

# At erkende verden



## MENNESKESKILDRINGEN I TARKOVSKIJS FILM

*Den sovjetiske litteraturforsker Michail Bachtin har med begreberne monologisk og dialogisk indkredset nogle karakteristiske fortællestrukturer. Lena Israel argumenterer for, at Bachtins opfattelse af det dialogiske også kunne gælde Tarkovskijs film, hvis dramaturgi og menneskeskildring adskiller sig så markant fra den dominerende vestlige opfattelse.*

**P**å et spørgsmål om hvorfor han føler sig draget af det slaviske temperament, svarer Gérard Depardieu, at det er 'dybere, galere. I USA skal man vinde, men det slaviske temperament finder glæde både i at vinde og tabe.' Denne livsholdning kunne gælde personerne i Dostojevskijs værker. Og i Michail Bachtins beskrivelse af menneskeskildringen hos Dostojevskij findes en hel del, som også kunne gælde for Tarkovskij og hans måde at gestalte mennesker på.

Der findes mange scener i Tarkovskijs film som belyser det gådefulde, det modsigelsesfulde og overraskende i mennesket. I *Den yderste*

af Lena Israel

*dom* er der en mærkelig scene. Efter at have reddet en udviklingshæmmet, stum pige fra tatarerne, befinder ikonmaleren Rublev sig med hende i vintersneen i klostrets gård. Der er hungersnød, han er holdt op med at male og har afgivet et løfte til Gud om at tie. Pludselig kommer en flok tatarer ridende ind i gården. De slænger noget kød til pigen og gør nar af hende: giver hende en hjælm på hovedet og griner af hende. Selv spiller hun komedie og får dem til at

grine endnu mere. I sin uvidenhed som tilskuer synes man, at den stakels pige ikke ved, hvad hun gør. Da en af tatarerne vil have pigen som hustru og beder hende følge med sig, griber Rublev ind. Men da sker det fuldstændigt uventede, at pigen støder ham bort og lykkelig følger med den vilde tatar på hesten. Pigen handler hermed helt imod det billede, man har fået af hende. Hun viser sig desuden i stand til selv at vælge, hvordan hun vil have det, selvom konsekvenserne af hendes valg får stå uklart hen.

Det er en fuldkommen overraskende scene. Pigens handling stemmer her hverken overens med Ru-

blevs syn på hende eller tilskuerens oplevelse af hende. Måske kan man sige, at hun heller ikke stemmer overens med sig selv. Men det er som om personens genuine liv findes netop i det punkt, hvor denne ikke-overensstemmelse skaber sit rum. Og det er gennem mødet med et andet menneske, at denne ikke-overensstemmelse gøres mulig, at det gøres muligt for mennesket at overskride sine tidligere definitioner.

Denne scene indeholder flere træk, der er karakteristiske for Tarkovskijs måde at skildre mennesker på, en måde som kan sammenlignes med Dostojevskijs, sådan som den fremtræder i Bachtins analyse i *Problems of Dostoevsky's Poetics*: Her findes flertydigheden i mennesketegningen, relationismen som udgangspunkt for beskrivelsen af menneskelige handlinger og samspillet individerne imellem, her findes en vægren ved at finalisere nogen gennem en bestemt definition. Hos Dostojevskij har vi den polyfone flerstemmighed: hver og én har sin egen røst og må lade sig høre. Det dialogiske og selvbevidstheden er styrende for personernes handlinger.

### **To mennesketyper, to menneskesyn**

Jeg vil groft skelne mellem to typer menneskesyn på film. For det første findes der et traditionelt psykologiserende syn med stærke islæt af populariseret psykoanalyse, hvor betoningen ligger på menneskets egen-skaber, dvs. på det der findes i mennesket som indre drivkræfter. Vi får, sammenflettet med filmens dramatiske struktur, et portræt af en persons karakterstruktur. Dette er det sædvanlige i amerikanske film.

Mod dette menneskesyn stiller jeg det, som Tarkovskij repræsenterer, og som er sædvanlig i sovjetisk film med en episk-lyrisk dramaturgi: den relationistiske eller interaktionistiske, som betoner det, der sker *mellem* mennesker, deres sociale relationer, og ikke eventuelle, mere eller mindre faste, indre personlighedstyper.

Tænk på havescenen i *Spejlet*. Tarkovskijs mor sidder på gærdet udenfor det gamle træhus på landet og venter, måske, på sin bortløbne mand. Pludselig dukker en fremmed op på marken og indleder et kontaktforsøg efter først at have spurgt om vej. Kvinden føler sig truet. Hun antyder, at hun er gift og ser uroligt efter sine børn. Manden sætter sig

ved siden af hende, og gærdet bryder sammen, mens de to havner i græsset. Og så kommer manden med nogle yderst mærkelige kommentarer: 'Hvor er det dejligt at falde med en så interessant kvinde,' siger han først. Og så forandres tonefaldet: 'Har De tænkt på, at selv planter har en bevidsthed... vi bliver bare stressede og glemmer naturen inden i os...'

Mødet ændrer nu karakter, men hvad er der egentlig sket mellem manden og kvinden? Deres møde leder ikke frem til noget synligt resultat, det driver ikke filmens handling frem. Og manden forsvinder for aldrig mere at dukke op i handlingen. Trods det har han efterladt uudslettelige spor, og da han forsvinder, vender han sig om to gange og ser på hende, samtidig med at en næsten usynlig vind fejer ind over marken. Det er som deltager selve naturen i dialogen som selvstændigt subjekt. Vi ved næsten ingenting om de to mennesker, der her bindes sammen gennem denne hændelse. Mennesket bliver, hvad det er, just i det øjeblik, hvor det vælger at relatere sig til et andet menneske på en bestemt måde. Ingen af de to lader sig udtømme af deres funktionelle karakteristik, kan ikke reduceres til deres funktion i handlingen. De indgår snarere i 'bihandlinger,' som har et eget liv, men bidrager til helheden. Relationerne mellem dem vendes om flere gange. De handler ikke ud fra deres eventuelle karaktertræk, men det der sker netop i den situation, hvori de befinder sig, bestemmer deres handlinger. Det betyder også, at menneskelige relationer kan vises i sine modsætninger. Disse modsætninger behøver ikke at blive løst op eller lagt tilrette. I stedet står de ofte tilbage. Dette har at gøre med polyfonien: der er mere end een stemme, der kommer til orde. Dette træk fandt man allerede i Tarkovskijs eksamensfilm.

### **Monolog og dialog**

I mange film med angelsaksisk – oftest amerikansk – dramaturgi, er der kun et subjekt, hvis verdensbillede bliver altoverskyggende, mens andre mere eller mindre bliver til blotte objekter for subjektets tænken. Objekterne omkring dette subjekt er som oftest mindre selvstændige og tjener i sidste ende kun til at være nødvendige dele af intrigens konstruktion.

En sådan film er monologisk. I

den lader instruktøren et subjekt skabe verden ud fra sit eget standpunkt og underkaster alt dette. Her er det også sådan, at verden må være skabt i et enkelt stykke. Enhver svækkelse af denne monologiske kvalitet indebærer en svækkelse af den dramatiske effekt. Personerne mødes på baggrund af en klart defineret og helstøbt verden. Hele det traditionelle begreb om en dramatisk handling 'som det der opløser dialogiske modsætninger, er helt og holdent monologisk. En virkelig mangfoldighed af niveauer ville forstyrre dramaet, fordi en dramatisk handling i sin tillid til verdens enhed, ikke ville kunne forene eller løse dem,' skriver Bachtin.

I den monologiske fortælling består samfundet af en fast struktur, og truslen indtræder, når denne trues af opløsning. På sæt og vis er dette en hierarkisk og til og med autoritær position, hvor der ikke kan finde en virkelig dialog sted mellem flere ligeværdige og ligestillede subjekter.

Som modsætning til denne monologiske subjekt filosofi finder man den dialogiske intersubjektivitets filosofi. I Tarkovskijs film 'inkorporeres ikke en masse personer og skæbner i én eneste objektiv verden, oplyst af én eneste udenforstående bevidsthed,' instruktørens, men snarere 'en pluralitet af bevidstheder med samme rettigheder og hver og en med sin egen verden, kombinerede med, men ikke opslugte af handlingens enhed.' Tarkovskij skaber 'ikke slaver, men frie mennesker, der er i stand til ikke at være enige med ham og endda kan gøre oprør mod ham.' Instruktøren indtager en dialogisk position i forhold til sine personer. Tarkovskij taler ikke *om* en person, men *med* den.

Dette hænger også sammen med, at tolkningen af filmen ikke er bestemt på forhånd, men er åben. Tilskueren må selv træde i dialog med filmens personer for at kunne skabe sig et billede af, hvad der sker. Han bliver ikke en passiv modtager, men aktivt medskabende, og hverken personerne eller deres argumenter er afsluttede. Tilskuerens kunstneriske visualisering finder ikke sted før hovedpersonens egne virkelighedsbilleder. I stedet bliver virkeligheden en funktion af personens egen bevidsthed om denne virkelighed. En hovedperson er interessant 'som en speciel synsvinkel på verden og sig selv, som en position, der tillader ham at tolke og vurdere sit eget jeg



Fra *Stalker*: De tre gestalter forskellige aspekter af tilværelsen. Side 34: Andrej Rublev og Teofanes fra *Den yderste dom*.

og den omgivende virkelighed.' Det vigtigste er ikke 'hvordan helten fremtræder for verden,' men først og fremmest 'hvordan verden fremtræder for helten.'

Man kan sammenligne denne måde at skildre på med Orsen Welles' i *Citizen Kane*, hvor Kane overhovedet ikke er sig selv bevidst. Kun vi tilskuere ved noget og ved mere om ham, end han ved om sig selv. Instruktøren giver os det sande billede af Kane. Han giver os nøglerne, han giver os tolkningen. Der findes altså en tolkning af Kane udenfor ham selv, en tolkning bygget på populariseret psykoanalyse.

Dette er modsætningen til Tarkovskijs menneskebillede. Tarkovskij anvender, ligesom Dostojevskij, 'ikke en persons ryg til at eksponere hans ansigt.' Tilskueren får ikke flere informationer om personerne, end de har om sig selv. Instruktøren er ikke en udenforstående psykolog, som giver tilskueren de rette ledetråde for tolkningen. I Tarkovskijs film har personerne en egen integritet og selvstændighed.

### **Den polyfone menneskeopfattelse**

Kritikerne har indimellem givet ondt af sig, dels fordi tilskueren har svært ved at identificere sig med Rublev i *Den yderste dom*, dels fordi han i diskussionerne mellem grækeren Teofanes og Rublev ikke kan afgøre 'hvem af de to mænd, der er den bedste til at vurdere,' for nu at bruge Le Fanus formulering.

Men det er netop et udtryk for filmens ikke-psykologiserende og polyfone menneskeopfattelse. Filmen vil ikke aftvinge tilskueren skridt for skridt at slutte sig til Rublevs karakter og udvikling. 'Rublevs livshistorie er et komplet mysterium,' skrev Tarkovskij og Konchalovskij i deres manuskript og fortsætter: 'vi har ingen planer om at afsløre hans livs gåde.'

Det er på sine vandringer, at Rublev møder personer, der som Teofanes medvirker i kraft af deres egen integritet. De idéer han støder på, er udtryk for netop dette særegne menneskes måde at se og tolke verden på. Og verden 'eksisterer i et specifikt aspekt for den enkelte.' Derfor kan Rublev og Teofanes føre en dialog med hinanden, som aldrig afsluttes eller kan afsluttes. Det handler her ikke om, hvem der er den overlegne eller vinder, eller om hvem der har ret. Der findes ikke sådanne bagvedliggende styringer fra Tarkovskijs side. De to repræsenterer forskellige standpunkter, og det er indholdet i deres forskellige måder at forholde sig på, tilskueren får mulighed for at reflektere over. Teofanes kunne også repræsentere en side af Rublevs indre modsætninger, hans egen tvivl og selvreflektion. Således indtager Rublev senere, da de mødes igen, Teofanes' tidligere synspunkter. Det sker efter Teofanes' død, da denne helt konkret åbenbarer sig og fører en samtale med Rublev i den ødelagte kirke.

Hver person giver udtryk for eller er en livsholdning, en idé om verden og livet. For at kunne udtrykke denne livsholdning er personerne afhængige af en dialog med andres livsholdninger eller idéer. 'En persons genuine liv gøres kun tilgængeligt gennem den dialogiske penetration af denne personlighed, hvorigennem den frit og i gensidighed afslører sig selv.' I en andens mund er sandheden om et menneske derimod ikke rettet dialogisk mod dette menneske og er derfor en andenhånds sandhed og en løgn, som degraderer mennesket. Den er monologisk, eftersom den anden er et objekt og ikke et subjekt.

Idéen lever ikke i en persons isolerede individuelle bevidsthed. Hvis den forbliver dér, degenererer den og dør. Måske er det dét, der sker med Rublevs 'fjende' Kyril. Han er

misundelig på Rublev og forlader klostrets fællesskab i bitterhed. Han vender tilbage langt senere, dog uden at have ændret sig nævneværdigt. Det er som om Kyril er en slags parasit, der ernærer sig af andres idéer og skaber sig en livsløgn, som opfylder ham til det sidste åndedrag. Hans idé, hans måde at se og tolke verden på, er ikke dialogisk, men indesluttet i ham selv.

I *Spejlet* beskriver Tarkovskij en bevidstheds måde at tænke på, med alt hvad det indebærer af idéer, tanker, drømme, erindringer, associationer m.m. Men selv denne bevidsthed er dialogisk. Manden i filmen taler hele tiden med sin mor, sin eks-hustru og søn. De er alle med til at skabe mandens bevidsthed. Det samme gælder Rublev. Idéen, livsholdningen, bliver på denne måde ikke en subjektiv, individuel psykologisk struktur, som findes permanent i en persons hoved. Idéen er i stedet interindividuel og intersubjektiv. Dens udstrækning er ikke den individuelle bevidsthed, men dialogen mellem bevidstheder. Idéen, livsholdningen, er en levende eksistens, der skabes i mødet mellem forskellige bevidstheder. Idéen er naturligvis dialogisk, siger Bachtin, og den monologiske form er bare en konstruktion skabt af vor moderne ideologi.

I *Solaris* diskuterer de forskellige forskere på rumstationen deres idéer med udgangspunkt dels i deres varierende synspunkter på videnskab og dels i deres forskellige erindringer, som planeten Solaris konkretiserer. Ingen bliver udgangspunktet for gestaltningen af verden eller bliver instruktørens talerør. Det samme gælder *Stalker*. Ingen af de tre mænds vejviserens, forfatterens eller naturvidenskabsmandens – forskellige verdensbilleder bliver fremherskende, hvad gælder menneskesyn eller dramaturgi. Deraf måske filmens gådefuldhed. De tre gestalter forskellige aspekter af tilværelsen, også gennem deres hver især specielle form for menneskelighed. Ingen af dem fremstilles som mere perfekt, som værende at foretrække fremfor de andre. De bidrager i stedet alle tre til at problematisere spørgsmålet om verden og livets mening. Desuden tvinges personerne til at stå ansigt til ansigt med sig selv og sine egne idéer, f.eks. i scenen på tærsklen til Rummet. Tilskueren kan da selv vælge, om han vil identificere sig med én af dem eller ingen.

## Helten i Tarkovskijs dramaturgi

I Tarkovskijs film er handlingen placeret i menneskets og dets idéers tjeneste. Dramaturgien 'placerer en person i ekstraordinære positioner, sætter ham på prøve og provokerer ham; dramaturgien sammenbinder ham med og får ham til at kolliderer med andre mennesker under usædvanlige og uventede vilkår, just med det sigte at teste idéen i mennesket og mennesket i idéen, dvs. for at teste mennesket i mennesket.'

Dette berører også relationen mellem tilskueren og filmen. Netop det at udsætte en eller flere hovedpersoner for en prøve, påvirker tilskueren, både i forhold til det, han ser på lærredet, og i forhold til sine egne idéer, sin egen livsholdning. Man får mulighed for at blive bevidst om sine egne idéer og reflektere over dem.

Hvad Tarkovskijs helte stræber efter, er at opnå en øget bevidsthed om sig selv og verden, at få en tanke gjort klar. Det er ikke heltens liv, der beskrives, men idéernes, livsholdningernes liv i ham. Dette fører til en afstandstagen fra individualiseringen. Heltens egne problemer bliver ikke selvbiografiske, derimod har han teorier, forestillinger og filosofiske tankegange, som lever i ham. På den måde bliver heltens liv almengyldigt. Det der skildres er idéen, han er besat af snarere end selvbiografiske forhold.

I et biografisk skildret liv fødes mennesket, passerer gennem barndom, forelsker sig, gifter sig, får børn og dør. Men hos Tarkovskij bliver personerne i stedet skabt af de idéer, der dominerer dem. Det kunne være Kris' besathed af skyld og kærlighed til ex-hustruen i *Solaris*, mandens kamp med sine erindringer, moralske ansvar og skyld i *Spejlet*, Ivans drøm om hævn i *Ivans Barndom*, stalkerens opgave som moralsk vejleder i *Stalker* eller Rublevs kamp med at få sit ideal til at smelte sammen med den oplevede virkelighed.

Helten i Tarkovskijs film er ingen manifestation af en virkelighed med fikserede og specifikke, socialt typiske træk, der kunne besvare spørgsmålet som: Hvem er han? En illustration af denne nærmest antibiografiske indstilling til gestaltningen af mennesket findes i Tarkovskijs anvendelse af flash back i *Ivans Barndom*. Traditionelt anvendes flash back for retrospektivt at forklare heltens personlighed eller nuvæ-

rende tilstand. *Ivans Barndom* indledes i stedet med en drømmesekvens fra hans barndom. Landskabet svæver og Ivan leger med alle elementerne. Pludselig hører han en gøg kukke. 'Det er en gøg, mor,' siger han. Så afbrydes drømmen brutalt af Ivans opvågning i et skjul ved fronten. (Tarkovskij har selv berettet, at dette var hans eget første barndomsminde, og at det var fra det øjeblik, han hørte gøgen, at han begyndte at lære verden at kende). Det er drømebilledernes erindringskvalitet, der er det vigtigste, mener Niels Aage Nielsen i *Kosmorama* (nr. 184, sommeren 1988): 'De tjener ikke til at karakterisere den unge krigsheltes situation.' Drømmene 'rummer ingen informationer om de ulykker, der har gjort Ivan til den, han er, eller begrundelser for, at han kun kan føle sig hjemme på kanten mellem liv og død,' skriver Niels Aage Nielsen. Det er altså umuligt ud fra disse drømme at forstå, hvordan denne 'krigeriske, hævngherrige og selvmorderiske barnesoldat er opstået,' de opfylder overhovedet ingen biografisk funktion. Instruktøren anvender dem heller ikke til at analysere sin hovedperson. I stedet kan man betragte drømmenes funktion i filmen som formidling af selve erindringen, mener Niels Aage Nielsen.

Disse erindringskvaliteter kan overføres til tilskueren uafhængigt af, om de er subjektivt eller objektivt begrundede i handlingen. De er der af egen kraft, som selv bærende dele af en episk-lyrisk fortælling.

### Fortid og nutid, liv og drøm

Denne måde at behandle drømme på belyser forholdet mellem liv og drøm: drømme kan være lige så virkelige for et menneske som hverdagsagtige hændelser. Hos Tarkovskij findes der ingen dualisme mellem drøm og virkelighed. De to ting hører sammen og eksisterer side om side i et menneske. Drømmen viser også, at dét i fortiden, som virkelig har haft betydning for os, også lever i nuet som en del af personen selv. Det fortidige tilhører ikke en forgangen tid, men eksisterer nu som en dimension af både nuet og helten selv. Det fortidige er en integreret del af heltens måde at forholde sig til omverdenen og sig selv på.

Ligesom helten ikke er determineret af sin fortid, således forholder han sig heller ikke determinerende til de erfaringer han gør i nuets oplevelser af dialog. Der findes ingen

grænser for, hvad han er eller kan være. Tiden tillader altså mennesket at blive sig selv, sit ansvar og sin plads i historien bevidst.

Bachtin anvender termen 'kronotop' som udtryk for sammensmeltningen af tid og rum, af tidens steder og stedernes tid. Tiden er koblet til rummet og til menneskets hele eksistens. Et menneske er dét, det bruger sin tid til. For et menneske findes alle tider samtidig og til stadsighed på grund af den betydning, det tillægger dem. I slutscenen i *Spejlet* findes alle tider samtidig: fortæller jeg'et, som netop er undfanget af den unge fader og moder, går samtidig omkring som dreng lidt længere borte på engen med sin mor i mormors skikkelse.

'At erkende verden indebærer at opleve hele dens indhold som samtidighed og gætte sig til de gensidige relationer i det krydspunkt, hvor det enkelte øjeblik opstår,' siger Bachtin.

Tiden har, udover sin eksistentielle funktion som jegskabende, også en moralsk betydning: at vælge og tage stilling. I hvert menneske findes en uafsluttet indre kerne, og det er den, tilskueren må vende sig dialogisk mod. Denne indre del af et menneske er og forbliver uafsluttet: 'Så længe et menneske er i live, ernærer det sig af det faktum, at det endnu ikke er afsluttet.' Tarkovskijs helte er stadig på vej. Dét vigtige er, med Tarkovskijs egne ord, 'ikke dét, mennesket har opnået, men dét, at det overhovedet har betrådt vejen, der fører til opnåelsen...vejen er uendelig. Vandringen har i det hele taget ingen slutning...Og har du endnu ikke betrådt denne vej – er det vigtigste at betræde den...Derfor er det egentlig ikke så meget vejen, der er vigtig for mig, men det øjeblik, hvor mennesket betræder en hvilken som helst vej.'

### Litteratur:

Hvor intet andet er anført stammer citaterne fra Bachtins værk om Dostojevskijs poetik.

M. Bachtin: *Problems of Dostojevskij's Poetics*. Manchester, 1964.

M. Le Fanu: *The Cinema of Andrej Tarkovskij*. London, 1987.

N. Aa. Nielsen: *Tarkovskij: Skulptur i tiden*. *Kosmorama* nr. 184, sommeren 1988.

A. Tarkovskij: *Sculpting in Time*. London, 1986.

Oversættelse: Dan Nissen.

Lena Israel underviser i filmanalyse ved Göteborgs universitet og skriver doktorafhandling i film dramaturgi og erkendelsesteori.