





NOSTALGHIA & LÆNGSLEN EFTER OPHÆVELSEN AF FREMMEHEDEN

AF DAN NISSEN

Tarkovskijs film er for filmkunsten hvad centrallyriken er for litteraturen. Ikke fortællinger, forløb i tid, men først og fremmest en visuel fremstilling af indre subjektive oplevelser og stemninger.

Hans film har poesiens komplekse og tætte billedskabende form, ja er næsten poetiske besværgelser af det indre univers' primat. Med sit indiskutable talent for at skabe betydningsmættede billeder modelleret i lys og skygge og i spændinger skabt mellem billedets elementer, udfører Tarkovskij en besættende magisk stemning. Ind imellem kan man ganske vist, som undertegnede, have en oplevelse af at symbolikken er *for* tilstræbt, *for* villet dybsindig, og den oplevelse er unægtelig blevet mere fremtrædende med »Nostalgia« end førhen. Men Tarkovskijs absolutte seriøsitet hindrer en afvisning og kræver i det mindste et forsøg på forståelse.

»Nostalgia« næsten flyder over af indlagt billedsymbolik – indlagt, fordi hans genkommende vand- og ildsymbolik, hans genkommende referencer til Naturen og Moderen har svært ved at blive integreret i historiens forløb.

Men billeder kan han lave. Der er f.eks. billedet af fuglene der flakser ud af den frugtbare madonnas gevandter, der er f.eks. den næsten overjordisk smukke fremmodelle-ring af den gravide kvinde i det trøstesløse italienske hotelværelse, der er brugen af hotellets korridorer og arkitektur, brugen af de øde vandoversvømmende kirkerum og kame-raets langsomme bevægelser hen over vandet og opover by-

Natur, vand og damp. Personerne i Tarkovskijs »Nostalgia« – tolken Eugenia (Domiziana Giordano) forrest, og hovedpersonen André Gorciakov (Oleg Jankovskij) – omsluttet på det nærmeste af deres omgivelser.

muren til indfangningen af den fjerne klippeby. Eksemplerne er legio.

Men, men. Er der enighed om Tarkovskijs talent for at komponere billeder og fremmane syner, kan der være stor uenighed om tolkningen af dem – og ikke mindst om holdningen til hans univers. En af de nemmere holdninger er at lade stå til; at erklære, at en så skøn billedkunst kun kan blive reduceret ved at blive udlagt og fortolket og at man derfor burde nøjes med at hengive sig til den. Dette, er jeg bange for, ville kun alt for godt stemme overens med Tarkovskijs selvopfattelse.

På præmisser der har rødder helt tilbage til romantikken, bliver kunstneren hos ham den anelsesfulde seer, og kunsten det redskab, der kan lade os dødelige ane det skjulte bag fænomenernes verden. Hos Tarkovskij er kunstneren derfor ikke dissident og samfundskritiker, men står over politikken som den der behandler universelle menneskelige vilkår, hvad der naturligvis osse kan have en kritisk pointe. Jeg tror det er på de præmisser at hans film ikke er velanskreve i det sovjetiske hjemland.

AT DELTAGE I BØNNEN

Et par udsagn i »Nostalgia« kan tages til indtægt for dette kunstnersyn. Det ene forekommer, da tolken Eugenia træder ind i en kirke for at se Piero della Francescas »Madonna del Parto«. Kirketjeneren siger til hende, at hun må deltage i bønner for at underet kan finde sted. Ordene kunne være instruktørens til tilskuerne; et bud om at deltage i den sakrale celebrering, filmen er. Senere, og i en helt anden sammenhæng, besværer poeten og skribenten Andrej (!) Gorciakov sig over nogle digtoversættelser. Digte skal ikke oversættes, siger han, og mere end antyder at poesi taler et sprog der overskrider de kunstige grænser, stater og mennesker har skabt.

Med sit poetiske billedsprog ønsker Tarkovskij at overskride grænser og gøre sine film almene, og de skal ikke oversættes, dvs. tolkes, men fattes intuitivt og som et samlet udsagn.

På trods heraf vil jeg alligevel i det følgende give nogle bud på hvad der gemmer sig i al magien.

HJEMLÆNGSEL

Titlen på Tarkovskijs nyeste film er »Nostalgia« og det betyder hjemvé får vi at vide. Når man først ved dét bliver det slående: set i retrospektiv kunne det være titlen på hans samlede oeuvre. Men det er vel at mærke ikke hjemvé i banal spejderlejr- eller turistrejse-forstand, snarere er det en længsel efter et måske aldrig eksisterende hjem, et paradys hvorfra det moderne menneske er forjaget og som nu kun anses som et drømmebillede for det indre øje. Drømmebilledet giver Tarkovskij visuelt kød og blod gennem billeder af Barndommen, Naturen og Kvinden – det være sig Moderen eller Hustruen, der jo i »Spejlet« blev spillet af den samme – og disse elementer smelter så mere eller mindre sammen til et: symbolet på tilstanden før syndefaldet, på den kosmiske harmoni, der måske mere er en smuk drøm end en historisk realitet.

I »Nostalgia« er længslen ellers for så vidt konkret nok begrundet, idet hovedpersonen Andrej Gorciakov, russisk poet og skribent, er i Italien for at samle materiale til en bog om 1700-tals komponisten Sasnovskij. Denne boede i en årrække i Italien, men skrev på et tidspunkt i et brev, at det

ville betyde døden for ham ikke at kunne gense sin fødeegn og indsnuse sin barndoms luft igen. Derfor tager han hjem, men begynder at drikke og ender med at begå selvmord.

Gorciakov spejler sig så at sige i Sasnovskij idet også han drømmer om hjemegnen, der dukker op i genkommende drømmebilleder. Og Tarkovskij kan så spejle sig i dem begge, idet han jo under optagelserne også befandt sig i Italien, i et eksil som han senere har måttet vælge at gøre permanent. Som det fremgår af Sasnovskijs brev og skæbne er der tale om en sand gordisk knude: at vælge Italien ville betyde døden af længsel efter Rusland, og at vælge Rusland betyder døden – af længsel efter friheden. Det er lige præcis Tarkovskijs dilemma og måske årsagen til at han i en interviewfilm har kunnet erklære *kunsten* som eneste mulige hjemland.

Men som sagt er længslens objekt hos Tarkovskij mere end en bestemt plet russisk jord og nogle bestemte mennesker. Drømmebilledet er subjektivt, det er Gorciakovs indre billede farvet af hans melankoli. Blandt andet derfor kan de præsenteres uden overgange som underligt rum- og tidløse, som samtidige med Gorciakov og som både smerteligt nærværende og dog uhåndgribeligt fjerne.

Forbindelsen mellem drømmebillederne og den italienske verden Gorciakov bevæger sig i, vises blandt andet gennem telefonpælene som ses i det allerførste drømmebillede og føres videre i de første billeder fra Italien. Den telefon, der et par gange kimer uden at vi ser nogen reagere på den, kunne være en side af samme sag. Forbindelsen til det fysiske konkrete hjemland og den fysiske konkrete familie er ikke så væsentlig for Gorciakov, der har sin indre psykiske kontakt. I denne indre kommunikation kan den geografiske afstand overvindes i et enkelt blik, hvor Gorciakov *ser* på kvinden i drømmebilledet, der *ser* tilbage på ham. Eller nærværet kan blive så stærkt, at hans stemme høres i drømmebilledet og hendes i hans virkelighed. Tættest på kommer kvinden dog i den tidligere omtalte scene hvor Tarkovskij med lys og skygge modellerer hende frem på Gorciakovs trøstesløse hotelværelse, og hvor hendes varme bløde nærvær afløses af badeværelsets kolde lys og det skræmende lys fra de regnfylde vinduer.

Tidløsheden i drømmebillederne understreges af deres sort-hvide karakter hvor årtiderne forsvinder, og endnu mere af det næsten arketypiske guldalderlandskab, der synes som hentet ud af en fortidig produktionsmåde. Personerne er ligeledes klædt i tøj, der ikke specielt refererer til en nutid. Drømmebilledet bliver således mere en abstrakt-almen modstilling til den italienske nu-tid der er stedet for fremmedfølelsen, end et konkret fysisk sted.

EUGENIA OG DOMENICO

På sin tur gennem Italien følges Gorciakov af tolken Eugenia. Vi møder dem på vej til en afsides kirke for at bese Piero della Francescas gravide madonna: Madonna del Parto. I sidste øjeblik vægrer Gorciakov sig mod at gå ind, måske fordi det indre billede af Kvinden vil blive for smerteligt nærværende, konfronteret med afbildningen. Dette moderbillede får yderligere kød og blod da bedende kvinder åbner klæderne på en madonnafigur, hvorefter hundredevis af fugle flagrer ud. Det er en overdådig frugtbarhed, der samtidig forbinder sig med en frihedssymbolik gennem fuglenes flagren, der trods alt er begrænset af det snævre kirkerum.

»Han er forelsket«, siger hotelværtinden om den melankolske Gorciakov. »Nej«, svarer Eugenia, »han har



Natur og religion. »Stalker«-positionen, mand, hund og vand, indtages her i omgivelser som afgrænses af en kirkeruin.

hjemvé«. Og den kødeligt nærværende Eugenia kan ikke kompensere herfor. Alt for lidt svarer hun til hans indre billede af Kvinden. Som kirketjeneren siger, så er det kvindens pligt med opofrelse og tålmodighed at føde og opfostre sine børn. Det vil Eugenia ikke. »Åh, du vil være lykkelig«, siger kirketjeneren og tilføjer, at der er vigtigere ting end lykke.

Gorciakovs opfattelse af kvinden harmonerer et langt stykke af vejen med kirketjenerens. Det understøttes blandt andet af, at den kvinde, der bliver næsten fysisk nærværende i hans hotelværelse, er gravid, og mere generelt af at kvinden i drømmebilledet næsten konsekvent forbindes med den frugtbare og frodige natur. Hun bliver dermed til sindbillede på romantikkens alnatur, selve verdensaltets urmoder og årsag til alt liv.

I Bagno Vignoni hvor de indlogerer sig, møder de Domenico, der af beboerne karakteriseres som en galning der i syv år spærrede sin familie inde i sikker forvisning om dermed at frelse dem fra verdens undergang. Mellem Gorciakov og Domenico opstår en forståelse, thi de er besat af samme længsel efter en altfavnende integration med verdensaltet. »Man må ville noget større«, siger Domenico og mener dermed, at det ikke er nok at frelse sin familie, man må frelse verden. Det kræver sammenslutning, mener han, for én dråbe og én dråbe er ikke to, men én større, et udsagn

der gentages i hans vægmaledede regnestykke: $1+1=1$. Derfor tager han til Rom for at tale til masserne, for hvem han blandt andet beretter at livet er enkelt: se blot på naturen. Men hans tilhørere er en samling gale, der ikke lytter, og da han til sidst lader sig antænde som en fakkell, er det uden effekt.

Gorciakov, der i et spejl i en drøm har set både sig selv og den fraværende Domenico – et billede på deres forståelse – beslutter sig til at udsætte hjemrejsen for i stedet at gennemføre Domenicos oprindelige projekt til verdens frelse: at føre et brændende lys tværs gennem de hellige livgivende kilder, fra den ene bred til den anden.

Gennem dette projekt, der først lykkes den magiske tredje gang, enten dør eller afkræftes Gorciakov, og i filmens sidste billede ser vi ham (gen)forenet med det gennommende drømmebillede. Han er dog ikke tilbage i sit hjemland, for naturen, viser det sig gennem en langsom baglæns *tracking*, er nu omsluttet af en tidligere besøgt katedral. Tydeligere kan det vist ikke siges at længslen efter hjemmet er en længsel efter et drømmebillede, efter en sakral alnatur der kunne være hentet ud af Caspar David Friedrichs billedbog.

At filmens sympati ligger hos Gorciakovs projekt, fremgår klart af sammenhængen. Gennem én lang kamerabevægelse fastholdes hans lange, pinefulde vandring i tre forsøg,

og da den til slut lykkes, toner Verdis Requiem frem på lydsiden. Overfor dette står Domenicos optræden som en tom oratorisk udfoldelse, filmet uden liv og engagement og med hans død omgivet af flammer, kun ledsaget af hans egne skrige.

GENFØDSLEN OG DET EVIGE LIV

Frugtbarhed og fødsel er genkommende motiver i filmen. Jeg har omtalt »Madonna del Parto« og de befriede fugle, og har antydnet hvordan Gorciakovs drømmebillede hænger sammen hermed. Det mest storladne udtryk for denne tankegang finder man dog nok i Gorciakovs afsluttende vandring. For med vandet som et klassisk moderskøds- og fødselssymbol og med ilden som et udtryk for Gud, faderen og den hellige livskraft, så bliver den afsluttende vandring intet mindre end en genfødselsseance, hvor livsprincippets hellige flamme sikres overlevelse gennem Gorciakovs selvpofrelse. Og det sker på trods af at vandet i netop denne scene næsten er tørret bort for kun at blotte – i nærbilleder – diverse affald fra de hellige kilder. På trods af dette synlige forfald ender filmen i et håb, også selv om det i det sidste billede er henlagt til det hinsides, som åbenbart er det sted drømmebilledet kommer fra.

Anderledes pragmatisk end denne symbolske frelse af livet, er Domenicos indespærring af familien, og – ikke mindst – de badendes drøm om at opnå evigt liv fra de hellige kilder. Her er der højst tale om at frelse sig selv og sine kære fra al kødets gang, mens det for Gorciakov handler om livets princip og muligheden for at realisere drømmebilledet.

ROMANTIKKEN, TARKOVSKIJ OG FRIHEDSLÆNGSLEN

Som det fremgår er der en god del romantisk livs-, kunst- og kunstneropfattelse i Tarkovskijs film. Kvinden er ikke

kun den kødeligt (eller følelsesmæssigt) savnede, men selve sindbilledet på frugtbarhedens og livets idé, og hjemmet er ikke kun et hus, men et sted hvor fremmedheden kan ophæves, hvor subjekt og objekt kan smelte sammen i en henflyden i alnatures moderskød.

Kunstnerens lod er det, at berette om sine anelser om denne oprindelighed der får skildringen af jordelivets nuværende ufrie eksistensform til at være andet end en protest mod et bestemt politisk system. Når Domenico kan sige, at Gud (som vi ikke ser), *er*, mens Sankt Katarina (som vi ser) *ikke er*, er det et udtryk for at den skjulte idealernes verden er den virkelige, mens det vi ser kun er en sølle fænomenernes afspejling heraf.

Det i flere af Tarkovskijs film evigt flydende vand og den evigt brændende ild er det synlige udtryk for denne længsel efter en genfødsel i den sande verden, og de ofte genkommende referencer til at flyve signalerer længslen efter friheden – i løsrivelsen fra jorden.

Friheden flyver, synger også de hjemlige Clausen og Petersen, men de ender med med pragmatisk fornuft at ønske den ned på jorden. Ja tak.

Det har været guf for medierne at Tarkovskij har måttet vælge eksilet, for var det ikke udtryk for den kunstneriske friheds pauvre vilkår i Sovjet? At Tarkovskij ikke føler sig som dissident og at han helst ville arbejde i Sovjet, forandrer åbenbart ikke meget ved mediernes brug af ham.

Kun tiden vil vise om han får bedre arbejdsmuligheder i Vesten, men det ville dog ikke være overraskende hvis interessen for den politiske brug af Tarkovskij ikke følger hånd i hånd med interessen for en kunstner. Når først nyhedens interesse har lagt sig og diverse vestlige lande har vist deres kunstneriske og kulturelle frisind ved at financiere hans filmprojekter, kan det meget nemt vise sig at Tarkovskij er kommet fra asken i ilden. Hans kompromisløse kunstsyn og svært tilgængelige film harmonerer nemlig ligeså dårligt med den vestlige opfattelse af filmen som underholdning og profitmaskine, som med den sovjetiske. Jeg mener: man behøver blot at forestille sig Det Danske filminstituts konsulenter med et manuskript af Tarkovskij!



NOSTALGHIA

Nostalghia. Italien 1983.

P-selskab: Opera Film. For Rete 2 TV, RAI. I samarbejde med Sovin Film. **Instr:** Andrei Tarkovskij. **Instr-ass:** Norman Mozcato, Larissa Tarkovskij. **Manus:** Andrei Tarkovskij, Tonino Guerra. **Foto:** Guiseppe Lanci. **Kamera:** Giuseppe de Biasi. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ermينيا Marani, Amedeo Salfa. **Ark:** Andrea Crisanti. **Dekor:** Mauro Passi. **Kost:** Lina Nerli Taviani. **Musik-kons:** Gino Peguri. **Tone:** Remo Ugolinelli, Danilo Moroni, Filippo Ottoni. **Lyd-E:** Massimo Anzellotti, Luciano Anzellotti. **Medv:** Oleg Jankovsky, Erland Josephson, Domiziana Giordano, Patrizia Terreno, Laura de Marchi, Delia Boccardo, Milena Vukotic, Alberto Canepa, Raffaele di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia. **Stemmer:** Lia Tanzi, Sergio Fiorentini. **Længde:** 126 min. **Udl:** Camera. **Prem:** 17.8.84 – Grand.

Den gale (Erland Josephson) og Gorciakov. Bemærk spejleffekten.