

tő, *nem birtokolható* teljességgel és csorbítatlanul soha – tanít bennünket tovább ez a senkivel sem összemérhető filmes próféta, És egy másik paradoxon: a Lényeg maradéktalanul kifejezhetetlen, mégis legfőbb kötelességünk a kimondására irányuló igyekezet. A kimondására – szóval, tettel, hanggal, képpel, mozdulattal, tekintettel, kinek mikor mi adatott és adatik. És ha kell, *némasággal*, mint ahogy azt Rubljov és az *Az áldozathozatal* című utolsó Tarkovszkij-film hőse, Alexander tette, vagy a Zóna-béli *zarándokút* végére, a Szoba küszöbéhez érkezett vándorok. E kimondandó-kimondhatatlan tényeken túli Valóság, a profán világot „átvérző” szakrális, spirituális „másik világ” közelébe csak az *alázatos etikai Személyiségek* juthatnak. „Alázatos” és „Személyiség” így együtt, egy fogalom párra kapcsolva? Miféle *képtelenség* ez megint? Alázatos, azaz nem mindenáron önmagát mondani, kifecsegni akaró, saját maga körül ördögi körben keringő individualista egyéniség, hanem a világot hatni hagyó, a természet, a tárgyak, az emberek és önmaga belső lényegét a *szemlélődésben* átélő *teremtmény*. Etikai személyiség csak alázatból, a bennünk élő individualista egyéniséggel szembeni belső *erőfeszítésből* és a másokért vállalt *áldozatból* születhet. De másokért is csak az önmagát már ilyen értelemben megélt, kiküzdött személyiség hozhat teljes érvényű áldozatot – figyelmeztet Tarkovszkij a *Stalker* figurájával. Az etikai személyiség – a végső világhelyzetbe jutott emberiség fennmaradásának, a túlélésnek egyetlen garanciája – független a külvilág felszínes ítéleteitől és elvárásaitól, a politikai és piaci szempontoktól és egyéb talmi esetlegességektől. Kész, végleges és lezárt etikai személyiség nincs és nem is

lesz – nem árt újra hangsúlyozni. De szüntelen mozgásban, vajúdásban mindig formálódhat, alakulhat, fejlődhet bennünk. Ez az eszmény a legteljesebben, a legtisztábban a „*szent félkegyelműekben*”, *művészekben*, *misztikusokban*, *askétákban* és a *gyermekekben*, vagyis a *gyöngékben* – Tarkovszkij filmjeinek újra és újra visszatérő alakjaiban – ölt testet. Az eszménybe vetett hitből s a mégoly ritka megvalósulás tapasztalatából sarjad e *komoly művészet derűje*, ez hitelesíti az *Andrej Rubljov* végén felhangzó harangzúgást, a rég elpusztult – vagy csak halottnak vélt? – fa kizöldülését (*Az áldozathozatal*), a szellem, akarat és belső csönd tiszta koncentrációjával előidézett csodát (*Stalker*) és – ahogy egy helyütt a Tarkovszkijjal olyannyira rokon szemléletű Pilinszky János írja – „a világ fölzengését” Bach muzsikájában a *Tükör* című filmben.

Kétlapnyi terjedelem kevés Andrej Tarkovszkij – mindössze nyolc filmből álló, mégis „*evilág*” és ama „*magasabb szféra*” kimeríthetetlen gazdagságát sűrítő – életművének még csak jelzésszerű felvillantására is. Filmjeit nézni, élni, továbbgondolni kell. És kézbe kell venni a róla szóló könyvet, mely tárgyahoz méltó igényességgel és felkészültséggel elemzi „az orosz filmművészet eddigi legnagyobb alakjának” valamennyi filmjét a legutolsó (*Az áldozathozatal*) kivételével. (A szerzők a kötet kiadási munkálatainak kezdetekor az életművet még lezáratlannak hitték.) Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos műve nem könnyű olvasmány. De – tudjuk! – igazi értékekre sosem lelhettünk könnyűszerrel, az erőfeszítés megspórolásával.

Eger Veronika

Film

Áldozathozatal

Írásunk nem vállalhatja fel a film valamennyi rétegének feltárását. Néhány támpontot szeretne csupán adni az értelmezéshez, elsősorban a filmbéli figurák s szerepek figyelembevételével.

A nyitójelenetben három ember jelenik meg. Egyikük kiszáradt fát ültet a tengerparton s néma fiának legendát mesél egy szerzetesről, aki éveken át, mindennap megöntözte a mestere által gondjaira bízott, kiszáradt fát – s az egy nap virágba borult. A postás közelít az úton, táviratot hozott az embernek: régi barátai üdvözlik őt születésnapján. Hármásban folytatják útjukat, Istenről és az életről beszélgetve. Íme az expozíció, egyetlen képben, egyetlen lélegzettel, ahogy a gyöngyhalász is nagy levegőt vesz, mielőtt alábukik.

Alexander, a világtól többé-kevésbé visszavonult, közismert író 50. születésnapjára

készül. Vidéki házában vendégek gyülekeznek – Alexander felesége (Adelaide); gyermekei (Emberke, a kislfiú és Márta, már nővé érett nagylány); házi orvosuk, az asszony szeretője (Viktor); a postás, korábban tanár (Ottó) s a személyzet (Júlia és Mária) van jelen. A konyhában készül az ünnepi ebéd. A várakozás percei közömbös, fel-felizzó, néha viccesre forduló, néha feszültté váló beszélgetéssel telnek. Ez a csevegésnek azon formája, amely az emberi kapcsolatokat talán a világon mindenütt körülveszi, beburkolja, törésmentesen megőrzi. Inkább a hallgatásokból, mint a hosszas monológokból rajzolódik ki előttünk a szereplők jelleme, gondolatvilága, életfelfogása. A levegőben érezhető nyugtalanság és feszélyezettség közelgő tragédiát sejtet. Tarkovszkij azonban nem a lélekrajz és az emberi konfliktusok irányában bontja ki történetét.

Repülőgépek (rakéták?) húznak el a ház felett, földrengésszerű robaj rázza meg a falakat, tárgyak zuhannak a padlóra, köztük egy tejjel telt üvegedény, s az egészséges, a növekedés, táplálék: az élet nedve és itala elfolyik a fényesre lakkozott deszkák közt. Megtört férfihang proklamációt olvas fel a tévében... A fia szobájából visszatérő, a beszédből csak foszlányokat elcsipő Alexander szemszögéből eszmélünk rá mi is a történetekre. Katasztrófa? Atomháború? – a Végpusztulás jött el, mindannyiunk legszorongatóbb félelme van itt, kézzelfoghatóan, feltartóztathatatlanul. Akkor is, ha még haladékot ad az észak szerencsés földrajzi helyzete. Mert nincs menekvés, nincs biztos pont, nincs fedezék. És nincs jövő. Semmilyen. Az embereken kitör a pánik, az apátia vagy a rettegés. Egymást marják vagy egymásba kapaszkodnak. Minden és azonnal és maradéktalanul értelmét veszítette.

Alexander – aki csak a színpadon játszott a *Félkegyelműt*, aki csak néhány órája is kétegyekkel telten töprengett az élet értelméről – most, amikor kételyei és a valamennyiünket bénító, titkolt és megtagadott, őrjítő halálfélelem fölszabadítja a bomlott kétségbeesést, egy megrázóan szép imával Istenhez fordul. Kéri, mentse meg az embereket. A legközelebb állókat. A barátokat. És az ellenségeket. Azokat, akik hisznek. S azokat, akiket a nyomorúság még nem vezetett el Istenhez. *Mindenkit*. Ha mindent visszaállít Isten úgy, ahogyan még reggel volt – Alexander följánlja mindenét, amit életének, élete értelmének tekint. Megsemmisít mindent, ami az övé, néma lesz örökre, örülteként kezelt, számkivetett élőhalott.

Látomások, jelenések sora következnek. Alexandernak Máriaóhoz kell szöknie, Mária Ottó szerint boszorkány, de elháríthatja a bajt, ha Alexander véle hál. Márta meztelenre vetkőzik, Alexander fatörzsek közt lépdél, egy fölfordult autóröncs körül fiatal emberek fejevesztett tolongását látjuk, fölöttük Emberke alszik...

... és Alexander felébred délutáni álmából. Béke van, nyugalom, születésnapis álmos csend. Élet. Sétára indul a család, Alexander otthon marad, japán szerzetesruhát ölt és felgyűjtja a házat. A visszarohanó hozzátartozóknak nem válasszol, egy mentőautónál ápolók várják.

A befejező beállítás alighanem a filmművészet történetének egyik legszebb képe: Emberke néhez vödörket cipel a halott fához, majd leheveredik, a száraz ágakat nézi, s így szól: „Kezdetben vala az Ige. Miért van ez így, papa?”

Mindezt végtelenül finom, egyszerű, mégis expresszív eszközökkel ábrázolja Tarkovszkij. Mint más filmjeiben is, képeit a valóság (életünk reális eseményei és rekvizitumai) és az „álom” (jelenés, látomás) egymásba játszásaként komponálja meg. Az *Aldozathozatal* képi világát (is), úgy vélem, nem a „realitás” vagy a szimbólumképzés ruhazza fel értelemmel, hanem az imagináció. A középpontban Tarkovszkijnál az áll, ami az emberiség s minden egyes ember számára is a lét legalapvetőbb problémája: a *valóságos szabadság*. A rendezőt magát idézve: „A szó magasrendű értelmében vett szabadság, legkivált művészi szabadság, alkotói szabadság *nem létezik*. (...) Minden valamirevaló művész, a zseni legkivált, rabja annak a tehetségnek, amelyet megadatott hordoznia. Tartozik vele Istennek, akitől kapta. Nem szabad ezt az adományt kompromittálnia, és alázattal kell vele sáfárkodnia az emberek között, akiknek szintén halálával tartozik: az embereknek, akiknek táplálékul s akiknek szolgálatára rendeltetett.” Tarkovszkij szellemétől bizonyosan nem áll távol, ha művészi hitvallását nemcsak a műveket alkotó emberre, de az alkotó módon élt életre magára vonatkoztatom. Ahogyan a tehetség is csak akkor válhat autentikus művésszé, ha művészi adottságait átvilágítani, megszentelni tudja, úgy maga az emberi élet sem nyeri el másként értelmét, mint a személyiség átvilágításával, megszentelésével. Az élet adományát sem szabad kompromittálni, személyes felelősséggel tartozunk Isten s a többi ember előtt. Tarkovszkij utolsó munkájában az élet szolgálatként értelmeződik és megsokszorozódik a szeretetben. Ez a valóságos szabadság.

Az *Aldozathozatal* nyolc szereplője a film modell-voltához illő példázatszerű. Első pillantásra feltűnik párokba rendezettségük: ha Alexanderé az önatadás, Adelaide-é az önzés, ha Ottóé a kudarc, Viktoré a siker; ha Emberkéé a nyitottság, Juliáé a bezárulás. A két cselég más-más módon végzi feladatát.

Fontosabbnak vélek azonban egy másik szempontot a szereplők között fennálló konstellációk átlátásához. Ennek lényege az az erőközpont, amely a nyolc közül öt ember életét keringeti maga körül: a *boldogság-boldogulás*, vagyis az ún. életcélok: vágyak, kívánságok, akarások.

Maga Tarkovszkij nem tudja, „mi fán terem a boldogság. Elégedettséget jelent? Harmóniát? Aligha, hiszen az ember örökké elégedetlen, s végső soron nem konkrét, megoldható feladatok vonzzák, hanem maga a végtelen (...) A »boldogság« érzeténél sokkal fontosabb, hogy lelkünket egy igazán isteni jellegű szabadságért küzdve megerősítsük.”

Adelaide önzőnek, erőszakosnak, uralkodni vágyónak tűnik. Valójában egyszerűen a „számítását” keresi, a reprezentálás minden álma, hogy az ún. civilizált élet játékszabályait a maga hasznára fordítsa. Életének nagy csatlódása, hogy férje megszűnt „nagy embernek”, „sztárnak” lenni. A katasztrófa bekövetkeztekor feltör belőle a halálfélelem, hisztériás rohamában átkoz s felelősségre von mindenkit. Később úgy tűnik, rádöbben, hogy szeretet nélkül élt, s hogy már nincs mód jóvátenni semmit.

Viktor a tetterő és határozottság embere. Saját kezében szereti tudni életének irányítását. Okos, tájékozott, szerepét józanul, *minden* eshetőségre készen éli meg (pisztolyt hord magánál). Ő az, aki a pánik kitörésekor – injekcióval, tehát a praktikus, „tudományos” megoldást választva – nyugalmat teremt.

Ottó, a postás, nyugdíjas tanár. Perifériára szorult entellektüel. Késesű, megfáradt. Bölcsessége inkább szerepjátszásnak tűnik: szomorú, elvágyódó figura. Érzékenysége nem talált magának érdemes célt: különösképp változott. A „csoda-gyűjtő” hobbyt ez is motiválja. Leélt éveit mindig csak előjátéknak tekintette egy már soha el nem kezdődő Élethez.

Márta passzív, tartózkodó, szinte fáradt. Állandó állapot a várakozás. Csapkerózsika: várja, hogy fölébresszék fogékonyágát, nőiségét. Alexander álmában Viktort, „a férfit”, a halálraítélt utolsó kívánságának örömtelenségével szólítja.

Júlia, a fegyelmezett szobalány titokban gyűlöli úrnőjét. Kenyéradóhoz mégsem csupán a megszokás vagy az önállótlanág köti: a szeretet is, amelyet Emberke s talán Alexander iránt érez. A katasztrófa bekövetkeztekor megtagadja, hogy az alvó Emberkét felébressze. Gesztusain látszik, hogy régóta érlelődő lázadás ez. Elfojtott érzelmeket, elfojtott felelősségtudatot pillanthatunk meg Juliában.

Ötük élete a boldogságkeresés örvényében forog. Ez a civilizációs és pszichológiai szint a katasztrófa következtében teljes egészében kérdőjelek közé helyeződik, hiábavalónak, jelentés nélkülinek mutatkozik. Más síkon zajlik a film három főszereplőjének élete. Alexander fölötte, Mária alatta, Emberke kívül van annak a körnek, amelyen belül a többiek élete folyik. Ők – még, már vagy eredendően – a *teljesség* köré szervezik életüket.

Alexander fölötte van. Túl az emberi világ kínálta szerepeken. Ihletett és sikeres *művész* volt ifjúságában. A színpadot nem kényszerből vagy hiúsági megfontolásból hagyta oda. Más művészet-(élet)-eszmény vonzza őt, mint az individuális, európai: lenyűgözik az orosz ikonok; japán zenét hallgat. Bölcsé, (brahmanná, a szellem emberévé) vált. Ez a tanulmányíró, egyetemen tanító, a világot *fogalmi szinten* megérteni kívánó *Mester* szerepében jelentkezik. Majd, túljutván élete delén, visszavonult a világtól s napjait annak a kisfiúnak szentelte, akit szinte „ajándékul” kapott öregségére. Az *Atya* szerepéhez már nem kell maszk. Nem törekszik hatásra, mint a művész; nem akar az értelemre apellálni, mint a bölcs. Átadja csupán magát, nemcsak szellemét, ismereteit – hanem önmagát, egészen, esendőségében, kétségeivel és bizonytalanságában – fiának. Sem tehetsége (művész-lét), sem tudása (mester-lét), sem személyiségének melege (apa-lét) nem elég már. *Mindenről* lemond – s távolról sem az anyagi javak a fontosak itt –, hogy megmentse az embereket, feltétlen és alázatos szeretettel.

Máriát a civilizáció-alattiság megtestesítőjévé a *kontextus* teszi, amelyben találkozunk vele. *Cseléd*, akinek mindennapos feladata kenyéradói kívánságának teljesítése: társadalmi helyzete teszi kiszolgáltatottá. *Idegen* a vidéken, messziről jött, s ez is kiemeli „természetesnek” tűnő kivülállását, kiközösítettségét. Végül pedig *csúnya* is – mint nőt sem veszi őt számba a külvilág.

Múlt és jövő nélkülinek tűnik. Van. Hallgató, szótlánul tűrő, igénytelen szolgáltató. Szenvtelen és együgyű – statikus. Valójában – s ezt

csak Alexander álmából tudjuk – életének centruma egyszerűen kívül esik a hozzánk hasonló, társadalmiságtól és kételyektől béklyózott emberek látószögén. Ő Istennel, Istenért, Isten által él. Alázatos, indulatok nélküli és termékeny, odaadó. Mária és Alexander együttléte csak mint költői kép fogadható be, ölekezésükhöz az érosznak árnyéka sem férközhet, inkább *egy felsőbb hatalom érinti meg benne Alexandert.*

Emberke, gyermekvoltából adódóan e civilizáción kívüli, fogékonyágát még nem torzították el érdekek-szerepek-vágyak. Érintetlen személyiség, a széttört és pusztulásba tartó felnőttvilággal szemben ő a teljességgel van beszélőviszonyban. A civilizáció számára viszont néma. Ezt hangsúlyozza valóságos – bár átmeneti – némasága is. Nem sokat látjuk őt.

Színház

Strindberg a Katona József Színházban

Strindberg a ritkán játszott szerzők közé tartozik Magyarországon. Néhány drámáját, igaz, már belepte a századvég finom pora – ám úgy tűnik, a legjobbakban a korabeli eszmék, problémák általános érvényűséggel szólalnak meg. Ilyen dráma *Az apa* is – mely tipikusan századvégi, hisz férfi és nő „harcának” egyik legvégletebben felrajzolt példáját mutatja fel; ám a sokszor megírt képlet mögött a megoldás, illetve a megoldatlanság tragikuma, pszichológiai és emberi igazsága örök érvényű, a mai nézőhöz ugyanolyan elevenséggel szól, mint a korabelihez.

Nem csodálkozhatunk azon, hogy a Katona József Színház repertoárján megjelent ez a pszichológiai rémdráma (ezúttal külföldi rendező, Kalle Holmberg irányításával); sőt, mondhatnánk, a színház és Strindberg találkozására törvényszerűnek is tekinthető. Indulatok és végletes érzelmek kusza szövevénye, az emberi kapcsolatok reménytelen és tragikusan sötét zsákutcái, a gyűlölet és a szeretet

Nem kapunk információkat afelől, vajon hogyan látja a világot. Mégis: benne a kegyelem van jelen. Az élethez való gyermeki viszony, a bizalom, feltétlen szeretet az, amelyben a kegyelem megmutatkozik. Alexander belőle merít erőt, jelenléte felszólítás a világ tiszta, bizakodó tekintettel való szemlélésére, felszólítás a teljességre. Aki ennél kevesebbrel beéri – mondja Tarkovszkij a záróképpel –, az elveszett. A fa nem hajt ki – ezt súgja logikus, kalkulatív tudatunk. A fát öntözni kell – döbrent rá egyetlen lehetőségünkre a film. „Kezdetben vala az Ige.” Ha az Írásnak csak ezt az egyetlen sorát valaha megértjük, s életünket e köré szervezni merjük – már nem éltünk hiába.

A fa – mi vagyunk.

Toth Péter Pál

ravasz csapdáival: erről szól *Az apa*. S erről szólt a Katona József Színházban legutóbb Füst Milán Catullusa is, vagy a csodálatosan színpadra állított Három nővér. A színészek itt mintha a bőrük felszínén hordanák idegszállakat; s különösen érvényes ez *Az apa* címszereplőjére, Cserhalmi Györgyre, aki ezúttal is minden ízében kidolgozott, megrendítő alakítást produkál. Pszichológiailag árnyaltan, érzékletesen építi fel azt a belső folyamatot, mely az egészséges, normális embert a józan ész elvesztéséig sodorja. A légy és a pók drámája ez. Az apa a kiszemelt áldozat, felesége pedig a pók, aki lassan, óvatosan, egyre szűkülő körökben keríti be, szívja el előle az élethez való lehetőségeket, szünteti meg mozgásterét, hogy végül egyetlen pontra: a kényszerzubbonyra redukálja azt. De hát miért? Maguk a szereplők is felteszik a kérdést, a harc csitulásának, a „tűzszünetnek” ritka, idilli pillanataiban, amikor ifjúságukra emlékeznek. Miért kellett így történnie, miért kerültek szembe egymással, s lettek, szövetségesből, kibékíthetetlen ellenségek? Törvényszerű, hogy így lett, mondja Strindberg, hiszen (s ez nála nem csupán a századvég divatos „nemek harca” elmélete, hanem saját életének személyesen megzenvedett tanulsága is) férfi és nő: tűz és víz, természet szerinti ellenségek. Bizonyára akadnak jobb párhuzamok is, első pillanatban mégis a magyar Karinthy Frigyes jut eszünkbe, a maga bullockjaival és oiháival; az építő,