

film tarkovskog

francoaz navaj

»Ja sam rodoljub, ja sam ruski vazduh,
ja sam ruska zemlja, zemlja...
Kao pas bih crkao od čežnje (nostalgije)
u bilo kom tropskom raju«

Pavel Kogan

Nedavna retrospektiva filmova Andreja Tarkovskog omogućila je da se, pre dugo odlaganog prikazivanja *Nostalgije*, svedu utisci o jednom reditelju čije je delo neveliko po obimu (7 filmova za dvadeset četiri godine), ali kontroverzno, naročito u njegovoj zemlji. Tarkovski disident? Stvarnost je složenija. Ni protivnik ni borac, on je pre svega ono što jeste.

Roden je 1932. godine na obalama Volge. Tri godine kasnije, njegov otac, veliki pesnik, napušta porodicu, ne prestavši da piše divne stihove svojoj ženi. Njegove studije i obrazovanje su raznovrsni: muzika, slikarstvo, arapski, geološka istraživanja. Godine 1956. se upisuje na VGUJK, školu sovjetskog filma, u klasi Mihaila Roma, i završava je 1960. godine (diplomski film: *Valjak i violina*). Uslediće filmovi *Ivanovo detinjstvo* (1962), *Andrej Rubljov* (1966), *Solaris* (1972), *Ogledalo* (1974), *Stalker* (1979) i *Nostalgija* (1983) koji su svi nagradeni u Veneciji ili u Kanu.

Jedno delo se prepoznaje po jedinstvu tona i temâ, po svetu koji autor ume da stvori. Kod Tarkovskog su deca jedna od konstanti. Od malog violiniste do mutantkinje iz *Stalkera*, preko Ivana ili mladog lvcu zvona iz *Andreja Rubljova*, ona su u stvari razne mene samog Tarkovskog, zanavek obeleženog odsutnošću oca. *Ogledalo* prikazuje tu neprebrodivu traumu jer »rane srca zadate u detinjstvu nikad ne zarastaju« (1), a njene posledice su pokazane u svim filmovima u kojima je prisutna autobiografska dominanta, neprekidno sučeljenje individualnog i kolektivnog pamćenja. »Najbolji deo talenta sačinjen je od sećanja« (1). Jedna prošlost s mnoštvom pipaka stalno obujmljuje sadašnjost, vaskrsavajući radosti, jade i kajanja. Ne treba je odbaciti. Junak *Solarisa* nalazi smirenje u prihvatanju svoje krivice (njegova žena je izvršila samoubistvo). Kopajući po prošlosti, Tarkovski vaspostavlja veze sa porodičnim i nacionalnim korenima. Središnja figura: majka, uvek žrtva. U *Ivanovom detinjstvu* je ubijaju nacisti, u *Ogledalu* je napušta muž, u *Stalkeru* je raspinje na krst njeno čudovišno dete... *Objekt ljubavi i odvratnosti*, »koji izaziva niz protivrečnih čuvstava i osećanja, od oduševljenja, zanosa, do blagog gđenja« (2). Njoj je posvećena i *Nostalgija*. Majka – matrica izvorno načelo. Kod Tarkovskog preovladava tečni element, očigledan materični simbol. Sve same rane, curenja, lokve, močvare. »Ja nikad ne vidim blato, samo vidim zemlju pomešanu s vodom, mulj iz koga se radaju stvari. Ja volim zemlju, volim svoju zemlju (*la terre*) (3), Rusiju, »slabu, ali neophodnu branu za očuvanje zapadne civilizacije« (3), u prošlosti kao i danas (*Andrej Rubljov*, *Ogledalo*).

Kao što je subbina Rusije da bude brana varvarstvu, tako i umetnik ima svoju misiju na ovom svetu: da bude glas naroda, da jasno izražava ono što narod maglovito oseća, da ovapločeju nadu i moralni ideal. Takav je portret Rubljova (i samog Tarkovskog: obojica se zovu Andrej...), takvo je njegovo vjeruju: doneti svojevrstan višak duše, duhovnog: »Umetnost je realistička kada nastoji da izrazi neki duhovni ideal« (2). Uprkos očiglednoj hrišćanskoj tematiki, Tarkovski ne traga za Bogom. Kod njega je sve neodređeno i šire. »Verujem da samo umetnost može da spozna i definije ono apsolutno« (3). Međutim, očekuje ga prava Golgota. »Sve radoši i sve teskobe stvaralačkog prosvetljenja zasnovaju se na patnji, velikoj ili maloj« (1). A ima li za nekog ko ne može da »izade iz ruske kože« (3) stražnje patnje od iskorenjivanja, od izgnanstva?

Ima nečeg tipično ruskog u tom traženju patnje, u toj opsednutosti domovinom. Prisećamo se Gogolja koji piše *Mrtve duše* u Rimu, Dostojevskog koji rediguje *Idiotu* u Firenci, a evo i Tarkovskog koji snima *Nostalgiju* u Toskani. Osećajući se nelagodno u Rusiji, on i ovde ostaje stranac, tud i istoku i zapadu. »Ideološke spekulacije su se oduvek zasnivale na spekulaciji o patnji. Ideologija obećava društvenu anesteziju (...) Savremeni hedonizam je prikriven oblik ideje komunizma. Komunisti, u svom obliku utopiskske budućnosti, obećavaju ne samo nivelizaciju već i izvesnu stabilnost hedonizma (...) Zapad ne obećava raj na zemlji, već posvuda raspoređuje jabuke iz Edenskog vrta, zahtevajući u zamenu... novac« (4). »Mi se zaglibljujemo u materijalnost kao muve u med... Čovek će umreti ako ne uspe da ponovo pronađe ravnotežu. Ja bih skromno želeo da mu pomognem da se malo uzdigne« (5). Svaki film je traganje, više mentalno nego stvarno putovanje, u kome je on vodič, obeleženi prolaznik (svetli pramen Stalkera i pesnika iz *Nostalgije*), sučeljen sa sumnjom i neprijateljstvom. Ali, »to je dobro poznato: genije se prevazilazeći takvo društvo, sukobljava s njim. Zato što je shvatio pre njega« (6). Otud je njegova konceptacija sopstvenog dela puna iziskivanja, čak gorda. »Umetnik više ne sme da pravi pokušaje... on mora da stvara značajne filmove« (3). Ovaj imperativ uslovljava njegov stil, ustanovljen počev od *Andreja Rubljova*.

Film se stvara na snimanju. Ja nastojim da pratim proticanje vremena u kadru... A ritam, fundamentalni element, rađa se iz vremenske tenzije unutar svakog kadra... Montaža približava, spaja kadrove ispunjene vremenom, a ne pojmovima« (2); »ja ne smatram da je suština filma sučeljenje dve sekvene, koje treba da dovede do nastanka nekog trećeg pojma, kao što je govorio Ejzenštajn. Već naprotiv, meni n-ti kadar izgleda... kao zbir svih prethodnih kadrova. Tako se obrazuje smisao jednog kadra, u odnosu prema svim kadrovima koji su prethodili. Takvo je načelo moje montaže« (3). Tako stoji stvar kad je reč o formi. Kad je reč o suštini, Tarkovski se poziva na Engelsa i na njegove reči da je neko delo utoliko veće ukoliko je ideja koju ono izaziva zapretenjija, skrivenja (3). Otud kulturne referencije (poezija – naročito očeva, slikarstvo, muzika, igre svetlosti i senke, bojā, znalačko korišćenje zvukova i reči, značaj brižljivo komponovanih mrtvih priroda. Sve sami pitijski znaci.« U odnosu na postojeći svet se možemo izražavati na poetski način ili čisto deskriptivno. Ja više volim da se izazavam metaforički. Naglašavam to, metaforički, a ne simbolički. Simbol podrazumeva neko određeno značenje, intelektualnu formulu, dok je metafora u stvari slika...« Na razliku od simbola, njeno značenje je neograničeno« (7). Mi u isti mah »osećamo istinsko zadovoljstvo kad shvatimo da nismo u stanju da iscrpimo značenje neke slike« (2). Tarkovski želi da se više obraća iracionalnom nego razumu i on se poziva na Dovženku, na njegove tople, lirske i strastvene filmove. Ipak, kod njega preovladava apstrakcija. Njegovi likovi su pre pokretani Pojmovi nego živa bića. Anegdota se vremenom stanjila do iščezavanja, ostavivši samo ideje. Takvi filmovi obespojkavaju. Ako se Tarkovski u nekim stvarima sreće sa zvaničnom ideologijom (neprijateljstvo prema Kini, slavopojke Rusiji), on joj se i suprotstavlja po drugim pitanjima (kao umetnik nezavisan od vlasti). On snima ono što hoće, ali, kako je svrstan u »teške« autore, njegovi filmovi se nedovoljno prikazuju (15 kopija *Ogledala* prema 300 kopija *Sibirjade Končalovskog*) te je, dakle, odvojen od svoje potencijalne publike. Tamo je tajen, ovde nagradivan. Takva je gorka ironija subbine Tarkovskog: priznaje ga Zapad kome on poriče svako istinsko razumevanje i koji ga nervira: »Da bi se mogao shvatiti neki stranac, potrebno je blisko poznavanje njegovog života. Nije dovoljno čitati njegove knjige ili slušati njegovu muziku. To je snobizam« (5).

Alternativa je za zapadnog gledaoča jednostavna: mobilisati pažnju, proniknuti, dedukovati. Iscrpljujuća i sterilna vežba koju ni sam Tarkovski ne preporučuje: »U suštini, ja se bojam da moj film ne izgubi sav svoj smisao u pokušaju da bude dešifrovano do kraja! Ne treba nastojati da se sve odgonetne« (6). U tom slučaju, bolje je prepustiti se bujici slike. Tada se »film odvaja od autora i počinje sopstveni život, menjajući formu i smisao u dodiru s gledačem« (2). Poput okeana u *Solarisu*, zone u *Stalkeru*. Specifično delo Tarkovskog ima svoje specifične gledaoce koji oživljavaju i naseljavaju ekran u funkciji sopstvenog unutrašnjeg bogatstava. Ako ekran ostane prazan, to znači da on odražava njihovo ništavilo. Još je Gogolj rekao: »Ne ljudi se na ogledalo ako ti je njuška kriva!«...

S francuskog prevela: Ana Maralić

NAPOMENE:

- (1) In »Hoffmaniana«, objavljenom, ali nikad realizovanom scenariju, *Iskusstvo Kino*, 1976, br. 8.
- (2) Tarkovski, »O kinobraze«, *Iskusstvo Kino*, 1979, br. 3.
- (3) *Positif*, oktobar 1969, br. 109.
- (4) A. Dimov, *Les Hommes doubles*, Ed. Lattes, 1980.
- (5) *Le Matin* 18. maj 1983.
- (6) *France-Urss Magazine*, mart 1978.
- (7) *Le Monde*, 13. maj 1983.