

**KÉPISÉG ÉS SZAKRALITÁS (DOSZTOJEVSZKIJ: A
FÉLKEGYELMŰ; TARKOVSZKIJ: SZTALKER)**

Tartalomjegyzék

<u>I.</u>	<u>BEVEZETÉS</u>	<u>3</u>
<u>II.</u>	<u>TARKOVSZKIJ ÉS A FÉLKEGYELMŰ</u>	<u>5</u>
<u>III.</u>	<u>MISKIN HERCEG ÉS A SZTALKER ALAKJA KÖZÖTTI PÁRHUZAMOK – A MEGVÁLTÓ HŐS</u>	<u>8</u>
<u>IV.</u>	<u>A MŰVÉSZI KÉP</u>	<u>13</u>
<u>V.</u>	<u>A TÉR PROBLÉMÁJA ÉS MOTÍVUMAI A FÉLKEGYELMŰBEN ÉS A SZTALKERBAN</u>	<u>16</u>
<u>VI.</u>	<u>AZ IDŐ PROBLÉMÁJA A FÉLKEGYELMŰBEN ÉS A SZTALKERBAN</u>	<u>20</u>
<u>VII.</u>	<u>A HALOTT KRISZTUS ÉS AZ APOKALIPSZIS</u>	<u>24</u>
<u>VIII.</u>	<u>A VALLOMÁS</u>	<u>29</u>
<u>IX.</u>	<u>ÖSSZEGZÉS</u>	<u>32</u>
<u>X.</u>	<u>IRODALOMJEGYZÉK</u>	<u>34</u>

I. BEVEZETÉS

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

Dosztojevszkij regényei Tarkovszkij egész életművére nagy hatással voltak. Ismeretes, hogy Tarkovszkij nagyra értékelte Dosztojevszkij munkásságát, naplójában folyamatosan hangsúlyozza a dosztojevszkiji gondolatok fontosságát, regényei zsenialitását. Igor Jevlampijev egyenesen így fogalmaz: *„Biztosan kijelenthetjük, hogy Tarkovszkij művészetét az elejétől a végéig áthatják Dosztojevszkij képei és gondolatai, miközben a nagy orosz író Tarkovszkijra gyakorolt hatásának teljes mértékét még nem sikerült feltárni.”*³ *A megörökített időben* hosszasan foglalkozik a filmkészítés problémáival, a művészet fontosságának és lényegének feltárásával. E problémák fejtegetése közben Dosztojevszkij állandó példatárát jelent a számára. Egyebek között így ír: *„Rendkívüli jelentőséget tulajdonítok annak a Dosztojevszkijjel induló orosz kulturális hagyománynak, mely lényegében nem bontakozhatott ki a maga teljességében a mai Oroszországban.”*⁴ Tarkovszkij nem csak a kulturális hagyományok tükrében tisztelte Dosztojevszkijt, hanem a regénybeli karakterek ábrázolásai is lenyűgözték. Többször is idéz párbeszédet az *Ördögök* című regényből a véleménye alátámasztására, ezzel kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy: *„Dosztojevszkij zseniálisan megmutatta ebben a jelenetben azt a zavarodott, fogyatékos és nem teljes értékű lélekállapotot, mely a szellemi értelemben impotensnek nevezhető modern ember egyre állandóbb ismertetőjegyévé válik.”*⁵ Az *Ördögök* kapcsán megfogalmazza, hogy ez egy zseniális, profetikus könyv, amelynél jobban senki sem ábrázolta jobban a hitványságot.⁶ Dolgozatunk szempontjából külön fontos megemlítenünk egy, *A félkegyelmű* zárójelenetéhez fűződő gondolatot. Tarkovszkij számára különösen fontos ez az utolsó jelenet, hiszen ahogyan ő fogalmaz, a hősök beállítása és külső helyzete lehetővé teszi a néző (ez esetben az olvasó) számára, hogy megfigyeléseik segítségével megértsék a

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

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

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

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

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

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

hősök lelkiállapotát. „Gondoljunk csak arra, hogy Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének zárlatában a jellemek és helyzetek micsoda megrendítő igazsága van jelen! Rogozsin és Miskin herceg hatalmas szobában ülnek, egymás mellett, csaknem összeér térdük, és éppen a kívülről képtelennek és értelmetlennek látszó helyzetükkel döbbenetnek meg minket, mely belső állapotuk abszolút igazságától tanúskodik. Itt éppen a mélyértelműségről való lemondás teszi a beállítást éppoly meggyőzővé, mint amilyen maga az élet.”⁷

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

Jelen dolgozat célja, hogy megkíséreljük annak feltárását, hogyan hathatott *A félkegyelmű* a *Sztalkerra*, illetve milyen közös motívumok és utalások lelhetők fel a két műben. Egyrészt ez a kapcsolat nem magától értetődő, hanem bizonyításra szorul, hiszen közsismert, hogy a *Sztalker* szigorúan véve egy másik tudományos-fantasztikus regény, a *Piknik az árokparton* (oroszul: *Пикник на обочине*) megfilmesítése, amelynek eredendően semmi köze Dosztojevszkij regényéhez. Akkor min alapulhat a két alkotás közti párhuzam? Másrészt vajon hogyan lehet értelmeznünk e három műalkotás kapcsolatát? A hatás, az újraértelmezés, esetleg az allúzió felől? Miféle intertextuális és intermediális viszony köti össze a három művet? Illetve mondhatjuk-e, hogy Tarkovszkij a filmnyelv segítségével valójában újraértelmezi *A félkegyelműt*, annak alapproblematikáját, esetleg saját választ ad a regényben felvetett művészi kérdésekre? Hiszen a pétervári, sokszereplős bonyolult szerkezettel rendelkező regény látszólag igencsak távol áll a lecsupaszított, „minimalista” képi világgal,⁹ absztrakt tér-idővel és problematikával bíró, s azt kevés (lényegében öt) szereplővel megvalósító filmtől. A dolgozatban ezekre a kérdésekre keressük a választ.

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

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

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

II. TARKOVSZKIJ ÉS *A FÉLKEGYELMŰ*

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

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

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

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

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

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

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

„Nincs kedvem A félkegyelműhöz. Valami mást szeretnék megrendezni: olyan filmet, ami egy halálos beteg íróról szól.”¹⁴ A majdnem egy évtized alatt sokat elmélkedett, hogyan is lehetne filmet készíteni *A félkegyelműből*. Jól látszik, hogy Tarkovszkij véleménye sokszor megváltozott a regénnyel kapcsolatban. 1973-ból van egy feljegyzése, miszerint unalmasnak tartja a regényt, és nem foglalkoztatja többé a megrendezésének gondolata, mégis, pár hónappal később már arról ír, hogy mindenképpen ki kell harcolnia, hogy elkészíthesse. Az egyik legérdekesebb feljegyzés 1975. májusából származik, amikor úgy fogalmaz: *„Unalmas lesz a Sztalkert megrendezni, pedig tudom, HOGYAN kell. Unalmas lesz A félkegyelmű rendezése. Saját igazságot akarok.”¹⁵*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ha elfogadjuk azt a tényt, hogy Tarkovszkij alkotói módszeréhez hozzátartozott, hogy úgy adaptált regényeket, hogy egy másik üzenetet közvetített annak cselekményével, vagy egy másik történeten keresztül kísérelte meg a megoldását egy művészi problémának, nem fogunk meglepődni azon, hogy a címszereplő, a Sztalker alakja erős hasonlóságot mutat Miskin herceg alakjával. Tarkovszkij egy interjúban arról beszél, hogy a Sztalker ugyanazt az utat járja be, mint Don Quijote és Miskin herceg...ezek azok a hősök, akik a gyengeség erejét fejezik ki.²⁰ A naplójában pedig így fogalmaz a Sztalkerről:

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

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

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

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

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

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

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

III. MISKIN HERCEG ÉS A SZTALKER ALAKJA KÖZÖTTI PÁRHUZAMOK – A MEGVÁLTÓ HŐS²²

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

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

Miskin herceg alakja az első próbálkozás az orosz irodalomban az úgynevezett pozitív szépség (oroszul: *положительно прекрасное*) megteremtésére. Dosztojevszkij Szofja Ivanovának írt leveléből látszik, milyen nehéz feladat e szépség megteremtése: „*A regény fő gondolata: egy tökéletes szépségű ember ábrázolása. Nincs ennél nehezebb a világon, különösen most. (...) A világon csupán egyetlen pozitív szépségű személyiség létezik: Krisztus, úgyhogy ennek a mérhetetlen, végtelen szépségű személyiségnek a megjelenése is természetesen végtelenül csodálatos...*”²⁵ Miskin, aki váratlanul érkezik meg Svájcba a mára már bűnössé vált Oroszországba, még a tiszta, paradicsomi állapotot tükrözi.²⁶ Ellenben Miskin, a szépség hordozója, naivitásával és a Dosztojevszkij által felruházott „szent betegséggel” sokszor mégis inkább nevetségesnek tűnik. A nevetségesség, a szent balgatagság kérdése mély kulturális gyökerekhez nyúl vissza. A nevetségesség erősen kötődik a kigúnyolás gondolatához, amit Pilinszky János Simone Weilt idézve így magyaráz: „...*Jézus valóban a leggyötrelmesebb,*

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

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

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

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

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

legmegalázóbb halált szenvedte el, ami feneketlen kiközösítettségében semmiben sem különbözött egy közönséges bűnöző halálától.”²⁷

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

Miskin herceg váratlan oroszországi megjelenése is a szentséghez köthető, hiszen a hosszú utazás már önmagában ehhez a gondolatisághoz kapcsolódik. A szentségre való törekvés magában foglalja a letelepedés visszautasítását és az útrakelés szükségyszerűségét.²⁹ Miskin hercegre és a Sztalkerra is jellemző a folyamatos helyváltoztatás. Miskin herceg esetében a helyváltoztatás több helyen is megjelenik. Először a Szentpétervárra utazás, később pedig az ingázás Moszkva és Szentpétervár között, majd a regény végén az, hogy visszakerül oda, ahonnan elindult, Svájcba. A Sztalker esetében is magától értetődik ez a gondolat; a Zónába való utazás maga a helyváltoztatás, mégpedig a legmagasabb rendű utazás, az áttérés a profán térből a szent térbe.

A két főhős hasonlít abban is, hogy minden erejükkel az embereket szolgálják. A megváltás, az ártatlan állapot elérése a céljuk.

A megváltó hős kérdését a szakirodalom már korábban is tárgyalta, különösen Jurij Lotman észrevételei figyelemreméltóak ezzel kapcsolatban. „Ez a hőstípus a szűzsét tekintve, két módon jelenhetett meg: érkezhetett idegenből – az orosz élet szempontjából „kívülről” –, mint a Megváltó a pusztából.”³⁰ Ez a megállapítás Miskin hercegre teljes mértékben igaz, amiben egyértelműen megjelenik az utazás és a helyváltoztatás fontossága. Rogozsin úgy, mint Miskin, szintén a lelki szépség, illetve e szépségre vágyakozás gondolatához kapcsolható. Tarkovszkij így nyilatkozott erről: „Amikor Dosztojevszkij a szépségről beszélt, bizonyára a lelki tisztaságra gondolt, amellyel például Miskin herceg vagy Rogozsin rendelkezik, nem pedig Nasztaszja Filippovna testi szépségére, aki valójában egy közönséges, bukott nő volt.”³¹ Ez a

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

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

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

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

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

megállapítás, miszerint Miskin herceg és Rogozsin ugyan azon lelki szépség hordozói, Jurij Lotman gondolataival is kapcsolatba hozható. Lotman fogalmazza meg a megváltó/pusztító ikerpár jelentőségét, amilyen párként Miskin és Rogozsin alakjait is szemlélhetjük. Rogozsin, mint Miskin herceg démonja *A félkegyelműben* is megjelenik. „A különös és félelmetes démon végleg melléje szegődött, és most már nem akarta elhagyni többé.”³² A „pusztító” hős fontos tulajdonsága, hogy gonoszsága legvégső fokára jutva, „megváltóként” születik újjá.³³ Rogozsin esetét, szibériai büntetését ilyen újjászületéstörténetként értelmezhetjük. Dosztojevszkij maga is erre utal: „Az enyhítő körülmények figyelembevételével tizenöt évi szibériai kényszermunkára ítélték; az ítéletet zordan, némán és „tűnődve” hallgatta végig.”³⁴ Rogozsin némasága és tűnődése arra utal, hogy hősünk megváltozott, hallgatásából pedig azt következtethetjük, hogy elkezdett befelé figyelni, elindult az önvizsgálat, újjászületés útján.

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

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

Látszólag a Sztalker is elbukik, hiszen az embereknek nem kell a Zóna csodája. Az Író és a Professzor amikor a Szobához érnek, nem teszik meg az utolsó lépést. Leülnek a küszöbre, de nem lépnek át rajta. Tarkovszkij szerint, annak ellenére, hogy úgy tűnik, kudarcot vallanak, valójában mindannyian valami kimondhatatlanul fontos dologra, a hitre tesznek szert.³⁷

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

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

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

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

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

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

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

A látszólagos bukás még nem teljes bukás, hiszen ahogyan Dosztojevszkij, úgy Tarkovszkij művészi alkotásának középpontja is az egyén belső világa, minden szenvedésével és kételyével együtt, ahol a legfontosabb küldetés a hit megszerzése lehet.

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

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

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

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

A félkegyelműek fontos jellemzője, hogy váratlanul bukkannak fel, küldetésük pedig a bűnnel szembesítő szerep, illetve az emberek és a társadalom erkölcsi tisztaságáért való aggodalom. Küldetésük teljesítése (vagy elbukása) után olyan váratlanul, ahogyan megjelentek, nyomuk vész. Csak időlegesen tartózkodnak a világban, majd visszavonulnak annak nyüzsgésétől.⁴¹ Ennek az átmeneti tartózkodásnak felel meg Miskin herceg rövid oroszországi tartózkodása, hiszen ezután visszavonul, egyenesen a csendes svájci falujába. A Sztalker is el akar távolodni a világtól, kimondja, hogy családjával együtt a Zónába akar költözni, ahol senki sem bánthatja őket.

A félkegyelműek megjelenése és szerepvállalása a társadalomban egyértelműen kirajzolódik mindkét alkotásban. A Sztalker, mint ahogyan Miskin herceg, a cinikus és a

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

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

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

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

materialista világ áldozatai. Ezzel egyidejűleg ők a lelkiismeret megtestesülései, ők hordozzák magukban a fényt.⁴² A két karakter, akik gyengeségükben nyerik el erejüket, és szeretetükkel képesek fényt mutatni a mások számára, s látszólagos bukásuk ellenére mégiscsak teljesítették küldetésüket, hiszen hitet adtak az embereknek.

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

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

IV. A MŰVÉSZI KÉP

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

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

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

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

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

Vagy vegyünk egy másik jelenetet, amelyben Miskint arról kérdezik, hogy mit vett észre, mit tudott leolvasni Japancsinék arcáról.

„Önnek, Alekszandra Ivanovna, szintén gyönyörű és nagyon bájos arca van, de bizonyára van valami titkos bánata; kétségtelenül nagyon jólelkű, de nem vidám. Az arcán van egy sajátos árnyalat, Holbein drezdai Madonnájához hasonlít.”⁴⁶

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

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

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

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

Emlékeztetünk arra is, hogy Miskin történetének egyik fordulópontja, amikor Japancsinéknál megpillantja Nasztaszja Filippovna fényképét:

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

Végül fontos még felidéznünk Ippolit *Halott Krisztus* leírását:

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

Holbein *Halott Krisztus*áról és e kép jelentőségéről ebben a fejezetben szándékosan nem szólunk többet, hiszen a későbbiekben bővebben ki térünk rá. Fontos megemlítenünk azonban, hogy Dosztojevszkij képleírásaiban érdekes az, hogy a legtöbbször az *arccal* kapcsolja össze ezeket a festményeket: az arc az, amiről *a festmény fő gondolatát* le lehet olvasni. Itt megjegyezzük, hogy ez összefügg részben az orosz ikonfestészet hagyományával, amennyiben az eikon *'kép'* és az eidos *'gondolat'* ugyanannak a lényegnek a verbális és vizuális megnyilvánulása. Az ikon ennek megfelelően a láthatóvá tett gondolat.⁴⁹ Úgy véljük, hogy e festmények leírása mindemellett azért is érdekes, mert hasonlóan a filmhez, a festmény is birtokolja az időt, hiszen a képeket szemlélve is egy adott, fontos pillanat megfigyelését és feltárását láthatjuk. Ugyanis a filmművészet feladata Tarkovszkij szerint sem más, minthogy a művész a lehető legpontosabb megfigyelések által mutassa be a személyes valóságot a nézőnek. A művészi gondolat nem létezhet a képen kívül.⁵⁰ A filmkép orosz megfelelője, amelyet Tarkovszkij is használ, a kinoobraz (oroszul: кинообраз) is az archoz kapcsolódik, hiszen, mint ismeretes az obraz (oroszul: образ) szó a képen túl ikont, szentképet is jelenthet.⁵¹ A *Sztalkert* nézve is látható, hogy Tarkovszkijtől nem állt messze az ikonikus ábrázolás, a szereplőket sokszor láthatjuk olyan helyzetben, amely a szentképek beállítására emlékeztet bennünket. Gondoljunk csak arra jelenetre, amikor a film elején a kocsmában állnak mindhárman, az asztal körül. Ez a beállítás erősen emlékeztet Andrej Rubljov *Szentháromság* ikonjára. Ez az ábrázolásmód fontos azért is, hiszen, mint amikor az ikonokat szemléljük, sem a festmény

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

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

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

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

⁵¹ FLORENSZKIJ, i.m.

maga, mint tárgy a lényeg, hanem a szentek jelenléte az ikonon keresztül, úgy a filmkép sem egyszerűen kép, hanem a valóság hordozója. Továbbá itt említjük meg az *álomkép* és az *ikon* szimbolikus kapcsolatát is, amelyet Florenszkij fejtett ki. Az álmok mind *A félkegyelműben* (például Ippolit álma, Miskin álmái), mind a Sztalkerben hangsúlyos szerepet kapnak (a Sztalker álma, és az álomból való ébredése).

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

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

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

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

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

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

V. A TÉR PROBLÉMÁJA ÉS MOTÍVUMAI A FÉLKEGYELMŰBEN ÉS A SZTALKERBAN

A félkegyelmű és a *Sztalker* kapcsán is fontos kiemelünk a tér problémájának jelentőségét. A teret értelmezhetjük egyszerűen úgy, mint átlépést, a profánból a szentbe. Ilyen átlépés például a Zónába utazás maga. Ennél azonban mélyebbre kell ásunk ebben a kérdésben, hiszen a tér problémája szorosan kötődik az idő, illetve az Apokalipszis kérdésköréhez is.

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

Rogozsin lakása több szempontból is *A félkegyelmű* fontos helyszíne. Itt találkozunk Miskin herceg Hans Holbein *Halott Krisztus* című munkájával, amely a hit elvesztését, tehát az Apokalipszis kérdéskörét vetíti elő. Rogozsin lakása részletes leírást kap a regényben, Miskin herceg, ahogy meglátja a házat, már tudja, hogy okvetlenül így kell kinéznie annak a helynek, ahol Rogozsin él. „Egy ház, valószínűleg különös külseje miatt, már messziről magára vonta figyelmét, és a herceg – később is emlékezett rá – így szólt magában: „Bizonyára ez az a ház”.⁵⁷ Ippolit ezt a házat temetőhöz hasonlítja, illetve a Miskin hercegre tett benyomása is hasonlóan nyomasztó. A ház, a regény cselekménye szempontjából is fontos, hiszen előrevetíti Nasztaszja Filippovna halálát, illetve halálának színterét. A regény végén is hangsúlyos ez a szerep: „... Rogozsin ablaki még zárva voltak, mint előbb, és a homályban szinte még feltűnőbb lett rajtuk a leeresztett fehér függöny.”⁵⁸ A zárt ablakok, illetve a leeresztett fehér függönyök is erős asszociációt keltenek, melyekről koporsó juthat eszünkbe.

Dosztojevszkijre általánosan jellemző, hogy a történetet két pontra helyezi: a *küszöbre*, ilyen lehet például az ajtó, a bejárat, a folyosó, vagy a *köztérre*, ilyen a szalon. A *küszöbön* megy végbe a válság és a fordulat, míg a *köztér* a katasztrófa és a botrány színtere.⁵⁹ Ezt szem előtt tartva kell vizsgálnunk *A félkegyelmű* térélményeit. Rogozsin lakásába a bejutás csak kerülőutakkal lehetséges: „... vargabetűket tettek, hol felmentek két-három lépcsőfokon, hol lementek ugyanannyin, majd végül bekopogtak egy ajtón.”⁶⁰ A vargabetűk megtétele, a

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

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

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

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

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

bolyongás, a felemelkedés és a leereszkedés nem pusztán térbeli élmény, hanem a hősök lelkiállapotához és átalakulástörténetéhez is kapcsolódik. Felmenni a lépcsőn nem csak fizikai, hanem lelki elmozdulás is egyben. Ámde a felemelkedés mindig magában hordozza az elbukás lehetőségét is, amit Miskin esetében szintén megfigyelhetünk.

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

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

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

-Igen, a lapokat...

-De hisz ez kerti kés!

-Igen, kerti. Hát kertivel nem lehet könyvet felvágni?”⁶²

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

„E kép láttán óriási, kérlelhetetlen és néma vadállatnak vagy helyesebben, sokkal helyesebben mondvá – bármily furcsán hangzik is – egy újabb szerkezetű óriási gépnek rémlik a természet, amely esztelenül megragadott, darabokra zúzott és érzéketlenül, süketen magába nyelt egy felbecsülhetetlenül értékes, nagyszerű lényt – olyan lényt, amely egymaga felért az

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

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

egész természettel, annak minden törvényével, az egész világgal, amely talán csakis azért teremtdődött, hogy ez a lény megjelenhessen rajta!”⁶³

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

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

A Zónában nem a külvilág törvényei uralkodnak, a Zóna tere nem euklideszi,⁶⁶ vagyis nem geometriai tér, hanem „irracionális”, vagyis állandóan változóban van, mivel reagál az emberi jelenlétre (A *Solaris* óceánjához hasonlóan). Ezt az is bizonyítja, hogy a hősök körbe-körbe mennek, a Zónában sohasem választhatják az egyenes utat és nem térhetnek vissza azon az úton, amin jöttek, hiszen többé már nem ugyan azok az emberek.⁶⁷ A kör motívuma már a film elején, a kocsmában is megjelenik, amikor a három szereplő körben áll az asztalnál. Ez a beállítás erősen emlékeztet Andrej Rubljov *Szentháromság* ikonjára. Az út, ami a Zónába vezet

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

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

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

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

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

nem a külvilágban található, hanem önmagunkban. Tarkovszkij célja, hogy azt érzékeltesse, a Zóna nem egy távoli hely, hanem itt van, közvetlenül mellettünk.⁶⁸

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

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

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

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

VI. AZ IDŐ PROBLÉMÁJA A FÉLKEGYELMŰBEN ÉS A SZTALKERBAN

Minthogy a tér problémáját nem lehet az idő problémája nélkül tárgyalni, úgy az idő problémáját sem választhatjuk el teljesen a tér problémájától. Szóltunk már az úton levés fontosságáról, ami a félkegyelműeket jellemzi. Az út motívuma összefüggésbe hozható a találkozás motívumával, amely *A félkegyelmű* első fejezetében meg is jelenik. A találkozás kronotoposzában az időbeli árnyalat az uralkodó.⁷⁰ Az úton egy időbeli és térbeli pontban metszik egymást az egyébként különböző életet élő szereplők, ilyen módon az emberi sorsok térben és időben egyesülhetnek.⁷¹ A regényben a hősök rendszerint az úton találkozhatnak egymással, ahogy ez Miskin herceggel és Rogozsinnal történt.

A félkegyelműben az idő problémája legszorosabban az Apokalipszis kérdésköréhez kapcsolódik. Visszatérő mondat a regényben a „*Nem leszén többé idő*” kifejezés, amelyet a *Jelenések Könyvéből* jól ismerhetünk. Az időtlenség és az idő eltűnésének apokaliptikus gondolata párhuzamba hozható a profán térből való kilépés gondolatával. Miskin herceg az őt félkegyelművé tévő betegsége által válik képessé arra, hogy kilépjen a profánból, át a transzcendensbe.

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

Miskin epileptikus állapota az álmok világára emlékeztet, amely alatt megváltozik az időérzékelésünk, és képessé válunk arra, hogy néhány óra leforgása alatt évtizedeket éljünk meg, vagy mint Miskin herceg, egy másodperc alatt az egész életet érzékeljük. Miskin herceg esetében fontos megemlítenünk, hogy nem csak a rohamokat megelőző pillanatokban áll az időn kívül, hanem úgy tetszik, mintha egész életére ez lenne jellemző. Nem ismerjük a múltját, és mintha jövője sem lenne. Múltjáról csak annyit ismerünk, amennyit ő maga elmesél. Miskinről elmondható, hogy egyfajta ciklikussággal halad végig a regényen, hiszen a történetünk végén ugyan oda kerül vissza, ahonnan elindult – Svájcba.

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

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

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

„Ha most maga Schneider ide jön Svájcából, hogy megnézzé volt tanítványát és betegét, akkor – visszagondolva arra, hogy svájci gyógykezelésének első évében milyen állapotban volt néha a herceg – legyint, és ugyanúgy, mint akkor, azt mondja: „Félkegyelmű!”⁷³

A *félkegyelműben* megjelenő problémák, mint az idő problémája és az úton levés gondolata mind megjelenik a *Sztalkerban* is. Az úton levés és az út maga a *Sztalkerban* más szerepet tölt be, mint *A félkegyelműben*. Az út a Zónában nem a más emberekkel való találkozás gondolatához kapcsolódik, hanem a találkozáshoz önmagunkkal, illetve a transzcendenciával. A Zóna, mint a transzcendencia megjelenése a természetén keresztül nem csak térben, hanem időben is eltávolodást jelent a profán világtól.

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

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

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

Ahogy Dosztojevszkijnél, úgy Tarkovszkijnél is rendkívül fontosak az álmok szerepei, különösen ki kell emelni a válságot tükröző álmokat, amelyek az embert újjászületésre és megújulásra készítetik.⁷⁶ Az álmok lehetőséget adnak arra, hogy magunkba tekinthessünk, és

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

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

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

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

ahogyan Tarkovszkij fogalmaz- elszörnyedjünk. Ezzel ellentétben az önmagunkba tekintés során lehetőségünk nyúlhat a felemelkedésre is.

A *Sztalker* világán keresztül Tarkovszkij egy időtlen világot tár elénk. Mintha nem lenne jövő, mindenhol csak a már bekövetkezett katasztrófa képével találkozhatunk.⁷⁷ A világ időtlenségét az Író is megfogalmazza: „*Régen a jövő a jelen folytatása volt, a változások ott derengtek a láthatáron. Most a jövő egybefolyt a jelennel.*” Az időtlenség gondolata szorosan összefügg a már bekövetkezett katasztrófa gondolatával, ami a hit elvesztésének következménye. A *Sztalker* hősei, hasonlóan, mint Dosztojevszkij hősei, a felemelkedésre törekszenek. Az Író szavaiból kihallatszik a reménytelenség, ami ahhoz kapcsolódik, hogy a jövő már nem létezik. Ha nincs jövő, ezzel a lehetőségét is elveszítik, hogy újjászülethessenek. Ilyenkor csak egy dolgot lehet tenni, visszatekinteni a múltba, a katasztrófa kiindulópontjához és megpróbálni helyrehozni azt.

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

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

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

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

Ezt figyelembe véve kell vizsgálnunk a *Sztalker* időélményeit. Ha a Zóna létezése a hetedik pecsét feltöréséhez kötődik, a filmben mégis a hatodik pecsét feltörése hangzik el, az azt jelenti, hogy hőseink az időben visszafele haladnak, a katasztrófa kiindulópontjához, hogy helyrehozva hibáikat megelőzzék azt. Tarkovszkij számára sem elképzelhetetlen a gondolat,

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

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

miszerint a múltat vissza lehet hozni, vagy pedig mi magunk fordulhatunk felé. „*Úgy tudjuk, az idő visszafordíthatatlan. (...) No de mit jelent az, hogy „elmúlt”, ha egyszer a jelen, valamennyi jelenvaló pillanat elkerülhetetlen valósága mindenki számára a múltban gyökerezik? Egy meghatározott értelemben a múlt sokkal reálisabb, vagy mindenesetre sokkal stabilabb, állandóbb, mint a jelen.*”⁷⁹ A múltunk folyamatosan jelen van, és egy időtlen, hittől és Istentől fosztott világban hőseinknek nincs más választása, mint a múlt felé fordulni, és elkezdni meggyónni bűneinket.

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

VII. A HALOTT KRISZTUS ÉS AZ APOKALIPSZIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Említést tettünk már arról, hogy Tarkovszkijt erősen foglalkoztatta az Apokalipszis kérdésre. Az Apokalipszis *A félkegyelműben* és a *Sztalkerban* is visszatérő motívum.

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

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

Pontosabban szólva nem is motívum, hiszen Tarkovszkij szerint az Apokalipszis nem más, mint ábrázolás.⁸⁵ A *Sztalker* ugyanis egy posztapokaliptikus világképet tár elénk, ahol a történelem véget ért, nincs már jövő, csak a múlt felé fordulás lehetséges. Tarkovszkij a *Naplóban* ezt úgy fogalmazza meg, hogy filmjében szakítani szeretne a mával, és a múlt felé akar fordulni, ahol az emberiség annyit hibázott, hogy ma már arra kényszerül, hogy ködben éljen.⁸⁶ Jevlampijev megállapítása szerint a *Solaris* után a „*harmónia eszméje véglegesen eltűnik Tarkovszkij művészi világlátásából.*”⁸⁷ Erre utal Tarkovszkij 1978 decemberében írott naplóbejegyzése is, amelyben úgy fogalmaz: „*Félek a jövőtől: a kínaiaktól, a katasztrófáktól, az apokaliptikus sorscsapásoktól. Félttem a gyerekeimet és Lariszát. Istenem, adj erőt és hitet a jövőben, adj erőt a Te dicsőségedre. Nekem is! Hiszen én is szeretnék részt venni benne!*”⁸⁸ Kijelenthetjük, hogy Tarkovszkij a *Sztalkerban* nem csak ábrázolta az Apokalipszist, hanem az Apokalipszis maga a film témája. Nincs ez másképp *A félkegyelművel* sem. Bizonyos értelemben *A félkegyelmű* sem más, mint egy apokaliptikus látomás a hollófekete ló jegyében álló világról és a közeli vég katasztrófájáról.⁸⁹ *A félkegyelműt* áthatják az Apokalipszishoz fűződő motívumok.

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

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

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

⁸⁶ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 213. o.

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

⁸⁸ TARKOVSZKIJ, Andrej: *Napló*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 214. o.

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

⁹⁰ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*, Makai Imre fordítása, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 204. o.

Az Ippolit álmában megjelenő skorpió is egy apokaliptikus szimbólum, amely a *Jelenések Könyvében* is megtalálható. Amikor megszólal az ötödik trombitaszó, sáskák és skorpiók jelennek meg a földön. Ez az Ippolit álmában megjelenő rémíztető állat is szimbolizálhatja Ippolit kikerülhetetlen és félelmetes tragédiáját – a halálát.

Nasztaszja Filippovnával kapcsolatban fontos megemlítenünk az író névválasztását is. Nasztaszja teljes neve Anasztaszja Filippovna Baraskov. Az Anasztaszja az „Anasztázia” görög eredetű név orosz megfelelője, melynek jelentése: „feltámadás”. A Filippovna a „*Philippos*” görög névből ered, melynek jelentése: „*lószerető*”, míg a Baraskov az orosz „*бапашек*” szóból származik, amely *bárányt* jelent. Nasztaszja elnevezése egyértelműen az Apokalipszisre és a feltámadással kapcsolatos kételyekre utal.

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

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

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

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

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

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

A Zóna létezésének ténye, illetve maga az utazás hasonlít Dosztojevszkij azon gondolatához, miszerint az igazság csak eleven látomás, és nem elvont megismerés tárgya lehet.⁹⁴ A Zóna, mint eleven látomás, mint a lelkiismeretünk fizikai térben való megjelenítése tárulkozik elénk. Ezt az utat azért kell megtennie hőseinknek, hogy önmagukba nézve helyrehozzák azokat a hibákat, amelyeket a hitelenségükkel okoztak. Tarkovszkijt folyamatosan foglalkoztatta a múltunk és lelkiismeretünk kérdése, úgy tartotta, hogy lelkiismeretünk segítségével visszatekinthetünk az időben, ezzel visszatérve a múltba: „...vagyis látszólag lelkiismeretünk segítségével visszaforgatjuk az idő kerekét. Morális értelemben fordított viszonyban áll az ok és a következmény, és az ember szinte visszatérhet a múltba”.⁹⁵ Ilyen, a múltba való visszatekintés a hőseink útja, akik látszólagos elbukása ellenére, mégiscsak szert tettek a legfontosabbra – a hitükre. Tarkovszkij értelmezése szerint az Apokalipszis értelme nem más, mint a remény.

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

⁹⁴ БАХТИН, Михаил: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 191. o.

⁹⁵ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 57. o.

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

⁹⁷ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: *A megörökített idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 43. o.

VIII. A VALLOMÁS

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

A két mű elemzésében természetesen nehézséget jelent a műfaji különbség, hiszen az irodalom és a film más eszközökkel dolgozik, azonban *A félkegyelműt* olvasva észrevehetjük, hogy Dosztojevszkijnél a verbalitás helyenként átlép a képiség felé. Ha megvizsgáljuk a regény két fontos vallomását – Ippolit gyónását és Nasztaszja vallomástételét –, könnyen megállapíthatjuk, hogy ezeknek a vallomásoknak a megtétele a *képhez* kapcsolódik. Ippolit vallomásának kulcsmotívuma a *Halott Krisztus* kép, amelyről korábban már bővebben szót ejtettünk. Hans Holbein ábrázolásában Krisztus nem szent megváltónak, hanem egyszerű, halandó, elhagyatott embernek tűnik. Ippolit szavaival: „Azok az emberek, akik körülvezték a halottat, és akik közül egyetlenegy sincs itt ezen a képen, feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon az estén, amely egyszerre szétzúzta minden reményüket és csaknem minden hitüket is.”⁹⁹ Azon a napon nem csak Krisztus, hanem a tanítványai és mindenki, aki hitt benne, magára maradt. A *Halott Krisztus* megjelenése ilyen tekintetben a magára maradt emberre utal. Nasztaszja vallomásaiban is ez a gondolatiság jelenik meg. Ő levelek formájában teszi meg vallomásait, amely leveleket Miskin álomhoz hasonlít: „Ezek a levelek is álomhoz hasonlítottak.”¹⁰⁰ Az egyik ilyen levélben szerepel egy ötlet, hogyan kéne Krisztust ábrázolni.

„Tegnap, miután találkoztam önnel, hazamentem, és egy festményt gondoltam ki. Krisztust mindig az evangéliumi legendák alapján festik a művészek, de én másképpen festeném le: egyedül ábrázolnám – hiszen néha magára hagyták a tanítványai. (...) Krisztus a messzeségbe, a látóhatárra néz; tekintetében egy gondolat pihen, olyan nagy, akár az egész világ; arca szomorú.”¹⁰¹ Nasztaszja vallomásában is, mint Ippolitban, egy krisztusi kép

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

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

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

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

leírásával találkozhatunk, amelyeknek minden különbségük ellenére van egy fontos közös pontja – a magára maradt ember gondolata. Ez a gondolat végigkíséri mindkét művet, hiszen a magára maradt ember egyetlen lehetősége a konfesszió, amely a legtöbbször monológ formájában jut érvényre.¹⁰² Monológ ugyanis Ippolit gyónása, ugyanakkor Nasztaszja levelei is monológok.

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

Közvetlenül az Író vallomástétele után a Sztalker következik. A Sztalker vallomása közvetett módon, a történetet végigkísérő legendán keresztül jelenik meg. A legenda a Magányos Farkasról szól (oroszul: *Дукобраз*), aki miután belépett a Szobába, hazaérve gazdagság várta. Csak később tudjuk meg, hogy úgy érte el a Szobát, hogy testvérét feláldozta a „Húsdarálóban”. A Sztalker a feláldozott testvér egyik versét szavalja el. Abban a pillanatban, ahogy a Sztalker elkezd szavalni, kinyílik az előtte lévő ablak és erős fény árad be rajta. A kinyíló ablak párhuzamba állítható az ikonosztáz jelenlétével, amely ablakot nyit a transzcendenciára.

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

A Professzor vallomása is ugyan itt jelenik meg, a telefonbeszélgetés által, ez az a pillanat, amikor megismerjük az életének egy olyan részét, amit eddig senki sem tudott róla. Hasonlóan, mint Miskin hercegről, úgy a Zónába utazókról is csak keveset tudhatunk. Nem ismerjük sem a múltjukat, sem a jövőjüket. Mintha csak a jelenben léteznének.

Az utolsó vallomást a Sztalker felesége teszi meg. Az feleség monológja vezet minket a legfontosabb felismeréshez, ahhoz, amire a Zónából visszatérve az Író is rájön. A csoda igenis

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

létezik, viszont ezt nem a Zóna közepén, a Szobában kell keresni, hanem önmagunkban. A valódi csoda nem lehet más, csak a szeretet.

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

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

Hőseinknek szembe kell nézniük magukkal, hogy felülemelkedhessenek önmagukon. Tarkovszkij szerint a lét értelme elsősorban a bennünk lévő rosszal folytatandó harcban rejlik, amely elősegíti, hogy szellemi értelemben feljebb emelkedhessünk.¹⁰⁵ A Szobáig vezető út, amin végigkísérjük hőseinket, pontosan ezt a szellemi utat szimbolizálja, aminek célja a felemelkedés, az individuumból személyé válás. A vallomás fontos jellemzője azonban, hogy önmagunkat sohasem válthatjuk meg, hanem csak a másik ember válthat meg bennünket. A Sztalkerban is ez a gondolat jut érvényre a hősök elhelyezésében. Vallomástétel közben kifelé figyelnek, a külvilág, a néző felé. Ilyen értelemben a szereplők és a néző között alakulhat ki az a fajta kapcsolat, amely által megváltást nyerhetünk. Mi, mint nézők válthatjuk meg a szereplőket, ezzel párhuzamban ők lesznek azok, akik minket megválthatnak.

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

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

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

IX. ÖSSZEGZÉS

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

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

¹⁰⁶ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: *Слово об Апокалипсисе*

mert megváltoztam, hanem azért, mert megtudván azt, amit megtudtam, meg kell változnom,”¹⁰⁷
Vagyis a szöveg felhívó, apellatív ereje miatt.

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

¹⁰⁷ ТАРКОВСКИЙ, Андрей: *Слово об Апокалипсисе*

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

X. IRODALOMJEGYZÉK

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

- САЛЬВЕСТРОНИ, Симонетта: *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*, Москва, Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007
- ТАРКОВСКИЙ, Андрей: *Слово об Апокалипсисе*, Лондон, 1984
- ТУРОВСКАЯ, Майя: *7 ½ или фильмы Андрея Тарковского*, Сеанс, Санкт-Петербург, 2021