

A Tükör tükrében

Leonyid Mihailovics Batkinnak

Legkevésbé sem meglepő, hogy a korabeli szovjet hatóságok korántsem vágtak jó képet ehhez a filmhez, amely a forgalmazás szempontjából csak az erős korlátozást jelentő harmadik kategóriába került. Ami a filmszakma nagy (és egyben hivatalos) öregjeit illeti, a Tükört egyértelműen elmarasztalták, ilyenféleképpen:

*„A legvájtfülűbb nézők sem tudják kihámozni, hogy mi történik a filmvásznon. Ami marad, az valami titokzatos, érthetetlen”;
„Ebben a filmben azonban a szerző csak önmagával beszélget”;
„A beteges fantázia emlékképei.”**

Az Andrej Rubljov társ-forgatókönyvírója, *Az első tanító* és más híres filmek rendezője, Mihalkov-Koncsalovszkij így látja a *Tükör* rendezőjét: „Filmjeiben kevés hely maradt az emberi viszonyok ábrázolására. A színészek nála nem többek, mint jelek. Számára a film sem látvány, sem szórakoztatás, csak szellemi tapasztalat, amely az embert jobbá teszi.” Mindennek ellenére *Mihalkov-Koncsalovszkij* bevallja, gyakran álmodik *Tarkovszkij*jal, s ilyenkor büntudatot érez vele szemben, majd elismeri: „Andrej szerves személyiséggel rendelkezett, nem foglalkozott rébuszok kitalálásával. Filmjeiben filozófus, egy másik galaktika embere.”⁽¹⁾

Film egy másik galaktikából

Talán mások is lehetnek így vele, s filmjeivel, a *Tükörrel*. Vívódunk, álmodunk *Tarkovszkij*jal, magunkat okoljuk, hogy nem boldogulunk vele. Vajon indokoltan? Nem lehetséges, hogy ez a mű valóban „nem evilágra való”, abban az értelemben, hogy nyelve ezoterikus tolvajnyelv, hogy világa annyira szubjektív, hogy még kis területen sem érintkezik a befogadók világával, hogy a nézők számára az optimálisnál erősebb kihívást jelent? Hiszen – legalábbis tapasztalatom szerint – még a *Stalkerrel* megbirkózók egy része is feladja a küzdelmet a *Tükörrel*. Vagy egy másik értelemben „nem evilágra való”? Olyan példázat, prófécia, látomás, titkos tudás, amelyet be nem avatottak, ma még nem érthetünk? Vagy pedig erőteljes, hatásos, de igencsak tökéletlen, egyenetlen mű? Esetlen nagyszabású tévedés? Kísérlet, töredék, mely nem áll össze olyan példázat-egésszé, mint a *Stalker*?

Szemünk láttára születő nyelvezet

„A *Tükört* megnézni annyit jelent, mint megkapaszkodni az egyik értelmezésben, és ebben a pillanatban tudatosítani ennek előzetességét vagy hibáságát, azonnal észrevenni, hogy – *Paganelhez* hasonlóan –, portugálul beszélsz, bár ezt spanyolul hallod, tapogatózva, a befogadás szüntelen korrigálásán és átépítésén keresztül megtanulni valamilyen metakódot, közeledni a metagondolathoz” – írja *L. Batkin*.⁽²⁾ A film a valóságélményből a *homológ-metaforikus* kód segítségével teremt művészi élményt, hoz létre szimbólumokat, magyarázza *Józsa Péter*, mely öntörvényű élettényeknek olyan rendszer,

* Az Osiris-Századvég Kiadónál hamarosan megjelenő *Ohvszatok* című tanulmánykötetben megjelenő írás erősen rövidített változata.

amely a jelfunkciót elrejt. Maga a kép akar lenni a közlemény. Ebben a jelrendszerben bármilyen élettény és materialitás működhet jelként. Ez a jelrendszer szándékolatlanul, nem jelként konstituálódik, hanem közvetlenül önérvényű élettények rendszerével van dolgunk: itt a jelölő elrejt a jelöltet, a jelentés megfoghatatlan, a jeltípus erősen sztereotipizált, és a jelölt valamely dimenziójának deszubsztancializált szerkezetét látattja. Ez a kódrendszer a barkácsolás logikájával jön létre, az éppen kéznél levő elemekből. Ezzel szemben az európai esztétikum hagyományos kódja a metonim típusú kód, a századforduló után kezdődött a homológ-metaforikus kód behatolása. *Józsa* ezt a folyamatot *Picasso, Chagall, Moore, Tot, Fellini, Jancsó, Bulgakov, Joyce, Huxley, Kafka, Juhász Ferenc* és *Mándy Iván* nevével jelzi, ám közéljük sorolhatta volna *Tarkovszkijt* is. A filmkép különösen alkalmas e kódtípus kidolgozására, hiszen mindig közvetlen egyedi realitást kelti az általánosság képzetét.(3)

A műalkotásban a jelentő (a helyzetet helyettesítő jel) önmagában változatlan marad, de átszíneződik az, amit jelent. A helyzetet képzeletre, a képzeletet szóra, a szót jelre redukáljuk, ám eközben – figyelmeztet *Mérei Ferenc* – beindul a rejtetten maradó ellenfolyamat is: másodjelentésként megmaradnak az eredeti élménynek (a jelentésadás ökonómiaja szempontjából felesleges) szubjektív összetevői, s ezek elmoszák a jelentő határait. Így *a jelentő nem fedi a jelentettet*, a kettő közé sűrű asszociatív anyag iktatódhat, mely áthangolja a jelentést. A jelentő és jelentett viszonya dinamikus, lebegő, mert a jelentett teljes élménymennyiség magában foglalja a tudatból kiszorított, az emlékezetben elsüllyedt élményanyagot is, a jelentő pedig csak a tudatszinten megmaradt élménytöredékekkel érintkezik. Ezek az élménytöredékek áttételesen, asszociatív szálakon külön-külön is eljuthatnak mint konnotátumok a jelentőhöz. Mindez olyan sűrítést kíván, amelyre elsődlegesen a képi nyelv alkalmas. (4) Ezen a képi nyelven szólal meg a tükörbeli, a *másik*, aki *Freudnál* az Én-ideál, *Lacannál* a belső Másik, *Bubernél* a Te, aki nélkül *Wallon* szerint képtelenek lennének közölni és közlést elfogadni. A jelentett – mivel nem tudatos rétegményanyag személyes vonatkozásokkal – az indulati feszültség következtében állandóan mozgásban van, s így – *Lacan* szép hasonlatával – „nem rásimul a jelentettre, hanem lebeg rajta”. Mint ama Szellem a vizek felett – juthat eszünkbe. „A jelentett *élménymaradványok asszociatív felhőjével* kíséri a jelentőt” – folytatja *Lacan*. Hozzáteszem: ebben a felhőben a Titok is jelen van. Mindez fokozott mértékben érvényes a filmre, s még inkább a *Tarkovszkij-féltre*.

A *Tükör nyelvezetét* (vagyis *Tarkovszkij* nyelvhasználatának egyik változatát) illetően a „hívatasosok” között is eléggé sok a találkozás. Az ismeretlen nyelvet megpróbálva valami ismerősebbel rokonítani, *J-P. Jeancolar* a filmet északinak nevezi, *Tarkovszkij* látását a németalföldi festőkhöz, *Wajda* filmjeihez, általában a kő helyett fával építkező „kulturális északhoz” tájoltva.(5) Többen megpróbálják az *önéletrajzi* filmek kategóriájában elhelyezni a *Tükört*. *Veress József* az *Amarcord*hoz érzi hasonlóknak, (6) *M. Le Fanu* – szembeállítva a kamera felé forduló és önmaguknak beszélő amerikai underground filmekkel – *Tarkovszkij* művét a történelemmel összeszőtt imititátnak tekinti, (7) *V. Ivanov* tárgyszerűen megjelenő látomásnak; (8) *Frejlih* a szubjektivitást ellensúlyozó krónika formájában „szinkronizálódó” életrajznak tartja (9).

Ami a film *szerkezetét* illeti, a kaotikustól a mozaikszerűig és a térben-időben ideoda ugrálótól a „szimmetrikusan és racionálisan felépülő” filmig sokféle minősítéssel illették már. Legalább három, de többen négy réteget is megkülönböztetnek benne. *H. Marshall* (10) például az anyjával, feleségével és fiával beszélgető főhöst, a beszélgetésekhez asszociálódó megélt emlékeket, az erre rétegződő jelenlegi és gyerekkori álmokat és az életútnak az archív filmbetétekben érzékelhető történeti kiterjedését különbözteti meg. Célszerű azonban még több réteggel számolni, hiszen sem Inat és az ismeretlen asszony találkozása apja lakásában, sem a nyomdai jelenet (amelyet a főhős csak elbeszélésből ismerhet), sem a prológus nem helyezhető el a felsoroltak egyikében sem.

Bár nincs kizárva, hogy az idegen orvossal való találkozás mégis előbb esett meg, a *filmbeli időbeliség* kezdete valószínűleg a fészker leégése. Később (az Anyától) megtudjuk, hogy abban az évben (1935-ben) „ment el” (ez Alekszej szóhasználata) az apa. Akadnak más szilárd pontok is. A prologusban megjelenő tévékészülék jelzi a film jelenidejét, a nyomdában felbukkanó *Kalinyin-* és *Sztálin-*képek pedig segítik meghatározni az emlékképsor idejét. Másféle fogódzók is akadnak. A sokféle, „ide-oda ugráló” emlékkép és asszociáció „rendetlenségéből” és „esetlegességéből” *J. S. Bach, Pergolesi és Purcell* zenéje, valamint *Arszenyij Tarkovszkij* versei *emelnek ki és értelmeznek át* egyes képsorokat. Sosem illusztrálva vagy magyarázva, hanem mindig „megemelve” ezeket.

Szilágyi Ákos és *Kovács András Bálint* többféle, más-más erkölcsi intonációt megjelenítő, önálló emlékező szólamot hall ki a filmből. (11) *V. Mihalkovics* a *Tükörben* is szereplő – szemlélőjében az ellentétes érzelmek izgatott pulzálását kiváltó – Leonardo-portréra utalva, a filmben is ilyen *lüktetést* érez. (12) Valóban, ebben a filmben, amelyben a kamera lassú, hosszan kitarított mozgással követi a szereplőket, velük együtt haladhatunk a keresés – és eközben a formálódás, megtisztulás – belső útjain. Ez az út azonban nem monoton és egyenes, hanem cikcakkban irányt (vagyis nézőpontot) változtató, lüktető mozgás, miközben idő és tér egybemosódik; a *Tükör*-beli idő mitologikus természetű.

Végül is miért okoz akkor ez a film nézőinek többsége számára túl erős kihívást? *L. Batkin* elemzése erre is rávilágít. Szerinte a film az asszociációk, metaforák és elhallgatások illékony anyagának kissé bizonytalan és titokzatos szövődékéből, valamint belátott, felismert és világosan kifejezett elemekből áll össze. Ezért nem kezelhető megfejhető rejtvényként, mert a kérdések csak elmélyülnek a válaszokkal. Nehézséget jelent a nézőnek a film szokatlan szimbolikája is, mert ez *nem készen adott*, hanem *szemünk láttára születik*, s éppen az említett pulzálás eredményeképpen. Az epizódok és képek elkezdnek pulzálni, lebegni a jelentett felett. Lüktet bennük a feltételeesség és a természetesség, a fény és a félhomály, a fenn és a lent, a súlytalanság és a súlyosság, a repülés és az esés, a finomság és a keménység, a nyitott és a zárt terek sokasága, a zárt terek szűkössége és bensőségessége. Ezért a *Tükört* megnézni annyit is jelent, mint *a frissen tanult nyelvet szüntelen korrigálni*, átépíteni, s eközben megtanulni a metakódot, s – miként *L. Batkin* írja – „közeledni a metagondolathoz”. A *Tükör* legfontosabb tartalma maga a művészi „kód”. A film nyelvének tanulása közben nem csak a *Tükör* konstrukciója tárul fel, hanem a konstrukció létrehozásának folyamata is, amelyben – szerencsés esetben – maga a befogadó is részt vehet.

Rendcsinálás és Rend megmutatkozása

A befogadó érthetően útjelzőket keres a nehezen megfejthető mű labirintusában. Megpróbálja például *önéletrajzi-dokumentatív* filmnek tekinteni a *Tükört*, hiszen ennek tagadhatatlan jelei vannak a műben. A film persze önéletrajzi is, de ebben a tekintetben éppen a filmet elmarasztaló *Juszov* (Tarkovszkij előző filmjeinek operátora) lehet koronatanú, aki szerint „az életben ez nem így volt, hiszen ismertem őt és szüleit”. (13)

Egy másik eligazodási lehetőség: a *Tükör lélektani* film. *V. Sjoman* egyenesen psichoanalitikusnak nevezi, (14) mások az embernek önmagán elvégzett pszichoterápiás kezeléséről írnak. De hát mi ez, ha nem lélektani film, hiszen középpontjában a feleségében anyját kereső, s nem találó, ezért magát boldogtalanná tévő férfi vívódása áll? A zárójelenet előtti, a főhős betegágya előtt lejátszódó jelenetben pedig az orvos lelki betegséget diagnosztizál. Mindezek ellenére ez a film se nem pszichológizáló, de még abban az értelemben sem lélektani, mint mondjuk *Bergman* filmjei. Abból, hogy a lelki körtörténet is így maga a körkép sem áll össze, nem következik az, hogy a film ne lenne lélektanilag hiteles, de a lélektani ok-okozati elemzés vagy felderítés hiányzik ebből a filmből, ennél szubjektivebb, költőibb, filozofikusabb, mitikusabb.

Moralistának (vagy moralizálónak) is tekinthető a film, hiszen elhangzanak benne olyan kijelentések, mint „ha esetleg vétettem valamit, ne haragudj”; „valami büntudatod van vele szemben”; „lehet, hogy én is hibás vagyok”. Alekszej sajnálja, hogy Ignat nem vágja a szemükbe, mint ismerősük tizenöt éves fia, hogy „nem bírom nézni a gerinctelenségeket”. Van persze a filmnek erkölcsi szólama, s a főhősnek lelkiismeret-furdalása is van, és lelkiismeret-vizsgálatot is végez, ám eljárásának lényege nem bűnei összegyűjtése és elemzése, hanem a kiindulási alap megtalálása.

A film *történeti-szociológiai* dimenziója is lehet természetesen a redukció iránya. Értelmezhető lehetne például a film úgy is, mint a kor káros szelleméből következő erőltetett emancipáció következményeiről szóló mű. Bár döbbenetes erővel érzékelteti a film a kor hangulatát, a történeti-szociológiai érvényű korkép mint összkép hiányzik belőle, miképpen hiányzik a szereplők szociológiai státusának pontos bemutatása is.

Természetesen még folytatni lehetne, hogy még *mi nem* a *Tükör*: nem családi dráma, nem filozófiai példázat, nem szabad asszociációk laza halmaza.

Kétségkívül önvizsgálat is, emlékezés is, de olyan, amelynek hőse viszonylatokban él: érdemi, bensőséges viszonyban önmagával, legközelebbi társaival, a társadalommal, a kultúrával, a történelemmel, a természettel és a transzcendenssel. Ebben az értelemben is *többrétegű és -jelentésű* a film.

Abban a legtöbb értelmező egyetért, hogy a *főhős* (aki a filmben felnőtt korban csak hallható, s csak egyszer látható, akkor is csak testének egy része, arca nem) beteg: fizikailag torokgyulladás van, lelkileg és szellemileg pedig bajban, válságban van. Bizonyos, hogy *kapcsolatai nem egészségesek*. Baja és bűne eredetét és okait csak eléggé hiányosan ismerni. Nem világos, ki a hibás, vagy ki a hibásabb: anyjával, feleségével és fiával való kapcsolata megromlása miatt. Nemcsak az intim, hanem az egyéb kapcsolatai is gyógyításra szorulhatnak. Beteg lehet mint az időből kizökent orosz értelmiségi is, lehet alkotói válságban lévő művész, és erkölcsi válság is lehet a diagnózis. „Te csak követelni tudsz” – vádolja a főhöst felesége, nem tudni, mennyire jogosan. A főhős mindenestre megpróbálja helyreállítani tartozik-követel mérlegének egyensúlyát. E terápiában cél is, eszköz is a kapcsolat. Ösztönösen és tudatosan –, „a szeretet meg- vagy visszaszerzésével”, ahogyan Szilágyiék írják – helyreállítja a folytonosságot, felveszi a kapcsolatot a hozzátartozóival, a természettel, a népével, a kultúrával, a transzcendenssel. A betegség nem csak hátrány – előny is, mint hátrahelyzet, fokozottabb érzékenységet és nyitottságot is jelent, szabadulást a racionális és pragmatikus korlátoktól.

„Az emlékezés a tudat aktív kitágulása, gondolkodás, szellemi erőárfordítás, dialogikus érintkezés; a másfajta tudatokról gondolkodni annyi mint beszélni velük” – olvashatjuk *Bahtyin*-nál. „Annyiban vagyunk morális lények, amennyiben őseinket birtokoljuk, szeretjük, utánozzuk” – így (vagyis hasonlóképpen) értelmezi a filmet *M. Le Fanu* is. Nem csak a tudat, hanem az egész személyiség erőfeszítése kell ehhez, hiszen – *M. Buber* kategóriáját használva – a gyógyításhoz és gyógyuláshoz nem elég az Én–Az típusú kapcsolat, közvetítés nélküli (mitikus) Én–Te kapcsolatnak kell létrejönnie akár a másik ember, akár a természet, akár a kultúra, akár a transzcendens viszonylatában. Nem csak az érzések, nem csak a vizsgálódó tudat síkján kell kinyílni és befogadni, hanem *az egész személyiség* mindegyik dimenziójában. Így lehet a múlt átlépése küszöb átlépése – katarzis. Az emlék- és álomképekben a buberi „Kezdetben volt a kapcsolat” jelenik meg.

Megvalósítható-e ez a terápia a *Tükör* szerint? A *gyermekkor* ebben a filmben jóval többet jelent, mint felhőtlen nyaralások emlékét vagy egy orosz nemzedéknek a háborútól tönkretett gyermekkorát. Egy olyan „csodavilágot” is jelent egyben, amelynek máig sugárzó ereje van, olyan igazságokat, amelyeket az ember akkor fedezett föl és élt meg, színek, szagok, hangok, mozgások elemi élményét, a titkokkal teli természetet, amelynek a gyermek részese lehet, és kapcsolatokat, köztük szeretetkapcsolatokat, még egy

megcsonkuló családban is, az erkölcsi tisztaságot és tökéletességet, magát a Létet, melynek befogadására a gyermek szabadabb, képesebb és készségesebb, mint a felnőtt. Nem egyszerűen a boldogságot jelenti itt a gyerekkor, amelynek filmbeli képei boldogok is, zaklatottak is, szépek is, sejtelmesek és néha ijesztőek is, miként az újra és újra megszólaló gyerekjáték síphangja, mely nyugtató és nyugtalanító egyszerre. Akár ilyenek, akár olyanok a szóban forgó képek, *L. Batkin* jól látja, hogy „szembeállnak az élet-rutinnal, a részlegességgel, a megcsontosodással, az alkalmazkodással”. A gyerekkorra emlékezés a biztonságot adó alapok és az *erőt adó források* keresése. Ha így értelmezzük a gyerekkort, akkor némely megszorításokkal egyetérthetünk *L. Batkinnal*, aki szerint Tarkovszkij filmje arról szól, hogy „a személyiség, az önmegváltoztatás képességének segítségével átalakítva létrehozza magát”. Ez azonban szerintem nem azt jelenti, hogy önerőből, hiszen *L. Batkin* is elismeri, hogy a *Tükörben* minden tárgyi, valóságos és konkrét valamiféle általánosabb és bölcsőbb, jelentősebb és „elrejtettebb” valóságról tanúskodik, ennek felfedezése (az út és a cél együtt) jelenti az önerőhöz adódó másik energiaforrást. A *belső újrászületésre*, a rendcsinálásra irányuló erőfeszítés, az önlétrehozás akarata – számosan ebben látják a film jelentését – azonban önmagában kevés, ha nem mutatkozik meg a rend. Megmutatkozik, de nem mint áttekinthető, hanem mint továbbra is titoknak maradó rend. Számomra ez a film azt sugallja, hogy a „megfogja és megoldja” nemcsak a gyógyuláshoz, hanem még az újrakezdéshez is kevés, amelyhez még tükörök is kellenek, melyekben *megmutatkozik* a rend és a remény. Úgy vélem, a *Tükörre* is érvényes az, amit *Szegedy-Maszák Mihály* egy rokon-mű szerzőjével, *Ottlikkal* kapcsolatban ír: „A világ emberi látószögből rendezetlen, hiszen e jel-teremtés végtelen folyamat. Lehetséges azonban, hogy természetfölötti távlatból a jelölés lezárható tevékenység, s a bizonytalanság bizonyosságnak, a látszólagos zűrzavar rendezettnek, összhangnak bizonyul.” (15)

A tükör

A *tükör* régi időktől fogva a kultúra általános toposza. Leggyakrabban az igazság, a leplezetlen Valóság jelképe, de sok egyébnek is: földi hívság, világ-mindenség, az aszszony lelke, a jövő megmutatója, bölcsesség, az igazságok tökéletlen kifejeződése. Sok valóságos tükör és még több *tükröző* fordul elő a filmben: a hős tekintete, a versek, a híradórészletek, a tárgyak, az emberi kapcsolatok (a feleség és az anya, a főhős és a fia között.) A *tükrőség* jelen van a film ábrázolási rendszerében, amely bővelkedik a fényes, tükröződő, a fényt törő, megvillanó, átvilágított felületekben és tárgyakban.

Tükre a múltnak a jelen, és fordítva, tükre egymásnak a két külsőleg hasonló asszony, a két fiú, a két család sorsa, tükrei egymásnak a spanyol emigránsok és az önmagukat kereső orosz értelmiségiek. Mintha megismétlődne a múlt: az egymástól elváló házaspárok, a fiú kezében felbukkanó Leonardo-album. A tükörbe nézés természetesen kapcsolat-felvétel is: önmagam megismerése valami, valaki más tükrében. „A tükörben megméretetik az idő. A tükörbe pillanató megmérkőzik az idővel. Küzdelem az angyallal, küzdelem a halállal” – írja *J-P. Jeancolar*.

Lehetséges a tükörnek olyan értelmezése, hogy semmi sem változik, de úgy is értelmezhető, hogy az, ami fontos, nem változik. Számomra a tükör inkább a *megváltozás lehetőségé*. Az önmagunkba, lelkükbe és sorsunkba való bepillantás a tükör által ölt testet. Megváltoztat, és közli a kíméletlen igazságot. Látjuk benne a saját tekintetünket is, és ez a tekintet minket tanulmányoz. *L. Batkin* szerint a tükör metafora, „*az élethez való elmélyült és felelős viszony* materializációja”. A tükörbe nézés tehát először rekonstrukció (feltárás, megtalálás), másodsor konstrukció, alkotás, amely a jelenhez és a világperspektívához való viszonyítással kezdődik és új nyelvezet létrejöttével fejeződik be. Bár a tükörbeli képek ez alkalommal is csak a „*tükör által homályosan*” jegyében születhetnek meg, de a káoszhoz képest ez a tükörben megjelenő kozmosz bizonyosság, mely a konkrét életprob-

lémákra talán nem ad választ, de a létkérdésekre igen. A tükörben felfedezett bizonyossá-gokba fogózva tovább lehet élni a bizonytalanságban, a bizonytalanságokkal együtt.

Prológusok

A prológus feketén-fehéren valóságos. Dokumentum. Szemünk láttára gyógyul meg a dadogó. A dadogó fiú és rendező *Szilágyiék* értelmezésében összekapcsolódik, amennyi-ben „az emlékező folyamat a gátlás legyőzése”. *L. Batkin* véleményét oszthatjuk, mely szerint „ez nem szimbólum, hanem dokumentum, visszhangja az egész filmben echózik”. Egy olyan rendező filmjének előszava ez, hangsúlyozza *M. Le Fanu*, „aki hisz a nyelv és az igazság szükségszerű kapcsolatában, szembeszállva olyan modernistákkal, mint például *Godard*”.

A *nyitójelenetben*: Bach zenéje és a tágas messzeség. Egy darab természet (vagy inkább kozmosz?) és egy különös nő (a kamera körüljárja; később derül ki, a gyermek főszereplő szemszögéből is látjuk őt). A kulturológus *L. Batkin* szerint ez a kép a táblaképfestészet szabályai szerint komponált, s több ilyen következik még. A különös nő, vagyis az Anya a kerítésen ül, tehát a határon, de már *kívül*. Talán *határhelyzetben*, hiszen nem lehet eldönteni, hogy vajon várakozik, vágyakozik, szomorkodik, reménykedik vagy medítál. A különös nőhöz egy legalább annyira rejtélyes férfi csatlakozik. A rejtélyes férfi – aki sokkal inkább kíváncsinak tűnik, mint tolakodónak – a nő mellé ül. A kerítés – a háttér vonal – kettejüket nem bírja el. Ezzel az orvos mégis átlép a határon. A beszélgetés kevésbé személyesen, ám bensőségesebben folytatódik. Az orvos két nagyon fontos megállapítást tesz: az egyik *az Anya különlegességére* utal, a másik a *bizalomról* szól – de nem bizalmaskodva – a Lét iránti bizalomról. Az Anya ironizál, az orvos nem vág vissza, hanem hirtelen elbúcsúzik, mintha ezzel bevégezte volna küldetését. Az Anya elengedi ezt a rejtélyes (hóbortos? filozófus? dilinós?) embert. Ekkor hirtelen, a semmiből szél kerekedik, s ahogy jött, oly hirtelen eláll. Az orvos búcsút int, és elmegy. A filmnek talán ez a legrejtélyesebb jelenete. *M. Le Fanu* szerint a hirtelen feltámadó szél annak a jele, hogy valami létrejöhett volna köztük, *L. Batkin* pedig úgy véli, hogy „az epizód tematikus tartalom nélkülsége: maga a »jelszerűség«, elmozdulás a metaforikus álom más poétikájába. Ez a szél fogja hirdetni az átmenetet a valóságtól az álomhoz, az egyik időbeli projekciótól a másikig, a tematikus epizódoktól az emberek közöttihez.” A szélnek azonban szerintem nemcsak dramaturgiai funkciója, hanem – mint ezt *M. Le Fanu* is észreveszi – „tartalma” is van: „Nincs logikai magyarázat a jelenségre, hiszen az ég tiszta. Ez a kegyelem és a titok pillanata.”

A nyitójelenet, vagyis a második prológus legfőbb jelentése éppen a *titok*. Ami mégis kiszivárog a tikokból: hogy az orvos bolondosabb és nyitottabb titokzatosságával szemben az Anya rejtélyessége melankolikusabb, méltóságtelejesebb, zárkózottabb; hogy az élethez hit és bizalom szükséges; hogy ez a film másfajta nyelvezetű.

Tüzek és vizek

Akár a nyitójelenet folytatásának is tekinthetjük a következő részt. A ház ragyogó alkonyati fényben tündököl. Ekkor szólal meg *Arszenyij Tarkovszkij* költeménye: „Minden percben, mikor együtt lehetünk, Isten szállt közénk...” Ezek a sorok visznek át egy másik – a gyerekek egymáshoz közeli életkora miatt –, az előbbtől időben nem távoli jelenetbe. „És vártam a sötét irgalmas estét, mely előttem szentélykaput kítár a sötétben sugárzó meztelenség” – halljuk a költőt (a rendező apját, saját hangján), amikor a két kisgyereket látjuk a homályos szobában, amint a kislány eszik, a kisfiú meg porcukrot szór a tejet ivó kismacskára. Az emlékezés a képi síkon a gyermekkor, a költemény szavaival pedig az érzelmek (ezúttal a szerelem) legrejtettebb zugaiba hatol be. „Légy áldott, sügtam...” – folytatódik a vers, s már az Anyát látjuk felbukkanni a homályban, majd az ablakban ülve („Enyém vagy, Isten, köszönöm neked”). A költemény nem illusztrálja, nem

magyarazza a képet, az utolsó néhány sor és a kép mégis mintha szinkronban lenne egymással, hiszen „az ég hirtelen tótágasra fordult, nyomunkba szegődött végzetünk mint beretvás örült osonva orvul” elhangzásakor az Anya könnyes arcát törülgeti. Ekkor tompa kiabálás és kutyaugatás hallatszik, az Anya előbb kezébe vesz egy könyvet, majd kísértél a házból, visszajön, s nyugodt hangon azt mondja a gyerekeknek: „Tűz van, de ne bömböljetek.” Nem megy oda hozzájuk, nem veszi fel őket, hanem kisiet, engedi a gyerekeket is az ajtóig jönni. Kinn zuhog az eső, és nagy lángokkal ég a szénapajta. Az Anya mellén összefont kézzel nézi a tüzet, majd a gémeskúthoz megy, s a vödörből a tenyerébe töltött vízzel megmossa az arcát, aztán leül a kút kávjára, s úgy nézi a tüzet. Arcát nem látjuk, csak nyugodt, szertartásos mozdulatait, így nem tudhatjuk: közömbösen, elborzadva vagy csodálkozva bámulja-e azt.

Már ez a jelenet is többretegű, de alapjelentésére még legalább három réteg rakódik rá. Az anyával folytatott telefonbeszélgetésből megtudjuk, hogy a tűz 1935-ben volt, abban az évben, amikor Apa elment. (Hogy előtte, vagy utána, nem tudjuk meg.) Amikor a nyomdai jelenet végén a zuhanyozóban az Anya arcát eltakarva azt mondja: „Jaj, Istenem”, az álomszerű dokumentumkép átvált egy színes (tehát valóságos) emlékképre: egy pillanatra ismét az égő pajtát látjuk. Mindkét esetben tragikus felhangokkal színeződik át a jelentés. Amikor Ignat tüzet gyújt az udvaron, szülei beszélgetésében a csipkebokor képe jelenik meg, s Natalja így sóhajt fel: „Nekem vajon miért nem jelent meg soha semmi ilyen?” Tudjuk, érezzük: az férjének és testi (de nem szellemi) alteregójának is megjelent, amit az égő csipkebokor jelentéssel is bíró tűzzel kapcsolódó érzéseink igazolásának is vélhetünk.

Szarvashibák

A nyomdajelenet – bármily döbbenetes erővel tárul is elénk – természetesen nem csupán a sztálinizmus embernemlő légkörét mutatja be. Ilyesmi természetesen gyakran előfordult: a Pravdában egy alkalommal Sztálin helyett „Szralin” (szraty = szarni) jelent meg, s azokat a dolgozókat akiknek bármi közük is volt a tévedéshez, mind a Gulagra küldték. Az Anya azonban, amikor leereszkedik a nyomda föld alatti labirintusába, *pokolra száll*. Amikor kiderül „ártatlansága”, és visszaindul, még egyszer ránéz Sztálin, de a folytatás más természetű. Még feszült, de egyre oldódó arckifejezéssel gyönyörű, szinte lebegő mozgással megy végig a napsütötte folyóson (amikor leereszkedett az „alsó világba”, még zuhogott az eső, szobájában pedig éjszakai sötétség volt), miközben *A. Tarkovszkij* verssorai hallatszanak: „Tegnap egész nap vártalak, ők sejtették már, hogy nem jössz el. Emlékszel, milyen ünnepi szép volt az idő”, majd: „Ma eljöttél, de mogorva az ég. Ez jutott nekünk.” A teljes feloldódás akkor következik be, amikor az Anya megsúgja azt a bizonyos szót idősebb barátnőjének. Előkerül a rokonszenves főnök is a szíverősítővel, s az Anya indulna lezuhanyozni, lemosni maradványait is ennek a kuncogás-sá töppedt borzalomnak. Ekkor váratlan fordulat történik: előkerül egy másik szarvashiba. Barátnője hirtelen kemény vádakkal illeti őt. Az Anya arcáról könnyek potyognak. Nem világos, miért ennyire vehemens a bölcs arcú barátnő, és miért könnyezik ő is? Fáj neki az „érte haragvás”? Vagy rájött, hogy ő követett el szarvashibát? Ezért fut a zuhanyozóba induló Anya után, aki magára zárja az ajtót? Végképpen zavarba ejtő, ahogy a dantei sorokat szavalva („Az emberélet útjának felé egy nagy sötétlő erdőbe jutottam...”) könnyed tánc lépésekkel indul vissza. Vagy éppen ez az idézet lenne a pontos diagnózis?

A kétszeresen is megalázott, eddig (és ezután is) méltóságteljesnek és titokzatosnak mutakozó asszony meztelenül (védtelenül? ártatlanul?) áll a zuhany alatt, de nem tud megtisztulni, mert a cső hörög (röhög?) és eláll a víz. A helyzet tragikomikus. Az Anya nevet, nevet ezen az egész képtelen helyzeten. Képes-e nevetni akkor is, ha barátnőjének vádjai igazak? A megtisztulás akkor is lehetséges? Ki tudja még mi minden nevet. Aztán arca hirtelen elkomorul, tenyerével eltakarja arcát, s fájdalmasan mondja: „Jaj Isten-

nem”, s ekkor vált a kép színesre: egy pillanatra a tisztító-pusztító tüzet látni. Valahol, valamiben, valaki miatt mégiscsak szarvashiba történt? Vagy csak szerencsétlenség?

Maruszja és Natalja

Natalja első jelenetében fáradtan, majdnem gépiesen nézegeti magát a tükörben, miközben férjével beszélget. Első látásra megkülönbözteti Maruszjától, hogy jóval *kevesebb a titka*. Ami még a szépségére is érvényes. *L. Batkin szerint* egyfelől maga az érett asszony, másfelől meg zárkózott kamasz. Míg Maruszja az álmokképben – de képletesen nem csak ott – a föld felett lebeg, Natalja eléggé földhözragadt. „Hagyd már abba, légy szíves, azt a fantáziálást!” – szól rá fiára. Natalja harmadik jelenete előtt feltűnik egy pillanatra *Leonardo da Vinci Ginevra de Benci arcképe* című (*Borókás Madonnának* is nevezett), egyszerű taszító és elbűvölő képének részlete. A képen látható hölgy mindkét női szereplőre hasonlít. Mindkettőjük arca különféle összetevők ötvözete, mindkettő talányos, de Nataljáé, azon felül, hogy kevesebb benne a titok, nyersebb, szegényebb, megfajthatóbb.

Vergődés és lebegés

Az orvosnénál tett látogatás az Anya méltóságteljes vergődését példázza. *Megalázott* helyzetben van: evakuálták őket, talán éheznek is. Kiskamasz fia mezítláb jött. A házi-

Az Anya lebegése mintegy következménye is lehet Alekszej „ráolvasó”, simogató nyugtatásának: „Nincs semmi baj! Nyugodj meg, nincs semmi baj! Minden jó lesz!” Az Anya válaszából kiderül, valóban baj van, az Anya válasza (vagy magáé a Lété?) mégis ez: „Látod, most lebegek.” Alekszej egy kicsit megijed ettől, mint az apostolok a transzcendáló Jézustól. „Ne csodálkozz! Ez természetes. Szeretlek.” Megkockáztatom, talán már a „Szeretlek” is felesleges (bár ezzel teszi magát elérhetővé az Anya, ezzel segíti át abba a dimenzióba a férjét), a felröppenő madár mellett azonban nemigen van érvem. Ha csak nem az utolsó előtti jelenet rímei.

munkát végző orvosné eleganciája és vendégének csapzottsága és kiszolgáltatottsága szembetűnő, főleg abban a pillanatban, amikor az eladásra szánt ékszereket a földre ejti. Az Anya mégis – fia sáros lába és földig hajlása ellenére – megőrzi a *méltóságát*. Egyenrangú félként lép be, aki nem kunyerálni jött, hanem üzletelni. Ennek a jelenetnek azonban legalább ennyire hőse a kamasz Aljosa is. Míg az anya bemegy egy szobába, s ott a háziasszonnyal alku-dozni próbál, Aljosa egyedül marad a szobában. Körülnéz, majd tekintete megállapodik tükörbeli képmásán. Az identitáske-resés korszakának nagy pillanata ez. Talán először nézi meg így és fedezi fel önmagát a fiú. Ehhez a tükörképhez kapcsolódik egy másik – immár metaforikus – tükörkép, szerelme tárgyáé, a vöröshajú kislányé. E képek kontrasztjaként látjuk a tükörbe nézni a fülbevalóit igazító háziasszonyt. Ezután újabb mepróbáltatások következnek. Az orvosné baldachinos ágyban fekvő angyalka-kisfiától és az érte túlcsoorduló szeretettel rajongó anyjától az Anyának hányingere támad. Ebben az állapotban kéri őt a háziasszony a kakas levágására, majd amikor az Anya húzódozik,

Aljosát. A film nézői közül sokan a gyerekeivel szemben közömbös vagy érzelmeit kifejezni, kimutatni képtelen anyának látják. Ebben a jelenetsorban az Anya előbb (a megcsodáltatott kisgyermeket nézve) megsimogatja kamasz fia fejét, majd mégis vállalja helyette, elmetszi a kakas nyakát. Becsukott szemmel. Amikor újból kinyitja, tekintete egyszerre üveges és földöntúli. Harmadszor hangzik fel a *Purcell*-zene, s a felszálló fehér ka-

kastoll mintha a lebegést, a véres cselekedet mintha a harmóniát idézné fel. Az álomképben az ágy felett lebegő anya mellett (ez már talán sok is) fehér madár száll fel.

Az Anya lebegése mintegy következménye is lehet Alekszej „ráolvasó”, simogató nyugtatásának: „Nincs semmi baj! Nyugodj meg, nincs semmi baj! Minden jó lesz!” Az Anya válaszából kiderül, valóban baj van, az Anya válasza (vagy magáé a Lété?) mégis ez: „Látod, most lebegek.” Alekszej egy kicsit megijed ettől, mint az apostolok a transzcendáló Jézustól. „Ne csodálkozz! Ez természetes. Szeretlek.” Megkockáztatom, talán már a „Szeretlek” is felesleges (bár ezzel teszi magát elérhetővé az Anya, ezzel segíti át abba a dimenzióba a férjét), a felröppenő madár mellett azonban nemigen van érvem. Ha csak nem az utolsó előtti jelenet *rímei*.

Minden jó lesz?

Az utolsó előtti, a „kórházi” jelenetben megtudjuk a fiziológiai diagnózist (torokgyulladás), s azt is, hogy bűnösnek tartja magát, továbbá, hogy ebbe bele is lehet halni, és hogy most már „a többi” rajta múlik. Az előtérben az idős Anya ül és még valaki: a titokzatos feketehajú asszony. A szellemi anya? Alekszejt egyelőre csak halljuk: először az elutasítást, azután a védekező magyarázatot, végül a megnyugtató reménykedést, amikor az „ősanya” kérdésére („És anyáddal mi lesz? Mi lesz veled, ha nem állsz talpra?) azt feleli, hogy: „Nem lesz semmi baj. Minden jó lesz. Minden.” Többértelmű válasz ez, hiszen vonatkozhat az Anyára, Órá és mindenre. Felfoghatjuk rímnek, illetve idézetnek is a lebegés jelenetből, ahol szintén elhangzik a „Minden jó lesz”. A kezéből felröppentett madarat a „hivatásos nézők” kisebb része a testét elhagyó lelkével azonosítja, többségük számára – akár élve, akár halva, de inkább túlélve – a megszabadulást jelenti. Felfoghatjuk a lebegésjelenet fehér madarának rimeként is. *Szilágyiék* szerint a „De én csak boldog akartam lenni” a mélypont, s a „Minden jó lesz”, a felrepülő tengelice és a vakító fény a feltámadás.

Az utolsó jelenetsor – akár Alekszej halála előtti látomása, akár gyógyulásának kezdete –, mint az egész film: többszólamú. Alaphangja *Baché*, vagyis azé a Tarkovszkijé, aki rendkívüli mértékig vonzódott ehhez a zenéhez. *J. S. Bach János passiója* legelső részéből hangzanak fel a hömpölygő vonósmozgás és felette a fúvósok kemény diszszonanciába ütköző, hosszan kitartott, fájdalmas hangjai. Eközben ugyanazt a mezőt látjuk, a háttérben ugyanazt az erőt, ugyanazt a kerítést, ugyanazt a házat. Majd közelről a kerítést, előtte fekszik a fiatal Apa, rajta a kibomlott hajú Anya, aki felül, végigsimítja haját, kis mosoly jelenik meg arcán, s ekkor az Apa megkérdezi: „Mit szeretnél jobban, fiút vagy lányt?” Az Anya arcán a legkülönbözőbb érzések, indulatok, gondolatok mimikus szintézise jelenik meg, s hangjában az egymásba fonódó érzések egész skálája „szólal” meg – talán csak *Bach* tudná mindezt lekottázni. Többszólamú arcjáték – *Balázs Béla* kifejezésével élve – „egy fiziognómiai akkordban”. Az Anya ironikusan mosolyog is a férfiak szokásos „csacska” kérdésén, azután, mintha azt válaszolná: nem ez a kérdés, hanem az életadás, a többesélyes jövő, az életveszélyes élet, a „lenni vagy nem lenni”. Rengeteg árnyalat fut át Maruszja arcán. Ez alkalommal nem csak a sokrétű embert, hanem a sokrétű egészet, a sorsot, a Létet jeleníti meg. Ők most nem csak Alekszej szülei, hanem Ádám és Éva, akik előre látják a kiűzetést is, a megmenekülést is, a halált és a feltámadást is. A ház felé néz. Az ismerős fákat és bokrokat látjuk. Miként az Anya. És miként Alekszej is. A természet, vagy inkább a kozmosz „végszavára” harsan fel a kórus: „Herr! Herr! Herr! Unser Herrscher!” (Isten! Mi Uralkodónk!), „E három monumentális akkordtömb és a belőle fakadó eleven kórusmozgás, mint a mítoszok csodatevő hőse, aki háromszor üt rá a kösziklára és ütése nyomán gazdag forrás bugyog fel. E tétel maga a nagyság és az állandóság – erőgyűjtés is egyben, hogy elmondhassuk Krisztus szenvedésének történetét” – írja *Pernye András*. (16) Maruszja szemszögéből: a kezdéshez, az élethez, Alekszejéből: az összegzéshez és az átlépéshez. Ezután az idős Anyát látjuk, mi-

ként Maruszja és Alekszej is, egy kosár ruhával, mellette Aljosa, azután üszkös gerendák, moha, levelek, szeméttel teledobált kút, majd szemből jön az idős Anya, kézenfogva kislányunokáját, később elfelé mennek, s Aljosa követi őket. Ismét a fiatal Anyát látjuk könnyes szemmel mosolyogni. Ismét hátranéz. Messziről szembe jön vele az idős Anya a gyerekekkel, majd ismét elfelé mennek. Végül a mező, előtérben sáros szekérút. Ekkor elhallgat a kórus, a zene. Aljosa életerővel teli kiáltása hallatszik. Ami fogantatás és az elmúlás egyszerre átélő Anya igenje is. És a beteg Alekszej élelentenlő kiáltása is. A sötétlő előtérből látjuk, hogy egyre távolodnak. Még egyszer feltámad a szél, amelyről tudjuk, hogy onnan és akkor fúj, ahonnan és amikor akar. Halk kiáltások hallatszanak még, majd lebukik a nap, elsötétül a kép. Bizonyítva, hogy a szomorú *Tükör* a legnagyobb mértékig reményt sugárzó film. *L. Batkin* tanulmányát, a film egyik legértőbb értelmezését *H. Hesse Lépcsők* című versével (amelynek a fiatal Josef Knecht először még a *Transcendere!* címet adta) fejezi be, amelynek utolsó négy sora így hangzik: „Tán halálos óránk is minden / Ifjítóbb új teret terít elébünk, / Örök hívó szót küld az élet értünk... / Hát rajta, szív, búcsúzz, a gyógyulás vár.” (17)

Értelmezésemben a Paradicsomot nem nyeli el a Lizaveta Petrovna által is idézett dantei erdő. A zárókép alkonya nem annyira elsötétít, mint inkább eltakar, teljessé tesz. Ahogy *P-P. Jeancolar* írja: „A kamera lábujjhegyen visszavonul, hogy ne zavarja az álom rendjét.” A megnyugvás csendjében még hallhatjuk Aljosa diadalmas, „mindenek ellenére élet és szabadság” jelentésű kiáltását. A jótékony homályban minden elem megbékél, lecsendesedik, hatalmas mindenséggé válik.

Jegyzet

- (1) *Mihalkov-Koncsalovszkij, Andrej: Mnye sznyitszja Andrej* (Andrejről álmodom). In: *O Tarkovszkom* (Tarkovszkijről). Szerk.: *Tarkovszkaja, M.* Progressz, Moszkva, 1989.
- (2) *Batkin, L.: Nye bojasz szvojezo golasza* (Nem félve saját hangjától). In: *Mir i film Andreja Tarkovszkogo* (Andrej Tarkovszkij világa és filmjei). Szerk.: *Zorkaja, N. M. – Klimov, E. G. – Nehorosev, L. N. – Csugunova, M. Sz.* Iszkussztvo, Moszkva, 1991, 98–141. p.
- (3) *Józsa Péter: A film: tükrözés és kommunikáció.* In: *Esztétikai alkotások hatásmechanizmusa.* NPI, Budapest, 1974, 21–60. p.
- (4) *Mérei Ferenc: Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése.* In: uő: „...vett a füvekről édes illatot”. *Művészetpszichológia.* Múzsák, Budapest, 1986.
- (5) *Jeancolar, Jean-Pierre: Jegyzetek a Tükörről.* Positif, 1978. máj.
- (6) *Veress József: Tükör.* Filmszem, 1991. 10. sz.
- (7) *Le Fanu, Mark: The Cinema of Andrej Tarkowsky* (Andrej Tarkovszkij filmjei). BFI Books, London, 1987.
- (8) *Ivanov, Vjacseszlav: Vremja i vescsi* (Az idő és a tárgyak). In: *Mir i film...*, i. m., 229–237. p.
- (9) *Frejlit, Sz.: Matrica vremena* (Az idő matricája). In: uo., 198–211. p.
- (10) *Marshall, Herbert: Andrej Tarkovszky: Mirror* (Andrej Tarkovszkij: Tükör). In: *Sight and Sound.* Spring, 1976, 92–95. p.
- (11) *Szilágyi Akos – Kovács András Bálint: Az emlékezés mint etikai téma (Tükör).* In: uők: *Tarkovszkij az orosz film Stalkere.* Medvetánc, Budapest, 1985, 117–146. p.
- (12) *Mihalkovics, V.: Energija obraza* (A kép energiája). In: *Mir i film...*, i. m., 198–211. p.
- (13) *Juszov, Vadim: Szlove o druge* (Szavak a barátról). In: *O Tarkovszkom*, i. m., 400. p.
- (14) *Sjőman, Vilgot: Dvazsd Moszkva* (Kétszer Moszkva). In: uo., . p.
- (15) *Szegedy-Maszák Mihály: Otlik Géza.* Kalligram Kiadó, Pozsony, 1994, 121. p.
- (16) Az LPX 11580–82 Hungaroton lemezhez mellékelt szövegből.
- (17) *Hesse, Hermann: Üveggyöngyjáték.* Vajda Endre fordítása. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 537. p.