

Andrej Tarkovskij og håbets generation

Vladimir Matusevitch

Det var håbets generation. En generation, som i barndommen og ungdommen kun indirekte oplevede den altgennemtrængende frygt, der var målet og resultatet af stalintidens fysiske og åndelige terror. Det var en generation, der blev voksen på grænsen mellem 50-erne og 60-erne, en tid, der var præget af håbet om den uigenkaldelige demokratisering af det sovjetiske samfund. Det var en generation, der ikke var bundet af konformitet, og som lod hånt om autoriteterne og den beregnende forsigtighed. Andrej Tarkovskij tilhørte denne generation og fra skolebænken trådte han ind i Mosfilms studier sammen med Larisa Sjepitko, Andrej Michalkov-Kontjalovskij, Aleksander Mitta, Aleksej Saltykov, Elem Klimov og Mikhail Bogin, sammen med alle sine talrige venner og meningsfæller fra Kirgisien, Ukraine, Gruzien og Litauen. Deres debutarbejder var et forvarsel om en grad af civil courage, politisk ærlighed og kunstnerisk styrke, som hidtil havde været helt ukendt og utænkkelig i den sovjetiske filmkunst. I anden halvdel af 60-erne lykkedes det den nye ledelse af ideologien og kulturen i samfundet at køre denne generation i stramme tøjler ved hjælp af enkle, men sikre og endog humane midler, hvis man drager en parallel til fortidens metoder. Man nedlagde forbud mod drejebøger, mod færdige film og forhåndsansøgninger. Generationen overgav sig og faldt fra hinanden: En del fik hurtigt rutine i at producere film, som svarede fuldstændigt til den officielle smag og til partiets direktiver; andre klarede sig ved at filmatisere klassikere eller ved at lave intetsigende spændingsfilm; andre var dømt til lediggang. På denne baggrund forekommer Andrej Tarkovskijs urokkelige kompromisløshed og håndnakkede holden fast ved de moralske og professionelle principper, som han en gang for alle har gjort til sine, at være enestående. Han lod sig ikke tvinge til at fornægte sin »Ivans barndom«.

Det modne og konsekvente i Tarkovskijs idemæssige og æstetiske principper fremgik allerede tydeligt af hans første arbejde og det er måske særlig bemærkelsesværdigt, fordi debuten fandt sted nærmest tilfældigt og under ugunstige omstændigheder. I Mosfilm-studierne var en temmelig talentløs instruktør i gang med filmatiseringen af en middelmådig fortælling, »Ivan«, skrevet af forfatteren V. Bogomolov. Det viste sig imidlertid hurtigt, at det allerede færdige filmmateriale var så ringe og hjælpeløst, at studiets ledelse øjeblikkelig beordrede standsning af optagelserne og fritog instruktøren for arbejdet. I et fortvivlet forsøg på at redde de materielle værdier, der var investeret i filmprojektet, henvendte studiets ledelse sig til Andrej Tarkovskij (som dengang netop havde afsluttet sin instruktøruddannelse ved Statens Institut for Filmkunst) og foreslog ham at realisere drejebogen. Tre måneder senere blev filmen »Ivans barndom« til. Den så dagens lys efter film som »Et menneskes skæbne«, »Historien om en soldat« og talrige andre sovjetiske film om krigen fra slutningen af 50-erne og begyndelsen af 60-erne, men i Tarkovskijs tilfælde var der ikke tale om nogen fortsættelse, men om en direkte og skånselsløs afstandtagen fra den idemæssige og moralske konception, der prægede disse film.

Den anden verdenskrig eller Den Store Fædrelandskrig, som den kaldes i Sovjetunionen, er et emne som af mange årsager – objektive såvel som subjektive – har indtaget en dominerende plads i den sovjetiske kunst og litteratur og i filmkunsten i særdeleshed. Behandlingen af temaet har til stadighed gennemgået ændringer i nøje overensstemmelse med det skiftende politiske klima i landet. I det første tiår efter krigen kom det til udtryk

i form af imponerende mammutfilm, hvor man dogmatisk aflerede den historisk løgnagtige og politisk reaktionære behandling af historien, som jeg vil kalde for »pyramidisk«: På pyramidens top står den geniale, ufejlbarlige og almægtige generalissimus Stalin, der blot med en enkelt skødesløs gestus kaster hærene ud i kampen; under ham finder man marskaller og generaler, som med iver realiserer førerens ordrer; og endelig, helt nede ved pyramidens fod, finder man de utallige, anonyme soldater, den navnløse masse, historiens gødning. Efter 1967 blev den pyramidiske militær-historiske opfattelse på ny påduttet den sovjetiske filmkunst i overensstemmelse med den halvofficielle rehabilitering af hærføreren Stalin. Denne historieopfattelse triumferer på ny – om end i en mindre paranoid og grotesk form – i det gigantiske filmarbejde »Befrielsen«.

Men i perioden 1957–1966, d. v. s. i tiden, der fulgte efter den såkaldte »afsløring af persondyrkelsen af Stalin«, og som kendetegnedes af en omvurdering af mange værdier: En demokratisering af samfundslivet og en stærk opblomstring i den sovjetiske litteratur og kunst, der blev befriet for de mest odiose politisk-historiske klicheer, da antog krigstemaet i den sovjetiske filmkunst et kvalitativt andet perspektiv. I den mest koncentrerede og almen-gyldige form kan denne forandring karakteriseres på følgende måde: Filmskaberne betragter krigsbegivenhederne ikke som set fra vinduerne i Kremlpaladset, men fra soldaternes skyttegrave; den almindelige arbejder, bonde, student eller ingeniør, der af bitter nødvendighed er blevet soldat, fremstilles som krigens sande sejrherre og følgende som skabere af historien. Men til trods herfor forbliver en af de forlorne klicheer urørt selv i de bedste og mest oprigtige krigsfilm. Krigen blev vist med grusom oprigtighed, men ikke desto mindre blev den, med den østtyske forfatter Günter De Bruyns rammende udtryk, skildret som »et springbræt for helten«, som »asken, der ligesom kun er skabt for at lade Fugl Fønix opstå«. Krigen bliver i disse film til en kilde for den moralske fuldkommengørelse af den enkelte, og de personer, der er kommet frelst igennem den militære maskine, fremstår som lutrede mennesker i en aura af uadelig og mønstergyldig sjælelig uskyld. Særlig falsk og skurrende forekommer denne opfattelse i bøger og film om børn, der har deltaget i krigen. Det gælder film som »Regimentets søn«, »Mikolka – lokomotivet« og fortællingen »Ivan«. Det forventedes, at »Ivans barndom« ville følge samme linje.

Andrej Tarkovskij sprængte imidlertid med sin »Ivans barndom« denne opfattelse indefra og skabte i stedet en film om, hvordan krigen uundgåeligt ødelægger menneskets personlighed. I det litterære forlæg, hvor en ung løjtnant angives at være beretningens egentlige fortæller, er krigen og den tolvårige dreng, der er blevet optaget i delingen som spejder, set med løjtnantens øjne. I Tarkovskijs poetiske film er både løjtnanten og selve krigsbegivenhederne set med drengens øjne, eller rettere sagt med instruktørens øjne, idet Ivan omtrent er det samme for Tarkovskij som den lyriske helt for en digter. Derfor er filmens stil, der er præget af grusom ekspressionisme og talrige metaforer, ikke et resultat af den unge instruktørs hang til formelle eksperimenter, men et præcist dramatisk og billedligt udtryk for filmheltens psykologiske tilstand. Det er en tilstand af permanent, kvælende, altfortærende had, en tilstand som er særlig tragisk og naturstridig, når der som her er tale om et barn. Kilden til dette had viser instruktøren lakonisk og udtryksfuldt i en episode, hvor der ved en elementær sujetudvikling (Ivan

kikker i et »erobret« tysk billedalbum) indføres en metafor, som udtrykker den totale vold: Albrecht Dürers berømte radering – Apokalypsens rasende ryttere. Under hestenes hove ser man de rædselsslagne menneskemængder. Ivan reagerer på raderingen, som om det er en umiddelbar gengivelse af den hverdagens sandhed, han selv har oplevet og kender så godt. I en anden episode ser man Ivan holde fri mellem to krigsopgaver. Drengen leger, men imod hans egen vilje bliver legen til en forlængelse af det virkelige liv, hvor hvert eneste minut er forpestet af had. Drengen leger krig og er på jagt efter en imaginær tysker – skarpe skygger understreger den spinkle skikkelses ranglede silhouet, hans ansigt er fortrukket af had, og da han er ude af stand til at få afløb for sin indre anspændelse, bryder han sammen i hysterisk gråd. Krigen er ikke noget, der bare omgiver Ivan. Krigen er også inde i Ivan, han er selv krig og vold, og befrielsen kommer kun i drømmene.

Disse drømme er tidt Ivans erindringer. Men kun til dels. Det er symbolske billeder på det tabte paradys, hvor der ikke findes had, men kun det enkle, naturlige livs sorgløse harmoni, glæde, frihed, varme. Der er moderens kærlige hænder, der rækker en spand frem med rent, frisk vand fra brønden; det er æbler, som er våde af regn, og æbler, som ligger spredt i sandet ved flodbredden; og det er heste, som med deres bløde muler tålmodigt forsøger at samle æblerne op ... Denne panteistiske symbolik, som man – hvis man har en uimodståelig trang til at påvise påvirkninger og paralleller – kan sidestille med tilsvarende metaforer i Aleksander Dovzjenkos film, bliver med hårdnakket konsekvens gentaget i Andrej Tarkovskijs følgende to film: Æblerne i den varme sommerregn og hesten, der løber gennem haven, i begyndelsen af »Solaris«, og hestene, der græsser ved flodbredden i den allersidste sekvens i »Andrej Rubljov« (Den yderste dom).

I begyndelsen af 1963, da Khrusjtovs mindeværdige »kamp mod abstraktionismen« var på sit højeste, rettede Centralkomiteens sekretær for agitation og propaganda, L. Iljitjev, i flere officielle foredrag en tilintetgørende kritik mod »Ivans barndom« (filmen blev anklaget for »pessimisme og formalisme«). Kritikken fik imidlertid ingen følger. Tværtimod fik den unge instruktør mulighed for at begynde arbejdet på det gigantiske og selv efter sovjetiske forhold kostbare projekt – filmatiseringen af »Andrej Rubljov«. Forklaringen på denne disposition var uden tvivl den sensationelle succes, som »Ivans barndom« opnåede ved filmfestivalen i Venedig i 1962, da en sovjetisk film for første (og sidste) gang blev tildelt førsteprisen. Fra de sovjetiske myndigheders synspunkt er internationale filmpriser af lige så stor betydning for statens prestige som olympiske medaljer. I de højeste sovjetiske instanser havde man åbenbart besluttet at tilgive Tarkovskij hans forsyndelser og give ham muligheden for at erobre endnu en Grand Prix. I 1964 blev drejebogen til »Andrej Rubljov«, som var skrevet af Tarkovskij i samarbejde med Andrej Mikhalkov-Kontjalovskij, offentliggjort i tidsskriftet »Filmkunst«. I 1966 var filmoptagelserne tilendebragt, og filmen blev vist ved en lukket forevisning for medlemmer af det sovjetiske forbund for filmkunstnere. I den følgende tid bragte sovjetiske og udenlandske blade reportager fra filmoptagelserne, interviews med instruktøren og artikler af Tarkovskij selv om filmen. Samtidig havde den nye sovjetiske ledelse, som havde overtaget magten efter Khrusjtovs, konsolideret sin stilling, og som en følge heraf udkrystalliseredes en ny ideologisk og kulturel politik, der tydeligst kom til udtryk ved, at der

i 1967 blev nedlagt forbud mod 18 færdigproducerede film. Blandt disse film var også »Andrej Rubljov«. På grund af den omfattende forhåndsomtale, som »Andrej Rubljov« allerede havde fået, var det umuligt at hævde, at denne film ikke eksisterede (det var derimod muligt at erklære dette om de 17 andre film), og når nysgerrige udlændinge i de følgende to år forhørte sig om filmen, fik de at vide, at instruktøren stadig var i færd med at klippe filmen. I 1969 blev en forkortet udgave af filmen uventet forevist uden for konkurrencen ved filmfestivalen i Cannes. Men allerede et par måneder senere forsøgte de sovjetiske myndigheder på højeste regeringsplan at gennemtvinge et forbud mod forevisningen af filmen i franske biografer. Endelig kom »Andrej Rubljov« i begyndelsen af 1972 op i sovjetiske biografer, men de sovjetiske aviser og tidsskrifter, der tydeligt nok handler efter ordre fra oven, lod stadig som om filmen ikke eksisterede – der blev ikke bragt en eneste anmeldelse, ikke en eneste oplysning om filmen, selv ikke i fagblade.

I et forsøg på at forklare det sovjetiske ideologiske establishments fjendtlige reaktion på »Andrej Rubljov« har vestlige kritikere med rette bemærket, at ikonmaleren Rubljovs skæbne, der i den grad var bestemt af den samfundshistoriske situation, er en parafrase over Andrej Tarkovskijs og andre seriøse sovjetiske kunstneres situation i USSR i dag. Men dette er kun en del af forklaringen. Sagen er nemlig den, at filmen er en dristig udfordring til flere af de knæsatte, grundlæggende og næsten hellige dogmer i den sovjetiske normative æstetik og den officielle historieskrivning, hvorved den skånselsløst blotlægger statens urokkelige myter og fordomme.

Man kan begynde med filmens udfordring til den herskende tilstand, hvor religionen, den religiøse tanke og den religiøse etik kun fremføres i den sovjetiske litteratur og kunsts frembringelser som et emne, der er genstand for en hadefuld hetz, og som gøres til genstand for spot og latterliggørelse, hvorved man kun opnår at kompromittere den ateistiske propaganda. I Andrej Tarkovskijs film er det kristne verdenssyn, den kristne etik og filosofi en organisk del af den idemæssige og æstetiske struktur. Ikke på grund af instruktørens egen religiøsitet, men ganske enkelt fordi denne behandling af emnet er i nøje overensstemmelse med den objektive historiske virkelighed i Rusland i det 15. århundrede, da de rettroende græsk-ortodokses verdenssyn var identisk med den verdslige opfattelse, der gjaldt for samfundet som helhed.

»Andrej Rubljov« er også en udfordring til den biografiske film – en genre, der i sin stivnede idemæssige og dramaturgiske stereotypi har vundet indpas i sovjetisk filmkunst med utallige film, der ligner hinanden som to dråber vand med deres beretninger om »store« menneskers liv og belærende historier om berømte videnskabsmænd, forfattere og komponister, hvoraf hver enkelt repræsenterer et i alle henseender uangribeligt eksempel på alle de dyder, der er til i denne verden.

Endelig er »Andrej Rubljov« også en udfordring til den bestående tradition i den sovjetiske historiske film, en tradition, som i Vesten er bedst kendt fra Eisensteins film. Man kunne måske på forhånd forestille sig, at mange vestlige kritikere i deres bestræbelser for at demonstrere deres dybtgående viden ville begynde at sammenligne Tarkovskij med Eisenstein. Det er straks vanskeligere at forestille sig, at disse sammenligninger ville afsløre en så grotesk mangel på forståelse såvel af Tarkovskij som af Eisenstein. Eksempelvis skriver Lasse Bergstrøm fra den svenske avis »Expressen« i sin anmeldelse af »Andrej

Rubljov«, at »man i denne film tydeligt kan se Tarkovskijs drøm om at udvikle og fortsætte traditionen fra Eisensteins »Ivan den Grusomme«.

Følgende udtalelse af Tarkovskij selv vidner om, hvor fjært han var fra »drømmen« om at følge Eisensteins æstetiske lære: »... i sin karaktertegning, i opbygningen af plastiske billeder, i hele sin atmosfære kommer »Ivan den Grusomme« så tæt på teatret (det musikalske teater), at den efter min opfattelse opfører med at være et filmkunstværk«. Men i endnu mindre grad »drømte« Tarkovskij om at følge den idemæssige og historiske opfattelse, som karakteriserede den afdøde mester, der var underlagt Stalintidens kyniske politiske konjunkturer.

For at forstå den uforsonlige antagonisme mellem »Andrej Rubljov« og »Ivan den Grusomme«, må man nødvendigvis huske på, at Pokrovskijs historiske skole, der var blevet grundlagt under Lenins aktive deltagelse, skånselsløst blev tilintetgjort i midten af 30'erne og erstattet af Stalins historiske skole, der lever i bedste velgående den dag i dag og er gennemsyret af en chauvinistisk svulstighed, der er direkte overført fra de historisk berømte fyrster, zarer og hærførere, som trofast tjente det hellige Moder Rusland, udvidede landets besiddelser og hensatte nabostaterne i bævende frygt.

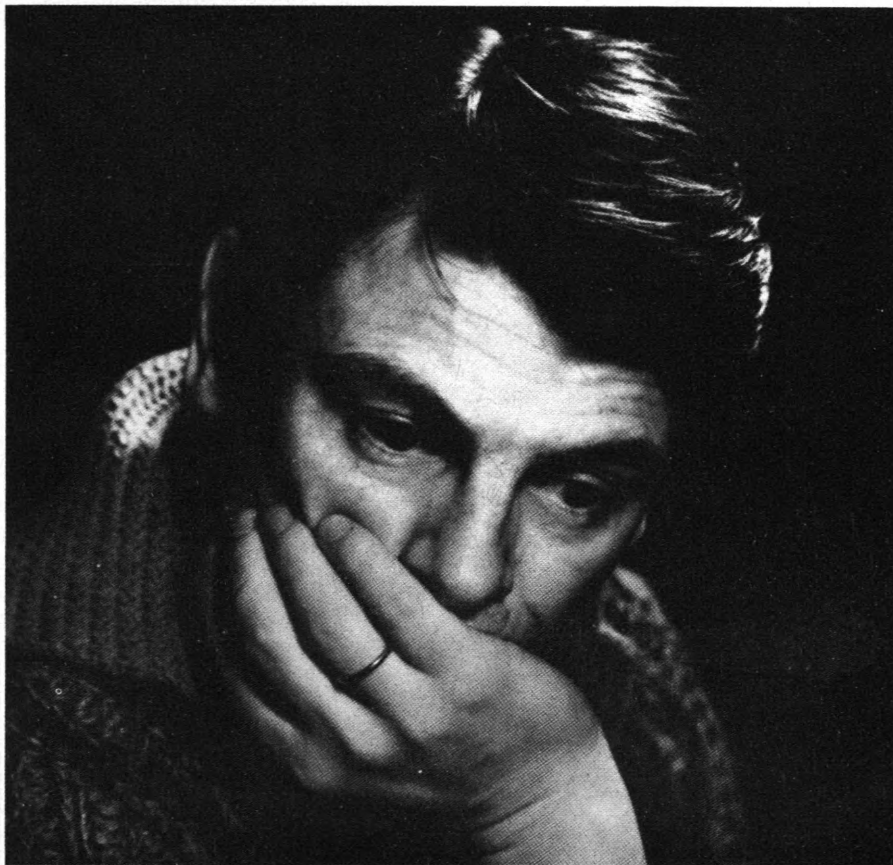
Efter ordre fra Stalin bliver fyrst Alexander Nevskij, fyrst Dmitrij Pozjarskij, zar Peter den Store, generalissimus Alexander Suvorov, feltmarskal Kutuzov, admiral Nachimov og mange andre udråbt til nationale helte af historikere, og tjenstvillige forfattere og filmkunstnere har hyldet disse skikkelser i romaner og filmværker. De vigtigste bidrag til skabelsen af den reaktionære, nationalpatriotiske filmkunst, der groft har forvrænget de historiske kendsgerninger i overensstemmelse med de politiske mål og Stalins personlige smag, blev ydet netop af Pudovkin og Eisenstein, grundlæggerne af den revolutionære filmkunst, som i tyverne besang det revolutionære folk, masserne, som skabere af historien.

Bunden af dette politiske og kunstneriske forfald nået med »Ivan den Grusomme« så meget desto mere som selv det yderst tvivlsomme argument om nødvendigheden af at vække den storrussiske patriotisme ved udsigten til den overhængende militære trusel ikke kan finde anvendelse i dette tilfælde. Det historiske tema i sovjetisk film blev i Stalintiden så stærkt kompromitteret, at der i løbet af de femten år, der gik forud for arbejdet med »Andrej Rubljov«, ikke fremkom en eneste historisk film (naturligvis bortset fra film om Oktoberrevolutionen og borgerkrigen). Hvad der skulle til var det personlige mod, som Andrej Tarkovskij var i besiddelse af – ikke så meget for at polemisere mod de hæderkronede forgængere, som for at vove at tage den ulige kamp op med den statsmonopoliserede historieskrivning.

I »Andrej Rubljov« er der ingen »store personligheder« og intet navnløst folk, men der er et folk, som danner et udtryk for en socialt-historisk og kulturel enhed af individer. I filmens billeddramatiske struktur er det netop folket og ikke ikonmaleren Andrej Rubljov, der træder frem som protagonist. I demonstrativ modsætning til den almindelige praksis i sovjetiske historiske film, der udelukkende har interesseret sig for den russiske histories triumfer og glørværdige begivenheder, vender Tarkovskij sig mod det 15. århundrede – en tid, der var præget af bitter national fornedrelse, fyrsternes indbyrdes stridigheder, der udpinte landet, og den desperate magtesløshed over for tatarernes plyndringstogter og hærgende overfald. De ansvarlige for folkets ulykker er ikke så meget de fremmede



Stills/ Øverst t.v. en scene fra Tarkovskijs debutfilm »Ivans barndom«, derunder en scene fra »Solaris«. Til højre Andrej Tarkovskij.



erobrere, men i første række de russiske fyrster. Den ildevarslende tragik i en af filmens centrale episoder – besættelsen og ødelæggelsen af byen Vladimir – sættes i relief af, at denne forbrydelse bliver begået på initiativ af den russiske fyrste, der ligger i splid med sin broder. De dræbte oldinge og børn, de voldtagne kvinder, de nedbrændte huse, tatarernes heste i det russiske folks hellige Uspenskij-katedral – alt dette er prisen for det forræderi, som fyrsten begår for at skade sin broder og rival.

»Andrej Rubljov« er en film om ydmygelsen som den russiske virkeligheds permanente tilstand, som den ulyksalige norm for de sociale og de individuelle relationer i landet, hvor volden bliver til et normalt, dagligdags fænomen. »Andrej Rubljov« er en film om »den almindelige vold« i alle dens former: militærets og politiets vold, den fysiske vold, den politiske vold, den religiøse vold og hverdagens vold. Her kan man ikke undgå at bemærke den uundgåelige forskel mellem udenlandske og sovjetiske tilskuere i deres opfattelse af filmen på grund af deres forskellige personlige erfaringer. For de sovjetiske tilskuere får mange af filmens dramatiske situationer og mange af dens tanker et konkret aktuelt perspektiv ved den uundgåelige sammenstilling med nutidens sovjetiske virkelighed.

Da Andrej harmdirrende fremsiger sin monolog om fyrsterne, der forråder folkets interesser, og manden ved siden af ham forskrækket ser sig om til siderne og hvisker til ham: »Forstår du ikke, hvad det er du siger? Du vil blive forvist for den slags ord«; og når vagterne dukker op efter en anonym anmeldelse og fører gøgleren bort i overværelse af folk, der lader, som om de intet bemærker; eller når en af fyrstens højtstående, sleske håndlangere med uangribelig selvsikkerhed udtaler sig dømmende om kunsten, da han får de genopførte huse overdraget – da opfatter den sovjetiske tilskuer i alle disse tilfælde sam-

menhængen mellem den historiske film og den aktuelle virkelighed som en direkte og bogstavelig forbindelse, eftersom disse situationer såvel i deres ydre udvikling som i deres inderste væsen er velkendte og tilhører den enkeltes fond af egne erfaringer ikke som en eksotisk historisk fortid, men som den nuværende dagligdags virkelighed. Dette forstærkes yderligere af filmens sproglige element, der er fri for den oldrussiske stilisering, som kendetegnede Eisensteins historiske film. Sproget i filmen svarer helt til det moderne russiske talesprog.

»Hvad det historiske aspekt angår, ønsker jeg at lave filmen som om vi fortalte om en af vores samtidige,« skrev Tarkovskij i en af sine artikler forud for filmoptagelserne. I en anden artikel, der blev skrevet efter afslutningen på filmarbejdet, tilføjede han: »Derfor bestod et af målene for vores arbejde i at genopbygge den reale verden fra det 15. årh. for den nutidige tilskuer, dvs. at fremstille denne verden på en sådan måde, at tilskueren ikke fornemmer nogen eksotisk museumsstemning hverken i klædedragterne, i sproget, i hverdagslivet eller i arkitekturen. For at opnå den sandhed, der ligger i den direkte iagttagelse, den sandhed, som man måske kan kalde for »den fysiologiske sandhed«, blev vi nødt til at give afkald på den arkæologiske og etnografiske sandhed. Det relative i denne fremstillingsmåde opstod helt uundgåeligt, men denne relativitet befinder sig imidlertid i direkte modsætning til »den levendegjorte billedkunsts« relativitet.«

Den motiviske struktur i »Andrej Rubljov« er skønhedens og grusomhedens konstante kontrapunkt, der helt igennem er motiveret af den grelle modsætning mellem volden og folkets uforgængelige skabende kraft. Det er en film om skaberkraft i ordets allervideste betydning. Den begynder med en episode, hvor en analfabetisk bonde virkeliggør det for ham ukendte sagn om Ikaros, da han på flugt for den rasende folkeskare svæver op mod him-

len på en kugle af okseskind, der er fyldt med varm luft, for lidt efter at falde ned for fødderne af hoben. Filmen fortæller videre om den forfulgte og foragtede gøgler, der forbliver tro mod sin fordringsløse kunst; om stenhuggerne, der rejste fyrstens huse og som derefter fik øjnene stukket ud efter ordre fra fyrsten, så de ikke i fremtiden kunne bygge noget lignende på bestilling fra hans rival (her har instruktøren tydeligt nok benyttet sig af legenden om de kirkebyggere, som opførte Vasilij Blazennyj-katedralen på Den Røde Plads i Moskva); om den unge dreng, som det lykkes at støbe en kæmpemæssig klokke, der har en »ren klang«; om hedenske bønder, der i frygtløs udfordring til den almægtige kirke og fyrstemagt og på trods af sult, mørke, frygt og håbløshed lovpriser livet under deres improviserede natlige højtidelighed. En af disse utallige bærere af folkets grænseløse skaberkraft er munken og ikonmaleren Andrej Rubljov – med sin desperation og nagende tvivl, med sin trælsomme søgen efter livets mening, med sin grumme livserfaring og fanatiske selvfornægtelse og med sin geniale »Treenighedsfreske«, der med Tarkovskijs ord blev skabt af »folkets længsel efter broderskab«. Den sorthvide film slutter med farvebilleder af Rubljovs berømte freske.

Kan man betegne Andrej Tarkovskijs anden film som et kunstværk, der hører ind under den poetiske filmkunst? Det kan man vist kun i den forstand, som Eisenstein lagde i dette begreb, idet han betragtede forskellen mellem den »prosaiske« og den »poetiske« film som forskellen mellem »skildringen af indholdet« og »essensen af indholdet«. Den anspændte ekspressivitet og det metaformattede formsprog fra »lvans barndom« er her blevet afløst af en rytmens majestætiske og strenge ro og billedstrukturens gennemsigtige klarhed.

Her er det på sin plads at anføre et andet citat fra Tarkovskijs artikel, der blev skrevet i 1967: »Et hvilket som helst stærkt emotionelt engagement i emnet må forvandles til en olympisk ro i formen.« I disse ord finder man den formel, der ligger til grund for filmens poetiske natur: de voldsomme lidenskabers utæmmelige kraft, det skildrede emnes bloddryppende grusomhed og indholdets tragiske kraft kontrolleres af »formens olympiske ro«.

Andrej Tarkovskij forblev tro mod denne formel, da han efter fire års arbejdsløshed omsider kunne tage fat på filmatiseringen af den polske forfatter Stanislav Lems science-fiction roman »Solaris«. Det mærkelige spring, som der ved første blik synes at være mellem »Andrej Rubljov« og den uskyldige genre med dens planeter og raketter og tidens og omstændighedernes relativitet, afledte censorernes agtpågivenhed ved læsningen af romanen, der er mættet med beskrivelser af teknik og som handler om folk med fremmede navne. Her kunne Tarkovskij da umuligt begå noget »skadeligt«, »farligt« eller »forbudt«. Censorerne opdagede først deres fejltagelse, da det var for sent, fordi filmen på det tidspunkt allerede havde været vist som den officielle præsentation af den sovjetiske filmkunst under filmfestivalen i Cannes i 1972, hvor den fik tildelt en af de fornemste priser. Med ærgrelse måtte de sovjetiske myndigheder lade filmen vise i dens hjemland, men den fik ikke lov til at komme med i den årlige sovjetiske filmfestival (hvad der i og for sig var fornuftigt, eftersom kontrasten mellem »Solaris« og de ynkelige film, der officielt var blevet udråbt som den moderne sovjetiske filmkunsts nyeste triumfer, ville have været øjeblikkeligt dræbende). Der blev ikke nævnt et ord om »Solaris« i hverken »Pravda« eller »Izvestija«, og i de aviser og tidsskrifter, som markerede filmens fremkomst

på sovjetiske biograflærreder, placerede man i strid med almindelig praksis to anmeldelser af filmen side om side – den ene var yderst negativ, den anden – positiv. Sujettet i »Solaris« er vitterlig i overensstemmelse med science-fiction-genren. Videnskabsmanden Kelvin forlader jorden og begiver sig på vej til en kosmisk station, der ligger i Solaris' bane. Solaris er et ocean, en slags kæmpemæssig hjerne, der er i stand til at tænke. Menneskenes forsøg gennem mange år på at komme i kontakt med Solaris og løse dens gåde er forblevet frugtesløse. Man tager til slut et drastisk middel i brug – man udsætter Solaris for en stærk bestråling. Og nu begynder mærkelige og uhyggelige begivenheder at finde sted på den kosmiske station. Kelvin bliver opsøgt af sin kone, der er død for mange år siden på jorden. Også de andre videnskabsmænd bliver forfulgt af »gæster«, som de selv kalder dem. Hvem er de, disse gæster? Biologen Sartorius antager, at det er mekaniske kopier af folk, som stationens beboere har tænkt på i det øjeblik, hvor bestrålingen blev rettet mod Solaris, der som svar sonderer deres hjerner og blotlægger øer i deres hukommelse. Men Hari, genspejlingen af Kelvins kone, indvender: »Nej, gæsterne, som I kalder os – det er jer selv, det er jeres samvittighed.«

Og på ny tilføjer Tarkovskij den stereotype sovjetiske massebevidsthed, der gennem mange år blev ihærdigt opdyrket i USSR på initiativ fra højeste sted, et dødeligt slag – det er den blinde, næsten religiøse tro på den almægtige videnskab, på den teknisk-videnskabelige kunns totale triumf, på det mekaniserede paradys, hvortil hele menneskeheden en dag vil komme ad de veje, som er blevet banet af raketter og kosmiske stationer. Filmen har to nøglereplikker, der udtrykker modsatte synspunkter på videnskabens rolle i samfundsudviklingen: Sartorius: »Mennesket er skabt af naturen for at erkende den. Han er dømt til erkendelse – alt andet er kun pjat.« Snaut: »Vi står i samme idiotiske situation som et menneske, der higer efter et mål, han ikke har brug for. Mennesket har brug for et menneske. Erkendelse er kun sand i det øjeblik, hvor den støtter sig til en etisk holdning.« Tarkovskijs film handler ikke om det videnskabelig-tekniske fremskridt, men om »prisen for fremskridtet«, og derfor handler den ikke om kosmos, men om jorden.

Mange sovjetiske kritikere har undret sig over, hvorfor instruktøren havde brug for den uendelig lange og i sin monoton uendelig kedsommelige episode, hvor man følger en af personernes biltur ad Tokios motorgader, tunneler, broer og kløverformede vejudfletninger. Jeg ser denne episode som en metafor for menneskehedens nederlag, den menneskehed, som er blevet den videnskabelig-tekniske udviklings fange, og som rædselslagen opdager, at den er på vej mod intetheden ad »fremskridtets motorgade«, og at det skabende arbejde, som uden et højere moralsk mål let kan forvandles til ødelæggelse – ødelæggelse af personligheden, de nødvendige sociale relationer og naturmiljøet.

I 1970 skrev Andrej Tarkovskij: »Hvad enten mine film er dårlige eller gode, handler de, når alt kommer til alt, om det samme. Om at udvise den højeste grad af trofasthed mod den moralske pligt, om kampen for denne pligt, om troen på den i form af konflikter hos en personlighed, der er udrustet med overbevisninger, en personlighed med sin egen skæbne, hvor katastrofen betegner den menneskelige sjæls ubøjelighed. Jeg er interesseret i helten, der lige til det sidste går fremad uden hensyn til noget som helst. Thi kun sådan et menneske er i stand til at sejre.« (Oversat af Samuel Rachlin).