

Dikterna i Andrej Tarkovskijs *Spegeln*

Christian Klöfver

Institutionen för slaviska och baltiska språk, finska, nederländska och tyska

Kandidatuppsats 15 hp

Ryska

Vårterminen 2014

Handledare: Aleksei Semenenko

English title: The poems in Andrei Tarkovsky's *Mirror*



Stockholms
universitet

Innehåll

1. Introduktion.....	3
1.1 Inledning.....	3
1.2 Syfte.....	4
2. Metod och material.....	4
2.1 Metod.....	4
2.2 Primärt material.....	4
2.3 Tidigare forskning.....	5
3. Bakgrund.....	7
3.1 Andrej Tarkovskij. Biografi.....	7
3.2 Arsenij Tarkovskij.....	9
3.3 Filmerna.....	10
3.4 Spegeln.....	11
4. Analys.....	14
4.1 Närstudie av dikterna.....	14
4.1.1 Första mötena (Первые свиданья).....	14
4.1.2 Jag väntade dig sedan morgonen igår (С утра я тебя дожидался вчера).....	18
4.1.3 Livet, livet (Жизнь, жизнь).....	20
4.1.4 Eurydike (Эвридика).....	24
4.1.5 Ignatievoskogen (Игнатъевский лес).....	26
4.1.6 Den ljusa dagen (Белый день).....	28
4.1.7 Visa (Песня).....	29
4.1.8 Som barn... (Я в детстве заболел...).....	31
4.1.9 Testamente (Завещание).....	32
4.2 Diskussion.....	37
4.2.1 Jämförelse med Solaris.....	38
4.2.2 Tarkovskijs reflektioner.....	40
5. Slutsatser.....	43
6. Referenser.....	44

1. Introduktion

1.1 Inledning

Andrej Tarkovskij var en prisbelönt sovjetisk filmregissör som hann göra sju långfilmer under sin karriär, vilken sträckte sig över tjugofem år (1961-1986). Hans internationella genombrott kom 1962, i och med att han vann Guldlejonet på Venedigs filmfestival för sin första film, *Ivans barndom*. Samma år gav hans far Arsenij Tarkovskij ut sin första bok med sina egna dikter.

Det kan antas att faderns dikter hade stort inflytande på Tarkovskij; i tre av hans filmer läses faderns dikter upp: *Spegeln*, *Stalker* och *Nostalghia*. I *Spegeln* läser fadern själv upp fyra dikter, medan dikterna i de följande två filmerna läses upp av huvudpersonerna. Som kommer att visas i denna uppsats manifesterar sig många av faderns dikter på andra sätt, utöver att direkt läsas upp i filmerna. Filmerna kan i sig själva ses som poetiska verk, då de teman som Tarkovskij griper sig an i högsta grad också är en del av poetens fält. Poetrollen kan sägas ha gått i arv.

När man studerar Tarkovskijs dagböcker så upptäcker man hur mycket han har fått med av sina egna tankar och känslor i sina filmer. På liknande sätt upptäcker man när man läser faderns dikter, hur mycket av dessa som måste ha inspirerat och påverkat Tarkovskij. En del av dessa kommer således också att studeras i denna uppsats.

Spegeln är en högst självbiografisk film och Tarkovskij låter förutom fadern, även modern medverka i filmen, trots att de inte är skådespelare. Som framgår i Tarkovskijs filmteoretiska bok *Den förseglade tiden* ansågs filmen av många som svår¹, och den ställde också till med problem gentemot myndigheterna. Tack vare sin envishet fick han dock oftast igenom sin vilja, även om det tog lång tid.

Tarkovskij beskriver i sin bok filmledningens ovilja till avbrott i intrigens utveckling för att ersätta denna med poetiska samband.² Skulden till filmens svårtillgänglighet läggs på klippningen av filmen, där man förflyttas mellan olika årtionden, mellan dröm, minne, verklighet, samt dokumentärt journalfilmsmaterial. Dessutom spelar samma skådespelare olika roller. Filmen kräver också en del kunskap om den ryska samtiden för att vara fullt förståelig.

Enligt Tarkovskij ska hans filmer inte enbart ses för att förstå regissören, utan även fungera som en spegel för betraktaren. Detta finns uttryckt i hans bok:

”Vem som vill kan betrakta mina filmer som man ser in i en spegel, och där få se sig själv.”³

1 Andrej Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder* (Umeå: Atrium, 2009), 14–15.

2 Ibid., 39.

3 Ibid., 204.

1.2 Syfte

Syftet med denna uppsats är främst att undersöka dikternas funktion i Andrej Tarkovskijs film *Spegeln*. Jag kommer att studera den direkta funktion som dikterna som fadern läser upp i filmen har för filmupplevelsen, det vill säga hur de påverkar helheten. Jag ska också undersöka hur Arsenij Tarkovskijs dikter kan ha påverkat sonen i hans skapande och mer indirekt satt sin prägel på filmen.

2. Metod och material

2.1 Metod

Tillvägagångssättet kommer främst bestå i att studera det primära materialet, alltså filmen *Spegeln* inklusive de fyra dikter som där läses upp. På grund av svårigheterna att ta in dikterna i takt med att filmen går, kommer dikterna också att studeras var för sig, i större detalj än vad som är möjligt i samband med en filmseans. Utöver dessa dikter, kommer dessutom andra dikter som nämns i samband med filmen att analyseras. Analyserna kommer att fokusera på innehållet, och relatera dessa till viktiga motiv och teman i filmen. De kommer också relatera till Tarkovskijs biografi, då filmen är självbiografisk.

En översättning av dikterna till svenska kommer också att göras, i den mån det inte redan finns översättningar. Under översättningen kommer dock inte strävas efter att bevara några av de melodiska kvaliteterna, eller skapa ett naturligt flöde, utan fokus kommer i större grad vara att bevara innehållet. Detta kommer underlätta vidare analys av dikterna.

Inför arbetet kommer också tidigare forskning att studeras, och även om denna är begränsad vad avser det specifika målet för denna uppsats, så är den viktig för att få en orientering, och skapa en bild av Tarkovskijs konstnärskap mer generellt. I dessa generella arbeten kan också finnas partier som behandlar ämnet för denna uppsats.

Eftersom det primära materialet i så hög grad är självbiografiskt så kommer också biografiskt material, däribland litteratur och beskrivningar gjorda av Tarkovskij själv att studeras. Mer om dessa källor beskrivs i följande avsnitt.

2.2 Primärt material

Det huvudsakliga materialet består givetvis av filmen *Spegeln*⁴, samt Arsenij Tarkovskijs dikter *Första mötena* (*Первые свидания*), *Jag väntade dig sedan morgonen igår* (*С утра я тебя дождался вчера*), *Eurydike* (*Эвридика*) och *Livet, livet* (*Жизнь, Жизнь*), vilka läses upp av författaren själv i filmen. Dessa finns också publicerade i flera diktsamlingar, bland annat i *Izbrannoe* (1982)⁵. Alla dessa dikter har översättningar till svenska gjorda av Per-Arne Bodin och är utgivna i boken *En klase syrener*⁶, förutom ”*Jag väntade dig sedan morgonen igår*” som alltså

4 Andrej Tarkovskij, Aleksandr Mišarin, och Georgij Rerberg, *Zerkalo [Videoupptagning] = Spegeln* (Njutafilms, 2005).

5 Arsenij Tarkovskij, *Izbrannoe : stichotvorenija, poëmy, perevody : 1929-1979* (Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1982).

6 Arsenij Tarkovskij och Per-Arne Bodin, *En klase syrener : dikter* (Stockholm: Arbetarkultur, 1985).

kommer översättas i uppsatsen.

Utöver dessa dikter har naturligtvis flera av faderns och andras dikter influerat Tarkovskij. De av dessa dikter som kommer studeras är *Ignatievoskogen* (*Игнатъевский лес*), vilket var den enda av faderns dikter som fanns med i manus, *Den ljusa dagen* (*Белый день*) som Tarkovskij länge tänkte namnge filmen efter, *Visa* (*Песня*) som länge var påtänkt som epigraf till filmen, *Som barn...* (*Я в детстве заболел...*) som Tarkovskij ett tag absolut ville ha med i filmen, men som inte kom med förrän i filmen *Nostalghia*, samt *Testamente* (*Завещание*), där diktarens konstnärliga arv kan sägas överlämnas till sonen. Av dessa fem kompletterande dikter finns endast *Som barn...* med i *En klase syrener* och de övriga kommer således översättas i uppsatsen.

Tarkovskijs dagböcker, *Martyrologion*⁷, är också en viktig källa, inte minst eftersom filmen är självbiografisk. Han skrev också den filmteoretiska boken *Den förseglade tiden*, vilken har sitt ursprung i samtal med den ryska filmkritikern Olga Surkova⁸. I denna ger han sin syn på filmen som konstform.

En annan rysk författare som ägnat mycket av sin tid åt Andrej Tarkovskij och hans far är kulturvetaren Paola Volkova. Boken *Arsenij i Andrej Tarkovskie*⁹ innehåller förutom deras biografi, en hel del material i form av brev, exempelvis från modern till fadern, skrivna under Tarkovskijs barndom. Den innehåller också minnestexter, skrivna av närstående, såsom Irma Rausj, Tarkovskijs första fru.

Också Tarkovskijs yngre syster, Marina Tarkovskaja, har ägnat sig åt att berätta familjens historia, och boken *Skärvor av en spegel*¹⁰ innehåller berättelser, bilder och dikter ur familjens liv, ofta med anknytning till just filmen *Spegeln*, och ger kompletterande information om deras uppväxt.

2.3 Tidigare forskning

Det har skrivits en hel del om Tarkovskijs verk, och inte minst om *Spegeln*. Naturligtvis visades filmerna ett stort intresse i samband med deras premiär, men strax efter Tarkovskijs bortgång så väl som på senare år har en mängd böcker skrivits, både i Ryssland och utomlands. Två av de böcker som gavs ut relativt tidigt efter Tarkovskijs död, och som behandlar Tarkovskijs hela filmproduktion är *The cinema of Andrei Tarkovsky* (1987) av Mark Le Fanu och *Tarkovsky : Cinema as Poetry* (1989) av Maja Turovskaja, och båda har således skrivit om *Spegeln*. De är dock tämligen olika, och de skrevs då Sovjetunionen fortfarande existerade. Medan Le Fanu var filmvetare från Västeuropa, så var Turovskaja en rysk filmkritiker, och det upplevs som att Le Fanus bok innehåller mer spår från kalla kriget, och större vikt läggs vid faktumet att filmen kommer från Sovjet.

Le Fanus analys av *Spegeln* är friare än hos andra och alla tolkningar kanske inte är helt oomtvistliga. Han ägnar ett par sidor åt dikterna, men ur en lite annorlunda vinkel, där han tar upp Pusjkins dikt *Profeten*, vilken Tarkovskij i en intervju ska ha sagt summerar hans syn på konst. Le Fanu presenterar ett utdrag ur en av dikterna i filmen, *Livet, livet*, som är en dikt i samma anda, där

7 Andrej Tarkovskij, *Martyrologion : dagböcker 1970-1986* (Umeå: Atrium, 2012).

8 Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, 10.

9 Paola Volkova, *Arsenij i Andrej Tarkovskie* (Moskva: Zebra E, 2004).

10 Marina Tarkovskaja, *Skärvor av en spegel : [om familjen Tarkovskij]* (Stockholm: Ersatz, 2007).

diktarjaget beskriver sitt värv. Poetens (liksom filmskaparens) roll beskrivs således som en profet, inspirerad av Gud. Denna gudomliga inspiration ser Le Fanu gestaltad i de vindstötar som visualiseras i filmen.¹¹

Turovskajas avsnitt handlar till stor del om tillkomsthistorien av *Spegeln*. Hon tillhör Tarkovskijs generation, och har därför särskilda förutsättningar att förstå filmen, och hon skriver också själv att hennes generation delar så många barndomsminnen att den kunde ha hetat ”Vi minns”.¹² Turovskaja säger inte mycket om dikterna i filmen, men benämner dem (liksom mycket annat) som dokumentära inslag i filmen.¹³

Det mest välciterade verket över Tarkovskijs filmer är *The films of Andrei Tarkovsky – A visual fugue* (1994) av Vida T. Johnson och Graham Petrie, som också kapitel för kapitel går igenom alla filmer. I kapitlet om *Spegeln* går de noggrant igenom filmens scener, det vill säga vad det är man egentligen ser, vilket inte är så självklart om man inte känner Tarkovskijs biografi, eller är så väl bevandrad i de historiska händelser som journalfilmsmaterialet skildrar. Även mindre detaljer som kan vara oklara för åskådaren reds här upp. Boken går också igenom vad som skrivits tidigare, och tar då upp både Le Fanu och Turovskaja, där den förste kritiserades för missförstånd, som anses leda till en något skev redogörelse av filmen¹⁴. De som får särskilt beröm är de ryska kritikerna som tillhör Tarkovskijs generation, däribland Turovskaja.¹⁵

Den kanske mest fullständiga texten om *Spegeln* återfinns i boken *Mirror* (2002) av Natasha Synessios, där en hel bok har tillägnats denna film. *Spegeln* sägs vara kulminationen och en destillation av Tarkovskijs tre första filmer *Ivans barndom*, *Andrei Rubljov* och *Solaris*. Filmerna efter *Spegeln* handlar om självupppoffring som ett sätt att ställa världen till rätta.¹⁶ Hon ägnar dikterna lite större uppmärksamhet än de förutnämnda texterna, och även om de inte är huvudämnet i boken, så har hon med en del intressanta uppgifter och iakttagelser. Hon uppmärksammar bland annat att alla de tre stora episoderna med modern åtföljs av varsin dikt, och förknippas med moderns inre liv.¹⁷ Hon sätter också fingret på en del inkonsekvenser i Tarkovskijs uttalanden. Exempelvis ska Tarkovskij i en föreläsning ha sagt att kärleksdikten (*Första mötena*) ska ha varit med i filmen eftersom modern kom ihåg den. Men de facto var den skriven 1962, och inte ens tillägnad modern. Däremot var dikten som var med i originalmanus, *Ignatievoskogen*, tillägnad modern, men denna dikt påtalar snarare problemen mellan föräldrarna. Precis som hos Le Fanu framhålls dikten *Livet, livet* som skaparens/konstnärens röst.¹⁸

Alexandra Smith skrev 2004 en artikel vars titel *Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film Mirror* väldigt väl sammanfaller med temat för denna uppsats. Artikeln säger sig undersöka spänningen mellan ord och bild i *Spegeln*, och skiljer sig markant från ovanstående texter i att den tolkar filmen med koncept av psykoanalytikern Jacques Lacan. Lacan

11 Mark Le Fanu, *The cinema of Andrei Tarkovsky* (London: BFI, 1987), 84–85.

12 Majja Turovskaja, *Tarkovsky : cinema as poetry* (London: Faber and Faber, 1989), 65.

13 Ibid., 66.

14 Vida T. Johnson och Graham Petrie, *The films of Andrei Tarkovsky : a visual fugue* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 131.

15 Ibid., 133.

16 Natasha Synessios, *Mirror* (London: I.B. Tauris, 2001), 1.

17 Ibid., 105.

18 Ibid., 106.

har en modell där han delar upp barnets olika stadier av medvetandegrad, och där spegelstadiet är den fas som inleds vid 6 månaders ålder, när barnet får se sin spegelbild för första gången och upplever en sammanhängande kropp som går att styra över. Teorin om spegelstadiet ska enligt Smith vara ett idealt verktyg för att förstå Tarkovskijs sätt att gripa sig an barndomen.¹⁹ Artikeln har ett intressant angreppssätt och kanske är det inte helt fel att använda psykologiska modeller för att analysera barndomen, när filmen trots allt är självbiografisk och skildrar just barndomen som den vuxnes minnen, och länkar samman barndomen med den vuxnes senare tillstånd.

I Synessios bok framgår att Tarkovskij i sin sista intervju sagt att han aldrig riktigt undersökt barndomens roll, och att för stor vikt läggs vid barndomen. Han kritiserade psykoanalys, och förklarandet av människors beteende refererande till barndomen, och hur konsten överförenklades med detta angreppssätt. I andra intervjuer ska han dock ha pratat om barndomen som det viktigaste, tiden som bestämde hans framtida liv.²⁰

En mera sentida forskare som skrivit om Tarkovskijs filmer är Nariman Skakov, som i sin bok "The Cinema of Tarkovsky"²¹ ägnar ett 40-sidigt kapitel åt *Spegeln*, där en stor del förlänas filmens dikter.

3. Bakgrund

3.1 Andrej Tarkovskij. Biografi.

För att förstå *Spegeln*, och veta vad det är man egentligen ser, så kan det vara bra att veta en del om Andrej Tarkovskijs biografi.²² För att börja med föräldrarna, så föddes hans far Arsenij Aleksandrovitj Tarkovskij den 12 juni (g.s.) 1907, samma år som hans mor Marija Ivanovna Visnjakova. Dessa träffades under sin studietid i Moskva, och gifte sig 1928. Andrej föddes den 4 april 1932 i Jurjevets vid Volga nordost om Moskva, och två år senare, den 3 oktober 1934 föddes hans syster Marina, döpt efter den berömda poeten Marina Tsvetajeva, som var en nära bekant till deras far. Fadern lämnade dock den unga familjen tidigt för sin andra fru Antonina Bochonova, som han ska ha förälskat sig i 1936. Somrarna 1935-1937 spenderade modern och barnen i Ignatievo, en bit väster om Moskva (i *Spegeln* sägs fadern för första gången lämna familjen 1935, samma år som en lada på egendomen brann ner). Under kriget evakuerades modern och de två syskonen åter till Jurjevets, där de spenderade åren 1941-1943, då Andrej var i ungefär samma ålder som fadern varit under första världskriget och revolutionen. Barndomen präglades av en längtan att kriget skulle ta slut, och att fadern skulle komma hem.

Själv började Andrej sina studier på VGIK (Filmhögskolan) 1954, och lyckades till slut hitta sin väg i livet, efter att ha provat på studier i österländska språk och varit på en geologisk expedition i Sibirien. Under studierna träffade han Irma Rausj, som han gifte sig med 1957. 1961 avslutade han sitt examensprov, filmen *Ångvälten och fiolen*, som han fick första pris för i New York Student Film Festival. 1962 vann hans nästa film, *Ivans barndom* Guldlejonet på filmfestivalen i Venedig.

19 Alexandra Smith, "Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film *Mirror*," *Russian Studies in Literature* 40, nr 3 (2004): 49.

20 Synessios, *Mirror*, 98.

21 Nariman Skakov, *The cinema of Tarkovsky: labyrinths of space and time* (London: I.B. Tauris, 2012).

22 Uppgifterna till biografien är till stor del tagna från den kronologi som finns i introduktionen till Gianvito, samt från Synessios, Tarkovskajas, Volkovas böcker och Tarkovskijs *Martyrologion*.

Samma år den 30 september föddes hans första son, Arsenij, döpt efter sin farfar. 1965, under inspelningen av sin andra långfilm, *Den yttersta domen (Andrej Rubljov)*, träffade han Larisa Kizilova, som senare kom att bli hans andra fru. Denna film färdigställdes 1966 men på grund av byråkrati och Tarkovskij's ovilja att göra ändringar i filmen, så hamnade den på hyllan i fem år.

Separationen med Irma skedde gradvis, och den plågade hans mor som hade svårt att förlika sig med att Andrej upprepade hennes och Arsenij's öde. Detta skapade dock ett särskilt band och vänskap mellan Irma och modern. Båda paren hade ju träffats på institutet, och båda hade blivit lämnade när deras söner var fyra år gamla. De båda var dessutom väldigt lika varandra utseendemässigt, och det hände att de misstogs för varandra på foton där modern var ung. Något som skiljde dem åt, och som troligtvis berodde på deras olika generationer, var att modern hade uppoffrat sin karriär för familjens skull, medan Irma satsade på sin karriär vid sidan om Andrej's. Irma Rausj beskriver en del av sin syn i Volkovas bok, och en särskilt intressant händelse från 1968 var när Andrej tillsammans med Alexander Misjarin skulle åka till filmarbetarnas hotell, Repino, utanför Leningrad (numera Sankt Petersburg) för att skriva manuset till *Spegeln*. Han försökte då övertala Irma att följa med, och lockade med att när de kom tillbaks så skulle de ordna ett stort bröllop, vilket de aldrig haft. Irma följde dock inte med och efter detta kom aldrig Andrej hem igen. Hon berättar också att han inte heller hämtade någonting ur deras hem, förutom en ryskspråkig bibel som han fått tag på under en turné i USA, och som var fullklottrad med hans anteckningar.²³ I sin dagbok beskrev Tarkovskij problemen i förhållandet till sin exfru efter deras separation. Han ansåg framför allt att hon saboterade hans relation till sin son, Arsenij, och på sätt använde sin son för att bestraffa honom.

Inspelningarna av *Spegeln* började som sagt inte förrän långt senare, och 1970 började man istället spela in *Solaris*, vilket förargade Misjarin. Först detta år tog Andrej och Irma ut skilsmässa officiellt, och redan samma år gifte han om sig med Larisa, och fick några månader därefter sin andra son, Andrej, namngiven efter honom själv. Detta var också året då han påbörjade sin dagbok och tillsammans med Larisa skaffade sig ett hus på landet, i byn Mjasnoe, 30 mil sydost om Moskva. Detta hus kom att bli otroligt viktigt för honom, vilket man förstår bland annat av hans dagböcker, och hans tankar gick ofta till planerna för detta hus. Kanske ville han återskapa en lycklig plats likt den han mindes från sin barndom åt sin nyfödde son. En reproduktion av detta hus figurerar i *Nostalghia*, och huvudpersonen hamnar där när han dött, i filmens slutscen. 1972 stod *Solaris* klar och han kunde påbörja arbetet med den för honom mest avgörande av hans filmer, *Spegeln*, som stod klar 1974. De byråkratiska problem som kantat arbetet var dock inte över i och med detta, och filmen kunde inte ses av sin publik förrän 1975.

Efter *Spegeln* hade han blandade känslor och han kände både tomhet och lättnad. Han skrev i *Den förseglade tiden* att hans barndom hade förföljt honom och inte lämnat honom någon ro, men att de nattliga drömmarna om barndomshuset som gäckat honom försvann efter filmens slutförande.²⁴ Men han har också sagt att man aldrig ska återvända till ruiner, och att han lämnats med en bitter tomhet.²⁵ Efter inspelningen skrev han inte längre om sina problem i relationen med

23 Volkova, *Arsenij i Andrej Tarkovskie*, 273.

24 Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, 146.

25 Synessios, *Mirror*, 110.

sin förste son, Arsenij, utan de inlägg som rör honom handlar mest om praktiska saker, främst rörande utbildning.

Trots myndigheternas missbelåtenhet med hans senaste film, fick han spela in en film till i Sovjetunionen, *Stalker*, som blev färdig 1979. Detta år dog Tarkovskijs mor efter några års sjukdom. Även Tarkovskij hade problem med hälsan och hade året innan haft en hjärtattack. Han gjorde nu resor till Italien och började sitt arbete med sin nästa film *Nostalghia*, och 1981 reste han också till Sverige för ett filmprojekt som senare kom att resultera i *Offret*. *Nostalghia* stod klar 1983 och han började därefter sätta upp teaterpjäsen *Boris Godunov* i London. Efter att ha nekats obegränsat utrikesvisum av Sovjetunionen och med vetenskapen om att han troligen inte skulle komma kunna att producera mer film om han återvände, så meddelade han på en presskonferens i Italien 1984 att han inte ämnade återvända. Efter en kort sejour i Västberlin åkte han 1985 till Sverige för att spela in *Offret*. Detta år blev han också diagnosticerad med cancer. I början av 1986 blev han inlagd på en klinik i Paris. Den andra sonen, Andrej, som Tarkovskij längtat efter väldigt och som han ofta skrev om i sin dagbok, tilläts då lämna Sovjetunionen och förenas med honom. Detta år fick han också veta att han hade fått en tredje son, norrmannen Aleksander Tarkovskij, som han dock aldrig hann träffa.²⁶ Den 29 december 1986 avled Tarkovskij.

3.2 Arsenij Tarkovskij

Arsenij Tarkovskij fick sitt genombrott som poet relativt sent i livet. Hans stil anses egentligen som tillhörande den så kallade ryska poesins silverålder, som ägde rum från runt sekelskiftet 1900 och ungefär fram till revolutionen 1917. Både Marina Tsvetajeva och Anna Achmatova stod honom nära, och de var samtidigt ett slags läromästare till honom. Längre var hans egentliga huvudsakliga yrke översättare och tolkare av orientalisk poesi från arabiska, turkmeniska, georgiska och armeniska. Som diktare blev han inte utgiven förrän 1962, samma år som sonen gjorde sitt internationella genombrott. Men därefter gav han ut en stor mängd diktsamlingar.²⁷

Efter att han skiljt sig från Andrejs mor gifte han om sig två gånger, först med Antonina Bochonova. Antonina blev god vän med familjen, och fick även en speciell vänskap med modern sedan Arsenij lämnat också henne för sin tredje fru, Tatiana Ozerskaja. Arsenij fick dock aldrig några fler egna barn, och hans dotter Marina citerar hans ord ”varje hustru är värre än den förra” och konstaterar därmed att deras mor var den bästa.²⁸

Under andra världskriget anmälde sig Arsenij som frivillig till fronten och arbetade där som krigskorrespondent. 1943 blev han dock skottskadad i benet, och under de dåliga förhållanden som rådde på fältsjukhuset drabbades han av kallbrand, men överlevde tack vare att Antonina tog honom till ett sjukhus i Moskva. Han förlorade dock sitt ben och fick bära protes resten av livet. För sina insatser i armén fick han bland annat medaljen Röda Stjärnans orden.

Arsenij dog den 27 maj 1989, två år efter sin son.

26 Aleksandr Gordon, *Ne utolivšij žaždy: Aleksandr Gordon ob Andreje Tarkovskom* (Vagrius, 2007), 356–366.

27 Tarkovskij och Bodin, *En klase syrener*.

28 Tarkovskaja, *Skärvor av en spegel: [Om familjen Tarkovskij]*, 41.

3.3 Filmerna

Spegeln är den fjärde film Tarkovskij regisserade och således mittpunkten i hans karriär som innefattade sju långfilmer. Hans filmer kan indelas på många olika sätt, men för att kategorisera de på något sätt, kan sägas att de två första filmerna, *Ivans barndom* och *Den yttersta domen* (*Andrej Rubljov*) utmärker sig som historiska dramen. Den tredje filmen *Solaris* var en science fiction-film med psykologisk kärna baserad på Stanislaw Lems novell med samma namn, medan *Spegeln* nog får kategoriseras som en självbiografi. Den femte filmen, *Stalker*, är en science fiction-film, baserad på Strugatskijs *Picknick vid vägkanten* och var den sista av filmerna som spelades in i Sovjetunionen. De två sista filmerna spelades in i exil, i Italien respektive Sverige. *Nostalghia* är ett drama som handlar om längtan efter hemlandet, och den sista, *Offret*, handlar om en människa som känner att mänskligheten är på fel väg, att det saknas balans mellan den andliga och den materiella utvecklingen.

Även om Tarkovskij hade problem med myndigheter redan tidigt i sin karriär, så hade detta i början egentligen inte så mycket med honom själv att göra, utan dåvarande filmchef Aleksej Romanov ska ha varit en plåga för i stort sett alla filmskapare, och en mängd nyproducerade filmer lades på hyllan, vilket drabbade regissörerna ekonomiskt, då de inte fick betalt förrän filmerna gick upp på biograferna. Den konstnärliga filmen har i och för sig också ofta haft problem i andra för övrigt ojämförbara system; Redwood citerar en indignerad regissör i England och skriver att Tarkovskij troligen aldrig ens hade fått chansen att göra film där.²⁹ När den nya filmchefen Jermasj tillträdde 1972 blev det lättare för ett litet tag. Dock visade sig *Spegeln* bli för mycket även för honom, något som bland annat berättas om i en videointervju av medförfattaren Aleksander Misjarin.³⁰

Tarkovskij utmärker sig för att använda långa, långsamma tagningar, som är genomtänkta och förfinade i varje detalj, genomarbetade för att ge största estetiska effekt. Detta väldigt speciella bildspråk, som ger ett slags sakralt intryck, kan kanske också ge en förklaring till medias tendens att ge honom något av en profetisk aura.³¹ Tarkovskij såg sig själv i viss mån som profet, och det profetiska ansåg Tarkovskij vara poetens främsta uppgift vilket han skrev om i *Den förseglade tiden* och i manus till *Spegeln* fanns andra hälften av Pusjkins dikt *Profeten* med.³²

Spegeln är nog den mest okonventionella av Tarkovskijs filmer och får anses utgöra kulmen i detta avseende. Hans första film anses vara den mest konventionella, medan följande filmer successivt bröt mer och mer mot det förväntade. *Stalker*, som kom ut efter *Spegeln*, kan dock inte alls sägas vara lika egendomlig för åskådarna, och de som tyckt om *Solaris* kände troligtvis igen sig. Filmerna därefter höll nog en ganska jämn nivå ur denna aspekt, dvs. Tarkovskijs fortsatta produktion var mycket vad man förväntade sig av den.

Trots att Tarkovskij riktat kritik mot att använda exotiska miljöer för att locka åskådare, så får man nog ändå säga att miljöerna för dagens publik ter sig som exotiska, men dessa bidrar nog

29 Thomas. Redwood, *Andrei Tarkovsky's poetics of cinema* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010), 15.

30 Tarkovskij, Mišarin, och Rerberg, *Zerkalo [Videoupptagning] = Spegeln*.

31 T.ex. Helena Lindblad, "Blöt nostalgitripp genom Tarkovskijs landskap", *DN.SE*, 31 mars 2012, <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/blot-nostalgitripp-genom-tarkovskijs-landskap/>.

32 Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, 64.

snarast till att få publiken att försjunka i filmen. Miljöerna som skildras ger ofta intrycket av att vara övergivna, och ger samma nästan magiska förnimmelse som exempelvis en övergiven trädgård ger i verkligheten. Denna skönhet beskrivs också av huvudkaraktären Alexander i *Offret*. Flödande vatten, som regn, eller skvalpande, som är så vanligt förekommande i Tarkovskijs filmer bidrar också till samma djupa sentimentala känsla. Det var denna atmosfär som Tarkovskij vara en mästare på att skapa, och som förenar de fem sista av hans sju långfilmer.

3.4 Spegeln

Spegeln är en självbiografisk film som har en väldigt okonventionell berättarteknik. Den består av många olika sekvenser och kan tyckas sakna en egentlig handling. Den uppfattning man får när man begrundat filmen lite mer, är att den handlar om en döende man och hans minnen och drömmar. Tarkovskij gav i en intervju följande förklaring, som han påstod att en städerska hade formulerat för en grupp filmkritiker: "Allt är rätt enkelt, någon blev sjuk och var rädd för att dö. Han mindes plötsligt all smärta han tillfogat andra och ville försonas med det, att be om förlåtelse".³³ Vid en fråga om det biografiska i *Spegeln* ska Tarkovskij ha svarat att alla episoder varit en del av hans liv, alla utom en som var påhittad: episoden med huvudpersonens sjukdom.³⁴

I filmen medverkar inte bara Tarkovskijs far, som läser upp sina dikter, utan även hans mor som spelar sig själv, sitt gamla jag i filmen. Hennes unga rollfigur spelas av Margarita Terechova, som också spelar rollen som hans exfru. Han ville egentligen att hans verkliga exfru, Irma Rausj, själv skulle spela i filmen, men hon avböjde. Tarkovskij spelar faktiskt också sig själv, alltså berättaren Aleksej, som han heter i filmen. Hans ansikte syns inte, men det är han själv som ligger i sjukbädden i denna episod. Det är inte hans egen röst som används, utan rösten är Innokentij Smoktunovskijs. Den pojke som spelar honom som ung är Ignat Daniltsev, som är väldigt lik Tarkovskij utseendemässigt. Han spelar dessutom berättarens son, som också fått namnet Ignat. Även Tarkovskijs nya fru Larisa och hennes dotter har roller i filmen. Larisa spelar doktorsfrun och dottern spelar den rödhåriga flicka som berättaren är förälskad i som ung. Även om filmen är självbiografisk så har alltså en del namn ändrats. Tarkovskijs syster Marina och hans mor Marija har fått behålla sina riktiga namn. Hans son Arsenij har fått namnet Ignat och han själv har blivit Aleksej.

Det dokumentära material som syns i filmen är noggrant utvalda klipp som visar historiska händelser av stor betydelse för Tarkovskijs generation. Med dessa ville han också ge ett perspektiv och knyta ihop den personliga berättelsen med världshistorien. De sekvenser man ser är först bilder på gråtande spanska barn till kommunister som under spanska inbördeskriget (1936-1939) skeppades till Sovjetunionen, avvinkade av sina gråtande mödrar och fäder. Det är sådana barn vi ser senare i filmen som vuxna människor med spansk brytning befinna sig i Aleksejs lägenhet. Detta beskriver det faktum att de spanska barn som evakuerats till Sovjetunionen under spanska inbördeskriget nu växt upp och blivit en del av det sovjetiska samhället, samtidigt som de behållit och hållit liv i sina spanska identiteter.

Därefter syns bilder från en helt annan historisk händelse, en sovjetisk

33 John Gianvito, red., *Andrei Tarkovsky : interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2006), 168.

34 Volkova, *Arsenij i Andrej Tarkovskie*, 216.

luftballongsexpedition till stratosfären 1934. En av dessa rekordexpeditioner slutade dock i tragedi och landssorg över sina förlorade hjältar. Därefter följer bilder från 1939 års första maj-firande i Moskva. Nästa journalfilmssekvens innehåller bilder när sovjetiska soldater korsar Sivasjön 1943 (En sekvens som Tarkovskij fick kämpa för att den inte skulle klippas bort)³⁵. Därefter visas befrielsen av Prag 1945, en bild på Hitlers döda kropp och bombningen av Hiroshima. I nästa sekvens syns enorma folkmassor på kineser som viftar med sina ”Maos lilla röda”, ett stort lager av Mao-statyer filmas också, och därefter visas det sista journalfilmsmaterialet i filmen: bilder från protesterande kineser på Damanskij-ön, där en sovjetisk-kinesisk gränskonflikt utspelade sig, och hade sin kulmen 1969.

Manuset till *Spegeln* skrev Tarkovskij tillsammans med Aleksander Misjarin i Repino 1968, långt innan filmen spelades in. När de bestämt vilka kapitel som behövdes, delade de upp dem i hälften var, och gick till var sitt rum för att skriva, och lovade varandra att aldrig berätta för någon vem av dem som skrivit vilket kapitel. Filmandet gjordes under några månader 1973, och man byggde faktiskt upp en exakt kopia av datjan från barndomen, eftersom den gamla var totalt bortvittrad. Efter filmningen vidtog det arbetsamma klippningsarbetet, som länge inte ville falla på plats. Det kom att krävas tjugo olika versioner innan Tarkovskij till slut blev nöjd. Därefter följde en hel del byråkratiskt krångel innan den kunde komma upp på biograferna.

I ett brev till kommunistpartiets centralkommitté beskrevs filmen som ett misslyckande. Man hade förväntat sig en poetisk och patriotisk film om hjältens barndom, men i stället hade regissören varit nonchalant mot publiken och skapat en film med komplicerad symbolism och vaga idéer, och han hade låtit filmen handla om sig själv. Den klassificerades som kategori två, vilket innebar väldigt begränsad distribution och inte förrän den 7 mars 1975 gick den upp på 2 biografer utanför Moskva. Det blev stora köer och många ville in, men många lämnade också filmen i besvikelse under visningen, och filmen kom nog att bli anledningen till hans fortsatta svårigheter att få skapa film i Sovjetunionen.

I sin bok *Den förseglade tiden* inleder Tarkovskij med att beskriva möten med sin publik och deras respons på hans verk, och hur han uppfattar den. Det nämns både positiv och negativ kritik, men *Spegeln* är central i båda fallen. Han nämner en beundrare som efter att ha sett *Spegeln* skrev ”att han för första gången i sitt liv kände att han inte var ensam” och en annan skrev ”Om två människor fått uppleva en och samma sak en enda gång, kommer de alltid att kunna förstå varandra”. De som skrev menade att filmen handlade om dem själva. Någon imponeras av förmågan att tränga in i den vuxnes och barnets känslvärld. En annan skrev att det var för att få känna att den levde som den brukade gå och se filmen.

I sin dagbok, som startar den 30 april 1970, nämner han redan från första sidan *Spegeln* (som då går under arbetsnamnet *Belyj den*, ”den ljusa dagen”). Visserligen nämner han också *Solaris* redan på första sidan, som ju är den film som han arbetade med och som blev färdig 1972, men det står tidigt klart att det är *Spegeln* som han har i sina tankar.³⁶ Tarkovskij skriver ett mycket intressant inlägg i sin dagbok den 7 september 1970 som ger god inblick i Tarkovskijs själsliga tillstånd, särskilt i relation till *Spegeln*:

35 Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, 148.

36 Tarkovskij, *Martyrologion : dagböcker 1970-1986*, 31.

Hur kommer våra barn att bli? Mycket hänger på oss. Men även på dem själva. Det viktiga är att deras strävan efter frihet hålls levande. [...] Det mest väsentliga nu är att fostra barnen till självaktning och en känsla för hederlighet.

Jag måste definitivt spela in *Belyj den*. Det tillhör samma arbete. Det är en plikt. Det är verkligen en hemsk och skamlig känsla att uppleva sig inte stå i skuld till någon. Vi är nämligen alltid skyldiga någon något.

[...]

Jag tänker hela tiden på *Belyj den*. Det skulle kunna bli en fantastisk film. En film som faktiskt helt och hållet bygger på personliga erfarenheter. Och jag är övertygad om att den just därför kommer att bli viktig även för åskådaren.

Om bara *Solaris* hade varit färdiginspelad, men arbetet har ju inte ens kommit igång. Ett helt år till! Vilket smärtsamt år...

[...] ³⁷

Vidare skriver han den 29 januari 1973:

För att ta reda på hur det kommer gå för mig framöver, måste jag absolut spela in *Belyj den*. Men jag kan ju för allt i världen inte komma underfund med vad den framtida filmen ska heta. ³⁸

För Tarkovskij tycks det alltså nästan som att *Spegeln* ska komma att bli livsavgörande, och det verkar som om han genomgår någon slags kris, där han bara kan komma vidare genom att spela in sin nästa film. Av filmen kan man sluta sig till att det är relationen till föräldrarna, sonen och mänsklighetens öde generellt som ansätter honom mest. Man kan hitta flera prov på detta i inlägg i dagboken, i inlägget från den 14 september 1970 skriver han ”Det är uppenbart att jag har komplex i förhållandet till mina föräldrar” och beskriver ingående sina känslor till sina föräldrar. Även relationen till sin förste son, Arsenij, är komplicerad. Den 24 oktober 1970 skriver han:

Måste skriva ett brev till Ira. Senka och jag borde få lite ordning på vårt förhållande. Ira tycker inte att det gör något att vår relation är oklar. Så dumt! Jag om någon vet vad det innebär att inte få träffa sin far. Barn genomsådär ju allt. ³⁹

37 Ibid., 46–47.

38 Ibid., 126.

39 Ibid., 77.

4. Analys

4.1 Närstudie av dikterna

4.1.1 Första mötena (Первые свиданья)⁴⁰

Den första dikten kan ses som en introduktion och inblick i moderns känsloliv, och visar vad som rör sig inom henne, då hon utåt sett ger ett ganska frånvarande intryck. Det är en kärleksdikt som läses upp av fadern, där föremålet för diktarens kärlek, diktens kvinnliga ”du”, troligtvis är modern i filmen. Skakov beskriver den som en initiation till *Spegelns* imaginära värld.⁴¹

Vem som dikten i verkligheten är tillägnad råder det delade meningar om, och verklighet och film behöver kanske inte här helt sammanfalla. I Marina Tarkovskajas bok *Skärvor av en spegel* framgår det att dikten, liksom ett flertal av faderns dikter, ska ha tillägnats hans första kärlek, Maria Gustavovna Falts, som avled redan 1932 (Både Arsenijs mor och Andrejs mor hette för övrigt Maria.).⁴² Tarkovskij själv har dock beskrivit den som en dikt till modern.⁴³ Alexandra Smith håller det för mest troligt att den är associerad med Arsenij Tarkovskijs tredje fru Tatiana Alekseevna Ozerskaja-Tarkovskaja, detta baserat på diktens datering, 1962.⁴⁴

Av diktens bilder förstår man redan av första strofen att det är en dikt som beskriver den ideala kärleken:

Свиданий наших каждое мгновенье
Мы праздновали, как богоявление,
Одни на целом свете. Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.

Vart ögonblick av våra möten
firade vi som uppenbarelser,
ensamma i hela världen. Du var
modigare och lättare än fågelvingen,
du sprang nedför trappan, över stegen,
som en yrsel, en svindel, och tog mig
genom våta syrener till ditt rike
på andra sidan spegelglaset.

Här introduceras också för första gången spegelmotivet i filmen, och vi ges därmed möjlighet till en tolkning av filmens titel. Spegeln ges här innebörden av en portal, eller ett fönster in i en annan mer romantisk och ideal värld, och det är diktens kvinnliga part som beskrivs som den aktiva, som leder diktaren in i denna värld.

Värt att notera är också kyrkomotivet som introduceras på andra raden, och ger kärlekens början ett skimmer av gudomlighet. Motivet återfinns också i följande strof där annars natten och sömnen är huvudmotiv:

Когда настала ночь, была мне милость
Дарована, алтарные врата
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонилась нагота,
И, просыпаясь: "Будь благословенна!" —
Я говорил и знал, что дерзновенно

När natten var inne skänktes mig
den stora nåden, altarportarna
stod öppna, och i mörkret skimrade
nakenheten och böjde sig sakt,
jag vaknade och sade: "Var välsignad!",
jag talade och visste, alltför djärva

40 Översättningen till "Första mötena" är tagen från: Tarkovskij och Bodin, *En klase syrener*.

41 Skakov, *The cinema of Tarkovsky*, 111.

42 Tarkovskaja, *Skärvor av en spegel: [om familjen Tarkovskij]*, 52–55.

43 Synessios, *Mirror*, 103.

44 Smith, "Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film *Mirror*.", 54.

Мое благословенье: ты спала,
И тронуть веки синевой вселенной
К тебе сирень тянулась со стола,
И синевую тронутые веки
Спокойны были, и рука тепла.

var mina ord, min välsignelse: du sov,
och syrenerna på bordet sträckte sig mot dig
för att röra ögonlocken med världsalltets blånad
och ögonlocken rörda av denna blånad
var lugna och handen varm.

Sömnen och särskilt drömmen har en betydande plats i Tarkovskijs konstnärskap, och *Spegeln* innehåller flera drömsekvenser. Bland annat den sekvens, där Aleksej som treårig pojke vaknar upp när han får en förnimmelse av sin pappa i en dröm, låter sig gärna associeras med denna dikt. När Aleksej stiger upp ser vi ett tvättfat i hans rum, och i följande sekvens ser vi hur fadern med en skopa håller vatten när modern tvättar håret i ett tvättfat.

Under diktens uppläsande leds kameran genom det hus som modern och de små barnen bodde i under somrarna, och passerar bland annat en vas av glas med rundad nästan klotformad bas. Denna återkommer från filmen *Solaris* där den dök upp i ett antal scener, och den fortsätter dyka upp ett flertal gånger även i *Spegeln*. Jag vill gärna associera denna med den kristallkula (хрустальная сфера) som nämns i diktens följande strof:

А в хрустале пульсировали реки,
Дымилась горы, брезжили моря,
И ты держала сферу на ладони
Хрустальную, и ты спала на троне,
И — Боже правый! — ты была моя.
Ты пробудилась и преобразила
Вседневный человеческий словарь,
И речь по горло полнозвучной силой
Наполнилась, и слово ты раскрыло
Свой новый смысл и означало: царь.

Och i kristallen pulserade floder,
bergen omgavs av dis, haven skymtade,
och du höll sfären av kristall
i din hand, och du sov på tronen.
Och – rättfärdiga Gud! - du var min.
Du vaknade och förvandlade
de vardagliga och mänskliga orden,
och talet fylldes till brädden
av klangfullhetens kraft, och ordet *du* öppnade
sin nya mening och betydde: *konung*.

Vasen ger ett litet mystiskt intryck, just på grund av att den så ofta dyker upp i olika scener. I en scen är den fylld med vatten och innehåller ett trasigt urverk, och den används också som mjölkkanne i flera scener. Även i *Offret* dyker en vas upp, dock av annan typ, lite varstans genom filmen. (I en scen är den fylld med mjölk, men åker i golvet på grund av vibrationer från stridsflyg som aldrig syns, men hörs med kraftiga dån.)

Om diktarens älskade i förra strofen sov, så har hon i denna vaknat, och vaknandet blir som ett slags pånyttfödelse. Kärleken beskrivs som ett uppvaknande där allt plötsligt får en innebörd. Enligt Smith framkallar också frasen ”och talet fylldes till brädden av klangfullhetens kraft” (И речь по горло полнозвучной силой Наполнилась) bilden av en kanna full med vatten, och hon ser hur denna fras skapar ett slags rim tillsammans med filmens inledning, där ju en ung man blir botad från sin stamning av en talterapeut. Här kan man också dra paralleller till Lacans teorier om att det undermedvetna är strukturerat som ett språk. Filmens bild av pojken som spillt mjölk sägs enligt Smith också reproducera Marina Tsvetajevas sista dikt (vilken skrevs till Arsenij Tarkovskij), ”Jag har dukat bordet för sex...” (*Я стол накрыл на шестерых...*)⁴⁵, som en ritual som möjliggör den dödes själ att uppstå genom ett fritt talflöde.⁴⁶ Dikten är en slags förebråelse för att Arsenij inte bjudit in henne, Tsvetajeva, som en sjunde gäst. Apropå motivet vas/kanna/kristall, förekommer i denna dikt en kristallkaraff, vilken inte kommer till användning (*Невесело твоим гостям*,

45 Smith refererar dock till denna som ”You’ve laid the table for six” (”Ty stol nakryl na shesterych...”), vilket inte tycks vara så dikten vanligtvis betitlas.

46 Smith, ”Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky ’s Poetry in the Film Mirror.”, 55–56.

Бездействует графин хрустальный.), och kanske alluderas också här på det fria talet, eller kanske på en djupare form av själslig kommunikation.

Troligen kan man här skönja något som går igen i hela filmen. Filmens inledning (fram till förtexterna) fungerar ju som filmens epigraf, filmens motto, och ska uttrycka filmens underliggande tanke. Precis som den stammande unge mannen genomgår en seans, kanske ambitionen är att också åskådaren ska genomgå en seans, och befria denne från någon slags låsning. Alternativt kan man tolka den som en läkeprocess som Tarkovskij själv genomgår genom filmen.

Dikten fortsätter på samma tema, och beskriver hur de enkla föremålen förvandlades:

На свете все преобразилось, даже
Простые вещи — таз кувшин, - когда
Стояла между нами, как на страже,
Слоистая и твердая вода.

Allt i världen förvandlades, till och med
de enkla föremålen – tvättfatet, krukan,
när det skiktade och hårda vattnet
stod mellan oss som på vakt.

Filmens vas kan kanske även associeras med kannan (кувшин) som nämns i denna strof. *Taz, kuvsin* är benämningen på tvättfat med tillhörande kann, som vanligtvis hör ihop och som används för att tvätta sig i (i diktens översättning omnämns den som kruk). Ett bättre exempel på en sådan ensemble finns annars i *Offret*, när Alexander besöker häxan, Maria, som då erbjuder sig att tvätta hans smutsiga händer. Denna episod har faktiskt mer gemensamt med *Spegeln*. Alexander sätter sig efter att han tvättat händerna vid en orgel, och börjar spela ett preludium, troligen av J.S. Bach. Därefter följer en kärleksscen, där Maria och Alexander leviterar ovanför sängen. En liknande scen finns i *Spegeln* där fadern tröstar modern som leviterar i en dröm, samtidigt som orgelmusik av Bach spelas. Också i *Solaris* finns en levitationsscen till tonerna av Bach. Men för att återgå till diktstrofen: också i denna strof är vattnet närvarande, dock flödar det inte, utan står på vakt, skiktat och hårt. I och med detta införs ett tredje element, en kraft utanför dem själva.

I följande strof ser vi hur denna kraft för dem någonstans:

Нас повело неведомо куда.
Пред нами расступались, как миражи,
Построенные чудом города,
Сама ложилась мята нам под ноги,
И птицам с нами было по дороге,
И рыбы подымались по реке,
И небо развернулось пред глазами...

Vi blev förda okänt vart.
Städer byggda genom under
gick som hägringar åt sidan framför oss,
för våra fötter lade sig myntan,
och fåglarna hade samma väg som vi,
och fisken gick uppför floden,
och himlen öppnades för våra ögon...

Fortfarande tycks dikten utmåla en ideal kärlek, med vackra bilder, där allt tycks gå deras väg. Städer stiger åt sidan för dem, myntan lägger sig under deras fötter, fåglar och fiskar slår följe med dem, och himlen står öppen. Men den slutar abrupt med känslan av ett annalkande hot:

Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке.

Medan ödet gick i våra spår,
som dåren med rakkniv i handen.

1962

1962

Hela dikten är skriven i preteritum, vilket anger att det som beskrivs i dikten redan är passerat, och det öde som hotade redan segrat över kärleken. Om det i de första stroforna var hon som var den som ledde dem, så var de i den sista i händerna hos en yttre kraft, ödet, vilket beskrivs som en mordisk dåre. Efter diktens uppläsande inträffar en ladugårdsbrand i filmen, vilket också det

stör idyllen och fungerar som ett oroväckande förebådande.

Vad gäller de tekniska aspekterna av dikten, är stroforna av varierande längd och verserna är skrivna i femfotad jamb och har ändrim som bildar en fri struktur, där de rimmande verserna i flera fall återfinns i skilda strofer. Flitiga teman i dikten är naturen och människan, blandat med vardagsföremål. Men även det sakrala temat är viktigt, vilket förbinds med kärleken. Diktens religiösa terminologi och den paradisiska miljö som beskrivs, gör nästan att man associerar diktens hjältar med Adam och Eva, och i filmens kontext kan man se det som att de (eller kanske bara fadern) blivit uteslutna från detta paradys. I filmen sitter modern på gränsen mellan äng och skog, på grinden till deras sommarparadis och väntar på fadern. Under diktens uppläsande har hon dock givit upp, och rör sig in i skogen upp till stugan. Dock beskriver knappast fadern denna skog som något paradys i dikten *Ignatievoskogen*, som från början var påtänkt för filmen, och som analyseras senare. Ur moderns synvinkel kanske man inte heller ska se hennes belägenhet i filmen som den i ett paradys, utan snarare tycks hon befinna sig i ett slags fängelse eller en slags isolation, väntande på sin räddare.

4.1.2 Jag väntade dig sedan morgonen igår (С утра я тебя дожидался вчера)

I filmen börjar denna episod med att modern i ösregn springer till sin arbetsplats, för att genast söka efter ett korrektur som hon arbetat med föregående arbetsdag. Hon upptäcker i förfäran att det är försvunnet och har gått vidare till tryck. Kollegorna engageras och man springer till tryckeriet. Utåt sett bibehåller hon lugnet, och i en dialog med chefen yttrar hon ”Tror du jag är rädd?”. Spänningen bibehålls dock fram till att modern går och sätter sig i fönstret, bredvid en affisch där Stalins blick vakar, för att kontrollera sin text. När hon verifierat och anspänningen släppt kommer känslorna, och medan hon går genom en korridor på väg tillbaka till sitt kontor läses dikten upp. För åskådaren är det i detta skede emellertid inte helt klart om hon släppt igenom ett misstag eller ej, även om hon tycks lättad.

Denna dikt känns som en naturlig fortsättning på den förra, då också denna används för att illustrera moderns inre känslor. Här är de älskande separerade, men det är uppenbart att diktarjaget fortfarande älskar diktens adressat:

С утра я тебя дожидался вчера,
Они догадались, что ты не придешь,
Ты помнишь, какая погода была?
Как в праздник! И я выходил без пальто.

Сегодня пришла, и устроили нам
Какой-то особенно пасмурный день,
И дождь, и особенно поздний час,
И капли бегут по холодным ветвям.

Ни словом унять, ни платком утереть...

1941

Jag väntade dig sedan morgonen igår,
De gissade att du inte skulle komma,
Kommer du ihåg, hur vädret var?
Som en helgdag! Och jag gick ut utan kapp.

Så kom idag, och de ordnade oss
en särskilt mulen dag,
Och regnet, och den särskilt sena timman,
Och dropparna löper längs kalla grenar.

De hejdas varken med ord, eller torkas med näsduk..

1941

Diktens relation till scenen är inte helt självklar. Min personliga tolkning är att kärleken distraherat modern från nuet, att hon tillåtit sig hoppas och glömma sina sorger, och att denna gårdagens tillfälliga lättsinnighet tagit ut sitt pris dagen efter. Både filmscenen och dikten uttrycker ett volatilt tillstånd där hjälten pendlar mellan hopp och förtvivlan.

Efter diktens uppläsande har alltså målmedvetenheten och anspänningen bytts ut mot ett känslösvall som pendlar mellan lättnad och förtvivlan. Den första lättnaden och de första skratten ser vi tillsammans med kollegan Elizaveta, som dock efter en stund blir som förbytt och börjar anklaga och skälla på modern för hennes lättsinnighet, och utbrister att hon gör hennes barn olyckliga. Modern börjar gråta, och beger sig för att ta sig en dusch, och där upplever hon återigen en lättnad och börjar skratta. Återigen övergår dock skrattet i gråt och en oroande eld från förut dyker upp tillsammans med ett olycksbådande ljud. Detta ljud uppstår först i filmen vid ladugårdsbranden. Ljudet uppstår i flera moment av filmen, bland annat när vasen med ett trasigt urverk syns, och det dök egentligen upp för första gången i föregående film, *Solaris*, i slutscenen där det regnar inomhus på fadern.

I episoden påminns vi om att berättelsen skildras under Stalintiden, med den tidens rådande spänning och rädsla. Scenen ska bygga på en sann händelse, men i verkligheten var det dock en kollega till modern som gjorde ett misstag och gavs sparken för detta, även fast misstaget rättades

till i tid. Misstag räknades på den tiden som politiska brott.⁴⁷ Enligt Synessios kan denna scen där Stalintidens hinder att tala fritt manifesteras, kontrasteras mot filmens epigraf, där stammaren genom terapi lär sig tala fritt. Hon påpekar också att de sista raderna i dikten visar på att det finns saker som lämnar en outplånlig sorg, som likt ett misstag under Stalintiden inte kan läkas.⁴⁸

Diktens regn är en metafor för tårar, vilket blir uppenbart i sista raden. Även filmsekvensen är fylld av både regn och tårar, som inte kan hejdas. Senare i episoden, då modern går för att duscha, försvinner däremot vattnet, och istället börjar vattenrören "sjunga". I både dikten och filmepisoden bär *ordet* en betydelse. I dikten kan inte tårarna hejdas med ord och i episoden kan ett felaktigt ord i värsta fall leda till döden. Vattnet är ett motiv som går igen i hela Tarkovskijs konstnärskap, och kopplingen fritt tal- och vattenflöde tog Smith upp i föregående dikt⁴⁹, men den kan lika väl skönjas här.

Skakov anser dikten sin korthet till trots som den mest abstrakta. Han observerar att dikten läses i ett skede där det finns en ovisshet över misstagets existens, och att denna skiftar till en annan nivå genom osäkerheten över den älskandes uteblivelse i dikten.⁵⁰ Jag själv uppfattar dock att dikten i sin enkelhet på ett mycket koncist och precist sätt lyckas fånga en känsla och ett psykologiskt tillstånd, och uppfattar egentligen inte några dolda meningar eller komplicerade allusioner.

Precis som i den förra, så finns det i denna dikt ett *du* och ett *jag*, och även ett *vi* (oss). Precis som det i den förra dikten fanns en extern kraft i det hotfulla ödet, så finns också i denna dikt en tredje kraft, uttryckt som *de*: ”*De* gissade att du inte skulle komma[...] och *de* ordnade oss en särskilt mulen dag”. En skillnad är att i denna dikt vänder sig diktaren direkt till sin älskade, dvs dikten fungerar nästan som ett brev till denne. Till skillnad från den förra dikten, som enbart var skriven i preteritum, används därför i denna också presens, och sista raden är skriven i infinitiv. Dikten är orimmad och versraderna inleds med en jamb följd av tre anapester, förutom den tredje raden i andra strofen som avslutas med en jamb i stället för anapest.

I episoden förekommer ytterligare ett fragment ur en dikt, nämligen de två första raderna i Dante Alighieris *Den gudomliga komedin*. Efter att modern har låst in sig i duschrummet, yttrar Elizaveta orden ”Jag stod i mitten av min levnads bana då i en nermörk skog jag mig befann” (Земную жизнь пройдя до половины, я заблудилась в сумрачном лесу), vilka på något sätt kan sägas beskriva filmens handling, en slags medelålderskris. Också skogen är ett motiv som återkommer i filmen. Skakov pekar på den felaktiga översättningen till ryska, ett fel som också föreligger i Ohlmarks ovanstående svenska översättning (två av sju svenska översättningar tycks ha detta fel⁵¹): i stället för ”jag” ska en korrekt översättning använda ”vi”, och därmed förändras betydelsen ganska mycket. En annan förändring som nämns är att Tarkovskij använder ordet ”gå vilse” (заблудиться) i stället för ”befinna sig” (очутиться).⁵²

47 Synessios, *Mirror*, 77.

48 Ibid., 105–106.

49 Smith, ”Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky ’s Poetry in the Film *Mirror*.”, 55–56.

50 Skakov, *The cinema of Tarkovsky*, 115–117.

51 Christina Heldner, ”Den gudomliga komedin i svensk översättning – Svenskt översättarlexikon”, åtkomstdatum 18 maj 2015, http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Den_gudomliga_komedin_i_svensk_oversattning.

52 Skakov, *The cinema of Tarkovsky*, 134–137.

4.1.3 Livet, livet (Жизнь, жизнь)⁵³

Knappt en timme in i filmen, efter avsnittet från skjutbanan med den skallskadade militärinstruktören och den föräldralöse pojken Afasiev från Leningrad, följer ett drygt tre minuter långt journalfilmsklipp som av Tarkovskij betecknas som hjärtat i filmen⁵⁴, en sekvens från andra världskriget där sovjetiska soldater vadar genom Sivasjsjön, vilket är det grunda ruttande lagunområde som skiljer Krim från fastlandet. Halvvägs in i detta klipp påbörjas uppläsningen av filmens tredje dikt, *Livet, livet*. Efter klippet befinner vi oss åter hos den föräldralöse pojken, som visslande och med tårar i ögonen går upp för en kalkbacke. När han nått upp avslutas dikten, och ytterligare journalfilmsmaterial visas, denna gång från segerfirandet, men också från sörjande människor och ett svampmoln från en atombomb. Därefter är vi återigen hos den föräldralöse pojken, då en liten fågel kommer flygande och sätter sig på hans huvud. Efter detta visas journalfilmsmaterial från upprörda och demonstrerande kineser under den kinesisk-sovjetiska gränskonflikten, vilken hade sin kulmen 1969, och alltså kan anses vara samtida med *Spegeln*.

Dikten är den enda av de fyra i filmen som inte läses upp i en scen med modern. I stället läses den alltså upp under ett journalfilmsklipp från andra världskriget, som i filmen symboliserar en historisk vändpunkt. Materialet var så bra och smälte in så naturligt i filmen att många trodde att det var rekonstruktioner. Tarkovskij berättar att krigsfilmaren ska ha stupat senare samma dag, och bara ett fåtal ska ha överlevt.⁵⁵

Inte heller jag förstod först att det var verkligt dokumentärfilmsmaterial som jag såg. Bilderna på de utmattade soldaterna som släpar sig fram genom gyttjan, under en klar himmel och obruten horisont, till ljudet av vattenskalp skapar en närmast rogivande känsla. Jag fick en känsla av en annan, parallell värld, en värld där utmattade själar i evighet utför ett sisyfosarbete för att hålla igång denna värld, ett slags livets arbete bakom kulisserna. Den senare vetskapen om att det var verkliga bilder, gav naturligtvis en extra dimension (något som också gäller de märkliga tidigare bilderna från en ballongexpedition).

Tarkovskij menade på att de ansträngningar, lidanden och enorma offer som gjordes för att vända historien omöjlig skulle kunna ha varit meningslösa, och ansåg att bilderna talade om odödlighet. Något som Arsenij Tarkovskijs dikt ger röst åt⁵⁶:

Предчувствиям не верю, и примет
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда
Я не бегу. На свете смерти нет:
Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком.

Förningar tror jag inte på och tecken
skrämmar mig inte. Förtal eller gift
flyr jag inte ifrån. Det finns ingen död i världen.
Alla är odödliga. Allt är odödligt.
Räds inte döden viden sjutton år,
eller vid sjuttio. Det finns blott verklighet och ljus,
mörker och död finns inte i denna värld.
Vi står redan alla på havsstranden,
och jag är en av dem som drar upp näten,
när odödligheten kommer i stim.

I den första strofen berättar diktarijaget om sig själv och den här världen, och den korrelerar väl med bilderna på filmduken. Odödlighet är huvudtemat, och tron på den dödliga själen jämförs närmast

53 Översättningen till "Livet, livet" är tagen från: Tarkovskij och Bodin, *En klase syrener*.

54 Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, 148.

55 Ibid., 147–149.

56 Ibid., 148.

med vidskeplighet. (Påståendet att döden inte finns återkommer också i Tarkovskijs sista film, *Offret*, när Alexander talar med sin son). Man upplever nästan att det är den värld som syns i bilden, som beskrivs i dikten, där det varken finns död eller mörker. Däremot skönjas ett evigt arbete med att dra upp nät på havsstranden, ett tema som speglas i verksamheten på bilden.

Följande strof fortsätter i samma anda, men använder andra bilder:

Живите в доме - и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем.
Вот почему со мною ваши дети
И жены ваши за одним столом -
А стол один и прадеду и внуку:
Грядущее свершается сейчас,
И если я приподнимаю руку,
Все пять лучей останутся у вас.
Я каждый день минувшего, как крепью,
Ключицами своими подпирал,
Измерил время землемерной цепью
И сквозь него прошел, как сквозь Урал.

Lev i ditt hus – och huset rasar inte.
Jag lockar fram ett sekel,
går in i det och bygger mitt hus.
Och därför sitter vid samma bord
era barn och era hustrur tillsammans med mig -
och bordet är detsamma för förfader och barnbarn:
Framtiden fullbordas just nu,
och om jag helt lätt lyfter min hand,
blir alla fem strålar kvar hos er.
Varje dag av det förflutna har jag stöttat,
likt en timring, med mina nyckelben.
Jag har mätt tiden med mätarkedja,
jag har vandrat genom den, som genom Ural.

Tilltalet har här något bibliskt över sig, diktaren iträder nästan rollen av Gud, och har möjligheten att resa i tiden. Kanske är det det förflutnas påverkan på nuet, och nuets påverkan på framtiden som avses när generationerna samlas i dikten. Den första raden bekräftades under arbetet inför filmen av motsatsförhållandet, eftersom ingen hade bott i huset så hade det rasat, och man var tvungna att återuppbygga det. Även spår av detta övergivna finns kvar också i filmen. Under epilogen, då modern som gammal leder sina barn som unga bort från deras barndoms sommarställe, filmas de murkna resterna av ett hus och andra lämningar. Som Synnessios så välfunnet antyder så beskriver följande mening just vad Tarkovskij själv gör, återskapar en svunnen tid och återuppbygger huset från sin barndom för att återuppleva det i sin film.⁵⁷

Följande rader är mindre lätta att tolka, och speciellt vad det är för fem strålar som avses i dikten. Antalet indikerar en anspelning på handens fingrar. I många sammanhang avbildas stiliserade stjärnor med fem strålar, där de fem strålarna ofta kan symbolisera olika saker. Det finns flera tänkbara tolkningar. Det tycks kunna ha något med spådom att göra, där fem kort används för att spå framtiden, vilket i så fall skulle ta upp det vidskepliga temat i första strofen. I den sovjetiska terminologin var den femuddiga röda stjärnan bland annat en hedersbetygelse för exceptionell tjänstgöring i Sovjetunionens försvar, vilket också korrelerar med filmen (och fadern erhöll i verkligheten denna medalj). Det kan också alludera någon tidigare dikt, exempelvis Anna Achmatovas *Månens strålar rann ut på golvet* (*По полу лучи луны разлились*, 1909). I denna jämförs månens strålar med fingrar. Denna dikt skulle jag annars vilja associera med scenen där Aleksej ligger på sjukbädden, där det i rummet också befinner sig en svartklädd kvinna som liknar Achmatova. Precis som i dikten ligger en fågel och sover på bädden, vilken Aleksej tar i sin hand och kastar upp för att låta den flyga iväg.

I den sista meningen, bestående av de fyra sista raderna, har diktaren gått över från att använda presens till preteritum, och han beskriver här det förflutna som ett evighetsarbete, där han stöttat upp varje dag, och mätt upp tiden. Strofen alluderar enligt Synnessios på den mytologiska

57 Synnessios, *Mirror*, 109.

gestalten Atlas, som bar upp himlavalvet på sina axlar.⁵⁸

I nästa strof tycks dock diktarens roll ha förändrats, och han ger inte samma gudslignande intryck, utan uppfattas mer som någon på äventyr:

Я век себе по росту подбирал.
Мы шли на юг, держали пыль над степью;
Бурьян чадил; кузнечик баловал,
Подковы трогал усом, и пророчил,
И гибелью грозил мне, как монах.
Судьбу свою к седлу я приторочил;
Я и сейчас, в грядущих временах,
Как мальчик, привстаю на стременах.

Jag har valt ett sekel som passar min växt.
Vi gick mot söder, rev upp damm på stäppen:
Ogråset ångade; gråshopporna lekte,
rörde vid hästskorna med sina spröt och siade;
hotade mig med undergång, som en munk.
Mitt öde har jag fäst vid sadeln.
Också nu i kommande tider reser jag mig,
som en pojke i stigbyglarna.

Också denna strof är svår att ge någon precis tolkning. Om han i den förra strofen deklarerade sin förmåga att gå in i vilket sekel han vill, har han i denna valt ett, och möjligtvis beskrivs i strofen vägen dit. Precis som i den första dikten återfinns här ett hot, och här är det ödet som är hotat.

Följande strof återknyter till odödligheten:

Мне моего бессмертия довольно,
Чтоб кровь моя из века в век текла.
За верный угол ровного тепла
Я жизнью заплатил бы своевольно,
Когда б ее летучая игла
Меня, как нить, по свету не вела.

1965

Odödligheten räcker åt mig,
för att mitt blod skall flyta från sekel till sekel.
För en trygg vrå med jämn värme
skulle jag av egen vilja betala med livet
om inte dess flygande nål
förde mig som en tråd genom världen.

1965

I denna strof uttrycks ett lidande och offer. Diktaren tycks varken vara någon gud, eller någon på äventyr, utan beskrivs som en tråd förd genom världen av livets flygande nål. En bild som harmonierar väl med lidandet i filmklippet. Jag tycker denna dikt på ett sätt beskriver Tarkovskijs kommande liv i exil; av dagboken förstår man att han har en önskan att få dra sig tillbaka i det hus på landet i Mjasnoe som han förvärvat tillsammans med Larisa, men ödet för honom från land till land för att skapa film.

Dikten är huvudsakligen skriven i femfotad jamb, med ändrim, med oregelbunden struktur, och olika längd på stroforna, där rimen fortsätter från en strof till nästa. Enligt Synessios handlar dikten om konst, och beskriver skaparen och dess kall på jorden.⁵⁹ Detta är teman som också Tarkovskij tar upp flitigt i boken *Den förseglade tiden*, och de bilder som visas i denna episod av filmen tycks avbilda de tankegångar Tarkovskij uttrycker i slutordet av sin bok.⁶⁰ Han skriver där mycket om konflikten mellan individen och samhället.

Människan drabbas av den felaktiga känslan av att inte vara herre över sitt eget öde. Människan måste återvända till tron på den egna själen och dess lidande, och knyta samman sitt samvete med sina egna handlingar. Samvetet kan aldrig få ro så länge det hon gör går stick i stäv mot det hon tror på.

I bildmaterialet ser vi förutom ansträngningarna och lidandet på Sivasjältet, också kineser som i stället för att på individuell nivå följa sitt eget samvete viftar med varsin bok från den store ledaren. Afasiev kan tyckas som motsatsen, han tycks följa ett inre ideal snarare än att rätta in sig i ledet och

58 Ibid., 106.

59 Ibid., 107.

60 Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, 244–256.

hänge sig åt samhällets mål. Enligt Tarkovskij är konsten ett vapen i människans kamp mot den materia som hotar sluka hennes själ. Konsten uttrycker ett ideal, en balans mellan det andliga och det materiella. I Tarkovskijs text upptäcker man också en metafor med fiskeri-tema som man kan känna igen från faderns dikt:

En sann andlig pånyttfödelse kräver enorma inre ansträngningar. Det är bara alltför lätt att falla för dem som ”fiskar efter människosjälar” och avvika från den egna personliga vägen till förmån för några mer allmänna och högre mål, och genom att göra detta inte inse att man faktiskt förråder sig själv och det liv man tilldelats med ett syfte.⁶¹

61 Ibid., 246.

4.1.4 Eurydike (Эвридика)⁶²

Filmens sista dikt läses upp när modern och sonen är på väg hem från doktorsfruns hem, efter att modern försökt sälja sina turkosörhängen. Den är skriven i trefotad jamb, och har ändrim i alla strofer utom den sista.

У человека тело
Одно, как одиночка,
Душе осточертела
Сплошная оболочка
С ушами и глазами
Величиной в пятак
И кожей - шрам на шраме,
Надетой на костяк.

Människan har en kropp,
ensam som ensamcellen.
Själén är utled
på det täta höljet
med öron och ögon
stora som femkopeksmynt
och med skinnnet – ärr vid ärr,
som benens dräkt.

I ovanstående strof beskrivs kroppen som ett själens fängelse, något som fortsätter i följande strof:

Летит сквозь роговицу
В небесную криницу,
На ледяную спицу,
На птичью колесницу
И слышит сквозь решетку
Живой тюрьмы своей
Лесов и нив трещотку,
Трубу семи морей.

Den flyger genom hornhinnan
till den himmelska källan,
till ekrarna av is,
till fågelvagnen,
och hör genom gallret
i sitt levande fängelse
skramlan av skogar och fält,
de sju havens trumpeter.

I denna strof tycks själen ges en möjlighet att fly sitt fängelse. Kanske kan man också relatera denna strof till nästa reella scen i filmen, den där Aleksej ligger döende i sin säng (väggen ovanför hans säng är för övrigt full av upphängda speglar i olika former). I denna scen spelar faktiskt Tarkovskij själv, även om hans ansikte aldrig syns. I slutet av scenen tar han en liten fågel som sitter på hans bädd i handen, för att senare kasta upp den i luften så att den kan flyga iväg, samtidigt som han yttrar orden att allt kommer att bli bra. Det skulle kunna uppfattas som en metafor på själen som lämnar kroppen. I följande strof förkunnas detta tillstånd som något syndigt:

Душе грешно без тела,
Как телу без сорочки,-
Ни помысла, ни дела,
Ни замысла, ни строчки.
Загадка без разгадки:
Кто возвратится вспять,
Сплясав на той площадке,
Где некому плясать?

Själén är syndig utan kropp,
som kroppen utan skjorta, -
utan tanke eller handling,
avsikt eller versrad.
En gåta utan lösning:
Vem återvänder tillbaka,
som har dansat på en plats
där ingen dansat förut?

De första tre stroferna har varit opersonliga, men i den fjärde introduceras ett ”jag” (мне):

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде,
Огнем, как спирт, без тени
Уходит по земле,
На память гроздь сирени
Оставив на столе.

Och då drömmer jag om en annan
själ, i en annan dräkt:
Den brinner och flyger
från skygghet till hopp,
som en spritlåga utan skugga
försvinner över jorden
och lämnar på bordet
som ett minne en klase syrener.

Här återknyts också till filmens första dikt, där också syrener lokaliserade på ett bord nämns.

62 Översättningen till “Eurydike” är tagen från: Tarkovskij och Bodin, *En klase syrener*.

Också den sista strofen har en klar koppling till filmen. Här vänder diktaren sig direkt till sitt barn:

Дитя, беги, не сетуй
Над Эвридикой бедной
И палочкой по свету
Гони свой обруч медный,
Пока хоть в четверть слуха
В ответ на каждый шаг
И весело и сухо
Земля шумит в ушах.

1961

Så spring mitt barn, klaga inte
över stackars Eurydike,
rulla ditt kopparband
genom världen med käppen
om än bara fjärdedelen hörs
till svar på varje steg
när jorden sprakar i örat
så muntert och torrt.

1961

Dikten tycks beskriva hur kroppen lämnar själen, och Arsenij ska faktiskt ha haft en utomkroppslig upplevelse då han 1944 var inlagd på sjukhus och led av kallbrand, och fick genomgå ett antal amputationer.⁶³

I analysen av den första dikten, *Första mötena*, framgick att den egentligen var tillägnad faderns första kärlek, Maria Gustavovna Falts. Med detta i åtanke kan man se Eurydike som en metafor för den skugga som egentligen all kärlek innebär för återstoden av livet, och diktarens uppmaning är att inte se bakåt så länge man åtminstone har en fjärdedel av sin känslökäppighet kvar.

Som Skakov så riktigt pekar så ackompanjeras denna, liksom alla filmens föregående dikter av mänsklig förflyttning. Under den första förflyttar sig modern in i huset från att ha suttit vid grinden. Under följande dikt går modern i en lång korridor på tryckeriet. Under den tredje vandrar soldater över Sivasjön, och under denna sista dikt är modern på väg hem efter att ha försökt sälja sina örhängen. Också Dantes vers, reciterad av Lisa, ackompanjeras av henne gåendes i en korridor, följt av en munter klackspark. Kanske dessa förflyttningar också representerar någon slags mänsklig transformation, och snarare än att dikterna i filmen beskriver tillstånd, kanske de representerar en övergång till ett nytt existentiellt stadium.

63 Volkova, *Arsenij i Andrej Tarkovskie*, 128–129.

4.1.5 Ignatievoskogen (Игнатъевский лес)

När det angående den första dikten råder delade meningar om vem den ska tillägnas, så är det på sin plats att nämna dikten *Ignatievoskogen*. Det var denna dikt som från början var tänkt att användas i filmen och som stod med i originalmanus, men den byttes ut under arbetets gång. Öppningsscenen (efter förtexterna) utspelar sig just i Ignatievo, vilket berättarrösten upplyser om när han berättar om vägen från stationen till Ignatievo genom den täta skogen. Här spenderade Tarkovskij somrarna 1935-1937. I filmen förekommer även en annan datja, vilket var ett kollo där modern jobbade sommaren 1943, dit hon också tog med sig barnen. Annars var de evakuerade till Jurjevets under kriget, åren 1941-1943.⁶⁴

Dikten är onekligen en beskrivning av förhållandet mellan fadern och modern, och beskriver åtminstone faderns känslomässiga verklighet för den tiden:

Последних листьев жар
сплошным самоожнением
Восходит на небо, и на пути твоём
Весь этот лес живёт
таким же раздражением,
Каким последний год и мы с тобой живём.

De sista löven brinner
i ren självuppföring
Stiger upp i skyn, och på din väg
Lever hela denna skog
med samma irritation,
som det sista år vi lever tillsammans.

Dikten är till synes väldigt transparent, och det är inte svårt att tolka den. I denna dikt finns, precis som i filmens två första dikter, ett ”vi”, men här jämförs deras relation med en höstlig skog.

В заплаканных глазах отражена дорога,
Как в пойме сумрачной кусты отражены.
Не привередничай, не угрожай,
не трогай,
Не задевай лесной наволгшей тишины.

I förgrätna ögon reflekteras vägen,
Som dunkla buskar reflekteras på flodslätten.
Var inte nyckfull, hota inte,
rör inte,
Stör inte skogen med Volgas tystnad.

Andra strofen vittnar om en infekterad atmosfär där det så mycket som möjligt gäller att inte störa lugnet.

Ты можешь услышать дыхание старой жизни:
Осклизлые грибы в сырой траве растут,
До самых сердцевин их проточили слизи,
А кожу все-таки щекочет влажный зуд.

Du kan höra det gamla livet andas:
Slemmiga svampar växer i det fuktiga gräset,
Till själva kärnan, har sniglarna borrar sig in,
Men huden kittlas trots allt av den våta klådan.

Det förflutna liknas vid snigelangripna svampar.

Все наше прошлое похоже на угрозу -
Смотри, сейчас вернусь, гляди,
убью сейчас!
А небо ежится и держит клен, как розу,-
Пусть жжет еще сильнее! - почти у самых глаз.

Hela vårt förflutna liknar ett hot -
Akta dig, nu kommer jag tillbaka, se upp,
nu dödar jag dig!
Himlen ryser och håller lönnen som en ros, -
Låt den brinna starkare! - nästan i ögonen.

1935-1938

1935-1938

Precis som i filmens första dikt, så avslutas också denna med ett hot, även om det här bara är i form av en liknelse. Här består dock inte hotet i ödet, i framtiden, utan i det förflutna.

Det står nära till hands att jämföra förhållandet som beskrivs i dikten, inte bara med föräldrarnas, utan även det mellan Tarkovskij och hans första fru, som ju i en så stor utsträckning var en upprepning av föräldrarnas förhållande. I filmen är Ignat det namn som Tarkovskij valt att ge

64 Synessios, *Mirror*, 72,76.

sin son från sitt första äktenskap, och man kan faktiskt känna igen den infekterade relation som skogen representerar, också i Tarkovskijs relation till sin son. Hans son Arsenij (döpt efter sin farfar) föddes 1962 och var alltså runt 12 år när *Spegeln* stod klar. Tarkovskij skriver ofta om detta i sin dagbok, och exempelvis den 20 augusti 1971 skriver han efter att ha noterat att hans då yngsta son lärt sig gå:

Hur går det för Senka då? Ira har faktiskt gjort allt för att vi inte ska få träffas. Hon har blivit en riktig Kalasjnikov. Kommer det någonsin att bli bra mellan Senka och mig? Hoppas det, med Guds hjälp!⁶⁵

Efter *Spegeln* skriver han inte mer om sin relation till sonen i sin dagbok, utan inläggen handlar mest om sonens antagningsförsök till lämpliga utbildningar och förberedelser för dessa. I Synessios bok finns ett fotografi där Tarkovskij sitter tillsammans med både sin far och sin son, vilken känns ganska talande: Sonen ser förbannad ut, fadern ser urskuldande ut och försöker le in i kameran med armen runt sonsonen, medan Tarkovskij själv sitter lite vid sidan av och sneglar oroligt på sin son.⁶⁶

Dock var inte bara relationen komplicerad till hans första fru och son, utan den 14 september 1970 står bland annat i hans långa inlägg:

Mamma brukade säga att Arsenij bara tänker på sig själv, att han är en egoist. Jag vet inte om hon har rätt ... Men hon har all rätt att påstå samma sak om mig, att jag är en egoist. För så är det bestämt. Men jag tycker förtvivlat mycket om både mamma och pappa, liksom Marinka och Senka. Men jag blir som förlamad och kan inte uttrycka mina känslor. Min kärlek är passiv på något sätt. Det tycks som om jag bara vill att de lämnar mig i fred, glömmet mig till och med. Jag vill inte ta deras kärlek för given och kräver inte något av dem utom frihet. Men någon frihet existerar inte och kommer inte att existera. Och så ger de mig skulden för Ira, det känner jag. Henne håller de av, enkelt och utan krusiduller.⁶⁷

Så även här tycks man ana en irritation liknande den i dikten.

65 Tarkovskij, *Martyrologion : dagböcker 1970-1986*, 94.

66 Synessios, *Mirror*, 88.

67 Tarkovskij, *Martyrologion : dagböcker 1970-1986*, 63.

4.1.6 Den ljusa dagen (Белый день)

Denna dikt, som ordagrant skulle översättas ”Den vita dagen” handlar om en lycklig barndom, dit det aldrig går att vända åter, och har ett bibliskt motiv, Edens trädgård.

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.

En sten ligger vid jasminen.
Under denna sten finns en skatt.
Far står på gången.
En ljus ljus dag.

В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней -
Вьющиеся розы,
Молочная трава.

Blommande silverpoppel,
Hundrabladsros, och bakom den -
Klätterrosor,
Hundkåx.

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Aldrig har jag varit
Lyckligare, än då.
Aldrig har jag varit
Lyckligare, än då.

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад.

Att återvända dit är omöjligt
Och det är omöjligt att berätta om,
Hur översvallande av salighet
Denna Edens trädgård var.

1942

1942

Det var denna dikt som *Spegeln* länge var tänkt att uppkallas efter (namnet ändrades i sent skede), så den kan troligen säga något om filmen. Dikten innehåller både lite av barndomens (och filmens) mystik (med skatten under stenen), och fadern som står på gången kanske är en illustration på den episod där fadern är på permission, och plötsligt dyker upp utanför deras hus, varefter barnen med tårar i ögonen håller om sin far. Samtidigt spelas ett stycke ur J.S. Bachs *Johannespassion*, ett annat bibliskt tema, där texten består av den bibeltext där gravarna öppnade sig och de döda uppväcktes.⁶⁸ Faderns uppdykande jämförs på så sätt med en återuppståndelse från det döda (vilket säkert är riktigt med tanke på hur många som dog under kriget). Stycket av Bach accentuerar den lycka barnen kände, och som också återfinns i dikten. I scenen ser vi också modern (spelad av Margarita Terechova), som betraktar deras förenande distanserat. I nästa scen ser vi återigen samma skådespelerska, men här spelande Natalja, Aleksejs fru, där hon förebrår honom för att inte träffa sin son som längtar så, tillräckligt ofta. Han låter alltså sin barndom upprepas hos sin son, Ignat, och därigenom realiserar ytterligare ett spegelmotiv.

68 Matteusevangeliet 27:51-52

4.1.7 Visa (Песня)

Denna dikt ska ha varit påtänkt som epigraf till filmen, och finns på sätt och vis faktiskt fortfarande med i filmen, eftersom den inspirerat till en scen.⁶⁹ I en drömscen tvättar modern håret och vajar med sina armar, en bild som är tagen från denna dikt:

Давно мои ранние годы прошли
По самому краю,
По самому краю родимой земли,
По скошенной мяте, по синему раю,
И я этот рай навсегда потеряю.

Колышется ива на том берегу,
Как белые руки.
Пройти до конца по мосту не могу,
Но лучшего имени влажные звуки
На память я взял при последней
разлуке.

Стоит у излуки
И моет в воде свои белые руки,
А я перед ней в неоплатном долгу.
Сказал бы я, кто на поемном лугу,
На том берегу,
За ивой стоит, как русалка над речкой,
И с пальца на палец бросает колечко.

1960

Mina unga år har för längesedan passerat
På själva kanten,
På själva kanten av mitt hemland,
På klippt mynta, i det blåa paradiset,
Och jag förlorar detta paradiset för alltid.

Pilträdet vajar på den motsatta stranden,
Som vita armar.
Jag kan inte gå till slutet av bron,
Men de blöta ljudens bästa namn
Tog jag som minne vid vår sista separation.

Hon står vid floden
Och tvättar sina vita armar i vattnet,
Och jag står framför henne med en obetald skuld.
Om jag bara kunde säga, vem som på en översvämmad äng,
På motsatta stranden,
Bakom pilträdet står, som flodens vattennymf,
Och kastar en ring från finger till finger.

1960

I dikten är det ett pilträäd som står vid vattnet, och liknas vid någon som tvättar sig. Precis som i den föregående dikten, *Den ljusa dagen*, beskrivs ungdomen som ett paradiset som man aldrig kan ta sig tillbaka till. Diktaren lyckas inte gå över bron till den andra stranden. Paradiset figurerar också i den första av dikterna *Första mötena*, och i samtliga dessa dikter beskrivs det som något som tillhör det förflutna. I filmerna kan det nog däremot sägas var något som tillhör både det förflutna och framtiden, då de flesta av filmerna slutar med att hjälten stiger in i en ny värld (som ofta är en kopia av det idealiserade förflutna).

Drömscenen där modern som ung vajar sina vita armar alluderar direkt till dikten, och ”de blöta ljuden” som hörs samtidigt kan kanske ge en fingervisning om hur de ständigt återkommande vattenscenerna i Tarkovskijs filmer ska tolkas. Senare i samma scen syns modern som gammal kisandes från andra sidan av en spegel, och i samma bild syns en muralmålning av ett träd på ena sidan av en flod. Bilden ger intrycket av multiexponering, och förutom modern och muralmålningen syns en eld och även ett glas med växter i (däribland möjligtvis hundkax, som ju nämns i den andra dikten om barndomen som aldrig vänder åter, *Den ljusa dagen*).

Förutom pilträdet, som liknas vid en människa, så tycks diktens sista strof beskriva ytterligare en person. En person som diktaren inte kan säga vem det är, men som han liknar vid en vattennymf. Bilden ger intrycket av att den gamla modern kisar efter sitt unga jag, och om man använder filmen som nyckel, kan man tolka det som att modern som ung och vattennymfen är samma person.

Man kan även skönja ytterligare ett tema i filmen som är taget från dikten, och särskilt diktradens ”Och jag står framför henne med en obetald skuld”. Både skulden till modern och skulden

69 Synnessios, *Mirror*, 12.

till livet tas upp i filmen. I samtalet Aleksej och exfrun emellan, säger hon: ”Vad vill ha du av din mor? Hurdan relation? Som det var i barndomen är inte möjligt, ni är inte samma personer längre. Det du säger om någon slags skuld känsla inför henne, att hon förstörde sitt liv för er skull, kommer du ändå inte undan. Hon behöver att du blev barn igen, så hon kunde bära dig i sin famn och försvara dig”.

4.1.8 Som barn... (Я в детстве заболел...)

Om de föregående dikterna nämns relativt ofta i samband med *Spegeln*, så är denna och följande dikt mindre uppmärksammade i samband med filmen. Denna dikt ingår egentligen i en annan av Tarkovskijs filmer, *Nostalghia*, men eftersom han från början ville ha med denna dikt i *Spegeln* så kan det vara på sin plats att presentera den även här.⁷⁰

Я в детстве заболел
От голода и страха. Корку с губ
Сдери - и губы облизну; запомнил
Прохладный и солоноватый вкус.
А все иду, а все иду, иду,
Сижу на лестнице в парадном, греюсь,
Иду себе в бреду, как под дуду
За крысоловом в реку, сяду - греюсь
На лестнице; и так знобит и эдак.
А мать стоит, рукою манит, будто
Невдалеке, а подойти нельзя:
Чуть подойду - стоит в семи шагах,
Рукою манит; подойду - стоит
В семи шагах, рукою манит.

Жарко
Мне стало, расстегнул я ворот, лет, -
Тут затрубили трубы, свет по векам
Ударил, кони поскакали, мать
Над мостовой летит, рукою манит -
И улетела...

И теперь мне снится
Под яблонями белая больница,
И белая под горлом простыня,
И белый доктор смотрит на меня,
И белая в ногах стоит сестрица
И крыльями поводит. И остались.
А мать пришла, рукою поманила -
И улетела...

1966

SOM BARN blev jag sjuk
av hunger och fruktan. Sårskorpan ryckte jag bort
från läpparna och jag minns
den svala och salta smaken.
Och hela tiden går jag, går, går,
sitter på trappan i porten, värmer mig,
går omkring i feberyrsel, som till flöjtmusik
efter råttfångaren till floden, sätter mig – värmer mig
i trappan; jag har feber, mår dåligt.
Och min mor står och vinkar till mig, liksom
helt nära men jag kan inte komma fram till henne:
Jag går mot henne – hon står sju steg från mig,
vinkar med handen!

Varm
har jag blivit och jag har knäppt upp kragen, lagt mig. -
Då trumpetade trumpeterna, ljuset slog
mot ögonlocken, hästarna gav sig iväg i galopp, min mor
flyger över gatan, vinkar mig till sig -
och sedan är hon borta...

och nu drömmer jag
om ett vitt sjukhus mellan äppelträden,
och ett vitt lakan under huvudet,
och en vit doktor betraktar mig,
och en vit syster står vid fotändan
och rör vingarna. Och de blev kvar.
Och min mor kom och vinkade mig till sig -
och flög bort.

1966

Även om dikten inte läses upp i *Spegeln* så är det tydligt att den ändå är inkorporerad i filmen, åtminstone genom flera gemensamma motiv. Vi ser direkta motiv, som sårskorpan på läpparna, som också finns med i filmen i form av den rödhåriga flickan, med torra läppar. Berättaren tänker på henne när han sitter och väntar på modern, som vill sälja sina turkosörhängen. Detta var en tid av hunger och fruktan, precis som i dikten. Också episoden där diktaren försöker gå fram till sin mor, utan att lyckas komma nära, finns avbildad i *Spegeln*, i den dröm där Aleksej försöker öppna dörren till det rum där modern sitter och plockar potatis och lägger i en kruka. Denna scen föregår just scenen med turkosörhängena.

Motivet där diktaren i sjuksängen hör trumpetande trumpeter är gemensamt med *Eurydike*, i vilken de sju havens trumpeter hördes genom ett galler. En dikt som man kan associera med en annan sjukhusupplevelse; den där fadern hade kallbrand. Även sonen låg inlagd på sjukhus i sin ungdom, då han led av tuberkulos, något som modern 10 januari 1948 skriver om i ett brev till fadern. Där framgår det att Tarkovskij var väldigt mån om hur fadern förhöll sig till hans sjukdom.⁷¹

⁷⁰ Tarkovskij, *Martyrologion : dagböcker 1970-1986*, 105.

⁷¹ Volkova, *Arsenij i Andrej Tarkovskie*, 115,120.

4.1.9 Testamente (Завещание)

Även denna långa dikt som skrevs åren 1934-1937 (alltså när Andrej var mycket liten) är föga uppmärksammas, men Volkova tar upp den i sin bok,⁷² och den omnämns även i en artikel av Marina Tarkovskaja.⁷³ Det verkar som att den tidigare getts ut med namnet ”Dedikation” (Посвящение)⁷⁴. Ordet kan emellertid ha flera betydelser på ryska, så som ”initiation” eller ”invigning i en (konstnärlig) hemlighet”.

Det är anmärkningsvärt hur många element ur denna dikt som finns införlivade i Tarkovskijs livsverk, inklusive *Spegeln*. Redan i första strofen presenterar poeten sig själv som en profet. Denna egenskap hos poeten är något som Tarkovskij tagit fasta på, och skriver om i *Den förseglade tiden*.⁷⁵ Trädkronorna som inte sover på natten kan man utan problem associera med de vajande träd som huvudpersonen som pojke, Aleksej i filmen, drömmer om när han vaknar och uttalar ordet ”Pappa!”:

Завещание	Testamente
Андрею Тарковскому	Till Andrej Tarkovskij
1	1
Во мне живёт глухое беспокойство Древесных крон, не спящих по ночам, Я, как стихи, предсказываю свойства, Присущие и людям, и вещам.	Inom mig lever en döv oro Trädkronor, som inte sover på natten, Jag, precis som dikter, förutsäger egenskaper, Tillhörande både människor, och saker.
Затем, что я дышал, как дышит слово, Я эхом был среди учеников, Был отголоском голоса чужого, Затерянного в хоре голосов.	Eftersom jag andades, som ordet andas, Var jag ett eko bland eleverna, en främmande rösts eko, förlorad i kören av röster.
Мир, словно мальчик семилетний гибок; Цвела гроза, – он, как дитя, затих, Но вороха наследственных ошибок В те дни лежали на руках моих.	Världen, böjlig som en sjuårig pojke; Åskan ljöd, - och den tystnade som ett barn, Men massorna av nedärvda fel Låg dessa dagar i mina händer.
Вся жизнь моя прошла и стала рядом, Как будто вправду много лет прошло, И мне чужим, зеленоватым взглядом Ответило зеркальное стекло.	Hela mitt liv gick och stannade bredvid, Som om verkligen många år gått, Och med en främmande grönaktig blick svarade mig spegelglaset.
Я вздрагивал при каждом лживом звуке, Я думал: дай мне руки опростать. И, просыпаясь, высвободил руки, Чтоб научиться говорить опять.	Jag rös vid varje falskt ljud, Jag tänkte: låt mig tömma mina händer. Och, när jag somnade, frigjorde jag händerna, För att på nytt lära mig tala.
Пугаясь, я ощупывал предметы - Тела медуз в мерцающей воде, Древесный корень, музыкой согретый, И мрамор, заброшенный к звезде.	Skrämd, trevade jag efter föremålen - Manetkroppar i skimrande vatten, En träkärna, värmd av musik, och marmor, tillbakakastad till stjärnan.
И я учился говорить, как в детстве, Своим косноязычием томим. А если дети вспомнят о наследстве, Все, что имею, оставляю им.	Och jag lärde mig tala, som i barndomen, Med mitt plågade stammande. Och om barnen minns arvet, Allt, som jag äger, lämnar jag till dem.

I de följande stroforna beskriver diktaren sig först som ett eko, som en stämma i en kör, och inte som sin egen röst, utan något främmande. Men detta är något som han strävar att befria sig ifrån,

72 Ibid., 90–92.

73 Marina Tarkovskaja, ”Ne preryvaja sgovora tenej”, *Russkij Pioner*, nr 5(47) (augusti 2014): 16–17.

74 Arsenij Tarkovskij, *Ot junosti do starosti : stichi* (Moskva: Sovetskij pisatel', 1987), 40–44.

75 Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, 65.

befria sig från falskheten för att vinna sin egen röst. Något som han tycks lyckas med i sista strofen, om än stammande. Ett annat påtagligt tema i ovanstående stycke är arvet, vilket diktaren nämner i den tredje strofen, där arvet närmast anges som ett ok, och i sista strofen där diktaren överlämnar sitt arv. Arvstemat (vilket också är ett spegelmotiv) är också ganska tydligt i filmen, där huvudpersonens, dvs. Aleksejs mor och fru är samma skådespelare, far och son har likadana fruar. Samma skådespelare som spelar Aleksej som ung, spelar också hans son Ignat.

Vi kan notera att också i denna dikt finns en uttrycklig spegel med som ett motiv, men framför allt är likheten med filmens epigraf och den stammande unge mannen som blir botad påfallande. I denna scen, som påstås vara ett dokumentärt inslag, botar en riktig talterapeut en verklig stammare.⁷⁶ I en del av den seans som stammaren genomgår blir han ombedd att hålla upp händerna framför sig och spänna dem mer och mer. Terapeuten kungör därefter för stammaren att spänningen i hans händer och hans tal ska släppa när hon räknat till tre.

А сейчас я сниму это состояние – и ты будешь говорить, только громко и чётко, свободно и легко, не боясь своего голоса, своей речи. Если ты сейчас можешь говорить так, ты на всю жизнь можешь говорить.

Men nu tar jag bort detta tillstånd – och du kommer kunna tala, bara högt och tydligt, fritt och lätt, utan att rädas din röst, ditt tal. Om du nu kan tala, så kan du tala så resten av livet.

Proceduren lyckas och han uttalar: ”Jag kan tala.”. I dikten tycks händer och tal vara sammankopplade på liknande sätt. Det börjar i tredje strofen med ”[...] massorna av nedärvda fel låg dessa dagar i mina händer [...]” och fortsätter i den femte strofen ”[...] Jag tänkte: låt mig tömma händerna. Och, när jag somnade, frigjorde jag händerna, För att på nytt lära mig tala.”. Stammandet nämns också explicit i den sista strofen, som en metafor för den plågsamma kampen att vinna sin egen röst och inte vara ett eko i en falsk kör. Jag skulle tro att denna dikt är anledningen till att Tarkovskij bestämt ville ha med scenen med stammaren i sin film. Ett liknande tema kan också skönjas i *Offret* där Alexanders son, som varit stum genom hela filmen, när han ligger ensam under det träd han försöker återuppliva, uttalar filmens sista ord: ”I begynnelsen var ordet. Varför det, pappa?”. Också Alexanders förklaring till varför han la av skådespelaryrket delar tema med denna dikt: ”Jag skämdes för att låtsas vara någon annan, att framställa andras känslor, men huvudsaken var att jag skämdes för att vara uppriktig på scenen.”.

Den 13 februari 1982 skrev Tarkovskij ner epigrammet från Hermann Hesses roman *Demian* i sin dagbok, vilket han tyckte direkt förklarade episoden med den stammande ynglingen, och lika gärna skulle kunna ha stått som epigram till *Spegeln*. Också här kan vi precis som i dikten se en frigörelse från det falska.⁷⁷

Min historia är inte angenäm. Den är inte ljuv och harmonisk, som de uppdiktade berättelserna brukar vara, den har ett drag av meningslöshet och kaos, av vansinne och dröm, som livet hos alla de människor som inte längre vill ljuga för sig själva.

⁷⁶ Synessios, *Mirror*, 71.

⁷⁷ Tarkovskij, *Martyrologion : dagböcker 1970-1986*, 576–577.

Stycke 2 har också det en stark koppling till filmen, där ju redan första raden egentligen beskriver filmens handling: Någon som minns tillbaka till sin barndom:

2

И каждый вспомнит светлый город детства,
Аул в горах, станицу над рекой,
Где от отцов мы приняли в наследство
Любовь к земле, навеки дорогой.

Где матери у наших колыбелей
Ночей не спали, где учились мы,
Где первым вдохновением кипели
Над книгой наши юные умы.

Где в первый раз любили мы, не смея
Признаться в том, где мы росли в борьбе,
Где мы клялись пред совестью своею
В ненарушимой верности тебе...

Шумят деревья городской аллеи,
Как факелы зеленого огня.
Я их отдам, они тебе нужнее,
Приди, возьми деревья у меня.

Приди, возьми весь город мой, он будет
Твоим - и ты заснешь в траве моей.
Свист ласточек моих тебя разбудит,
Я их отдам, они тебе нужней.

Все, чем я жил за столько лет отсюда,
За столько верст от памяти твоей,
Ты вызовешь, не совершая чуда,
Не прерывая сговора теней.

Я первый гость в день твоего рожденья,
И мне дано с тобою жить вдвоем,
Входить в твои ночные сновиденья
И отражаться в зеркале твоём.

2

Och var och en minns barndomens ljusa stad,
Bergsbyn i fjällen, bondbyn vid floden,
Där vi av våra fäder ärvde
Kärlek till jorden, för alltid aktad.

Där mödrarna vid våra vaggor
Ej sov på natten, där vi studerade,
Där våra unga sinnen över boken
bubblade av den första inspirationen.

Där vi för första gången älskade, utan att våga
erkänna, där vi växte i strid,
Där vi svor inför vårt samvete
i orubblig trohet till dig...

I en allé i staden susar träden,
Som facklor av grön eld.
Jag skänker dem, du behöver dem bättre,
Kom, och ta mina träd.

Kom, och ta hela min stad, den blir
Din – och du somnar i mitt gräs.
Mina svalors kvitter väcker dig,
Jag skänker dem, du behöver dem bättre.

Allt som jag levat med i så många år här,
Så långt ifrån ditt minne,
Du kallar, utan att göra ett mirakel,
Utan att bryta skuggornas kontrakt.

Jag är den första gästen på din födelsedag,
Och det har givits mig att leva tillsammans med dig,
Att träda in i dina drömmar om natten
Och reflekteras i din spegel.

I stycket nämns återigen det arv som ska överlämnas, och i fjärde strofen påträffas för första gången mottagaren, det vill säga diktens ”du”, arvtagaren. I stycket har vi flera nya element som känns igen ifrån filmen, som exempelvis den första inspirationen över boken i andra strofen, som kanske kan sammankopplas med de scener där Aleksej och Ignat var för sig bläddrar i en bok med Leonardo Da Vinci. I tredje strofen nämns den första kärleken, som också skymtar förbi i filmen som en rödhårig flicka. Men det intressantaste är de två sista stroforna, här framtonas först distansen mellan fadern och sonen, för att i nästa framhålla gemensamheten. Återigen ser vi motiv direkt ifrån filmen, där fadern träder in i sin sons drömmar.

System, Marina Tarkovskaja berättar i kapitlet ”Fortsättning på episoden” av *Skärvor av en spegel* om den episod i filmen där fadern kommer till dem på permission, vilket enligt Marina sker på hennes födelsedag. Man kan riktigt förstå barnens längtan efter sin far, och diktens ”Jag är den första gästen på din födelsedag”, är här verkligen träffande.⁷⁸

I stycke 3 är det inte lika lätt att finna lika konkreta referenser till *Spegeln*, men atmosfären är bevarad och det handlar återigen om kommande generationers arv:

78 Tarkovskaja, *Skärvor av en spegel* : [om familjen Tarkovskij].

3

Как паутина тянется остаток
Всего, что мне казалось дорогим,
И страшно мне, что мнимый отпечаток
Оставлю я наследникам своим.

И, может быть, играющие дети,
И обо мне припомнив на лету,
Не отличат бессвязных междометий
От слов, обозначающих слепоту.

Я не был слеп. Я видел все, что было,
Что стало жизнью сверстников моих,
Что время подписью своей скрепило
И пронесло у сонных глаз слепых.

Я видел все, что стало видно зрячим,
Как свет зари сквозь переплет ветвей.
Возьми ж и горечь, что напрасно прячем
От наших дочерей и сыновей.

3

Som en spindelväv drar sig återstoden
Allt som verkade mig kärt,
Och det skrämmer mig, att jag lämnar det
illusoriska spåret åt mina arvtagare.

Och kanske barnen som leker,
och kommer ihåg mig i flykten,
Inte skiljer osammanhängande interjektioner
Från ord, som innebär blindhet.

Jag var inte blind. Jag såg allt som var,
Som blev livet för mina kamrater,
Som tiden höll fast med sin underskrift
och bar förbi de blindas sömniga ögon.

Jag såg allt, som blev synligt för de seende,
Som gryningsljuset genom grenverket.
Ta och bränn, vad som inte går att gömma
för våra döttrar och söner.

Seendet genom grenverket är en bild som är möjlig att associera till filmen, med flera tagningar gjorda med grenar i förgrunden. Också Skakov tar upp skogen som något som hindrar att se klart, dock i anslutning till en annan dikt, Dantes *Den gudomliga komedin*, och påtalar då att dikten *Ignatievoskogen* från början var tänkt att användas i filmen. Han pekar på att skogen som förekommer upprepade gånger i filmen, också inramar filmen, eftersom kameran i slutet av filmen försvinner in i skogen, från samma fält som filmen började.

Den sista meningen i stycket är också intressant, och är en uppmaning som måste rikta sig till diktens ”du”, alltså sonen. I denna uppmanas han bränna det som inte går att gömma för döttrar och söner, alltså följande generation. Kanske hänsyftas till de nedärvda felen från första stycket. Ett liknande tema kan ses i *Offret* där Julia, tjänsteflickan, vägrar väcka gossen när han sover, i hopp om att allt blir bra innan han vaknar, så att han aldrig ska behöva få reda på vad som hänt.

I stycke 4 är temat kärlek och svartsjuka:

4

Так я учился говорить сначала,
И трудный дар я принял в грозный год,
Когда любовь мне щеки обжигала
И смертный к сердцу прижимала лед.

И ревность припадала к изголовью
И на ухо шептала мне:
- Смотри,
Пока ты спишь, затравленный любовью,
Погазли городские фонари.

Я, верная, глаза тебе открою:
Тебя освобождаю навсегда,
На простынях, под розовой зарею,
Лежит твоя последняя звезда...

И я бежал от моего порога
Туда, где свет в лицо наотмашь бьет,
По городу гнала меня тревога -
И я увидел молний переплет.

Они летели стаей лебединой,
Я не считал, их было больше ста,
Летели вдаль над площадью пустынной,
В их клювах колыхалась высота.

4

Så lärde jag mig tala först,
Och jag tog emot en hård gåva ett fruktansvärt år,
När kärleken brände mina kinder
Och tryckte den dödliga isen mot mitt hjärta.

Och svartsjukan böjde sig till huvudändan
Och viskade i mitt öra:
- Se,
Medan du sover, hemsökt av kärlek,
Slocknade stadens lyktor.

Jag, trofast, öppnar dina ögon:
Frigör dig för alltid,
På lakanen under den rosa gryningen,
ligger din sista stjärna...

Och jag sprang bortom min tröskel
Dit, där ljuset träffar ansiktet med en örfil,
Ångslan jagade mig genom staden -
Och jag såg en väv av blixtar.

De flög som en flock svanar,
Jag räknade inte, de var fler än hundra,
De flög långt bort över det tomma torget,
och i deras näbbar dallrade höjden.

Так медленно летели, что казалось, -
 Пусть новый день горит у самых глаз, -
 Как эта горечь навсегда осталась,
 Их отблески останутся у нас.

Возьми же их, они тебе нужнее,
 Пусть их коснется детская рука,
 И ревности коснись еще нежнее,
 Чтобы любовь была тебе легка.

De flög så långsamt, att det verkade, -
 Låt den nya dagen brinna i ögonen, -
 Som denna bitterhet kvarstod för alltid,
 och deras reflexer förbli hos oss.

Ta dem då, du behöver dem bättre,
 Låt de bli vidrörda av en barnhand,
 Och rör svartsjukan ännu varsammare,
 Så att kärleken blir lätt för dig.

Här beskrivs åter kärlekens fatala inverkan på livet, som känns igen från *Eurydike*. Också i detta stycke finns en uppmaning som vänder sig direkt till diktarens arvtagare: att bemöta svartsjukan med ömhet, för att kärleken ska bli lätt. Temat känns också igen från dikten *Ignatievoskogen*, och beskriver förhållandet mellan Tarkovskijs föräldrar.

I stycke 5 tycks dikten snarare skriven till någon som ännu inte är född:

5

И небо просинело, оживая,
 И стала опускаться высота,
 И под колеса первого трамвая
 Легли торцы высокого моста.

И в час, когда твой город исполинский
 Весь в зелени восходит на заре, -
 Лежишь, дитя, в утробе материнской
 В полупрозрачном нежном пузыре.

И, может быть, ты ничего не видишь,
 Но солнце проплывает над тобой...

Арсений Тарковский
 1934-1937

5

Och himlen blev blå, och levde upp,
 Och höjden började sjunka,
 Och under hjulen på den första spårvagnen
 Låg den höga brons pelare.

Och i timmen, när din gigantiska stad
 I all sin grönska går in i gryningen, -
 Ligger du, barn, i livmodern
 I den halvgenomskinliga mjuka bubblan.

Och, kanske, ser du ingenting,
 Men solen rör sig ovanför dig...

Arsenij Tarkovskij
 1934-1937

Detta skulle i så fall vara Andrej Tarkovskijs syster Marina som föddes just 1934, när dikten ska ha påbörjats, medan Andrej föddes 1932. Orden "Och i timmen, när din gigantiska stad i all sin grönska går in i gryningen" får mig att associera till när sommaren övergår i höst. Marina föddes den 3 oktober, medan Andrej föddes den 4 april. Men naturligtvis kan uttrycket där barnet ligger i livmodern vara bildligt menat. Kanske har dikten i efterhand också tyckts passa bättre in på Andrej och då tillägnats honom.

4.2 Diskussion

Under arbetets gång har det blivit mer och mer tydligt i vilken hög utsträckning som faderns dikter haft inflytande på Tarkovskijs filmer. När man ser om filmerna och läser faderns dikter upptäcker man fler och fler tydliga samband, från detaljer till idéer. Dikterna tycks ha en funktion utöver den som enbart ren inspiration till filmerna, eller den som enbart en delkomponent av filmens helhet. Det tycks nästan som om filmen är en kommunikationsväg till fadern.

Tarkovskij skriver i början av sin dagbok, 14 september 1970, när han ännu inte spelat in sin tredje långfilm, om problemen med kommunikationen med sina föräldrar:

Det är ju märkligt, men trots att Ira och jag har gått skilda vägar och jag lever ett nytt och annorlunda liv, låtsas de som om ingenting förändrats. Inte ens nu när Andrusjka kommit till världen. [...]

De tycker att det är genant att prata med mig om allt detta. Och så känner jag också. Och så kan det hålla på hela livet. Det är väldigt svårt att kommunicera om man varken kan säga ”ja” eller ”nej”, ”svart” eller ”vitt”. Vems är felet? Både deras och mitt kanske. Allas i någon mening. Men jag måste hursomhelst göra ett besök hos pappa innan jag reser till Japan. Han lider ju också av att våra relationer blivit så komplicerade. Så mycket vet jag. Jag kan inte föreställa mig hur de skulle te sig framöver, även om jag lyckades bryta isen. Men det blir väldigt svårt. Jag borde kanske skriva ett brev. Men brev löser inga problem. Vi skulle träffas och båda agera som om något brev aldrig existerat. Rena rama Dostojevskij! Vi håller båda av varandra men är så besvärade och ängsliga i varandras sällskap. Jag har på något vis betydligt lättare att umgås med vilt främmande personer ...

Även i filmen uttrycker han problemen att kommunicera med ord, i telefonsamtalet med sin gamla mor säger han:

Всё-таки слова не могут передать всё, что человек чувствует. Они какие-то вялые. Trots allt kan orden inte förmedla allt som en människa känner. De är loja på något sätt.

Precis som poeterna under den ryska silveråldern kommunicerade med varandra via dikter, och precis som Arsenij Tarkovskij och Marina Tsvetajeva med sina dikters allusioner kommunicerade (vilket finns beskrivet i Volkovas bok), så kan det tänkas att också ett av ändamålen för Tarkovskij var att använda konsten för att upprätta en kommunikation med sin far. Det är inte klart om denna kommunikation var dubbelriktad eller inte, alla dikter som studerats är skrivna innan filmernas tillkomst, men åtminstone den sista dikten, *Testamente*, är tillägnad Tarkovskij, och troligen även *Eurydike* som ju innehåller en uppmaning till diktarens barn. Kanske kan ytterligare en dikt från *Nostalghia* (där en översättning av denna läses upp på italienska) ge svaret.

Denna dikt är, till skillnad från övriga skriven 1977, alltså efter *Spegeln*:⁷⁹

Меркнет зрение - сила моя,
Два незримых алмазных копья;
Глохнет слух, полный давнего грома
И дыхания отчего дома;
Жестких мышц ослабели узлы,
Как на пашне седые волы;
И не светятся больше ночами
Два крыла у меня за плечами.

SYNEN – min styrka fördunklas,
två osynliga spjut av diamanter;
hörseln slocknar, fylld av fjärran muller
och fadershusets andedräkt;
de hårda musklernas knutar syns allt svagare,
som de grå oxarna på åkern;
och inte längre lyser
två vingor bakom min rygg om natten.

79 Dikten Synen... är översatt av Per-Arne Bodin och finns utgiven i: Tarkovskij och Bodin, *En klase syrener*.

Я свеча, я сгорел на пиру.
 Соберите мой воск поутру,
 И подскажет вам эта страница,
 Как вам плакать и чем вам гордиться,
 Как веселья последнюю треть
 Раздарить и легко умереть,
 И под сенью случайного крова
 Загореться посмертно, как слово.

1977

Jag är ett ljus som brunnit ned på festen.
 Samla in mitt vax om morgonen,
 och denna sida skall viska till er,
 hur ni skall gråta och vad som skall vara er stolthet,
 hur man skall skänka bort den sista tredjedelen
 av glädjen och dö lätt,
 och skyddad av en tillfällig boning
 flamma upp efter döden som ordet.

1977

I de tidigare dikterna fanns skogen med som något som hindrar att se klart, dock antydde diktaren i *Testamente* att han kunde se allt genom grenverket. Denna dikt tycks i stället ge uttryck för att denna förmåga avtar, han förlorar synen, hörseln, och sina vingar. I den sista strofen, jämför han sig med ett nedbrunnet ljus, och ger råd om hur den återstående tredjedelen av glädjen kan skänkas bort, för att kunna dö lätt. Kanske alluderar han här på den sista strofen i *Eurydike*, där han uppmanar att jaga tunnbandet så länge det åtminstone till en fjärdedel går att höra jorden knastra under fötterna. Den skulle också kunna alludera på den sista strofen i det fjärde stycket av *Testamente*, där han ger råd om hur kärleken ska bli lätt, och i detta ljus tycks alltså rådet hur döden ska bli lätt, vara en fortsatt vägledning som tar vid efter den första. Kanske de frånvarande vingarna i första strofen antyder att fadern såg sig haft en roll som skyddsängel, men att han nu tappat denna förmåga.

Detta var således den tredje dikten av de som behandlats i denna uppsats som tycks vara riktad från far till son, och den verkar också vara en uppföljning på de tidigare två. Också Johnson och Petrie framhåller i sina slutord sambandet far och son i Tarkovskijs konstnärskap.⁸⁰ Man kan troligen fortsätta leta allusioner i evighet, både emellan Tarkovskijs filmer och faderns dikter. Inte ens poeten själv är medveten om alla intryck de är påverkade av. Tvärtom är det nog en fördel om de inte är medvetna, vilket uttrycks i ett utdrag ur ett brev av Rilke som Tarkovskij har skrivit upp i sin dagbok den 26 januari 1973.⁸¹

Målaren (liksom konstnären överhuvud) bör inte bli medveten om sina insikter: hans upptäckter måste, på ett för honom själv gåtfullt sätt, så snabbt inta arbetet utan att ta omvägen över hans reflektioner att ögonblicket för deras övergång inte kan upptäckas av honom. Men ack om han försöker lurpassa på dem, observera dem, uppehålla dem, kommer de att låta förändra sig likt sagans sköna penningar som inte kan förvandlas till guld eftersom någon liten detalj var fel.⁸²

4.2.1 Jämförelse med *Solaris*

En annan av Tarkovskijs filmer som tidigt kommer i åtanke vad gäller relationen till fadern är *Solaris*, som när man studerar denna närmare, har tydliga likheter med *Spegeln*. Speciellt de lacanianska tolkningar⁸³ som gjorts av *Spegeln* tycks mig stämma ännu bättre in på *Solaris*, där människans möte med världen (även om detta i *Solaris* illustreras i mötet med en ny utomjordisk

80 Johnson och Petrie, *The films of Andrei Tarkovsky*, 258–261.

81 Tarkovskij, *Martyrologion : dagböcker 1970-1986*, 122–123.

82 Översättningen av den sista meningen i Rilkes brev är annorlunda på ryska och lyder "А тот, кто подстерегает их, наблюдает, задерживает, у того они, как золото в сказке, превращаются в труху... " alltså "Men ack den som lurpassar på dem, observerar, uppehåller, för denne, som guldet i sagan, förvandlas de till smulor".

83 Både Smith(49-50, 55-61) och Skakov(109) nämner Lacan i sina texter om *Spegeln*.

värld/livsform), och medvetandets utveckling är central.

Den inledande ambitionen var att använda Tarkovskijs nästa film, *Stalker*, som jämförelseobjekt, eftersom det var först i och med *Spegeln* som Tarkovskij började använda faderns dikter i sina filmer. Vid en första anblick kan det förefalla som *Solaris* och *Stalker* är mer lika, medan *Spegeln* är ett mellanspel, eftersom de båda är science fiction-historier baserade på noveller. Men allt efter arbetets gång har det tyckts mig i stället att Tarkovskijs föregående film, *Solaris*, står mycket närmare *Spegeln* och man urskiljer fler och fler likheter ju mer man jämför dessa filmer.

Filmernas likheter

I båda filmer är huvudpersonen en man i medelåldern som genomgår en sorts kris. Kris Kelvin, huvudpersonen i *Solaris*, genomgår en febersjukdom som leder till en mängd drömmar och minnen precis som för Aleksej i *Spegeln*, och bakgrunden till sjukdomen är också ungefär den samma. Med anledning av att han drabbats av samma sak som hans företrädare, psykologen Gibarjan, dog av, yrar Kris: ”Gibarjan dog inte av skräck, han dog av skam – känslan som ska rädda mänskligheten.”.

Båda filmerna slutar med att huvudpersonerna lämnar denna värld och inträder i en ny. I *Spegeln* innebär det att han förenas med sin mor, medan han i *Solaris* förenas med sin far. *Solaris* ger oss mer lättförståeliga fysiska förklaringar på vad som sker, även om historierna är mycket lika. I *Solaris* är det oceanen som har läst av minnena i Kris hjärna, och utifrån dessa skapat far och son, och deras hem, och låtit de förenas som kopior, medan återförenandet med modern i *Spegeln* sker på ett mer andligt plan. Det finns fler sådana likheter: i en kärleksscen mellan modern och fadern i *Spegeln* leviterar modern till orgelmusik av Bach. Också i *Solaris* har denna scen sin motsvarighet, men av fysiskt naturliga orsaker, rymdstationen undergår en planlagd period av tyngdlöshet, också till tonerna av Bach. Detta är en scen som för övrigt upprepas i *Offret*.

En annan intressant likhet är Kris faster, som också dyker upp i *Spegeln* som en mystisk kvinna som lotsar Ignat genom en högläsning av en text av Pusjkin. Pusjkins brev till Tjaadaev handlar om den roll som Ryssland fått på sin lott i historien. Synessios föreslår att denna mystiska kvinna är Anna Achmatova, givet hennes stil, och i synnerhet hennes profil.⁸⁴ Detta passar kanske särskilt bra eftersom Achmatova i verkligheten var en vän till fadern, och kan ha varit lite som en faster för Tarkovskij. Den första film hon framträder i är emellertid i *Den yttersta domen*, där hennes roll också är mer klar, som Jesus moder.

Filmerna innehåller vidare en mängd sådana likheter. Larisas dotter Olga Kizilova skymtar förbi i båda filmerna. Den mystiska glasvasen har redan nämnts. Andra gemensamma motiv är luftballonger och småfåglar. De oroväckande ljuden som uppstår i samband med vissa scener, är också de desamma. En annan viktig likhet är de episoder där det regnar (eller rinner vatten) inomhus. Detta började i slutet av *Solaris*, där Kris tittar in genom fönstret på huset, och ser hur fadern står där inne medan det regnar på honom. Eftersom det är skapat ur Kris minne, så verkar det inte konstigt. I *Spegeln* förekommer också denna typ av vattenflöde inomhus ett antal gånger, dock sker det här i Aleksejs drömmar. I båda filmer finns också modern med, och i båda filmerna smälter hon ihop med exfrun, även om modern och exfrun i *Solaris* har olika skådespelare. I båda filmerna ville dessutom Tarkovskij att hans exfru Irma Rausj, skulle ha spelat dessa roller. I båda filmerna

84 Synessios, *Mirror*, 61.

verkar modern väldigt distanserad, och båda röker dessutom. Också spegelmotivet påträffas i *Solaris*, och i slutändan är egentligen hela planeten Solaris en stor spegel, som reflekterar människans inre.

4.2.2 Tarkovskijs reflektioner

Tarkovskij själv har benämnt filmen *Solaris* som den minst lyckade, och i dagboken kan man läsa hur han bara ville bli klar med den så att han kunde spela in den film han verkligen brann för, nämligen *Spegeln*. Den 16 februari 1973 skrev han emellertid följande om *Solaris* angående en dröm han haft, där Pasternak berättat för honom att han skulle göra ytterligare fyra filmer:

Jag har redan spelat in en av dessa fyra. Om man kan kalla den bra, vet jag inte. Jag är hursomhelst oerhört förtjust i den.

På senare år, inför inspelningarna av *Nostalghia* och *Offret*, såg han filmerna igen tillsammans med sina nya filmteam, och han skrev då ner sina intryck. Om *Solaris* skrev han den 15 juli 1980:

På eftermiddagen tittade jag på *Solaris* inför visningen i Taormina. Den gav ett mycket egendomligt intryck. Skådespelarna är inte bra, särskilt inte Grinko. Klippningen är dålig. Den borde kortas ner. Om jag hade distributionsrättigheterna, skulle jag delvis klippa om den. Dålig tajming i klippen; de behöver stramas åt. Hursomhelst ... *Solaris* verkar sämre, tycker jag. Men där finns något. Det finns avsnitt som är riktigt bra.

Och vidare den 21 juli:

Tittade på *Rubljov*. Väldigt dåligt allt det här. *Solaris*, *Rubljov* ... Min enda ursäkt är att alla andra filmare framstår som ännu sämre än jag ...

Om *Spegeln* skrev han den 30 juni 1982:

Idag visade jag *Spegeln* för teamet (för att klara ut våra gemensamma utgångspunkter). En dubbad version. En enorm besvikelse. En medfaren kopia ... Förskräcklig färgåtergivning med något slags rödtoning. Undermåliga kameraåkningar: och av rent fysiska och idémässiga orsaker. Ganska bra är:
Terechova, Demidova, faktiskt samtliga skådespelare.
Den svartvita återgivningen (fotot), med undantag för färgkopieringen.
”Det brinnande torpet” (interiört och exteriört).
”Tuppsscenen”.
”Solovjovs hus” (med lite ansträngning).
Återstoden är förfärlig. [...] [förslag på förbättringar]
Nu är allt dåligt, ointressant, konstlat.

Efter en visning den 13 september 1984 var han än mindre nöjd:

Såg *Spegeln* tillsammans med Nykvist. En urusel kopia. Helt enkelt ofattbart fränstötande. Det kändes skamligt.

Med distans på filmerna verkar Tarkovskij inte alls nöjd med sina filmer, även om han inte tycker någon annans filmer är bättre, vilket visar på hans extrema krav på sig själv.

Det står klart att Tarkovskij jämställde sin verksamhet med poeten och konstnären, för vilka han hade väldigt högt ställda ideal. Han uppfattade sig själv i första hand som poet (i ordets vida bemärkelse) snarare än som filmare, och hans syn på poeten var den som siare.⁸⁵ Detta blir man varse i boken *Den förseglade tiden*, som är fylld med hans syn på konsten generellt och dess uppgift. En uppgift som tycks närmast överjordisk när man läser hans yttranden:

Dagens konsumentinriktade masskultur – en protesernas civilisation – stympar människans själ genom att resa hinder på hennes väg mot tillvarons fundamentala frågeställningar, mot insikten om sig själv som andlig varelse. Men konstnären får inte vara döv för sanningens röst, som är den helt avgörande för hans vilja att skapa, som organiserar den och gör det möjligt för honom att förmedla sin tro till andra. En konstnär som saknar tro liknar målaren som fötts till blindhet.

Det är ett misstag att tala om konstnären som ”söker” sitt tema. Hans ämne mognar inom honom som frukten och börjar kräva sitt uttryck. Det är som när ett barn föds... Poeten har inget att yvas över. Han är inte situationens herre, han är dess tjänare. [...] För att konstnären skall uppleva följdriktigheten och konsekvensen i dessa handlingar, deras lagbundenhet, måste det finnas en tro på ett ideal – bara tron kan hålla samman systemet av bilder (läs: livets system).

[..]

Konstens förutbestämda funktion är inte alls som man ofta – ibland även konstnärerna själva – hävdar att väcka tankar, bibringa idéer eller tjänstgöra som förebild. Konstens målsättning ligger i att förbereda människan för döden, att plöja och harva hennes själ och få den i stånd att vända sig mot det goda.⁸⁶

Vi själva kan inte förstå världsalltets totalitet, men den konstnärliga bilden kan ge uttryck för denna totalitet.

Bilden är en förnimmelse av sanningen, som våra blinda ögon förunnas att betrakta för ett kort ögonblick. Den gestaltade bilden framstår som autentisk, om den präglas av samband som uttrycker sanningen och gör bilden unik och lika enastående som livet självt i dess allra enklaste yttringar.⁸⁷

Som synes är även dessa hans teoretiska förklaringar präglade av ett poetiskt uttryck. Man kan till och med tyckas se allusioner till faderns dikter i dessa; ”Våra blinda ögon” i ovanstående stycke skulle exempelvis kunna jämföras med ”de blindas sömniga ögon” i tredje stycket av *Testamente*. Hans kritik av masskulturen kan synas särskilt intressant idag, med tanke på hur mycket längre vi nu har kommit i den riktningen. Men den kan också verka lite märklig, med tanke på att vi idag troligen skulle se dåtidens masskultur som höjden av rofylldhet och måttlighet, nästan andlighet. Ungefär så som Lev Tolstojs kritik av tåget som resmedel i vår tid kanske skulle ha passat bättre in på flyget.

Den typ av poesi som han kanske främst lyfter fram som ett ideal i sin bok är annars den japanska haikun, som med sina enkla medel ska ha förmågan att observera livet i dess ursprungsform. Han förklarar också poesins överlägsenhet över dramaturgin, eftersom den motsvarar tankens födelse och utveckling, till skillnad från dramaturgin som ger en linjär, logisk

85 Tarkovskij, *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, 234–235.

86 Ibid., 54–55.

87 Ibid., 120.

och konsekvent utveckling av intrigen. Enligt Tarkovskij ger de poetiska sambanden och det poetiska relaterandet starkare känslouttryck och gör åskådaren mer aktiv. När allt inte sägs ger det en möjlighet för åskådaren att själv tänka vidare och konstruera en helhet, och publik och konstnär blir jämlikar i tolkningen av filmen. Enligt Tarkovskij är poesin inte en genre, utan ett sätt att förhålla sig till verkligheten, och konstnärer är skapare av stora andliga värden och kan urskilja tillvarons poetiska struktur och förmedla dess djupa komplexitet.⁸⁸

Han ställer även konsten mot vetenskapen, även om han tillskriver dem båda det gemensamma att de är redskap för människan att lära känna världen i sin färd mot den absoluta sanningen. Gång på gång relaterar sig människan till världen i längtan efter att finna och uppgå i det ideal som ligger utanför henne. Den konstnärliga upptäckten yttrar sig som en uppenbarelse, en ögonblicklig önskan att intuitivt förstå världens samtliga lagbundenheter, och konsten försöker inte vinna människan genom obestridliga logiska argument utan genom andlig energi. Vetenskapen beskrivs som en ändlös trappa där kunskapen förnyas undan för undan, medan konsten beskrivs som ett ändlöst system av inåt fulländade och slutna sfärer.⁸⁹ Han skriver vidare:

Till skillnad från vetenskaplig verksamhet, saknar konstnärliga verk all praktisk målsättning i materiell mening. Konsten är ett metaspråk, som används i människors försök att kommunicera med varandra: att ge information om sig själva och tillägna sig andras erfarenheter. Men inte för de praktiska fördelarnas skull utan för att förverkliga kärlekens idé, vars mening ligger i en offervillighet som helt strider mot det pragmatiska.⁹⁰

Det överjordiska framträder också i detta yttrande, där han återigen tillmäter produkten av sitt eget och sin fars yrke, det vill säga konsten, en enorm kapacitet:

Om vi hade förmått att tillgodogöra oss konstens lärdomar och förändrat oss själva i enlighet med de ideal som där finns uttryckta, skulle vi för länge sedan ha varit änglar. Konsten kan dock bara göra människosjälens mer mottaglig för det goda genom den omvälvande känslan, katharsis.⁹¹

88 Ibid., 27–28.

89 Ibid., 46–50.

90 Ibid., 50–51.

91 Ibid., 60.

5. Slutsatser

Tarkovskijs barndom präglades av en längtan till fadern som tidigt lämnade deras familj. Men trots deras distans tycks det ändå ha funnits en själslig närhet fadern och sonen emellan. När Tarkovskijs son var i ungefär i samma ålder som han själv varit, lämnade även han själv sin unga familj. Detta var dock inte det enda arvet som gick från far till son, utan mer relevant för denna uppsats har varit det konstnärliga, det poetiska arvet. *Spegeln* kan sägas inrymma båda dessa arv.

Förutom de fyra dikter som direkt läses upp i filmen av fadern, har det i uppsatsen visats att även en mängd andra av faderns dikter påverkat filmen. I studiet av dikterna har vi kunnat se hur dikterna både accentuerar och förstärker det som vi ser i bilden, men också kompletterar den. Att de fyra dikterna som läses upp av fadern i filmen, också påverkat filmen, är självklart, men än mer intressant har varit att se att flera dikter som inte läses upp i filmen, kanske i ännu högre grad påverkat den, dels genom dess teman och idéer, dels genom motiv som tagits upp i bild och handling. Av de dikter som studerats kan nog dikten *Testamente* sägas vara den viktigaste, som ju är just faderns konstnärliga testamente, hans arv till sonen.

Under arbetets gång har det blivit mer och mer tydligt i vilken hög utsträckning som faderns poesi har påverkat Tarkovskijs filmskapande, inte bara i *Spegeln*, utan många av filmernas idéer tycks ha sitt ursprung därur. Tydliga samband har främst observerats i *Solaris*, *Spegeln* och *Offret*. Det är också tydligt att Tarkovskij behandlar sådant som för honom själv är av personlig angelägenhet i sina filmer, och mycket i dikterna och filmerna kan knytas till Tarkovskijs biografi. Det blev tydligt i och är tydligast i *Spegeln*, men efter närmare betraktande syns detta även i hans efterföljande produktion. Också Johnson och Petrie framhåller i sin slutsats i hur stor utsträckning Tarkovskijs filmer relaterar till faderns poesi, och visar på att detta faktiskt började redan i hans första film, *Ivans barndom*.⁹²

Tarkovskij själv uppfattade sig som poet snarare än filmare, och de teman som Tarkovskij använder kommer från poetens sfär. Kanske var Tarkovskijs ambition att med filmens medium kunna nå ännu längre och djupare än poesin i diktform. Hela hans filmer är egentligen skapade som poesi och precis som poeten alluderar han till både sina egna (filmer) och andras verk. Här väcktes också tanken i uppsatsen att filmerna och dikterna till och med har fungerat som en kommunikation mellan fader och son. De dikter som har studerats är huvudsakligen adresserade till antingen diktarens älskade, eller till dess arvtagare. Med filmernas allusioner till dikterna, kan här nästan skönjas en dubbelriktad kommunikation. Kanske skulle vidare forskning kunna ytterligare undersöka en sådan poetisk kommunikation mellan fader och son.

Av avgränsningsskäl har inte fler dikter av Arsenij Tarkovskij tagits upp i denna uppsats, men det finns troligtvis många fler motiv att finna i Tarkovskijs filmer, i *Spegeln* såväl som i övriga, som har sina direkta föregångare i faderns dikter. I detta arbete har inte filmen *Nostalghia* studerats i detalj, men eftersom faderns dikter har en speciell roll i den filmen, kan man finna intressanta samband kring idéer och motiv även där.

92 Johnson och Petrie, *The films of Andrei Tarkovsky*, 258–261.

6. Referenser

- Gianvito, John, red. *Andrei Tarkovsky : interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.
- Gordon, Aleksandr. *Ne utolivšij žaždy: Aleksandr Gordon ob Andreje Tarkovskom*. Vagrius, 2007.
- Heldner, Christina. "Den gudomliga komedin i svensk översättning – Svenskt översättarlexikon." http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Den_gudomliga_komedin_i_svensk_oversattning hämtad 18 maj 2015.
- Johnson, Vida T., och Graham Petrie. *The films of Andrei Tarkovsky : a visual fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Le Fanu, Mark. *The cinema of Andrei Tarkovsky*. London: BFI, 1987.
- Lindblad, Helena. "Blöt nostalgitripp genom Tarkovskijs landskap." *DN.SE*, 31 mars 2012. <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/blot-nostalgitripp-genom-tarkovskijs-landskap/> hämtad 31 oktober 2015.
- Redwood, Thomas. *Andrei Tarkovsky's poetics of cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010.
- Skakov, Nariman. *The cinema of Tarkovsky : labyrinths of space and time*. London: I.B. Tauris, 2012.
- Smith, Alexandra. "Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky 's Poetry in the Film Mirror." *Russian Studies in Literature* 40, nr 3 (2004): 46–63.
- Synessios, Natasha. *Mirror*. London: I.B. Tauris, 2001.
- Tarkovskaja, Marina. "Ne preryvaja sgovora tenej." *Russkij Pioner*, nr 5(47) (augusti 2014): 16–17.
- . *Skärvor av en spegel : [om familjen Tarkovskij]*. Stockholm: Ersatz, 2007.
- Tarkovskij, Andrej. *Den förseglade tiden : reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*. Umeå: Atrium, 2009.
- . *Martyrologion : dagböcker 1970-1986*. Umeå: Atrium, 2012.
- Tarkovskij, Andrej, Aleksandr Mišarin, och Georgij Rerberg. *Zerkalo [Videoupptagning] = Spegeln*. Njutafilms, 2005.
- Tarkovskij, Arsenij. *Izbrannoe : stichotvorenija, poëmy, perevody : 1929-1979*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1982.
- . *Ot junosti do starosti : stichi*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1987.
- Tarkovskij, Arsenij, och Per-Arne Bodin. *En klase syrener : dikter*. Stockholm: Arbetarkultur, 1985.
- Turovskaja, Majja. *Tarkovsky : cinema as poetry*. London: Faber and Faber, 1989.
- Volkova, Paola. *Arsenij i Andrej Tarkovskie*. Moskva: Zebra E, 2004.

Stockholms universitet/Stockholm University
SE-106 91 Stockholm
Telefon/Phone: 08 - 16 20 00
www.su.se

