



Tarkovskij: Skulptur i Tiden

En filosofi om tiden, og om tiden som særkende for filmen, er det centrale æstetiske princip i Tarkovskijs produktion.

af Niels Aage Nielsen

Artiklen er ikke en all-round gennemgang af Tarkovskijs film, men beskæftiger sig overvejende med hans filosofi om tiden, sådan som den er udtrykt i filmene. På den anden side går man med dette emne nok ikke ret meget ved siden af det centrale i Tarkovskijs univers, og man skal i hvert fald også denne vej, hvis man vil opfatte, hvad det er han mener med sine film. Det er tydeligt, når man læser bogen "Sculpting in time. Reflections on the cinema" (London 1986), at hans overvejelser over tidsdimensionen er forankringen af hele det filmiske værk.

Ved at sammenholde bogen med et genemsyn af en del af hans film gik det pludselig op for mig, i hvilken grad Tarkovskij ikke blot er interesseret i og optaget af tidsproblematikken (som så mange andre) men også med meget stor præcision søger at gennemarbejde en egentlig filosofi - omend indfoldet i de filmiske udtryksmidler. Tiden plejer at være det, vi alle ved hvad er, men ikke kan sige, hvis nogen spørger os. Den er noget, vi kun ved indvendigt, men ikke kan udtrykke. Formodentlig fordi den falder så nært sammen med selve vores livsfølelse, at vi har uendeligt svært ved at træde et skridt ved siden af os selv og sige, hvad der er den fundamentale relativitet ved hele vor eksistens.

Mange kunstnere omtaler derfor gerne tiden som noget centralt, men alligevel vagt og mystisk, der ganske vist giver poetisk inspiration, men som vi næppe hverken i ord eller handling, kan opnå nogen klarhed over - og måske godt det samme. Stik modsat Tarkovskij. Som han skriver i sin bog: *Så var det jeg fik ideen om den "ind-prægede tid"; en idé jeg kunne udvikle til et princip, med referencepunkter hvorved jeg kunne holde min fantasi i ave, når jeg søgte form, måder at arbejde med billederne.* (s. 94) Man ser hvor præcist Tar-



kovskij har sat sig for at arbejde med tiden. Han vil bruge tiden som det styrende blandt de filmiske udtryksmidler.

Efter Tarkovskijs mening har filmen enorme muligheder foran sig udtryksmæssigt. Den søger stadig efter sit sprog, som han skriver (s. 99). Han tager selv udgangspunkt i den helt konkrete tid. Den tid, der blev til æstetisk princip, da Lumière som den første viste toget, der kørte ind på stationen. Filmbilledet er altså fundamentalt observation af livets kendsgerninger i tiden, ordnet efter livets eget mønster og i overensstemmelse med dets tidsmæssige love....Billedet bliver autentisk filmisk når det ikke blot lever inden for tiden, men tiden også lever i dét, endog i hver indstilling. (s. 68).

Når Tarkovskij på denne måde definerer en slags "observationsbillede" med vægten lagt på den tidlige indprægning i det, og gør dette til sit kunstneriske præcisionsprincip, så er det imidlertid kun den ene side af tidsfilosofien i hans film. I virkeligheden må man tillige igennem en række komplicerede tankegange hos ham for at forstå rækkevidden af denne tilsyneladende ret enkle definition af observationsbilledet.

Når tiden kommer til at spille en så central rolle hos ham, så bunder det ikke mindst i personlige erfaringer, som han selv nævner et sted: *Jeg havde ikke nogen klar forestilling om den rolle som min lærer, Mikhail Ilich Romm forberedte mig til. Det var som at bevæge sig ad parallelle linjer, der aldrig berørte eller påvirkede hinanden. Fremtiden mødte ikke nu'et...Jeg kunne stadigvæk ikke se det mål, som kun kan nås gennem indre kamp; og som indebærer en holdning, der formuleres en gang for al tid. Det mål vil altid forblive det samme...for det udgør en persons moralske funktion.* (s. 88).

Jeg vil i den følgende gennemgang af Tarkovskijs film forsøge at fastholde begge disse ekstremer: på den ene side tiden som filmisk observationsbillede, og på den anden tidens sammenhæng som en personlig og moralsk opgave. (Citaterne er oversat fra den nævnte engelske udgave, hvilket formodentlig indebærer en stærk inflation i begreberne som de findes i den russiske original. Beklageligvis har Tarkovskijs allerførste og den sidste film Offeret ikke kunnet inddrages.).

Ivans barndom (1962)

Beretningen om den 12-årige soldat, Ivan, der ender sit korte liv i en nazistisk henrettelsesprotokol, rummer 4 barndomsdrømme, der er sat ind imellem filmens aktuelle begivenheder.

Den første drøm indleder filmen, men afbrydes brat, da Ivan vågner i sit skjul bag de tyske linjer. Den er som de øvrige ikke særlig



lang og ganske enkel i sit barndomsindhold, nærmest almengyldigt enkel. Faktisk er det Tarkovskijs egen tidligste barndomserindring: *Den første, for eksempel, fra start til slut, til og med ordene, "Mor, dér er en gøg!" er en af mine tidligste barndomserindringer. Det er fra da jeg netop var begyndt at lære verden at kende. Jeg var fire.* (s. 29).

Umiddelbart er der måske ikke så megen grund til at undre sig, for hvorfra skulle Tarkovskij eller en hvilken som helst anden kunstner få det bedste materiale fra end sig selv. Jeg er fast overbevist om én ting (uden at det kan analyseres): at hvis en kunstner bevæges af det landskab han har valgt, hvis det vækker erindringer i ham og sætter endog subjektive associationer igang hos ham, så vil dette tilige også give publikum en særlig oplevelse. (s. 28).

Man ser, at Tarkovskij her lægger vægten på, at billeders hukommelses kvaliteter kan kommunikeres umiddelbart til publikum. Dette åbner for en ny måde at anvende flash-backs. Vi er nok mest vant til film, hvor flash-back'et udløses et sted i handlingen på en måde så det retrospektivt forklarer eller uddyber eller subjektivt er forbundet med den tilstand, helten befinder sig i.

Men vi ser, at Tarkovskij mener, hukommelses kvaliteter kan kommunikeres til publikum uanset om de er subjektivt eller objektivt begrundede i handlingen og heltens situation. De vil alligevel kunne bevare deres ekko af erindring. Dette er baggrunden for den særlige funktion drømmesekvenserne har i *Ivans barndom*. De tjener ikke til at karakterisere den unge krigshelts situation. Det er umuligt ud fra dem at forstå, hvorledes denne krigeriske, hævngherrige og selv-morderiske drengesoldat er opstået. En enkelt af dem munder ud i antydningen af drabet på moren, men ellers rummer de kun lykkefølelser. De rummer ingen informationer om de ulykker, der har gjort Ivan til den han er, eller begrundelse for, at han kun kan

Ivans barndom: "...for dette barn er hele verden en hallucination, og det samme barn, et uhyre og en martyr, er i denne verden en hallucination for de andre".

føle sig hjemme på kanten mellem liv og død ved fronten, og hans voldsomme afsky for kadetakademiet.

Han sonderer overhovedet ikke sig selv i disse drømmesekvenser, ej heller gør Tarkovskij. Meget betegnende ser vi derimod Ivan udspringe et mareridtsagtigt hævn tog imod en uniformsfrakke oppe på kirkeloftet: smerten og hævn i ham er direkte forbundet i øjeblikket.

Ivans barndom er altså to ting: Ivans barndom ved fronten, og en anden barndom, der ikke er Ivans.

Jeg fristes her til at lade Sartre karakterisere Tarkovskijs anvendelse af disse drømmesekvenser (det er idag på et par måneder nær 25 år siden han tog *Ivans barndom* i forsvar over for kommunistiske filmkritikere i Italien i "Brev til Unità 9.10.63"). Det er imidlertid ikke så meget den politiske kontrovers, man hæfter sig ved idag som det faktum, at han i brevet og ud fra Tarkovskijs allerførste film formår at indkredse nogle af de vigtigste konstanter i Tarkovskijs filmteoretiske udvikling.).

Sartre: *Kærligheden er for ham (Ivan) en vej, der er spærret for altid. Hans mareridt, hans hallucinationer er på ingen måde umotiverede. Det drejer sig ikke om bravournumre, ej heller om udforskning af barnets "subjektivitet": de forbliver helt objektive, man fortsætter med at se Ivan udefra, præcis som i de "realistiske" scener; sandheden er at for dette barn er hele verden en hallucination, og det samme barn, et uhyre og en martyr, er i denne verden en hallucination for de andre.* (Citeret fra Bergh & Munkhammar: "Tarkovskij - tanken på en hemkomst." Värnamo 1986, s. 23).

Den sidste af filmens barndomsdrømme kommer, efter at en af officererne har fundet

Ivans henrettelsesprotokol i Berlin. Ivan er selv for længst død. Det er således indlysende, at Ivans barndomserindringer på en måde er for alle andre end ham selv. Hans adskillelse fra disse - hans egne erindringer - er kernen i karakteristikken af ham.

Tarkovskij etablerer altså et tidsligt rum, hvori Ivans eksistens kan forstås objektivt. Det afgørende er ikke, at vi forstår, at Ivan er uden kontakt med sin fortid, men at han er adskilt fra fortiden som følt, erindret. Det er, som om han ikke blot mangler fortiden, men han har også mistet den smerte der hører til at kunne erindre sig. Denne smerte tilhører ikke så meget erindringens indhold, som det er en dimension mellem erindringen, som vi har den nu, og så det "var", hvor den er hentet fra. Det er denne smertelige dimension, Tarkovskij kan kommunikere til os, når han selv føler noget ved et billedes erindringskvalitet, og det er denne dimension, officererne tilskrives Ivan. Og den sorg, Ivan vækker, skyldes, at han er rykket ud af dette smertefulde livselement.

Dermed har Tarkovskij illustreret sin grundtese om tiden, sådan som han siger det i bogen: *Tid er en betingelse for eksistensen af vores "Jeg". Den er som en slags kulturelement, der ødelægges, når der ikke mere er behov for den, når én gang forbindelseslinjerne er revet over mellem den enkelte person og eksistensbetingelserne. Tiden er nødvendig for mennesket, således at det som kød og blod kan realisere sig selv som person. Men jeg tænker ikke på den lineære tid.....Tid er en tilstand: den flamme hvori menneskesjælens salamander lever.* (s. 57).

Det er dette eksistensmedium Ivan skildres som rykket ud af. Vi skal se, hvorledes Tarkovskij i sine senere film bestandigt vender tilbage til dette tema. Hans begreb om "tidspres", som vil blive forklaret senere, hænger sammen med intensiteten i tiden som en sådan eksistentiel tilstand. Man kan af den måde Ivan er beskrevet på begribe, at tidspreset alene af den grund kun er udviklet rudimentært her. Alligevel bemærkede Sartre dette fænomen hos Tarkovskij (Bergh & Munkhammar, s. 28, hvor Sartre taler om genoplevelsen af krigens tempo i dens uudholdelige langsomhed.).

Endelig bemærker Sartre, at Tarkovskij drager moralske konsekvenser af tidsproblematikken på en særegen immanent måde: *Vi er ofte stødt på det Onde. Men aldrig det radikalt Onde inden i det Gode, hvor det går til angreb mod det Gode selv....hvorfra det Onde end kommer, afslører det, når det gennembrører det Gode med sine utallige nålestik, menneskets og det historiske fremskridts tragiske sandhed...* (s. 29).



Andrej Rubljev – Den yderste dom (1966)

Den russiske middelalderbonde, Jefim, har længe drømt om at kunne flyve. Nu er dagen kommet. Den monstøse, beskudte skindballon hænger klar. Det bliver en kort, men fantastisk tur. En drøms korte realisering - midt blandt de kuede bønder.

Tarkovskij fortæller i bogen, hvordan denne prolog blev til. Det afgørende var at vise begivenheden i sin enkelhed og undgå symboliserende overtoner: *"...for at få Ikarus-overtonerne væk besluttede vi os for en luftballon. Det var en klodset genstand, der var sat sammen af skindstykker, reb og klude, og vi følte den rensede sekvensen for tomme fraser og gjorde den til en unik hændelse."* (s. 80).

Selve filmen er en lang beretning om ikonmaleren Andrej Rubljevs oplevelser og erfaringer fra år 1400 og til 25 år senere, hvor han maler ikonen "Treenigheden". Andrej er et stort ikonmalertalent, men han kan ikke rigtig frigøre sine kreative evner. Han gør sig naturligvis mange overvejelser over det brutale liv, han møder, og fører bl.a. teologiske diskussioner med en anden ikonmaler, Teofanes Grækeren. Men uanset sine mange fromme overvejelser forbliver Andrejs ikoner blege og blodfattige.

Under tatarernes angreb på Wladimir opdager Andrej, at han ikke blot er en iagttager af den brutale virkelighed, men han er del af den, for han hugger selv en økse i ryggen på en af tatarerne. Andrej kommer også ud for positive og sanselige oplevelser, hvilket imidlertid stadig ikke fremmer ikonmale-

riet. Et sted forklarer han midt i en vidtstrakt blomstermark, at han ikke kan male "Dommedag".

Kort og godt følger vi i denne lange beretning en slags erosion i hele den intellektuelle ballast, hvorigennem Andrej forsøger at forstå tingene.

Tarkovskij sammenfatter: *For os er beretningen om Rubljev egentlig beretningen om tillærte eller påduttede begreber, der brænder op i den levende virkeligheds atmosfære og genopstår af asken som en frisk og nyopdaget sandhed.* (s. 89).

Man ser, der er en klar parallel mellem den måde den stivnede kultur brændes af i Andrejs erfaring, og så Tarkovskijs beretning om den måde bonden Jefims flyvetur søgtes renset for alle symbolske overtoner.

Denne tanke om den kunstneriske nybegyndelse udtrykkes i det lange "kapitel" til sidst om klokkestøberdrengen, der troede, han kendte klokken hemmelighed fra sin far, men da klokken tilsidst er støbt, indser, at hemmeligheden først viste sig i tilbagemåblik. Andrej overværer drengens lange kreative søgning efter ler til støbeformen, efter det rette kvantum metal, den rette timing af støbningen o.s.v. Og han ser, hvor meget der må brænde op, skalles af, forsvinde før klokken står der selv.

Billedet glider derefter fra et glødende bål over i den ikon, der blev Andrejs mesterværk.

Jeg har i en anmeldelse af filmen læst den formulering, at filmen viser, hvorledes Andrej først må skabe sig en fortid, før han kan



male sit mesterværk. Men hele problemet er jo, hvad det vil sige at skabe sig en fortid. Tarkovskij påpeger i sin bog fortidens og hukommelsens store betydning. Det er dette, han hele tiden vender tilbage til. Men det er ikke i sig selv en pointe, at fortiden aflejrer sig i sjælen, men derimod hvilke der er de menneskelige værdier i de "feed-back-processer", der foregår, når vi drejer tiden tilbage igennem bevidstheden. Tarkovskij ser i disse feed-back-processer ikke så meget en stabilisering eller modning af det aktuelle liv, som en radikal frihedsmulighed.

Som han skriver i bogen: *Bevidstheden arbejder imod stabiliseringen af det samfund (som er opstået af vores forføjede civilisation); bevidsthedens udtryk er ofte i strid med artens fordele eller endog overleven. Som biologisk udvikling betragtet har bevidstheden ingen mening som kategori; men af en eller anden grund er den der alligevel, og ledsager menneskeslægten i dens eksistens og udvikling.* (s. 220).

Man forstår, hvor umuligt det er for Andrej i sine diskussioner med Teofanes at komme til klarhed over, om ikoner males for menneskene eller for Gud.

Til sidst viser Tarkovskij os Andrejs ikon: fra ilden over i det røde, dernæst gyldne. Så figurelementer, borter, dele af tegn, kors i udsmykningsserier. Kirke, portal, hest. De hellige figurers øjne, ansigter, fødder. Change-rende folder i kofterne. Kort sagt ligger vægten i denne skildring af ikonen på selvstændige detaljer og især den stoflige kraft. Ikonens ikonicitet, d.v.s. som tegn dens virkelighedslighed, er ikke blot fuldstændig ligegyldig, men den overgår faktisk virkeligheden, sætter den i skygge af farverne. Der er næsten ingen spor af Andrejs oplevelser i denne ikon. På hvilken måde er da hans fortid en forudsætning for den?

Til sidst bryder et tordenvejr løs over ikonen, regnen løber ned over den, og filmen

Under tatarernes angreb på byen Wladimir hugger Andrej selv en af dem ned.

slutter som den begynde med hestene, der går og gumler på engen neden for kirken.

Tarkovskij gør ikke i bogen så meget ud af at forklare, hvori ikonens væsen består, men til gengæld skriver han en del om det japan-ske haiku, og min opfattelse er, at han beskriver Rubljevs "Treenighed" som et haiku i filmen. *Haiku'et dyrker sine billeder på en sådan måde, at de ikke betyder noget udover sig selv, og samtidig udtrykker så meget, at det ikke er muligt at fange deres endelige mening....linjerne er smukke, fordi øjeblikket er hævet ud og fæstnet i en enhed, og falder ind i uendeligheden.* (s. 106-7).

Hvis man har set flere af Tarkovskijs film, vil man vide, at de er fulde af alt muligt kulturelt arvegods: malerier, musik, litterære citater, historie. Det kunne måske friste at søge Tarkovskij blandt alle disse ruiner. En enorm kulturhistorisk og ikonografisk udredning kunne der komme ud af det. Ikke desto mindre ville det være en fundamental misforståelse at søge efter en forståelse af ham ad denne vej.

Ikonens og haiku'ets uendelighed i øjeblikket kan ikke forliges med den skygge, som den monumentale kultur kaster over det. Øjeblikket kan kun "falde ind i uendeligheden", hvis tillige hele den åndelige arv falder med.

Tilstedeværelsen af alle disse henvisninger til den monumentale kultur skal ikke forstås som en nøgle til filmenes endelige mening, men er snarere noget, der rives med i en indfoldning af øjeblikket. Øjeblikket vider sig ikke ud til den kulturelle uendelighed, men tværtimod er det den kulturelle vidde, der trækker sig sammen i dette øjeblik.

Ikonen og haiku'et er altså ikke et førsprogligt, førkulturelt udtryk, men tvært-

imod har de suget alle etablerede betydninger op i sig og helliget dem øjeblikkets nærvær. Disse kunstneriske udtryk er derfor i alle henseender lige foran os uden mulighed for yderligere symbolske formidlinger. Og er derfor den sidste flydende grænse mod uendeligheden og kaos.

Men denne ikon, dette minde kan ses på en anden måde: vi kan vende os mod "Treenighedens" menneskelige, åndelige mening som er levende og forståelig for os, der lever i anden halvdel af det tyvende århundrede. Det er denne indfaldsvinkel, vi valgte til den virkelighed, hvoraf "Treenigheden" fødtes. (s.79).

Solaris (1972)

Solaristik er en gren af rumvidenskaben, nærmest en slags kosmisk psykologi. En rumstation hængende et sted over Solaris-oceanet har fået "kontakt" med oceanet, der derved har vist sig at være en "tænkende substans". Nogen egentlig kommunikation er endnu ikke kommet igang, og det er dette problem filmens hovedperson, solaristik-eksperter Kris Kelvin, tumler med om natten. Han står umiddelbart for at skulle opsendes til rumstationen.

I filmens start ser vi ham vandre rundt i naturen omkring sin fars hus. Han betragter vandplanternes bølgen i søens vand, ser planternes blomstring i sommervejret, hører fugle og insekter, en hest galoperer forbi.

Selve filmens hoveddel foregår på rumstationen, og beskriver de problemer kosmonauterne kommer ud for, da oceanet "kntakter" dem på den måde, at det materialiserer deres inderste drømme og erindringer. Således møder Kris Kelvin på rumstationen en materialisering af sin 10 år tidligere afdøde kone.

Filmens slutter i naturen omkring farens hus, således som den begynde. Kris Kelvin går langs den lille sø.

Den vigtigste forskel er imidlertid, at nu er søen tilfrosset. Det er blevet vinter.

Selve miljøet på rumstationen er science-fiction-agtigt, men ellers gøres der ikke meget ud af denne genres normale teknologiske ingredienser. Kris Kelvins rumrejse er ganske summarisk, og billedmæssigt opfatter man den som en indre rejse, idet vi kun ser hans øjne. Umiddelbart før er vi på en lang biltur gennem motorvejs-tunneller. Det er kosmonauten Berton, der er vendt tilbage fra rumstationen, og har fortalt, at han ude over oceanet så kæmpemæssige babyer på 4 meter. Under køreturen aner vi et barn ved siden af ham i bilens mørke.

Hvis vi skulle være i tvivl om, at denne science-fiction film i virkeligheden handler om indre rejser i hukommelsen, kunne man opfatte det som et mere litterært symbol, når Tarkovskij lader bilturen foregå i Tokyo. I bogen har han forklaret, hvorledes japanerne i



særlig grad har begrebet, at tiden i sig selv hjælper os til en forståelse af tingenes væsen. *Japanerne tiltrækkes derfor i særlig grad af det, der udtrykker høj alder.* (s. 59). Jeg erindrer selv at have læst et interview med Antonioni, hvor han forklarer den japanske ufølsomhed over for science-fiction. – Ikke at sammenblande med det forhold, at Japan for andre måtte være et science-fiction land.

Tarkovskij beskæftiger sig i denne film med de to store paradokser i tidsfilosofien. For det første spørgsmålet om, hvor vores fortid og fremtid egentlig findes i forhold til det øjeblik, vi synes sikre på. Den klassiske løsning er, at disse tidsdimensioner findes i vores sind på den måde, at fortiden er en indre udstrækning af øjeblikke ligesom fremtiden er det, og ligeledes er øjeblikket en indre udstrækning af sig selv. Vi lever altså i et trefoldigt nu. Tiden er en projektion af vores eget sind.

Det andet problem er, hvorfor det så lader sig gøre at måle tiden. Spiller universet, solens bane, årstidernes skiften o.s.v. så slet ingen rolle for den måde, vi lever i tiden på? Faktisk lever vi jo i den på en ret nøjagtig og afmålt måde.

Disse to paradokser finder vi nævnt i Tarkovskijs bog. Det ene sted siger han: *tid er en subjektiv, åndelig kategori...* (s. 58). Et andet siger han: *Det er filmens egenskab, at den tilegner sig tiden, helt og holdent med den stoflige virkelighed, som den er uløseligt forbundet med, og som medgiver os dag for dag og time for time.* (s. 63).

Det er vanskeligt at få disse to opfattelser til at hænge sammen logisk, og Tarkovskijs bog skal naturligvis heller ikke læses som nogen tidsfilosofisk doktrin. Men *Solaris* rummer tydeligt disse to problemer. På rumstationen kæmper Kris Kelvin og de andre kosmonauter med fortiden i deres sind, og det er her Tarkovskij udtrykker filmisk, hvad

Kris Kelvin med Harey. Hans kærlighed bliver stærkere, jo mere han fordyber sig i sin hukommelse.

tiden er som "subjektiv, åndelig kategori". Men på den anden side er det "oceanet", der fremprovokerer denne indre kamp i kraft af dets materialiseringer af fortidens skikkelser. I den forstand gør oceanet ikke meget mere end den lille sø ved farens hus. For her kan Kris Kelvin selv følge, hvordan vinteren afløser sommeren.

Vi kan se problemstillingen både fra Kris Kelvins side, og fra oceanets side. Oceanet/naturen kan kopiere sig selv. Den er hvert øjeblik blot sig selv og kopierer det, den rummer i sig. Kris Kelvins sind er også en del af naturen, så følgelig kan naturen reproducere de forestillinger, der er i hans sind. Men til de forestillinger, der er i Kris Kelvins sind hører en indre udstrækning, således at erindringen består af to poler, nemlig dels det erindrede billede i dets aktualitet og dels det erindrede indhold, "hvor det var".

For naturen er sommeren sommer, og vinteren vinter, men for Kris Kelvin er vinteren også det, der var sommer.

Denne dimension kan oceanet ikke kopiere, materialisere. Heraf hele intrigen, da Kris Kelvin på rumstationen møder kopien af sin afdøde kone, og ovenikøbet indleder en hed affære med hende.

Det første Kris Kelvin opdager da han kommer til rumstationen med de mærkelige fortids-materialiseringer er, at hans ven, Givarian, har begået selvmord. Som videnskabsmand har han måske ikke kunnet klare skamfølelsen ved at begynde at elske sine egne drømme og erindringer. Da Harey viser sig for Kris Kelvin reagerer også han destruktivt, men hun vender tilbage. Hun er som erindringen utrolig stærk, selv om Tarkovskij naturligvis ikke kan spolere poesien og

fysisk fremstille hende som overnaturlig stor. Men hendes kjole er forsynet med en snøreslids ned langs ryggen, og alligevel må Kris klippe en slids i kjolens hals, da han tager den af hende.

Forelskelsen mellem dem udvikler sig stærkt, og herigennem bliver Harey til et rigtigt cigaretrygende menneske her og nu på rumstationen. Selv skeptikeren Snaut begynder at kysse på hånden.

Men hvem er det Kris Kelvin elsker? Harey giver sig ikke ud for at være hans tidligere kone. Hun husker intet, men elsker ham instinktivt og ubetinget. Men for Kris Kelvin er hun både den gamle og den nye kvinde. Det første han siger til hende er: hvordan vidste du hvor jeg var

Hun sætter en hel erindringskæde igang hos Kris, hvor han gør op med sig selv, om han også elskede sin kone dengang, hvilken skyld han havde i hendes selvmord o.s.v. Kort og godt indebærer denne kærlighedsaffære, at Kris Kelvin må acceptere, at han er uløseligt bundet til sin hukommelse og fortid, og at hans evne til kærlighed udspringer heraf. Derfor accepterer han også sin længsel efter jorden og farens hus. Men han kan ikke få begge dele. Det ene har han kun på jorden, og det andet (Harey) kun på rumstationen.

Harey forstår, at tidsdimensionens udstrækning i Kris Kelvins sind er en virkelighed, hvori hun selv kun er den ene halvdel. Og hun forsvinder igen.

Også oceanet lærer lektion. Fra rumstationen observeres, hvordan det nu begynder at materialisere sig som "øer".

Mennesker er monader. Men de må gå en omvej ad den indre dybde, der er i dem selv. Universet er tidsligt indfoldet i hver af dem – "det hele" er i hver af dem, og de må allerførst tilegne sig denne deres indre universalværdi, før kommunikationen mellem dem kan blive universel.

Spejlet (1974)

Tarkovskij siger et sted i bogen, at man først og fremmest skal forsøge at forstå, hvad der egentlig er meningen i en film. Men det er med alle Tarkovskijs film vanskeligt at foretage en sådan oversættelse, og *Spejlet* er nok den vanskeligst tilgængelige. Man vil lede forgæves, hvis man leder efter en universalnøgle til *Spejlets* betydninger. Filmen handler på en meget direkte måde om de forhold i livet, hvortil der ikke findes noget værktøj. Det nærmeste, vi kan komme en sådan nøgle, er Tarkovskijs metodiske anvendelse af tiden som filmisk udtryksmiddel.

I bogen har han omtalt, hvor stort et arbejde og hvor mange forsøg der skulle til for at klippe filmen sammen. Men pludselig hang den mirakuløst sammen, fortæller han (s. 116). Hvordan kan det være, at Tarkovskij

her taler om mirakler inden for filmisk klip-teknik - et halvt århundrede efter at hans berømte landsmand, Sergei Eisenstein, havde udviklet filmmontagen til et højt videnskabeligt niveau?

For Eisenstein blev filmen primært et færdigt værk i kraft af den montage-mæssige konstruktion af de optagne filmstrikl, men for Tarkovskij er selve optagelserne det vigtigste moment i produktionen, for her foregribes den færdige film på en afgørende måde. I de separate sekvenser registreres tiden som en slags dynamiske faser, der fra starten opbygger filmens gennemgående rytme. Den dynamik, der registreres under selve filmningen, kan ikke siden ændres, men må tværtimod nøje respekteres for at brikkerne kan falde på plads i den færdige film: *Igennem en mærkelig tilbagevirkende proces tager en selvorganiserende struktur form igennem klipningen i kraft af de særlige egenskaber film-materialet fik under optagelserne.* (s. 116).

Men hvad er det for nogen tidsmæssige dele eller faser af den generelle rytme, der allerede registreres under optagelserne? Det er det fænomen, Tarkovskij kalder "tidspres": *Den udprægede tid, som forløber igennem sekvenserne, udgør filmens rytme; og rytme bestemmes ikke af klippenes længde, men af det tidspres, der gennemløber dem.... konsistensen af den tid, som løber igennem sekvensen, dens intensitet eller "løshed" kunne kaldes tidspres.* (s. 117).

At finde den rette sammenhæng af forskellige tidspres var det problem, som på mirakuløs måde løste sig i *Spejlet*. Men kan vi komme nærmere til en forståelse af dette mirakel? Er der med tidspres ikke tale om en slags "fingerspitzengefühl" eller en magisk sans hos instruktør og filmhold, som vi intuitivt må tage til efterretning uden yderligere ord?

Tarkovskij uddyber: *Hvorledes bliver tiden følelig i en sekvens? Den bliver følelig, når man mærker noget betydningsfuldt, sandfærdigt foregå bag om begivenhederne på lærredet; når man helt bevidst gør sig klart, at det man ser inden for indstillingsrammen ikke er begrænset til dets synlige beskrivelse, men peger mod noget der rækker uden for rammen og imod uendeligheden; peger imod livet.*

Tidspres er altså hos Tarkovskij tænkt som ikke blot et sanseligt fænomen, men også "objektivt", almenmenneskeligt. Det er en kommunikativ bærebøje.

For når tiden kommer til liv i den enkelte filmsekvens, henviser den til livet "udenfor". Som tegn betragtet får filmsekvensen i kraft af den levende tid i den livet som åbenbar referent - i forhold til alle medoplevere. Tiden som en sådan betydningsgiver for livet, indregistreres under optagelserne i kraft af den præcision, hvormed filmholdet kan overgive sig til den faktiske verden.

Det er derfor rimeligt at antage, at den mirakuløse sammenklipning af filmen skal tages med som en betydningsmæssig faktor,

når vi nu går over til at se på de problemer og mirakler, der er i selve filmens handling. Tidspres og filmens handling og mening hænger sammen på en langt mindre måde end man skulle tro.

Endvidere er det ud fra disse bemærkninger klart, at Tarkovskijs tanker ligger langt fra Eisensteins betydnings-konstruktivisme. Hypotesen om en immanent sammenhæng mellem klipping og tidspres og filmens mening muliggør således, at vi måske kan sige noget mere om, hvad det er i livsanskuelse, der betinger, at Tarkovskij laver film på så forskellig måde fra Eisenstein.

Umiddelbart efter prologen og filmens fortekster åbner blikket sig fra en skovkant ud over en vidtstrakt grøn og venlig mark. En togfløjte høres samtidig med at en fortællerstemme begynder at berette om barndommens hus ved Ignatievo stationsvejen. Denne vej løber et stykke ude i landskabet, forbi en stor busk, hvor vejen deler sig, så man enten kan gå videre eller komme op imod huset. Vi ser netop en skikkelse dreje ved busken, og komme op imod huset. Her slår fortælleren over i grammatisk nutid, og man aner en følelse bemægtige sig stemmen: hvis han drejer, så er det far, hvis ikke....

Ganske vist drejer manden op imod huset, men det viser sig ikke at være faren til de to børn i hængekøjen uden for huset (det er fortælleren selv som barn sammen med søsteren, Marina.). Moren sidder på et stakit og ryger. Hendes ansigtsudtryk er fjernt, måske venter hun på den mand, fortælleren lige har sagt, er borte. Man mærker, at scenen mellem moren og den tilfældigt forbigående mand svarer til den måde, fortælleren hurtigt fortabte sig i sine erindringer, eller sin drøm. Han startede med at ville berette, hvordan det var, altså en selvbiografi, men han opsluges af nærværet i det, han beretter om.

Der er to stemninger i scenen. Dels en frisk og ny stemning. Alt er åbent. Manden stiller spørgsmål, og moren svarer med spørgsmål. Manden flirter måske lidt med hende, sætter sig på stakittet så de sammen vælter om i buskadset, og han får et lille sår på øret. Alt hvad der hører sig til et sådant tilfældigt mødes besynderlige betydningsfuldhed, så længe det varer. Dels en anden og tungere stemning, idet moren er fjern og noget utilnærmelig. Hun er følelsesmæssigt hårdt bundet til anden side. Men til hvad?

Til manden der er borte? Eller til sin skæbne? Det hele er en drøm eller erindring hos fortælleren, så det kan godt være begge dele.

Hendes venten på manden dengang, en blanding af håb og opgiveness, er i fortælleren sind retrospektivt en vished om, hvad der var den skæbnemæssige linje i hendes dengang uvisse øjeblik. Fortælleren genskaber sig fortiden, som et nærværende, åbent og lykkeligt øjeblik, men han kan ikke slippe fra sin viden om, at alt var afgjort.



Som 5-årig bag spejlet.

Senere i filmen forklarer han sin kone om denne tilbagevendende drøm om bedstefarens hus. I drømmen ved han godt, det er en drøm, og den er derfor iblandet en frygt for den snarlige opvågnen. Han gribes igen og igen af en længsel efter barndommen, da han var lykkelig og alt var muligt. Men der blander sig en smerte i denne erindrede lykke.

Der er altså en ond og pinagtig cirkel i hukommelsen. Den erindrede lykke drager som nærvær, men jo mere den drager, jo mere smerter den viden, at længslens genstand er indbildt. Erindringen er som et spejl, hvori man projicerer en følelse af lykke. Som det lille barn griber man ud og forsøger at komme igennem spejlet om på den anden side. Men i den samme følelse blander sig fornemmelsen af at støde mod det hårde glas.

Denne ulykkelige bevidsthed foran spejlets glas går igen i filmens øvrige erindringsstumper og drømme. Derfor må og kan de kun kulminere i en poetisk løsning. Tarkovskijs far, Arsenij, læser alle de steder, hvor bevidstheden vil igennem glasset i et af sine digte. Til den omtalte allerførste sekvens med moren og den fremmede mand, læses digtet "Første møder" (s.101). Efter prisnningen af øjeblikkets åbenbaring, slutter digtet med en formulering af den pinagtige opvågnen: *Mens skæbnen fulgte i vore spor som en galning med barberkniv i hånden.* Og til erindringen eller drømmen om moren på trykkeriet, læses digtet: *"Fra tidlig morgen ventede jeg igår...."* (s. 123).

Denne paradoksale konflikt i hukommelsen bliver stærkere og mere intens i løbet af

filmen, ikke gradvist, men snarere gennem abrupte spring ind i andre erindringsbrudstykker. Som Tarkovskij skriver om sin metode: *I en statisk, konstant spændingstilstand når sindsbevægelserne deres højest mulige punkt, og manifesterer sig mere levende end i en gradvis forandringsproces.* (s. 117).

En erindring fra belejringen af Leningrad udtrykkes gennem et klip fra en filmreportage, hvor den røde hær krydser Sivash søen. Soldaterne går barbenede igennem det lave vand med granater på ryggen, slæbende kanonerne efter sig. Tarkovskij fortæller, at næsten ingen af de soldater, vi ser, overlevede. Selv fotografen var død inden aften, den dag, han optog filmen. Også her skriver Arsenij Tarkovskij i digtet dette udødelige øjeblik, og slutter: *livets flyvende nål fører mig gennem verden som en tråd.* Sekvensen begrundes således ikke disse menneskers offer med en henvisning til historiens fornuft, men henviser snarere blot til dens gang. En smerte i tanken om dem bringer dem i meget skarp fokus et sted langt bag spejlet.

Filmens store afslutningssekvens er paradoksal til det yderste og strider naturligvis imod al normal tidsrumlig logik: kameraet beskriver i en halvcirkel den vidtstrakte mark inden for Ignatievo-skovområdet, og vi ser samtidigt moren og faren, da de endnu ventede det første barn, og moren, gammel som hun nu er, sammen med fortælleren som dreng og søsteren Marina. Dette mirakel eller hellige samvær kan ikke begrundes i nogen naturlige årsager, og vi kan som tilskuere kun acceptere det, hvis vi har forstået, hvordan det er blevet til. Til en begyndelse kan vi sige, at det er endnu et fragment, som de tidligere, blot er smerten som fulgte med de tidligere nu forsvundet ud af dette. Mens de poetiske passager - Arsenij Tarkovskijs digte, sammenholdningen af moren og konens ansigt i den samme skuespillerinde og i Da Vincis portrætbillede o.a. - var en slags konklusion på de tidligere fragmenters tidspres, er den poetiske passage snarere konstituerende for denne afsluttende filmiske ikon.

Mere konkret må man nævne de sekvenser, der går umiddelbart forud for dette poetiske, åndelige spring. Det er bl.a. et billede, hvor fortælleren kun ser ansigtet af sig selv som 5-årig dreng - stående halvt bag en dør med en stor krukke mælk i favnen. Han kalder på sin mor, og en dør åbner sig ind til et slags bryggers, hvor hun sidder og skræller kartofler. I dette erindringsbillede føler man, at konflikten mellem lykkeligt nærvær og uoverskridelig fjernhed er maximal.

Umiddelbart efter ser vi en skærm af spejle, som fortælleren er gemt bagved. En læge forklarer, at han ikke er rigtig syg, men blot føler det, som om nogen var død for ham. Fortælleren lider af hukommelsens sygdom, som består i at genkalde sig fortidens begivenheder på en måde så alting dør for ham

endnu en gang. Lad mig være, siger han. Jeg ville blot være lykkelig.

Med et uhorligt suk slipper han fuglen, han holder knuget i hånden, og den flyver ind i det paradoksale landskab beskrevet ovenfor. Han vælger altså en poetisk eller åndelig verden, som tillader ham at bevare de lykkelige erindringer, der brudstykkeagtigt har presset sig på i ham hele filmen igennem. På en måde finder han i sin indre monolog nu den form, som den selvbiografi skal have som han startede på i filmens allerførste sætninger. Eller rettere sagt bekræfter han blot denne paradoksale form, for den gav sig jo fra starten af filmen af sig selv, idet han måtte overgive sig til erindringernes nærvær.

At søge efter ens egen sandhed (og der kan ikke være nogen anden, nogen almen sandhed) er at søge efter ens eget sprog, det udtrykssystem som skal give form til ens egne tanker. (s. 85).

Måske husker man prologen til filmen. En dreng bøjer sig frem og tænder et fjernsyn. I fjernsynet ser vi en ung mand, der stammer, som kommer i hypnotisk terapi hos en myndig kvinde i hvid kittel. Den unge mands stammen er ret alvorlig. Han kan knap få udtalt, hvad han hedder, og hvor han kommer fra. Gennem hypnose kan kvinden behandle hans lidelse, idet hun lader spændingerne i hans hovede forplante sig ned i hans hænder, som lammes. En, to, tre siger hun og så kan han uden angst for sin egen stemme klart udtale: jeg kan tale. Dernæst følger umiddelbart filmens titel.

Man kan fornemme, hvorledes denne prolog nøje udtrykker filmens helhedsrytme og væsentlige erfaring. Den unge mand er knuget af spændinger. Han bringes til et lammelsespunkt, hvor et klarttonende udtryk pludselig finder vej. Han udtrykker ikke noget specifikt indhold, men blot det faktum, at han kan udtrykke sig. Filmene er selv fra begyndelse til slutning en sådan udtryksproces. Fragmenternes kalejdoskopiske kamp i fortællers tankestrøm er som en stammen, der resulterer i den nævnte store afslutningssekvens.

Det er meget let at komme til at læse for mange overførte betydninger ind i denne prolog, men omvendt svært at fastholde dens enkle kerne. Den unge mand kommer i hypnose og bringes til et spændingspunkt. Vil det sige andet end at han overgiver sig til sig selv og en indre krise?

Fortælleren ender med at overgive sig helt og holdent til tidspresset i hans sjæl. I den forstand indser han *menneskets svigtende erkendelse af, at det er ansvarlig for sin egen åndelige kraft* (s. 221). Eller som Tarkovskij også siger det: *Mennesket burde igen begynde at tro på dets sjæl og dens lidelse* (s. 221).

Problemet at få verden til at hænge sammen i sin bevidsthed er stort og smertefuldt, når den kun viser sig i uforenelige fragmenter. Siger man fragment for alvor, kan man

ikke samtidig underforstå nogen helhed, som fragmentet (alligevel) hører til. Dette kunne i en vis forstand også anskueliggøre forskellen mellem Tarkovskij og Eisenstein. Eisensteins montage bygger på fragmenter, men de opfattes alligevel i sidste instans som dele af et vældigt organisk og dialektisk maskineri. En vældig helhed forudsættes "under tingene", så at man faktisk kan driste sig til at klippe den filmede verden i de mindste stumper og stykker, for den *må* falde dialektisk på plads igen. Tarkovskijs fragmenter er tværtimod ret få og store, og alligevel vanskelige at få til at falde på plads, for nogen helhed peger de ikke automatisk imod. Fragmentet er en konkretion af uendelige tidslinjer. Umiddelbart falder det ene fragment ikke i hak med det andet. Hvert fragment er i sig selv en åbenbaring af verden uden at være del i nogen kæde af videre årsagssammenhænge. Fragmentet er en slags provokation af bevidstheden i kraft af de uendelige perspektiver, det i sin løsevethed peger på.

Men vi kan kun opbygge vores menneskelige værdi gennem en overgivelse til fragmentets åbenbaring.

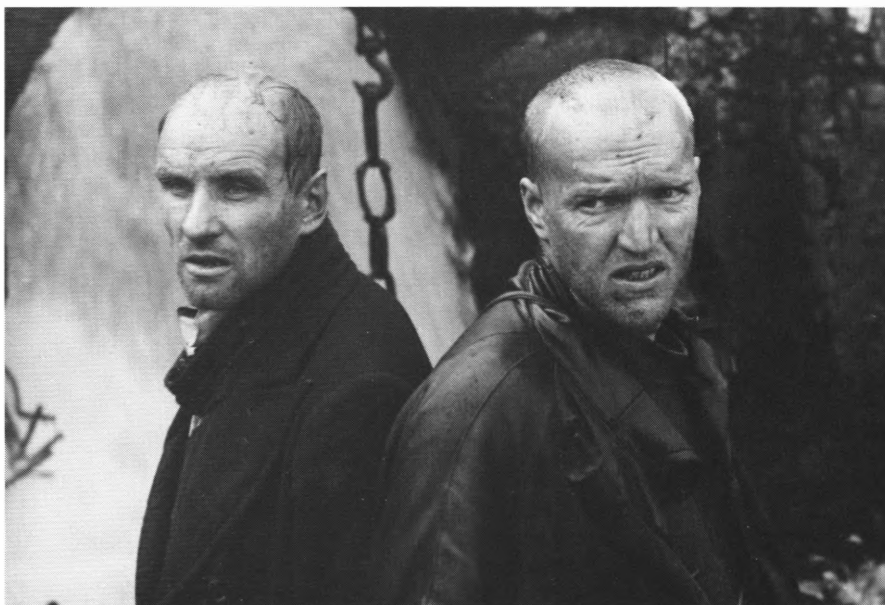
Tarkovskijs fragmenter tilhører således en anden verdensopfattelse end Eisensteins. Ingen sammenhæng kan forudsættes, og at der igennem megen klipning kom en film ud af *Spejlet*, er samme mirakel, som det filmens fortæller udfører i sit eget hovede.

Tarkovskij fortæller et sted i bogen, hvordan han havde det tidligt i sin instruktørkarriere: *Jeg havde ikke nogen klar forestilling om den rolle som min lærer, Mikhail Ilich Romm forberedte mig til. Det var som at bevæge sig ad parallelle linjer, der aldrig berørte eller påvirkede hinanden. Fremtiden mødte ikke nu'et.... Jeg kunne stadigvæk ikke se det mål, som kun kan nås gennem indre kamp, og som indebærer en holdning, der formuleres én gang for altid. Det mål vil altid forblive det samme.... for det udgør en persons moralske funktion.* (s. 88).

Stalker – Vandringsmanden (1979)

Stalkeren er en slags guide, som fører folk i dette tilfælde en professor og en forfatter ind i en øde og farlig zone. Af hans indledende morgentoilette fremgår det, at han til daglig lever usselt i en dårlig lejlighed lige op ad jernbanen. Han gør ikke meget ud af sin påklædning; får ikke noget at spise om morgenen; og oveni er der vrøvl med konen, som ikke vil have, at han tager på disse ture til zonen.

Efter den fantastiske tur ind i zonen slutter filmen som den begyndte i dette miljø, og konen fortæller, at hun stadigvæk elsker sin mand trods, at han er en dødsdømt stakkel.



Hvor fantastisk mon det i virkeligheden er, det, de kommer ud for i zonen? Hvor meget er der sket i mellemtiden, hvor de er borte fra værtshuset og stalkeren fra sit usle hjem?

Han har været på værtshuset og bragt de to intellektuelle a jour med verdenssituationen. Han lever et liv, hvor orienteringen i hvert øjeblik er et problem, en krise. Han har derfor kunnet vise de to højtuddannede, hvordan tingene sker.

De fantastiske begivenheder i zonen foregår altså lige her ved siden af os. Tarkovskij selv: *Filmen skulle få publikum til at føle, at det alt sammen foregik her og nu, at Zonen er dér ved siden af os.* (s. 200).

Den svenske filmdebat var umiddelbart efter premieren stærkt påvirket af en tese om, at zonen var et sted, hvor et atomkraftværk var brændt ned. Tarkovskij ytrer i sin bog en vis irritation over sådanne vilde teser: *Zonen symboliserer ikke noget, lige så lidt som noget andet gør det i mine film: zonen er en zone, det er livet....* (s. 200).

Hvis kriteriet blot var, at zonen er noget lige ved siden af os, måtte vi strengt taget også tage tesen om atomkraftværket med i analysen – men da den er livet og ovenikøbet et sted, hvor mennesket kan få opfyldt sine inderste drømme, må vi forsøge at begribe begivenhederne i zonen på et noget dybere niveau.

Først og fremmest har zonen et meget indviklet tidssystem. Det fremgår allerede i starten, da det lille selskab skal forcere politiafspærringerne ind til zonen. Med nød og næppe undgår de en patruljetjent på motorcykel. Forfatteren skal checke, om der er nogen i en tom bygning. Det er der ikke, synes han. Men øjeblikket efter holder en tjent midt i rummet med en halvruget smøg i hånden. Det skal dertil siges, at forfatteren stadig er ved at trappe ned på en eller flere dages duktur, men det er ikke forklaringen

Zonen er dér ved siden af os.

på fejltagelsen, for vi får senere at se mange af den slags fælder, der findes i tiden.

Senere i filmen forklarer stalkeren, at de selv - menneskene - er årsagen til det indviklede tidssystem, de er kommet ind i. Men han ved ikke, hvad der er i zonen, når det indviklede tidssystem ikke er der.

Hvis vi visuelt vil forestille os, hvordan Tarkovskijs formel "skulptur i tiden" ser ud, er *Stalker* nok det nærmeste vi kan komme. Tidsproblematikken er i denne film "presset" ned i et fysisk rums enhed. Tarkovskijs intention var at filmen skulle virke som en enkelt optagelse. *Jeg følte, det var meget vigtigt, at filmen respekterede tidens rummets og handlingens enheder.... Jeg ønskede tiden og dens passage skulle vise sig....* (s. 193).

Man ser heraf, hvordan filmen er konstrueret dramaturgisk. Den spænding vi oplever på den lange tur gennem zonen, beror på den måde, det indviklede tidssystems fælder og faldgruber manifesterer sig i et fuldstændigt "normalt" og sammenhængende fysisk rum.

Først bevæger selskabet sig på en grøn græsslette, siden bliver det flade land mere kuperet. Et sted er der sumpe og lavvand, et andet sted mere ørkenagtigt, og tilsidst bevæger de sig i underjordiske tunnelsystemer frem til ruinerede bygninger. I sig selv er landskabets topografi ikke labyrintisk. Det er dem selv, der fører et labyrintisk system med sig ind i zonen. Først bevæger de sig frem i skiftende retninger, idet stalkeren afstikker kursen ved at kaste en markør ud i landskabet. Et andet sted forestår stalkeren en lodtrækning med lige lange tændstikker om hvem af dem, der skal gå først.

Professoren bevæger sig lidt anderledes end de andre, idet han kan skyde genvej ved

at gå tilbage samme vej, de var kommet, på trods af, at stalkeren har den regel, at man ikke må gå samme vej tilbage. Forfatteren, derimod, lader sig standse af indre stemmer, og et sted følger han auguriske sorte fugle.

Man kan fornemme, at deres labyrintiske problemer har med tiden at gøre. I forhold til deres øjeblik er fortiden kastet af vejen. Den ligger i ruiner: halvt væltede telefonpæle, mosbegrøede tanks o.s.v. Fremtiden er derimod smeltet sammen med øjeblikket, således at hvert skridt er en skæbnesvanger beslutning. Det er umuligt at vide, hvor man skal hen. Det er derfor stalkeren viser kursen eksperimentelt ved at kaste markøren ud et sted, hvor det så er meget vigtigt at følge den afstukne retning. Deres hovedmål er det mystiske rum, hvor de inderste ønsker går i opfyldelse. Det er vel der, vi alle bevæger os hen imod. Men da de tre mænd når frem til forrummet, går de ikke videre ind. En af forklaringerne kunne være, at stalkeren beretter om, hvordan en tidligere stalker forråbte sin egen broder ved at få sine inderste ønsker opfyldt.

Her i dette forrum vil stalkeren blive, han må ikke gå ind i det inderste. Han ved nemlig dets skæbnesvangre hemmelighed. Forrummet hedder (iflg. filmens oversættelse) "kødkværnen". Her bliver stalkeren, og her lægger hunden sig. Det er her, han fremsiger digtet "men der må være mere...." Det er også her telefonen og lyset virker.

Nu kan vi se, at den labyrintiske tidsproblematik, som de bærer med sig i livet er en moralsk problematik. En tilnærmelsesvis forståelse af *Stalker* vil indebære, at man forstår at se, hvorledes tidspresset i løbet af zone-turen kan skille godt og ondt. Det synes at være den egentlige mening med denne fantastiske skulptur af tids-rummet. I *Stalker* giver jeg en slags komplet fremstilling.... (s. 199). Tarkovskij siger selv meget utvetydigt, hvilket budskab han har villet udtrykke i filmen. Det rummes væsentligt i konens kærlighed til den stakkels, men indsigtfulde og troende stalker. Det er det egentlige mirakel, som kan sættes op imod den vantro, kynisme og moralske tomrum, der forgifter den moderne verden, som både Forfatteren og Videnskabsmanden er ofre for. (s. 198). Men udover selve dette udpindede budskab vil det være interessant at se, hvorledes livet, tiden og moralen egentlig hænger sammen for Tarkovskij i sin - skal vi sige - kausalitet.

I forbindelse med sin udredning af, hvad tiden er, hvilket vi allerede har været inde på i artiklen, findes en sætning (her fremhævet) som især *Stalker* kan belyse nærmere: *Årsag og virkning er indbyrdes afhængige, både frem- og tilbagevirkende. Den ene afføder den anden gennem en ubønhørlig nødvendig orden, hvor det ville være fatalt for os hvis vi kunne se alle sammenhænge på én gang. Forbindelsen af årsag og virkning, med andre ord overgangen fra den ene tilstand til den anden, er også den*

form, som tiden findes i, den måde hvorigennem den materialiseres i hverdagshandlinger. (s. 59).

På den ene side er der sikkert en nødvendighed og kausalitet i vores livssammenhænge, som vi ikke kan undslippe, men heller ikke overskue. Dette må vi vende til vores åndelige og frie livs fordel, d.v.s. være opmærksom på de åbenbaringer af menneskelig værdi der også viser sig i de tidsfaser, hvorigennem kausaliteten følger sine egne planer.

Heri ser Tarkovskij også (film-) kunstens rolle: *Virkeligheden betinges af en mængde årsagssammenhænge, og kunstneren kan kun fange nogle af disse.... Problemet (eller måske er det kunstens første begrundelse ?) er, at ingen kan rekonstruere hele sandheden foran kameraet....* (s. 184).

Og vi kan slutte denne diskussion af sammenhængen i tingene med et citat fra bogens konklusion: *Vi glemmer at tage den enkle kendsgerning i betragtning, at "alt hænger sammen i denne verden"* (s. 222) tilsyneladende i modstrid med de ovenstående bemærkninger om den uigennekskelige kausalitet, men bemærk, hvad der er Tarkovskijs begrundelse: (alt hænger sammen, og intet kan være tilfældigt) *...eftersom vi er udstyret med fri vilje og retten til at vælge mellem godt og ondt.* (s. 222).

Nostalghia (1983)

Filmen handler om en russisk digter, Gortchakov, der er på et studieophold i Italien. Han skal bl.a. skrive noget om en russisk komponist, der i slutningen af det 18. århundrede også besøgte Italien, men kom til at lide af hjemve, så han paradoksalt nok begik selvmord efter sin hjemkomst.

I filmens start når Gortchakov frem til et sted i Italien, hvor der er et berømt kirkemaleri af en frugtbarhedsmadonna. Men da det kommer til stykket, vil han alligevel ikke se dette billede af moderen over alle mødre. Overfor sin smukke kvindelige guide, Eugenia, med den begrundelse, at han er træt af skønhed. Gortchakov er i krise. Han lider af "nostalghia" som vi med Tarkovskijs egne ord skal begribe som en speciel "dødelig sygdom". I denne krise søger Gortchakov noget at tro på. Utilnærmelig over for den smukke Eugenia, fatter han i stedet interesse for den mærkelige mand, Domenico, der er kendt for at have spærret hele sin familie inde i 7 år. Måske af frygt for verdens korrupsion og undergang, måske af jalousi. Gortchakov fornemmer, at Domenico er en mand med stærk tro, hvorimod Eugenia blot betragter ham som gal. Eugenia forlader Gortchakov.

Det viser sig, at Domenico ikke kan give Gortchakov den tro, han søger, og deres veje skilles igen. Domenico dukker op til galebevælgelsens demonstration i Rom, hvor han



Nostalghia: Det russiske hus i katedralen.

efter en lang tale ofrer sig selv som benzin-fakkelt. Gortchakov kommer også til Rom lige før sin hjemrejse til Rusland, men udsætter rejsen i et par dage, fordi han vil gennemføre et projekt, han oprindeligt havde lovet Domenico at udføre, men i første omgang ikke havde taget særlig alvorligt. Han bærer et levende lys igennem et termisk badebassin. Under udførelsen får han smerter i hjertet og dør efter at have sat lyset på bassinkanten. Til sidst ses det store billede af katedralen med det russiske hus inden i og med Gortchakov selv liggende i forgrunden med hunden. Sneen falder i katedralen.

Tarkovskij tegner filmen mindet om sin mor.

Hvis læseren har set filmen, vil man vide, at dette handlingsreferat er både for upræcist og for summarisk. Men det vil ikke hjælpe stort på det at indsætte flere detaljer eller på anden måde at foretage tilføjelser og lap-perier. Filmen handler som Tarkovskijs tidligere film ikke om; men vi føres derimod uskelneligt ud og ind mellem ydre og indre, forgangne og aktuelle verdner, på en måde så vi oplever nostalgi og tro som en slags begreber, der selv er i handling. Disse begreber sker, snarere end vi kan tale om deres indhold. Det er stadigvæk tiden og tidspresset, det drejer sig om. Tiden i filmen forekommer som et åndeligt rum og ikke som de årsags-virkningsrelationer mellem før og efter, vi normalt forbinder med tid. I dette åndelige rum viser der sig tidssammenhænge, der dels er direkte sanselige og dels afslører uvant logik i de måder, vi er skruet åndeligt sammen, hvis man kan bruge det udtryk. For at kunne gøre filmens meninger eksplicitte, må vi derfor allerførst råde over nogle

principper, der kan bringe os på højde med filmens eget sprog. Eller i det mindste holde os for øje, hvad der skulle til for at komme op på dette niveau.

Som sagt er filmens betydninger produkter af tiden. Tidspresset i en given sekvens udgør en struktur for en vis åndelig sammenhæng, man ikke kan begribe, hvis man nedbryder den i statiske enkeltdele. Vi skal se, hvorledes nostalgi og tro er sådanne fænomener, der ikke kan forstås som statiske indhold, men derimod som tidsstrukturer.

For at kunne kende og erfare sådanne fænomener må vi følge dem. Tidspresset i en given sekvens må således opfattes som stående for eller markerende et fænomen, der ikke er en statisk genstand. Kun gennem sansningen af de forskellige tidspres-strukturer i filmen på en måde, så vi forstår dem i deres markeringsrolle, kan vi begribe, hvilke lidelser Gortchakov har, og hvilke erfaringer han gør indvendigt, og hvorfor filmen slutter, som den gør.

Den uendeligt lette slutning - i betydningen let som en englefløj eller et snefug eller hundens suk, når den lægger sig - skal begribes som en (logisk) slutning ud fra de forudgående tidspres. Denne uendeligt lette slutning er blot en umærkelig sansning af noget udødeligt. Som at kysse en ikon med bortvendte øjne. Tarkovskijs tilegnelse af filmen til mindet om sin mor er en udødelighed af denne art.

Og den spektakulære opsætning af Gortchakov og det russiske hus inden i katedralen opfatter jeg egentlig kun som Tarkovskijs *mise-en-scène af sneen, der begynder at falde*. Men det er klart, at der er en inkommensurabel betydning knyttet til sneen i netop denne enorme konstruktion. Det er nærmest umuligt at opfatte denne afslutnings-

konstruktion, som et slutsymbol. De alt for tydelige tankegange, der i så fald ville hægte sig på symbolet, ville være grove og uforståelige i forhold til den finesse hvormed "det russiske hus i katedralen" allerede forekommer som tema fra filmens start.

Den første del af filmen indtil mødet med Domenico er en beskrivelse af nostalgien som tidsstruktur (indholdsmæssigt en foregribelse af "det russiske hus i katedralen"). Som nævnt går Gortchakov ikke med Eugenia ind i katedralen for at se frugtbarhedsmadonnaen, "La Madonna del parto". Han bliver udenfor i et dunkelt landskab, hvor der egentlig ikke kan ses nogen forskel på Italien og Rusland. Der ses et hus, nogle skikkelser, en hund; som i fortekst-sekvensen, et arkaisk landskab, som vi begynder at opfatte som hovedpersonens erindringer fra sin hjemstavn i Rusland. Også en mørk kvinde, måske hans kone, måske hans mor.

På et hotel hvor Gortchakov og Eugenia (i hver sit værelse) har indlogeret sig, ligger Gortchakov i mørket og fortaber sig i sine tanker. Hvor er han egentlig? Vi aner, at en schäferhund stille smyger sig gennem lysstråben fra vinduet og ind under sengen. Men hvem ejer hunden? Er det den fra det arkaiske landskab eller er det Zoë, Domenicos hund, som vi senere møder?

Det afgørende er nok, at vi kan genkende et øjeblik af denne type i kraft af, at hunden lægger sig i det. I dette mørke mødes to dunkle madonnaer inden i Gortchakovs hoved. Det er dels den russiske mor/kone og dels Eugenia. De drejer tavst om hinanden. Kameraet dvæler ved Eugenias smukke, eller snarere "flotte" lange hår, som nu er mørkt. Videre ses den russiske kvinde som frugtbarhedsmadonna, idet hun ligger på en seng med maven i vejret. Langsomt isoleres dette billede i mørket, så at hendes situation snarere kommer til at ligne et dødsleje.

Frugtbarhedsmadonnaen, som Gortchakov var kommet så langt for at se, spørger altså inden i hans hoved og sammenfatter indirekte to kvinder, han på en eller anden måde er splittet imellem. Disse to kvinder ses dunkle, fortidige, på en måde så vi må spørge: hvor kommer tiden fra? Ikke blot kommer den fra fortiden, men fra døden. Associationen hellig madonna til den russiske kvinde og Eugenia med det flotte hår - forestillet i fortid - er en tanke, der kommer fra døden. Hvis vi skal forstå dette fænomen som en psykologisk mekanisme, kunne det bero på, at Gortchakov foregriber, at hans kærlighed til dem er ophørt, slut. I fantasien fuldender han sin kærlighed. Måske fordi han forestiller sig, at de er ophørt med at elske ham (hvilket kunne være begrundet i hans akavede relation til Eugenia); dels forestiller han sig måske livet efter, at de har mistet ham. Det er lige meget, for selv om man selv vil være skyld i en kærligheds ophør, kan man sagtens foregribe den nostalgiske.

Et andet aspekt af denne tankestrøm hos Gortchakov er, hvor hans splittelse mellem de to kvinder kommer fra. Måske kan han ikke elske den ene, fordi han savner den anden, og hans minde om den første overskygges af den andens nærvær. Følgelig bliver begge nostalgiske genstande. Eller er det snarere madonnaen, der skaber splittelsen, d.v.s. er det selve den nostalgiske struktur?

I hvert fald er denne nostalgi, som Tarkovskij siger "en dødelig sygdom". Sygdommens væsen kan vi ikke snakke om, men symptomerne er tydelige. Det er en følelsesmæssig lidelse, og ikke selve eksilet fra hjemstavnen, for det dør man ikke direkte af. Men følelsen dør man af - på en underlig direkte måde. For den død, man under alle omstændigheder må regne med, den foregriber man, repeterer den som en slags metastaser på alt, hvad man kommer i nærheden af, således at de andre elskes som levende begravede; hvorved man selv også bliver en omvandrende statue som Gortchakov. I ganske direkte forstand er der således i beskrivelsen af Gortchakovs nostalgi tale om en "skulptur i tiden".

Tiden som en sådan repetition af døden i øjeblikket er en del af den erfaring, Gortchakov gør i det mørke hotelværelse, og forklarer, hvorfor han er så interesseret i Domenicos tro. Men i filmens start er der endnu et par sekvenser, som skildrer den nostalgiske struktur, og hvor Tarkovskijs metode kan iagttages.

For det første rummer det arkaiske landskab under forteksterne samt overgangen til filmens egentlige begyndelse i meget koncentreret form denne nostalgi. Det er et billede af et dunkelt landskab. En bakke ned mod en sø. Bagved er der skov. Midt på bakken rager en ledningspæl op. I forgrunden anes nogle mennesker, men især fanges blikket af den hvide hest længst bort i billedet. Lyse tågebanker driver igennem mørket. Mens forteksterne ruller op over billedet, fryses det pludseligt. Grundet ubevægeligheden i det er der tale om en ganske lille forskel - blot at det holder op med at ånde. Filmens start er en overgang fra dette landskabs frosne tågebanker til et nyt lige så mørkt og tåget landskab, hvori vi så møder Gortchakov og Eugenia.

Det arkaiske fortekstbillede er for det første interessant, fordi frykning af billeder er usædvanlig hos Tarkovskij (ellers erindrer jeg blot et frosset billede i slutningen af *Solaris*). Men for det andet rummer dette billede selve nostalgien i sig - i den måde det er billede på.

Det kommer således aldrig i nærheden af fotografiets måde at være et billede. Det er velkendt, at filmbilleders frykning som regel aldrig giver foto-effekt, men man kunne tro, at dette ville gøre det, fordi det i forvejen er så mørkt og ubevægeligt. Et foto peger henimod noget, som har været. Det er nærmest

et bevis på, at noget fandtes i fortiden. Dermed sætter det som et dødt indeksikalsk tegn en hel del i gang inden i betragteren, fordi denne overbevises om realiteten og fortiden (på én gang) hos fotoets referent. Det starter ifølge Roland Barthes en levende beretning i betragteren. Fotoet er dødt indadtil, men levende udadtil i kraft af sin reference-funktion.

Det arkaiske billede hos Tarkovskij er tværtimod umærkeligt levende indadtil - små bevægelser i landskabet, de drivende skyer - men det er dødt udadtil i den forstand, at det spærre af for en ind- og medlevelse i det liv, det rummer. En dødsramme er ligesom sat omkring det. Det er resten af liv i en strimmel filmnegativ, hvis vi skal blive i foto-sproget.

Når nu et sådant billede fryses, hvilken virkning giver det så? Det er i hvert fald denne virkning, der starter hele filmens atmosfære.

Mens denne fortekst-sekvens er den nostalgiske struktur i kimform, forekommer det mig, at selve scenen hvor Eugenia alene besøger katedralen med den hellige madonna er en antydning af hvor omfattende vi må forestille os, den nostalgiske struktur er. Kvinderne tilbyder den hellige frugtbarhedsmadonna, men er selv frugtbare madonnaer. De tilbyder altså døden i sig selv. Eugenia forstår ikke, hvorfor det kun er kvinder der beder, men præsten siger det: det er, fordi kvinder er bestemt til at føde børn. Eugenia kan ikke tro eller falde på knæ for dette. Hun aner, at det er samfundsmagten, hun falder på knæ for. Logikken er enkel: de frugtbare kvinders døde billede stilles foran dem til tilbedelse hvorved deres levende relationer forstener, hvorved kønsrollemønstret opretholdes.

Spørgsmålet er, om ikke hele samfundet i den forstand er at betragte som en katedral, hvori kommunikationen, medmenneskeligheden og næstekærligheden reducerer sig til at være en sådan parade af statuer.

Egentlig er enhver genstand, når vi opfatter den i sin soliditet og uforanderlighed, en projektion af menneskelig nostalgi. I så fald skulle vores verden være et stivnet landskab af kærlighed. Her begynder et ræsonnement hos Tarkovskij om tingsliggørelse og materialisme. Hans tanker herom beskrives igen katedralerne, ruinerne, stentrapperne, statuerne o.s.v. Og vi forstår, at der er en mere omfattende betydning bag ved "det russiske hus i katedralen".

Tarkovskij siger i bogen, at Marx og Engels på deres tid beskrev den historiske situation korrekt. De beskrev den korrekt, idet mennesket på dette tidspunkt var ophørt med at spille nogen som helst historisk rolle som åndeligt væsen betragtet. *De så situationen som den var på det tidspunkt uden at analysere dens årsager: nemlig, menneskets svigtende erkendelse*



se af, at det er ansvarlig for sin egen åndelige kraft. (s. 221).

Gortchakov bliver optaget af den mærkelige mand, Domenico, da han hører om hans tro (it. "fede"). Gortchakov smager med sin russiske accent på ordet som om han kunne besværgе det til at vise sit indhold. Tarkovskij skriver i bogen at man for at have en sand tro på Gud, eller for at blot føle behovet for en sådan tro, må besidde et vist åndeligt potentiale.

Det er ikke den konkrete tro, Tarkovskij beskæftiger sig med i filmen, så meget som det er troen i selve dens forudsætninger. Han gengiver et langt citat fra Dostojevskijs "De besatte", som viser den komplicerede tros problematik, der optager ham. Jeg har valgt at illustrere med et helt andet citat (af C.S. Peirce) grundet dets knappe og præcise formulering: *Jeg mener, at det, som der er brug*

En dødelig sygdom af usamtidighed.

for ordet ("faith", tro) til at udtrykke, uden at begå vold mod den almindelige anvendelse, er den tro ("belief"), som den troende ikke selv erkender, eller snarere, da det ikke rigtigt kan kaldes tro, den som han er villig til at tilpasse sig, uden at erkende, hvad det er, han tilpasser sig. (Letter to Lady Welby 1908 Dec. 23).

Formelt beredt på denne måde skildres mødet mellem Gortchakov og Domenico. Det meste af scenen ledsaget af en infernalsk motorsavsagtig lyd, som viser sig at komme fra regnens trommen mod de flasker, der skulle opfange den. Gortchakov lover at bære lyset gennem bassinet, men han mener det ikke rigtig. Han vælger demonstrativt, men ser kun den tomme formalisme i handlingen. "Va bene", OK, OK, siger han til Do-

menico, og forvirrer denne med sin åndelige niveau-forskel.

Og vi kan forstå Gortchakov. For Domenico's tro og projekt er i flere henseender kun en anden side af hans tidligere indespærring af familien. Domenico tror, fordi han er nødt til at tro, men det er ikke tilstrækkeligt for Gortchakov. Han finder blot sin egen nostalgi hos Domenico.

Domenico's død er det symbolske, iscenesatte, groteske offer for hele menneskeheden, mens Gortchakov helt alene i bassinet slutter sit liv med et andet offer. Han ofrer det, der betyder endnu mere for ham end den krop, der blot er en ydre statue: "der er den russiske digter..." Nemlig den indre statue, nostalgien og dens hemmelighed. Han bekræfter dermed det, der ikke lader sig skjule, nemlig lysets blafrende flamme, som tændes igen og igen. Han forsøger ganske vist til det sidste at tage flammen med sig i hånden, der krummer sig sammen.

Det er netop blot noget meget let, der dermed bekræftes. Dette uhåndgribelige kunne være det liv der åndede i det arkaiske billede, filmen startede med. Det forekommer logisk, når Tarkovskij umiddelbart efter kan dedikere filmen til mindet om sin mor.

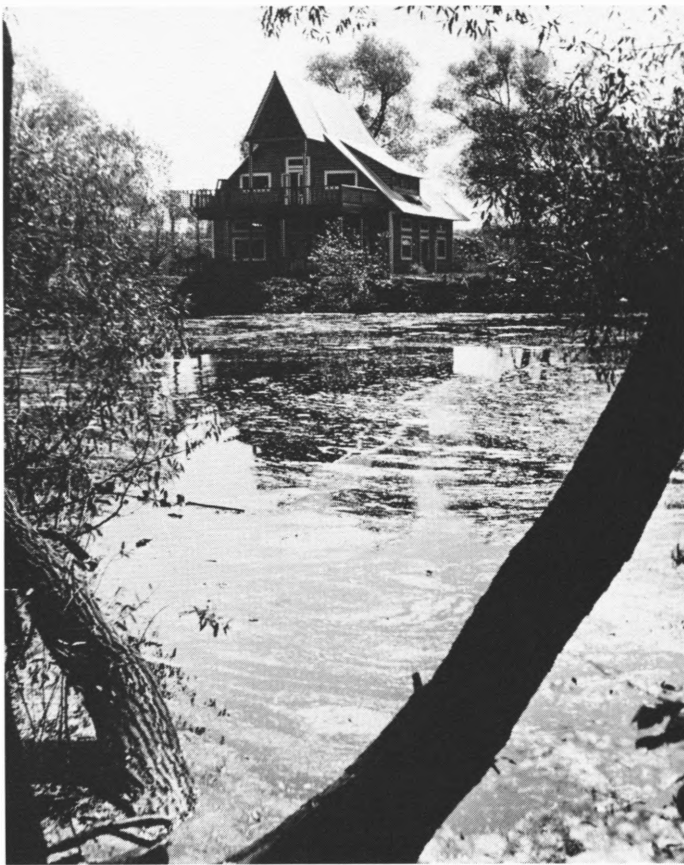
Det sidste kapitel i bogen har Tarkovskij skrevet efter *Nostalghia*. Om sine filmteoretiske principper siger han følgende: *Som regel udvikles et kunstværk i en kompleks vekselvirkning med kunstnerens teoretiske ideer, som ikke omfatter det fuldstændigt; det kunstneriske væv er altid rigere end det, der kan passes ind i et teoretisk skema. Og nu hvor jeg har skrevet denne bog, begynder jeg at få den tanke, at mine egne regler er ved at blive en hæmsko. – Nostalghia er nu bag mig. Jeg kunne aldrig have forestillet mig, da jeg påbegyndte optagelserne, at min egen helt specifikke nostalghia snart skulle tage min sjæl i besiddelse for altid. (s. 216).*

Faktisk kan man ane i den måde *Nostalghia* slutter på, at selv filmteoretiske principper er fanget ind af den nostalgiske struktur.

Afslutning

I *Solaris* forekommer det mig, at Kris Kelvins kærlighed til Harey bliver stærkere, jo mere hun bringer ham til at søge tilbage i hukommelsen. Hun er selv blot en fysisk konjunktur, der opløser sig. Filmen slutter med, at Kris Kelvin betragter sin far igennem vinduet, og han "fryses" med dette blik ude foran vinduet. På flere måder ligner dette temaet i *Nostalghia* med Gortchakov, der er en statue både udvendig og indvendig, selv om tonen i denne film er lidt anderledes end i *Solaris*.

I min gennemgang af filmene er vægten lagt på det enkelte værk, og den måde det viser et centralt aspekt af Tarkovskijs univers. Men derved er konstanter og udviklingslin-



jer i hans film kommet i baggrunden, såsom spørgsmålet om, hvad der skiller Tarkovskijs film fra begyndelsen af 70'erne fra *Nostalghia* i 1983. Et nyt kapitel kan imidlertid ikke påbegyndes her – helt bortset fra, at *Offeret* også mangler i gennemgangen.

Men som en sammenfatning af de mange variationer i hans univers er formuleringen "skulptur i tiden" ret dækkende, hvis man giver sig tid til at overveje dette paradoksale udtryk. I bogen siger han, at det væsentlige i instruktørens arbejde er at lave skulptur af tiden - på samme måde som når billedhuggeren tager et stykke marmor..... (s. 63). Et andet sted siger han, at det er filmens bestemmelse med Marcel Prousts ord at rejse en mægtig bygning af erindringer. (s. 59).

Disse tanker viser klart et ønske om en fastholden af tiden og hukommelsen. Han vil gøre substans af den indre tidsudstrækning. Jeg har allerede nævnt, at det ikke så meget drejer sig om at fikserer fortiden, men snarere at levendegøre de "feed-back-processer", hvorigennem vi forbinder os med den. Det er derfor snarere disse "feed-back-processer" selv, han gør sine skulpturer af.

Og man kan her overveje hvilke andre kunstarter, der kan forevige netop disse levende processer - ved hjælp af "tidspres-atomer" - uden samtidig at forstene dem.

Den kendte fænomenolog, Roman Ingarden, sagde i en forelæsningsrække i filmæstetik på filminstitutet i Krakow, 1945-46: *Ingarden anden kunstart kan som filmen vise menneskers skæbner, således som de er sammenknyttet*

Solaris: Den lille sø ved farens hus. Minder Kris Kelvin om udstrækningen i hans eget sind.

med den konkrete tid og det konkrete rum. Ingarden forklarede nærmere, hvorledes litteraturen ganske vist har sine midler til også at vise menneskets skæbner i konkrete miljøer, men kun intentionelt, d.v.s. kun som forestillet. Filmen er den eneste kunstart, der kan skabe en synlig musik af tingenes og de levende personers transformationer i en vis rumlig verden. Ingardens formulering om skæbne og konkret tid passer på en måde på Tarkovskijs bestræbelser, idet denne netop filmisk formår at skabe de udvidede, men stadig konkrete tids-rum, hvori skæbnen er på spil. Forskellen til litteraturen f.eks. er, at menneskers skæbner ikke blot forestilles, men de vises eller simuleres med en helt anden kraft i aktualiteten. Ingarden tilføjer, at filmkunsten her kan uddybe sine erfaringer ved hjælp af bl.a. reportagefilmen, dokumentarfilmen og i særdeleshed den videnskabelige film, som viser os dele af virkeligheden, vi næppe kender fra vores daglige, summariske erfaringer.

Vi har ovenfor allerede beskrevet hvorledes Tarkovskijs mennesker ikke lever inden for abstrakte parametre af en eller anden mytisk oprindelse og en eller anden kommende frelse. Disse menneskers skæbnelinjer findes kun som konkretioner i øjeblikket. Det er derfor nødvendigt at udstrække disse tids-

linjer til et sjæleligt overblik i sig selv, og tage den kamp op, det indebærer. Derfor siger Tarkovskij, at dette er en holdning, der må udtrykkes, formuleres for altid.

Egentlig er det nok misvisende med Ingarden at anvende ordet skæbne i forbindelse med Tarkovskij. Han beskriver netop ikke mennesker i skæbnesvangre strukturer, men som f.eks. i *Spejlet* viser han os tre generations kamp for udtrykket. Sønnen, Ignat, der overværer den lidelse, man må overgive sig til for at kunne udtrykke sig (prologens hypnose). Og Arsenij Tarkovskijs digte, der er de tilkæmpede udtryk, som fortælleren selv må støtte sig til inden hans eget udtryk tilsidst bryder igennem.

Og i slutningen af *Andrej Rubljev* forstår man, at den fromme ikonmaler måtte opleve så meget, for at hans ikon kunne blive til et spor af fortiden ene og alene i den måde, den i farvepragt overskygger alt tidligere.

Tarkovskij glæder sig i bogens indledning over de breve, han modtog efter *Spejlet*, hvori folk fortæller, at filmen vakte deres helt egne barndomserindringer og landskaber til live. På mirakuløs måde viste det sig altså, at hvis der for Tarkovskij var en erindringsdybde knyttet til et givet landskab eller situation, så kunne denne tidsdimension i sekvensen fungere kommunikativt i forhold til publikum, således at tilskuerne selv ville udstrække tiden i deres sind.

Tarkovskij udtrykker i bogen et stærkt ønske om at kommunikere. Men først og fremmest idet en udvidet livsfølelse bliver til fælles kommunikationsgrundlag. Han ønsker ikke at møde tilskueren som Ivan i *Ivans barndom*, der blot findes her og nu, rykket ud af sit livsrum og den følte dybde i sit liv. Blot bundet til nu'ets foregribelse af det næste, der sker. Det er sandsynligvis ikke en sådan hallucination af en kommunikationspartner, han forestiller sig, når han skriver: *Der er ikke nogen modsætning i den kendsgerning, at jeg ikke gør noget særligt for at glæde et publikum, og dog brændende håber, at min film vil blive accepteret og elsket af dem, der ser den.* (s. 170).

Et andet sted nævner han, at også tilskueren må opleve smerten ved at betydningerne bliver til. Derfor er det så væsentligt for ham, at filmene kan etablere en kommunikativ følelsesmæssig bærebølge med tilskuerne.

På denne baggrund er det indlysende, hvorfor han kommer med så mange bitre udfald imod dels de industrialiserede billedmediers behagesyge over for publikum og dels mod den slags mennesker, der mener at vide, hvad folk forstår, og især hvad de ikke forstår.

For Tarkovskij kan med sin opfattelse af kommunikation kun slutte sig til, at disse institutioner og enkeltpersoner – når de optræder og udtaler sig som de gør – må have taget hele menneskets sjæl i pant.