

Történeti nézőpontból pedig úgy szerettem volna elkészíteni a filmet, mintha egy kortársunkról szólna. Csakhogy mindehhez a történeti tényeket és személyeket, az anyagi kultúra emlékeit úgy kellett szemlélnünk, mint élő, lélegző, sőt hétköznapi jelenségeket, s nem úgy, mint amelyek utóbb alkalmat adnak emlékművek állításához.

Nem a múzeumi kiállítási tárgyakat gyűjtő történések, archeológusok, etnográfusok szemével vizsgáltuk a részleteket, így például a kosztümöket és a kellekeket. Egy karosszékem nem múzeumi ritkaságként kell szemlélnünk, gondoltuk, hanem olyan tárgyként, melybe beleülnek.

A színeseknek olyan embereket kellett megjeleníteniük, akiket megértettek, s akiket a dolog lényegénél fogva ugyanolyan érzések határoztak meg, mint a mai embert. Feltétlenül és határozottan el kellett utasítanunk a fennkölt stílus hagyományát, melyre általában a történelmi film szereplői törekszenek, és amely a forgatás végéhez közeledve észrevétlenül fellengzős dagálllyá változik. Ha mindez sikerül, gondoltam, akkor bizni lehet a többé-kevésbé optimális eredményben. Bizton reméltem, hogy ezt a filmet egy olyan baráti közösség erejével valósíthatjuk meg, mely már megmutatta a képességeit. Tagjai pedig Juszov operatőr, Csernyajev díszlettervező és Ovcsinyinyikov zeneszerző lesznek.

A MŰVÉSZET: VÁGYAKOZÁS AZ IDEÁLISRA

Mielőtt rátérnék a filmművészet sajátosságával kapcsolatos téziselemekre, fontosnak tartom meghatározni, mit értek a művészet mint olyan legmagasabb eszméjén. Vajon miért létezik művészet? Kinek van rá szüksége? És kell-e egyáltalán valakinek? Mindezeket a kérdéseket nemcsak a költő teszi fel magának, hanem az is, aki befogadja ezt a művészetet, vagy ahogy a művészet és a közönsége között a XX. században kialakult kölcsönös kapcsolat lényegét fejezve ki manapság mondják, az, aki „fogyaszta”...

Iskolán teszik fel ezeket a kérdéseket, és mindenki, akinek köze van a művészethez, a maga módján válaszol rájuk. Blok eszt mondta, „a költő harmóniát teremt a káoszról”... Puskin pontfaiat képességgel ruházta fel a költőt... Minden művészt saját forrvényei vezérelnek, amelyek egyáltalán nem kötelező érvényűek másokra nézve.

Mindenestre teljesen nyilvánvaló, hogy minden művészetnek az a célja – hacsak nem „fogyasztásra”, eladásra szánják, mint egy árucikket –, hogy a művész megmagyarázza önmagának és környezetének, miért él az ember, mi léteinek értelme. Hogy elmagyarázza az embereknak, mi az oka annak, hogy megjelennek ezen a planetán. És legalább föltegye nekik ezt a kérdést, még ha nem is tud rá válaszolni.

A legáltalánosabb elképzelésekből kiindulva elmondható, hogy a művészet vitathatatlan rendeltetése a *megismerés* gondolatában rejlik, melyben az élmény megrendülés, katarzis formájában fejeződik ki.

Ami bizonyos pillanattól fogva, amikor Éva evett a tudás fátylaka almájából, az emberiség arra rendeltetett, hogy örökké az igazságra törekedjék.

Mint ismeretes, Ádám és Éva mindenekelőtt azt fedezték föl, hogy meztelenek. És szégyenkeztek. Szégyenkeztek, mert *meg-*

értették magukat, és megkezdtek az egymás megismerése felé vezető örömteli útjukat. Ez volt az a kezdet, mely sosem ér véget. Nem nehéz megértenünk az akaratmélküliség derűjéből kilépő és az ellenséges, érthetetlen földi térségbe vetett lélek drámáját.

*Orczád verítékével egyed a te kenyeredet...**

Így történt, hogy „a természet koronája”, az ember, megjelent a Földön, hogy *megtudja*, miért jött, vagy miért küldték ide. És a Teremtő az ember segítségével ismer magára. Az emberi önmegismerés kínkeserves útját szokás evolúciónak nevezni.

Az individuum nyilvánvalóan minden alkalommal újra megismeri az életet is a saját létezése során, akárcsak önmagát és céljait. Az ember természetesen a tudás egész summázatát használja, ám az egyes ember egyedüli életcélja mégiscsak az etikai, erkölcsi önmegismerés tapasztalata, melyet *szubjektív* módon minden alkalommal mindenki újra átél. Az ember újra meg újra kölcsönös összefüggésbe hozza önmagát a világgal, miközben győtrődve arra vágyik, hogy rátaláljon a rajta kívüli álló ideálra, és azonosuljon vele, holott csak mint valami intuitíve érzékelhető kezdetet élheti át. Az azonosulás megvalósíthatatlanságában, saját énünk fogyatékosságában rejlik az emberi elégedetlenség örökös forrása.

Így tehát a művészet, a tudományhoz hasonlóan, a világ birtokbavételét, megismerését teszi lehetővé azon az úton, mely az úgynevezett „abszolút igazság” felé vezet az embert.

Csak hogy ezen a ponton túl már nem is hasonlít egymásra az alkotó emberi szellemnek e kétféle megvalósulási formája, mert megkockáztatom azt a kijelentést, hogy a művészi alkotás nem felfedezés, hanem teremtés.

De most ennél még sokkal fontosabb, hogy elvileg megkülönböztessük és elhatároljuk egymástól a tudományos és az esztétikai megismerés formáit.

A művészet a valóság szubjektív átélését teszi lehetővé. A világ tudományos megismerése az újabb és újabb tudás végteleen lépcsőfokain haladva folyamatosan változik, s ugyanilyen

* IM6z 3.19. – Károli Gáspár fordítása.

folyamatosan szorítja ki egyik felfedezés a másikat – az objektív tényezések nevében. A művészi felfedezés minden esetben úgy jelenik meg, mint a világ új és egyedi ábrázolása, mint az abszolút igazság hieroglifája. Mint kinyilatkoztatás s mint vágy a világ valamennyi törvényszerűségének – szépségének és csodáinak, emberségének és kegyetlenségének, végtelenségének és végességének – váratlan és szenvedélyes megismerése. A művész mindezt azzal a sajátos képi világgal fejezi ki, mellyel egyben az abszolútumot is kutatja. A képi ábrázolással, a véges kifejezéssel ragadható meg a végtelen, a szellem az anyaggal, a határtalan korlátokkal.

A művészet olyan egyetemes szimbólumnak nevezhető, mely a pozitívista, pragmatikus gyakorlatban a tőlünk elzárt abszolút szellemi igazsággal áll kapcsolatban.

Amikor valamely tudományos rendszerhez kapcsolódik az ember, a logikus gondolkodást kell segítségül hívnia, megfelelő műveltséget kell elsajátítania ahhoz, hogy megalapozhassa a *szegítés* folyamatát.

A művészet *mindenkire* hatással lehet, és joggal bízhat abban, hogy elősorban az érzések révén hat majd, hogy érzelmi megindulást vált ki, elfogadják, és nem megfellebbezhetetlen észrevételek hódítják meg az embert, hanem azzal a szellemi energiával, melyet a művész belefektetett. És a művészetnek pozitív hatása értelemben vett alapműveltség helyett meghatározott *szellemi szintre* van szüksége.

A művészet ott létezik biztosan, ott toborozhat híveket, ahol az emberekben örök és csillapíthatatlan vágy él a szellem és az ideális iránt. Téves úton indult el a modern művészet, amikor a személyiség önértékének gondolata nevében tagadni kezdte, hogy az élet értelme kutatható. Az úgynevezett alkotás mindinkább olyan gyanús személyiségek furcsa foglalatosságának tűnik föl, akik a személyes tett önértékét hangoztatják. Pedig nem a személyiség számít az alkotásban, hiszen az egy áltálatlan és magasabb eszme szolgálatában áll. A művész mindig szolgál, aki arra törekszik, hogy elszámoljon tehetségével, mit csodálatos adományként kapott. A modern ember pedig semmiféle aldozatot nem kíván hozni, holott csakis az aldozathozatal fejez ki valódi hitvallást. Csak hogy egyre inkább elfeledkezünk arról, és fokozatosan elveszítjük azt az érzékünket, mellyel felfoghatnánk emberi elhivatottságunkat.

Mikor azt állítom, hogy a művészet a szépségre törekszik, hogy célja az ideális megalkotása, illetve hogy az ideálisra való vágyakozásból születik meg, egyáltalán nem azt mondom, hogy idegenkednie kellene a világi „sártól”. Éppen ellenkezőleg! A művészi kép mindig metaforikus, vagyis valami valamivel helyettesítődik benne. A nagyobb a kisebbel. Mikor először mesél a művész, halott dolgokkal operál; a végtelenről beszélve, végest ajánl. Helyettesítés! Nem tehető anyagivá a végtelen, csupán az illúziója alkotható meg azáltal, hogy képpé formáljuk.

A szépben mindig benne rejlik a csúf, éppúgy, miként a egységben megnyilvánuló, abszurditásba hajló hatalmas el-lentmondása ez, amely ellentmondás az élet kovásza.

Ezt az egységet a képi forma teszi érzékelhetővé, s benne minden mindennel összefügg, az egyik dolog a másikba áramlik át. Beszélhetünk a kép eszméjéről, lényege szavakba foglalható. De a leírás sohasem lesz egyenrangú vele. A kép megalkotható és érzékelhető. Elfogadható vagy elutasítható. De a folyamat mentális értelmében felfoghatatlan. A végtelenség gondolata szavakban kifejezhetetlen, sőt leírni sem lehet. A végtelen fogalmánál tovább nem jutunk. A művészet ellenben megadja ezt a lehetőséget, mert érzékelhetővé teszi a végtelent. Az abszolútum csak a Hit és az Alkotás révén érhető feléssel. Az alkotás jogáért való küzdelem egyetlen feltétele a kompromisszum nélküli hit abban, hogy elhivatottak vagyunk, és később értelmében azt várja a művésztől, hogy „valódi halált haljon” (B. Paszternak).

Tehát, ha igaz, hogy a művészet az abszolút igazság hieroglifáit használja fel, akkor minden egyes hieroglifa a világnak egy olyan arcúata, melyet a műalkotásban egyszer és mindenkorra megörökítették. És míg a valóság pozitívista, tudományos és rideg megismerése nem más, mint végtelen lépcsőfokokon való felemelkedés, a művészi megismerés bevégeztet, belsőleg lezárt szférák végtelen rendszerére emlékeztet, melynek egy-egy eleme kiegészítheti vagy éppen megkérdőjelezheti a másikat, ezek az elemek ugyanakkor soha, semmilyen körülmények között sem szoríthatják ki egymást. Éppen ellenkezőleg, gazdagítják egymást, és együttesen az általánosan felül-emelkedő, a végtelenben feloldódó különös szférát alkotnak.

Ének az ónértékkel rendelkező örök költői vallomások arra szolgálhatnak bizonyosságul, hogy az ember képes felismerni és kifejezni Ot, kinek képére és hasonlatosságára a világra jött.

Mindemellett a művészetnek van egy vitathatatlanul erős kommunikációs funkciója is, minthogy az emberek közötti kölcsönös megértés és egyesülés – végső soron a szellemiség – a művészet egyik legalapvetőbb aspektusa.

A műalkotások a tudományos koncepcióktól eltérően nem teljesítenek semmiféle anyagi értelemben vett gyakorlati feladatot. A művészet – metanyelv, melynek segítségével az emberek kapcsolatra törekszenek egymással: hírt adnak magukról, és átveszik mások tapasztalatát. És megint csak nem valamilyen gyakorlati haszonért, hanem a szeretet eszméjének megvalósítása nevében, melynek értelme a pragmatizmusnak ellentmondó áldozathozatalban van. Képtelen vagyok elhinni, hogy a művészek képesek lennének arra, hogy csupán az önképezés kedvéért alkossanak. Kölcsönös megértés nélkül nincs értelm az önkifejezésnek. A másokhoz fűződő lelki-szellemi kapcsolat megvalósítása nevében létrejövő önkifejezés gyötrelmes, haszon nélküli és végső soron áldozatos tevékenység. Felademes-e azért munkálkodni, hogy a saját visszhangunkat hallgassuk?

Talán lehetséges, hogy a művészi és a tudományos alkotásban egyaránt jelen lévő intuíció közelebb hozhatja egymáshoz a valóság megismerésének e két, első látásra egymással ellentétes módját.

Az intuíció, persze, mindkét esetben óriási szerepet játszik, ugyanakkor mégsem ugyanaz a funkciója a művészi alkotásban, mint a tudományos kutatásban.

Miként a *meg nem értés* fogalma is egészen mást jelent ebben a két szférában.

A megértés tudományos értelemben mentális, logikai szintű egyvetérfert jelent – a teoréma bizonyítási folyamatával rokon intellektuális aktus.

A művészi megértés pedig az esztétikai értelemben vett szépség érzéki befogadása, melyet olykor érzékfeletti élmény kísér.

Még ha a tudós intuíciója rokonítható is a megvilágosodással, valójában csak a logikai megoldás metaforikus megfelelőjeként beszélhetünk itt illetettségéről. Abban az értelemben mondhatjuk ezt, hogy a kutató egy új jelenség megfigyelésekor

a különféle logikai lehetőségeket nem teszi teljes egészükben elemzése tárgyává, hanem e változatok magától értetődő ismeretként, és nem meghaladott fokozatként vannak jelen az emlekezeteiben. Azaz a tudományok különféle területein a logikai ítélet a törvényszerűségek ismeretében megtett ugrást jelent. És még ha olybá tűnik is, hogy a tudományos felfedezést az ihlet hozza létre, a tudós ihletének nincs semmi köze a költői ihlethez.

Valójában az intellektuális megismerés empirikus folyamattá nem magyarázható meg az egységes és oszthatatlan művészi kép születése, mely más (nem mentális) szinten keletkezik és létezik. Egyszerűen csak meg kell állapodni a fogalmak használatában.

Ily módon a tudomány területén az intuíció olykor a logika helyébe lép. A művészi intuíció, miként a vallásos is, a meggyőződéssel és a hittel azonos. Lélekállapot, nem gondolkodás mód. A tudomány empirikus, a művészi gondolkodást pedig a reveláció energiája mozgítja. Váratlan megvilágosodások ezek – mintha hályog hullna le a szemünkről! De nem a részleteket illetően, hanem a teljességgel, az ésszel föl nem fogható végtelennel kapcsolatosan.

Nem a logikus gondolkodás jellemző a művészetre, a művészet nem a magatartás logikáját fogalmazza meg, hanem a hit egyfajta sajátos posztulátumát fejezi ki. Éppen ezért a művészi kép csak hittel fogadható be. Míg a tudományos igazság megindokolható és logikusan bizonyítható az ellenvéleményt képviselővel szemben, addig a művészetben senkit sem győzhetünk meg igazunkról, ha a befogadó közömbös marad a megalkotott képek iránt, ha azok a világról és az emberről feltárt igazságunkkal nem nyugózták le, és végül, ha a néző egész egyszerűen unatkozott a művészet társaságában.

Igy például Lev Tolsztoj munkásságában gyakorta megfigyelhető, hogy amint az író különös jelentőséget tulajdonít eszméi s erkölcsi pátoza szisztematikusan pontos kifejtésének, alkotásainak művészi képei, szűknek találván a körjük vont ideológiai határokat, úgyszólván kitágítják, megkérdőjelezik őket, költői értelemben pedig olykor ellentmondásba kerülnek saját logikai rendszerükkel. És a remekmű öntörvényűen élő tovább, öríási érzelmi és esztétikai hatást tesz ránk akkor is, ha nem értünk egyet a szerző alapkonceptiójával. Nagyon gyak-



Andrej Rubljov

ron előfordul, hogy egy nagy mű olyan folyamat eredményeképpen születik, melynek során a szerző túllép saját gyenge pontjain, de nem megsemmisítve, hanem ellenpontozva azokat.

A művész egy világot tár fel számunkra, arra készít minket, hogy vagy higgyünk neki, vagy olyan személyként utasítsuk el őt, mint aki nem meggyőző, és szükségtelen számunkra. Művészi képet teremtve az alkotó mindenkor meghaladja a saját gondolatát, amely jelentéktelenné fog mutatkozni azzal az általa létrehozott, revelációszerűen megjelenő képpel szemben, mely a világ teljességének érzéki befogadásán alapul. A gondolat ugyanis korlátozott, a kép viszont abszolút. Éppen ezért beszélhetünk egy szellemiségben felkészült ember befogadásáról szövegező művelmény és a tisztán vallásos élmény rokonságáról. A művészet mindenekelőtt az emberi lélekre hat, s az emberi szellemet formálja.

A költő gyermeki képzelettel és lelkiülettel rendelkezik, és ezért jelleme is bármilyen mély gondolatok, a világról alkotott benyomásai közvetlenek. Vagyis nem „leírja”, hanem feltárja a világot.

A művészet befogadásának és elfogadásának elengedhetetlen feltétele, hogy készek és képesek legyünk arra, hogy biz-

zunk a költőben, és *higgyünk* neki. Ám olykor nehéz átlépni a meg nem értés ama határát, mely elválaszt bennünket egy érzékeny költői képtől. Miként a valódi istenhíhez, vagy legálábbis e hit szükségletéhez is, különös lelki alkattal, sajátosan tisztá lelki adottsággal kell rendelkezni.

Sztavrogin és Satov egyik párbeszéde jut eszembe ezzel kapcsolatban, Dosztojevskij *Ördögök* című regényéből:

„– Csak azt akarom megtudni: maga hisz-e Istenben vagy nem? – mondta szigorúan nézve rá [Satovra] Nyikolaj Vszevolodovics [Sztavrogin].

– Hiszek Oroszországban, hiszek a pravoszláviájában... Hiszek Krisztus testében... Hiszem, hogy újrakelettele Oroszországban fog megtörténni... Hiszem... – dadogta egészen magánkívül Satov.

– De Istenben hisz-e? Istenben?!

– Én... én hinni fogok Istenben.”*

Mit lehet ehhez hozzátenni? Dosztojevskij zseniálisan megmutatta ebben a jelenetben azt a zavarodott, fogvatékos és nem teljes értékű lélekállapotot, mely a szellemi értelemben impotensnek nevezhető modern ember egyre állandóbb ismertetőjegyévé válik.

A szépség nem tárulkozik fel olyan embereknek, akik nem szomjúhozzák vagy félreértelmezik az igazságot. A szellem mélységes hiánya jellemzi az olyan embert, aki nem képes befogadni, hanem csak bírálni tudja a művészetet. S miután nem tud és nem akar létezése céljáról és értelméről gondolkodni, e magasabb értelmet gyakran vulgárisan egyszerű felkiáltással helyettesíti: „Nem érdekel!” „Nem tetszik!” Erős érv ez, de olyan született vak emberek érvelésére hasonlít, akiknek hiába próbálják lefesteni a szívárványt. A modern ember, aki efféle kritériumok alapján nem tud az igazságról gondolkodni, egyszerűen érzéketlenné válik a művész szenvedése iránt, melyet ki kell állnia ahhoz, hogy megossza másokkal a meglelt igazságot.

No de mi is az, hogy igazság?

Napjaink egyik legszomorúbb történéseinek azt tartom, hogy az emberek tudatában véglegesen megsemmisültek a

* Második rész, 7. fejezet. – Itt és a továbbiakban is Makai Imre fordításának felhasználásával közöljük a regény részleteit.

szépség szellemi felfogásának alapjai. A modern tömegkultúra, a fogyasztóra berendezkedett pótszer-civilizációknak istápolja ugyan a lelket, ám közben újíját állja annak, hogy az ember megismerje a lét alapkérdéseit, és szellemi lényként ismerjen önmagára. Mindazonáltal a művész mégsem hallgathatja süket füffel az igazság hívó szavát, hiszen egyedül az igazság határozza meg és irányítja alkotóerejét, teszi képessé arra, hogy mitának is átadja a hitét. A hitetlen művész vakon született főtárhoz hasonlatos.

Tévedés arról beszélni, hogy a művész „keresi” témáját. A téma, miként a magzat, lassan fejlődik ki benne, és előbb-utóbb szóhoz akar jutni. Akár születéskor a gyermek... A költőnek minna mivel büszkélkednie – szolga ó, nem a helyzet ura. Az alkotás a számára egyedül lehetséges létforma, és mindegyik műve olyan cselekedetnek felel meg, melyet nem hajthat vegre másfejen. A következetesen egymást követő tettek jogosságát csak akkor érzékeljük, törvényszerűségük csak abban az esetben jut érvényre, ha hiszünk az ideálisban, és ha az ideálisba vetett hit szilárdítja meg az ábrázolás (vagyis: a lét) rendszerét.

Mit is jelentenek a megvilágosodás pillanatai, ha nem egy pillanat műve az igazság érzékelése?

A vallásos igazság értelme a *reményben* van. A filozófia úgy gondol az igazságot, hogy meghatározza a létezés, az emberi tevékenység értelmét, kijelöli az emberi ész határait. Még akkor is így van ez, ha egy filozófus arra a végkövetkeztetésre jut, hogy az élet értelmetlen, és az emberi erőfeszítések futhatvalóak.

A művészet lényegi rendeltetése egyáltalán nem abban rejlik, hogy gondolatokat sugalljon, eszméket közvetítsen, s példaként álljon előttünk, miként ezt (olykor maguk a művészek is) képzelik. A művészet célja abban foglalható össze, hogy felkészítse az embert a halálra, művelje a lelkét, képessé tegye a jóra.

Mikor remekművel kerül kapcsolatba az ember, hallani kezdi ugyanazt a hívó szót, amelyik a művészt is alkotásra készítette. A mű és befogadója között megvalósuló kapcsolat mély és megtisztító lelki megrendüléssel jár. A remekművet és befogadóját egyesítő különös aurában lelkünk legjobb tulajdonságait fedezzük fel, és felszabadításukra vágyunk. Ezekben a percekben végtelen lehetőség nyílik meg előttünk, saját érzéseink mélyén megismerjük és feltárjuk önmagunkat.

Milyen nehéz egy remekműről beszélni! A legáltalánosabb módon ugyan érzékeljük a harmóniát, de vajon vannak-e különös, vitathatatlan paraméterek arra, hogy kijelöljük és a szomszédos jelenségek közegéből kiemeljük a nagy művet? Rádásul minden műalkotás értéke jelentős mértékben függ a befogatótól.

Elfogadott vélekedés szerint a műalkotás jelentősége az emberekkel kialakuló kölcsönviszonyában, a társadalmi kontextus megvalósulásában mutatkozhat meg. Általában ez igaz is, ám paradox módon ebben a kontextusban a műalkotás léte teljesen azon múlik, ki a befogatója: ki képes és ki nem képes arra, hogy kitapints a megerősítse azokat a szálakat, melyek az adott művet a világhoz és a személyiségéhez kötik. És a személyiség minden esetben sajátos kölcsönviszonyban áll a valósággal. Ezerszer is igaza van Goethének, amikor azt állítja, hogy egy jó könyvet ugyanolyan nehéz elolvasni, mint megírni. Képtelenség igényt tartani nézőpontunk, értékelésünk objektív vitására. Legfeljebb értelmezések sokfélesége adhat objektív értékelési lehetőséget. A tömegek, a többség szemében létező értéket, melyet egyik vagy másik műalkotás a hierarchiában elfoglal, részben meglehetősen véletlenszerű körülmények határozzák meg, például az, mennyiben volt szerencsésük ezen alkotásoknak az értelmezőkkel. Másképpen fogalmazva, valamely személy esztétikai elfoglaltságainak köre olykor meghatározó lehet mások számára, nem is annyira a művek értékét, mint inkább befogadói énjük egyéni jellegét illetően.

Az elemző rendszerint saját koncepciója illusztrálása érdekében foglalkozik valamely műalkotással, és sajnos sokkal ritkábban lép közvetlen és érzelmileg megalapozott kapcsolatba magával a művel. A tiszta befogadáshoz, az eredeti, független és „ártatlan” ítéletalkotáshoz olyan egyéni tehetségre van szükség, mely nem adatik meg mindenkinek. Általában ugyanis az ismert példák meg mindenkinél, és a maga teendőivel, illetve véleménye megalapozásához, és a maga teendőivel, illetve egyéni lehetőségeivel összhangban, azoknak megfelelően értékel egy műalkotást. Igaz, a mű megannyi róla alkotott ítélet révén tesz szert változókéony és változatos életre, melyek gyakran gazdagítják, sőt némileg meg is határozzák az alkotás sorsát.

„A nagy költők munkáit sosem olvasta még igazán az emberiség, mert csupán nagy költők tudják elolvasni. Eddig csak úgy

olvastak őket, ahogy a tömegek a csillagokat olvassák: legföljebb az asztrológia, sohasem az asztrológia törvényei szerint. Ma már a legfőbbben tudnak annyira olvasni, hogy köznapigényeket kielégítsék, mint ahogyan a számoláshoz is konyítanak annyira, hogy könyvelni tudjanak, és ne csapják be őket az üzleti életben; de ami az olvasást illeti, erről kevés vagy éppen semmi fogalmuk sincsen, márpedig olvasásnak a szó legmagasabb értelmében csakis azt mondhatjuk, ha nem olyat olvasunk, ami elkápráztat, elzsongít, és egy időre álomba ringatja magasabb képességeinket, hanem olyat, amihez lábujjhegyre kell ajakodnunk, hogy fölérjük észsel, s aminek legéberebb, legfrissebb óráinkat kell szentelnünk.” (Ezt írta egy helyütt Thoreau nagyszerű *Walden*-jében.)^{*}

A remekmű egyik komponense sem részesíthető előnyben a másikkal szemben, s nem ragadhatjuk magunkhoz a kezdeményezést azzal, hogy az alkotó helyett fogalmazzuk meg feladatát és végső céljait. Ovidius szerint például „az igazi művészet észrevétlen”, Engels pedig azt hangsúlyozta, hogy „a műalkotásnak csak jót tesz, ha minél rejtettebb a szerző nézőpontja”.

Miként bármely élő szervezet, a műalkotás is ellentétes erők küzdelme révén él és fejlődik. Az ellentétek feloldódnak egymásban, végtelenné tágítva a mű jelentését. Eszméje, meghatározó tendenciája az ellentétes alkotórészek egyensúlyában rejlik, s elvileg elképzelhetetlen a mű fölötti „végső győzelem” (vagyis a műalkotás egyoldalú értelmezése). Eppen ezért jevezte meg Goethe: „Az igazi műalkotás (...) értelmünk számára mindig végtelen.”^{**}

A remekmű – önmagába zárt tér, s önmagában véve se nem túlságosan hideg, se nem túlságosan forró. A szépség a részek egyensúlyában rejlik. És paradox módon, minél tökéletesebb egy mű, valójában annál nyilvánvalóbban érzékelhetjük, hogy művészi hatását nem asszociációk révén fejt ki. A tökéletes – páratlan a maga nemében. Vagy pedig asszociációk végtelen sorát képes kelteni, ami végső soron ugyanaz.

^{*} Thoreau H. D.: *Walden*. 3. fejezet. *Az olvasásról*. Budapest, 1969, Európa, 113-114 o. – Szöllősy Klára fordítása.

^{**} Goethe: *A Laokoön-szobor*. In: *Antik és modern*. Budapest, 1981, Gondolat, 197. o. – Görög Livia fordítása.

Milyen sok véletlen határozza meg azt, hogy a műtípusok mely műalkotást tartják jelentősnek, vagy rangsorukban melyiket helyezik a többi elé. A fentebb mondottak szellemében természetesen nem állítom, hogy véleményem objektív lesz, amikor művészettörténeti, nevezetesen az olasz reneszánszból vett példákra hivatkozom. Még sok olyan általánosan elfogadott értékelés létezik e korszakkal kapcsolatosan, melyek olykor csak zavart keltettek.

Milyen sokan írtak Raffaellóról és az ő *Sixtusi Madonnájáról*. A közvélekedés szerint miután visszaszorult az az Úr előtt évszázadokon át tédre ereszkedő középkori mentalitás, melyet az jellemzett, hogy az Úrra szegeződő tekintet megfosztotta az embert erkölcsi erejétől, először Urbino géniuszának vásznán öltött igazán testet az az eszme, mely a lehető legkövetkezetesebben és a leghatározottabban fejezte ki a testben és lélekben végre magára találó személyiséget, a világot és Istent önmagában és maga körül felfedező embert. Bizonyos értelemben ez így is van. A festő ábrázolásában Szűz Mária egy egyszerű városi asszony, aki az emberek áldozatául odadobott fia sorsára ért retteg, s a vásznon ennek az életigazságnak megfelelő lelki állapot jelenik meg. Az anya még akkor is szeretne megvédeni gyermekét, ha a Fiú az emberek üdvözüléséért hozott áldozatot. Mindez valóban világosan megmutatkozik a képen – véleményem szerint túlságosan is világosan, minthogy a festő elképzelése sajnos egyértelműen leolvasható róla. Engem ingerel az alkotó allegorizáló, tendenciózus, a teljes formát uraló ábrázolásmódja, melynek a festő feláldozza a kép tisztán festészeti értékeit. A művész a munkájában megjelenő gondolatosság megvilágítására, elvont koncepciójára összpontosít, és mindezt a festői kidolgozás lagymatagságával, vérszegénységével fizet.

Ezt azért említem, mert a festészetben feltétlenül fontosnak tartom az akarat, az energia, illetve a feszültség törvényének jelenlétét. De hát meg is valósul ez a törvény Raffaello kortársa, a velencei Carpaccio munkáiban! Az ő művészete is a reneszánsz ember erkölcsi problémáiról szól, kit elvakít a rázúduló tárgyi, anyagi és emberi valóság. Ám a prédikációszerű, meseterkelt hatást keltő *Sixtusi Madonnától* eltérően nála valódi festőiiséggel oldódnak meg ezek a problémák. A személyiség és az anyagi valóság új keletű kölcsönhatása bátran és méltó módon fejeződik ki művészetében, ő nem esik szentimentális végletek-



Andrej Rubljov

ke, a képes eltitkolni az emberi emancipáció megjelenési formáit, mint érzett elfogultságát, aggodalmakkal teli lelkesedését.

Cogol ezt írta Zsukovszkijnak 1848 januárjában kelt levelében: „...nem az a dolgom, hogy prédikáljak. A művészet már *széltől is tanító célzatú*. Az a dolgom, hogy *élő képekben* szóljak, s nem az, hogy értekezsem. Az *életet* kell bemutatnom a maga valójában, ahelyett hogy megmagyaráznám.”

Milyen igaz! Mäskülönben a művész szinte ráerőszakolja saját gondolatait a befogadóra. De ki állítja azt, hogy az alkotó ennél a moztteremben tölő nézőnél, a nézőtérén figyelő színjátszóknál, vagy annál, aki könyvet olvas. A különbség csak annyi, hogy a költő képekben gondolkodik, és ő a közönségtől eltérően kepei segítségével ki is tudja fejezni világszemléletét. Hovábbá az is nyilvánvaló, hogy a művészet semmire sem tudja megantlani az embereket, ha az emberi nem négyezer éven át annyira nem tanult meg semmit. Régen angyalok lennénk, ha képeink lettünk volna a művészi tapasztalat elsajátítására és a művészetben kifejezett erkölcsi ideálok szerinti változásra.

Abazurd az a feltételezés, hogy az ember *meg lehet tanítani* arra, hogy jó legyen. Mint ahogy a puskini Tatjana Larina „passzív” példáján sem lehet megtanulni a „hűség” asszony

szerepét. A művészet csak táplálja a lelki átélést, iökést, alkalmat ad számára...

Térjünk azonban vissza még egyszer a reneszánsz kori Velencebe. Carpaccio sokfigurás kompozíciói ámulatba ejtenek varázslatos szépségükkel. Talán még azt is megkockáztathatom, hogy az Eszme Szépségével. Carpaccio festményei előtt állva az a nyugtalanító érzés keríti hatalmába az embert, hogy a megmagyarázhatatlan magyarázatának ígéréte rejlik ezekben a művekben. Még ma is érthetetlen, mi hozza létre ezt a lélek-tani erőteret, melybe belekerülve nem lehet szabadulni e festészet borzongató varázsától.

Talán órák telnek el, míg érzékelnünk kezdni az ember a Carpaccio festészetét meghatározó harmónia elvét. Am ha megértettük végre, örökre a szépség varázslatának s az első megragadó élménynek a hatása alatt maradunk.

Végéredményben rendkívül egyszerű ez az elv, és a legmagasabb értelemben fejezi ki a reneszánsz művészet humanista szellemiségét, véleményem szerint sokkal magasabb fokon, mint Raffaello eljárása. Carpaccio sokfigurás kompozícióinak középpontját ugyanis a mű *minden egyes* alakja hordozza. Bár melyik figurára is összpontosítunk, teljesen világosan a tudatára ébredtünk annak, hogy rajta kívül minden egyéb csak *e* „véletlenszerűen” kiválasztott, s piederstálra emelt alak közegé és környezeté. S a kör bezárul: Carpaccio szemlélfője engedelmesen követi az érzések logikájának a művész által meghatározott irányát, s akaratlanul is elidőz a tömegben szinte elvesző egyes alakokon.

Távol áll tőlem, hogy e két nagy művészről kialakított véleményem fölénységéről győzzem meg az olvasót, azt sugallván, hogy becslője többre Carpacciót Raffaellónál. Csupán annyit állítanék, hogy bár végül is minden művészetben van szándékoság, ugyanaz a szándék éppúgy elmerülhet az őt kifejező művészi képek végtelenül gazdag többértelműségében, mint ahogy plakátszerű szemléletességgel is manifesztálódhat, mintként Raffaello *Sixtusi Madonnája* esetében történik. Még a szegény materialista Marx szerint is feltétlenül el kell rejteni a művészi szándékot, nehogy kikandikáljon, akárcsak egy rozszant dívány rugója.

Persze *minden* önállóan kifejezett tendencia egy olyan sokdaraból álló mozaik egyetlen kockájának felbecsülhetetlen

értékével ér fel, mely az alkotó ember valóságához fűződő viszonyának általános mintázatába illeszkedik. És mégis...

Ha most álláspontomat megvilágítandó, az egyik hozzám legközelebb álló filmrendező, Luis Buñuel munkásságára írnyitjuk figyelmünket, akkor felfedezhetjük, hogy filmjeit mindig az antikonzervatív, akkori felfedezhetjük, hogy filmjeit mindig heves és kérelhetetlen tiltakozása mindenekelőtt filmjei érzelmű szöveve révén, emocionális hatást keltve fejeződik ki. Tiltakozása nem spekulatív, nem kiszámított, és nem is intellektuálisan megformált. Kifinomult művészi érzéke megvédi Buñuel attól, hogy úrrá legyen rajta valamiféle politikai pártossz, mely véleményem szerint mindig hamis, ha közvetlenül jut érvényre a műalkotásban. Ugyanakkor az is igaz, hogy az ő filmjeiben kifejező politikai és társadalmi tiltakozás lényegében elegendő volna sok más, kevésbé jelentős filmrendező számára.

Buñuel, aki mindenekelőtt *költő* tudattal rendelkezik, jól tudja, hogy az esztétikai struktúrájának nincs szüksége kinyilatkoztatásokra, hogy a művészetet nem ezek teszik naggyá, hanem a művek emocionális meggyőző ereje, vagyis rendkívüli élet-szerűsége, melyről Gogol is szólt főntebb idézett levelében. Buñuel művésze a klasszikus spanyol kultúra mélysegeiben gyökerezik, s nem létezhetne ama ihletett kapcsolatok nélkül, melyek Cervanteshez, Goyához, El Grecohoz, Lorcához, valamint Picassóhoz, Dalíhoz, Arrabalhoz fűzik. Ezeknek a műalkotóknak szenvedélyes, feszültséggel és tiltakozással teli, áthatótt és gyengéd művészetét egyfelől a szülőföldjük iránti mélyszéges szeretet hozta létre, másfelől pedig az élettelen sémek, a *széttelen* és *hideg agyszülemények* elleni forrongó gyűlölet. Megvetéssel fordulnak el mindattól, ami híján van élő emberi érzéseknek, az isteni szikrának, és ami nem vesz tudomást a *szó* és kökemény hispániai földön évszázadokon át megszokott szenvedéséről.

Ezeket a spanyol művészeket valósággal profetikusan elhívó hűségük iránti hűségük tette naggyá. Nem véletlen, hogy El Greco tájképeinek feszültsége és viharos pátosza, az alakok általános aszketizmusa és megnyújtott arányaik, a kolerit zord hidegsége, mindez, mi olyannyira szokatlan volt a maga korában, és inkább a modern művészetet szerető emberekhez áll közel, még legendát is keltett a művész asztigmatizmusáról.

Ezzel magyarázták a tárgyak, a figurák és a tér arányainak eltulodását a képein. De azt hiszem, ez túlságosan egyszerű magyarázat volna.

Cervantes Don Quijote-ja a nemeslelkűség, az önfeláldozás, az önzetlen jószág és hűség szimbólumává lett, Sancho Panza a józan ész és a köznapi bölcsesség jelképévé. Maga Cervantes pedig, ha ez egyáltalán lehetséges, több hűséget tanúsított Don Quijote iránt, mint hőse Dulcinea iránt. Börtönben írja regénye második részét, tumboló féltékenységgel, melyet a *Don Quijote kalandjai* második részét kalóz kiadásban megjelentető család szelvénye iránt érzett, ki meggyalázta a szerzőt a hőséhez fűző legtisztább és legőszintébb viszonyt. S a mű zárlatában meg is öli Don Quijote-t, hogy már senki se követhessen el merényletet a Büsképű Lovag szent emléke ellen.

Goya párharcot viv a királyi hatalom erőitlen kegyetlenségével, és tiltakozik az inkvizíció ellen. A bajjós *Los Caprichos* (Szeszélyes ötletek) című rézkarcorozatának darabjai sötét erők megtestesítőivé válnak, melyek a tumboló gyűlöletből az állati félelembe, az epés megvetésből az örülettel és az obskurantizmussal vívott Don Quijote-i harcba kergettek a művészt.

Csodálatos és egyben tanulságos is a zsenialitás történelmi sorsa. Mint Isten kiválasztott mártírjai arra kárhoztattak, hogy a változás és átalakítás nevében romboljanak. A boldogság a szenvedélyes keresése és a boldogságot – legalábbis mint konkrét valóságot vagy állapotot – megkérdőjelező meggyőződés közötti kényes egyensúly helyzetében vannak. Mivel a boldogság elvont erkölcsi fogalom. A valódi, örömteli boldogságon pedig, mint ismeretes, egy olyan boldogság *szenvedélyes keresése* értendő, mely az ember számára nem lehet más, csakis abszolút. Abszolútumként vágyunk rá. Tegyük fel mégis, hogy az emberek elérik a boldogságot, mely a szabad emberi akarat tökéletes és teljes megvalósulása volna. Ám ebben a pillanatban összeomlik a személyiség. Az ember olyan magányos lesz, mint Belzebub. A társadalom tagjait összekötő szálak elszakadnak, miként a köldökzsinór. S ennek következtében összeomlik a társadalom. A tömegvonzásukat vesztett tárgyak szétröplőnek a térben. Persze akad majd olyasvalaki is, aki szerint a társadalmat valóban szét kell rombolni, hogy a romjaiból egy egészen új és igazságos világot hozzunk létre!... Nem tudom, én nem vagyok tumboló alkat.



Andrej Rubljov

Aligha nevezhető boldogságnak a megszerzett és zsebre vágott ideal. Puskin is ekkeppen gondolta: „Boldogság nincs sehhol – kívánság, béke van csak!”* Hiszen vegyük csak figyelmen kívül szemügyre a remekműveket, titokzatos hatásuktól erőre kapunk, és máris világgá válik előrelátást tükröző és egyben szent értelmű. E művek hieroglifikaként állnak az ember útjában, így figyelmeztetve a fenyegető katasztrófára: „Vigyázat! Veszély! Egy lépést se tovább!” Sziklás meredélyektől vagy mocsaras ingoványtól óvó jelzőkarókként sorakoznak fel a letehető és jó előre előkészített történelmi kataklizmák helyszínein. A remekművek csirájában és a maga dialektikájában határozzák meg, nagyfíják fel és változtatják meg a társadalmat fenyegető veszélyt, szinte mindig megelőlegezve a régi és az új viszályát. Nemes, ám keserű sors ez.

Ha zseniális egy költő, kortársainál hamarabb ismeri fel a veszély nagyságát. Gyakran ez az oka annak, hogy sokáig nem értik meg őt. És ez egészen addig így van, míg meg nem érik a történelem méhében az a bizonyos elhűresült hegeli ellentmondás. Amikor pedig valóban bekövetkezik az összeütközés, a

* Puskin: *Baritom, már elég* című költeményének egyik sora. – Franyó Zoltán fordítása.

megrendült és meghatódott kortársak emlékművet állítanak az új, ereje teljében lévő, reményteljes irányzat képviselőjének, ám csakis akkor, mikor ez az irányzat már egyértelműen és világosan jelzi az előrevivő, győztes fordulatot.

A művész, a gondolkodó ekkor lesz kora ideológusává, apológétájává, az előre látott változások katalizátorává. A művészet nagyságáról és többértelműségéről tanúskodik, hogy a mű semmit sem *bizonyít*, semmit sem magyaráz, és nem válaszol a kérdésekre még ott sem, ahol elszórja a „Vigyázat! Életveszély!” feliratú figyelmeztető jelzéseit. A művészet hatására morális, etikai megrendültséget érzünk. Ám ha valakit hidegen hagy ez az érzelmekre ható érvelés, és nem hisz neki, a sugárbetegség kockázatát vállalja, mely fokozatosan... észrevétlenül kerüli hatalmába... Széles, rezzenetlen, ostobán vigyorgó arccal áll elébe, azzal a meggyőződéssel, hogy a Föld lapos, mint egy palacsinta, és három bálnán nyugszik.*

A remekművek, melyek nem minden esetben különböztethetők és különbözödnek meg a többi zsenialitásra pályázó műtől, mint aknamezőkre figyelmeztető feliratok szóródnak szét világszerte. Csak a szerencsén múlik, ha nem robbanunk föl! Ám a szerencsénknek köszönhetően nem is vesszük komolyan a veszélyt, sőt az idiotákra jellemző áloptimizmus lesz úrrá rajtunk. Optimista világszemléletünket a művészet, természetesen, a középkori sarlatánok vagy az alkímisták módjára kikezdi. Veszélyesnek tűnik, mert nyugtalanít...

Ismeretes, hogy az *Andalúziai kutya* (Un chien andalou) bemutatója után Buñuelnek bujkálnia kellett a feldühödött kispolgárok hajszája elől, és a művész revolverrel a farzsebében járt el otthonról. Ez még csak a kezdet volt, ám ő elejétől fogva fittyet hányt a kötöttségeknek, ahogy mondani szokás. A civilizáció adományaként született szórakoztató filmhez már lasscskán hozzácsokott nyárspolgárok elborzadtak és megrémültek e valóban nehezen elviselhető film lelket marcangoló, meghökentető képeitől és szimbólumaitól. De Buñuel már ekkor elég nagy művész volt ahhoz, hogy ne a plakátok, hanem a művészet *érezelmileg* magával ragadó nyelvén szóljon nézőjé-

* E fordulat mitológiai gyökereiről lásd a *Mitológiai enciklopédia* „Hal” című szavát. Budapest, 1988, Gondolat, I. kötet, 84. o. (A ford.)

hoz. Milyen meglepő pontossággal jegyezte le naplójába Lev Tolstoj 1858. március 21-én: „A politika kizárja a művészetet, minthogy az elsőnek egyoldalúnak kell lennie ahhoz, hogy meggyőző legyen!” Hát persze! A művészi ábrázolás, ha valóban igaznak akar bizonyulni, nem lehet egyoldalú, hanem egyensúlyra kell magában a jelenségek dialektikus ellentmondásosságát.

Ezért is természetes, hogy még a művészettörténészek sem mindig képesek megfelelőképpen feltárni az elemzés számára a műalkotás eszméjét és poétikai lényegét. Hiszen a művészi gondolat nem létezhet képi megjelenítésen kívül, az ábrázolás pedig a valóság egyfajta határozott *feljövása*, melyre a művész saját és különös világlátásából következő hajlamai szerint váltalkozik.

Cyberkoromban édesanyám azt ajánlotta, hogy olvassam el a *Háború és béke*t, azután pedig hosszú éveken át gyakorta idézgetett részleteket a regényből – így hívta föl figyelmemet a Tolstoj próza finom részleteire. Ily módon a *Háború és béke* igazságlóvó iskolámmá, az ízlés és a művészi mélység fokmértékévé vált számomra, és ezután már képtelenségnek tartottam, hogy fércműveket olvassak, melyek mélységes undort keltenek bennem.

Tolstojról és Dosztojevszkijről írott könyvében Merezskovszkij sikertelennek tartotta Tolstoj műveinek azokat a részleteit, ahol a hősök filozofálnak, azaz verbalizálják az étellel kapcsolatos végső, nagy gondolataikat... Teljesen egyetérték azzal, hogy egy költői alkotás eszméje nem fejeződhet ki csupán elméleti úton, mégis meg kell jegyeznem a következőt: a művészi alkotásban az individualitás jelentőségéről van szó, és a valódi művészi érték záloga az, hogy mennyire őszintén fejeződik ki ez az individualitás. Ily módon úgy gondolom, hogy Merezskovszkij kritikájának megvan a maga ésszerű alapja, ám ez engem mégsem zavar abban, hogy szeressem a *Háború és béke*t, akár e mű „hibás” részleteivel egyetemben. A zsenit nem műve abszolút tökéletessége avatja zsenivé, hanem az, hogy teljesen hű önmagához, és hogy szenvedélyeit őszintén követi. A művész szenvedélyes igazságkeresése, az a mód, ahogy céltudatosan törekszik a világ és önmaga megismerésére, különös jelentőségűvé avatja műveinek még kevésbé érthető vagy úgymond „sikertelen” részleteit is.

Sőt még ennél is tovább megyek: egyetlen olyan szerzőt sem ismerek, aki teljesen tökéletes volna, és mentes minden gyengeségtől. Mert éppen a művészt formáló szenvedélyek, a megszállottság válnak nemcsak nagysága, hanem gyengesége kriteriumává is. De vajon gyengeségnek nevezhető-e a világszemlélet teljességének szerves alkotórésze? Thomas Mann így írt erről: „Csak a közöny szabad. A karakterisztikus nem szokott szabad lenni, mert magán viseli saját pecsétjét, meghatározott, gúzsba kötött...”

A MEGÖRÖKÍTETT IDŐ

SZTAVROGIN – ...A jelenésekben az anyag megesküszik, hogy idő többé nem létezik.

KIRILLOV – Ez ott nagyon találó; világos és pontos. Amikor az ember mindenesztül eléri a boldogságot, akkor idő többé nem létezik, mert nem lesz rá szükség. Nagyon találó gondolat.

SZTAVROGIN – Hát hová dugják?

KIRILLOV – Nem dugják sehová. Az idő nem tárgy, hanem fogalom. Kiálszik a tudáthatár.

(F. M. Dosztojevszkij: Ördögök. Második rész, 1. fejezet, 5. – Makai Imre fordítása)

Az idő – énünk létezésének feltétele. Ez a mi éltető elemünk, a megsemmisül, ha megszakadnak azok a kapcsolatok, melyek a személyiséget létfeltételeihez fűzik, és emiatt már nincs többé rá szükség. Ekkor következik be az úgynevezett halál, akárcsak az individuális idő halála, melynek eredményeképpen egy emberi lény életét az életben maradtok észései nem érinthetik többé. Halottá lesz azok számára, akik körülvették.

Az idő nagyon fontos az ember számára ahhoz, hogy miután tisztet öltött, személyiséggé lehessen. Nem a lineáris időre gondoltok, mely arra ad lehetőséget, hogy elvégezhessünk valamit, végrehajtsunk egy cselekedetet. A cselekedet már eredmény, én pedig arról az okról beszélek, mely morális értelemben természetleg hat az emberre.

A történelem még nem az Idő, miként az evolúció sem az. Ezek következmények. Az Idő – állapot. Tűz, melyben az emberi lélek szalamandrája él.

Az idő és az emlékezet egyazon érem két különböző, ugyanakkor egymásban feloldódó oldalát alkotják. Teljesen nyilvánvaló, hogy az időn kívül nem létezik emlékezet. Az emlékezet pedig nagyon bonyolult fogalom, és valamennyi jellemzője meghatározásával sem tudnánk meghatározni mindazokat az él-

a művészet kiemelkedő példára szoktatni, hanem a művészi jövendelmét biztosítjuk. A néző amúgy is saját élvezete és gyakran felettebb viszonylagos – igazsága tudatában marad. Végül is teljes közönyt tanúsítunk a néző iránt azzal, ha megfejlesztjük ki benne az a képességet, hogy kritikával illesse saját ítéleteit.

A MŰVÉSZ FELELŐSSÉGÉRŐL

Előzetesen szeretnék visszatérni az irodalom és a filmművészet összehasonlításához, jobban mondva szembeállításához. Ezt a két, teljességgel önálló és független művészeti ágat természetesen szerint csupán egyvalami rokonítja, és pedig az egymással való bánásmód hallatlan szabadsága.

Már korábban említettem, hogy a filmes ábrázolás kettős jellege az alkotó és a néző tapasztalata. Persze miként bármely más művészeti ágra, a prózára is jellemző az, hogy megértésének alapját az olvasó érzelmi, szellemi és intellektuális tapasztalata képezi. De az irodalom különössége abban rejlik, hogy természetesen részletesen dolgozza is ki az író könyve egyes részeit, az olvasó csakis azt „olvassa ki” belőle vagy azt „látja” benne, amire a *saját* tapasztalata, jellege alkalmassá tette, hajlamosítja a felvételére alakulása szerint. A próza legnaturálisabb részletei szinte kikerülnek az író ellenőrzése alól, és az olvasó mindenkor éppen szubjektívan fogadja be őket.

A film azonban az egyetlen olyan művészet, melynek alkotója a néző szoros értelmében a való világ, az abszolút realitás szubjektívjének érezheti magát. Az ember önteremtő hajlama éppen a filmművészetben valósul meg a legteljesebb és legközvetlenebb módon. A film – érzékelhető realitás, következképben a néző *második* valóságként fogadja be.

Eppen ezért azt a széles körben elterjedt felfogást, miszerint a film egyfajta jelrendszer, mélyen és elvi szinten hibásnak tartom. Miben látom gyökeresen elhibázottnak a strukturális megközelítést?

A valósághoz fűződő kölcsönviszony *műdijáról* van itt szó, amely meghatározza azt, hogy mire alapozhatóak és hogyan működnek az egyes művészeti ágak jellegzetes feltételei. Így a művészet és a zenét a *közvetlenül* ábrázoló művészetekhez sorolom, amelyeknek nincs szükségük közvetítő nyelvre. Ez az alapvető-

en meghatározó tulajdonság rokonítja a zenét és a filmművészetet, és ugyanezen ok távolítja el egymástól a filmet és az irodalmat, mert az irodalomban minden a nyelv, vagyis hiánytalan, egy jelrendszer segítségével ábrázolódik. Az irodalmit csak olyan szimbólumok, fogalmak segítségével fogadható le, mint amilyenek a szavak. Ezzel szemben a film, miként a zené a műalkotás legközvetlenebb, érzéki befogadására ad lehetőséget. Az irodalom a szavakkal *leírja* a történéseket, azt a külső világot, melynek felidézésére törekszik az író. A film olyan természetadta, a tér-időben közvetlenül megmutatott anyagokkal dolgozik, melyeknek életünk során a minket körülvevő világban mi magunk is szemlélői vagyunk. Az író tudatában először megjelenik a világ egyfajta képzete, melyet szavak segítségével csak ezután vet papírra. A filmszalag azonban mechanikusan és közvetlenül rögzíti a kamera látómezőjébe kerülő világot, melyből további szerkesztés révén áll elő a teljes ábrázolás.

Következésképpen a filmrendezés szó szerint az a képesség, mely „elválasztja a világosságot a sötétségtől és a vizet a száraztól”. A filmrendezésnek ez a lehetősége a *démütizáló létérzékelés* illúzióját teremti meg. Emiatt keletkeznek a rendezői hivatás óriási, messzire vezető kísértései. Ebben az összefüggésben merül fel az a gondolat, mely a rendezőnek a mozival szembeni különleges, óriási, szinte bűnvádi felelősségével kapcsolatos. A rendező nyilvánvalóan és közvetlenül, fotográfikailag pontossággal közvetíti tapasztalatát a nézőnek, kinek ezekben benne támadó érzelmek a szemtanú, sőt az alkotó érzelmével rokoníthatóak.

Szeretném még egyszer hangsúlyozni, hogy a zenén kívüli film az egyetlen olyan művészet, mely a *valósággal* operál. Ezzel ellentétben annyira a strukturalisták ama próbálkozását, hogy a filmkockát valami más dolog jeleként, gondolati összefüggésként értelmezzék. Ez nem más, mint kutatási módszerek tisztán formális, kritikátlan átvitele egyik jelenségről a másikra. Egy zenei részlet pártatlan és ideológiamentes, akárcsak egy filmkép, mely mindig a valóság magában meghatározott módon a valóság ideologikus ábrázolását. Ugyanakkor a szó – már eleve egy fogalom, egy eszme, az absztrakció egy szintje. A szó nem lehet üres hang csupán.

(Jelentő) Szencszeptopli elbeszéléstben valóság-hű részletességet ábrázolt a katonakórház szörnyűségeit. De bármennyire pontosan írta is le a legszörnyűsebb részleteket, az olvasó csak még mindig megmarad a lehetőségére arra, hogy saját tapasztalataival, vágyaival és nézeteivel összhangban átdolgozza a alakítsa, adaptálja a naturalisztikus kiméletlenséggel szembeállított képeket. Az elolvasott szövegeket szelektálva fogadja be az olvasó, saját képelete törvényeivel hozza kölcsönös összefüggésbe őket.

Egy könyv, melyet ezer ember elolvasott – ezer különböző könyv. A szertelen fantáziával rendelkező olvasó a leglakonikusabb leírások mögé is sokkal élelkebben képzelhet oda vagy oda, és sokkal többet annál, mint amire maga az író számíthathat. Az írók gyakran számítanak az olvasó képzetére). Az olvasó korlátokkal sújtott, tartózkodó olvasó erkölcsi és erkölcsi korlátok szűrőjén át hiányosan fogadja be még a legpontosabb és legkiméletlenebbül megírt részleteket is. A befogadást az író és olvasói közti kölcsönviszony problémája szemlélíti. Ebből elvi jelentőségű korrekciót jelent, és sajtós trojái között működik, melynek belsejébe rejtőzve hatol be az író alkotója lelkébe.

Ebben rejlenek a közös alkotást inspiráló lényegi sajátosságok. Epp ezért létezik olyan vélemény, mely szerint sokkal szebb (több erőfeszítést kíván) elolvasni egy könyvet, mint megnézni egy filmet, melynek befogadása szokványos esetekben teljesen passzív. Mint mondani szokás: „A néző csak üldözni a gépész meg vetíti a filmet...”

Vagy a mozinézőnek van-e szabad választása?

Ebben minden filmre vett kép, jelenet vagy epizód nem válogatja, hanem pontosan rögzíti a cselekményt, a tájat, a szereplőket. Ezért sajtós jelensége a filmművészetnek az, hogy a néző a nézőszakajja esztétikai normáit a nézőre, hogy egyértelműen a konkrét jelentéseket, melyeknek gyakran ellentétben a néző személyes tapasztalata.

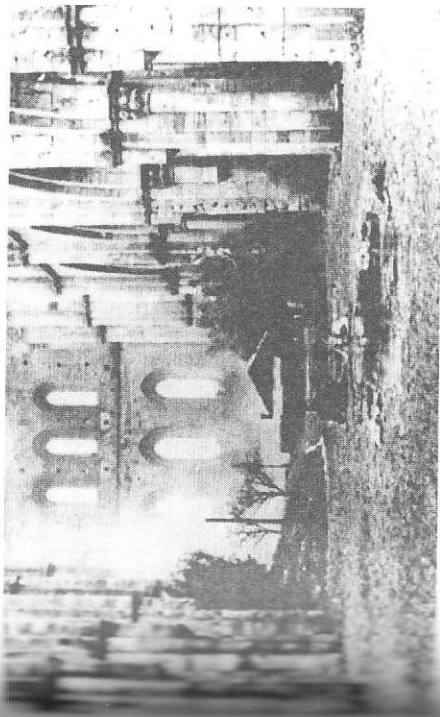
Ha a festészettel is megkíséreljük az összevetést, megállapíthatjuk, hogy egy festmény és nézője között mindig fennáll egy bizonyos jelzett távolság, mely az ábrázolattal kapcsolatban annyira távolról tartását, tudatosítását készíti elő, hogy a befogadó előtt – akár felfogja ezt, akár nem – a valóságról alkotott kép van jelen, és senkinek sem jut eszébe a kép és a lét azonosí-

tása. Arról persze lehet beszélni, „hasonlít” vagy „nem hasonlít” a festmény az életre, de csakis a film az a művészet, melynek befogadásakor egy olyan érzés keríti hatalmába a nézőt, hogy mindaz, ami kibontakozik a vásznon, a „való” élet. Ezért a film gyakran az élet törvényei szerint ítéli meg a filmet, észtetikus nélkül a maga létéből, rutinjából következő törvényszerűségeit cseréli föl azokat a törvényeket, melyekkel a filmrendező megalkotta filmjét. Ebből fakadnak a befogadás nevezetes paradoxonjai.

Miért szereti az átlagos néző oly gyakran az egzotikus témájú filmeket, melyeknek semmi köztük az életéhez? Mert úgy van, hogy eleget tud a saját életéről, sőt torkig van ezzel a tudással, s a moziban szeretne inkább egy másfajta tapasztalattal megismerkedni: úgy érzi, minél egzotikusabb ez a tapasztalat, annál kevésbé hasonlít a sajátjára, annál gazdagabb információkat, annál érdekesebb és szórakoztatóbb.

Valójában inkább szociológiai eredetű ez a probléma. Tényleg, miért van az, hogy egy bizonyos kategóriába tartozó emberek csupán szórakozást, mások pedig okos beszélgetést, partnert keresnek a művészetben? Némelyek miért csak azt fogadják el valódinak, ami külsődleges, amit szépnak látnak, ám lényege szerint közönséges és izléstelen, tehetségtelen, iparosunka, mások pedig miért képesek a legfinomabb, valószínűleg esztétikai átélésre? Mi az oka rengeteg ember esztétikai érzéketlenségének, mely gyakran erkölcsi érzéketlenséggel is jár együtt? Ki a bűnös ebben? És vajon lehet-e segíteni ezekben az embereken abban, hogy közel kerüljenek részint a valódi művészet által ösztönözött, emelkedett és nagyszerű élethez, részint a nemeslelkűséghez?...

Szinte magától adódik a válasz, amit most azonban nem fogunk részletesen kifejteni, és csak egyetlen megállapítást szeretnénk szorítkozunk. Bizonyos okok miatt a különböző társadalmi rendszerekben a moziba járók fejét szörnyűséges pótzenei hullámok, nem veszik a fáradságot, hogy fejlessék ízlésüket, megkedveltessék vele a művészeteket. Persze a nyugati országok számára adott a választás lehetősége, és a legjelentősebb rendezők filmjei a rendelkezésre állnak, megnézheti őket, ha kedve támad rá. De úgy látszik, a filmművészet hatása ott sem jelentős, mert a művészet Nyugaton gyakran elbukik a vásznakat elől, a kommersz filmekkel vívott egyenlőtlen küzdelemben.



Nosztalgia

A kommersz filmekkel fennálló konkurencia körülményei miatt a filmrendezőnek *különösíteni* vagy *a nézővel szembeni felelőssége*. Miről is van itt szó? Hát arról, hogy a legképtelenebb és legkíméletesebb kommersz filmeknek a közönségre gyakorolt szociális hatása (a filmvásznon látottak és az élet azonosítása) éppen képes elvarázsolni a kevésbé kritikus és műveletlen nézőt, miként a művészfilmek igényes közönségüket. De a kritikus és meghatározó különbség abban rejlik, hogy míg a kommersz érzelmeket és gondolatokat kelt a közönségben, addig a művészfilmek habkönnyűsége és lehengerlő hatása végleg visszavonhatatlanul elfojtja a gondolatok és érzelmek maradványait is. Az embereknek már nem lesz szükségük többé mindarra, amiben szépségre és szellemre találnak, hanem úgy fogadják a filmet, miként a Coca-Colát.

A filmszalagon rögzített tapasztalat átadása közben a film megfigyelhetően rögzített érzésekre ható és meggyőző jellegzetességét okán sajátosan filmes kontaktus keletkezik művész és közönség között. A néző egy másik ember tapasztalatát igényli, hogy részben pótolhassa azt, amit ő maga elvesztegetett és elmulasztott, és amit szeretne megkeresni, mintegy „az elfűtött nyomában”. És ebben a helyzetben csak a filmrendezőn múlik, mennyiben lesz ez az újonnan megszerzett tapasztalat valóban *emberi*. És ez óriási felelősség!

Ezért nagyon kevésbé tudom elképzelni, miről van szó, amikor művészek az alkotás abszolút szabadságáról beszélnek. Nem értem, mit jelent az efféle szabadság, én éppen ellenkezőleg úgy gondolom, hogy az alkotás útjára lépve a szükségesség véget nem érő láncolatában találja magát az ember, saját feladataihoz, művészi útjához kötötten.

Mindez valamilyen szükségszerűség feltételei között történik, és ha akár egyetlen ember számára is lehetséges volna, hogy a teljes szabadság feltételei közt éljen, akkor ez az ember a felszínre hozott mélyvízi halat juttatná eszünkbe. Nehéz elképzelni, hogy a zseniális Andrej Rubljov a kánon törvényekkel igazodva dolgozott. És minél régebben élek Nyugaton, annál furcsábbnak és ellentmondásosabbnak érzem a szabadságot. Nagyon kevés ember áhítozik valódi szabadságra. És nekünk arról kell gondoskodnunk, hogy minél több ilyen ember legyen.

Ahhoz, hogy szabadok legyünk, egyszerűen azzá kell válnunk, anélkül hogy bárkitől is engedélyt kérnénk erre. A szünnapunkról alkotott saját elképzelésünket kell kíméletlenül követnünk, nem szabad hagynunk, hogy a körülmények legyőzzék bennünket. De az ilyenfajta szabadság nagyon komoly szellemi erőforrásokat, magas fokú önismeretet, önmagunkkal és másokkal szembeni felelősségtudatot követel.

De a tragédia sajnos abban rejlik, hogy nem tudunk szabadok lenni, mások számlájára követeljük a szabadságot magunknak, és semmit sem kívánunk tenni mások érdekében, azt feltételezve, hogy ezzel saját szabadságunkról mondunk le, és jogainkon esne csorba. Elképesztő egoizmus jellemző mindannyiunkra! Pedig a szabadság nem ezt jelenti, hanem annak megtanulását, hogy ne az ételtől és a miniket körülvevő emberektől követeljük, hanem mindenképp magunktól, a vámba azt, hogy megtanuljunk könnyedén adni. A szabadság nem más, mint a szeretet nevében hozott áldozat!

A félreértések elkerülése végett pontosítanék: a szó legmagasabb erkölcsi értelmében használom a szabadság fogalmát. Nem szeretném vitatni vagy megkérdőjelezni az európai demokrácia vitathatatlan értékeit és vívmányait. De e demokrácia körülményei között is létezik például a lelki-szellemi üresség és a magány gondja. Úgy vélem, a kétségkívül nagyon fontos politikai szabadságjogokért vívott küzdelemben a me-

gnyak emberek megfélelkeztek arról a szabadságról, mellyel az emberiség minden időben rendelkezett: a másik emberért és a szabadalomért hozott áldozat szabadságáról.

Alaposan megvizsgálva az eddig készített filmjeimet, észre vettem, hogy mindig olyan emberekről szerettem volna beszélni, akik *belőleg* szabadok, még akkor is, ha lelki függőségben élők, nem szabad emberek veszik körül őket. Látszólag gyenge embereket ábrázoltam, de felmutattam e gyengeség erejét, melyet az önkéntes meggyőződés és erkölcsi tartás táplált.

Értelmeztem látszólag gyenge, ám lényegében ő az, aki hite és az erkölcsi szolgálata által akarata miatt legyőzhetetlennek bizonyul... Végül is a művészek sem azért foglalkoznak a szabadsággal, hogy elmeséljenek valakinek valamit, hanem azért, hogy bemutassák az emberek szolgálatába állított akaratukat, hogy megdöbbenjenek azok a művészek, akik azt hiszik, hogy megdöbbennek azok a művészek, akik azt hiszik abban, hogy ez lehetséges. A művész arra hivatott, hogy megértse: részint az idő, részint azok az emberek teremtik őt meg, akik között él. Ahogy Paszternak írta:

*Művész, ne aludj, még ne
add alvásnak oda
magad, te idő-rab, te
öröklét záloga...**

A bizonyos vagyok benne, hogy egy művésznek csakis azért sikerül létrehoznia valamit, mert az embereknek szükségük van rá, még akkor is, ha egy adott pillanatban ennek még nincs semmi tudatában. Ezért mindig a néző a győztes, ő az, aki táplálja a művészt, aki ad neki, a vesztet.

Nem tudok annyira szabad életet elképzelni a magam számára, hogy azt tehetnék, amit szeretnék – úgyis azt kell tennem, amit az adott helyzetben a legfontosabbnak és legszükségesebbnek érzek. A közönséggel pedig csak egyetlen módon lehet kapcsolatba lépni, ha önmagunk maradunk, és nem számolunk a nézők nyolcvan százalékával, akik, ki tudja, miért, a fejükbe vetették, hogy szórakoztatnunk kell őket. Ugyanakkor olyannyira nem tiszteljük ezt a nyolcvanszázaléknyi nézősereget, hogy ké-

szen állunk a szórakoztatásukra, mert e nyolcvan százalékkal függ következő rendezésünk anyagi fedezete. Szörnyű helyzet. De ha most megint azokra a kisebbségben lévő nőzónák gondolunk, akik azért mégiscsak valódi esztétikai élményre várnak, az ideális nézőkre, akire minden művész tudat alatt vágyik, hát az ő felkük csak arra a filmre rezdül meg, amelyben megszervezték és átéltek alkotói tapasztalat fejeződik ki. Ez annyira tiszteltem a nézőt, hogy nem tudom és nem is akarom becsapni: bízom benne, és ezért vállalkozom arra, hogy a legfontosabb és legtitkosabb dolgaimról meséljek neki.

„A kötelesség abszolútumát” hangoztató Van Gogh így vallott erről: „Nincs az a siker, mely jobban meg tudna örventesíteni, mint mikor egyszerű munkásemberek szeretnék szobárukban vagy műhelyükben kiakasztani egy litográfiát.” Továbbá a festő közösséget vállalt Hubert Hercomerrel abban, hogy „a művészet a szó teljes értelmében neked készül, nép”. Mindig rendkívül távol állt tőle az a vágy, hogy kiváltsággal egyvalaki nek tesszen, hogy valakinek a kedvében járjon, minthogy teljesítségével viszonyult tevékenységéhez, amelynek társadalmi jelentőségével tisztában volt. Emiatt saját művészi feladatát abban látta, hogy a legvégsőig, utolsó lehetélig együtt „küzdjön” a lét anyagával, hogy felfedhesse és ábrázza az ideális létben rejlő igazságot. Így értelmezte a népevel szembeni kötelességét és megtisztelő terhét. Ezt írta naplójába: „Talán önnyel nem sokat tesz hozzá az igazság már önmagában létező szépségéhez.”

A spirituális szükségleteket, reményeket kifejező művészetnek végső soron óriási a jelentősége az erkölcsi nevelésben. Vagy legalábbis ez volna a hivatása... De ha ez nem így van, ez azt jelenti, hogy a társadalomban valami nincs rendben... Nem lehet pusztán utilitárius, pragmatikus feladatok elé állítani a művészetet. Ha egy film koncepciója nyilvánvalóan csak az utóbbi elvire épül, akkor megsemmisül művészi egysége. A film hatása az emberre, miként a többi művészeté is, ennél sokkal bonyolultabb és mélyebb. A művészet léteből fakadóan nem csupán síró hatással van az emberre. A művészet teremti meg azokat a szellemi kapcsolatokat, melyek közösséggé teszik az embereket.

...és, valamint azt a különös erkölcsi légkört, melyben, mint egyfajta táptalajon, képes megújulni és felvirágozni. Máskülönben elpusztul, miként egy elhagyott kertben az elvadult almafa. Ha nem rendeltetészerűen használjuk a művészetet, meghal, és ez nem jelent mást, mint hogy senkinek sincs rá szüksége.

Már nem egyszer észleltem a saját gyakorlatomban, hogy egy film akkor hat érzelmileg a nézőre, ha képi világának külső funkcionális rendje a rendező emlékezetén, adott esetben tehát saját létélményeimnek és a filmben használt képeknek a hatáson kívül, hanem a jelenet kimódolt konstanzájában alapszik. Ha azonban a jelenet kimódolt konstanzájában alapszik, akkor a rendező emlékezetén, adott esetben tehát saját létélményeimnek és a filmben használt képeknek és a hatáson kívül, hanem a jelenet kimódolt konstanzájában alapszik.

Következőképpen, ha a filmrendező nem tudja, mégpedig alapképpen nem tudja abban az értelemben felhasználni a befolyásoló tapasztalatot, miként ez az irodalom esetében történik, amely a mindenkori olvasói befogadás „esztétikai adaptációját” foglalja, akkor maximális őszinteséggel a saját tapasztalatát kell megosztania a nézővel. Csakhogy ez korántsem olyan egyszerű elszántság kell hozzá! Lám, világszerte ezért létezik továbbra is oly kevés valódi filmművész még ma is, amikor szakmai-rajongói nem különösebben képzett embereknek is van lehetőségük fogadásra.

En például alapjaiban nem értek egyet Eizenstejn munkaadószerepével, filmkockákba rejtjelezett elméleti formuláival. Az a mód, ahogy én megjelenítem a néző számára a magam tapasztalatát, gyökeresen eltér az eizenstejnitől. Bár az igazság kedvéért hozzá kell tennem, hogy Eizenstejn egyáltalán nem érkekedett arra, hogy bárkinek is átadja a saját tapasztalatát, meggyőztassa formában szerette volna átadni eszméit és gondolatát. Számomra teljesen idegen az efféle filmes koncepció. A művészet terén bevezetett eizenstejnit diktátum pedig véleményem szerint alapjaiban semmissíti meg azt a hatást, melyet a film a közönségre gyakorolhatna. Megfosztja ugyanis nézőjét attól a lehetőségtől, hogy a sajátjaként, mélyen személyes, saját tapasztalatként élje át mindazt, ami a vásznon az időben megmutatkozik történet, és így módon teremthessen kapcsolatot a saját életével és a filmvásznon ábrázoltak között.

Ejzenstejn gondolkodása despotikus, nem hagy levegőt az igazi művészet rabul ejtő sajátosságának, a kimondhatatlanságnak, megfoghatatlanságnak, nem ad lehetőséget a nézőnek arra, hogy önmagára vonatkoztassa a filmet. En olyan filmet szeretnék csinálni, melyektől távol áll a propagandisztikus beszédmód, de mélyen személyes átélést tesznek lehetővé. Ebben érzem a magam felelősségét a néző iránt, és úgy gondolom képes vagyok arra, hogy néhány ritka és nélkülözhetetlen eleményt nyújtsak számára, hisz a néző kimondottan ezért ül be a mozi sötét nézőterére.

Szeretném, ha bárki, akinek kedve támad, mint tükörbe néznie bele filmjeimbe, és magára ismerne. Ha egy filmes koncepció – mindenekelőtt az érzékelésre összpontosítva – életszerű formákat rögzít, és nem az úgynevezett költői film elméleti formát lát, vagyis nem a hangsúlyosan gondolati rendezési elvet helyezi előtérbe, akkor a nézőnek lehetősége nyílik arra, hogy a saját tapasztalata alapján módosítson ezen a koncepción.

Mint már említettem, feltétlenül szükségesnek tartom, hogy eltitkoljam, és ne hangsúlyozzam elfoglaltságom, máskülönben igaz, idősebbeknek tűnhet a mű, de egyúttal sokkal műveltebb és utilitáriusabb lesz. Ha a művészet nem azzal foglalkozik, hogy lényege mélyére hatolva a legteljesebb módon fejtsen ki különös hatását, mely meghatározó értéke, akkor a propaganda, a zsurnalizmus, a piac, a filozófia és a megismerés más kategóriáinak, a társadalmi lét más szociológiai jelenségeinek szolgálatába szegődik, és tisztán utilitárius jelentésre tesz szert.

A műalkotásban ábrázolt jelenség igazságtartalmát minden bizomnyal az az alkotói kísérlet fejezi ki, amely e jelenség elv szerinti logikai kapcsolatait a maguk teljességében akarja újramegteremteni. Ami azt illeti, a filmrendezőnek sem áll módjában, hogy tetszőlegesen válogassa meg, majd illessze össze a tényeket, melyeket az oly szabadon múltó idő széles tombolójából maga emelt ki. A művész személyisége abban mutatkozik meg, szükségyszerűen és öntörvényűen, hogy miként rendezzi művészi egységbe a kiválasztott jelenségeket.

Csak hogy a valóság sokféle okszerű kapcsolatból áll, a ezeknek csak egy részét tudja megragadni a művész. Számára ugyan azok a kapcsolatok léteznek, melyeket felfedezett és ábrázolni tudott. Ebben mutatkozik meg egyedisége, megismerhetetlensége. És minél inkább igényli egy művész az ábrázolási

naturalizmusát, annál nagyobb a felelőssége a történetekért. A művész őszinte, igazmondó és tisztakezü kell, hogy legyen.

Csak hogy az a bökkenő (vagy inkább a művészet születésének eredendő oka?), hogy a teljes igazság rekonstruálhatatlan kamera előtt. Ezért valójában értelmetlenség a filmművészetet kapcsolatban naturalizmusról beszélni, mely fogalmat (leggyakrabban a Szovjetunióban) szitokszóként használják a kritikusok, tulzottan kegyetlennek kiáltva ki a szerintük „naturalizmus” filmképeket. Így lett az *Andrej Rubljov* elleni egyik legjobb vádpont a film „naturalizmusa”, jobban mondván az, hogy tudatosan és öncélúan esztétizáltuk benne a kegyetlenséget. A naturalizmus a XIX. századi európai irodalom egyik híres koncepcióját jelölő, elsősorban Zola nevével fémjelvezhető közismert irodalomtörténeti fogalom. A művészetre azonban általában csak *feltételesen* alkalmazható, mert egy tárgyat lehetetlen feltételezni a *magávalójában*. Teljes képtelenség!

Minden ember hajlamos arra, hogy a saját látásmódja és világa szerint gondolja el a világot. No de a világ nem olyan! Ez a „magánvaló” dolog csak az emberi gyakorlat folyamataiban lesz „magántvaló” – ez az értelme a megismerésre irányuló dinamikus emberi szükségletnek. Az emberi megismerést korlátozzák természetadta érzékszerveink, és ha, Gumiljov szerint, az ember érzékelésének határa is létrehozottunk volna az érzékelésével, akkor más dimenzióiban állna előtűnk a világ. Pontosan ugyanígy korlátozott az a mód, ahogy a művészek a világot látják. Minden művésznek van egy sajátos világa, amely a világot úgy látja, ahogy az ő szemével látja. Ebben az értelemben a művész a világot úgy látja, ahogy az ő szemével látja. Ebben az értelemben a művész a világot úgy látja, ahogy az ő szemével látja. Ebben az értelemben a művész a világot úgy látja, ahogy az ő szemével látja.

Más kérdés persze az, hogy a naturalizmus fogalmát a kritikusok találják ki annak érdekében, hogy elméleti és „objektív” fogalommal megmagyarázzák a művész világlátását, mellyel elborzasztja a nézőt. Ezt a „problémát” a néző „védelmében” fellépő művészek hívják életre, melyek előírják, hogy gyönyörködtetni kell a nézőt. Ezzel szemben, akiket ma piedesztálra emelnek a koncentrációs táborokról tudósító beszámolókkal szemben,

ben az emberi szenvedés és megaláztatás hihetetlen helyén a „elviselhetőnek” bizonyul...

Ami a Rubljov-filmmel kapcsolatban, mégpedig a könyvből kiszakított jelenetek és epizódok (például a „Még epizódja” vagy „Vlagyimir bevételének” jelenetéről), „naturalizmussal” vádoltak, egészen őszintén nem szalonművész, és nem kell felelősséget vállalnom a műjéért!

Ami a „század” elmondandó nézőimnek, oly módon, ahogy az asztalomból és felfogásomból következően feltáru-
l, az igazság aligha lesz könnyű és kellemes, és azután győzhetjük le erkölcsileg önmagunkban, mi-
g fogalmazzuk.

A valóságábrázolás teljes hűségének igényével hazud-
támban, ha a közönség számára oly meggyőző és
hamis, a közönség hitelessége mögé bújnak
és a szándékaim volnának, csak akkor érdemelném meg
ezt a dőre vonjanak...

Az ember legelőször nem véletlenül neveztem „bűnvádnak”
a „dező felelősséget”. És bár némiképp túlzásnak hangzik,
könyv a fi arkítással azt a tényrt szerettem volna hangsúlyozni,
és a ró lm a leglátványosabb művészet, s így a vele való munkát
le közei ja a legnehezebb felelősséget az alkotóra. Hisz a film
gy ehet f vel könnyebben és gyorsabban szét lehet zúllasztani
leg mány egyverezni szellemileg a közönséget, mint a régi, ha
ige felfe os művészetek hatásával. Persze az embert szellemi
A neh gyverezni és a jó felé irányítani valóságunkig mindig
der rend, ez...

Ami a feladata a lét mozgásának, ellentmondásainak, tan-
ha t igaz k és harcainak újateremtése. Kötelessége, hogy a felte-
het z val ságnak egyetlen álmát se hallgassa el, még akkor is
his z is, tev kinek nem teszük. Alkalmassít a művész persze téves-
lem akkor edései nemkülönben figyelemre méltóak, ha őszinték
kin élete r ugyancsak az őt körülvevő valóság formálta lelki szel-
lése k van , hányódásai, harcai realitását jelenítik meg. És vajon
kor I k és birtokában a végső igazság?... Az arról szóló fejte-
átolt é víták pedig, hogy mit lehet ábrázolni, és mit nem
és erkölcsileg kísérletek az igazság elferdítésére.

Dosztojevszkij írta, hogy „A művészetnek az életet kell tükröznie, és más efféle, állítja. Ostobaság: az író (és a költő) maga alkotja meg a létet, ráadásul olyan teljes életet teremt, amilyenre addig nem volt példa...” A művész elképzelése „Énje” legtutkosabb mélyéről fakad, és nem írhatja elő számára semmiféle külső elgondolás. A művész koncepciójának – minthogy lételfogása szeményeként születik – a művész pszichikumához, lelkiismeretéhez kell kötődnie, máskülönben már eleve arra van ítéelve, hogy művészi értelemben üres és meddő legyen. Elképzelhető, hogy valaki hivatásszerűen foglalkozik filmmel vagy irodalommal, mégsem lesz művész, mert csupán idegen eszméket követ.

Az igazi művészi elgondolás mindig gyötrelmeket okoz az alkotónak, szinte életveszélyesnek mondható. Megvalósítása pedig – életre szóló tett, ez így volt mindig mindenkiel, aki művészettel foglalkozott. Ezt azért hangsúlyozom, mert olykor az a képzet alakul ki, mintha manapság javarészt földünkkel egyidős ősrégi történetek újraelmondásával lennénk elfoglalva. Mintha fejkendő, köztögető nagyanyóként hihetetlen történeteket mesélgetnénk közönségünk mulattatására. Elbeszélé-
sünk legyen vidám és szórakoztató is – egy a fontos, hogy üres fejjel üssük agyon az időt.

A művész társadalmilag érdekelt koncepciója kidolgozásában, megvalósításakor pedig hivatása gyakorlása nem különülhet el élete többi részétől. Van magánéletünk, melyben becsületes vagy tisztességtelen ember módjára cselekszünk. Számítanunk kell rá, hogy becsületes tettünket környezetünk elnyomja, olykor pedig nyílt konfliktust is provokálunk. Miért is nem állunk készen a hivatásunk által támasztott nehézségek leküzdésére? Miért félünk a felelősségtől, amikor hozzáfogunk egy film munkálataihoz? Miért biztosítjuk be előre magunkat, hogy az eredmény éppoly veszélytelen legyen, mint amilyen értelem-
len? Vajon nem azért-e, mert pénzben és kényelemben kifejezett azonnali hasznot akarunk húzni tevékenységünkéből? Ezért dobbanes a mai művészek gögje, főként például a chartres-i székesegyház építőinek szerénységével összehasonlítva, kiknek nevét nem tudja senki! A művészek hivatása önzetlen tevékenység, melynek megvalósításával kell kitűnnie, de mi mindannyian réges-rég meg-
feleltünk erről.

A sokszor fizetnek az emberek azért, hogy szolgáltatás mű-
vészek által előkészített jó kis szórakozást kapjanak. Csakhogy

az efféle szolgálatkészséget a közöny diktálja: ezek a „művészek” elrabolják becsületet embereket, munkások szabadidejét, kihasználják gyengeségüket, hozzá nem értésüket, tudatlanságukat, hogy szellemi kifosztással pénzhez jussanak. Az ilyenfajta tevékenység messziről bűzlik. Egy művésznek csak akkor áll jogában alkotni, ha az alkotás létszükséglete. Amennyiben az énjét reprodukáló egyetlen létezési mód, s nem véletlenszerű tevékenység a számára.

A nagy, gyakran óriási tőkét igénylő filmes világ példátlanul agresszív és rámenős eszközöket alkalmaz, hogy tevékenységéből a legmaximálisabb hasznot húzza. Szinte úgy adjuk el a filmjeinket, miként a parasztember a gabonát – lábon, és emiatt megint csak nő az „áru” iránti felelősségünk.

... Bresson mindig elbűvölt engem. Hogy tud összpontosítani! Nála szó sem lehet véletlenszerű, átmeneti filmről. Kifejezőeszközei megválogatásban szó szerint döbbenetesen aszketikus. Komolyságával, mélységével, nemeslelkűségével pedig azok közé a művészek közé tartozik, akiknek minden egyes filmje spirituális létezésük bizonyítéka. Úgy tűnik, csakis akkor forgat filmet, ha belsőleg végletes határhelyzetben érzi magát. Ki tudja, miért?...

Bergman *Suttogások és síkolyok* (Viskning och rop) című filmjében van egy nagyszerű jelenet. A film talán legjobb jelenete. Két nővér érkezik a szülői házba, ahol idősebb nővérük haldoklik. A film alaphelyzete az, hogy a halálára várnak. Egyszer a nővérek kettősen maradnak, s jön egy pillanat, amikor emberileg rendkívül közel kerülnek egymáshoz: gyéden simogatva egymást... csak beszélnek... beszélnek... beszélnek... és nem tudják kibeszélni magukat... Mindez a történet és nagyon áhitott emberi közelség utáni szorongó vágyat idézi... Annál is inkább áhítat ez az érzés, mivel Bergman filmjében csak röpké, futó pillanatokra adatik meg hasonló élmény, a nővérek többnyire még a halál színe előtt sem tudnak megbékélni egymással, nem tudnak megbocsátani egymásnak. Gyűlölettel vannak teli, gyötrik egymást is, önmagukat is. Az említett jelenetben, egymáshoz való pillanatnyi közelkerüléssükör beszéd helyett Bach csellószvitjét hallhatjuk, mely megsokszorozza, mélyebbé és magával ragadóbbá teszi az élményt. Még akkor is, ha ez a lelki-szellemi emelkedettség, pozitív megoldás hangsúlyozottan illuzórikus Bergman filmjében –

alom, mely nem teljesül és nem is teljesülhet. Az a harmónia ez, melyre az emberi szellem törekszik, melyről álmodik az ember: azokban a bizonyos pillanatokban mintha az ideális jelent volna meg. De még ez az illuzórikus megoldás is lehetőséget ad a nézőnek a katarzis átélésére, a lelki felszabadulásra és a megtisztulásra.

Azért hangsúlyozom mindezt, mert egy olyan művészet híve vagyok, mely az *ideális iránti vágy* hordozója, az eszményire való törekvést fejezi ki. Az olyan művészet híve vagyok, mely Reményt és Hitet ad az embernek. És minél reménytelenebb az a világ, amelyet a művész ábrázol, talán annál inkább érzékelteni kell a vele szembeállított eszményt, máskülönben lehetetlenség volna élni!

A művészet létünk értelmét szimbolizálja.

De vajon miért próbálja a művész lerombolni azt a stabilitást, amelyre a társadalom törekszik? Settembrini így beszél erről Thomas Mann *A varázslieg* című regényében: „Remélem, semmi kifogása a harag ellen, mérnököm! Úgy gondolom, a harag az ész legragyogóbb fegyvere a sötétség és a csűtség hatalmával szemben. A harag, uram, a kritika lelke, a kritika pedig a fejlődés és a felvilágosodás forrása.” A művész közeledik az ideálshoz, s ennek nevében próbálja lerombolni a társadalmi stabilitást. A társadalom stabilitásra – a művész a végtelenre törekszik. A művészt az abszolút igazság foglalkoztatja, ezért néz előre, és lát többet másoknál.

És a következmények? Mi nem a következményekért vagyunk felelősek, hanem ama választásunkért, hogy *teljesíthetjük vagy nem teljesíthetjük* a kötelességünket. Ez a szemlélet kötelezi a művészt arra, hogy felelősséget vállaljon a sorsáért. A saját jövőm – a pohár, mely el nem múlhatik tőlem – fenékiig kell őrítenem...

Minden filmemben fontosnak tartottam, hogy megkísérleljem egyesíteni az embereket összefűző kapcsolatokat (a pszichés érzéki vágyakat kivéve!), azokat a kapcsolatokat, amelyek részben engem is az emberiséghez kötnek, ha úgy tetszik, és mindannyiunkat összekötnek a környező világgal. Feltétlenül szükséges azt érzékelnem, hogy nem véletlenül vagyok a világon, s hogy örökösök vagyok valaminek. Mindannyiunk benyomásában kell, hogy létezzen egyfajta értékskála. A *Tükörben* megpróbáltam azt érzékelteni, hogy Bach, Pergolesi, Puskin

összpontosítsak, a lényegből kialakuló atmoszféra, nekem úgy tűnik, sokkal erőteljesebbnek, magával ragadóbbnak bizonyult, mint korábbi filmjeimben.

De milyen főtémának kellett is megszólalnia a *Sztalker*-ban? A legáltalánosabban fogalmazva, ez a téma az emberi méltóság kérdése volt, jobban mondva egy olyan ember állt a középpontban, aki a belső értékek hiányától szenved.

Emlékeztetőül megjegyzem, hogy a film Zónába induló hőseinek úti célja egy szoba, melyben, úgy mond, a legtökéletesebb kívánságaik teljesülnek. És miközben az Író és a Tudós *Sztalker* kíséretében leküzdöi a Zóna különös tereit, a kísérő egyszer csak elmeséli nekik egy valódi vagy legendás történetet egy másik *Sztalkerről*, aki a Zordon (oroszul *Gyikobraz*) csúfnevet viselte, és aki azért ment arra a titokzatos helyre, hogy bátyja életre keltését kérje, kinek halálában ő maga volt a bűnös. De a szobában tett látogatása után hazatérve Zordon azt érezte, hogy milyen mérhetetlenül gazdag lett. A Zóna valóban legtitkosabb vágyát valósította meg, és nem azt, amit nagy igyekezettel szeretett volna bemesélni magának. És Zordon felkászarta magát.

És amikor hőseink, sok mindent átélve, átgondolva és átértékelve, elérik céljukat, nem tudják rászánni magukat arra, hogy belépjenek abba a szobába, ahová életük kockázatával igyekeztek. Felemlkedtek ama gondolat megértéséhez, hogy nem tökéletesek, s megértették ennek a felismerésnek teljes tragikus mélységét is. Nincs elegendő lelkierejük ahhoz, hogy higgyenek önmagukban – de maradt erejük ahhoz, hogy önmagukba nézzenek és – elszörnyedjenek!

Sztalker feleségének megérkezése abba a talponállóba, ahol megpihennek, az Író és a Tudóst talányos, érthetetlen jelenné teszi sok beszélt. Olyan asszonyt látnak maguk előtt, aki tenget sok bánatot élt át a férje miatt, beteg gyereket szült tőle, és aki ennek ellenére továbbra is ugyanolyan önfelédten és önzetlenül szereti őt, mint ifjúkorában. Az ő szerelme és odaadása – az a végső csoda még, melyet szembe lehet állítani a világot lealacsonyító hitetlenséggel, cinizmussal és kiüresedéssel. Ez utóbbiaknak lett áldozatává az Író és a Tudós.

Talán a *Sztalker*-ban éreztem először szükségét annak, hogy egyértelmű határozottsággal láttassam azt a pozitív értéket, mely, mint mondani szokás, az embert élte.

... A *Solaris* a Kosmosban elveszett emberekről szól, akiknek akár tetszik nekik, akár nem, tudásuk magasabb fokára kell emelkedniük. Ez az emberre úgyszólván kívülről rákényszerített feladat sajátosan drámai, mert örök nyugtalansággal, veszteségekkel, bánattal és kiábrándultsággal jár, hiszen a végső igazság elérhetetlen. Ráadásul még lelkiismerete is van az embernek, mely gyöttrődést okoz neki, ha tettei nincsenek összhangban az erkölcsi törvényekkel. Bizonyos értelemben tehát a lelkiismeretesség is tragikus. A kiábrándultság érzése is nyugtalantotta a *Solaris* hőseit, és az a kiút, melyet számukra ajánlottunk, igazságot csak illuzórikus volt, minthogy abban a vágyban, abban a lehetőségben foglalkozni össze, hogy az ember képes tudatosítani, milyen gyökerek is kötik az őt teremő Földre. De már ezek a kapcsolatok sem voltak valóságosak a filmhősök számára.

Még a mély, örökkévaló, el nem múló érzéseket tematizáló *Tükör* című film hőse is zavartan, értetlenül fogadja ezeket az érzéseket, s nem tudja megérteni, miért kell miattuk örökösen gyöttrődni, miért okoz állandó gyötrelmet a saját szeretete és kötődése. A *Sztalker*-ban konkrétan meghatározom, hogy az emberi szeretet az a csoda, mely képes szembeszállni a világ nemnyelenségeről szóló százaz elméletekkel. Aszeretet érzése ami közös és vitathatatlanul pozitív értékünk. Bár igaz, ami igaz, már szeretni is elfelejtettünk...

A *Sztalker* író szereplője arról elmélkedik, hogy unalmas egy törvényszerű világban élni, ahol még a véletlen is a szükség-szerűség számunkra még felfoghatatlan következménye. Az író talán azért vág neki a Zónának, hogy szembesüljön az ismeretlennel, hogy elcsodálkozhasson, megdöbbenhessen a láttán. De őt valójában egy egyszerű asszony ejti ámulatba: hűsége és erőt sugárzó emberi méltósága. Kérdés tehát, vajon mindent alárendelhetünk-e a logikának, vajon minden alkotóelemre bontható és kiszámolható-e?

Számomra az volt a lényeges, hogy ebben a filmemben hangot adjak az az ember, egyetemleges, mindenki lelkében kikristályosuló emberi sajátosságot, amely az egyén értékét adja. Hiszen annak ellenére, hogy úgy tűnik, mintha a hősök kudarcot vallanának, valójában mindannyian valami kimondhatatlanul fontos dologra, a hitre tesznek szert! Képesek lesznek arra, hogy ráleljenek önmagukban erre a *legfontosabb értékre*, mely ott lakozik minden ember bensejében.

Ily módon a *Sztalker*-ban és a *Solaris*-ban legkevésbé sem a fantasztikus helyzet vonzott. Sajnos a *Solaris*-ban mégiscsak túlságosan sok tudományos-fantasztikus külsőség maradt, melyek elterelték a figyelmet a lényegről. Annak ellenére, hogy érdekes volt elkészíteni a Lem-regény megkövetelte rakétákat, úrállomásokat, ma mégis úgy gondolom, hogy a film lényege pontosabban és jelentősebben kristályosodott volna ki, ha sikerült volna mindezt elkerülnünk. Úgy gondolom, hogy annak a realitásnak, melyet egy művész saját világfelfogása kifejezésévé feldolgoz, elnézést a tautológiáért – reálisnak, vagyis a befogadó számára érthetőnek, gyerekkora óta ismerősnek kell lennie. És minél valóságosabb lesz ebben az értelemben a film, annál meggyőzőbbnek fog tűnni a rendezője.

A *Sztalker*-ban csak az alaphelyzet nevezhető fantasztikusnak. Ez a helyzet azért volt kényelmes számunkra, mert lehetővé tette, hogy világosan körvonalazzuk a film legfőbb erkölcsi konfliktusát. De abban, ami a hősszel történik, lényegtelenül nincs semmi fantasztikus. A film úgy készült, hogy olyan érzés legyen a nézőnek, mintha jelen időben történe minden, és a Zóna ott lenne a közelünkben.

Gyakran megkérdezték tőlem, mit is jelent a Zóna, mit szimbolizál, és hihetetlen feltételezések születtek ezzel kapcsolatban. Dühbe gurulok és reménytelenül kétségbeesem, amikor efféle kérdéseket hallok. A Zóna semmit sem szimbolizál, mint ként más egyéb sem a filmjeimben: a Zóna – a Zóna, maga az élet, melyen áthaladva vagy megtörik, vagy helytáll az ember. A helytállás attól függ, tudatában van-e méltóságának, képes-e eldönteni, mi lényeges, és mi lényegtelen.

Kötelességemnek tartom, hogy nézőimet rávegyem arra, hogy gondolkodjanak el a mindenki lelkében ott élő örök és sajátosan emberi dolgokról. Az ember leggyakrabban figyelmen kívül hagyja azt, ami örök és fontos, holott a kezében van a sors, és mégis: csalóka látzatokat kerget. Pedig végeredményben minden arra az egyszerű, elementáris részecskére tisztul le, arra az egyetlenegyre, melyre az ember életében számíthat: a szeretet képességére. Ez az elemi részecske az emberi élet értelmét adó legmagasabb életelvvé növekedhet. Úgy gondolom, azt kell elérnem, hogy filmjeim hatására az emberekben feltámadjon a szeretet igénye, át tudják adni szeretetüket, képessé váljanak arra, hogy meghallják a szépség hívó szavát.

A NOSZTALGIA UTÁN

Elkészült tehát első filmem, melyet a filmszakma irányítóinak hivatalos engedélyével, de nem házamban forgattam. Ez utóbbi tényrt annak idején nem találtam különösnek, a felettes hatóságokat azonban felbőszítette. A későbbi fejlemények még egyszer nyilvánvalóvá tették azt a fatális idegenkedést, mellyel, miként korábban is, a szovjet filmvezetés filmjeimet és törekvéseimet fogadta...

A nosztalgia orosz formájáról szerettem volna mesélni, arról a sajtós és különös lelkiállapotról, mely akkor kerít hatalmába minket, oroszokat, amikor hazánktól távol vagyunk. Az oroszoknak a nemzeti gyökerekhez, múltjukhoz, kultúrájukhoz, az otthon helyszínéhez, a rokonokhoz és barátokhoz fűződő végzetes kötődésüket szerettem volna bemutatni, azt a kötődést, mely elkíséri őket egy életen át, függetlenül attól, hová veti őket a sors. Az oroszok ritkán képesek az új életkörülményeknek megfelelően könnyedén átállni egy új létformára. Az orosz emigráció egész története arról tanúskodik, hogy – miként ezt Nyugatón mondják – „az oroszok rossz emigránsok”. Tragikusan képtelenek asszimilálódni, közismert, milyen nehezképpen, aután próbálnak egy idegen életstílushoz alkalmazkodni. Ki gondolta volna a *Nosztalgia* forgatásakor, hogy a filmet betöltő, reménytelenül fojtogató bánat osztályrészem lesz későbbi életemben? Megfordulhatott-e a fejemben, hogy mostantól én is ettől a súlyos betegségűl fogok szenvedni, amíg csak élek?

Annak ellenére, hogy Olaszországban dolgoztam, minden szempontból, morális, erkölcsi, emocionális értelemben egyaránt orosz filmet forgattam – egy orosz férfiről, aki hosszú tanulmányútra Itáliába érkezett, valamint azokról a benyomásokról, amelyek itt érték. Nem az volt a célom, hogy azt az Itália-képet jelenítsem meg még egyszer a filmvászonon, mely szépségeivel ámulatba ejti a turistákat, és milliós példányszám-