

čovečanstva, za to da bi mogli da žive oni koji dolaze posle nas. Domeniko veruje da za spas čovečanstva treba proneti kroz duboke već zagadene i već hladne vode kupališta, upaljenu sveću, ali mu to ne polazi za rukom. On se upućuje u Rim i tamo, na Kapitolu, mahnitno poziva čovečanstvo da se vrati izvorima. Andrej, saznavši šta je zamislio Domeniku, odlaže povratak u Rusiju i odlazi u Banju Vinjoni, sa kupalištima (zamućeni izvor). Rimska gomila sluša sumanutog Domenika sa smehom. Tada on pali svoje odelo poliveno benzinom i izgori pred očima svih. Kao oslobođenje iz zatvora, istrgnu se iz zvučnika likujući zvuci Ode radosti, finala Devete simfonije. U isti čas Andrej nosi upaljenu sveću kroz kupali-



*Roden je 4. aprila 1932. godine u malom selu na Volgi. U toku školovanja u gimnaziji pohađa kurseve muzike, a zatim se tri godine posvećuje slikarstvu.*

*1952. godine upisuje se na Institut za orijentalne jezike, gdje uči arapski dvije godine.*

*Od 1954. do 1956. godine radi i studira kao geolog u Sibiru, 1956. godine upisuje se na VGIK (Visoka državna filmska škola), gdje studira četiri godine u klasi profesora Mihajla Roma. Tu realizuje jedan kratki film (»Neće biti lišća ove večeri«, 1959), zatim diplomski film – »Kompressor i violina« (1960).*

*Po izlasku iz škole, priprema sa Andrejom Mihalkovim Končalovskim, svojim školskim drugom, scenario za film »Ivanovo djetinjstvo«, za koji dobija »Zlatnog lava« u Veneciji (zajedno sa »Intimnim dnevnikom« Valerija Curnilija, 1962. godine).*

*Slijedeći film »Andrej Rubljov« završava 1966. godine, ali je film nekoliko godina bio spriječen da bude prikazan u inostranstvu i na međunarodnim festivalima, pod ispricom ministarstva za film da »Rubljov« nije završen, da reditelj radi na korekcijama montaže, itd. Tarkovski izjavljuje da mu i danas nije jasno koje su bile zamjerke njegovom filmu. Međutim, nekoliko zvaničnih kritika otkrivaju dio razloga: »nasilje, okrutnost, istorijska nepreciznost, mistične tendencije, golotinja, krivo predstavljanje odnosa umetnosti i vlasti«. Tarkovski skraćuje film za nekoliko minuta i ovaj najzad dobija vizu za prikazivanje u inostranstvu (prvo prikazivanje: Kan 1969). »Ogledalo« podiže otvoreniju polemiku. Film je klasifikovan u treću (najnižu) kategoriju, što znači ograničeni broj kopija i projekcija, nikakva nagrada reditelju. Časopis »Iskustvo kino« organizuje diskusiju o savremenoj temi u filmu i V. E. Baskakov izjavljuje za »Ogledalo« da: »pokreće interesantna etička pitanja, ali je teško ustaviti njihov pravac. To je film za jedan zatvoreni krug gledalaca elitistički film. A film, prema svojoj prirodi ne može biti elitistička umjetnost«. Čuhraj: »Ne treba se obraćati specijalizovanoj publici. Dijalog između našeg filma i njegovih gledalaca mora biti razumljiv. Film je umjetnost masa. I ako neki umjetnik ima šta da kaže, ne treba da »kodira« svoje misli. Mora reći jasno ono što misli«.*

Šte. Ona se gasi pod udarima vetrata. Iznuren, on se vraća na početnu tačku, još i još jednom. Na kraju, jedva pokrećući noge, on donosi sveću do druge obale i postavlja je tamo da i dalje gori. I pada, gubi svest, umire. Krštenje vodom i vatrom se završilo žrtva je prinесена.

Završni kadar filma. Mi vidimo Andreja kako nepokretno sedi na jezeretu nedaleko od svoje rodne kuće. Čuje se jednostavna

melanholična ruska pesma, peva je neškolovan, prirodan glas. Tim je ona potresnja. Andrej i njegov rodni pejzaž, okruženi gromadama starih italijanskih stena, koje su za njega takođe postale rodne. Pejzaž ruski i pejzaž italijanski, čine se rjeodvojivi jedan od drugoga.

Nije slučajno ni to, da u toku filma mi čujemo i ruski i italijanski jezik. On govori ruski i italijanski sa akcentom, ona, italijanski i ruski sa akcentom. Ta sprega je muzikalna sama za sebe.

Glavne uloge su tumačili predstavnici raznih nacionalnosti: Andreja, Gorčakova igra, Oleg Jankovski, Domenika – skandinavac Erland Jozefson, Euđeniju – italijanka Domiciana Đordano.

Ne može, a da se ne pomene nekoliko izjava sovjetskog filmskog reditelja Andreja Tarkovskog, koji je ostao na Zapadu ubrzo posle pojavljivanja njegovog filma »Nostalgija« u jesen 1983. godine. »Prava sloboda – to je pre svega ljubav. Ko ne voli ne može da bude slobodan. Najvažnije je – živeti radi onih koje voliš i radići u ime toga, u šta veruješ... Biti umetnik – nije najvažnije. Životna istina je važnija od umetničkog dela... Stvaralaštvo je sreća, pre nego znanje...«

Sve to: ljubav prema čoveku, delanje u ime te ljubavi (stvaranje filma) i traženja istine (prikazane kroz prizmu umetnosti) ispunjavaju poslednji filmski projekt Tarkovskog (tog »ruskog italijana« kako ga zove italijanska omladina), sadržajem, kakav se ne može naći ni kod drugih veoma iskusnih i veštih reditelja.

Stvaranje je pre svega sreća.

S ruskog prevela: Mirjana Petrović

## »Solaris« : prototip za određivanje stilistike andelija polikarpov

»Lična strast Katulova, kao strast svakoga pesnika, bila je protkana duhom epohe: njena sudbina, njen ritam i metri kao i ritmovi i metri stihova pesnika, bili su mu nametnuti vremenom; ...«

Aleksandar Blok

Globalno otkriće A. Tarkovskog u pogledu filmskog jezika, koje je on formulisao i iskazao u članku pod opštim naslovom »O filmskom liku«, predstavlja i globalnu karakteristiku njegovog stila čija su tipična svojstva nastala ne toliko u »Rubljovu«, koliko u »Solarisu«, – filmu, koji se na izraziti način bavi Vremenom. A vreme je prema Tarkovskom – osnovni element filmskog izraza, jer – »... ritam jest glavni formirajući element u filmu...«, »Ritam se slaže iz napona vremena unutar kadrova.« Budući da je takvo shvatanje filmskog izraza odredilo stilistiku »Solarisa« na tipičan i izrazit način, onda utvrđivanjem elemenata, iz kojih se ona sastoji, moguće je govoriti o elementima opšte stilistike filmova Andreja Tarkovskog.

»Solaris« je, kako je to uslovio roman Stanislava Lema, podejlen na dve realnosti, od kojih ona, koja je vezana za kosmičku stanicu i po obimu i po sadržaju dominira u osnosu na realnost, koju vezujemo za Zemlju. Te dve stvarnosti, pored toga, što se razlikuju bukvalno, dakle po Vremenu i Prostoru, razlikuju se i po sadržaju, – ne Zemlja, već Solaris postaje središte dramskog zbivanja.

Kris Kelvin (Donatas Banionis) dolazi na stanicu Solaris da bi utvrdio istinitost nekih pojava, za koje je na Zemlji mislio da su nenuačne i halucinante. On doživljjava te pojave svom snagom prave realnosti i vraća se na Zemlju da bi ponovo izgubio ono što je već jednom izgubio na Zemlji a onda našao na Solarisu – svoju Ljubav.

Susret sa Hari, ženom, koju je Kris voleo i izgubio pre deset godina dešava se u uslovima vanzemaljskog ambijenta, međutim ne predstavlja jedinstvenu pojavu. »Gosti« koji posećuju Solaris ne dolaze samo Krisu Kelvinu, već jednako i Snauti i Sratoriusu i time samo potvrđuju da su realna pojava jednog ambijenta, koji sa zemaljskog aspekta deluje nerealno. Ljudi, suočeni sa tom novom, pomerenom realnošću reaguju na nju različito. Njihov odnos prema njoj i čini suštinu dramskog sukoba ovog filma.

Sratorijus (Anatolij Solonin) kao predstavnik strogo naučnog saznanja nastoji da doslednim sprovođenjem naučnih eksperime-

nata i metoda spreći pojavu »gostiju« na Solarisu, ili, bar da ih demistifikuje time što će ih svesti na »nejtrine«. Kris koga je postepeno sasvim općinila snaga neposredne ljubavi jedne Hari (Natalija Bondarčuk), čiji se hemijski sastav najverovatnije razlikuje od čovekovog i koja, prema Snautu (Jurij Jarvet) predstavlja samo »materijalizaciju Krisovih zamisli«, gubi veru u moć stroga naučnog saznanja, jer odjednom mu postaje sve jasnije da je »čoveku potreban čovek« i da je to, zapravo, jedina stvarnost, koja čoveka čini srećnim. Sukob Krisa i Sratorijusa tako dobija dimenziju vekovne rasprave o tome šta je primarno Materija ili Duh, a Krisovo putovanje na Solaris ne predstavlja ništa no putovanje u sferu Svesti.

Dolazak Hari unosi nemir najpre samo u Krisovo stanje, jer pomera sva njegova dosadašnja merila. Na samom početku on je zburnjen i ošamućen samom njenom pojmom, jer nije spremjan da je smesti u okvire onoga, što poznaće njegov um. Kris, u stvari, u prvi mah reaguje kao i Sratorijus, odbacujući Hari zato što je ona van granica materijalnog saznanja. Istovremeno on reaguje tako ljudski i čak infantilno, ubacuje Hari u raketu i lansira je u Svemir. Ali Hari se ponovo vraća i ta upornost njenog vraćanja navodi Krisa da je sagleda.

Cinjenica da Harijev identitet u potpunosti zavisi od Krisovog prisustva, a Krisov identitet od Harijeve ljubavi, snažno utiče na njihov odnos. Čudno – ljubavni odnos Krisa i Heri predstavlja dramski čvor, koji s jedne strane napinje radnju i s druge strane zaostrava sukob. Osnovni sukob odslikava različiti odnos prema stvarnosti i postavlja glavno pitanje idejno-umetničke konцепције, šta je, zapravo, stvarno, i šta – fiktivno?

Iako »materijalizacija Krisove zamisli« i žena od »nejtrina«, Hari deluje sragom ljubavi i to delovanje postepeno dobija dimenziju Realnosti. Kada se Kris pojavljuje u Biblioteci zajedno sa njom, to postaje jasno svima prisutnim.

Scena u Biblioteci predstavlja kulminaciju jer dotele skriveni sukob između Krisa i Sratorijusa pretvara u otvoreni i istovremeno katalizira odnos svih prisutnih prema realnosti Solarisa, koju personificira Hari. Sratorijus bez kolebanja odbacuje tu realnost, kao što odbacuje svaku realnost koja je van domaćaja materijalnog saznanja; Kris je zastupa jer je voli, a Snaut neutralno izjavljuje da je »čoveku potreban čovek« i da »srećan čovek ne razmišlja o svrsis-hodnosti«. Raspravu prekida Hari, nastojeći da uveri prisutne u snagu svoje ljubavi, ali pošto Snaut i Sratorijus odlaze, svedokom te snage postaje samo Kris.

Posmatrajući Harijeve muke oko identiteta, njeno odlaženje i vraćanje u telesnu i čovekoliku formu, Kris zapada u sve teže duševne muke. Nemogućnost opstanka u zadatoj realnosti postaje jasna oboma, ali Hari je ta koja kida začarani krug, jer jer želi da izbavi Krisa. Time vrlo jasno ona podvrđuje ne samo snagu svoje ljubavi već i snagu ličnosti, jer od svih prisutnih na Solarisu samo Hari, ta vanmaterijalna pojava i žena od »nejtrina« dosledno zastupa ono u šta veruje. Sa njenim nestankom sledi veoma strma putanja Krisovog poraza. Ona se završava njegovim povratkom na Zemlju.

Dramaturgija »Solarisa«, čiji kostur predstavljaju dogadaji na stanicu ne iscrpljuje se samo time. Opšti smisao i umetničku vrednost film dobija tek kroz celokupno jedinstvo svih delova. Van kruga Solarisa postoje delovi koji sačinjavaju sa tim krugom neraskidivo jedinstvo, ali u odnosu na njega znače kontrapunkt. Od kruga Solarisa oni se razlikuju dramaturškom, vizuelnom i mizansenskom interpretacijom.

Zgusnuta dramatika Solarisa, njen vanzemaljski ambijent, koji uskoro postaje sfera Svesti, dobija na takvom značenju kroz rediteljski postupak. Zatvorenost prostora i zaustavljanost Vremena koje osećamo na Solarisu predstavljaju rezultat osmišljenog delovanja: junaci se kreću u ambijentu beskrajnih hodnika gde se jedni hodnici završavaju početkom drugih, niskih plafona, prozora iza kojih se ne vidi ništa ili se vidi mrak, soba-čelija i ponovo hodnika. Dugo kretanje Krisa u jednom dugačkom kadru stvara savršeni utisak zatvorenosti, jer namerno dugo kretanje Krisa kroz hodnike stvara tensiju kretanja ka izlazu, koja se nikad ne razrešava. Stalno vraćanje Hari u Krisovu sobu ima isti cilj – stvoriti tensiju odlaska, koja nikad ne prestaje. Mizansenska rešenja potenciraju prisustvo »gostiju« – već kod prvog razgovora Krisa sa Snautom nevidljivo prisustvo »trećeg« naznačeno je kroz mizansen. Sličan način se primenjuje i na ostale scene osim na scenu u Biblioteci, ali to je trenutak kada nevidljivo prisustvo »trećeg« postaje vidljivo i realno. Obilje krupnih i polukrupnih planova nameće osećanje zatećenosti i suočenosti. Nedubinska kompozicija kadra upotpunjene je utisak zatvorenosti i vakuma. Lavirinti hodnika koji sudežuju u mizansenskim rešenjima i kompoziciji kadra, oličavaju lavirinte svesti.

Napregnuta dramatika Solarisa, dakle, nalazi odgovarajuće rešenje u postupku režije, ali celinu filma, kako je već rečeno ne čini samo Solaris. Delovi, koji ne spadaju u taj dramaturški čvor ipak čine sa njim neraskidivo jedinstvo, mada se njihova dramaturška i vizuelna interpretacija veoma razlikuje od Solarisa. U tu grupu

spada sve ono što se odnosi na Zemlju, a takođe onaj deo scene u Biblioteci, koji počinje krupnim planom Brojgelove slike »Povratak lovaca«. U odnosu na Solaris ti delovi po dramaturškoj i vizuelnoj obradi čine kontrapunkt, odnosno antitezu, i upravo takav međusobni odnos omogućava njihov život jer predstavlja dijalektičko jedinstvo suprotnosti. Drugi način vezivanja tih delova odnosi se na jezik, čiju bit u ovom filmu i inače kod Tarkovskog predstavlja ritam.

Početni kadrovi koji prikazuju, određena stanja prirode bili bi samo opisni da nisu raspoređeni na sasvim kontrolisani način. Ti »dugi pasaži« kako ih je nazvao Vadim Jusov dobijaju na značenju u odnosu na kadrove koji prikazuju različita stanja vode: koja protiče, koja se talasa, pravi krugove, lije ili kaplje. Različita stanja vode kao materijalizacija vremena koje protiče u sklopu sa kadrovima prirode daju potrebnu reditelju intonaciju mira i lepote. (U svim narednim filmovima Andreja Tarkovskog određena stanja vode biće iskorišćena da bi se stvorio utisak protoka vremena ili da bi se dočaralo duševno stanje junaka. Vetar koji naglo dune talasajući travu ili šušteći u lišcu drveća služiće za stvaranje efekta iznenadne duševne uznemirenosti ili prelaska u novo stanje.) Kadarski konja u galopu koji naglo prekida pomenuti niz, unosi tonove nemira u opšti utisak nepomučene harmonije. Ti tonovi nemira preko konja u galopu se ponavlja u određenom ritmu i cela scena se završava dolaskom Bertona (Vladislav Dvoržecki), čoveka koji će definitivno uznenimiriti sve prisutne svojom pričom o Solarisu. Dolazak Bertona u dramskom smislu predstavlja ekspoziciju jer sa njim tema Solarisa počinje van Solarisa. Takav postupak omogućava koegzistenciju obe realnosti jer ih podređuje zakonu kompozicijske ravnoteže. Bertonov razgovor sa Krisom u kome on pokušava da mu predviđa situaciju na Solarisu ne urodi plodom, kao i Sratorijus, Kris na početku odbacuje Bertonovu priču kao halucinantnu. Berton odlazi, uvreden i odbačen i njegova duga, beskrajno duga vožnja kolima pored čisto dramaturške opravdanosti ima snažno metaforičko značenje. Najpre ona označava potpunu usmjerenost čoveka u čiju spoznaju niko ne veruje i čiji svet biva odbačen kao nedokazan; glava dečaka koja nežno legne na njegovo rame samo naglašava taj utisak, jer predstavlja pokret koji ide u smeru suprotnom od opštег kretanja te scene. Istovremeno beskrajno kretanje vozila kroz lavirinte saobraćajnih čvorova stvara tensiju kretanja koja nikad ne prestaje. Takvim delovanjem scena dobija kosmičku dimenziju, jer pored kretanja od (od Kuće Nika Kelvina (Nikolaj Grinko) ona označava i kretanje ka (ka drugim stovitim). Time što je dramski povezana sa Krisom ona predočava i njegovo kretanje ka drugoj stvarnosti. Bertonova vožnja nalazi i ritmičko i smisalo ponavljanje u Krisovom kretanju kroz hodnike Solarisa. Takvim postupkom Tarkovski potvrđuje dramaturšku funkciju ritma jer ga koristi ne samo za razvoj radnje već i kao sponu između likova.

Moguće je izdvojiti četiri samostalna kruga u ovom filmu: Kris na imanju svojih roditelja (Zemlja) pred njegovom poletanje na Solaris; Kris na imanju svojih roditelja posle povratka na Zemlju; Solaris i Bertonova vožnja kroz lavirinte saobraćajnih čvorova. Četvrtu celinu čini scena u Biblioteci, koja počinje krupnim planom Brojgelove slike »Povratak lovaca« i završava se uslovnim samoubistvom Hari. Ta scena ima funkciju cenzure i u ovom filmu data je kao lirsко odstupanje, kao pesničko oslobođanje čiste harmonije. Korišćenje umetničkih dela u funkciji dramskog razvoja takođe predstavlja svojstvo stila Andreja Tarkovskog.

Pomenute celine međusobno se prepliću na način koji celoj konstrukciji daje dimenziju metafore. Takva struktura, pod kojom podrazumevamo centričko kretanje bez kraja, čini film polifonijskim po formi i etaforijskim po značenju. Ona nas navodi da sudežujemo u razmišljanjima samog autora i to na način koji isključuje bilo kakvo definitivno određivanje. Film se završava tamo gde bi mogao da počne.

Takva struktura, prema Tarkovskom, predstavlja vrhunski domet umetničkog lika: »U japanskoj srednjovekovnoj poeziji uvek me je najviše fasciniralo principijelno negiranje čak i najmanjeg prisustva onog definitivnog značenja lika, koje poput ukrištih reči moguće je dešifrovati tek na samom kraju. Japski »hokus« i »tanki« uzgaja svoje likove na način usled kojeg oni gube svoj definitivni smisao. Oni ništa ne znače osim sebe samih i istovremeno znače tako mnogo, da, posle dugog putovanja s ciljem postizanja njihove suštine, postaje svestan nemogućnosti da shvatiš njihovo definitivno značenje. Drugim rečima – što je teže utisnuti lik u neku pojmovnu, teoretsku formu, utoliko potpunije on odgovara svojoj nameni.«

Element koji, slično krvotoku, povezuje sve delove Solarisa u organsku i neraskidivu celinu jeste ritam. Budući da je ritam odraz vremena u svakoj pesničkoj strukturi, moguće je tvrditi da je vreme, zapravo, glavni lik filma *Solaris*, kao što je i glavni lik svih filmova Andreja Tarkovskog.