

CZIGÁNY ÁKOS

## Csavar

*Tarkovszkij Sztalkere a víz alatt*

*T-nak és E-nek*

Nem lehet kétszer ugyanabba a folyamba lépni, adja ki az örökös jelszót Hérakleitosz, akinek nem adatott meg az a történelmi tapasztalat, amelyben épp a változás belénk égett jelképe lesz az állandóság első kapaszkodója.

*A maradványok sorában első az Elba.  
Eredeti helyén hömpölyög,  
történelem előtti és éppen  
ezért holtbiztos mederben.<sup>1</sup>*

Időzzünk azonban még egy kicsit az ókori parton. Úgy tűnik, a bölcs finom különbséget tesz folyam, víz és nedvesség között. „Ugyanazokba a folyamokba lépőkre más és más víz árad. És a lelkek pedig a nedvességből párolognak fel.” A víz halmazállapotának a változásából merül fel váratlanul a lélek születése. Van itt valami eldöntetlenség, valami lebegés, amelyben részt vesz önazonosság és megmásulás, lét és nemlét. „Ugyanazokba a folyamatokba lépünk, és mégsem ugyanazokba lépünk, vagyunk is, meg nem is vagyunk.” Nyelvünknek köszönhetően a folyam folyékonyan értelmezhető folyamatként. Vajon az ógörög szövegben is fennáll a szójáték? Nincs idő utánanézni, meg van is idő. Mi lehet az a valódi történés, amelynek azonosságától a létünk függ? Vagy attól, ahogyan szemléljük: egységként (ugyanaz a folyam) vagy különbségként (más és más víz)? Talán egy olyan folyamat, amelyben a víz eredendő valóság, és éppen ezért jobb, ha a lélek úgy tekint rá, mint ami előbb van nála, a nedvesség viszont vonzó lehetőség. „A lelkeknek halál vízé

<sup>1</sup> Térey János: Én, mint újjáépítési biztos, in *Drezda februárban*, Palatinus, Budapest, 2000, 94. Lásd még: Varga Máttyás: Csak egy más időbe: Philippe Brame fényképei, in *Nyitott rítusok. Kortársunk-e a művészet?*, Vigilia, Budapest, 2008, 186.

lenni, a víznek meg halál földdé lenni, de a földből víz lesz, a vízből pedig lélek. [...] A lelkeknek gyönyörűség nedvessé lenni.” Ehhez pedig meg kell merítkezniük. Ami nem képes erre, fenyegető. „Az elől, ami soha le nem merül, hogy bújhatna el valaki?”<sup>2</sup>

### Forgatás

A *Sztalker* Andrej Tarkovszkij ötödik nagyjátékfilmje a hét közül. Az utolsó azok sorában, amelyeket a Szovjetunióban alkotott. 1977 és 1979 között készült, több mint harminc éve. Mivel első megtekintéséhez alighanem elégtelen eligazítást ad a pár mondatos feliratos prólógus, többé-kevésbé ajánlatos ismerni az alapjául szolgáló regényt és inkább többé, mint kevésbé a rendező többi filmjét. Mégis mit mondhatnánk az első bálozóknak? Íme, egy javaslat.

A címszereplő, a „sztalker”, a fő téma, a „zóna” és a történet alapvonalai Arkagyij és Borisz Sztrugackij *Piknik az árokparton* című sci-fi regényéből származnak (1972). A zóna szigorúan lezárt terület, ahova a regény szerint földönkívüliek szálltak le, majd távozásuk után ismeretlen és veszélyes, de különleges anyagokat és tárgyakat hagytak. A sztalkerek ezek kihozatalára kiképzett felderítők (a szó jelentése: cserkésző vadász, belopakodó, fürkész, orvhalász), akik mellékesen saját zsebre is dolgoznak, amiért börtön jár. Tarkovszkij Sztalkere szintén börtönviselt, de nem effajta megélhetési bűnöző. Őt elhivatottság fűti. Megbízóit a Zóna egyik épületének egy bizonyos „Szobája” felé vezeti, ahol állítólag teljesül az ember legmélyebb vágya. A filmben egy „Író” és egy „Professzor” társaságában indul el az útra.

Az egyszer használatos filmek esetében bevett szokás szerint itt kellene jelezni azt, hogy *spoiler alert*. Ne olvasson tovább, aki nem akar lemaradni a cselekmény fordulatairól.

E fordulatok sorsa azonban ezúttal szorosan összefügg a film fordulatos sorsával.

„A film olyan, mint egy folyó”, mondta Tarkovszkij<sup>3</sup> egy 1969-es interjúban, amikor még sejtelve sem lehetett arról, hogy egyszer majd kétszer fog belelépni.<sup>4</sup> A *Sztalker* nagy része a Zónán belül játszódik. Ezeket a jeleneteket Tallinnban és környékén egy folyóvidéken, ipari épületekben és területeken forgatták. A kész filmanyagról – a leendő teljes filmnek mintegy a feléről – csak előhívása után derült ki, hogy használhatatlan. A sok változat közül lehetetlennek tűnik kideríteni, pontosan mi történt. Beszélnek véletlen előhívási hibáról, szándékos szabotázsról, elcserélt vagy lejárt fil-

2 Héراكleitosz 94. [B 91a], 12. [B 12.], 50. [B 49a], 36. [B 36.], 79. [B 77.], 15. [B 16.]. Kerényi Károly fordításai, in *Cörög gondolkodók 1: Thalészról Anaxagoraszig*, Kosuth, Budapest, 1993.

3 Gianvito, John (ed.): *Andrei Tarkovsky Interviews*, University Press of Mississippi/Jackson, 2006, 19.

4 Valójában ennél többször. Utolsó filmje, az *Áldozathozatal* (1986) nagy zárójelenetének rendkívül hosszú tűzvészét kamerahiba miatt újra kellett forgatni, ismét felépítve a teljes életnagyságú házat, hogy másodszor is leéghessen a jelenetben.

mekről, tévedésből újfajta, kipróbálatlan, nem éles munkára szánt nyersanyag kiutalásáról, operatőri hibáról. Egy *vis maior* verzió szerint elromlott a labor artézi kútja, amely az előhíváshoz megfelelő vizet szolgáltatva volna, ezért a film tizenhét napon át kidolgozatlanul állt, s ez okozta a végzetes minőségromlást. Bármi történt, nehéz nem jelképesnek tekinteni azt a körülményt, hogy nedves közegben semmisült meg az első változata annak a filmnek, amelynek képi világát mindennél mélyebben átítatja a nedvesség, Tarkovszkij valamennyi művének leggyakoribb eleme.

Az újraforgatást végül lehetővé tevő adminisztratív intézkedések időszakájában a mű mélyreható változáson ment át. Tarkovszkij ugyanis látatlanban is elégedetlen volt az elkészült anyaggal és a stáb több tagjával, akiket mindenféle huzavonák nyomán újakra cserélt. Mindezt a film koncepciójának fokozatos letisztulása tette szükségessé, egyre inkább kivette magából azokat a fantasztikus-kalandos elemeket, amelyek miatt a rendező elhibázottnak érezte *Solaris* című filmjét (1972).

Állítólag az első forgatási anyag egy része mégis felhasználható maradt, és beépült a végleges vágásba. Ha tehát a film egy folyam, akkor valóra vált benne a héraikleitoszi lehetetlen. Kétszer léptek bele és ki belőle, ugyanaz és nem ugyanaz; vagy két elvegyült folyam.

A film külső történetének nem kevésbé homályos és mitikus folytatásához tartoznak azok az emlékek, amelyek szerint Tarkovszkij és több munkatársának betegsége és halála szorosan összefügg a Zóna említett forgatási helyszíneivel. Feljebb a folyón, amelynek vizében – egy már nem működő vízmű és több hasonló objektum falai között – a stáb szükségképp napokon át ázott, aktív vegyi üzem működött. Egyes jelenetekben valóban jól kivehető a látványosan habzó folyam. Hogy ennek rákkeltő anyagai okozták-e Tarkovszkij és felesége, illetve kedvenc színésze, Anatolij Szolonyicin (az Író) azonos, halálos betegségét,<sup>5</sup> az feltehetőleg ugyanúgy vélekedés dolga, mint az, hogy a *Sztalker*ben Tarkovszkij prófétikusan megjósolta-e Csernobilt és saját halála napját.<sup>6</sup>

## Fordulat

*Spoiler alert*, másodszer. Még mindig vissza lehet fordulni. Vajon mi a remény alapja, hogy lemaradhatunk valamiről?

5 Arról mindenesetre hitelesnek hat Tyrkin emlékezése, hogy a forgatás alatt a stáb több tagján allergiás bőrkiütések jelentek meg (Tyrkin, Stas: *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Stalker/sharun.html>). További helyszíni visszaemlékezéseket gyűjt össze James Norton (Stalking the Stalker. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Norton.html>).

6 Mint elhangzik, a zónabeli Szoba történetesen ugyanúgy egy épület négyes blokkjában helyezkedik el, ahogyan az atomerőműnek is a négyes blokkja robbant fel nyolc hónappal Tarkovszkij halála előtt. – A film közepe táján vízben ázó naptárlapokat látunk. Először a december 27-i és 29-i oldalak jelennek meg egy képen, majd nem sokkal később egy másikon december 28. Ez volt Tarkovszkij életének utolsó napja. Másnap, 1986. december 29-én meghalt.

A film sorsában beállt fordulat eredményeként végképp elmarad minden olyan további fordulat, amilyen a fenti szinopsziszból – vagy akár csak a szűkszavú prolókus keltette feszültségből – következne. A tárgyilagos beszámoló tehát így folytatódhatna.

A Zóna fantasztikumáról nem sok érdekes konkrétum derül ki. Láthatólag nem egyéb, mint egy ipari, egészségügyi és katonai tevékenységek által elhasznált, majd elhagyott, veszélyessé vált, de foszto-gatnivalót még tartalmazó és ezért őrzött terület, amelyet fokozatosan visszahódít a burjánzó természet. A többi sztalker sorsáról és a Szoba csodájáról elhangzó történetek bizonytalan mendemondák. Az út során felmerülő veszélyek jelentéktelen vaklármának bizonyulnak, lemorzsolva a Sztalker amúgy is kétes hitelét. Az elenyésző mennyiségű csodás esemény többsége természeti vagy hallucinatív jelenség mind a szereplők, mind a filmnézők szemszögéből. Nem kell sokáig hallgatni az elázott Író és a száraz Professzor rögeszméssel, klisékkel és önellentmondásokkal tűzdelt, ingerült, infantilis és egykedvűségbe fulladó szóváltásait ahhoz, hogy mindvégig egyértelmű legyen: nem fognak csodát kívánni. Mire akkor az egész út?

A *Sztalker* igazi fordulata, hogy a kezdet kezdetén eltörli a fordulatokat, mégpedig úgy, hogy elmaradásuk se hozhasson másodlagos, csavaros meglepetést keltő fordulatot. Mégis megtarthatjuk ezt a fogalmat. A feloldott fordulatok anyaga lépésről lépésre és szintről szintre forgásba lendül, az úszó filmképek szívében égő képiség térídeje felé merülve.<sup>7</sup>

Amikor Sztalker felkel, magához veszi felesége óráját. Az út női szférából származó belső, körkörös analóg ideje mindvégig „a teljesen felhúzott rugó merev feszültségére emlékeztet”,<sup>8</sup> miként a rozsdálló rugó és egy nyitott, hátulról látható óraszerkezet a Zóna vizében.

Majd kihátrál a hálószobából. A tarkója látszik. A néző először részesül a szereplő látómezejében úgy, hogy feje egyszersmind kitakarja a látvány közepét. Jobbra el. Am ehhez nem negyedfordulatot tesz jobbra, hanem fordítva, hosszabb úton, háromnegyedet balra.

Fordulat helyett elfordulás, körív, forgás.

### Merülés

Visszafordulhatunk a filmkép képéhez. „A film olyan, mint egy folyó.”

Ha egyes műveiről kérdezték Tarkovszkijt, újra meg újra elmondta, hogy jellegzetes motívumai nem szimbolizálnak és nem jelentenek semmit, csakis önmagukat, ami nyilvánvalóan kiemelten érvényes a víz esetében.<sup>9</sup> Egyáltalán nem elemzendő motívumként,

<sup>7</sup> „Az Idő – állapot. Tűz, melyben az emberi lélek szalamandrája él.” (Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*, ford. Vári Erzsébet, Osiris, Budapest, 2002, 55.)

<sup>8</sup> Uo. 15.

<sup>9</sup> „Az eső, a tűz, a víz, a hó, a harmat, a hófúvás – mindez annak az anyagi környezetnek a része, melyben élünk, a lét igazsága, ha úgy tetszik.” (Uo. 202.)

noha épp ez a legnagyobb csábítás, amellyel csak a felszínt érinti a befogadás. Másfelől, elméleti megnyilatkozásaiban olyan visszavezethetetlen *elemi* szemléleti *elem* a víz, amely közvetítést biztosít a film technikai és drámai összetettsége,<sup>10</sup> valamint a filmkép monisztikus oszthatatlanságának és abszolút jellegének igénye között. Az egyes, azaz folytonos filmkép a letéteményese ugyanis annak, amit Tarkovszkij a filmművészet egyedi sajátóságaként határozott meg: a mozgókép által plasztikusan megformált időnek. Az egyes filmképekbe foglalt időfolyamat(ok) intenzitásának, nyomatékának harmóniájából tevődik azután össze a film ritmusa. A mű belülről kifelé építkezik, és belső alapegysége az idő, amely „egységes és oszthatatlan”.<sup>11</sup>

„Miként a folyó hömpölygését és sodrását jelzi a nád hajladozása, pontosan ugyanúgy tudósít az idő múlásáról a filmképben felidézett életfolyamat változékony mozgása. [...] Ha metaforikusan forrásnak, sebes sodrású pataknak, folyónak, vízesésnek, óceánnak nevezünk el a különféle feszültséget hordozó időtartamokat, egymáshoz illesztésük különös ritmikus rajzolatot, valóban szerves, új képződményt hoz létre, mely ebben a minőségében nem más, mint az alkotó időérzékelésének megvalósulása.” Szó szerint az idő diktál a rendezőnek, „például a valóságos idő nem kapcsolható össze a szimbolikussal, miként lehetetlen különböző átmérőjű vízvezetékcsöveket is egymásba illeszteni”.<sup>12</sup>

Ez a poétika egy olyan *személyes* alkotói létérzékelés megnyilvánulása, amely *épnék, fényesnek és tárgyszerűnek látja az időt*, míg a nyugati szemlélet sötétnek és vonalszerűnek, amelynek csak a végén van világosság. S miközben Tarkovszkij eltökélt tanítványi bizalommal beemelte filmjeibe a nyugati kultúrából mindazt, amit felfogásával rokonnak talált, eredeti mintáját Keleten ismerte fel. A *Sztalker* közepe táján lágyságról és keménységről, gyengeségről és erőről elhangzó tanítás a Tao Te King „zenéjének” átírata, amelyre művészetfilozófiai munkája zárszavának végén hivatkozik.<sup>13</sup> A japán haikuköltészet pedig, mely „még a kép végső értelmére tett legapróbb célzást is elkerüli”, a képnek pontosan azt a monisztikus, kristályszerű teljességét képviseli,<sup>14</sup> amely szerves egységet formál az oszthatatlan idő belső tartalmasságával. Ezt egy újságíró idézve fejti ki Tarkovszkij: „az idő magától segít felszínre hozni a tárgyak lényegét. Ezért találnak különös szépséget a japánok az életkor nyomaiban. Elbűvöli őket [...] annak a sok-sok kéznek a nyoma egy kép szélén, mely megérintette a képet. A régiségnek ezeket a nyomait nevezik *szábának*, ami szó szerint rozsdát jelent. A *szábá* ezek szerint nem más, mint [...] a régiség bája, az idő pecsétje. A *szábá* szépsége a művészet és a természet közötti kapcsolatot testesíti

10 Az „ellentétes alkotóelvek [...] értelme egymásba áramlik, miként közlekedőedényekben a víz [...]” (Uo. 107–108.)

11 Tarkovszkij mély egyetértéssel idézi ezt egy nézőtől kapott levélből. (Uo. 12.)

12 Uo. 121, 122, 117.

13 Uo. 230.

14 Uo. 104.

meg.” Majd hozzáteszi: „A japánok valahogy esztétikai értelemben igyekeznek megragadni az időt. [...] A japánok *szába*-ideálját egy bizonyos értelemben éppen a filmmel azonosíthatjuk.”<sup>15</sup>

Ez a tradíció lényeges támpontot és tágas tartományt biztosít Tarkovszkij film-poétikájának ahhoz a központi meghatározásához, hogy a „filmkép feltétele az a képesség, mellyel a *megfigyelés*en alapuló *látás* révén a tárgy önálló *érzékelését* adjuk”. Ennek gyökerei azonban egyszersmind visszaágnak a saját hagyomány rétegeibe. A filmképben munkáló hűség szemlélődést ugyanis az teszi lehetővé, hogy „a film a kezdetektől fogva a fotografikus ábrázolással áll kapcsolatban”.<sup>16</sup>

Az ábrázolásnak ebből a kiindulópontjából, a film alapjául szolgáló regény egy olyan szálaból bomlik ki a *Sztalker* inspirációja, amely szükségképp zárvány marad az irodalmi műben. A főszereplőnek nemcsak bizonyos tárgyakat kell kicsempésznie a Zónából, hanem fotókat is, de elmulasztja teljesíteni a megrendelést, sőt „nyilván” a Zónában „felejt”, vagyis megtartja a célra kölcsönkapott fényképezőgépet.<sup>17</sup> Tarkovszkij azonban kihozza a fényképek valóságos idővel feltöltött sorozatát: a filmet.

Az elmúlt évtizedben kapott nagyobb nyilvánosságot az a tény, hogy Tarkovszkij aktívan fényképezett. Az iménti fejtegetések hátterében különös, hogy éppen egy olyan instant készüléket használt, amely negatívot nem, csak egyetlen egyedi pozitív nagyítást hoz létre: egy Polaroidot. A technika jellegzetes színvilága, tónusai és rajzolata folytán a forgatási – és azokhoz hasonló – helyszíneken készült felvételek szinte kivágott kockákként hatnak egyes filmjeiből. Giovanni Chiaramonte fotóművész észrevételezi, hogy Tarkovszkij polaroidjai a képiség film és fénykép előtti tradíciójába ágyazódnak, amely a rendező saját kulturális örökségében gyökerezik.

„Látóhatár nélkül, a nyugati lineáris perspektíva végtelenségben végződő enyészpontja hiányában a fény a fordított perspektíva – teljességgel ortodox és keleti – módjára burkolja minden kép központi alakját, és a megemlékezés meghatározó pillanatába helyezi, mely nem a helyrehozhatatlanul elmúlt és az elérhetetlenül távoli utáni bánkódás, hanem a jövőben rejlő sors megpillantása és a végtelen vég iránti nosztalgia.”<sup>18</sup>

15 Bizonyára ugyanarról a fogalomról van itt szó, amit mi inkább a *vabi-szabi* párosításban ismerünk. (Uo. 57–58.)

16 Uo. 106, 105.

17 Sztrugackij, Arkagyij és Borisz: *Piknik az árokparton. Stalker*, ford. Földeák Iván, Európa, Budapest, 2005, 117–118, 120.

18 Chiaramonte, Giovanni: *The Image as Remembrance*, in *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, ed. by Giovanni Chiaramonte and Andrey A. Tarkovsky, Thames and Hudson, London, 2006, 128. (online: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Chiaramonte.html>) Másik album a rendező fotóiból: Andrey Tarkovsky: *Bright, bright day*, White Space Gallery – The Tarkovsky Foundation, London – Florence, 2007. A kiadó galéria limitált példányszámú portfóliót is megjelentetett, illetve kiállított a nagyobb méretre kivitelezett polaroidokból, amelyek éppen ezekben a hetekben Szentpéterváron láthatók egy tárlaton.

A filmkép tehát a fotón keresztül az ikon erőforrásaiból táplálkozik,<sup>19</sup> hiszen a képiség e három formája a szemtanúság – hitelt eldöntő – mozzanatában osztozik. Ez pedig a tanúság Ricoeur által leírt hermeneutikájának különös és konkrét esete.<sup>20</sup> Tarkovszkij szerint az „igazi film nézője nem [...] néző”, hanem ugyanúgy tanú, mint a film, melyet néz; mert a filmbeli elgondolás „csak akkor lesz eleven emberi tanúságtétel, [...] ha az alkotó képes mintegy »belemártani« a valóság dinamikus mozgalmasságát a folyamatába”.<sup>21</sup> Vagyis ha olyasmi történik, ami megint csak nem érzékeltethető másképp, mint a folyam, a folyamat, az alámerülés valóságos képeivel.

A nedvesség a *Sztalker*ben az ábrázolás, a *mimészis* közege. Benne érzi magát elemében a filmkép és a filmidő személyes rendezői felfogása: az, hogy csakis önmagát képviseli, és az, hogy a megszakíthatatlan történés enigmáját rejtő kép- és időtapasztalatról tanúskodik, egy és ugyanaz. Annak az ortodox szellemi tradíciónak a megnyilatkozása, amely a valóságból vett és oda visszaengedett képek viszonylataival (megfordítás, tükörkép, torzkép, lenyomat, hasonmás stb.) és dinamikus egymásba alakulásával él.

Ebből a szempontból a film egyik legsűrűbb szakasza az, amikor az út feléhez érve csapdába kerül a három utazó. Úgy jutnak túl rajta, hogy a földre telepednek és aludni próbálnak. A képek tartománya felé ereszkednek, miközben maguk is képpé válnak (Író: Mantegna halott Krisztusa; Professzor: magzati testhelyzet). A kamera víz alatt lebegő tárgyakon pásztáz végig. Köztük egy kép: Keresztelő János ikonja a van Eyck fivérek ghenti oltárképéről (1432). A keresztelő, aki víz alá merít, most maga kerül víz alá. Másképp: az alámerítő festett képének víz alá merített fotóreprodukciójáról fényképezett filmképet látunk. A képek képeinek körkörös láncolatában a sokszorosan áttetsző tanúság nyitott folyamata kering. A félköríves glória feliratának utolsó szavai: Domini testis, az Úr tanúja.

### Közlekedő edények

Vissza a film elejére, ahol, mint említettük, hamar világossá válik, hogy az utasok nem fognak kívánsággal lépni a Szobába. Miért teszik meg akkor az utat? A minimumra szorított értelmezés és megfejtés rendezői javaslatának engedve, a filmes történetet szoro-

19 Bazintól Barthes-ig több klasszikusnak számító fotóesztétika észrevette, hogy a fénykép úgynevezett radikális újdonsága korszakokkal visszamenően beleíródott az ikon őstörténetébe. Az erről szóló gondolkodás holisztikussá válásával, a „képi fordulat” jegyében azonban már önálló tanulmányok foglalkoznak ezzel az összefüggéssel, amelyre itt nem térhetünk ki.

20 Egyedül a tanúság, amely abszolút jelleggel ruház fel egy történeti idődarabot, képes megtörni az értelmezések értelmezésének állandóan elhátráló rosszfajta végtelenjét, miközben a „valahányszor”, a „minden alkalommal” tapasztalata kötődik hozzá. (Ricoeur, Paul: *The Hermeneutics of Testimony*. <http://www.religion-online.org/showchapter.asp?title=1941&C=1773>)

21 Tarkovszkij, i. m. 62, 152, 94.

san megfigyelve nagyon egyszerű a válasz: ha már elindultak, elmennek a Szobához, hogy megnézzék.

Az utat egészében, részleteiben, különféle szintjein és szempontjaiban szervezik az ugyancsak sokféleképpen megnyilatkozó körköröség alakzatai, idézetei és mozgásai. A kerülővel közelítő, spirál-szerű útvonalat annak metonimikusan kicsinyített mása: a jelzőnek felszalagozott anyacsavar tagolja, melynek használatával rendre összefügg a visszatérés és a visszafordulás ismételt dilemmája, akár más úton, akár ugyanazon. A köríves és kör keresztmetszetű csatorna nevében – húsdaráló – pedig felnagyítva köszön vissza a csavar elve.

A képlet megannyi tárgyi hordozójának egy része (fegyvercsövek, rugók, pénzérmék stb.) víz alatt jelenik meg, mások kifejezetten folyadék tárolására vagy továbbítására szolgálnak (csövek, fecskendők, ampulla, kutak, poharak, a halakat tartalmazó üvegtál, csatorna, lombikok stb.), előkészítve a „nedves” és a „körmozgásos” filmképi princípiumok találkozását.

Íde vezet a három útitárs körkörös, nyugvópontra nem leelő összeszólalkozásaiból és magánbeszédeiből felgyülemelő indulat, mely végül, miután ABC háromszögük végképp nem eshet egybe A'B'C' háromszöggel, robbanópontra jut. Előkerül egy bomba, amelyet a Professzor összecsavaroz. Sztalker megpróbálja kitépni a kezéből, de az Író nekiesik és többször beletaszítja a Szoba előterében levő pocsolyába. Miközben ezt követően a Sztalker (hisztérikus kitörés) és az Író (majdnem beesik a Szobába) kap egy-egy jelenetet, a kép kivágás egyre többet mutat az említett pocsolyából, mely lassan örvényleni kezd. Mintha lefolyna: képileg itt egyesül először a víz és a körforgás. Az utóbbi párhuzamosan folytatódik abban, hogy a Tudós benéz a Szobába, majd nekiáll szétszavarni a bombát, miközben maga is forgolódik. Bedobálja a tócsába a szétszedett csavarmetes darabokat – víz és körforgás másodszer.

A fel nem robbanó bomba – a *Tükörből* (1974) továbbvitt – pseudo-fordulatával elérkezik a mű a Szoba küszöbére.

A Professzor mozgássorának két snittje között megfigyelhető egy olyan helyzetváltozás, amely folyamatában fizikailag nem értelmezhető. Egyik pillanatról a másikra 180 fokban elfordulva hajtja el a bombadarabot. Nem állítható bizonyossággal, hogy szándékos lenne ez a miniatűr trükk, mely történetesen szépen illik olvasatunkba; lehet, hogy vágáskor keletkezett kishiba. Ám tény, hogy – mint Johnson és Petrie alapvető monográfiája rámutat – Tarkovszkij rendszeresen folyamodott a logikailag összeilleszthetetlen tér vagy elrendezés fogásához egy jeleneten belül. Ezt az esetet nem észrevételezi példái között a szerzőpáros.<sup>22</sup>

22 Johnson, Vida T.– Graham Petrie: *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana U. P., Bloomington and Indianapolis, 1994, 195. A Tudós mozgásában beálló törésre Prónai Csaba kultúrantropológus hívta fel a figyelmet sok évvel ezelőtt, egy csoportos elemző filmnézés alkalmával. Akkoriban a VHS technika gyenge színvonala megnehezítette a film megállítását. Újra kikockázva a szóban forgó jelenetet lásd online: <http://exponto.spavia.com/2006/04/28/lassított-felvetel-tarkovszkij-forgat/>



„Számталanszor láttuk saját szemünkkel, hogy minden változik, s ugyanakkor teljességgel képtelenek vagyunk észrevenni azt a pillanatot, amikor a változás végbemegy, vagy nem ott keressük a változást, ahol kellene.”<sup>23</sup>

Ez életük legfontosabb pillanata, szónokolt nem sokkal korábban a Sztalker. Miután végzett a bombával, a Professor földön ülő társaihoz kuporodik, ültében még forgolódik egy kicsit, végül megállapodik, hogy elcsendesedve mindhárman egy irányba nézzenek. A Szobába, ahova a Professor elkezd bedobálni valami törmelékét a keze ügyéből. Félig öntudatlan, tétova mozdulatok, amelyek be akarnak juttatni valamit a Szobába.

Az előszobában a nagyszerű döntő pillanattól az imádságként<sup>24</sup> ható lassú betekintéshez forduló belső út a zárójelenetben elhangzó költemény választásában visszhangzik majd, ahol a fellobbanó pillantás átadja helyét a lesütött szempillák alól tűző belső erőnek.

Az egymás hátához támaszkodó Sztalker, Író és Professor kurgója az *Andrej Rubljov* (1966) epilógusában végigpásztázott Szentháromság-ikon ellenképe; visszafordított perspektívájú fordított ikon. Utóbbit közletről, részleteiben, sok snittben szemléltette Tarkovszkij kamerája, előbbit teljes egészében, egyetlen lassan távolodó filmképben. Miként Rubljov remekműve az isteni személyek közötti szótlán párbeszéd közös munkájában – liturgiájában – harmadikuk, a Lélek küldetését ábrázolja,<sup>25</sup> úgy a *Sztalker* rezignált utasaira visszatekintő filmnézőben az adomány felismerésére és mozgósítására, azaz saját lélekjelenlétére esik a hangsúly. *Az előtt a jelen folytatása volt a jövő, most a jövő összefolyt a jelennel* – Író; *A múlt jobba tesz* – Sztalker; *Ne tegyünk olyat, ami visszafordíthatatlan* – Tudós. Tapasztalatuk megtört, de valamelyes inspirációt kínáló letisztulásával e filmkép fenségesen töretlen belső ideje az idő „esztétikai” szemléletén belül annak etikai dimenziójába terel. Megfordíthatóságába, mely a lelkiismeret létfeltétele és a személyiség záloga.

Csak azáltal lehetünk annak tanúi, ahogyan a szereplők a Szoba szemtanúivá válnak, hogy hátrafelé haladva belépünk a Szobába. A hármas csoportozat rólunk tanúskodik, a küszöbről.

23 Sztругackij, i. m. 165.

24 Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz film sztalkere*, Helikon, Budapest, 1997, 246.

25 Bunge, Gabriel: *A Szentháromság-ikon. A szent ikonfestő Andrej Rubljov lelkiisége és műve*, Örökségünk Kiadó, Nyíregyháza, 1994.