

Tarkovskijs Pathétique

Offeret, den russiske eksil-instruktørs seneste værk der fik juryens store specialpris i Cannes, er et mesterværk af klassiske dimensioner.

af Peter Schepelern

Sovjet har en tradition for at forstøde sine bedste kunstnere. Stravinskij, Rachmaninov, Nabokov, Solženitsyn, Nurejev og Baryshnikov forlod landet for at friste eksilet i Vesten, og de der blev hjemme – som Prokofiev, Šostakovič, Mandelstam, Babel, Meyerhold, Pasternak – måtte døje forskellige grader af forfølgelse. For filmen har det ikke været meget lettere: Vertov, Dovženko, Pudovkin og især Ejzenštejn blev, hver på sin måde, chikaneret af de politiske magthavere, og i moderne sovjetisk film ser det ikke bedre ud: Vassilij Šuksin og Larissa Šepitko er døde i utide (hvad regimet muligvis ikke kan gøre for), Sergej Paradžanov er blevet forvist til Sibirien og nægtet arbejdstilladelse, og både Otar Ioseliani, Andrej Michalkov-Končalovskij og Andrej Tarkovskij lever nu i Vesten.

Tarkovskijs eksil var reaktionen på tyve års træg kamp mod de sovjetiske forhold, som trods møje og besvær alligevel resulterede i fem mesterlige film, fra den sensationelle debut *Ivans barndom* (Ivanovo detstvo, 1962), om en dreng der ødelægges af krigen, over det grandiose middelalderepos om ikonmaleren Andrej Rublov, *Den yderste dom* (1966), den metafysiske rum-fantasi *Solaris* (1972) og den komplekse erindringsvision *Spejlet* (Zerkalo, 1974) til science fiction-fablen *Vandringsmanden* (Stalker, 1979). Størst besvær havde han med *Den yderste dom*: Filmen blev skrevet (i samarbejde med Končalovskij) i 1964, optaget 1965-66, men derefter henlagt og trods ihærdige anstrengelser fra den franske kulturminister Malraux lykkedes det først i 1969 at få den til Vesten, hvor den fik pris i Cannes og, trods russiske protester, blev vist illegalt i Paris. I 1972 får den omsider eksporttilladelse og frigives samtidig til begrænset distribution i hjemlandet.



Det vedbliver at være vanskeligt for Tarkovskij at realisere sine projekter, der da unægtelig også ligger fjernt fra partiets anvisninger, sådan som de f.eks. formuleres i centralkomiteens resolution fra august 1972, hvor den enkelte films opgave defineres som »aktiv hjælp til at bearbejde de brede masser i marxistisk verdensanskuelse, opdragelse af folket til uselvsk opofrelse for vores internationale socialistiske fædreland, sovjetpatriotisme og sovjet-internationalisme og bekræftelse af kommunistiske moralprin-

cipper«. Men det hører til paradokserne i sovjetisk kulturpolitik, at Tarkovskij, trods al modgang, faktisk fik mulighed for at lave sine højest egenartede produktioner, kulminerende med den hæmningsløst private og introspektive *Spejlet*, der konsekvent lod hånt om alle sovjetfilmens fortællelemæssige og tematiske konventioner og i stedet fordybede sig i de evige emner: Jeg'et, erindringen, tiden, historien, naturen.

Da hans første film, *Ivans barndom*, som med sit sujet fra Den store fædrelandskrig

ellers måtte formodes at behage de ideologiske censurinstanser, blev kritiseret ikke mindst i vestlige kommunistkredse, kom Sartre til undsætning: Filmens stærkt symbolbodede stil var ikke borgelig dekadence, men 'social-surrealisme', forklarede han. Det var sympatisk af Sartre at tage Tarkovskij i forsvar, men om ikke før så i hvert fald siden blev det klart, at censorerne havde ret: Dette er ikke sovjetisk ortodoksi – det er slaviske sjæl, metafysisk forklarelse og profetisk vision 24 gange i sekundet. Tarkovskijs værker er ikke baseret på opbyggelig socialisme, men på kristen mytologi: Det drejer sig om tro og frelse, om død og genopstandelse, om korsfæstelse og offerhandling. Og i længden kunne det ikke gå, han forlod sit Rusland: ТАРКОВСКИЙ blev til Tarkovskij, Tarkov-sky eller Tarkovskij . . .

Leonardo da Vincis ufuldførte »De hellige tre kongers tilbedelse« (1481) hænger på væggen hos Tarkovskijs hovedperson og knyttes med sin fremstilling af det hellige barn ved træet sammen med filmens egen myte om den lille dreng, som giver det døde træ vand.



Hans nye film, *Offeret* (Offret – Sacrificatio, 1986), er som den foregående italienske *Nostalgia* (1984), et værk fra eksilet. Det er en lang, dæmpet og intens film, der skal indtages med samme andagt som når man lytter til en adagio af Bruckner, men selv om den også – som de fleste af Tarkovskijs andre film – er fuld af mystik og dunkel dialog, så har den dog en ganske enkel handlingsfabel. Den udspiller sig i og omkring et ensomtbebyggende hus ved Gotlands kyst, og her møder vi i løbet af et sommerdøgn – nærmere betegnet den 19. juni 1985 – kulturjournalisten Alexander (Erland Josephson), der efter en afbrudt karriere som skuespiller nu ernærer sig som kritiker og forelæser, samt hans familie – hustruen, den voksne datter og den lille søn, tjenestepigerne, husvennen Victor og postbuddet Otto. Det er Alexanders fødselsdag, hvor han får besøg af et par venner og nyder familielivets sædvanlige velsignelser, men i tussmørket hensættes han i et mareridt: atomkrigen er brudt ud, verden står foran sin undergang. Han beder til Gud og afgiver et løfte: hvis Gud vil standse alt dette og bringe verden tilbage, sådan som den var før, vil Alexander forlade sin familie, øde-

lægge sit hus, afskære sig fra sin elskede søn – afstå fra alt som binder ham til verden. Om morgenen finder han verden i bedste orden igen, og må følgelig bringe sin offergave.

Denne fabel om en pagt og dens følger – med dens allusioner til Abraham/Isak, Iphigenia og Faust (ikke mindst i Thomas Manns udgave, hvor den djævelsforskrevne kunstner må se sin lille nevø dø, fordi han i modstrid med pagten elsker ham) – er omsvøbt af ob-skure og kapriciøse temaer, men står alligevel klart frem: Alexander er lidt af en galning, men af en barnlig uskyld – som i *Nostalgia* hvor Josephson også var en hellig dåre, der ville redde verden med en rituel offerhandling. Tarkovskij har i mange år haft planer om en adaption af »Idioten«, hvor personerne på skift ofrer sig for hinan-

den: For tre år siden fortalte han i New York om projektet, der skulle hedde »Self Sacrifice«, og det er åbenbart at Dostojevskijs overjordiske gode fyrst Myškin er et forlæg for Alexander, der netop har spillet rollen engang: Den blev hans gennembrud, fortælles det, men fik ham også til at opgive karrieren. Han frygtede, at skuespiller-professionen ville få hans eget jeg til at gå i opløsning. Nu går han så rundt i sit beåndede eksil, overdådigt smukke stuer i et prægtigt hus, beliggende mellem himmel og hav i et karriert, men sjælfult landskab, det hele knap nok berørt af modernitetens indflydelse – det eneste sikre tegn på at vi befinder os i 1985 er det JVC-stereoonlæg, som han spiller sin japanske musik på. Det er al denne skønhed, han må ofre for at frelse ikke verden, men bare *sin* verden.

Offeret er svensk, men, forsikrer Tarkovskij, »selv om jeg nu laver en film i Sverige med svenske skuespillere, bliver det alligevel en russisk film«. Det er da også slående, at han, øjensynlig uanfægtet af eksilet, fortsætter sit værk, udlændigheden er kun en bekræftelse af den eksistentielle hjemløshed, som alle hans fremmedgjorte protagonister har måttet døje, men som alligevel benægtes af en ejendommelig evne til at genfinde hjemstavnen de særeste steder: Det russiske hjem kom mirakuløst til syne i *Solaris* som en ø midt i planetens hav, i *Nostalgia* viser det sig i den gigantiske toscanske katedral, nu finder han det i Sverige (på det geografiske punkt som ligger fædrelandet nærmest). Og her instrumenterer han med hele sin eminente cinematografiske kunst endnu engang sine kendte temaer i et stort symfonisk billeddigt fra et mærkværdigt besjælet univers, der veksler mellem katastrofens askegrå farver og evighedens nordiske pastel af vibrerende lys: Her er et stumt og lidt gådefuldt barn – som i *Vandringsmanden*; her er ildebrand – som i *Spejlet*; her er en stemningsfuld landvilla – som i *Solaris* og *Spejlet*; her er krig eller spor af krig som i *Ivans barndom*, *Den yderste dom*, *Spejlet* og *Vandringsmanden*, her er en heks – som i *Den yderste dom*, og svævende kroppe som i *Spejlet*. Her er den mystiske telefon som ringer i det brændende hus sådan som den ringer i *Vandringsmandens* forbudte zone, og her er mælken der slynges ud over gulvet fra den splintrende flaske – som i *Spejlet*. Men især er der naturen – træstammerne, græsset, bladene, vandet – som mytologiseres med en egen panteistisk fromhed i hele Tarkovskijs produktion. Og der er de suggererende fremvisninger af forfald og opløsning, tingenes tavse sprog der taler om hele verdens gradvise men ubønhørlige krakelering og fragmentariske undergang, en auteur-signatur som han i næsten alle filmene giver en prøve på: kameraet glider afsøgende afsted, lavt hen over overfladen, hvor vandet siver og pibler, hen over smuldrende sten og råddenskab med stumper af ting, forrevent tøj, flået emballage, mønter, redskaber, våben, bøger, på vej til at nedbrydes og fortæres af forgængeligheden, afdækket af denne undergangens arkæolog som et sidste vidnesbyrd om at mennesket har været her.

Det er den yderste dom for menneskene og deres klode, men samtidig en paradoksal

Herunder: Tarkovskij (t.v.) og Sven Nykvist (midten) under optagelserne.





Erland Josephson og Sven Wollter.

påpegnning af kunstens udødelighed midt i det apokalyptiske forfald: I alle filmene har Tarkovskij, midt i fremvisningen af den kæntrende fortabte verden, fremmanet den europæiske kulturarv som en besværgelse: I *Ivans barndom* associeres der fra Verdenskrigens gru til Dürers Apokalypse, *Den yderste dom* handler direkte om en maler hvis værker vises til sidst i filmens eneste farvesekvens, i *Solaris* hænger Brueghels billeder i rumstationens dagligstue, i *Spejlet* ser drenge i en bog med Leonardos tegninger, i *Vandringsmanden* finder man en Rembrandt-radering inde i zonen, i *Nostalghia* ser vi på Piero della Francescas madonna – og her i *Offeret* blader Alexander i en bog om ikonmalerne, men betragter især Leonardo-reproduktionen, »De hellige tre kongers tilbedelse« (fra Ufficiene i Firenze), der er filmens gennemgående logo. Hemmelighedsfuldt anslår billedet filmens temaer: den gamle mands offergave til det guddommelige barn og træets hellighed som symbol på livets uovervindelighed (sådan som det fremstilles i filmens indrammende metafor: myten om munken, der planter et udgæet træ og vander det så vedholdende at det mirakuløst sætter blomster). Også den klassiske musik har givet efterklang i Tarkovskijs film: I *Solaris* hører vi Bachs orgelkorale »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ!«, i *Spejlet* Purcell, Pergolesi og mere Bach, i *Nostalghia* Verdis rekviem og Beethovens Niende. *Offeret* begynder og slutter med et af de mest bevægende stykker religiøs musik i den vesterlandske kultur, alt-arien »Erbarme dich« fra Bachs Matthæuspassion: Hos Bach er det en appel til Gud om at forbarme sig over os, hos Tarkovskij udtrykker den med sin raffinerede vekslen mellem den høje soloviolin og den dybe alt-stemme hele filmens anrøbelse, bønne om at frelse verden for dens skønheds skyld.

Tarkovskij karakteriserer i sine skrifter (tysk udgave 1985: »Die versiegelte Zeit«) filmen som det medium, hvor »mennesket for første gang i kunsten og kulturens historie har fundet mulighed for at fastholde tiden«: tiden bliver forseglet på celluloid. I sine film har han da også brudt med Ejzenštejns montage og dyrker i stedet den lange uklippede

sekvens, men aldrig så ekstremt som her: *Offeret* begynder og slutter med en 6-7 minutter lang optagelse. Den sidste er bravournummeret i Tarkovskijs produktion: handlingen kulminerer i situationen hvor personer farer hid og did foran offerbålet, betragtet på afstand af det bevægelige kamera – og så var det nær ikke blevet til noget: Første gang, scenen blev optaget, havde Sven Nykvists kamera motorstop, så hele huset måtte bygges op og brændes af igen før det lykkedes – men så blev det også en mageløs scene. Kun med den tidlige spændthed, som opnås i disse store ubrudte forløb, kan Tarkovskij forsegle tiden, fastholde dens fluidum i samme paradoksale evighed som fluen i et ravstykke.

Det er et stærkt personligt værk fra et eget univers, men ikke uden affiniteter til andre universer. Man mærker, at Tarkovskijs Got-

land ikke ligger fjært fra Bergmans Fårö: Som sin svenske kollega ser Tarkovskij gennem hjemmets lange ulvetime på sine personer som i et spejl, deres hvisken og råb lyder i stilheden, hvor de søger efter lys i mørket. Men hvor Bergman i den for så vidt parallelle *Skammen* lader kunstneren bryde sammen og brutaliseres af krigstruslen, optræder kunstnerskikkelsen hos Tarkovskij som verdensfrelser med en magt hinsides liv og død. Tarkovskij øser suverænt af kilderne, trods sin forholdsvis stramme dramaturgiske form har filmen en rigdom af temaer og skikkelser – der er den hysteriske hustru og hendes neurotiske liaison med husvennen Victor; det Nietzsche-læsende postbud der har en samling af dokumenterende okkulte hændelser; den islandske tjenstepige Maria som egentlig er en heks, men angivelig en 'god' heks; den stumme søn som får talens brug til sidst – »I begyndelsen var ordet, hvorfor det, far?« – for slet ikke at tale om det anstrøg af østerlandsk visdom der fejer gennem denne kristent/hedenske verden ligesom mursejlernes luftlette fugleskrig hviner gennem himmelrummet. Det er også en symfoni om døden, om dødens lethed: en fortrovningsfuld *symphonie pathétique*.

Offeret

Offeret – Sacrificatio. Sverige/Frankrig 1986. Svenska Filminstitutet/Argos Films. P: Anna-Lena Wibom. P-leder: Katica Farago. Instr. + Manus: Andrej Tarkovskij. Foto: Sven Nykvist, Lasse Karlsson. Klip: Tarkovskij, Michal Leszczyński, Henri Colpi. Design: Anna Asp. Musik: J.S. Bach »Erbarme dich« fra Matthæuspasjonen; Watazumido Shuso på hotchiku-fløjte; kvægløkkesange fra Dalarna og Härjedalen. Optaget i Filmhuset i Stockholm, på Närsholm på Gotland og ved Haga slot, Enköping. Medv.: Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Allan Edwall (Otto), Gudrun S. Gisladottir (Maria), Sven Wollter (Victor), Valérie Mairesse (Julia), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (drenge). Længde: 145 min. Udl: Camera Film. Verdensprem: Grand, København 12.5.1986.

*Huset og modellen:
modellen er sønnens gave til
faderen, huset er faderens
offergave til Gud.*

