

vom mišljenju, najprisnije dodiruje sa stvarnošću: to jest beležnjem (snimanjem) vremena.

2.

Postoji jedan tipično tarkovskijevski prizor: tri osobe na okupu, od kojih dve žučno raspravljaju, dok treća leži, pasivna, i prati nešto pogledom. To je, na primer, u *Ivanovom detinjstvu*, dečak koji posmatra pojedinosti svoda iznad svoje glave, ili, u *Stalkeru*, čovek koji pušta da mu pogled sklizne na bujicu jednog potoka. Pošto je zvuk glasova dovoljan da obezbedi kontinuitet prizora, kamera počinje da klizi, radi neke bašlarovske sanjarije, preko okolnih elemenata. Odvojeni od tela koja ih emituju, glasovi teku kao neka vrsta ljudskog lučenja, kao predmet jedne pažnje koja se može nazvati nevezanom. To skretanje bi se moglo protumačiti kao osuda ljudskih racionalizovanja, u cilju naglašavanja beskrnjog bogatstva materije. Ali, kad pogled kamere na taj način klizi sa jednog predmeta na drugi, a posebno sa jednog ljudskog subjekta na predmete, pejzaž, materiju, ja ne verujem da je to u cilju ispoljavanja određenog opredeljenja, namere, uspostavljanja hijerarhije snimljenih stvari. Za ove filmove je svojstveno baš to što ne fiksiraju svoje predmete u okviru neke hijerarhije između (stilskih) figura i sadržine, glavnih i uzgrednih stvari.

Sintagmom »revelation pan« (skraćenica od *revelation panoramic* – otkrivačka panoramska vožnja) Amerikanci nazivaju figuru koja se sastoji u vožnji, to jest u obrtanju kamere oko svoje ose,



Da li je namerno da u filmu nikada ne vidimo nebo, da nema čak ni vetra samo zemlja i kiša...? To je nesvesno. Ali moram pre svega reći da je ono što me u stvari zanima – zemlja. Oduvek sam bio očaran procesom začetka, rasta, svega što zemlja rađa – drveće, travke. I sve se to pruža ka nebnu. Zato nebo u našem filmu figurira kao kvalitet prostora prema kojem se uzdiže sve što raste na zemlji. U samom filmu za mene nema nikakvo simbolično značenje. Za mene je nebo prazno. Jedino me zanima njegov odsjaj na zemlji, odbljesak na reci, na barama. Eto, to je ono što mi je važno. U sceni sa čovekom koji leti ne vidimo nebo, već njegovu refleksiju na zemlji – i za nas je to bilo vizuelno rešenje jednog principa: jedini odnosi od važnosti su bili odnosi između letećeg čoveka i zemlje. Nije postojao odnos između njega i neba. S druge strane po mom mišljenju, režija je takođe način da se razviju događaji, kao u dokumentarnim filmovima u kojima vidimo kako biljke na naše oči rastu – to su prizori koje sam u stanju satima da posmatram. Slično je i sa režijom. Uopšte, volim zemlju. Ne vidim nikad blato, već samo zemlju izmešanu sa vodom, nanos iz kojeg se sve rada. Volim zemlju, volim svoju zemlju.

manje ili više sporo, u pravcu nekog predmeta – otkrovitelja, dotele skrivenog izvan kadra, i koji je ishodište njenog kretanja: to je u glavnom neka strahota, leš, neka naznaka, neka fotografija koja kaže sve što je potrebno. A Tarkovski se nije mnogo poigravao tom otkrivačkom panoramskom vožnjom i iščekivanjem vezanim za tu figuru zato da bi je završio stigavši do nekog cilja, nekog predmeta na kome bi se ona zaustavila. Kod njega je »otkrivačka panorama«

kuća u kojoj pada kiša

mišel šion

Kad se gleda neki film Tarkovskog, teško je da se ne bude pre svega osjetljiv na vraćanje nekih elementarnih čuvtava koja se odnose na jedenje, pijenje, dodirivanje, ščapanje, i koja kod njega zadržavaju snagu koju su imala u detinjstvu. Toplina vatre, oblost električne žarulje koja osvetljava prostorije, nežna mekoća jastuka, bespomoćna ruka čoveka koja spava – sve to se sreće kod njega, puno snažnog prisustva pa čak i izvesne žestine. Ako ta čuvtva nemaju nikakve veze sa akademskim panteizmom koji ih odlikuje čak i kod jednog Ejzenštejna (na primer, mleko u sekvenci sa mašinom za pravljenje masla u *Generalnoj liniji*, što je uzvišena i džinovska anticipacija reklamnih spotova), to je stoga što ona nikad ne prelaze na nivo simbola, što su uhvaćena sa nekom vrstom neposredne gladi. Još u prvom filmu, *Valjku i violinu* predmet je prisustvo ne dečakova violina već jedna velika crvena jabuka i ono što od nje ostane kad je jedna devojčica halapljivo pojede. U svemirskoj stanci u *Solarisu* najvažniji deo nameštaja kabine u kojoj boravi glavni junak jeste krevet sa dva velika plava jastuka. U *Stalkeru*, slika žednog psa koji piće vodu zadobija fantastičnu prisutnost, a čaša, sa kojima gluvinema devojčica izvodi svoje madjije na kraju istog filma, imaju neverovatnu materijalnost stakla. Neki bi rekli da to što je Tarkovski bio slikar pre nego što se opredelio za film (kao Breson, ili Dejvid Linč) igra neku ulogu u toj snazi prikazivanja predmeta, ali ja verujem da u tome ima nečeg neposrednjeg, da je svojevrsna divljina vizuelnog zahvatanja prisutna čak i u najdoradenijim slikama...

S druge strane, ja u tim slikama ne vidim kult doživljenog, uime nekog anđelskog čuvtva, uvek dobrog, za razliku od jezika i govora. Kod Tarkovskog se mnogo govori, snažnim rečima koje obavezuju, i sve konkretnije slike se odazivaju tim ozbiljno shvaćenim rečima. Tarkovski je jednom engleskom novinaru koji ga je pitao da li su slike u njegovim filmovima važnije od reči odgovorio da su »govor i živa reč deo sveta koji nas okružuje. Zašto bismo odbacivali taj deo sveta opredeljujući se za pravljenje nemog filma? To bi bio čist formalizam« (u časopisu *Positif*, br 249). Dopuštam da se ovaj odgovor može razumeti i drugčije: govoriti o diskursu, govoru kao o jednom delu sveta, ujedno znači oduzeti mu glavno mesto kakvo on obično ima. U isto vreme, mislim da filmovi Tarkovskog zacelo ne bi bili tako izuzetno uzbudljivi i divni bez te dijalektike između obilnih i ozbiljnih reči koje se tu izgovaraju i slika koje čine da se te reči gube u jednom konkretnom i životnom prostoru.

Kod Tarkovskog čuvtvo nije u nekoj posebnoj meri izvor izmirenja i sklada sa svetom, a ni sredstvo opštenja sa nekim »drugim svetom«. Tu nema srećnog, očišćujućeg senzualizma jednog Paradižanova prema kome Tarkovski, kako je to više puta kazao, oseća divljenje; čuvtvo je uvek višak, suvišak (da li se to toliko svidelo Sartru u *Ivanovom detinjstvu*, filmu koji je 1962. godine uzeo u odbranu), nužno vrtoglavo, neuravnotežujuće, poput onog trenutka kratkotrajnog zagrijala koji u tom filmu akrobatski spaja jednog muškarca i jednu ženu nad dubokim praznim rovom.

Rečeno je da su ti filmovi puni prustovskih utisaka, »mrtvih priroda« u pokretu: razliveno mleko koje se meša sa blatinjavom vodom reke (*Andrej Rubljov*), kiša koja pada u šolju čaja zaboravljenu na stolu u vrtu (*Solaris*), zamagljenost lakiranog drveta nameštaja koja lagano nestaje (*Ogledalo*), neki trenutni, već minuli prolazak nečeg, dečijeg balona (*Valjak i violina*), samog deteta (*Solaris* je pun takvih u prolazu primičenih stvari). Ta čuvtva skoro uvek izražavaju izmicanje, gubitak, skliznuće. Ako se ponekad može kritikovati taj pomalo izveštaćeni, »pripremljeni« karakter efekata izmicanja (posebno u *Ogledalu*), ostaje utisak da Tarkovski tu pokusava da zadrži istinu nekog prolaska, prolaženja, da izradi nešto, služeći se onim kroz što se, kao što ćemo kasnije videti, film, po njego-

beskonačna, čak se ne može reći ni da postaje objekat sama sebi, jer je uvek vezana za neko traženje, neki zahtev.

U *Solarisu* se glavni deo radnje odvija u prstenastoj svemirsкој stanicи, koja se i sama okreće oko jedne kugle – planete Solaris, prekrivene okeanom-mozgom, sa dva sunca i vrlo kratkim ciklусом dana i noći. U unutrašnjosti te stanice, jedan kružni hodnik povezuje prostorije, kabine, laboratorije, i same kružne i nameštene foteljama koje se obrću! Idealan dekor da kamera, u potrazi za raznovrsnim tajnama, sablastima, koje se javljaju na tom mestu, bude primorana da neprestano luta, sledeći, gubeći i ponovo pronađeći ljudske subjekte, klizeći preko zidova, predmeta, stvari, koje se tu povlače, beznačajnih sitnica, privlačena jednim izvan-kadra koji je svugde i nigde, a ne treba očekivati nikako definitivno otkrovenje tog izvan-kadra. Ipak se dešava da je prilikom tih pokreta i vraćanja nečija ruka ponekad izazvala zamene, promene, stvarajući sumnju u ono što je ranije viđeno, onda kad pogled naide na nešto različito, u teskobnom istraživanju opsesivne osobe koja nikad nije sigurna da je dobro zavrnuла slavinu ili navukla rezu.

Kao i Patrik Bokanovski, Tarkovski spada u one sineaste za koje, u krajnjoj liniji, svaki odsečak prostora ima tendenciju da bude podjednako investiran nekim iščekivanjem, nespokojstvom, pred mogućim iskršavanjem neke forme. Otud njihovo interesovanje za pragove na kojima je forma spremna da se rastvori u materiji ili da se iz nje pomoli (»enformel« planovi planete Solaris, rad na zrnu, kao i pojava diferencijacije boje počev od jedne neodredive mutnoće do crno-beleg u kome se boja na kraju gubi).

Ako filmovi Tarkovskog ne mogu biti ništa drugo do filmova, to je između ostalog i stoga što on ponovo polazi od samih korena filma; on ponovo polazi od činjenice da kamera, kad snima, na primer, neku poteru u prirodnoj sredini (na primer, poteru za devojkom u *Radnju jedne nacije*), podjednako beleži ljudske subjekte koji se nalaze u kadru, i nedirigovano kretanje same prirode, bez uspostavljanja bilo kakve hijerarhije. Čak se kaže da je pri prvim filmskim projekcijama publika ponekad toliko bivala obuzeta tim autonomnim životom zadnjih planova, lišćem, bobicama, morskim talasima, i poklanjala im više pažnje nego subjektima u prednjem planu. Postoji čak jedna cela scena u *Solarisu* u kojoj se ponavlja ta prvotna percepcija filma. Reč je o jednom filmskom snimljenom dokumentu koju likovi filma gledaju, i gde jedan kosmonaut iznosi svoja čudnovata zapažanja o planeti Solaris pred naučnicima i zvaničnicima, u dekoru svojevrsnog instituta; kosmonaut i njegovi slušaoci su prikazani u krupnom planu, ali se jasno vidi kako iza njih i dalje živi, kao na televiziji, čitava jedna svakodnevna stvarnost, ljudi u dnu nekog hodnika, veoma magloviti obrisa, koji se muvaju, ptica koja sleće na prozor, neko ko lupa kašićicom po tacni... Tarkovski je očigledno s ljubavlju organizovao tu uzbudljivu nezavisnost pozadine.

Njegovi filmovi se zapravo zasnivaju na narušavanju zakona i navika koji određuju šta je na nekoj slici figura, a šta sadržina: slika treperi od same te pokretljivosti odnosa figura/sadržina – koji nije prenebregnut ili opovrgnut, naprotiv; nije stvar u tome da se one izjednače, već da pitanje ostane otvoreno. Na ovo se može nadovezati izvestan broj efekata »koji nerviraju«, prilično veliki kod Tarkovskog (zamućenja, lapsusi, efekti izmicanja) koji i u najčešćem kadrusu ostavljaju otvoreno pitanje šta u stvari treba videti, shvatiti, u šta proniknuti.

3.

Drugi kritičari su već govorili o naglašenosti, kod Tarkovskog, vizuelnih i ritmičkih motiva kao što su motivi vode, prirodnih pojava. Na to se neću vraćati, osim da kažem po čemu je to korišćenje prirode dvostruko, kao režijski postupak, i kako se njegovu filmu oslanjaju na tu dvostrušnost. Jedan primer za ovo možemo naći u načinu na koji on u svoje najrizičnije i najneprirodnejše figure uklapa domaće životinje (jednu mačku, još u *Valjku i violini*, pse u poslednjim filmovima), očigledno dresirane ili vodene, ali koje svojom životinjskom nepredviđljivošću predstavljaju svojevrsno stanje opasnosti u odvijanju kadra, kao i neku vrstu potvrde stvarnosti. Tarkovski na isti način često krovotvori brzinu, organizuje lažno iznenadnu »puštanja ptica« i u isto vreme traži od prirode, putem spontanih pojava, kao što su duvanje vetra preko polja (*Ogledalo*) ili padanje iznenadnih kiša, neku vrstu potvrde stvarnog vremena.

Ne mislim da Tarkovski naivno veruje da publika nikad neće postaviti pitanje determinisanosti i spontanosti prirodnih fenomena koje vidi: izvesno je da on računa s tim pitanjem, da ga organizuje kao jedan element dodatnog obesposkovanja.

Lakše ćemo shvatiti kako on sam promišlja svoje filme iz jednog članka (O filmskoj figuri) objavljenog u časopisu *Positif* (br. 259) u odličnom prevodu (br. 259) u odličnom prevodu Svetlane Delmot. Ne mislim da autor ima poslednju reč o svom radu, a pogotovo ne da je ona najtačnija, ali želim da se malo zadržim na tom tekstu zbog njegove unutrašnje vrednosti, zbog snage s kojom on postavlja probleme koji su od fundamentalnog značaja za film.

Za Tarkovskog je kinematografska figura prvi element njegovih filmova, a ona je nešto što jedino postoji u vremenu. Njena glavna odlika je ritam koji izražava proticanje vremena unutar kadera, ritam s više brzina, više dimenzija, od mikrotemporalnog kretanja kiše do širokih i sporih pomeranja. On taj unutrašnji, organski ritam kada suprotstavlja pseudoritmu veštački stvorenom montažom, i upravo u tom smislu i kritikuje prizor bitke na zaledenom jezeru iz Aleksandra Nevskog, u kome otkriva svojevrsnu protivrečnost između »unutrašnjeg sadržaja kadrova, u kojima nije zabeležen nikakav vremenski proces (...) i čisto mehaničkih 'kolaža', ravnodušnih u odnosu na te kadrove.« Za Tarkovskog, naprotiv, »vreme u filmu ne teče zahvaljujući 'kolažima' već uprkos njima«, a takva montaža, »ako i organizuje strukturu filma, ne stvara, kao što se obično misli, ritam filma«, ona je samo jedan »način da se delovi spoje u celinu uz vodenje računa o pritisku vremena koji je prisutan u svakom od njih«, što ga navodi da tu filmsku figuru definiše kao »skulpturu čiji je materijal vreme«.

Bilo bi pogrešno kad bismo »filmsku figuru« preveli rečju kada, pošto se ona ni u kom slučaju ne može poistovetiti sa nekim elementom tehničke prirode, sa planom, montažom, slikom, zvukom. Kao »živi odblesak životak« ona premašuje sve te jedinice, ona je nešto što se preliva »preko granica kadra« i što nije samo vizuelno. »Jedan pravi film, s vremenom korektno fiksiranim na traci, izlazi iz granica kadra i živi u vremenu kao što vreme živi u njemu.« U tome i jeste, po mom mišljenju, njegovog duboko intuitivno poimanje suštine filma, u tom odbijanju da ga poistoveti sa jezikom koji kombinuje jedinice kakve su kadar, slike, zvukovi, itd.

Pitamo se, uostalom, šta bi Tarkovski mogao misliti, ukoliko ih je video, o nekim Hičkokovim sekvencama, kao što su ubistvo pod tušem (*Psaho*), primicanje ubice Džejmsu Stjuarta (*Prozor na dvorište*), nesreća s konjem (*Marni*), gde je svaki element celine namerno ukočen i stilizovan da bi se bolje istakla snaga neke ideje, neke konstrukcije, nekog efekta i gde se *inercija montaže*, to jest činjenica da unutrašnji ritmovi svake slike u tom slučaju ne komuniciraju među sobom, ne podstiču se, aktivno koristi u službi globalnog prikazivanja jedne razložene radnje. Doduše, istina je da su tu u pitanju traumatski prizori, u kojima oni koji ih doživljavaju uvek opažaju vreme kao stilizovanu.

Tarkovski je u dva poslednja filma, u *Stalkeru* i *Nostalgiji*, najdalje otišao u primeni te ideje o unutrašnjem ritmu kadra u službi filmske figure; to su često dugački, veoma organizovani kadrovi sa pomeranjima ljudi i životinja, kombinovani sa veoma sporim zumovima unapred ili unazad i bočnom vožnjom. Ti planovi često i istovremeno sadrže druge mikroskopske, vrveće ritmove oblakâ dima, vodene pare, kiše, oticanja itd. Prisećamo se dimnih efekata kojima je Siberograd animirao druge statične kadrove svog *Hitlera*, iz osećanja neophodnosti nekog pokazatelja stvarnog vremena unutar tih slika.

Tarkovski je, dakle, jedan od onih za koje je prelaz između dva kadra neka vrsta otvorene brane koja propušta vremenski tok iz jednog kadra u drugi. U isto vreme izgleda da u njegovim poslednjim filmovima dolazi do neke vrste nadimanja, hipertrofiranja kadra, njegovog unutrašnjeg trajanja, kadra koji kao da iz prijedra stalno motri na svoj neizbežni kraj. Kao da kadar sve više živi u iščekivanju svog prekida, a ne sam za sebe, dok se, sve do *Solarisa*, kako nam se čini, čak i u drugim kadrovinama osećala svojevrsna nehajnost kadra prema sopstvenoj sudbini. U *Nostalgiji* je vrlo karakteristična scena stavljanja na kušnju, u kojoj junak mora da prede u oba smera dno svojevrsnog isušenog bazena držeći u ruci upaljenu sveću, otopočinjući iz početka svaki put kad mu se sveća ugasi na putu. Tarkovski snima u jednom jedinom kadru beskonačni niz od tri ili četiri pokušaja od kojih se poslednji okončava uspešno. U jedva vidljivom bolnom grču junaka koji se javlja na kraju, kad on najazađ dosegne svoj cilj, ima nečeg od olakšanja dugo zadržavanog orgazma: kadar se može završiti u realnom vremenu. Pomenimo da i kod Felinića ima bezbroj prizora zasnovanih na performansama, kušnjama, ali oni nisu uđivostručeni kinematografskim izazovom snimanja u vidu kadra – sekvence, dakle u realnom vremenu. Pitamo se ne izlaze li se Tarkovski opasnosti da fetišizira svoju »filmsku figuru« poistovjećujući je sa kadrom i pretvaraajući je u neku vrstu mučnog rituala, i ne bi li možda trebalo požleti da on opet osvoji onu lakoću, onu inventivnu slobodu odnosa između ritma kadra i njegovog rezanja, koja čini jedinstvenim filmovima kao što su *Ivanovo detinjstvo* ili *Solaris*.

4.

Bilo je uzbudljivo videti kako se tokom dvadeset godina obražuje jedan rukopis i sa čudenjem uvideti da permanentnosti tema (detinjstvo, voda, stvari, odnos prema ocu i majci), prisutnim od prvog filma, odgovara velika revolucija u pogledu stila. U prva dva filma, u *Valjku i violini* i *Ivanovom detinjstvu*, stil komponovanja kadrova se izuzetno razlikuje od onoga u šta će se pretvoriti kasnije. Možda zbog iste teme (odnosni deteta prema odraslima), donji i gornji rakursi u isti mah služe konstituisanju psihološkog kadriranja (kasnije narušenog) i komponovanja kadrova sa uznemiruju-

čim spajanjem na horizontu, kao da je Tarkovski od početka tragaо за svojom idejom o *kretanju u kadru*, ali lokalizujući to kretanje u grafičkoj kompoziciji kadra. Dramska sučeljenja se često odigraju u prilično retoričkim i mučnim dubinskim kadrovima. U isto vreme, upravo se u *Ivanovom detinjstvu*, filmu koji se odlikuje izvanrednom inventivnošću u pogledu forme, pojavljuju figure Tarkovskog: on, s jedne strane, razrađuje duge kadrove u kojima kamera doseže i gubi, izbegava i pronalazi ljudske subjekte u prirodnom dekoru, u materiji; s druge strane, on počinje da smešta svoje protagoniste u jednu dubinu bez stvarne dubine *à la Bergman*; hoću da kažem da su oni raspoređeni u dnu dekora ali da (uz pomoć telespektiva koji »spljoštava« perspektivu) izgleda kao da se nalažu u istom planu.

Postepeno će se videti kako Tarkovski, primenjujući široki ekran sinemaskopa u *Andreju Rubljovu* i *Solarisu*, precizira svoju sklonost za ujednačene površine (*son sens de l'a-plat*), to jest za sliku u kojoj se likovi kreću lateralno, često spljošteni teleobjektivom, i gde se dubina koristi za lokalizovane efekte prodiranja. A kompozicija slike, budući pripojena radu svoje materije, sve će očiglednije uzimati u obzir činjenicu da su njene tri fiktivne dimenzije spljoštenе i izražene dvodimenzionalnom površinom. To je ono što se može nazvati »pikturalnim prostorom«, ne u smislu kopiranja slikarskog platna, što se, uostalom, često sreće kod Tarkovskog, već u smislu *uzimanja u obzir tog spljoštavanja na površini prikazivanja u perspektivi*. U isto vreme se vidi kako Tarkovski ubrzano odustaje od kadriranja psihološkog tipa (kadar, protiv-kadar, ili teatralizovani dubinski kadar) da bi sve više sučeljavao likove na samoj površini slike, izjednačujući ih u zajedničkom odnosu prema prirodi koja ih okružuje.

Izaziva divljenje to što tu nije posredi neka unapred smisljena formalna evolucija. Sve se to već nalazi u klici, na organski, bujan, neposredan način, u prvom kratkom filmu *Valjak i violina*. U tom filmu, i u jednom od najnovijih filmova, u *Stalkeru*, nalazimo, na primer, dve scene koje su srodne po istom, krajnje specifičnom načinu tretiranja dubinskog kadra. Reč je o dve paralelne scene sa detetom koje pomera predmete: u *Valjku i violinu* je to devojčica koja, da bi se oduprla iskušenju da pojede jabuku koja stoji kraj nje, odmiče tu jabuku od sebe približavajući je gledaocu. U *Stalkeru*, se druga devojčica služi svojom sposobnošću telekinezne da bi prema gledaocu pomerila čaše koje stoje na stolu. Svima je poznato da, ako želimo da istaknemo predeno rastojanje, onda treba da izbegavamo da osa pomeranja bude upravna u odnosu na površinu ekrana. Tarkovski, međutim, u oba ova slučaja koristi skoro upravni pravac pomeranja, a rezultat toga je da jabuka i čaše više nemaju veličinu nego što prelaze jedan u potpunosti vidljiv prostor. Ne nudim nikakvo tumačenje tog veoma specifičnog načina snimanja osim što bih ga doveo u vezu sa korišćenjem dubinskog kadra u prava dva filma i sa potonjim opredeljenjem Tarkovskog za zume radije nego za vožnju, radi prodiranja u sliku, to jest za jedan postupak koji nam radije približava sliku nekog predmeta nego što omogućuje prodiranje u neki prostor, kao što sam o tome govorila u vezi sa Viskontijem.

5.

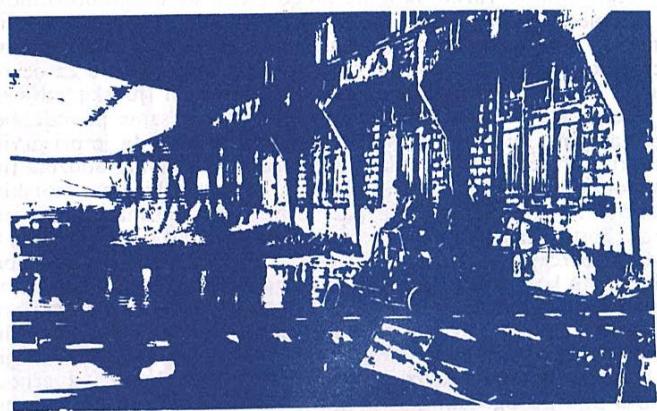
Postoji kod Tarkovskog jedna slika koja se, kao što je poznato, opsesivno vraća: slika kuće u kojoj pada kiša, a njena varijanta je, crkva u kojoj veže sneg. To se može protumačiti kao simbol psihološkog položaja deteta razvedenih roditelja, a i kao simbol čoveka koji izgleda da nalazi mir samo u seobama, poput njegovog junaka Ivana koga vidimo kako leži, skoro spokojan, usred opustošene, bombama izrovane zemlje (ratno stanje je manje ili više prisutno u svim njegovim filmovima, pa čak i u mirnoj Moskvi, u *Valjku i violinu*, rušenje jedne kuće i rafal kiše dovoljni su da stvore atmosferu katastrofe). Ja lično u tome radije vidim simbol načina na koji je Tarkovski našao svoje mesto u kinematografiji, bez ustaljivanja, bez zatvaranja u lagodnu ideju neke tehnički definisane filmske specifičnosti, zato što njega uvek mori briga o *istini*. Može se čak smatrati da ekstremni karakter nekih »autorskih odlika« u *Nostalgiji* više odgovara izvesnom radu autora na samom sebi, nego eksploraciji nekog jednoma za svagda osvojenog stila. Tarkovski je u Kanu rekao: »Nikad se ne treba prilagoditi«, a takode je napisao: »Stalo treba strepeti da ne zapadnemo u neki određen filmski stil« (u navedenom članku iz časopisa *Positif*). Mi jedino želimo da film za njega, kao i za sve istinske stvarače, i dalje bude ta kuća u kojoj pada kiša.

S francuskog prevela: Ana Moralić

stalkerova nostalgija

piter grin

Teme Žrtve je omiljeni predmet razmišljanja Tarkovskog: odgovornost pojedinca za događaje koji ostavljaju posledice na svet u celini. Film, prema rediteljevim rečima, počinje činom razornog besmisla. Getsbiju nije pošlo za rukom da dosegne zelenu svetlost, tu »orgastičku budućnost koja nam iz godine u godinu neprekidno izmiče«. Getsbi je verovao u zelenu svetlost, verovao je u mogućnost da vreme krene unazad, da se prošlost ponovi ili, možda, uzme drugi, povoljniji tok. Smatrao je da će mu poći za rukom da ostvari svoj životni san upravo onako kako je to zamislio. Ipak, život je skončao napušten, u bazenu sopstvene ogromne kuće.



Reći će: šta učiniti sa stvaralačkom maštovitošću, sa čitavim svetom unutrašnjih predstava? Kako prikazati ono što čovek vidi »iznutra« – snove, sanjarije svih vrsta, noćne i »dnevne«...«

Odgovoriću da je sve to moguće, ali pod jednim uslovom: na platnu se »snovi« moraju sastojati iz prirodnih elemenata života, preciznih i jasno viđenih formi. Na filmu sva »nejasnoća« i »neizrecivost« snova nikako ne označava odsutnost određene misli... po samoj svojoj prirodi kinematografija ima za zadatak ne da ublaži stvarnost, već da je predoči (U vezi s tim, najinteresantniji i najkošmarniji snovi su oni kojih se u potpunosti sećate, do najsitnijih detalja...).

I Domeniko iz *Nostalgije* veruje u potrebu stvaranja novog sveta. On se, međutim, ne zatvara u sopstveno carstvo već za cilj ima promenу važećeg vrednosnog sistema. Sa skele podignute oko statue Marka Aurelija na konju, objavljuje potrebu da se vratimo na ono mesto u istoriji gde smo skrenuli sa pravog puta i odatre po novo počnemo. No, Domeniko se obraća svetu koji je izgubio razum, te uz pomoć kante petroleja i upaljača i uz zvuke Betovenove u Šilerove *Ode radosti (slobodi)*, samome sebi oduzima život. Istovremeno, Andrej ispunjava Domenikovu želju i prinosi plamen – sveću upaljenju Svetoj Katarini – kroz ispraznjena sumorna kupatila. Obolelog srca, gubi svest (i umire?) u isparenjima banjske vode. Nostalgija je ovde tuga za nekim drugim mestom, drugim vremenom, toliko snažna da prerasta u istinsku bolest – bolest koja vodi u smrt.

Andrej dolazi u Italiju u potrazi za podacima o ruskom kompozitoru iz XVIII veka, svom prethodniku u ovoj zemlji. Umesto podataka, otkriva Domenika. Pokazuje se da Domeniko umnogome predstavlja Andrejev alter ego – u filmu su česti nagovještaji njihovog zajedničkog identiteta. U Domenikovoj oronuloj kući starač sipa dve kapi ulja na dlan, pokazujući kako se stapaju u jednu; na zidu kuće ispisana je jednačina $1 + 1 = 1$. Slično tome, pokazuje se da je vučjak koji istrčava iz kupatila Andrejeve hotelske sobe i smešta se kraj njegovog kreveta poput vernog životnog saput-