

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 nečuj 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

suštinu svakog umetničkog procesa i njegovog estetskog smisla, pa čak i onda kada je reč o tzv. »otvorenoj strukturi« umetničkog dela. Po našem reditelju, filmski lik nastaje za vreme snimanja i postoji samo unutar kadra. On se trudi da za vreme snimanja prati tok vremena U kadru i pokušava da ga reprodukuje. »Montaža spaja kadrove, koji su ispunjeni vremenom, ali ne i pojmove kako su to proglašili pristalice »montažnog filma«. Ovde Tarkovski aludira na Ejzenštejnovo shvatanje »montažnog filma«, po kome se smisao filma iskazuje odnosom dva kadra u sekvenci. Jedan i jedan daju treću vrednost. Ovo svoje učenje o »montažnom filmu« Ejzenštejn je revidirao u pozničim godinama svoga stvaralaštva.

Tarkovskom »svaki film je u potpunosti sadržan unutar kadera, do te mera da odgledavši samo jedan kader »stručni gledalac može da raspozna rediteljski rukopis. Jedan i jedan jesu jedan. Tarkovski ukazuje na logiku umetnosti u kojoj jedna kap i još jedna kap spojene u celinu predstavljaju jednu kapljicu. Pars pro toto. Homogeni delovi čine homogenu celinu. Svi delovi filma su organskoj koegzistenciji celine režijskog umetničkog dela.

Kao srednju misao Tarkovskog o umetnosti režije u njegovoj ars poetica rediteljskog stvaranja možemo bez rezerve uzeti misao da »pojava koja je jednom zabeležena na traku uvek će biti i adekvatno percipirana u svoj svojoj nepomučenoj autentičnosti. »Za Tarkovskog ritam se slaže iz napona vremena unutar kadrova, pa je

prirodna njegova misao o ritmu kao dominantnom formativnom elementu filmske kreacije. Smisao montaže je povezivanje temporalnih vrednosti u celinu ritmičkog totaliteta režijskog umetničkog dela. Montaža postoji pre snimanja, montaža postoji u vreme snimanja, kao što montaža postoji i posle snimanja filma. Sve su to prirodni postupci geneze jednog filmskog umetničkog dela. Uloga ritma je da iskaže vidljivi »život objekta u kadru«.

Najzad, zaključimo osnovnu idejno-estetsku misao o rediteljskoj poetici Tarkovskog, upravo navodeći gledište samog autora:

»U filmu reditelj ispoljava svoju ličnost kroz osećanje vremena, kroz ritam. Ritam daje delu određene stilske osobine.«

Dakle, ritam nije neprirodna veštačka pojava u filmskom delu, već naprotiv organski život režijskog umetničkog dela. On ne nastaje spekulacijom, već je čin organskog stvaranja umetnosti, koji je imantan rediteljskom osećanju života. »Meni, recimo, izgleda da vreme u kadru treba da teče nezavisno, i, donekle, samosvesno, onda se ideje rasporeduju u njemu bez žurbe, galame i retorike. Za mene osećanje ritmičnosti u kadru, kako da kažem, ravno je osećanju istinitosti reči u literaturi. Neprecizna reč u literaturi, neprecizan ritam u filmu, jednako podriva istinitost dela.«

Značenje rediteljske poetike Tarkovskog izneno u estetskom načelu *istina kao lepota* lako je proveriti u njegovim filmovima: *Rubljov*, *Stalker*, *Nostalgija*...

čep ili lijevak

tonko marojević



Kada god tonuci u san ne bi držao palac u ustima mali Marcel Proust uspavljivao bi se čistim strahom. U njegovim noćnim propadalistima hujale su krošnje i krovovi, vijiril grive i vlasi, tako da je sitim šakama štiskao jastuk i prije nego što bi došlo na dno uhvatio bi se za skut Genéviève od Brabant-a, s modrim pojasmom oko struka. Priča o stradnjima bijedne gospice bila je upravo po mjeri usne šupljine, pa ako među Zubima nije što drugo plutovalo brzo bi je ona ispunjala kroz otvore za čudežne. Mogao ju je primiti svim prstima, usisati njezine uvijek spremne boli i položiti ih kao melem na vlastite. Toplina tog dodira rastapala je najranija sjećanja iz Combraya.

cijeloj zemlji. U četvrtom, popravljenom izdanju rečenica je masno otisnuta i stavljena kao podnaslov, a grafički znak je nestao. Nakon niza poučnih i zabavnih verzija misao se, istodobno utiskivana i potiskivana, usadila u podsvijest, u jedinu sasmu osobnu povijest. Očerupana perja i iskopčana sveto-krug prepoznat ćeće je u lutki s porculanskom glavom i ručicama. Crnokosa je, za promjenu, s nebržljivo naznačenim razdjeljkom. Izvrnutih bjeloočnica zuri u svoju nutarnju kupolu. Ako ne vjerujete, provjerite kod Cristophea Schmid-a; dakako, ukoliko ne nađete na odveć pročišćenu inačicu, namijenjenu samo odraslima.

3.

Soli na rep, pa soli na grebotinu. Suze što je otrphnula možeš pretočiti u suze iznudena jada. Iz istog su izvora, u njima se zrcali ravnodušna plavet dru-

gog plana. Trljajući oči, konačno uposleni srednjak vraća navrle osjećaje u njihov zamotuljak. Pritisk na vjede izravnava padnutarje napetosti. Da ti je bilo nekažnjeno otvoriti Pandorin kutiju; ovako si barem osjetio malo lahora iz vreće vjetrova. Sitne bore na rubu usana, zasad nerazgovjetne među bližnjim dlačicama. S druge strane tihе modrice. Ganuljive opaske zaključuju uspomena Milana Ogrizovića koji povodom Kumličeva prizora pogibije Zrinskoga i Frankopana izričito veli kako se ne sjeća da je poslije Genoveve nad knjigom tako plakao kao nad tim poglavljem

4.

Progutavši prsten riba je olakšala rasplet i prepoznavanje. U njezinim je ustima okrugao i zlatan predmetić takođe odslužio svojih sedam godina vjernosti. Uostalom, pustimo Antuna Knežovića da kaže svoje: Kad su sakači ribu rasparali, u ribi su prsten Genuvevin našli... pred sedam godin bi ov prsten bacit, sadaka se nade premda nije tražit. Možda je kod Nagja drugačije, ne znam. Stoji, međutim, da je ogoljeli i prazni prstenjak opominjući smjerom prema nebu i da je čitav rok trajanja patnje bio zapravo svojevrsno traženje zaštитnog naprstka. Ni riba, ni voda nisu mogli izobličiti sjajni zavjetni znamen: kao što je svojim krugom zapečatio blizinu kože s kožom, tako je i postojaću potvrdio istosu osobu.

5.

Mliječnim Zubima zagrist u pluto – to da, ali ne istrgnuti pećate. Ne zadrijeti u meso niti ući do kraja u sjenu, premda put i tamna strana daju izrazitost portreta i uvećavaju mu ljepotu. U tom slučaju, međutim, ne osjeća se razvoj i promjena, više nemamo predmet u nastanku, ne čutimo muku izmicanja. Mezimac pušta nešto duži nokat od ostalih te kao da molí: dovrši me! dovrši podođen ako ne dobro pognojen – bit će nešto od njega. A što se dalje zbilo s Genovefinom koštom reć će nam Vladimir Nazor u pripovijesti istog naslova. Da se sudbina mrvii niz stepenice, nema dvojbe: u podnožju je dovoljno jedanput proći metlom.

6.

Malo tudega znoja pokupljenoga na Štafetnoj polici, pregibi glasa u igri pokvarenog telefona. Gdje je ona mrlja tinte iz primjerka što sam ga prelistavao kod prodavača starih knjiga na Piazza Borgese? Pitala si da li se gospoda Bovary i na tebe odnosi, strepila si nad svakim prevojem u zacrtanoj povijesti, o bezazlena Muzo! Lijevom rukom sad skidam obrazinu, ozbiljnu krinku: ionako će me stid nadživjeti. Prilozi za motiv nesretne i gornjene djevojke potječu od Franca Galihca i Tome Matića. Posrebrena šaka položena je kao moćnik u ormaru mjesnog stolnog kaptola. Kroz šuplju kost podlanice šumore alpska dna (glas mora u školjci znatno je opjevaniji). Dublje korijene i daljnje ogranke preporučujem čitati iz dlana komparativne književnosti.