vennünk a képek és a képiség jelentőségét. Ebben a regényben ugyanis kifejezetten fontos szerepet játszanak a festmények, Hans Holbein *Halott Krisztus* című munkájától kezdve, Adelaida alakján át, aki, mint tudjuk, kiváló festői érzékkel rendelkezik, egészen Nasztaszja Filippovna gyónásáig, amelyben egy Krisztust ábrázoló festményt gondol ki. A képiség problémája végigkíséri az egész regényt, gyakran úgy tetszik, hogy ez a probléma a halál problémájához kapcsolódik. Tudjuk, hogy Dosztojevskij *A félkegyelműben* emlékezik meg a halálos ítéletről, amelyet konspirációs tevékenységéért kapott. Amikor Miskin herceg felidézi, hogy Lyonban egyszer látott egy kivégzést, rögtön ezután képtémát adott Adelaidának.

„– Az imént valóban (...) az volt a szándékom, amikor képtémát kért tőlem, hogy ezt az ötletet adom önnek: fesse meg a halálraítélt arcát a guillotine-csapás előtti percben, amikor még áll a vérpadon, és még nem feküdt le arra a deszkára.

– Hogyhogy az arcát? Csak az arcát? – kérdezte Adelaida. – Különös téma, de hát hogy lesz ebből kép?

*– Nem tudom, miért ne lehetne?! – mondta nagy hévvel, nyomatékkal a herceg. – Nemrég láttam Bázelen egy ilyen képet...”*⁴⁵

Vagy vegyünk egy másik jelenetet, amelyben Miskint arról kérdezik, hogy mit vett észre, mit tudott leolvasni Jpancsinék arcáról. *„Önnek, Alekszandra Ivanovna, szintén gyönyörű és nagyon bájos arca van, de bizonyára van valami titkos bánata; kétségtelenül nagyon jólelkű, de nem vidám. Az arcán van egy sajátos árnyalat, Holbein drezdai Madonnájához hasonlít.”*⁴⁶ Emlékeztetünk arra is, hogy Miskin történetének egyik fordulópontja, amikor Jpancsinéknál megpillantja Nasztaszja Filippovna fényképét:

⁴³ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 66. o.

⁴⁴ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 66. o.

⁴⁵ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 65. o.

⁴⁶ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 79. o.

„Csodálatos arc! – felelte a herceg. – És meggyőződésem, hogy a sorsa sem mindennapi. Vidám az arca, de ő maga sokat szenvedett, ugye? Erről tanúskodik az a két kis csont, ez a két kis pont a szeme alatt, ahol az orcája kezdődik. Ez büszke arc, roppan büszke, csak azt nem tudom, jó-e ez a nő?”⁴⁷

Végül fontos még felidéznünk Ippolit *Halott Krisztus* leírását:

„Igaz, hogy ez a keresztről csak az imént levett ember arca volt, vagyis még nagyon sok élő és meleg vonást őrzött meg; még semmi sem merevedhetett meg rajta, úgyhogy a halott arcán még jól látszott a szenvedés, mintha még most is érezné (ezt nagyon jól ragadta meg a festő); de azért egy csep-
pet sem kímélte az arcot; ez maga a természet volt...”⁴⁸

Dosztojevszkij képleírásaiban érdekes, hogy a legtöbbször az arccal kapcsolja össze ezeket a festményeket: az arc az, amiről a festmény fő gondolatát le lehet olvasni. Itt megjegyezzük, hogy ez összefügg részben az orosz ikonfestészet hagyományával, amennyiben az eikon 'kép' és az eidos 'gondolat' ugyanannak a lényegnek a verbális és vizuális megnyilvánulása. Az ikon ennek megfelelően a láthatóvá tett gondolat.⁴⁹ Úgy véljük, hogy e festmények leírása mindemellett azért is érdekes, mert hasonlóan a filmhez, a festmény is birtokolja az időt, hiszen a képeket szemlélve is egy adott, fontos pillanat megfigyelését és feltárását láthatjuk. Ugyanis a filmművészet feladata Tarkovszkij szerint sem más, minthogy a művész a lehető legpontosabb megfigyelések által mutassa be a személyes valóságot a nézőnek. A művészi gondolat nem létezhet a képen kívül.⁵⁰ A filmkép orosz megfelelője, amelyet Tarkovszkij is használ, a *kinoobraz* (oroszul: кинообраз) is az archoz kapcsolódik, hiszen, mint ismeretes az *obraz* (oroszul: образ) szó a képen túl ikont, szentképet is jelenthet.⁵¹ A *Sztalkert* nézve is látható, hogy Tarkovszkijtől nem állt messze az ikonikus ábrázolás, a szereplőket sokszor láthatjuk olyan helyzetben, amely a szentképek beállítására emlékeztet bennünket. Gondoljunk csak arra jelenetre, amikor a film elején a kocsmában állnak mindhárman, az asztal körül. Ez a beállítás erősen emlékeztet Andrej Rubljov *Szentháromság* ikonjára. Ez az ábrázolásmód fontos azért is, hiszen, mint amikor az ikonokat szemléljük, sem a festmény maga, mint tárgy a lényeg, hanem a szentek jelenléte az ikonon keresztül, úgy a filmkép sem egyszerűen kép, hanem a valóság hordozója. Továbbá itt említjük meg az álomkép és az ikon szimbolikus kapcsolatát is, amelyet Florenszkij fejtett ki. Az álmok mind *A félkegyelműben* (például Ippolit álma, Miskin álmái), mind a *Sztalkerben* hangsúlyos szerepet kapnak (a *Sztalker* álma, és az álomból való ébredése).

⁴⁷ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 55-56.

⁴⁸ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 414-415. o.

⁴⁹ Vö. FLORENSZKIJ, P.: *Az ikonosztáz*. Typotex, 2005. 24-25.

⁵⁰ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 53. o.

⁵¹ FLORENSZKIJ, P.: *Az ikonosztáz*. Typotex, 2005. 24-25.

Továbbá ki kell emelnünk Tarkovszkij azon gondolatait, miszerint a művészi gondolkodást a reveláció energiája mozgatja.⁵² Tarkovszkij szerint a gondolat korlátozott, a kép viszont abszolút, így a kép a világ teljességének befogadását teszi lehetővé ezekkel a „revelációszerűen megjelenő képekkel”.⁵³ A reveláció szó kifejezetten fontos számunkra, hiszen mint tudjuk, a kinyilatkoztatás, mint az igazság feltárása, amely úgy is megjelenhet, mint *apokalüpszosz* 'felfedés, leleplezés, a dologról fellebbentett fátyol' 'láttatás, felfedődés', lemeztelenítődés' (vö. az *apokalüpto* jelentésével: 'felfedem, leleplezem, feltárom a dolgot').⁵⁴

A reveláció ily módon erősen kötődhet az apokaliptikus gondolkozáshoz is, amely *A félkegyelműt* és a *Sztalkert* is erősen áthatja. Tarkovszkij értelmezésében ugyanis az Apokalipszis maga – ábrázolás.⁵⁵ A kép az, amely segítségével a kinyilatkozás megtörténhet, amikor már nincsenek szimbólumok, nincs idő, csak képek vannak. E két műben a képiség erősen kötődik a konfesszióhoz is, amelyre még vissza kell térnünk, először azonban szólnunk kell a tér és az idő problémájáról.

A tér problémája és motívumai A félkegyelműben és a Sztalkerban

A félkegyelmű és a *Sztalker* kapcsán is szólnunk kell a tér problémájának jelentőségéről. A teret értelmezhetjük egyszerűen úgy, mint átlépést, a profánból a transzcendens világba. Ilyen átlépés például a Zónába utazás maga. Ennél azonban mélyebbre kell ásnunk ebben a kérdésben, hiszen a tér problémája szorosán kötődik az idő, illetve az Apokalipszis kérdésköréhez is.

Már említést tettünk Miskin herceg, mint „jurogyivij” szerepéről a regényben. A „jurogyivijek” jellemző tulajdonsága, a hirtelen megjelenésük, illetve az ugyan olyan váratlan eltűnésük is a tér problémájához kapcsolható, hiszen ebben a helyváltoztatásban megjelenik az ártatlan, paradicsomi állapot, és a bűnös, apokaliptikus hangulat erős szembenállása.⁵⁶

Rogozsin lakása több szempontból is *A félkegyelmű* fontos helyszíne. Itt találkozunk Miskin herceg Hans Holbein *Halott Krisztus* című munkájával, amely a hit elvesztését, tehát az Apokalipszis kérdéskörét vetíti elő. Rogozsin lakása részletes leírást kap a regényben, Miskin herceg, ahogy meglátja a házat, már tudja, hogy okvetlenül így kell kinéznie annak a helynek, ahol Rogozsin él.

⁵² TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 40. o.

⁵³ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 41. o.

⁵⁴ Vö. DERRIDA, J. *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*. In: Jacques DERRIDA, *Immanuel Kant: Minden dolgok vége*. Budapest, Századvég kiadó, 1993. 34-37.

⁵⁵ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: *Слово об Апокалипсисе: Потому что в Апокалипсисе нет СИМВОЛОВ*. Это образ.

⁵⁶ HAVASI Ágnes: *Dosztojevszkij szentjei*, Budapest, L'Harmattan, 2008, 15. o.

„Egy ház, valószínűleg különös külseje miatt, már messziről magára vonta figyelmét, és a herceg – később is emlékezett rá – így szólt magában: „Bizonyára ez az a ház”.⁵⁷ Ippolit ezt a házat temetőhöz hasonlítja, illetve a Miskin hercegre tett benyomása is hasonlóan nyomasztó. A ház, a regény cselekménye szempontjából is fontos, hiszen előrevetíti Nasztaszja Filippovna halálát, illetve halálának színterét. A regény végén is hangsúlyos ez a szerep: „... Rogozsin ablaki még zárva voltak, mint előbb, és a homályban szinte még feltűnőbb lett rajtuk a leeresztett fehér függöny.”⁵⁸ A zárt ablakok, illetve a leeresztett fehér függönyök is erős asszociációt keltenek, melyekről koporsó juthat eszünkbe.

Dosztojevszkijre általánosan jellemző, hogy a történetet két pontra helyezi: a *küszöbre*, ilyen lehet például az ajtó, a bejárat, a folyosó, vagy a *közterre*, ilyen a szalon. A *küszöbön* megy végbe a válság és a fordulat, míg a *közter* a katasztrófa és a botrány színtere.⁵⁹ Ezt szem előtt tartva kell vizsgálnunk *A félkegyelmű* térélményeit. Rogozsin lakásába a bejutás csak kerülőutakkal lehetséges: „...vargabetűket tettek, hol felmentek két-három lépcsőfokon, hol lementek ugyanannyin, majd végül bekopogtak egy ajtón.”⁶⁰ A vargabetűk megtétele, a bolyongás, a felemelkedés és a leereszkedés nem pusztán térbeli élmény, hanem a hősök lelkiállapotához és átalakulástörténetéhez is kapcsolódik. Felmenni a lépcsőn nem csak fizikai, hanem lelki elmozdulás is egyben. Ámde a felemelkedés mindig magában hordozza az elbukás lehetőségét is, amelyet Miskin esetében szintén megfigyelhetünk.

A Rogozsin lakásán játszódó jelenet után a következő fontos helyszín a Nyári Kert. A Nyári Kertben, egy fa alatt elmélkedik Miskin herceg Rogozsinról és az epileptikus állapotot megelőző egyetlen döntő másodpercről. A kert fontos helyszín, az elmélkedés, a küszködés színtere; küszködés arról, érdemes-e áldozattá válni. Miskin herceg magányos *gyötrődése* a Nyári Kertben hasonló Krisztus szenvedéséhez a Getszemáni-kertben. A kert a természet jelenlétének színtere, de a természet itt nem a „Paradicsomi kert” jelentést kapja, hanem gépként jelenik meg⁶¹, amit maga még Krisztus sem tudott legyőzni. Éppen emiatt a tény miatt nehéz hinni abban, hogy feltámad. A kert jelentősége egy, a Miskin és Rogozsin között zajló párbeszédéből is kitűnik:

„Rogozsin látva, hogy a herceg különös figyelemmel szemléli, hogy már másodszor is kirántják a kezéből ezt a kést, bosszúsan és dühösen megragadta, betette a könyvbe, és egy másik asztal alá hajította a könyvet.

– A lapokat szoktad felválni vele? – kérdezte a herceg, de valahogy szó-rakozottan, mintha egyre valami mély töprengés nyomasztaná.

⁵⁷ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 207. o.

⁵⁸ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 615. o.

⁵⁹ БАХТЫИН, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 187. o.

⁶⁰ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 208. o.

⁶¹ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 415. o.

- Igen, a lapokat...
- De hisz ez kerti kés!
- Igen, kerti. Hát kertivel nem lehet könyvet felvágni?"⁶²

A kés, amely Nasztaszja halálát okozza, kerti kés. A kert, ami a gyötrődéshez kapcsolható, a kert, ahol Krisztus szenvedett tudva, hogy elárulták, *A félkegyelműben* is hasonló szerepet tölt be, mint a Bibliában. Miskin szenvedésének színtere a regényben metaforikusan azonosul Krisztus elfogatásának színterével. Amíg a *Sztalkerban* a természet szakrális helyként jelenik meg, addig *A félkegyelműben* más szerepe a hangsúlyos. Ippolit a gyónásában, közvetlenül a *Halott Krisztus* képleírása után tér rá erre a gondolatra.

„E kép láttán óriási, kérlelhetetlen és néma vadállatnak vagy helyesebben, sokkal helyesebben mondva – bármily furcsán hangzik is – egy újabb szerkezetű óriási gépnek rémlik a természet, amely esztelenül megragadott, darabokra zúzott és érzéketlenül, süketen magába nyelt egy felbecsülhetetlenül értékes, nagyszerű lényt – olyan lényt, amely egymaga felért az egész természettel, annak minden törvényével, az egész világgal, amely talán csakis azért teremtődött, hogy ez a lény megjelenhessen rajta!”⁶³

A természetnek ilyen formán való megjelenítése azt sugallja, hogy ez az erős, legyőzhetetlen és kérlelhetetlen gép mindenkit darabokra zúz, legkivált azokat, akiknek lényük önmagában felér az egész természettel. Ilyen lény Krisztus és Miskin herceg is, akiknek a megjelenése ezen a földön egyértelműen a szentek megjelenéséhez kapcsolódik.

A *Sztalkerban* egészen más, de nem kevésbé fontos a tér problémája. A filmnek három fontos helyszíne van: a Sztalker lakása, a kocsmá, illetve a Zóna. A *Sztalkert* nézve hamar rájöhethetünk, hogy a Zónába utazás nem a valós térben történik, hanem ez egy szellemi utazás önmagunkba, lényünk legmélye felé. A Zóna nem valós, hanem imaginárius tér, ami azt jelenti, csak a képzeletben létező. Tarkovszkij többszörösen is érzékelteti ezt a csupán a szellemben történő elmozdulást, például azzal, hogy a film fekete-fehér képekkel kezdődik, és csak, amikor a Zónába érkezünk válik színessé, illetve, hogy a Zónába utazás során az utat magát nem láthatjuk, pusztán a szereplők réveteg arcát.⁶⁴ A filmben a Sztalker az egyetlen, akinek lehetősége van a két világ – a szent és a profán világ – közötti átjárásra. *„A vallásos ember számára a tér nem homogén. (...) A térnek ezt az inhomogenitását a vallásos ember úgy éli meg, mint a szent, vagyis az egyedül valóságos, valóságosan létező tér és minden egyéb közötti ellentétet, ami azt mint formátlan tágasság veszi körül.”⁶⁵* Eliade ezen gondolatai azért is fontosak számunkra, mivel a Sztalker már-már fanatikus hitén keresztül így látja a világot. A Sztalker

⁶² DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 220. o.

⁶³ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 415. o.

⁶⁴ KOVÁCS András Bálint és SZILÁGYI Ákos: *Tarkovszkij - Az orosz film sztalkere*, Helikon Kiadó, 1997, 231. o.

⁶⁵ ELIADE, Mircea: *A szent és a profán*, Helikon Kiadó, 2019, 15. o.

számára a Zóna a valós tér, ahova szeret visszatérni, és ahogy ő fogalmaz a film legelején, neki minden más börtön.

A Zónában nem a külvilág törvényei uralkodnak, a Zóna tere nem euklideszi,⁶⁶ vagyis nem geometriai tér, hanem „irracionális”, vagyis állandóan változóban van, mivel reagál az emberi jelenlétre (A *Solaris* óceánjához hasonlóan). Ezt az is bizonyítja, hogy a hősök körbe-körbe mennek, a Zónában sohasem választhatják az egyenes utat és nem térhetnek vissza azon az úton, amin jöttek, hiszen többé már nem ugyan azok az emberek.⁶⁷ Az út, ami a Zónába vezet nem a külvilágban található, hanem önmagunkban. Tarkovszkij célja, hogy azt érzékeltesse, a Zóna nem egy távoli hely, hanem itt van, közvetlenül mellettünk.⁶⁸

A tér és az idő problémáját nem lehet teljesen elválasztani egymástól, hiszen szorosan összekapcsolódnak. A világ, amelyet Tarkovszkij elénk tár a *Sztalkerban*, egy időtől megfosztott világ, ahol, ahogyan az Író is megfogalmazza, nincs jövő. Ez a kijelentés, hogy a „jövő egybefolyt a jelennel” az időtől fosztottágra utal, tehát a *Jelenések Könyvéből* jól ismert „nem léssen többé idő” problémájához kapcsolható, amely mind *A félkegyelműben*, mind a *Sztalkerban* fontos szerepet játszik. Ha nincs idő, nincsen tér sem, ezért is lehet a Zóna egy belső szintér, ami nem a külvilágban, hanem önmagunkban keresendő.

A Zóna világa, a belső tér, a külső tér eltűnéséhez kapcsolódik. A *Sztalkerban* fontos szerepet töltenek be az álomjelenetek. Az álom önmagában is átlépést jelent egy másik világba, egy másik idő- és térsíkra, ahol a külvilág érzékelései nem érvényesek. Az egyik álomjelenet alatt hangzik el a hatodik pecsét feltörése. A hatodik pecsét, amely arról szól: „*És az ég eltakarodék, mint mikor a papirtekercset összegöngyölítik; és minden hegy és sziget helyéről elmozdítottatik.*” (Jel. 6,14) Tarkovszkij erősen foglalkoztatta az Apokalipszis problémája, amelyről a rendező így fogalmaz: „*Az ég, amely elrejtőzik, összegöngyölödik, mint egy tekercs. Nem olvastam még ennél szebbet.*”⁶⁹ Az ég eltűnése a tér eltűnését vetíti elő, amely közvetlenül kapcsolódik az idő eltűnéséhez is.

⁶⁶ ДУЛЬГЕРУ, Елена: *Фильм как молитва, Москва-Санкт-Петербург, Центр гуманитарных инициатив, 2021, 115. o.*

⁶⁷ САЛЬВЕСТРОНИ, Симонетта: *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура, Москва, Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007, 106. o.*

⁶⁸ Kovács András Bálint és SZILÁGYI Ákos: *Tarkovszkij - Az orosz film sztalkere, Helikon Kiadó, 1997, 229. o.*

⁶⁹ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: *Слово об Апокалипсисе: Небо, которое скрылось, как свиток. Я не читал ничего более прекрасного.*

Az idő problémája A félkegyelműben és a Sztalkerban

Minthogy a tér problémáját nem lehet az idő problémája nélkül tárgyalni, úgy az idő problémáját sem választhatjuk el teljesen a tér problémájától. Szóltunk már az úton levés fontosságáról, ami a félkegyelműeket jellemzi. Az út motívuma összefüggésbe hozható a találkozás motívumával, amely *A félkegyelmű* első fejezetében meg is jelenik. A találkozás kronotoposzában az időbeli árnyalat az uralkodó.⁷⁰ Az úton egy időbeli és térbeli pontban metszik egymást az egyébként különböző életet élő szereplők, ilyen módon az emberi sorsok térben és időben egyesülhetnek.⁷¹ A regényben a hősök rendszerint az úton találkozhatnak egymással, ahogy ez Miskin herceggel és Rogozsinnal történt. *A félkegyelműben* az idő problémája legszorosabban az Apokalipszis kérdésköréhez kapcsolódik. Visszatérő mondat a regényben a „*Nem léssen többé idő*” kifejezés, amelyet a *Jelenések Könyvéből* jól ismerhetünk. Az időtlenség és az idő eltűnésének apokaliptikus gondolata párhuzamba hozható a profán térből való kilépés gondolatával. Miskin herceg az őt félkegyelművé tévő betegsége által válik képessé arra, hogy kilépjen a profánból, át a transzcendensbe.

„*Valóban: mit csináljon a valósággal? Mert hiszen az megvolt, hisz az a másodperc, a teljesen átértzett, határtalan boldogság alapján talán felér az egész élettel. «Abban a pillanatban – ahogy egyszer Rogozsinnak Moszkvában, az ottani találkozásaik idején mondta –, abban a pillanatban valahogy érthető lesz számomra az a szokatlan szó, hogy nem léssen többé idő.»*”⁷²

Miskin epileptikus állapota az álmok világára emlékeztet, amely alatt megváltozik az időérzékelésünk, és képessé válunk arra, hogy néhány óra leforgása alatt évtizedeket éljünk meg, vagy mint Miskin herceg, egy másodperc alatt az egész életet érzékeljük. Miskin herceg esetében fontos megemlítünk, hogy nem csak a rohamokat megelőző pillanatokban áll az időn kívül, hanem úgy tetszik, mintha egész életére ez lenne jellemző. Nem ismerjük a múltját, és mintha jövője sem lenne. Miskinről elmondható, hogy egyfajta ciklikussággal halad végig a regényen, hiszen a történetünk végén ugyan oda kerül vissza, ahonnan elindult – Svájcba. „*Ha most maga Schneider ide jön Svájcból, hogy megnézzze volt tanítványát és betegét, akkor – visszagondolva arra, hogy svájci gyógykezelésének első évében milyen állapotban volt néha a herceg – legyint, és ugyanúgy, mint akkor, azt mondja: «Félkegyelmű!»*”⁷³

A félkegyelműben megjelenő problémák, mint az idő problémája és az úton levés gondolata mind megjelenik a *Sztalkerban* is. Az úton levés és az út maga a *Sztalkerban* más szerepet tölt be, mint *A félkegyelműben*. Az út a Zónában nem a más emberekkel való találkozás gondolatához kapcsolódik,

⁷⁰ БАХТЫН, Mihail: Kronotoposz: idő és tér a regényben, in: *Voproszi Lityeraturi* 1974, 4. szám, 257. o.

⁷¹ БАХТЫН, Mihail: Kronotoposz: idő és tér a regényben, in: *Voproszi Lityeraturi* 1974, 4. szám 257. o.

⁷² DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 230. o.

⁷³ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 622. o.

hanem a találkozáshoz önmagunkkal, illetve a transzcendenciával. A Zóna, mint a transzcendencia megjelenése a természetén keresztül nem csak térben, hanem időben is eltávolodást jelent a profán világtól.

A *Sztalkert* elemezve nagy figyelmet kell fordítanunk az álmjelenetek fontosságának. Hőseink a Szobához vezető úton többször is megállnak, megpihennek, ilyenkor az álom és az ébrenlét határán vannak. Ez az a pont, amikor magukba tekintenek, levetkőzik kezdeti cinizmusukat és elkezdnek gyónni. Az Író, aki a legtöbb kétellyel indul útnak, és a legkevésbé sem hisz a Zóna csodájában, ilyenkor szintén elkezdi befelé figyelni.

„Fütyülök a maga emberiségére. Az egészből csak egy érdekel: én magam. Hogy érek-e valamit, vagy olyan szar vagyok, mint a többi.” Hangzik el az Író szájából az egyik ilyen alkalommal. Pavel Florenszkij így ír az álmképekről: *„Az álmképek tehát olyan képek, amelyek elválasztják a látható világot a láthatatlantól, s egyúttal össze is kapcsolják őket. Az álmképek e határhelyzete rögzíti mind az e világhoz, mind a másik világhoz való viszonyukat.”*⁷⁴

Az álmképek a két világ, a profán és a transzcendens világ küszöbét jelölik, az álom maga pedig átlépést jelent a transzcendencia állapotába. Hőseink az álmok segítségével juthatnak el ahhoz az igazsághoz, amit eddig nem mertek meglátni. Ez az igazság pedig az, hogy kik is ők valójában. Egy hit nélküli világ részei ők, akik nem csak, hogy nem tudnak, de nem is akarnak hinni semmiben, csak a saját érdekeik vezérlik őket. Az út végén, a Szoba küszöbénél ezért nem tudják megtenni az utolsó lépést; rájönnek, hogy nem ismerik önmagukat. Tarkovszkij szerint: *„Nincs elegendő erejük ahhoz, hogy higgyenek önmagukban – de maradt erejük ahhoz, hogy önmagukba nézzenek és – elszörnyedjenek.”*⁷⁵

Ahogy Dosztojevszkijnél, úgy Tarkovszkijnél is rendkívül fontosak az álmok szerepei, különösen ki kell emelni a válságot tükröző álmokat, amelyek az embert újjászületésre és megújulásra készítetik.⁷⁶ Az álmok lehetőséget adnak arra, hogy magunkba tekinthessünk, és ahogyan Tarkovszkij fogalmaz elszörnyedjünk. Ezzel ellentétben az önmagunkba tekintés során lehetőségünk nyúlhat a felemelkedésre is.

A *Sztalker* világán keresztül Tarkovszkij egy időtlen világot tár elénk. Mintha nem lenne jövő, mindenhol csak a már bekövetkezett katasztrófa képeivel találkozhatunk.⁷⁷ A világ időtlenségét az Író is megfogalmazza: *„Régen a jövő a jelen folytatása volt, a változások ott derengtek a láthatáron. Most a jövő egybefolyt a jelennel.”* Az időtlenség gondolata szorosán összefügg a már

⁷⁴ FLORENSZKIJ, Pavel: *Az ikonosztáz*, Typotex Kiadó, 2005, 19. o.

⁷⁵ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 190. o.

⁷⁶ BAHTYIN, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 185. o.

⁷⁷ Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij - Az orosz film sztalkere*, Helikon Kiadó, 1997, 237. o.

bekövetkezett katasztrófa gondolatával, ami a hit elvesztésének következménye. A *Sztalker* hősei, hasonlóan, mint Dosztojevszkij hősei, a felemelkedésre törekszenek. Az Író szavaiból kihallatszik a reménytelenség, ami ahhoz kapcsolódik, hogy a jövő már nem létezik. Ha nincs jövő, ezzel a lehetőségét is elveszítik, hogy újjászülethessenek. Ilyenkor csak egy dolgot lehet tenni, visszatekinteni a múltba, a katasztrófa kiindulópontjához és megpróbálni helyrehozni azt.

Pavel Florenszkij ír arról, hogy álmainkon keresztül nem csak, hogy felgyorsulhat az idő, hanem a végtelen sebességen túljutva, önmagából kifordulva áramlása fordított értelmet is nyerhet.⁷⁸ Így az idő folyása nem a jövő felé, hanem a múlt felé fordul.

A Zónában a külvilág törvényei nem érvényesek, sem a tér szempontjából, sem pedig az idő folyásának tekintetében. Fentebb megemlítettük, hogy az egyik álmjelenet alatt megjelenik a hatodik pecsét feltörése. Muszáj elgondolkodnunk a *Sztalker*ban megjelenő bibliai vonatkozásokon. A hatodik pecsét feltörése szorosan kapcsolódik az Apokalipszis, a katasztrófa kérdésköréhez. Ahhoz, hogy ezt megértsük, figyelmet kell fordítanunk a Zóna keletkezési körülményeire, ami látszólag mindennek a kiindulópontja:

„Mi volt ez? Egy meteor? A világűr lakóinak látogatása? Akár ez, akár az, kicsiny országunkban létrejött a csodák csodája, a Zóna.”

Tarkovszkij nem tár elénk pontos magyarázatot a Zóna keletkezési körülményeit tekintve, azonban, ha az Apokalipszis problémáján keresztül tekintünk ezekre a mondatokra, fontos kérdéseket kell feltennünk önmagunknak. Ha a filmbeli álmjelenetekben megjelenhet a hatodik pecsét feltörésén keresztül az Apokalipszis problémája, akkor a Zóna keletkezése is ehhez a gondolathoz kapcsolódhat. A Földre hulló meteor egyenlő lehet az Ürömcskillaggal, ami a hetedik pecsét feltörését jelenti.

Ezt figyelembe véve kell vizsgálnunk a *Sztalker* időélményeit. Ha a Zóna létezése a hetedik pecsét feltöréséhez kötődik, a filmben mégis a hatodik pecsét feltörése hangzik el, az azt jelenti, hogy hőseink az időben visszafele haladnak, a katasztrófa kiindulópontjához, hogy helyrehozva hibáikat megelőzzék azt. Tarkovszkij számára sem elképzelhetetlen a gondolat, miszerint a múltat vissza lehet hozni, vagy pedig mi magunk fordulhatunk felé. *„Úgy tudjuk, az idő visszafordíthatatlan. (...) No de mit jelent az, hogy „elmúlt”, ha egyszer a jelen, valamennyi jelenvaló pillanat elkerülhetetlen valósága mindenki számára a múltban gyökerezik? Egy meghatározott értelemben a múlt sokkal reálisabb, vagy mindenesetre sokkal stabilabb, állandóbb, mint a jelen.”*⁷⁹ A múltunk folyamatosan jelen van, és egy időtlen, hittől és Istentől fosztott világban hőseinknek nincs más választása, mint a múlt felé fordulni, és elkezdni meggyónni bűneinket.

⁷⁸ FLORENSZKIJ, Pavel: *Az ikonosztáz*, Typotex Kiadó, 2005, 9. o.

⁷⁹ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 56. o.

A halott Krisztus és az Apokalipszis

Sokakat foglalkoztatott már a Hans Holbein *Halott Krisztus* című festményének megjelenése *A félkegyelműben*. A legtöbben jól emlékszünk a jelenetre, amikor Miskin herceg meglátja a festményt Rogozsin ajtaja felett.

„– *De hát ennek a képnek a láttára némelyik ember még a hitét is elveszítheti!*

– *El is vész az – erősítette meg váratlanul Rogozsin.*”⁸⁰

Miskin herceg nézőpontján keresztül az olvasó még nem tudja, pontosan hogyan is néz ki a festmény, erre csak később, Ippolit gyónásában kapunk választ.

„*A kép a keresztről csak az imént levett Krisztust ábrázolta. Azt hiszem, a festők rendszerint az arc szokatlan szépségének még megőrzött árnyalataival szokták ábrázolni Krisztust a kereszten is, a keresztről levéve is; ezt a szépséget még a legszörnyűbb kínok ábrázolásában is igyekeznek megőrizni; Rogozsin képén azonban nyoma sem volt szépségnek (...) De furcsa, hogy ha valaki ennek a halálra kínozott embernek a hulláját nézi, akkor egy különös és érdekes kérdés vetődik fel benne: ha pontosan ugyanilyen hullát láttak a tanítványai, a jövődöbéli főapostolai (márpedig okvetlenül pontosan ilyennek kellett lennie), ha ilyenek látták az asszonyok, akik elkísérték, és ott álltak a keresztnél, meg mindenki, aki hitt benne és imádta őt, akkor hogyan hihették egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú feltámad?*”⁸¹

Dosztojevszkij Bázelen tett látogatása során látja ezt a festményt, amely mély benyomást tett rá. Anna Grigorjevna Dosztojevszkaja feljegyzéseiből megtudhatjuk, hogy Ippolit képleírása igazából az író benyomását tükrözi.

„*...Fjodor Mihajlovics még mindig mozdulatlanul állott a kép előtt, s arcán ott volt az a rémült kifejezés, amelyet többször megfigyeltem epilepsziás rohamai első perceiben.*”⁸²

Ippolit vallomásában a Krisztus feltámadásához kapcsolódó bizonytalanságot fogalmazza meg. A halál és a feltámadás problémájának viszonya szorosan kapcsolódik *A félkegyelműhöz* és a *Sztalkerhoz* is. A Zónából hazatérve, miután az Író és a Professzor nem merték átlépni a Szoba küszöbét, a Sztalker kétségbeesik. Fanatikusan hisz a Zóna csodájában és neki, akinek a külvilág börtön, szüksége van arra, hogy másokat a Zónába vezethessen.

„*El se tudjátok képzelni, milyen fáradt vagyok. Csak Isten tudja. Ez az értelmiség? Ilyen írók, tudósok? Nem hisznek semmiben. Elsorvadt bennük a hit szerve.*” Miközben a Sztalker ezeket a szavakat mondja, a földön fekvő a *Halott Krisztus* pozíciójában láthatjuk. Ugyan ebben a jelenetben a néző előtt feltárulkozik egy könyvespolc, ami a Sztalker mögött helyezkedik el.

⁸⁰ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 222. o.

⁸¹ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 414-415. o.

⁸² DOSZTOJEVSZKAJA, Anna: *Emlékeim*, Budapest, Európa Kiadó, 1989, 175. o.

A film elején még nem láthatjuk ezt a tárgyat, csak azután jelenhet meg, miután mi magunk is részt vettünk a Zónába tartó utazáson. Ez a gazdag könyvespolc kilóg a környezetéből, hiszen a Sztalker otthona szegényes, csak a legszükségesebb tárgyak találhatók benne. Ha sikerül behelyezkednünk Tarkovszkij nézőpontjába, meg kell látnunk, hogy a tárgyak többet jelentenek önmaguknál, így egy könyvespolcot sem csak könyvespolcként érzékelhetünk, hanem észre kell vennünk különös elrendezését, amely ikonosztáza emlékeztet. Mint tudjuk, az ikonosztáz a látható és a láthatatlan világ között húzódó határ; az oltárfal, amely elválasztja a profán tértől a szentet.⁸³ Már említettük, hogy a Zónába utazás nem a fizikai, hanem a szellemi térben történik. Az ikonosztáz is a fizikai tértől való eltávolodást szimbolizálja, hiszen az ikonosztáz az, ami ablakot nyit a szent térre, így megláthatjuk azt, ami a profánon túl található: Isten élő tanúságtevőit.⁸⁴ A Sztalker az, akinek úgy, mint Miskin hercegnek, megadatik a világok közötti átjárás, az elmélyülés a szentségben, ezért is lehetséges az, hogy a „kapu”, amely átvezet egyik tértől a másikba, az ő otthonában található. Az átjáró csak a film végén jelenhet meg a nézőnek is, hiszen csak azután láthatjuk meg, miután elmerültünk önmagunkban. Aki megjárta a Zónát, fontos dologra tesz szert - birtokolni fogja a szellemi látás képességét.

Az, hogy a Zónából hazatérve a Sztalker helyzetén keresztül megjelenik Hans Holbein *Halott Krisztusa*, hasonlóan, mint *A félkegyelműben*, a feltámadás és a hit kételyeihez kapcsolódik. A feltámadáshoz kapcsolódó kételyek a *Sztalkerban* is egyértelműen megjelennek.

„És ímé azok közül ketten mennek vala ugyanazon a napon egy faluba, mely Jeruzsálemtől hatvan futamnyira vala, melynek neve vala Emmaus. És beszélgetének magok közt mindazokról, a mik történtek. És lőn, hogy a mint beszélgetének és egymástól kérdezősködének, maga Jézus hozzájuk menvén, velök együtt megy vala az úton. De az ő szemek visszatartóztatának, hogy őt meg ne ismerjék. Monda pedig nékik: Micsoda szavak ezek, a melyeket egymással váltotok jártotokban? és miért vagytok szomorú ábrázattal? Felel-vén pedig az egyik, kinek neve...” (Lukács 24,13-18) Idézi fel Tarkovszkij Lukács Evangéliumának részletét a *Sztalkerban*. Az Emmausba tartó tanítványok szintén nem hitték, hogy Krisztus feltámad, hiszen látásukat maga Krisztus tartóztatta vissza. A látás képessége, a „belső látás” jelentősége elengedhetetlen ahhoz, hogy hinni tudjanak. Ez az a képesség, amire hőseink a Zónában szert tesznek és utazásunk végén birtokolni fogják.

Említést tettünk már arról, hogy Tarkovszkijt erősen foglalkoztatta az Apokalipszis kérdésre. Az Apokalipszis *A félkegyelműben* és a *Sztalkerban* is visszatérő motívum. Pontosabban szólva nem is motívum, hiszen Tarkovszkij szerint az Apokalipszis nem más, mint ábrázolás.⁸⁵ A *Sztalker* ugyanis egy

⁸³ FLORENSZKIJ, Pavel: *Az ikonosztáz*, Typotex Kiadó, 2005, 46. o.

⁸⁴ FLORENSZKIJ, Pavel: *Az ikonosztáz*, Typotex Kiadó, 2005, 47. o.

⁸⁵ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: Слово об Апокалипсисе: Потому что в Апокалипсисе нет символов. Это образ.

posztapokaliptikus világképet tár elénk, ahol a történelem véget ért, nincs már jövő, csak a múlt felé fordulás lehetséges. Tarkovszkij a *Napló*ban ezt úgy fogalmazza meg, hogy filmjében szakítani szeretne a mával, és a múlt felé akar fordulni, ahol az emberiség annyit hibázott, hogy ma már arra kényszerül, hogy ködben éljen.⁸⁶ Jevlampijev megállapítása szerint a *Solaris* után a „*harmónia eszméje véglegesen eltűnik Tarkovszkij művészi világlátásából.*”⁸⁷ Erre utal Tarkovszkij 1978 decemberében írott naplóbejegyzése is, amelyben úgy fogalmaz: „*Félek a jövőtől: a kínaiaktól, a katasztrófáktól, az apokaliptikus sorscsapásoktól. Félttem a gyerekeimet és Lariszát. Istenem, adj erőt és hitet a jövőben, adj erőt a Te dicsőségedre. Nekem is! Hiszen én is szeretnék részt venni benne!*”⁸⁸ Kijelenthetjük, hogy Tarkovszkij a *Sztalker*ban nem csak ábrázolta az Apokalipszist, hanem az Apokalipszis maga a film témája. Nincs ez másképp *A félkegyelmű*vel sem. Bizonyos értelemben *A félkegyelmű* sem más, mint egy apokaliptikus látomás a hollófekete ló jegyében álló világról és a közeli vég katasztrófájáról.⁸⁹ *A félkegyelmű*t áthatják az Apokalipsziszhez fűződő motívumok.

Lebegyev az Apokalipszis magyarázójának tartja magát, Miskin hercegnek még azt is elárulja, hogy Nasztaszja Filippovnáat is foglalkoztatja ez a kérdés.

„*Nekem pedig erős oldalam az Apokalipszis magyarázata, és már tizenöt éve magyarázgatom. Egyetértett velem abban, hogy mi a harmadik lónál, a hollófeketénél vagyunk, meg annál a lovasnál, aki mérleget tart a kezében... Ha összejövünk, erről beszélgetünk és ez erős hatással van rá.*”⁹⁰ Az, hogy Nasztaszja és Lebegyev szerint is a harmadik pecsét feltörésénél járunk, elemzésünk szempontjából különösen érdekes. A negyedik pecsét feltörése ugyanis a halál érkezését jelenti. A biztos halál tudata mind Ippolit, mind Nasztaszja vallomásaiban megjelenik. Amennyiben az Apokalipszist Tarkovszkij értelmezésében szemléljük, fontos látnunk, hogy ő nem külső tényezőként, hanem ellenkezőleg, az emberekben végbemenő hitetlen válság eredményeként értelmezi. Az Apokalipszis tehát személyes dolog. Személyes Apokalipszise van Ippolitnak és Nasztaszjának is, mégpedig nem más, mint a halál biztos tudata, amelyet sehogyan sem tudnak kikerülni. Az Ippolit álmában megjelenő skorpió is egy apokaliptikus szimbólum, amely a *Jelenések Könyvében*

⁸⁶ ТАРКОВСЗКИЈ, Андреј: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 213. o.

⁸⁷ ЕВЛАМПИЕВ Игорь: *Художественная философия Андрея Тарковского*. Уфа: ARC, 2012, стр. 289.

⁸⁸ ТАРКОВСЗКИЈ, Андреј: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 214. o.

⁸⁹ МОЧУЛЬСКИЙ К.: *Достоевский. Жизнь и творчество*. = К. МОЧУЛЬСКИЙ: Гоголь. Соловьёв. Достоевский. Москва, «Республика», 1995, стр. 400. «В плане метафизическом „Идиот” есть апокалиптическое видение мира, стоящего под знаком коня вороного, и пророчество о близком конце (конь бледный). Над человечеством, отпавшим от Христа, владычествует „великий, грозный дух”, и будет владычествовать „до предел времён, нам ещё неизвестного.»

⁹⁰ ДОСЗТОЈЕВСЗКИЈ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 204. o.

is megtalálható. Amikor megszólal az ötödik trombitaszó, sáskák és skorpiók jelennek meg a földön. Ez az Ippolit álmában megjelenő rémíztő állat is szimbolizálhatja Ippolit kikerülhetetlen és félelmetes tragédiáját – a halálát.

Nasztaszja Filippovnával kapcsolatban fontos megemlítenünk az író név-választását is. Nasztaszja teljes neve Anasztaszja Filippovna Baraskov. Az Anasztaszja az „Anasztázia” görög eredetű név orosz megfelelője, melynek jelentése: „feltámadás”. A Filippovna a „Philippos” görög névből ered, melynek jelentése: „lószerető”, míg a Baraskov az orosz „барашек” szóból származik, amely bányát jelent. Nasztaszja elnevezése egyértelműen az Apokalipszisre utal.

Ezen túl a „Nem leszen többé idő” kijelentés, az időtlenség és az időtől fosztott világ gondolatához köthető, amely nem csak *A félkegyelműben*, de a *Sztalkerban* is folyamatosan jelen van. Tarkovszkij szerint az Apokalipszis nem más, mint az emberi lélek képmása minden felelősségével együtt.⁹¹ Tehát az ő nézete szerint az Apokalipszis nem egy külső tényező, ami az emberektől függetlenül történik, hanem ellenkezőleg, az Apokalipszis bármikor bekövetkezhet, és az emberi lélekben megy végbe.

Tarkovszkij úgy nyilatkozik Dosztojevszkij hőseiről: „A hősei azért szenvednek, mert nem tudnak hinni. Akarnak, de elveszítették a hit szervét. Elsorvadt a lelkiismeretük.”⁹² A rendező ezen szavai erősen emlékeztetnek bennünket azokra a szavakra, amiket a Sztalker mondott a Zónából hazatérve. „Nem hisznek semmiben. Elsorvadt bennük a hit szerve.”

A hősökben kialakult apokaliptikus világkép szorosan kötődik a *Halott Krisztushoz*. Hans Holbein munkája úgy jelenik meg, mint az Apokalipszis hírnöke, hiszen az Apokalipszis nem más, mint a hit elvesztésének következménye. A Zónában uralkodó csend is a már bekövetkezett katasztrófa-
ra utal. „Megjöttünk. Hazaértünk. Milyen csönd van. A világ legcsöndesebb helye. Majd meglátják.” Mondja a Sztalker a Zónába érkezés pillanatában. A folyamatos, átható csend szintén Tarkovszkij szavait idézi bennünk: „Feltörik a hetedik pecsétet – és mi történik? Semmi. Csend következik. Ez hihetetlen! Az ábrázolás hiánya ebben az esetben a legerőteljesebb ábrázolás, amit csak elképzelhetünk.”⁹³

A Zóna létezésének ténye, illetve maga az utazás hasonlít Dosztojevszkij azon gondolatához, miszerint az igazság csak eleven látomás, és nem elvont megismerés tárgya lehet.⁹⁴ A Zóna, mint eleven látomás, mint a lelkiismeretünk

⁹¹ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: Слово об Апокалипсисе: Что такое Апокалипсис? Как я уже сказал, на мой взгляд, - это образ человеческой души с её ответственностью.

⁹² ТАРКОВСКИЙ, Андрей: Слово об Апокалипсисе: Его герои страдают оттого, что не могут верить. Они хотят, но утратили этот орган, которым верят. Атрофировалась совесть.

⁹³ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: Слово об Апокалипсисе: Снята седьмая печать – и что происходит? Ничего. Наступает тишина. Это невероятно! Это отсутствие образа в данном случае является самым сильным образом, который только можно себе вообразить

⁹⁴ ВАНТУЇН, Mihail: Dosztojevszkij poétikájának problémái, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 191. o.

fizikai térben való megjelenítése tárulkozik elénk. Ezt az utat azért kell megtennie hőseinknek, hogy önmagukba nézve helyrehozzák azokat a hibákat, amelyeket a hitetlenségükkel okoztak. Tarkovszkijt folyamatosan foglalkoztatta a múltunk és lelkiismeretünk kérdése, úgy tartotta, hogy lelkiismeretünk segítségével visszatekinthetünk az időben, ezzel visszatérve a múltba: „...vagyis látszólag lelkiismeretünk segítségével visszaforgatjuk az idő kerekét. Morális értelemben fordított viszonyban áll az ok és a következmény, és az ember szinte visszatérhet a múltba”.⁹⁵ Ilyen, a múltba való visszatekintés a hőseink útja, akik látszólagos elbukása ellenére, mégiscsak szert tettek a legfontosabbra – a hitükre.

„És az angyal, a kit láték állani a tengeren és a földön, felemelé kezét az égre. És megesküvék arra, a ki örökkön örökké él, a ki teremtette az eget és a benne valókat, és a tengert és a benne valókat, hogy idő többé nem létszen” (Jel, 10,5-6) Tarkovszkij szerint *János evangéliumának* ezen része úgy jelenik meg, mint remény, mint ígélet. Különösen fontosnak tartjuk, hogy Tarkovszkij szerint az Apokalipszisben megjelenő gondoskodás sokkal inkább a reményt közvetíti, mint a rémületet,⁹⁶ ugyanis a filmművészetéből is mindig ez tükröződik. Ő maga fogalmazza meg, hogy a „vallásos igazság értelme a reményben van”⁹⁷, mely igazságnak hordozója a Sztalker is.

A vallomás

A *félkegyelműben* és a *Sztalkerban* is fontos szerepe van a vallomástételnek. A vallomástétel a legáltalánosabban szólva valaki máshoz fordulást, feltárulkozást, megnyírást jelent. Ahhoz, hogy a megérthessük a vallomás jelentőségét a dolgozatunkban tárgyalt két műben, Hamvas Béla *Regényelméleti fragmentumára* érdemes támaszkodnunk. Hamvas Béla fogalmazza meg azt a gondolatot, miszerint az individuumból személylé válás csak a konfesszió által lehetséges. A konfesszió azonban az egyéni önmegváltást bűnnek ismeri fel, tehát csak a másik ember válthat meg bennünket.⁹⁸ Ezen gondolatok mentén szükséges elemeznünk *A félkegyelműt* és a *Sztalkert* is.

A félkegyelműt olvasva észrevehetjük, hogy Dosztojevszkijnél a verbalitás helyenként átlép a képiség felé. Ha megvizsgáljuk a regény két fontos vallomását – Ippolit gyónását és Nasztaszja vallomástételét –, könnyen megállapíthatjuk, hogy ezeknek a vallomásoknak a megtétele a képhez kapcsolódik. Ippolit vallomásának kulcsmotívuma a *Halott Krisztus* kép, amelyről korábban

⁹⁵ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 57. o.

⁹⁶ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: Слово об Апокалипсисе, «Это выглядит как обещание, как надежда.»; «Поэтому такая забота, которая выражена в Апокалипсисе, дает мне надежду в большей степени, нежели пугает.»

⁹⁷ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 43. o.

⁹⁸ HAMVAS Béla: *Regényelméleti fragmentum*, In: *Arkhai és más esszék*, Medio Kiadó, 2002, 304.

már bővebben szót ejtettünk. Hans Holbein ábrázolásában Krisztus nem szent megváltónak, hanem egyszerű, halandó, elhagyatott embernek tűnik. Ippolit szavaival: „Azok az emberek, akik körülvették a halottat, és akik közül egyetlenegy sincs itt ezen a képen, feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon az estén, amely egyszerre szétzúzta minden reményüket és csaknem minden hitüket is.”⁹⁹ Azon a napon nem csak Krisztus, hanem a tanítványai és mindenki, aki hitt benne, magára maradt. A *Halott Krisztus* megjelenése ilyen tekintetben a magára maradt emberre utal. Nasztaszja vallomásaiban is ez a gondolatiság jelenik meg. Ő levelek formájában teszi meg vallomásait, amely leveleket Miskin álomhoz hasonlít: „Ezek a levelek is álomhoz hasonlítottak.”¹⁰⁰ Az egyik ilyen levélben szerepel egy ötlet, hogyan kéne Krisztust ábrázolni.

„Tegnap, miután találkoztam önnel, hazamentem, és egy festményt gondoltam ki. Krisztust mindig az evangéliumi legendák alapján festik a művészek, de én másképpen festeném le: egyedül ábrázolnám – hiszen néha magára hagyták a tanítványai. (...) Krisztus a messzeségbe, a látóhatárra néz; tekintetében egy gondolat pihen, olyan nagy, akár az egész világ; arca szomorú.”¹⁰¹ Nasztaszja vallomásában is, mint Ippolitében, egy krisztusi kép leírásával találkozhatunk, amelyeknek minden különbségük ellenére van egy fontos közös pontja – a magára maradt ember gondolata. Ez a gondolat végigkíséri mindkét művet, hiszen a magára maradt ember egyetlen lehetősége a konfesszió, amely a legtöbbször monológ formájában jut érvényre.¹⁰² Monológ ugyanis Ippolit gyónása, ugyanakkor Nasztaszja levelei is monológok.

A konfesszió a *Sztalker*ban is hasonlóképpen jelenik meg. Hőseinknek nincs más lehetőségük, minthogy vallomást téve lépjenek a személylyé válás útjára. Tarkovszkij ezeket a helyzeteket érdekesen szemlélteti, vallomástétel közben mindig egyedül, magukra maradvá mutatja a hősöket, a legtöbbször a földön fekvő, alagútban, vagy a kút szélén ülve. Az Író, akit a Zóna legveszélyesebb helye, az úgynevezett „Húsdaráló” átengedett, a kút szélén ülve, a nézőkhöz fordulva kezd el gyónni. „...Nekem nincs lelkiismeretem. Csak idegeim vannak. (...) Miféle író vagyok én, ha gyűlölök írni? Ha szenvedés számomra, fájdalmas, szégyenletes, mint egy kifakadó aranyér.”

Közvetlenül az Író vallomástétele után a *Sztalker* következik. A *Sztalker* vallomása közvetett módon, a történetet végigkísérő legendán keresztül jelenik meg. A legenda a Magányos Farkasról szól (oroszul: *Дикобраз*), aki miután belépett a Szobába, hazaérve gazdagság várta. Csak később tudjuk meg, hogy úgy érte el a Szobát, hogy testvérét feláldozta a „Húsdarálóban”. A *Sztalker* a feláldozott testvér egyik versét szavalja el. Abban a pillanatban,

⁹⁹ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 415-416. o.

¹⁰⁰ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 461. o.

¹⁰¹ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 463. o.

¹⁰² HAMVAS Béla: *Regényelméleti fragmentum*, In: *Arkhai és más esszék*, Medio Kiadó, 2002, 284. o.

ahogy a Sztalker elkezd szavalni, kinyílik az előtte lévő ablak és erős fény árad be rajta. A kinyíló ablak párhuzamba állítható az ikonosztáz jelenlétével, amely ablakot nyit a transzcendenciára.

Az Író világít rá arra, hogy a Magányos Farkas azért ölte meg magát, mert büntudattól vezérelve visszament a Szobába, hogy könyörögjön a testvére életéért, azonban újra hazatérve sem talál mást, csak pénzt. *„A Farkast nem a mohósága gyúrta le. Térden csúszott a pocsolyában, a testvééréért könyörgött. De csak pénzt kapott, semmi mást. A lelkiismeret csak kitaláció. Rájött és felkötötte magát.”* Ez az az ok, amiért ők maguk sem teszik meg a döntő lépést. Nem mernek belépni a Szobába, hiszen nem tudják, mi lapul a saját lelkük legmélyén.

A Professzor vallomása is ugyan itt jelenik meg, a telefonbeszélgetés által, ez az a pillanat, amikor megismerjük az életének egy olyan részét, amit eddig senki sem ismerhetett.

Az utolsó vallomást a Sztalker felesége teszi meg. Az feleség monológja vezet minket a legfontosabb felismeréshez, ahhoz, amire a Zónából visszatérve az Író is rájön. A csoda igenis létezik, viszont ezt nem a Zóna közepén, a Szobában kell keresni, hanem önmagunkban. A valódi csoda nem lehet más, csak a szeretet.

„Olyan asszonyt látnak maguk előtt, aki tenger sok bánatot élt át a férje miatt, beteg gyermeket szült tőle, és aki ennek ellenére továbbra is ugyanolyan önfeledten és önzetlenül szereti őt, mint ifjúkorában. Az ő szerelme és odaadása – az a végső csoda még, melyet szembe lehet állítani a világunkat lealacsonyító hitetlenséggel, cinizmussal és kiüresedéssel.”¹⁰³

A Sztalker feleségének monológja vezethet bennünket arra a végső felismerésre, amellyel Tarkovszkij a reményt akarja kifejezni. Azt a reményt, amelyet az Apokalipszis is magában hordoz. Érdemes feltenni a kérdést, Dosztojevszkij hősei miért kapcsolják a képhez vallomásukat? Vannak ugyanis dolgok, melyekről közvetlenül nem lehet beszélni, ilyenkor a képek feltárulkozása által nyílhatunk meg mi is. Minthogy az Apokalipszis egyidejűleg reveláció és okkultáció, kinyilatkozás és elrejtőzés¹⁰⁴, úgy a személy is így nyílhat meg – kimondva az igazságot elkendőzzük azt, pusztán a szavak szintjén nem juthatnak a megértés szintjére.

Hőseinknek szembe kell nézniük magukkal, hogy felülemelkedhessenek önmagukon. Tarkovszkij szerint a lét értelme elsősorban a bennünk lévő rosszal folytatandó harcban rejlik, amely elősegíti, hogy szellemi értelemben feljebb emelkedhessünk.¹⁰⁵ A Szobáig vezető út, amin végigkísérjük hőseinket, pontosan ezt a szellemi utat szimbolizálja, aminek célja a felemelkedés, az individuumból személyé válás. A vallomás fontos jellemzője azonban, hogy

¹⁰³ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 190. o.

¹⁰⁴ HAMVAS Béla: *Regényelméleti fragmentum*, In: *Arkhai és más esszék*, Medio Kiadó, 2002, 309. o.

¹⁰⁵ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 200. o.

önmagunkat sohasem válthatjuk meg, hanem csak a másik ember válthat meg bennünket. A *Sztalker*ban is ez a gondolat jut érvényre a hősök elhelyezésében. Vallomástétel közben kifelé figyelnek, a külvilág, a néző felé. Ilyen értelemben a szereplők és a néző között alakulhat ki az a fajta kapcsolat, amely által megváltást nyerhetünk. Mi, mint nézők válthatjuk meg a szereplőket, ezzel párhuzamban ők lesznek azok, akik minket megválthatnak.

Összegzés

Dolgozatunk fő célkitűzése az volt, hogy feltárjuk *A félkegyelmű* és a *Sztalker* között fellelhető poétikai párhuzamokat. A dolgozat lezárásaként, úgy ítéljük meg, hogy a két mű egymásra utaltságát sikerült bizonyítani. Míg a *Sztalker* a cselekmény vázát a *Piknik az árokspartonból* kölcsönözte, művészi problematikája a lehető legszorosabb kapcsolatban áll *A félkegyelmű* című regénnyel. Ezt a művészi problematikát több szempontból igyekeztünk kifejtetni: a főszereplők szintjén (a *Sztalker* és Miskin alakpárhuzamai), a két mű idő- és térpoétikájának összevetésével, a művészi kép és alakmásai (arc, álom, festmény) funkciójának elemzésével, az Apokalipszis témájának kibontásával és a vallomás/gyónás motívumának értelmezésével.

A befelé figyelés, a belső látás képessége és az ehhez kapcsolódó útmutatás egyaránt jellemzi Miskint és a *Sztalkert*. Tarkovszkij azonban a Dosztojevszkij regényeiből jól ismert városi nyüzsgéstől messze vezet minket, egy emberek által alig ismert helyszínre, ahol a természet szakrális színtérként jelenik meg előttünk. A Zóna, mint szakrális tér, mint a lelkiismeret fizikai térben való megjelenése tárulkozik elénk. Ezen túlmenően megkíséreltük annak bemutatását, hogy a *Halott Krisztus* kép milyen szerepet játszik *A félkegyelműben* és a *Sztalker*ban. Az is láthatóvá vált, hogy a Miskin/Rogozsin páros, mint megváltó/pusztító ikerpár jelenik meg *A félkegyelműben*. Mindketten a megváltás, az újjászületés felé haladnak, amit Rogozsin szibériai büntetésével érhet el, míg Miskin herceg esetében az élete ciklikusságán figyelhetjük meg. *A Sztalker* hősei a zarándoklat végén szintén megkapják a lehetőséget az újjászületésre. Szert tesznek a legfontosabb dologra, ami szembeszállhat kiüresedett világképükkel – a reményre, és az ebből fakadó hitre. Ehhez azonban keresztül kell menniük a személyes apokalipszisen – Tarkovszkij ugyanis éppen így, a személy belső világa felől értelmezte az Apokalipszist, s nem feltétlenül úgy, mint a kollektív emberi történelem és kultúra végét. „Mert mi az Apokalipszis? Mint már mondtam, véleményem szerint – az emberi lélek képe (...) Minden egyes ember átéli mindazt, ami Szent János Jelenéseinek fő témáját alkotja. Azaz nem tudja nem átélni...”¹⁰⁶ Úgy gondoljuk, hasonló személyes apokalipszisen mennek át Dosztojevszkij hősei is: Ippolit, Nasztaszja,

¹⁰⁶ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: Слово об Апокалипсисе

Rogozsin és Miskin. Tarkovszkij végül felteszi a kérdést: „mit kell tennem, ha elolvastam a Jelenések Könyvét?” S ezt így válaszolja meg: „Tökéletesen világos, hogy már nem tudok az lenni, aki korábban voltam, s nem azért, mert megváltoztam, hanem azért, mert megtudván azt, amit megtudtam, meg kell változnom.”¹⁰⁷ Vagyis a szöveg felhívó, apellatív ereje miatt.

Tarkovszkij ezt az apellatív struktúrát kiterjeszti saját művészetének egészére: „...azt kell elérnem, hogy filmjeim hatására az emberekben fel-támadjon a szeretet igénye, át tudják adni szeretetüket, képessé váljanak arra, hogy meghallják a szépség hívó szavát.”¹⁰⁸ Sajátos azonosság jön létre az Apokalipszis, mint művészi szöveg, illetve azok között a művészi alkotások között, amelyek az Apokalipszis erejével hatnak. Azt gondoljuk, Tarkovszkij ilyen tekintetben sikerrel járt, a *Sztalkerral* megteremtett egy olyan hívószót, amit, ha az ember egyszer meghall, soha többé nem felejt el.



¹⁰⁷ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: Слово об Апокалипсисе

¹⁰⁸ TARKOVSZKIJ, Andrej: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 192. o.

Irodalomjegyzék

- БАХТЫИН, Mihail: Kronotoposz: idő és tér a regényben, In: *Voproszi Lityeraturi* 1974, 4. szám, 753-757. o.
- DERRIDA, J. *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről.* In: Jacques Derrida, *Immanuel Kant: Minden dolgok vége.* Budapest, Századvég kiadó, 1993.
- DOSZTOJEVSZKAJA, Anna: *Emlékeim,* Budapest, Európa Kiadó, 1989
- DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű,* Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973
- ELIADE, Mircea: *A szent és a profán,* Helikon Kiadó, 2019
- FLORENSZKIJ, Pavel: *Az ikonosztáz,* Typotex Kiadó, 2005
- HAMVAS Béla: *Regényelméleti fragmentum,* In: *Arkhai és más esszék,* Medio Kiadó, 2002, 263-339.
- HAVASI Ágnes: *Dosztojevszkij szentjei,* L'Harmattan, Budapest, 2008
- KOVÁCS Andrs Bálint és SZILÁGYI Ákos: *Tarkovszkij - Az orosz film sztalkere,* Helikon Kiadó, 1997
- LOTMAN, Jurij: *Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben,* In: *Szép literatúrai ajándék.* Pécs, 1995/3 – 1996/1. 118-134.
- TARKOVSZKIJ, Andrej: *Megörökített idő,* Budapest, Osiris Kiadó, 2002
- TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló,* Budapest, Osiris Kiadó, 2002
- СТОИЧИТА, Victor I.: *Egy félkegyelmű Svájcban. Képleírás Dosztojevszkijnél.* In: *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés.* Budapest, 1998, 59–75. Fordította: Kovács Tímea.
- АПОСТОЛОВ, Андрей. 2020. "Хроника великой невстречи: Идиот Андрея Тарковского." *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 10. DOI: <https://dx.doi.org/10.17892/app.2020.00010.139>
- ДУЛЬГЕРУ, Елена: *Фильм как молитва,* Москва-Санкт-Петербург, Центр гуманитарных инициатив, 2021
- ЕВЛАМПИЕВ Игорь: *Художественная философия Андрея Тарковского.* Уфа: ARC, 2012
- МОЧУЛЬСКИЙ К.: *Достоевский. Жизнь и творчество.* = К. Мочульский: Гоголь. Соловьёв. Достоевский. Москва, «Республика», 1995
- САЛЬВЕСТРОНИ, Симонетта: *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура,* Москва, Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007
- ТАРКОВСКИЙ, Андрей: *Слово об Апокалипсисе,* Лондон, 1984
- ТУРОВСКАЯ, Майя: *7 ½ или фильмы Андрея Тарковского,* Сеанс, Санкт-Петербург



75
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2018
Official Selection



an Atoms & Void production
in co-production with Wild at Art

THE TRIAL

ПРОЦЕСС

A FILM BY
SERGEI LOZNITSA

Sound designer Vladimir Golovnitski
Editing Danielius Kokanauskis
Co-producer Peter Warnier
Producers Sergei Loznitsa, Maria Choustova
Directed by Sergei Loznitsa

supported by Netherlands Film Fund
in association with ARTE France - La LUCARNE

ATOMS & VOID WAA NL FILM FONDS arte

CUBE WARNIER-POSTA MADSTONE Robert Bosch



Vida Tamás*

Oroszország rövid története

Az új szovjet ember születése és bukása Szergej Loznyica dokumentumfilmjeiben

Bevezetés

1991. január 17-én a szovjet állami TV leadott egy szatirikus riportot, melyben a zenész és színész Szergej Kurjohin azt állította, hogy Vlagyimir Iljics Lenin egy gomba volt.¹ A tizenhat perces riport alatt nemzetközi szaktekintélyekre hivatkozva elmagyarázta, hogy miként lett a rendszeres varázsgomba fogyasztó Vlagyimir Iljics Uljanov maga is gombává, valamint azt, hogy miként babonázta meg az orosz népet a varázsgombák rádióhullámai segítségével. A legenda szerint az addig különösen konzervatív TV csatorna hasonlóan konzervatív nézőinek jelentős hányada névértéken vette az interjút. Egy regionális pártvezetőnek nyilvánosan meg kellett cáfolnia a riportban tett állításokat. Később ugyanebben az évben egy sikertelen puccskísérlet után a Szovjetunió végleg bomlásnak indult, Szergej Loznyica pedig megkezdte tanulmányait a Gerasimov Filmintézetben, Moszkvában.

Ez a tanulmány Szergej Loznyica a 20. század orosz történelmével foglalkozó dokumentumfilmjeit vizsgálja, nevezetesen *A per* (Процесс, 2018), a *Blokád* (Блокада, 2005), az *Állami temetés* (Государственные похороны, 2019), a *Revü* (Представление, 2008) és *Az esemény* (Событие, 2015) című filmeket. Ahelyett, hogy bemutatásuk időrendi sorrendjében tárgyalnám ezeket a filmeket – a rendező *művészi fejlődésének* bemutatása végett – a Szovjetunió sematikus története lesz dolgozatom szervezőelve.

Ebben a dolgozatban azt igyekszem bemutatni, hogy ezek a filmek elsősorban nem az ábrázolt konkrét eseményekkel vagy azok politikai, társadalmi vagy történelmi jelentőségével foglalkoznak, hanem sokkal inkább azokkal a mögöttük meghúzódó mechanizmusokkal, amelyek segítségével a Szovjetunió vezetése megkísérelte a tömegek kollektív tudatát formálni. A fentebb említett filmek tehát a tömegpolitika pszichológiai tanulmányaiként funkcionálnak, bemutatva az ideális szovjet polgár kategóriájának kialakulását és felbomlását.

* Vida Tamás a Pécsi Tudományegyetem, Esztétika MA szakának hallgatója. Tanulmányát a 36. OTDK-ra készítette el, amellyel 1. helyezést ért el a Ruszisztika tagozaton belül. Ennek szerkesztett változatát adjuk közre. (A képek utólagos kiegészítései a dolgozatnak.)

¹ YURCHAK, Alexei: A Parasite From Outer Space: How Sergei Kurekhin Proved That Lenin Was a Mushroom. *Slavic Review*, 2011, Volume 70 No 2, Cambridge University Press, 307.

A tárgyalást a szóban forgó filmek rövid ismertetésével kezdem, kiemelve bizonyos vonásokat, amelyeket később bővebben elemzek. Ezt követően a szovjet dokumentumfilm-hagyományt és annak politikai jelentőségét fogom tárgyalni, valamint bemutatom azokat a propagandaelméleteket, amelyek a szovjet vezetés törekvéseit magyarázzák. Végül bemutatom az ábrázolt események pszichoanalitikus értelmezését, valamint azokat a sajátos fókuszpontokat, amelyeket Loznyica filmjeiben kiemel. Ebben a részben elsősorban Gilles Deleuze és Felix Guattari francia filozófusok munkáira fogok támaszkodni. A tanulmányom végkövetkeztetése szerint Loznyica filmjei az „új szovjet ember”, mint identitás és politikai szubjektum létrejöttének és megszűnésének sematikus történeteként értelmezhetők.

Filmek bemutatása

A *per* a Prompartiya (Iparpárt), a forradalom elárulásával vádolt tudósok, mérnökök és közgazdászok 1930-as perét dokumentálja. Az ügyészség beszédeit, a kihallgatásokat és vallomásokat a nyilvánosság reakciói szakítják meg periodikusan. Talán nem meglepő, hogy a vádak teljesen hamisak, bár Loznyica ezt a film végéig nem teszi egyértelművé. A végrehajtott ítéletek feliratokon jelennek meg, először a vádlottaké, majd az ügyet lebonyolító ügyészeké és bíráké, akik közül néhányat később vád alá helyeztek a nagy tisztogatás során. A közönség a tárgyalóteremben komoly és fegyelmezett, míg a lakosság az utcákon kommunista dalokat énekelve parádézik az összes vádlott kivégzését követelve.



A per (2018)

A *Blokád* Leningrád csaknem 900 napos ostromának dokumentumaival foglalkozik. A német blokádtól távol eső belváros utcáiról készült felvételek a központhoz lassan közeledő ostromot és az ennek következtében fokozatosan kiürülő polgári tereket mutatják be, ahogy helyet adnak a katonai infrastruktúrának. A filmben látható németek mind hadifoglyok, akikkel a védők egyes jelenetekben az utcán masíroznak. Az ostrom csak az értelmetlen pusztításon – a tüzérségi lövedékek és bombatámadások következményein – és a polgári élettől kiüresedett tereket elfoglaló védekező hadsereg jelenlétén keresztül mutatkozik meg. Még az ostrom feloldását is lövöldözéssel ünneplik. Az utolsó jelenetben, a német hadifoglyok tömeges kivégzésénél, majdnem egy évvel az ostrom feloldása után a lakosság továbbra is nyugtalanul figyeli a történéseket.



Blokád (2005)

Az *Állami temetésben* a Szovjetunió megtorpan Joszif Visszarionovics Sztálin elhunytának hírére. Az anyag ezúttal is teljes egészében az állami filmarchívum filmhíradóiból származik. Először bejelentik Sztálin halálhírét, majd külföldi méltóságok érkeznek tiszteletüket tenni, beszédeket és tömeges gyászmeneteket tartanak, végül örök nyugalomra helyezik a főtitkárt Lenin mauzóleumában. A gyászünnepek minden egyes szegmense többször, egymás után, különböző helyszíneken jelenik meg. A film különös figyelmet fordít a tömegkommunikáció eszközeire: a városi polgárok, olajfűtőtornyokon dolgozó munkások, szibériai nomádok hangszóró tornyok körül gyülekezve hallgatják

a közleményeket, egy hosszú részletben nyüzsgő tömegek rohamozzák meg az újságáros bódékat, a beszédek olcsó rádiókészülékek jellegzetes torzításain keresztül hallhatók.



Állami temetés (2019)

A *Revü* kilóg a többi általam tárgyalt film közül. Míg a többi mind diszkrét, jól elkülöníthető eseményeket dokumentál, ez a Sztálin utáni kulturális állapotot jeleníti meg általánosságban. A Leningrádi Dokumentumfilmstúdió filmhíradóiból válogat szegmenseket, amelyek az újságokhoz hasonlóan épültek fel: fontosabb politikai eseményeket dokumentáltak, valamint mindennapi életből, kulturális és sporteseményekből vettek jeleneteket.² Loznycsa csak az utóbbi kulturális riportok közül válogat, szédületes összeállítást állítva össze az átlagos szovjet munkások idilli történeteiből, valamint professzionális és amatőr kulturális eseményekből. A híradók narratív kötőszövetét létrehozó eredeti kommentárt időnként meghagyja, de többnyire ezek hiányoznak.

Az utolsó itt tárgyalt film, *Az esemény* annak a befolyásoló-gépezetnek a végső összeomlását mutatja be, amelyet Loznycsa többi filmje működés közben mutatott be. Az 1991-es sikertelen puccsról, az azt kísérő tüntetésekről és az ellenzéki vezetők beszédeiről állít össze hírfelvételeket. Az itt tárgyalt

² PADUNOV, Vladimir: Re-Viewing a Lost Civilization: Sergei Loznitsa's „Revue” (2008). *The Russian Review*, 2009, Vol. 68, No. 4, 684-687

filmek közül messze ez a legmozgalmasabb: látjuk ahogy felszínre tör a többiben a felszín alatt meglapuló elidegenedés a szovjet projektől. Az eseményeket az a töretlen spontaneitás és lelkesedés jellemzi, amelyet korábban mindig megszakított az ebben a filmben lebomló társadalmi formáció kényszerítő erejének felismerése.



Revü (2008)

Az esemény (2015)



Fontos, hogy Loznyica nem kommentálja a felvételeit, kivéve a fent említett feliratokat, és nem hagyja érintetlenül az eredeti filmhíradók hangját sem.³

³ Kommentár alatt itt explicit, szöveges (írott vagy hangos) értelmező tartalmat értek. A szerkesztés egyes aspektusaival, kitüntetett módon a hangszerkesztéssel Loznyica módosít anyagai jelentésén, implicit módon kommentálja azokat

Az eredeti filmtekercecsek, melyekkel Loznyica dolgozott némák. A kompilációs dokumentumfilmjeiben felhasznált jelenetek többségénél⁴ naturalisztikusan rekonstruálja a jelenetek hangját. A képeket Sztálint dicsőítő beszédek, zene, és ahogy fõnt említettem Loznyica által rekonstruált zajok – léptek és közlekedési eszközök hangjai, tömegmorajlás, újságok zörgése, stb. – kíséri. A beillesztett beszédek is diegetikus hatást keltenek. Mindet úgy halljuk, mintha a megjelenített tereken kihelyezett hangszórókból szólnának. A film helyenként fel is hívja a figyelmet ezekre a hangszórókra. A nyitó jelenetekben Sztálin halálának bejelentését nyilvános helyeken kihelyezett hangszórók köré gyűlõ tömegek hallgatják. Ezekben a képsorokban közeli felvételeket is láthatunk a hangszórókról. Egy késõbbi jelenetben egy gyárban tartott ünnepség során láthatunk egy közeli képet egy beszédet mondó munkásról, itt a hangját torzítás nélkül halljuk, mikor viszont az õt hallgató munkásokat látjuk, visszahangozva, és a régi hangszórók jellegzetes torzításán keresztül szólal meg.

A film végén olvasható feliratok mellett a hang ilyen használatában látom a filmciklus legszemléletesebb kritikai mozzanatát. A képsorok felépítésükben nem különböznek a forrásukként szolgáló propagandafilmektõl, nem mutatnak föl semmi kontrasztot a felhasznált anyagok intenciója és Loznyica filmjének üzenete között.⁵ A tömegkommunikációs eszközöknek szentelt figyelem csak az utómunka alatt létrehozott hanganyag segítségével válik igazán feltűnõvé. Az *esemény* hasonlóan használ rádiókból szóló beszédeket, ellentétbe állítva azokat az utcákon gyülekező tüntetõk beszélgetéseivel, *A perben* pedig a tárgyaláson elhangzott beszédek és az utcákon vonuló, éneklõ demonstrációk keltenek hasonló hatást. A Szovjetunió Kommunista Pártjának hatalma nem közvetlen elnyomó erõként, hanem mediatizált meggyõző erõként jelenik meg, a szovjet nép pedig már-már megbabonázottként.

Ezen a módon az általam vizsgált öt film egy ezen mediatizált hatalom által megkonstruált kollektív szubjektum, az „új szovjet ember” kialakulását és felbomlását mutatja be. A propaganda felvételeken keresztül bemutatott eseményektõl való elidegenedés fokozatosan, egyre erõsebben jelenik meg ahogy a filmciklus halad előre a szovjet történelemben. *A per* és a *Blokád* mutatja be a legnagyobb társadalmi kohéziót, mindkét esetben egy vélt vagy valós a szubjektumot érõ támadás terhe alatt, a *Revü* és *Az esemény* pedig a szubjektummal való azonosulás hanyatlását és mélypontját szemlélteti.

⁴ Bár a tárgyaláson belüli felvételeken nem, itt az eredeti hangfelvételekkel dolgozik.

⁵ Jaimie Baron a *The Archive Effect* című munkájában különbséget tesz a talált filmes anyagok temporális és intencionális különbség hatását keltõ felhasználásától. Loznyica filmjei nem keltik temporális különbség hatását, vagyis nem hívják föl a figyelmet különbözõ idõkben készült felvételek kontrasztjára (pl. Stone: *Interactive Film Comparison: Market Street 1905-2005*, melyben egyazon utca három azonos felvétele látható 1905-bõl, 1906-bõl és 2005-bõl; 34.). Az archív hatást teljes egészében az eltulajdonított anyagok eredeti jelentésének vagy vélhetõ szándékának és a filmciklus jelentésének kontrasztja, az intencionális különbség hatása éri el. Jaimie BARON: *The Archive Effect – Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, 2014.

Az *Állami temetés* átmenetet jelent a két állapot között. Itt jelennek meg először azok a bizonytalan pillantások és mesterkéltnek tűnő gesztusok a publikum részéről, amikre Loznyica a *Revüben* hívja föl különösen a figyelmet, és amiket a szovjet propaganda gépezettel szembeni egyet nem értés első nyomaiként értelmez, de még nyoma sincs az azzal való nyílt, spontán szembe fordulásnak, ami *Az eseményben* látható. A *per* nyitójelenetében tisztviselők autóval érkeznek a bíróság épületébe: ezekhez a felvételekhez motorzajok, lépések és távoli morajok teremtik meg a kora reggeli utcazaj illúzióját. A tárgyalást ünneplő tömeg hangja is kétség kívül az utómunka eredménye, mely a nép és az állam közti egyetértést hivatott közvetíteni.

A szovjet dokumentumfilm és a propaganda

Az összes általam tárgyalt film a kompilációs dokumentumfilm kategóriájába sorolható. Ennek a műfajnak úttörője Esfir Shub szovjet filmcenzor, aki *A Romanov-ház bukását* (1927) teljes egészében archív felvételekből – filmhíradókból és II. Miklós cár házi filmjeiből – állította össze.⁶ Bár az orosz forradalom korai éveinek filmiparát lelkes kísérletezés jellemezte, beleértve a dokumentumfilm-készítést is, Vlagyimir Padunov Loznyica *Revüjéről* írt kritikájában megjegyzi, hogy a szovjet dokumentumfilm a sztálini évek alatt gyorsan veszített erejéből és sem formai, sem tartalmi szempontból nem tett jelentős előrelépéseket.⁷ Még a glasznoszty korszak⁸ filmjei is, amelyek tartalmi újításai (a szovjet állam nyílt kritikája és marginalizált emberek közép-pontba állítása⁹) miatt jelentősek, nagyrészt megfelelnek az ekkorra hosszan stagnáló szovjet dokumentumfilm esztétikai konvencióinak.

Loznyica e halott dokumentumfilm-stílus maradványainak – filmhíradók az Orosz Állami Film- és Fotóarchívumból – szerkesztésével szakít ezekkel a konvenciókkal. Noha forrásai nyíltan ideologikusak (ezeket olyan elkötelezettségek jellemzik, melyekkel Loznyica nem osztozik), alkalmaz néhány feltűnően kifinomult fogást, hogy rábírja a felhasznált anyagot arra, hogy megkérdőjelezzék magukat és önmaguk ellen forduljanak. Persze ebben segíti őt témájának, a Szovjetunió hagyatékának reflexív elutasítása a várható közönsége többsége által.

⁶ THOMPSON, Kristin & BORDWELL, David: *Film History: an Introduction*. McGraw-Hill, New York, 2003.

⁷ PADUNOV: *i.m.* 684.

⁸ A glasznoszty korszak politikai átalakulásáról lásd: MASON, David S.: *Glasnost, Perestroika and Eastern Europe. International Affairs*, 1988, Vol. 64, No. 3, Oxford University Press, Oxford, 431-448. A glasznoszty filmes újításairól lásd: BRASHINSKY, Michael & HORTON, Andrew: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton University Press, 1992 és BRASHINSKY, Michael & HORTON, Andrew (ed.): *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, Cambridge University Press, New York, 1994.

⁹ HORTON, Andrew & BRASHINSKY, Michael: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton University Press, Princeton, 1992, 127.

A szovjet dokumentumfilmről tudomásom szerint nincs átfogó magyar nyelven is elérhető szakmunka. A második világháború előtti szovjet filmművészet vizsgálatakor a hazai és a nemzetközi szaktudományos figyelem egyaránt elsősorban a korai időszak néhány szerzőjére összpontosult, köztük különösen Dziga Vertovra és Szergej Mihajlovics Eisensteinre. A mainstream filmtörténet az ő és sok kortársuk kezdeti sikereit és a később bukásukat egy látnoki avantgárd és egy politikai igények által vezérelt, idővel egyre centralizáltabb kulturális ipar összeecsapásaként beszéli el. Ez a nézet, bár az események alapvázlatában lényegében helyes, figyelmen kívül hagyja a szereplők közötti feszültség forrását, valamint azokat a kérdéseket, amelyekben e kettő összhangban volt. A következőkben megpróbálom a kultúrpolitika ezt a látzólagos elmozdulását perspektívába helyezni, és megmutatni, hogy a szovjet film, és különösen a dokumentumfilm a kezdetektől fogva menthetetlenül kapcsolódott az akkori politikai kérdésekhez, mind a kultúrpolitika adminisztrátorai részéről, mind a művészek részéről.

A korai szovjet avantgárd heterogenitása miatt nehéz röviden összefoglalni ennek a csoportnak a filmhez mint médiumhoz való általános attitűdjét. Két versengő modell, Eisenstein filmökle¹⁰ és Vertov filmszeme¹¹ egyaránt a politikai harcban bevethető eszközként képzei el azt. Vertov a film lehetőségeivel foglalkozó legkorábbi elméleti munkákra támaszkodva olyan technológiaként látta, amely egyedülállóan alkalmas az igazság feltárására: a filmet arra kell használni, hogy leleplezze az osztályviszonyokat, és megmutassa a szovjet kísérlet által megkövetelt széles körű társadalmi együttműködés lehetőségét. Eisenstein úgy tekintett rá, mint a „fejek felszántásának” eszközére, ami a munkásosztály az osztályharc felé való pszichológiai orientálását lehetővé teszi. Mindkét esetben a filmet a régi világ elleni ideológiai háború fegyverének tekintették. A korai szovjet államapparátus osztotta és támogatta ezt a nézetet. A forradalom első éveiben nagyszabású program indult filmek létrehozására és terjesztésére. Vonatkocsikban és gőzhajókban mozgó filmstúdiókat és színházakat állítottak fel, amelyek feladata a munkafolyamatok dokumentálása a Szovjetunióban, és a munkások munkája gyümölcsének bemutatása távoli gyárakban, farmokon és városokban, valamint a fegyveres forradalmi harc híradóinak terjesztése.

A kultúrpolitikusok és a művészek közötti nézeteltérések abból a kérdésből származtak, hogy ennek a munkának milyen konkrét formákat kell öltenie. Richard Taylor a szovjet filmipar 1930-as évekbeli átalakulásáról szóló

¹⁰ A filmöklől koncepcióról lásd: EISENSTEIN, Sergei: *The Problem of the Materialist Approach to Form*. Ford. Taylor, Richard. In: *Selected Works. Volume 1: Writings, 1922-34*. British Film Institute, London, 1988. 59-65. Eisenstein filmesztétikájáról tágabban lásd: POLAN, Dana B.: Eisenstein as Theorist. *Cinema Journal*, 1977. Vol. 17. No. 1, University of Texas Press, Austin.

¹¹ A filmszem koncepcióról lásd: VERTOV, Dziga: *Kino-Eye*. Ford. O'Brien, Kevin. In: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, Berkeley, 1984, 60-79.

tanulmányában rámutat arra, hogy a párt a korai forradalmi időszak művészeit obskurantizmussal vádolták.¹² Azt állították, hogy az olyan filmesek filmjei mint Vertov és Eisenstein túlságosan áthatolhatatlanok a munkásság számára, akiket nevelniük és agitálniuk kellett. A javasolt megoldás tehát az volt, hogy eleinte olyan alkotások létrehozására összpontosítsanak, amelyeket az emberek szívesen néznek és megértenek, majd ezekbe oltsák bele a politikailag releváns tartalmat, szemben az avantgárd azon törekvésével, hogy az alapoktól kezdve egyedileg a tervezett üzenet kézbesítésére alkalmas – a korábbi filmhagyománytól radikálisan különböző – filmnyelvet konstruáljon.

Senkit sem lephet meg az az állítás, hogy Loznyica anyagai, szovjet hírtécsek ideológikusak, propagandisztikus jellegűek. A szovjet moziról alkotott általános vélekedés szerint a forradalmat követően ideológiailag elkötelezett szerzők heves művészi kísérletezésének kezdeti időszaka után az orosz filmgyártást megtisztították minden olyan elemtől, amelyet a pártfunkcionáriusok burzsoának tartottak, és az ipart teljesen alárendelték propaganda funkciójának. Az ilyen „tisztá” filmesek nyugati fogadtatása – mint például Eisenstein és Vertov, akik Sztálin uralma alatt kiestek a párt kegyéből – megerősíti ezt a feltételezést. Ez a nézet alapvetően nem téves, ezek a kiutasítások határozott elmozdulást jelentettek a Szovjetunió arról való gondolkodásában, hogy miként lehet a filmet politikai célokra felhasználni, de emellett a filmkészítés politikájának leegyszerűsített fekete-fehér felfogására is támaszkodik, amely szembeállítja a tiszta, politikai megfontolásoktól mentes művészetet az alapvetően művészettelen politikai üzenetküldésnek tekintett propagandával szemben. A szovjet mozi átalakítása körüli érvek egészen másképpen működtek. Ezért érdemes hosszabban tárgyalni azt a módot, ahogyan a propagandáról teoretikusok és propagandisták gondolkodtak általában mielőtt a fogalom teljesen elvesztette hitelét.

Ahogy Peter Kenez történész érvel, a propaganda széles körű és hatékony alkalmazása ellenére a bolsevikok csekély mértékben járultak hozzá a gyakorlat elméletéhez.¹³ Részben az orosz polgárháború utáni népszerűségük, majd később a lakosság külföldi propagandától való hatékony elszigetelése miatt nem volt azonnali szükségük átfogó elméletre a témában.¹⁴ Ezzel szemben a nemzetiszocialista Németországban, ahol a terjesztendő eszmék komoly ellenállásba ütköztek, és az Egyesült Államokban, ahol a propaganda apparátusnak az uralkodó osztályok egymással versengő frakcióinak sokféle nézetet kellett terjesztenie, ez sokkal nagyobb figyelmet kapott.

¹² TAYLOR, Richard: *Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s*. In *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Routledge, New York, 1991, 193-217.

¹³ KENEZ, Peter: *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilisation, 1917-1929*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985, 6.

¹⁴ Uo. 4.

Georgij Plekhanov szovjet marxista teoretikus egyik hozzájárulása a propaganda és az agitáció közötti különbségtétel.¹⁵ Míg a propagandista sok összetett ötletet kevés embernek ad fel, addig az agitátornak egyetlen gondolatot kell bemutatnia sokaknak szemléltető példákon keresztül. A szovjet szóhasználatban tehát a propagandista az értelmiség része volt, míg az ő munkájának gyümölcsének terjesztése – ami a nyugati szóhasználatban a propagandista munkája – az agitátorra hárult. Mindkét feladatot a politikai nevelés, a szocializmus tanításának kérdésének tekintették. Ennek megfelelően a következő részben az amerikai teoretikusok propagandával kapcsolatos írásaira fogok összpontosítani, amelyek válaszul az Egyesült Államok politikai rendszerének a huszadik század második felében tapasztalt sajátos kihívásaira sokkal nagyobb figyelmet szenteltek a témának.

„A tömegek szervezett szokásainak és vélekedéseinek tudatos és értelmes manipulációja fontos eleme a demokratikus társadalomnak. Azok akik a társadalom ezen észrevétlen mechanizmusát befolyásolják egy láthatatlan kormányt alkotnak, amely a hazánk valódi legfelsőbb hatalma [ruling power].”¹⁶ Így kezdődik Edward Bernays lelkes traktátusa a propaganda erejéről és lehetőségeiről. Bár Bernays könyvének megjelenése óta a fogalom baljósabb színezetet kapott a közvéleményben, a propaganda gondolatának első megfogalmazásakor a gyakorlói és szószólói nélkülözhetetlen fegyvernek tekintették egy szabad társadalom eszköztárában. „A propaganda, a viselkedés jelentéssel rendelkező szimbólumok befolyásolása általi kontrollálásának technikájaként elgondolva semmivel nem morálisabb vagy kevésbé morális mint egy pumpafogantyú.”¹⁷

A propaganda alapötlete, amiként Bernays bemutatta, a következő: a mindennapi élet egyre összetettebbé válásával a politika, a gazdaság és más aggodalmak messze túlnőttek azon, amit az átlagpolgártól elvárható lenne, hogy intuitív módon megértése. Mivel a releváns kérdések racionális mérlegelése elengedhetetlen a demokrácia egészséges működéséhez, ez problémát jelent. Bár elegendő idővel és erőfeszítéssel lehetséges a társadalmi életet élénkítő komplex mechanizmusok megértése, a munkamegosztás gyakorlatilag megakadályozza a polgárok jelentős részét az ilyen megértés elérésétől. Ezért két lehetőség kínálkozik: vagy az igazi demokrácia elérhetetlen (mivel a társadalom érdekében a politikai ügyekbe való beleszólásukban nem megbízható embereket teljesen ki kell zárni a politikai folyamatokból), vagy egy professzionális osztálynak meg kell találnia a módját, hogy hatékonyan terjessze a politikai tudatot azoknak az embereknek, akik egyébként nem tudnának felelős döntéseket hozni. Az ezen a területen elért siker senkinek nem sértené

¹⁵ KENEZ, Peter: *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilisation, 1917-1929*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985. 7.

¹⁶ BERNAYS, Edward: *Propaganda*, Liveright, New York, 1936, 9.

¹⁷ LASSWELL, Harold D.: *Psychopathology and Politics in The Political Writings of Harold D. Lasswell*, The Free Press, Clencoe, 1951, 264.

a politikai kérdésekben való önálló gondolkodási képességét, sokkal inkább lehetővé tenné, hogy azok is részt vehessenek a döntéshozatali folyamatban, akik erre nem képesek vagy nem hajlandók.

A propaganda a látásmódok – a kifinomult fogalmi apparátusok a világ megértésére és befolyásolására – elterjesztésének eszköze. Lényegében nem különbözik a modernista tudomány- és filozófiafelfogástól, csak módszereiben tér el. A propagandában ezeknek a látásmódoknak a csatornája a tömeg-média, amelynek célja, hogy minél több embert elérjen és meggyőzzön. Ez némi kompromisszumot igényel. Az üzenetet bizonyos mértékig le kell egyszerűsíteni, mivel a propaganda azokat célozza meg, akiknek nincs kapacitásuk a meggyőzés hagyományos módszereinek megértésére. A legnagyobb hatékonyságot a racionális érveléstől eltérő módszerekre támaszkodva érhetjük el: az érzelmi felhívások összetett racionális érveket tartalmazhatnak, amelyeket az üzenet befogadója könnyen dekódolhat. Egy kellően kifinomult propagandarendszer reprodukálhatja és megerősítheti a társadalom világnézetét, miközben nagyon keveset mond direkt módon. Az emberek világról alkotott érzelmi tapasztalatainak gondos ellenőrzése a világ rendkívül specifikus, teljesen racionális megértése felé terelheti őket.

A kritikai elmélet általánosan elfogadott tézise, hogy minden médium bizonyos mértékig kommunikál értékeket, gyakran kimondatlanul. Ezért tartom helyénvalónak a kommunikáció propaganda funkciójáról beszélni, nem pedig a propagandáról, mint olyanról, amely különbözik a kommunikáció más típusaitól. Természetesen lehet különbséget tenni. Elmondható, hogy a kommunikáció bizonyos fajtáit tudatosan propagandaként alkalmazzák, így a propaganda funkció dominál, míg mások valóságfelfogásunk társadalmi konstrukciójának megkerülhetetlen következményeként csak mellékesen töltik be ezt a funkciót. Az effajta definíció használatakor az alkotói szándék gyakran eldönthetetlen kérdésébe ütközünk, ezért helyesebbnek tartom a befogadó és a mű propaganda funkciójának felismerése szempontjából lehatárolni a propagandát. Ahelyett, hogy szétválasztjuk a propagandát a nem-propagandától, meg kell fontolnunk, hogy a közönség mikor ismerhet fel propagandának egy művet, és miért.

Ennek a megközelítésnek megvan az az előnye, hogy a közönség reakciói arra, amit propagandának tekintenek, sokkal könnyebben elérhetők, mint az állítólagos propagandisták egyértelmű szándéknyilatkozatai. A propaganda szinte egyetemes ellenérzést váltott ki a laikusokból mióta először tudomást szereztek a propagandaintézmények létezéséről. Az is igaz, hogy az emberek általában sokkal könnyebben alkalmazzák a kifejezést a sajátjuktól eltérő gondolatokat közvetítő művekre: minél jobban illeszkednek a művet működtető fogalmak a sajátjukhoz, annál nehezebben észlelhetők. A mögöttes feltevés az, hogy a propaganda alapvetően megtévesztő, hogy a valóság valóságghú reprodukálása valami egészen más. A „jószándékú” propagandisták pontosan

ezt akarják tenni – a valóságot hűen reprodukálni, annak érdekében, hogy a közönséget tájékoztassák és oktassák.

Két példával szemléltethetjük a Szergej Kurjohin anekdota aktualitását. A perben a tömegek elborzasztó, paradox lelkesedése a politikai elnyomás iránt szemben áll Leningrád lakosságának áldozati képével a *Blokád*ban. Valójában, bár szinte teljesen komolytalan volt, a *Lenin egy gomba volt* adás azért található visszhangra¹⁸ a nézők körében, mivel a 20. század során sokak tartós félelmének adott hangot: a tömegek elméjének technológiai manipulációjától, a befolyásoló-gépektől való félelemnek. Kezdhetjük hasonló fényben látni Loznyica filmjeit: *A per* tömegét megigézettnek, a *Blokád* hadianyagát a pszichológiai kontroll eszközének tekinthetjük. További bizonyítékokat fogunk látni erre az értelmezésre a következő filmekben.

Technofób paranoia

Ez a tömegkommunikációs eszközökön való fixáció alapeleme annak, amit pszichoanalitikus Viktor Tausk¹⁹ a skizofrén betegeknek a *befolyásoló-gép* téveszméjeként azonosított. Tausk alanya, valamint a korábbi dokumentált esetek arról számoltak be, hogy valamilyen kifürkészhetetlen berendezés áldozatai voltak, amely képeket vetített eléjük, gondolatokat idézett elő vagy „csapolt le” és testi betegségeket okozott.²⁰ A betegek megpróbálták megérteni ennek a gépnek a működését tudományos ismereteik segítségével, de soha nem tudták teljesen megmagyarázni. Tausk hangsúlyozza a betegek hallucinációi ok-okozati magyarázatának fontosságát: míg egyes szenvedők egyszerűen csak hallanak vagy látnak dolgokat, és nem próbálják semmilyen módon megmagyarázni rendellenes észlelésüket, az általa felfedezett típusnak valamilyen rosszindulatú ágensnek *kell* tulajdonítania őket: ezek rendszerint orvosok voltak, de meglehetősen gyakran lehettek politikusok is, mint James Tilly Matthews esetében, aki feltűnően hasonló tüneteket mutatott.²¹ Ennek a téveszmének az eredetét egy általában a változásra való maladaptív reakcióban azonosítja, amely a páciens *elidegeníti* önmagától.

Nem szándékozom azt sugallni, hogy a szovjet lakosság egésze vagy Loznyica olyan súlyos tévképzetekben szenvedett volna, mint amit Tausk leír, de ezek a filmek minden bizonnyal az ábrázolt eseményektől és az általuk képviselt vagy képviselni vélt értékektől való elidegenedés dokumentumai.

¹⁸ YURCHAK: *i.m.* 332. „Egy néző szavaival ,nevettünk, de egyszerre egymásra néztünk: mi van, ha ez igaz?’. Egy másik számára az adás „egyrészt vicces, másrészt viszont felkavaró volt. Fizikailag felkavaró.”

¹⁹ 1879-1919, neurológus és pszichoanalitikus, Freud tanítvány.

²⁰ TAUSK, Viktor: On the Origin of the „Influencing Machine” in Schizophrenia. *Journal of Psychotherapy Practice and Research*, 1992, Volume 1 Number 2, American Psychiatric Press, Washington, DC, 186.

²¹ HASLAM, John: *Illustrations of Madness*, Routledge, London, 1998, 29.

Loznyica filmjeinek visszatérő témája, az a kényelmetlen, dezorientált tekintet, amelyet alanyaik a kamerák felé mutatnak. Az *Állami temetés*ben a felvonulások ismétlődésén keresztül a néző elkezd észrevenni egy különös esetlenséget, amellyel az emberek mozogni kezdenek, ahogy a temetés napokig elhúzódik. Még *A perben* látott tömegek is, bár lelkesebbnek tűnnek, részben a hangszerkesztésnek, részben pedig a keményvonalasok által cipelt plakátok és kartonpapír tankok közelebbi felvételeinek köszönhetően, nagyrészt csak zavartan csoszognak a felvonulások mellett. Ezekben a gesztusokban az eredeti híradók szándékolt üzenete (ami még Loznyica szerkesztésében is látszik) ütközik a filmek kritikai perspektívájával. A bajtársiasság és a nemzeti összetartozás érzését állítják szembe a tömegbe keveredett elidegenedett egyénekekkel.

Loznyica egy interjúban hangsúlyozza az alanyok kamerához való viszonyának alakulását. Rámutat, hogy egészen az 1950-es évekig bizonyos naivitást lehetett látni a szovjet híradókon megörökített emberekben. Némi érdeklődéssel, de egyben zavartan közelednek a kamerához. Ez a naivitás a *Revü* által lefedett időszakban Loznyica szerint eltűnik, és átadja helyét a hamisságnak. Míg a korábbi filmhíradókban az emberek úgy viselkednek, mintha „először találkoztak volna kamerával”, addig ekkorra a lefilmezett személyek nagy része hazudik a kamerának, „csak állnak és kiejtik a szükséges szöveget”. Bár ezt a változást nagyrészt a híradók professzionalizálódása és a kommunikációs technikák finomodása okozta, lélektani hatását nem becsülhetjük alá. A *Revü* előadásai a pszichológiai uralom eszközei, akár csak az előző filmekben látott apparátusok.

A közös politikai projekt és az egyén elidegenedettsége közötti disszonancia ebben a munkában a legszembetűnőbb. Míg a többi filmet a felülről lefelé irányított tömegmegmozdulások valós spontaneitása jellemzi – a polgári élet jelenetei a *Blokádban* és a menetek többsége *A perben* és az *Állami temetés*ben –, amelyet megszakítanak a disszenszus rövid, megrázó felvillanásai, a Leningrádi Dokumentumfilmstúdió filmjeinek merev esetlensége teljesen leleplezi a szovjet nép egységének műviségét.

Loznyica ezt a kulturális pillanatot azonosítja az új szovjet ember végének kezdeteként. A *Revü* által felölelt időszak második fele egybeesik a késő keleti blokkra jellemző irónia egy sajátos formájának, a „stioob”-nak vagyis a túlazonosulásnak a megjelenésével, ugyanaz a módszer, amelyet Kurjohin a *Lenin egy gomba volt* adásban alkalmazott. Alekszej Yurchak ezt a módszert úgy írja le, mint „hamis állítások abszolút őszinte légkörben való megfogalmazását”, átvéve „a formális felépítést, a retorikai stílust és az előadás konvencióit a domináns autoratív diskurzusból”.²² Kurjohin a peresztrojka a szovjet történelem addig ismeretlen tényeinek feltárására irányuló tendenciájával azonosult, Loznyica pedig a propaganda nyílt kritika nélküli, de olyan formákban

²² YURCHAK: *i.m.* 320.

való bemutatásával teszi, amelyek nyilvánvalóvá teszik az elidegenedést, melyet a forrásai megszüntetni vagy elfedni hivatottak.

Hiba volna azonban ezt a filmet *A per* éneklő tömegének naivitásával kezelni. Kétségtelen, hogy a tömegkommunikáció szuggesztív ereje itt is érvényesül, különböző, még rejtélyesebb mechanizmusokon keresztül. Loznycica generációja számára a régi rezsim jelei már meggyengültnek tűntek, ellentétben azokkal a generációkkal, amelyek hatalomra juttatták. Az a felismerés, hogy az észlelt szuggesztiók kívülről jönnek, e kollektív tudat gyengülésének szükségszerű következménye volt, de az új rendszer kudarcai idővel föl fogják fedni a spontánitás minden formája mögött meghúzódó felügyelő apparátust.

Tömegek és kommunikáció

Állításom szerint a fent felsorolt és röviden ismertetett filmek jól példázzák Gilles Deleuze és Felix Guattari tömegpszichológiai elméletét,²³ az „új szovjet ember” mint kollektív szubjektum létrehozásának és hanyatlásának illusztrációiként értelmezhetők. Az elemzésbe bevonhatók lennének és további érdekes szempontot adhatnának a rendező más filmjei is, azonban az dolgozatom keretében elégségesnek gondolom ezeket megvizsgálni.

Röviden, Deleuze és Guattari szerint az egyén alapvető szubjektivitása nem teljesen a külső, anyagi erőkben keresendő, amelyek által az egyén kölcsönhatásba lép a világgal, ahogy azt a marxizmus egyes értelmezései állítják, sem pedig a belső, mentális erőkben, mint a freudizmus szerint. A szubjektumot úgy kell felfognunk, mint a külső világ és az azt értelmező mentális mechanizmus közötti határt. Lényegében tehát a szubjektum kétszeresen bizonytalan, két különálló (a szubjektum szempontjából) alapvető erő között közvetít, amelyekről egyaránt részben elszigetelt, és amelyek egyidejűleg befolyásolják. Ez az általam elemzett filmek szempontjából releváns példával azt jelenti, hogy osztálytudat hiányában nem tudunk értelmesen különbséget tenni osztályok, proletárok és burzsoák között. Egy szubjektumot a társadalomhoz (és tágabb értelemben a világhoz) való bizonyos viszony, valamint tudattalan passzív szintéziseihez, nem-fogalmi nyers tapasztalatokból fogalmakat és fogalomcsoportokat alkotó értelmező munkához való viszony határozza meg. Nincs erős korrespondencia sem a külvilág tárgyai és a szubjektum fogalmai között, sem a szubjektumot alkotó tudattalan tevékenység és annak fogalmai között, mivel mind a külvilág, mind a tudattalan nem-fogalmi.

Szemléltetésképpen veszem figyelembe Loznycica filmjeinek szereplőit. *A Revü* és *A per* egyes részeit leszámítva tömegeket látunk: *A per* menetelő tömegekkel szakítja meg a tárgyalás menetét, a *Blokádban* katonák és civilek

²³ Lásd: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix: *Introduction to Schizoanalysis*. Ford. Hurley, Robert & Seem, Mark In: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia Vol. 1*. Penguin Books, London, 2009, 273-383.

egyre mélyebbre húzódnak a belváros felé, ahogy a német ostrom előrenyomul, az *Állami temetésen* a nagy Sztálinról megemlékező nyilvános eseményeket látunk, az *Eseményben* pedig az 1991-es puccs elleni tüntetések felvételeit. Mindezekben az esetekben egyértelműen megmutatkoznak a tömegek mozgását alakító külső erők: legközvetlenebbül az őket irányító katonák és rendőrök, a blokádban a civil terek lerombolása és militarizálása, és a legszembetűnőbb, hogy Loznyica szakadatlanul felhívja a figyelmet a tömegkommunikációs rendszerekre, az újságokra, rádiókra, és a filmek forrásanyagára, a filmhíradókra.

Ez leginkább az *Állami temetésben* figyelhető meg, ahol a fő cselekményt, a különféle nyilvános szertartásokat időszakonként megszakítják Sztálin emlékének mediális megjelenítései az újságokban, a rádióban, a televíziós beszédekben. E beékelések tartalma, Sztálin személyi kultuszának leleplezése végső soron kevésbé fontos, mint az, hogy határozottan rámutatnak ezekre a kommunikációs rendszerekre, mint a személyiségkultuszt létrehozó eszközökre. Hatékonyságukat a filmek szintén kiemelik, a legegységesebben *A perben*, amelyben Loznyica kommunista dalokat vág a koncepciókért ünneplő tömegekről készült felvételekhez, mintha tökéletes egyetértést sugallna az ideológia, az állam és népe között. Valamennyi filmről elmondható, hogy egyszerre próbálnak megmutatni valódi, spontán, mélyen átélt érzelmek által motivált cselekvéseket, és olyan kifinomult pszichológiai kontrollrendszereket, amelyek alakítják és korlátozzák ezeket a cselekvéseket. Ezek a cselekvések abban az értelemben korlátozottak, hogy a motiváló érzelmeket – amik aztán az érintetteket bizonyos megnyilvánulásokra hajlamosítják – is ezek a rendszerek generálják.

Tehát ezek a filmek – *A per*, *a Blokádban* és az *Állami temetés* – olyan rendszerekkel foglalkoznak, amelyek kollektív szubjektivitást generálnak. *A Revü* és az *Esemény* ezeknek a rendszereknek és a szubjektivitásnak kudarcát és részleges szétesését jeleníti meg. *A Revü* különféle kulturális riportokból áll, amelyek változtatások nélkül, bár kontextusuk hiányában jelennek meg. Bizonyos szempontból technikailag ezek a felvételek kifinomultabbak, mint a korábbi három filmet alkotók. A felvett előadásokat gondosan megrendezik és szerkesztik, és az előadók sokkal jobban tudatában vannak a kamera jelenlétének, mint a korábbi utcai felvételek alanyai. Noha ezeket a tömeges rendezvényeket is sajátos hatást szem előtt tartva tervezték, forgatták és szerkesztették, a tömegben minden egyén csak mellékes, így individuális szerepe kevésbé korlátozott. Pszichológiai kontroll érvényesül, de a szubjektum reakciója rá spontánabb és szabadabb a szubjektum nézőpontjától, még akkor is, ha megfelel a tervezők által neki szánt szerepnek. A tömeg egyes tagjai sírhatnak Sztálin temetésén vagy nem, ünnepelhetik a koncepciókért vagy nem, akárhogy is, a társadalmi rituálé eléri célját, kollektív szubjektivitás jön létre, és pszichológiai nyomást gyakorol minden érintettre. *A Revü* kifinomultabb, vagyis alaposabban megtervezett felvételei éppen ellenkező

hatást váltanak ki: az előadások merevnek, hamisnak tűnnek; ahelyett, hogy olyan hatást hoznának létre, amely minden egyént a kívánt hatás elérésére képes befolyásolni a saját befolyásolhatóságuk szerint, a hatás kifejezése – az individuális előadás – közvetlenül szabályozott, akár elégséges az affektus, akár nem.

Az eredmény, melyet *Az esemény* mutat be, egy kiábrándult közösség a forradalom küszöbén. A Szovjetunió végének kezdetét jelentő 1991-es puccs elleni tiltakozásokról készült felvételekből áll, alanyai ismét spontánok, elkötelezettek, ezúttal annak sugalmazása anélkül, hogy ez az állapot paradoxikus lenne. A filmciklus összefoglalható lenne úgy, mint egy kollektív szubjektivitás megalkotásának és az emberek ettől való elidegenedésének reprezentációja. Az egyetlen átfogó irányítási rendszertől való elidegenedés nem általában az irányítástól való szabadság, hanem inkább egy másik rendszer alá kerülés, más szubjektummá válás. Hogy egyértelműbbé tegyük a Deleuze-höz és Guattarihoz való kapcsolódást, ezt a kettős deterritorializációs és reterritorializációs folyamatot, az egyik szubjektivitástól való elidegenedést és egy másik létrehozását a helyén, az egyik fogalmi séma felbomlását és új asszociációk kialakulását nevezik skizofrénizációnak. Véleményük szerint ez a pszichológiai és társadalmi változások alapvető motorja, a tudattalan elemi struktúrája. Loznyica ennek a folyamatnak arra a sajátos részére összpontosít, ahol a szubjektum elszakad az őt befolyásoló affektusoktól, ahol felismeri magát valami magán kívülálló termékeként.

Konklúzió

Ahogy azt a fenitekben megpróbáltam bemutatni, egy szubjektum fenntartása nem múlhat teljesen annak mint fogalmi sémának a külső megerősítésén. Egy adott szubjektivitás egy fogalmi struktúra, amely nem-fogalmi affektusokból jön létre, és nincs szoros korrespondencia a két sík között. A nyers affektus állandó modulációja szükségképpen destabilizálja és újrakonfigurálja a fogalmat. Ez a moduláció nem csak a fogadott affektusban következik be, hanem az érzéki tapasztalatok dekódolásának és fogalmakká történő rögzítésének folyamatában is. Összetett affektusok leegyszerűsödnek oly módon, hogy a rögzített fogalmaknak nincs közvetlen referenciájuk az érzéki tapasztalatban: a fogalmak instabil multiplicitásokat jelölnek. Beismerem, Loznyica filmjei itt kudarcot vallhatnak, mint illusztrációs eszközök, de úgy vélem tekinthetnénk tömegjelenetekre, különösen azokra, ahol a különböző egyének arcáról sokféle érzélem olvasható le, mégis egységes tömegként nyilvánulnak meg ennek szemléltetéseként.

Egyértelműen fogalmazva, bár az egyén határait, szubjektivitását a külvilághoz, elsősorban a társadalomhoz való viszonya határozza meg, és ennek

következtében szükségszerűen interszubjektív, ezek a viszonyok mégis áthaladnak egy tisztán szubjektív, elszigetelt értelmező struktúrán, amely veszteségmentesen rögzíti a kapott információt, ami elkerülhetetlenül minőségi változásokat produkál fogalmi szinten, ahogy az információ ember-ről emberre, struktúráról struktúrára adódik. Loznyica filmjeit ennek a dinamikának a szemléltetéseként elemeztem. Véleményem szerint ezek mindenekelőtt azokkal a rendszerekkel foglalkoznak, amelyek egy bizonyos fogalmi sémát hivatottak bevésni az alanyaiba. Bemutatják ezeket a leg-
hatékonyabb állapotukban, amikor sikeresen reprodukálják az uralkodó ideológiát az alanyaikban, és hanyatlóban, amikor elidegenítik azokat, alapvető működésükben való lényeges változtatás nélkül. A megjelenített állapotok monokauzálisként való bemutatásával, a történeti kontextus majdnem teljes kiiktatásával azt próbálják megmutatni, hogy az egyes szubjektivitások továbbörökítése önmagában is instabil. Ugyanazok a pszichológiai mechanizmusok, amelyek lehetővé teszik a közösségek, kollektív szubjektivitások kialakulását, azt is szükségessé teszi, hogy ezek állandó változásban legyenek.

Filmográfia

A per (Процесс, Szergej Loznyica, 2018)

A Romanov ház bukása (Падение династии Романовых, Esfir Shub, 1927)

Az esemény (Событие, Szergej Loznyica, 2015)

Állami temetés (Государственные похороны, Szergej Loznyica, 2019)

Blokád (Блокада, Szergej Loznyica, 2005)

Revü (Представление, Szergej Loznyica, 2008)

Bibliográfia

BERNAYS, Edward: *Propaganda*. Liveright, New York, 1936.

BRASHINSKY, Michael & HORTON, Andrew (ed.): *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*. Cambridge University Press, New York, 1994.

BRASHINSKY, Michael & HORTON, Andrew: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton University Press, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix: *Anti-Oedipus: Capitalism & Schizophrenia Vol. I*. Ford. Hurley, Robert; Seem, Mark & Lane, Helen R. Penguin Books, London, 2009.

EISENSTEIN, Sergei: *The Problem of the Materialist Approach to Form*. Ford. Taylor, Richard. In: *Selected Works. Volume 1: Writings, 1922-34*. British Film Institute, London, 1988.

HASLAM, John: *Illustrations of Madness*. Routledge, London, 1998.

KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Osiris, Budapest, 2003, 85-88.

KENEZ, Peter: *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilisation, 1917-1929*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

LASSWELL, Harold D.: *Psychopathology and Politics*. In *The Political Writings of Harold D. Lasswell*. The Free Press, Clencoe, 1951.

POLAN, Dana B.: Eisenstein as Theorist. In: *Cinema Journal*, 1977. Vol. 17. No. 1, University of Texas Press, Austin.

TAUSK, Viktor: On the Origin of the „Influencing Machine” in Schizophrenia. In: *Journal of Psychotherapy Practice and Research* Volume 1 Number 2. American Psychiatric Press, Washington, DC, 1992.

TAYLOR, Richard & CHRISTIE, Ian (ed.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Routledge, London, 2005.

TAYLOR, Richard: *The Politics of Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge University Press, New York, 1979.

THOMPSON, Kristin & BORDWELL, David: *Film History: an Introduction*, McGraw-Hill. New York, 2003.

VERTOV, Dziga: *Kino-Eye*. Ford. O'Brien, Kevin. In: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, Berkeley.

YURCHAK, Alexei: A Parasite From Outer Space: How Sergei Kurekhin Proved That Lenin Was a Mushroom. In *Slavic Review* Volume 70 No 2. Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Felhasznált kritikák

BIDLACK, Richard: [Untitled, Blockade 2006]

<https://www.jstor.org/stable/20060384>

PADUNOV, Vladimir: Re-Viewing a Lost Civilization: Sergei Loznitsa's „Revue” (2008);

<https://www.jstor.org/stable/20621116>

PAEHLER, Katrin: [Untitled, Blockade 2006]

<https://www.jstor.org/stable/4138350>

YOUNGBLOOD, Denise J.: A Chronicle for Our Time: Sergei Loznitsa's „The Blockade” (2006);



Official Selection
tiff
Toronto International
Film Festival 2019

AN ATOMS & VOID PRODUCTION
IN CO-PRODUCTION WITH STUDIO ULJANA KIM AND NUTPRODUKCE

76
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2019
Official Selection



ПРОЩАНИЕ СО
СТАЛИНЫМ

РЕЖИССЕР
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

SUPPORTED BY CURRENT TIME TV, LITHUANIAN FILM CENTRE, RTVS, CINEMATEK

ATOMS & VOID

Studio
Uljana Kim



CINEMATEK



BBPostHouse