

# tišina neizvesnosti

(jedan predlog za čitanje tarkovskog)

dragoljub krstić

Filmska slika i zvuk samo ujedinjeni čine to što se naziva filmski govor.

Da bi se ovo jedinstvo ostvarilo potrebno je da i slika i zvuk prođu kroz montažu kao jedan dijalektički oblik u kome ova dva, po prirodi različita elementa, mogu da potvrde svoju legitimnost u odnosu na filmski jezik.

Svako drugo iskustvo, bilo da govori u prilog samo slici ili, samo zvuku, preti da naruši nužnost ovog dijalektičkog odnosa i tako dovede u pitanje ne samo montažu kao kreativan čin nego i samu anatomiju filmskog jezika.

Sve su ovo poznate istine i za film i za teoriju ali izgleda da ponovo dobijaju nešto od svoje aktuelnosti i značaja. Kao da nas izvesna kretanja u savremenom filmu, koja u stvari sve češće afirmišu neka negativna iskustva iz odnosa slike i zvuka, teraju da oživimo određena, danas skoro zaboravljena saznanja iz ove oblasti a posebno iz oblasti montaže zvuka.

Da li je to sve što se dogada posledica nekih stihijnosti koje obično prate burne promene u tehnološkom razvoju kao što je ustalom i danas slučaj kada je u pitanju razvoj elektronike ili tehnike snimanja zvuka ili, pak, uticaja televizije pitanja su za jednu dublju i sveobuhvatniju analizu u koju se ovom prilikom ne bi upuštali. Bar ne dublje nego do jednog momenta u kome se prepoznaće baš pozitivan uticaj i vremena, a, i tehnološkog razvoja ne samo na filmu uopšte nego i na njegov jezik.

Razvoj filma dakle nije samo posledica usavršavanja kamere i objektiva nego i tehnike za snimanje i obradu zvuka. Pa tako, čini nam se sa pravom, smemo da tvrdimo da su, i primeri onih najekstremnijih oblika u filmskom jeziku, kao što je na primer i montaža unutar kadra, posledica baš usavršavanja zvuka ali i dokaz da se na kreativnom planu između slike i zvuka nužno mora održavati određena produktivna proporcija, kao jedino mogući garant estetskom dometu filmskog dela.

Ovo je pretpostavka od koje smo pošli a izbor Andreja Tarkovskog je argument koji koristimo uvereni da njegovom snagom i estetskim dometom afirmišemo ovo mišljenje kao i jednu pozitivnu praksu čiji je i on jedan od rodonačelnika.

Montažu unutar kadra kao jedno od bitnih obeležja stvaraštva Andreja Tarkovskog smatramo primerom koji na najoriginalniji način dokazuje da montaža ovog tipa nije samo rediteljski postupak.

Iz njegovog opusa izabrali smo dva filma za analizu i to *Rubljov* i *Stalker*.

U filmovima kao što su ova dva primetno je pomeranje interesovanja ovog autora ka integralnim postupcima i sažimanju naracije do nivoa jednog kadra. Dugog kadra.

Primetićemo u oba primera bez obzira da li se radi o drugom kadru

– složene i vrlo kompleksne naracije ili,

– jednostavnoj radnji ali sa izraženom tenzijom da Tarkovski jednaku pažnju poklanja ulozi i zadacima montaže zvuka i grade-nju zvučne kulise.

Uočavanjem ovih činjenica po našem mišljenju čini se krupan korak ka razumevanju slojevitosti Tarkovskog. Pronalazi se ključ za čitanje pojedinih deonica koje se kao neki neprekinuti laverint zgušnjavaju samo na nivou jednog kadra.

Setimo se samo dva po naraciji krajnje različita momenta u priči filma *Rubljov* kao što su Gradenje zvona i Boravak u manastiru posle upada Mongola, i Rubljovovog zaveštenja da posle, toga ne progovori nijednu reč.

Prvi momenat je primer velike epske šrine a drugi – primer intime i kontemplacije. Međutim, i u jednom i u drugom primeru Tarkovski priča priču dugim kadrovima, kroz neprestano preplitanje planova radnje. Bez obzira da li vidimo Serjožu dok kopa jamu za zvono ili nestrpljivo i napeto očekujemo da čujemo zvuk zvona odnosno da li vidimo Rubljova dok prenosi užareno kamenje dok se Mongoli iživljavaju sa malounom devojkom ili obrnuto, dok gledamo iživljavanje Mongola a Rubljov dolazi da je oslobodi njihove obesti, naša pažnja je vođena pažljivo i nepogrešivo samo pravim stazama, sve vreme osluškujući glasove, krike ili razularenim smeh. Naravno to nisu reči koje nose informaciju ili smeh koji je pričao priču. To je bilo osluškivanje.

Tarkovski je gradio tišinu. Paradoksalno zvuči ali je tako – zvučna kulisa realističkih šumova tumačila je tišinu kao spiritus movens njegove naracije i metafizičkih dometa.



1960: **Kompresor i violina** (Katok i skripka). Scenario A. M. Končalovski i A. T. Kamera Vadim Jusov. Muzika Vječeslav Ovčinjikov. Igraju Igor Fomenko, V. Zamanski, Nina Arhanjelskaja, Marina Adžubej, Jura Brusov. Proizvodnja Mosfiljm. Dužina 55 minuta.

1962: **IVANOVO DETINJSTVO** (Ivanovo djetstvo). Scenario Mihail Papava i Vladimir Osipovič Bogomolov prema noveli Bogomolova »Ivan«. Kamera Vadim Jusov. Muzika Vječeslav Ovčinjikov. Igraju Nikolaj Burljajev, Valentin Zubkov, E. Žarikov, S. Kirilov, Nikolaj Grinko, Irma Tarkovska, Andrej Mihalkov Končalovski. Proizvodnja Mosfiljm. Dužina 95 minuta.

1966: **ANDREJ RUBLJOV**, Scenario A. M. Končalovski i A. T. Kamera Vadim Jusov. Muzika V. Ovčinjikov. Igraju Anatolij Solonjicin, Ivan Lapikov, Nikolaj Grinko, Nikolaj Bergejev, Irma Tarkovska, Nikolaj Burljajev, Rolan Bikov, Jurij Nikulin, Mihail Kononov, S. Krilov, Bolot Ejčelanov. Proizvodnja Mosfiljm. Dužina 185 minuta:

1972: **SOLARIS**. Scenario A. T. i Fridrik Gorenštejn prema romanu Stanislava Lema. Kamera Vadim Jusov. Muzika Eduard Artemijev. Igraju Natalija Bondarčuk, Donatas Banionis, Jurij Jarvet, Anatolij Solonjicin, Nikolaj Grinko, Vladislav Dvoržecki, Sos Sarkisjan. Proizvodnja Mosfiljm. Dužina 165 minuta.

1974: **OGLEDALO** (Zerkalo) Scenario A. T. i Aleksandar Mišalin. Kamera Georgij Rerberg. Muzika Eduard Artemijev, Bah, Pergoleze, Persi. Igraju Margarita Terjehova, Filip Jankovski, Ignat Danilcev, Oljeg Jankovski, Nikolaj Grinko, Ala Demidova, Jurij Nazorov, Anatolij Solonjicin, glas Inokentija Smoktunovskog, L. Tarkovska. Proizvodnja Mosfiljm. Dužina 106 minuta.

1979: **STALKER**. Scenario Arkadij i Boris Strugacki prema noveli »Piknik na ivici puta«. Kamera Aleksandar Knjažinski. Scenografija A.T. Muzika Eduard Artemijev. Igraju Aleksandar Kajdanovski, Anatolij Solonjicin, Nikolaj Grinko, Alisa Frejdlih, Nataša Abramova. Proizvodnja Mosfiljm. Dužina 161 minut.

1983: **NOSTALGIJA** (Italija)

Za razliku od *Rubljova*, u *Stalkeru* naracija dobija neke druge tokove pa se tako menjaju i zadaci zvuka. Naravno, ne u biti već u onoj meri u kojoj se priča u ovom filmu razlikuje od priče *Rub-*

*Ijova.* Prema tome, i u *Stalkeru* primećujemo traganja ka nekim metafizičkim dubinama.

I u *Stalkeru* je tišina spiritus movens.

Setimo se jednog detalja iz priče ovog filma koja se kao i u *Rubljovu* odvija na nivou jednog kadra ali sa prilično jednostavnjom radnjom. Za razliku od *Rubljova* koji je primer »kondenzovane složene radnje po dubini objektiva«, ovde se priča kazuje kroz raspored pojedinih subjekata takođe po dubini kadra ali u vrlo jednostavnim situacijama. Da nema kretanja dresine na kojoj junaci ove priče sede moglo bi se reći da je ovo statičan kadar.

Međutim, setimo se ko sedi na dresini? Pesnik, naučnik i novinar. Ova tri junaka kao nosioci priče voze se dresinom, međutim na planu ideje bitno je uočiti da se radi o određenim statusnim simbolima koji nas postepeno izvode iz priče i kadra, i vode dalje na jedan širi asocijativan plan od onog koji smo imali kod *Rubljova*.

Preplitanje ova dva plana obeležava i naznačava zvučna kulisu.

Kadar na početku počinje muzikom koja se posle nekoliko početnih taktova lagano pretapa u elektronske šumove da bi u jednom trenutku prešla u oponašanje točkova koji prelaze železničke pruge. Muzika se u jednom kadru menja od lako prepoznatljivog instrumentalnog dela preko elektronskih zvukova do imitiranja realističkih šumova, točkova u kretanju. Ove promene koje se dešavaju samo u jednom kadru upućuju nas na njegovu dvostruku ulogu – u naraciji i ideji.

Neizvesnost kao deo priče prerasta svoje prvo bitno značenje ovim promenama i na jednom širem asocijativnom planu tera nas da i ovde kao i u *Rubljovu* počnemo da osluškujemo. Šta?

Tišinu!

Tišina kao neizvesnost: /Muklo to nećuj neki/ u meni sluči/ kako bi to rekao Momčilo Nastasijević.

## ritam osnova režije

radoslav lažić

Tragajući za *ars poetica* jednog reditelja moguće je razumeti njegovu estetiku režije studijom *rediteljske partiture*, umetničkih, estetskih, pa i tehničkih procesa ostvarivanja režijskog umetničkog dela. Rečju, rediteljska poetika je skrivena u samom umetničkom delu.

Nesumnjiv doprinos razumevanju estetike jednog reditelja dakako predstavljaju njegovi spisi, pisana estetska svedočanstva. Rediteljske refleksije ili samorefleksije često se susreću u različitim pismenim ili usmenim iskazima, u rediteljskim beleškama, ponekad u esejima, ogledima ili čak sistemima režije kao što je to slučaj u estetičkoj baštini Stanislavskog ili Ejzenštejna.

Pouzdano se zna da je Andrej Tarkovski na putu da uskoro objavi knjigu svojih rediteljskih ogleda. Jedan od takvih vrednih tekstova za razumevanje estetike Tarkovskog jeste i njegov ogled *O filmskom liku*.

U antologiji Tarkovskog i njegovo »rediteljskoj kinoteci« su filmovi Dovženka, Mizogučija, Bergmana, Bunjuela i Vigoa. Pet izabranih reditelja predstavlja za Tarkovskog izvore njegove rediteljske formacije. Ali, istinski umetnik reditelj Andrej Tarkovski samo je u svojoj poetici mogao da sintetiše iskustva petorice čija su dela obeležila epohu filma. Izbor Tarkovskog govori o njegovom ukusu i još više o njemu samom.

Za Tarkovskog prvi problem rediteljske umetnosti jeste razlikovanje istine od laži. Svoj filmski sistem nazvaće likovnim. Režija je doživljavanje sveta i njegova istinita artikulacija u umetničkom režijskom delu. *Istina kao lepota – lepota kao istina*. Mogla bi se ova šilerovska misao uzeti kao načelo rediteljske estetike Tarkovskog.

Kao nekoc i Ejzenštejn, koji se oduševljjavao tajnom japskog ideograma i drevnim teatrom kabuki i Tarkovski se nadahnjuje stvaralaštvom japanskog pesničkog uma *haiku-poezijom*, tom ukrštenicom pesničkih reči i duhovnih slika. Razumevanje haiku-poezije, po Tarkovskom, je potreba da se »rastvori u njoj, da uroni u nju i da se nestane u njenoj dubini«. Haiku-poezija je kosmos koji nema ni kraja ni početka, ni vrha ni dna. Kao svet. U tri rečenice izreći poetsku suštinu sveta, njegov smisao. Za najkraće moguće vreme reći što više. Suštinu. U najmanje mogućnog prostora izreći beskraj sveta. Čudnog li zahteva umetnosti. U tome i jeste suština svakog istinskog umetničkog čina. Fotografsko fiksiranje stvarnosti se nameće Tarkovskom kao najviši kriterijum umetničkog stvaranja. Otuda za ovog reditelja *filmski lik je lik iz samog života*. Umetnost života kao umetnička fikcija. *Fiction – facton*.

Umetnička fikcija kao životna umetnost. Ništa nije tako fantastično kao život potseća se Tarkovski na misao Dostojevskog. Fiksiranje stvarnosti i njena ekspozicija u kompoziciji rediteljskog umetničkog dela jeste suština režije. Vreme/prostorni parametri samo su pitanja kvantifikacije (količine umetničkih i životnih izražajnih sredstava) kao i kvalifikacije (postupak u kojem se količina umetničkih sredstava nalazi u proporcionalnom odnosu prema vrednosno-kvalitetnoj umetničkoj i životnoj energiji koja se ucelovljuje u umetničkom procesu ostvarivanja totaliteta dela) jesu estetski čin u koordinatnom sistemu režije kao autonomnom stvaranju filmske ili pozorišne predstave.

Za razumevanje rediteljske poetike Tarkovskog treba imati u vidu i njegovu misao da »lik na filmu nije samo hladna, dokumentarna reprodukcija objekta na celuloidnoj traci. Lik na filmu gradi se na umeću da se osećanje lika prikaže kao samo zapažanje«. Lik je povezan s našom percepcijom. Sve liči životu ili je život sam na ekranu. Slika života u projekcionom aparatu fiksirana objektivom kamere mora da je *objektivna*. Slika koju svetlost materijalizuje u tamnoj dvorani bioskopa je izraz same stvarnosti. Otuda se s pravom može govoriti o filmskoj i životnoj slici kao ekvivalentnom odnosu. Važnost percepcije u prijemu slike je nemerljiva. Samo pomoću audio-vizuelnih čula u mogućnosti smo autentične percepcije u dramatičnom mraku kino-dvorana. Otuda se pred nama, kako kaže Tarkovski otvara mogućnost »sudelovanja s beskrajem«. Režija filma i režija sna su procesi koje bi smo mogli označiti kao analogne. »Emocija koja misli« za Tarkovskog je put u beskraj kojim nas vodi naš um i naša emocija u stvaralačkoj recepciji režijskog umetničkog dela. Celokupnost lika je »pozajmljena« iz neposredne stvarnosti, pa je otuda reditelj odista *tvorac celine* filmskog lika, kao što je time i tvorac *celine* filmskog režijskog dela.

Lutanje »beskrajnim lavirintom« (slično o režiji misli i naš reditelj Boro Drašković kada svoju rediteljsku poetiku definiše kao *lavirint režije*) je put stvaranja reditelja. Samo idejno-estetska osnova je put razloga postojanja rediteljske poruke i Arijadnina nit izlaska iz »lavirinta režije«, čitaj »lavirinta života«, u kojima, misli Tarkovski konačno »ne nalazimo izlaz«. Istinski lik za njega je jedinstven i neponovljiv na ekranu, kao što je svaki čovek jedinstven i neponovljiv u svakidašnjem životu. Oko lika se koncentriše filmska akcija, smisao i izraz. Čovek je na ekranu definicija vreme/prostornih parametra kao što je to i u samoj ljudskoj i društvenoj stvarnosti. Kretanje lika po želatini filmske vrpce je upravo proporcionalno čovekovom hodu po kori zemaljskoj i njegovoj ljudskoj akciji. Umetnički lik na ekranu je sećanje na stvarnost ili sam izraz te stvarnosti. Zaključimo da je za Tarkovskog i njegovu rediteljsku poetiku suština filma jednakost životne i umetničke istine.

Tarkovski će eksplicitno ukazati na svoju rediteljsku metodologiju: »Kada gledalac ne misli na razloge zbog kojih je reditelj koristio ovaj ili onaj postupak, onda je sklon da veruje onom životu koji zapaža umetnik«. Reditelj je čovek kome se veruje. Bez poverenja u režiju nemoguća je autentična recepcija režijskog umetničkog dela. Režiji kojoj se ne može ništa ni dodati niti oduzeti – to je režija *celine* umetničkog režijskog dela. Tarkovski s pravom ističe da je sam lik na ekranu pozvan da iskaže sam život, a ne »koncept reditelja« o tom životu i njegove lične meditacije o svetu. Radanje jednog filmskog lika je jedinstveno i neponovljivo. Naš reditelj misli da lik ne treba da izaziva nikakve asocijacije, »već samo treba gledaoca da vraća na istinu«. Ovo zalaganje Tarkovskog za istinitu radnju i jeste put ovapločenja istinitog lika i njegove stvarnosti. Režija umetničkog izraza produbljeno se temelji na tačno fiksiranoj situaciji i raspoloženju. Biti ličan, atipičan, unikatan, jedinstven, svoj – to je *režija istine*, pojedinačnog, i neponovljivog. U toj težnji za jedinstvenim i jeste *ars poetica reditelja Andreja Tarkovskog*. U njegovoj režiji sve je na svome mestu.

To rediteljsko stvaranje je put da se svet sagleda kao celina pojedinih likova, a suština režije i jeste da se ostvari ubedljiva jednostavnost kao što je to život sam u svojoj neponovljivosti. Utopija režije se može razumeti i kao *težnja da se izrazi mnogo malim sredstvima*. Umetnik režije iskazuje istinu sveta kroz stvarne ljudske likove. Režije je težnja za istinom, a za reditelja istina je uvek lepa.

Kao u svakoj umetnosti tako i u umetnosti režije dominantno svojstvo umetničkog iskaza jeste *ritam*. Tarkovskom ritam određuje sintetičku suštinu filma. Filmski lik u njemu čini ritam, koji označava protok vremena u kadru (prostoru). Moguće je zamisliti film kao umetničko rediteljsko delo bez glumca, bez zvuka, bez montaže, ali bez ritma nema filma. Film je sintetičko umetničko delo i ni jedna njegova konstitutivna odrednica ne može da postoji kao poseban smisao, već tek u sintezi, što je suštinska *priroda režije*, sve zajedno čine filmsko umetničko delo reditelja – tvorca gramatike i sintakse filma kao umetnosti.

Tarkovski ukazuje na brojne zablude oko *montaže filma*, po kojoj je montaža dominantno formirajući elemenat filmskog stvaranja. »Svaka umetnost, prirodno, zahteva montažu«. To sastavljanje delova u celinu, uskladivanje heterogenih elemenata i jeste u