

## Szíjártó Imre

### *Alekszandr Szokurov: homály által világosan*

Alekszandr Szokurov (1951) életműve az utóbbi években nemzetközi közegben teljesedett ki: a *Faust* (2011) fesztiválszereplése azt mutatta meg, hogy az orosz rendezőnek meghatározó helye van az egyetememes művészfilmes mezőnyben. Tulajdonképpen ma Szokurov az orosz film egyetlen globális sztárja; miközben nem nevezhető emigránsnak. A társadalmi problémák iránt elkötelezett művészként gyakran szólal meg közügyekben és napi politikai kérdésekkel kapcsolatban. Nem mondható ugyanakkor sem karizmatikus embernek, sem a közösség élő lelkiismeretének: alkatához közelebb áll a szúrós tekintetű, halk szavú, folyamatosan ellenzékben levő értelmiségi szerepe. Gyakran idézett, kultúrfilozófiai alapozású megnyilvánulásainak révén rokoniható a klasszikus orosz intelligencia képviselőivel, Szokurov mindamellert kisközösségi vagy regionális feladatokat is vállal: a szentpétervári televízióban *Szokurov szigete* címmel futott műsora, városvédő társaságának neve Szokurov csoportja. Tevékenységéhez hozzátartozik, hogy a 80-as évek közepétől szoros kapcsolatban van a függetlenfilmes mozgalom képviselőivel.

Alkotásai a Bibliából, az orosz vallásfilozófiából, a századforduló irodalmából és Tarkovszkij örökségéből táplálkoznak. Filmjei felfoghatók filozofikus esszéknek, amelyek témájukat etikai megközelítésből tárgyalják. Alkotásainak központi gondolata a szenvedés, az együttérzés, a bűn és a bűn miatt érzett felelősség. A személyesség sokszoros áttétellel jelentkezik ezekben a filmekben, ez adja az életmű darabjainak izgalmas tematikai változatosságát. Ezzel függ össze, hogy a filmek ábrázolási köréből tulajdonképpen hiányzik a hétköznap, a mindennapok reáliái a legtöbbször sokszoros stilizációkkal jelennek meg. Szokurov filmjeit következetes komolyság jellemzi, alapjuk a tragikus irónia. Ugyanakkor megfigyelhetjük a rendező fogékonyságát a groteszk sötétebb árnyalatai, sőt az abszurd felé. Gondolkodói hajlamai az általános felé mozdítják el a filmeket, amelyeket emiatt bizonyos hermetizmus jellemmez, noha történetei nem modelleket dolgoznak ki. A tematikai sokszínűség mögött emiatt szemléleti állandóság húzódik meg; ebből adódik, hogy tulajdonképpen egész életművében ugyanazt a filmet forgatja. Filmjeinek poétikája olyan elbeszéléstechnikára épül, amely feltételezi az elbeszélő folyamatos jelenlétét: az elbeszélő jelöltségéből fakad ugyancsak érzékletesen kirajzoló tudáshorizontja. Az elbeszélő viszonya az ábrázolt világhoz az elbeszélés meghatározó eleme. Ez összefügg a transzcendens világ ábrázolásával, a Szokurov műveivel kapcsolatban gyakorta emlegetett metafizikával: érezhető és vizuális jelölést kap a másik oldal jelenléte, amelynek üzenetei szüntelenül érkeznek Szokurov hőseihez. Filmjei sokat örököltek az orosz irodalomból ismerős szkáz eljárásaiból: élőbeszédszerű elbeszéléstről, a szóbeliség

hagyományának továbbéléséről van szó, amely filmjeinek intonációs többletet kölcsönöz; ebből ered a normaszegő lexika, de a különösen a dokumentumfilmekre jellemző darabosság, kézműipari jelleg is.

Pályájának elején filmjei irodalmi műveket értelmeznek át, ilyen *Az ember magányos hangja* (Одинокий голос человека 1978, bemutatva 1987), *Szomorú érzéketlenség* (Скорбное безчувствие, 1982, bemutatva 1987) és a *Teljes napfogyatkozás* (Дни затмения 1988). Az életműépítés további útját jelzi az a több filmből álló nagy vállalkozása, amely kivételes, történelemformáló hősöket állít a középpontba: a *Moloch* (Молох 1999) Hitler hatalmának utolsó néhány hetét, a *Borjú* (Телец 2001) Lenint az összeomlás küszöbén, a *Nap* (Солнце 2004) Hirohito császár válságos időszakát. Ugyancsak összetartozó darabok az *Anya és fia* (Мать и сын 1997) illetve az *Apa és fia* (Отец и сын 2003).

Szereplői között meghatározónak tűnik a magányos hős alakja, amelyet korai filmjei is felmutatnak, noha a magányos hős jelenléte a 80-as évek szovjet filmjeiben meglepőnek, a magány elképzelhetetlen témának látszik. Nem a Rettegett Ivánhoz hasonló hősről van szó, ugyanis Eizenstein Ivánja saját hatalmának kiszolgáltatottja, mi pedig közönséges, éppen a hatalom által megnyomorított vagy azzal szembe forduló, esetleg vele teljesen közömbös szereplőkre gondolunk. A szovjet film a magányos hős alakjának több változatát dolgozta ki. Számos társadalmi drámában a hős mozgása erősen korlátozva van, ezért különösen intenzív a konfliktusa a külvilággal (*A negyvenegyedik, Szállnak a darvak, A téma, Öt este, Tanúk nélkül, Andrej Rubljov, Vagyim Abdrasitov* filmjei.) Külön fejezetet igényelnek az áruelők, akiket ellentmondásosan, de szinte értelemszerűen közönségesnek ki (az előbbiekhöz viszonyítva újabb példa: Alekszej German *Ellenőrzés az utakon* című filmje). A kirekesztés előhívja az újbóli integráció igényét: Vaszilij Suksin alakjai vágyakoznak „rendes” élet iránt, Suksinnál a magány leküzdése éppen a társadalomba való visszailleszkedést ígéri. Érdekes jelenség a szovjet filmben a csellengő hős, akinek ráadásul semmi különösebb, szemmel látható konfliktusa nincs (Marlen Hucijev: *Júliusi eső*, Otar Joszeliანი: *Élt egyszer egy énekes rigó*). A monolit vagy annak gondolt társadalmi berendezkedés következménye lehet, hogy a filmekben alig szerepel a karrier, az egyéni érvényesülés. A kevés kivételek egyike Igor Sesukov: *Viktor Krohin második kísérlete* című filmje, amelyben azonban az úgynevezett egyéni érdek érvényesítése kedvezőtlen beállítottságba kerül, hiszen a főszereplő céljainak elérése érdekében meg nem engedett, morálisan elítélhető eszközökhöz nyúl – mindez azt a képet alakítja ki, hogy a szereplőnek nem adatik meg sem a szembenállás, sem beépülés. A fennálló renddel való teljes szembe fordulás rendkívül ritka, és a szovjet korszak végén jelenik csak meg (Szergej Szolovjov: *Assza*). A társadalom egésze nem vetető kritika alá, ezért ritka az irónia, a groteszk, bár a szatirikus ábrázolás gyakorinak tűnik a szovjet filmben; ugyanakkor ez természetesen csak részleges és korlátozott társadalomkritikát jelent (Gennagyij Poloka: *Intervenció*, Nyikolaj Rasejev: *Nyúlvédelmi terület*, Alov-Naumov: *Kínos eset*, Ivan Mikolajcsuk: *Evilági Babilon*, Szergej Ovcsarov és Jurij Mamin munkái).

Az értelmiségi outsiders gyakorta úgy jelennek meg, hogy kívülállásuk összekapcsolódik a kényszeres beszédtevékenységgel és a valóság valamint a fantáziavilág keveredésével (Roman Balajan: *Repülések ébren és félálomban*, Eldar Rjazanov: *Elfelejtett dallam fuvolára*).

A magány szempontjából legszélsőségesebb esetek egyike Mark Oszepejan *Iván hajója* című filmjében jelentkezik: Praszolov hajógépész újításaival megsztja a régi szokásoktól eltérni nem akaró munkatársait, ezért válik különállónak, ugyanakkor alakja felveti azt a létező szocializmus országaiban gyakori kérdést, amely a régi rend megváltoztatását összeköti a kívülálló-újító erőszakos szellemével és esetenként ellenszenves vonásaival. Abdrasitov *Plumbum avagy a veszélyes játék* című filmje tulajdonképpen Oszepejan munkájának alaphelyzetét ismétli: a főhős azért lesz magányos, mert következetessége túlmegy a társadalomban megszokotton. A változásért folytatott küzdelem aztán erőszakossá válik, és a reformert is eltorzítja.

A harmadik példa Szokurov *Az ember magányos hangja* című filmje, amelyet Andrej Platonov *A Potudány folyó* című elbeszélése alapján forgatott. A film főszereplője, Nyikita Firszo magányának az az alapja, hogy Nyikita elidegenül a világtól, a transzcendencia jeleit nem érzékeli. Különállása tehát nem a lelkiállapotából vagy társadalmi helyzetéből fakad, hanem abból a lételméleti közönyből, amely az összes kapcsolatra rávetül. *Az ember magányos hangja* Platonov nyomán rendezi be ezt a távlattalan és metafizikától mentes világot: szereplői létezésüket mint hozzájuk tartozó, de egyre gyengülő tartozékot él meg, ezért van az, hogy valamennyien az örök jelenbe vannak zárva; nem emlékeznek és képtelenek az éppen adott pillanatnál előbbre gondolni. Terület világos határok választják el attól a másiktól, amelyről csak homályos fogalmak lehetnek: a filmben több alkalommal hajtanak végre ugrásokat a nemlétbe, a túlsó világba, egy meghatározott tér határán túlra. Belépésüket egy másik szférába fekete snittek jelzik. Hogyan függ mindez össze a transzcenciával illetve ennek ábrázolásával és a világképpel? Egyrészt jelen van bizonyos panteizmus, hiszen a szereplők folyton érzékelik a transzcendencia valamiféle gyenge üzenetét – ilyenkor bizonytalanul tekintenek valamiféle általuk alig érzékelhető távlatokba. Másrészt a túlsó világ ellenséges jellegű: a természet titokzatos jeleket ad, furcsa jelenségeket lehet tapasztalni, szél hangját halljuk, távoli dörgések érkeznek; így, kínlódva és bizonytalanul dolgozik a túlsó, ismeretlen szféra. A két világ ugyanakkor egymás alatt rétegződik, ami a fent és lent képzetét erősíti. A világ egymáson szervetlenül nyikorgó alkatrészekből áll, amit az elbeszéléstől idegen képek mutatnak: ezek vignetták, nemdiegetikus betétek, köztes terek, párnaképek, emblémák, amelyek bizonyos absztrakt közeget teremtenek, ugyanis vizuálisan másneműek. Ezek Szokurov dokumentumfilmjeiben is szereplő, időn, téren és elbeszélésen kívüli elemek gyakorta szűrőkkel homályossá tett vagy torzított látványként jelennek meg (a vágóhíd, a munkások és Nyikita a vágóhídon, Nyikita hányódása a szemételepen, háborús jelenetek, éjszakai folyó stb.). Szokurov ebben a filmben Andrej Platonov szikár, szürke és száraz prózájának átültetését úgy oldotta meg, hogy megtalálta a kevésbé látványközpontú szöveg vizuális kifejezését.

Platonov az elbeszélés világából ki nem emelkedő, mégis szenvtelen hanghordozású narrátort használ, ennek megfelelője a fentiekben részletezett fátyolos képi világ. Platonovnál a szóhasználat statikus, vizuálisan szürke, tárgyilagos, a szöveg sokat merít a darabos mozgalmi-agitatív nyelvből; Szokurov filmjében alig beszélnek, mert a szereplőknek a nyelvi megnyilvánulás is nehezebbre esik. Platonov egyszerre naiv, szenvtelen és alakoskodó elbeszélője átveszi a környezetet illetve az ábrázolt világ nyelvi szokásait, ez a szkáz kissé lefelé stilizált, a szereplők szűk világlátásához illeszkedő formája – a film képi elemei mintha a szereplők nehézségeit, elemi kínlódásait vennék át. A filmben ugyanakkor nem jelennek meg Platonov apologetikus, ideológiailag rendkívül terhelt tirádái, ahogy ennek a prózának a parodisztikus jellege sem. A novellában és a filmben együtt van jelen a dokumentáris közvetlenség és az ellentét, a földhözragadt realizmus és az abszurd.

A *Teljes napfogyatkozás* egyes értékelések szerint Szokurov legjobb filmje (Лукьянов 2010). A film főszereplője Gyima Maljanov Türkmenisztánba kerül, ahol arra törekszik, hogy meggyógyítson minél több embert, amit Maljanov kozmikus összefüggésbe helyez: a „homeosztatisz világrendet” – a Sztrugackij-fivérek kifejezése az *Egy milliárd évvel a világ vége előtt* című, a film alapjául szolgáló regényben – törekszik elérni. „Hol van az emberi értelem legfontosabb elve? A célszerűségben?” – kérdezi Maljanov, ugyanis szerinte a világrend megőrzi a saját szerkezetét, ezért nincsen közlekedés emberi és túlvilági között. Ezért a magányban élni kénytelen embernek egyetlen feladata marad, legyőzni az entrópiát. Maljanov magánya két szinten jelentkezik: az egyik a hétköznapi sík, amelyben a Szovjetunió összeomlásának pillanatait élő Türkmenisztán mutatkozik meg a maga kiismerhetetlen törvényeivel. Itt mindenki feljegyzéseket készít, valamennyi titokzatos szereplő mintha jelentene valamiféle felsőbb intézményeknek; valamennyien amatőr világmagyarázatokkal állnak elő. A *Teljes napfogyatkozás* Szokurov filmjei közül a leginkább részletezett környezetrajzot adja, kétségtelenül ez a rendező leginkább valóságközeli munkája, amelyből nem hiányzik a különleges társadalmi csoportok rajza sem. Oroszország helyzete így mutatkozik meg a posztkoloniális világban: „*Film az elavult eszmék válságának pillanatában élő emberről.*” A másik sík a metafizikai magány síkja, amely tulajdonképpen az előzőre épül: „*Ha változtat a látószögén és felméri a távlatokat, az ember képessé válik a körülötte végbement változások megértésére.*” – írja a fentiekben idézett orosz szerző (Лукьянов 2010). „*Ketten vagyunk – így Maljanov értelmezése – mi és a mindenség.*” Harcolni ugyanakkor a természet törvényei ellen értelmetlen, kapitulálni a természet törvényei előtt szégyenletes. Szokurov előző filmjében megjelenő helyzettel találkozunk: az ember az itt és a túl határán foglal helyet, a fent és a lent között, de sem ide, sem oda nem tartozik igazán.

A *Teljes napfogyatkozás*ban többször előfordul, hogy Maljanov felfelé fordítja az arcát, amivel a film térszerkezete azt jelzi, ahogy a szereplő kapcsolatot teremt saját valósága és a metafizika üzenetei között. Ebben a filmjében az arc torzulásaival nem találkozunk, ellentétben néhány más munkájával: A *második kör* (Круг второй 1990), ahol a szereplők mintha maszkot viselnének,

vagy említhetjük az *Anya és fia* című filmet, amelyben emlékezhetünk az anya gipsszerű arcára.

„Az arc a másik arc felé való egyszerű odafordulása azt jelzi, hogy a társadalomban rend uralkodik, és hogy az egyik szubjektum elismeri a másik szuverenitását. Az arc elmosódása a rend és a szubjektum eltűnéséről tanúskodik, arról, hogy az ember a halál végső magánya felé mozog, és az ember állattá válik” (Ямпольский 2006: 377).

Az orosz elemző így bontja ki a kamerára szerelt szűrőkkel elért átalakítások értelmezését:

„Az emberi igazság ilyen módon a torzulás eredményeként, az önazonosság deformációjaként, azaz az igazság eltörléseként születik meg. Az arc önmagához hasonlóként jelenik meg, de ugyanakkor elveszti a kapcsolatot önmagával. A halálban az önazonosság helyreáll, de az ember eközben véglegesen elhagyja a testét. A hasonlóság megszerzésének pillanatában az ember eltűnik” (Ямпольский 2006: 380).

Az arc körvonalainak bizonytalanná válásával függ össze, hogy az *Anya és fia* szereplőinek nincs nevük. Az ugyancsak bizonyos lencsék használatával elért opálos, tejszerű képi világ összefüggésben van az arc torzított ábrázolásával: az *Anya és fia* Caspar David Friedrich ködös képeit idézi, a *Moloch* című filmet mintha egy kiszáradt akvárium üvegén keresztül vették volna fel, a *Borjú* vizuális rendje ködös, fókuszát vesztett, talán a hályogos szemmel való látást idézi fel, a *Kő* (Камень 1991) című filmet a szürke árnyalatai uralják. A homály *A Napban* – a filmnek Szokurov volt az operatőre is – dramaturgiailag indokolt, hiszen gyakori helyszín Hirohito bunkerje. Ide tartozik, hogy a képi világát tekintve akadémikusnak nevezhető *Orosz bárkában* (Русский ковчег 2002) nincs torzítás.

A szakirodalom ismert megállapítása az, hogy Szokurovnál a dokumentumfilmek – és a játékfilmekben használt dokumentumbetétek – valamint a fikciós alkotások sok szempontból egységet képeznek, ez igaz a fátyolos látvány megoldásaira is: a híradós bejátszások és hiperfikció ezen a módon tulajdonképpen összeér. Szokurov tehát a játékfilmekben látható archív anyagokban is alkalmazza a torzításokat és a képek elé eresztett ködszerű rétegeket vagy egyéb képmanipulációkat: a *Molochban* a történelmi felvételekben Hitler időszakából, az eddigiekben általunk kevésbé emlegetett *Szomorú érzéketlenségben* pedig a léghajók, a menetelő katonák vagy Bernard Shaw képeiben (a film Shaw egyik művéből készült).

Az *ember magányos hangjával* kapcsolatban beszéltünk arról, hogy milyen értelme van annak a nehézkességnek és kínlódásnak, amely egyaránt uralja a szereplők mozgását, gondolkodását és a természet viselkedését. Idézett tanulmányában Mihail Jampolszkij több helyen ezt Szokurov filmjeinek világképi elemeként, afféle filmes metajelentésként érti, arról beszél,

hogy a rendező ezen a módon jelzi a film erőtlén mivoltát az emberi lényeghez való elhatolásra.

A kínlódás és lassúság ezek szerint két vonatkozásban érdekes a számkra. Egyrészt szemléleti elem, a rendező analitikus törekvéseit jeleníti meg, amelyek az ember eredendő erőtlenségére irányulnak – Szokurov valamennyi filmjében láthatjuk ezeknek a kihunyó erőknek a nyomait (*Anya és fia*, ahogy a fiú elindul otthonról haldokló anyja házából; *Az ember magányos hangjában* a tűzrakás vagy az étkezések jeleneteiben valamint az *Apa és fia* egészében stb.). Ez az emberi világot és a természetet átható komor szenvedés a filmnyelvben a hosszú beállításokban fogalmazódik meg (bár a hosszú beállítás legnyilvánvalóbb példájában, az *Orosz bárkában* teljesen más szerepe van: az idősíkok egységes térben való szervezését szolgálja).

A szenvedés ábrázolásában másrészt a film képességei határainak megjelenítéséről van szó, ilyenként tehát a rendező agnosztikus beállítódásának jelzéseként szolgál.

## IRODALOM

Станислав Лукьянов, Александр Сокуров: *Кинематограф внутреннего времени*, 2010.

<http://cineticle.com/focus/225-aleksandr-sokurov.html> Letöltés: 2014. 12. 20.

Михаил Ямпольский, *Лицо = Сокуров*. Части речи. СПб: Сеанс, 2006.

## TOVÁBBI IRODALOM

Михаил Ямпольский, *Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова*

<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/182/> Letöltés: 2014. 12. 20.

Mihail J. JAMPOLSZKIJ, *Platonov – Szokurov olvasatában*, Filmkultúra 1992/5., 28-38.

SZÍJÁRTÓ Imre, *Andrej Platonov elbeszélései orosz rendezők filmjein*, Nagyvilág 2006/8, 286-294.



Faust