

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.

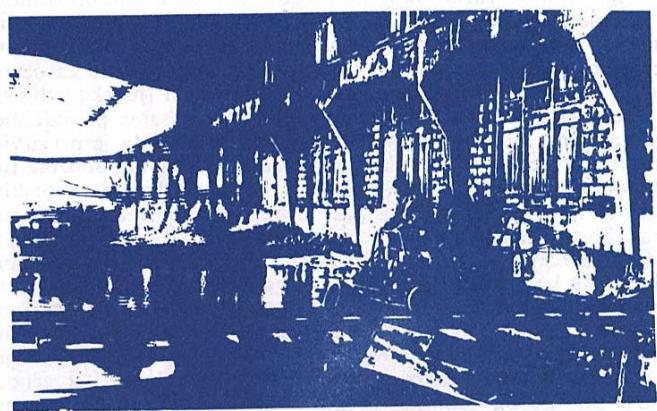
Postoji kod Tarkovskog jedna slika koja se, kao što je poznato, opsesivno vraća: slika kuće u kojoj pada kiša, a njena varijanta je, crkva u kojoj veže sneg. To se može protumačiti kao simbol psihološkog položaja deteta razvedenih roditelja, a i kao simbol čoveka koji izgleda da nalazi mir samo u seobama, 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-

nika, u carstvu stvarnosti Domenikov pas. U trenutku kada se Domeniko prvi put pojavljuje kraj otvorenih sumpornih kupatila, pas je stalno uz njega i prisutan je i u njegovoj trošnjoj kući izvan grada; a dok Domeniko nestaje u plamenu, pas ostaje vezan za stub, zateže užicu i predstavlja jedino stvorenje koje pokazuje uzne-mirene zbog smrti svoga gospodara. Pas, međutim, živi i u Andreje-vim snovima, uspomenama na druga mesta, druga vremena; nalazi se i u srušenoj crkvi na samom kraju filma, gde njih dvojica ostaju sami u veštački stvorenom predelu, pod snežnim pahuljama kao »kod kuće«. Sličnu ulogu ima i crni pas iz *Stalkera* – pojavljuje se na jednako iznenadan i tajanstven način.

Prožimanje identiteta često se susreće u filmovima Tarkovskog, posebno u *Ogledalu* (1975), gde je identitet likova majke i čerke (u tumačenju iste glumice) sasvim zamagljen. U *Nostalgiji* Tarkovski ponovo pokazuje svoje večito zanimanje za sopstvenu porodičnu istoriju.

Sin Arsenija Aleksandrovića i Maje Ivanove, Andrej Tarkovski je odrastao u porodici sa dvoje dece prepuštene brizi majke koju muž napušta. Takva je i porodica iz prizora sna u *Nostalgiji* gde se u dalekom, izbledelom svetu detinjstva, smede obojenom nalik na stare fotografije iz porodičnog albuma, pojavljuje žena sa dva deteta. Vreme i mesto nisu određeni. Možda se radi o Andrejevoj supruzi i deci negde u sadašnjosti ili o njegovom detinjem domu iz prošlosti; možda je dečak njegov sin ili simbol njegovog vlastitog detinjeg bića, odsutni otac on sam ili njegov otac, a Domeniku njegov *alter ego* ili očev simbol.

Očigledno autobiografsko obeležje činilaca koje Tarkovski unosi u tkivo filmova naglašavaju i neke konkretne činjenice: posveta *Nostalgije* uspomeni na majku i citati iz očeve zbirke pesama (koja, nakon toga, nestaje u plamenu). Pored toga, *Nostalgija* je jedini film u kome reditelj glavnog ličnosti namerno dodeljuje sopstveno ime. Potraga za »domom« kod Tarkovskog stiče, međutim, šire značenje, napuštajući isključivo lični, introspektivni autorov svet; nadalje, nagoveštaji autobiografskog ili nacionalnog koji se u kodifikovanom, kriptičkom obliku često susreću u filmovima iz Istočne Evrope, takođe poprimaju opšte značenje. Naime, traganje za fizičkim ili duhovnim »domom« ne ograničava se na istočnoevropske zemlje, te se veličina filmova Tarkovskog ogleda i u činjenici da doći najšire slojeve mišljenja, tj. šire se od ličnog preko nacionalnog ka opštem.

Kako bi se *Stalkerova* potraga za »zonom« drugačije mogla shvatiti nego kao nostalgijska za jednim mestom gde se oseća kao kod kuće ali gde ga, uprkos tome, obuzima neizrecivi strah. U priči *Izlet kraj puta*, Arkadija i Borisa Strugackog, po kojoj je snimljen *Stalker*, »zona« je nepoznata oblast koju čuvaju medunarodne snage budućnosti. Mesto okupljanja izviđača i ostalih istraživača se, međutim, zove Boršč. Tarkovski vrlo svesno nosi dvoznačnost u svoje filmove koji istovremeno nose obeležja ruskog ali i opštег, fizičkog ali i metafizičkog, ličnog ali, poistovetiti cilj njegovih napora isključivo sa Rusijom ili bilo kojim drugim geografskim odredištem značilo bi filmu oduzeti njegovu dalekosežnost i sveobuhvatnost. »Dom« je место u srcu, delić jezika koji je nemoguće prevesti, neko prošlo ili buduće vreme, utopija i, konačno, raj.

Domeniko živi sam u oronuloj kući napuštenog grada. Na tom je mestu sedam godina držao zatočenu sopstvenu porodicu; u trenutku kada ih policija osloboda, njegov sin postavlja pitanje: »Je li ovo kraj sveta?« Boravak porodice u zatočeništvu predstavlja u isto vreme simbol doma i pakla kome se Andrej vraća u svojim snovima. Posmatra sebe dok luta pustim ulicama grada, zakrčenim starim nameštajem, novinama, dubretom. Prolazi kraj nekog odbačenog ormara, zastoje, vraća se, otvara vrata sa ogledalom, ova se zaljuljava, međutim on ne ugleda samoga sebe već lik Domenika.

Vremensku i prostornu sadašnjost od svakog drugog vremena i prostora Tarkovski odvaja kontrastom smede i slike u boji. Sećanje ili san (tj. smrt ili nostalgijska za smrću) su u smedem tonu, pokreti su usporeni, radnja je lišena zvuka ili barem zvuci koraka i glasova nisu sinhronizovani kao u stvarnosti. Zvuci u taj svet tišine prodiru iz stvarnosti, potiču od kružne testere, vode koja teče, dakle, dolaze iz fizičkog sveta a ne iz mesta u kome borave misli. S druge strane, zvuci sadašnjosti nerazlučivo se mešaju sa zvucima sećanja. *Nostalgija* počinje kadrom panorame maglom obavijenog predela, padinom iznad jezera, belim konjem u daljinu, vučjakom, Andrejevom porodicom kako silazi niz brdo uz tihе zvuke Verdijevog *Rekvijema* kojima se film i završava. Taj nestvarni, smede obojeni svet često se pojavljuje u filmu, najpre strogo odeljen od šarenog sveta stvarnosti; no, kako film teče, razlika se postepeno briše i unutrašnji svet lagano počinje da prožima spoljašnji svet sadašnjosti. Zbrka između šarenog i smedeg omogućuje nam da shvatimo Andrejevo sanjanje, pruža nam uvid u prirodu njegove bolesti.

Sa svojom mladom pomoćnicom Eugenijom stiže u mesto hođača gde dolaze neplodne žene da traže pomoć Device Marije. Plodnost i vera predstavljaju značajne teme filma. Teški kip Device u crkvu unose četiri žene; otkopčavaju haljine i iz grudi im izleću desetine malih ptica čije se perje rasipa poput snega. U tom trenutku nailazi ubaćeni kadar Andrejevog sna (smedи ton) – veliko

belo pero lagano pada a on se saginje i podiže ga iz blata. Poput Stalkera, i on ima neobičan pramen sede kose; nešto kasnije, pojavi ljuju se i drugi snovi – mesto za kojim tuguje, žena u spavačoj sobi, ranjena ptica na prozoru; još kasnije se u Andrejevoj spavačoj sobi iznenada vidi krevet okrenut za devedeset stepeni – prizor je opet u smedem tonu – na kome leži trudnica – njegova žena ili majka. Ili, u kratkotrajnom kadru nalik na ludilo, Eugenija, preneta u svet smede boje, drži tu ženu u naruču. Pas je, takođe, žitelj oba sveta i povezuje ličnosti Domenika i Andreja, prateći ih obojicu u smrt.

Siušna maketa predela iz sećanja u Domenikovoj kući, izlazi kroz otvoren prozor i proširuje se na stvarni predeo italijanskih bre-gova. Na kraju filma se odvija obrnut proces uz zvuke jedne ruske pesme. Andrej i vučjak leže kraj vode, ispred drvene kuće iz mašte, stigavši najzad u mesto svojih želja. Međutim, kako se kamera povlači, vidi se čitav prostor i postaje jasno da se radi o nameštenoj scenografskoj postavci unutar srušene crkve. Prethodno smo unutar istih zidova bez krova ali i bez lažne postavke doma, ponovo u smede obojenom kadru, videli Andreja kako lagano korača travom obraslom unutrašnošću crkve. U razgovoru koji Bog vodi sa Svetom Katarinom, onako kako ga je Domeniko mogao čuti, razabire se da svetka preklinje Gospoda da se pokaže a Bog odgovara da je uvek prisutan, da čovek, ako želi da ga vidi, mora da uloži napor i upotrebi svesni deo svoga bića. Krajnji i, verovatno, najupečatljiviji trenutak preklapanja dimenzija, brisanja razlike između crnobelog i šarenog sveta i skustva zacelo su prizori iz napuštenе varoši na brdu. U početku su smede obojeni: npr. dok Domeniko drži svoju porodicu u zatočeništvu. Boja se vraća i vidi se Andrej kako u sadašnjosti, u stvarnom vremenu, seda u taksi i napušta istu kuću. Kamera se, međutim, vraća na grad ponovo u smedem tonu. Ovog puta, Andrej, usamljen, silazi pustim ulicama i susreće se sa Domenikovim odrazom u ogledalu odbačenog ormara. Sadašnjost i prošlost – spojene verovatno negde u budućnosti.

U *Stalkeru*, Tarkovski ponovo deli svetove unutar i izvan »zone« na šarene i smede slike. Ovde je, međutim, obrazac obrnut. Dugački uvodni deo filma koji se odvija u stvarnosti (pripreme za ekspediciju u »zonu«) nije u boji. Tek nakon što trojka prebrodi sve teškoće i prodre u »zonu«, ostavivši dugo putovanje za sobom, boja se iznenada vraća. Željeni svet slikan je u boji i »zonu« je za Stalkera u izvesnom smislu »dom«; on sam to jasno kaže stigavši do kraja železničke linije i shvativši da povratak, barem istim putem, nema – potom vozilo upućuje natrag automatskim upravljačem. Začaje se zavijanje psa (?). Stalker napušta svoja dva pratnoca, naučnika i pisca, i okreće se sopstvenom svetu. Rasri ruke i legne licem u visokoj travi; kamera se okreće i ukazuje se kuća – cilj njihovog hodočašća. No, do odredista se mora ići zaobilaznim putem, te Stalker u međuvremenu doživljava dva kratka sna kada fotografija ponovo poprima smedи ton: njih trojica, do pola u vodi pod čijom se površinom jedva razabiru mnogobrojni razbacani predmeti; kraj njih teku struje zagadene vode; niotkuda iznenada izranja crni pas, legne i netremice se zagleda u njih. Pas će ih pratiti na put do cilja, do napuštenе kuće, do prostorije u kojoj, kako se priča, sve želje postaju stvarnost.

Stigavši na sam prag te prostorije, međutim, nisu u stanju ili ne žele da načine poslednji korak. Izbjia rasprava o veri, čuju se brojne optužbe i protivoptužbe kao i mišljenje da Stalkerov svet treba razoriti umesto suočavanja sa njegovom tajnom. Konačno, kamera se povlači čitavom dubinom prostorije i otkriva popločani pod pokriven tankim slojem vode. Sa tavаницa iznenada otpočne pljusak koji donosi pročišćenje (isto se dešava i u Domenikovoj kući u *Nostalgiji*) i isto tako iznenada prestaje. Tri čoveka sede na pragu, zajedno sa psom. Nakon svade i ubedivanja, nakon Stalkerovog monologa u želji da spasi svet do koga su stigli, naučnik onesposobljava bombu čiji upaljač hitne u prostoriju; ovaj pada u vodu; ispitivački mu prilaze dve sive ribe. Tamna tečnost zamagljuje vodu.

Radnja se vraća u bar s početka filma u kome su se tri muškarca prvi put srela. Fotografija je ponovo smede obojena. Stalker se vratio iz »zone« zajedno sa psom. Dolazi Stalkerova žena da ga odvede kući. Iscrpljen je. Kreće ulicom noseći svoju obogaljenu čerku; pridržava se za ženu i na trenutak slika je opet u boji. Žena mu pomaže da legne u krevet. U monologu opisuje svoj život sa Stalkerom, vreme koje je proveo u zatvoru zbog nedozvoljenog ulaska u »zonu« koja i dalje ostaje njegov svet, njegov doma, predmet njegove vere ili mesto njegove smrti.

Poslednji kadar u boji predstavlja neku vrstu okvira filma. Jednako kao i na početku, u daljinu se čuje zvuk voza koji se približava. Kuća počinje da se trese. Čaša na stolu zveče i pomeraju se. Devojčica naslanja lice na ploču stola. Jedna čaša pada kao da je devojčica oborila nekom nevidljivom silom. Kroz buku voza jedva se razabiru zvuci Betovenove IX Simfonije koji se lagano gube kako voz prolazi.

Da je obrazac boja (smedи ton) dosledno korišćen (a videli smo da je u *Nostalgiji* namerno zbrkan), kratkotrajni kadar u boji na kraju Stalkera bi značio da su obogaljena kćerka a možda čak i su-

pruga, najzad dospele do »zone«, otkrile mesto unutrašnjeg mira i zadovoljstva, ušle u prostoriju na kraju puta u kojoj sve želje postaju stvarnost.

Andrej Rubljov pruža nove pokazatelje u tom smislu. Čitav film je u crno-beloj tehnici. Tek u poslednjem prizoru kada još jedan Andrej, ovog puta ikonopisac, opoziva svoj zavet čutanja i ponovo počinje da slika, film stiče boju u slavu fresaka i ikona kroz koje se umetnik vraća svom svetu stvaralaštva; u poslednjim kadrovima sa likovima Bogorodice, Isusa i andela – uz zvuke grmljavine i vode koja teče – te vodom što se slija niz zid i konjima kako pasu na kiši, upotreba boje gotovo da predstavlja apoteozu.

»Zone« je moguće zamisliti bilo kao mesto užasa, bilo kao predeo o kome se sanja, a ogradu oko nje kao prepreku koja sprečava bilo ulazak, bilo izlazak; može se shvatiti kao nostalgija za nekim drugim vremenom, drugim mestom, tj. kao zagadena oblast ili idealan svet, kao detinji san ili smrt. Složenošću svoga videnja, Tarkovski nam omogućuje da se opredelim za svako od tih značenja.

Slikarsko oko

Sa stanovišta slike i zvuka *Nostalgija* predstavlja više slojan film. Muzika se koristi veoma pažljivo i nikada ne služi isključivo kao pozadina već, po pravilu, znatno doprinosi značenju prizora. Zvučna potka predstavlja brižljivo osmišljenu kompoziciju šumova koji dopiru iz daljine ili iz blizine, iz prošlosti ili iz sadašnjosti – krčanje stakla pod nogama, voda koja teče, kapljice ili snažno huči, zov kukavice u *Stalkeru* ili neprekidno zavijanje kružne testere u *Nostalgiji* – i koji prekrivaju i povezuju prošlost sa sadašnjosti, stvarnost sa svetom privida. Zvučna ikonografija jednako je zgušnuta kao i vizuelna (voda, vatra, konji, pas, ruševine, propaganje, prosuto mleko, itd.).

Muzika je muzika tuge (*Verdijev Rekvijem*) ili radosti i slobode (*Betovenova IX Simfonija*) ili se radi o kratkim delovima ruske narodne pesme. Filmovi poseduju zvučnu i slikovnu strogost i takvu unutrašnju logiku da je odmah jasno kako nijedan šum niti slika nisu slučajni. Udar groma ili zrak sunca koji se probija kroz maglu, iako deluju kao sasvim spontane pojave, jednak su rezultat scenografske postavke kao i beli konj u pozadini. Tarkovski je stvorio sopstveni tip »montaže zanimljivosti«. Svaka sličica filma predstavlja brižljivo naslikano platno na kome su pokreti gotovo neprimetni a promene svetla izuzetno tanane: npr. mrtva priroda u Domenikovoj kući; predmeti, slike, ogledala, praznine na zidovima; Eugenijinu glavu nalik na renesansni portret u mutnoj svetlosti hotelske sobe; grad na brežuljku nalik na idealni grad u okviru italijanskog predela; zidovi kao pozadina, odabrani zbog strukture, boje, svetlosti i senke.

Likovnost prizora predstavlja nadasve upadljivo obeležje svih filmova Tarkovskog koji u *Nostalgiji*, međutim, ide znatno dalje od puke želje za stvaranjem očaravajućih živih slika. Pri tome koristi ikonografske kodove i konvencije renesansnog slikarstva, jezik atributa i simbola svojstven slikarstvu prošlosti, a često i tehniku *chiaroscuro* u osvetljavanju. U prizorima iz Domenikove kuće, na primer, raspravu o veri naglašava brojnim nepotrebnim, suvišnim elementima u najboljoj tradiciji mrtve prirode, stavarajući, brižljivo odabranim i rasporedenim predmetima u različitim stadijumima raspadanja, metonimsku predstavu prolaznosti života. Sličnu ulogu u *Stalkeru* imaju truli automobili i opšta atmosfera propadanja i rušenja.

Prisustvo takvih predmeta kao i četiri osnovna elementa prirode često je u neposrednoj vezi sa slikarskim konvencijama. Vino i hleb i ulje nose očigledne verske prizvuke. Ostali predmeti (krčag s vodom, sveće, činije, knjige, uginula stoka, ribe, ptice, itd.) su poreklom iz mitoloških, odnosno, biblijskih predstava ili su nekada, kao simboli određenih idealnih svojstava, činili osnov svake mrtve prirode. Činija, peškir ili riba, na primer, simboli su vode; sveća ili požar, vatre. Četiri osnovna elementa, sa svoje strane, obeležavaju neke druge osobine: voda predstavlja pročišćenje; vatra – svetlost i (božansko) prosvetljenje.

Svi filmovi Tarkovskog sadrže citate četiri osnovna elementa koji u *Nostalgiji* stiču posebnu asocijativnu likovnu snagu. Voda i vatra su naročito naglašene, pri čemu se ova prva pojavljuje barem desetak puta, istaknuta uvek na različiti način. Oblik i kontekst pojavljivanja ostavljaju malo mesta sumnji da se radi o svesnom pribegavanju tekovinama slikarske tradicije.

Potraga za verom

Središnja tema *Stalkera* i *Nostalgije* jeste vera. Pisac iz *Stalkera* stiže na dogovoren mesto sastanka pre odlaska na put u »zonu« i sa ženom koja ga vozi zapadene razgovor o veri i čudu. Staje na stanovište da su danas sve pojave naučno objašnjive i da nema mesta izuzecima iz prirodnih zakona. Dovoljno je značajna i činjenica da je treći član grupe naučnik (»ne hemičar, već više fizičar«), profesor sa bombom u rancu koju usput nehotice ostavlja a zatim rizikuje život da bi je ponovo našao.

Na svom zaobilaznom putu, trojka prelazi na izgled nepremostive prepreke da bi se, međutim, na pragu prostorije koja predstav-

lja cilj putovanja svi pokazali nevoljnim da u nju uđu. Nisu spremni da se suoči sa tajnom koju su toliko želeli da iskuse i, umesto toga, vode dugotrajni razgovor o veri. Obećano ispunjenje želja postaje probni kamen vere u pojave takve vrste; pisac i naučnik ne žele svoju veru, ili nedostatak vere, da stavljuju na iskušenje; pisac nalazi izlaz u beskrajnoj raspravi, *Stalker* obasipa intelektualce pogrdama a naučnik poseže za bombom kako bi uništilo svaki trag metafizike. Niko ne sme da otkrije tajnu; niko u nju ne veruje, niko ne sme doći posle njih. *Stalker* pokušava naučniku da otme bombu. Upravo je *Stalker*, inače jedini kome nije dozvoljeno da sazna suštinu tajne, poslednji čuvare vere; upravo on preklinje pisca da odbaci svoj, ionako beskoristan, revolver i upravo se on boriti sa naučnikom i sprečava ga u aktiviranju bombe koja preti da zauvek uništi tajnu. Intelektualci nisu sposobni ili ne žele da se izlože susretu sa tajnom i prepuste otkrovenju koje je pred njima (a koje može doneti promenu ili veliko razočarenje) uprkos svim podnetim iskušenjima i uprkos činjenici da bi, u suprotnom, pisac mogao dobiti neprocenjiv stvaralački materijal a naučnik steći uvid u krajnje izvorište nauke. Bez vere, predmet ili pojava pred njima jednostavno ne postoje.

Ista misao pojavljuje se i u *Nostalgiji*. Glas u razrušenom crkvenom brodu odgovara da će se On pokazati samo ukoliko postoji otvorenost, spremnost da se vidi. Nadalje, kada Eugenija, na početku, ulazi u crkvu, susreće se sa crkvenjakom koji je savetuje da se otvari prema Bogu, da klekne u molitvi; no, ona nije sposobna da klekne. Andrejeva rasprava sa Domenikom odvija se oko vere; a završni čin u kome Andrej ispunjava Domenikovu želju i nosi zapaljenu sveću ispražnjenim banjskim bazenom predstavlja čin vere izvršen u prijateljevo ime. Kuda, međutim, vodi ta potraga? Kakvu to veru izražava: veru u Boga, u Rusiju, u dom, u žudnju za detinjstvom? Filmovi nose dovoljno nagovestaja svake od pomenutih stvari: a, s druge strane, *Stalkerova* i Andrejeva nostalgija predstavljaju traganje za rajem – ne nužno izgubljenim rajem – za utopijom koju tek treba dosegnuti, za života ili nakon smrti.

U *Izletu kraj puta*, izvidač ili *Stalker* primećuje da što dalje trojka prodire u »zonu« to je bliža nebu. Ova izjava je, u kontekstu priče, dvoznačna, sa težištem na opasnostima kojima je izloženo svako ko uđe u »zonu«. U filmu se, međutim, naglasak često sasvim menja. Dok zabranjene ekspedicije u knjizi za cilj imaju spasavanje materijalnih predmeta koje su za sobom ostavili mogući posećioc iz svemira, Tarkovski uklanja sve konkretne dokaze takve posete. Njegova »zona« je strogo čuvana oblast u kojoj nema fizičkih predmeta sa drugih svetova već se samo u vazduhu oseća pretnja. Dogadaji koji se tamo odvijaju obavijeni su velom tajne; pao je meteorit ili leteći tanjur ili »tako nešto«; i dok *Stalker* iz knjige, na kraju u srcu »zone« otkriva tajanstveni predmet, navodno sposoban da ispuni svaku želju – zlatnu kuglu – Tarkovski mudro izbegava svaku fizičku prikazivanje tajanstvene pojave. Trojka okreće leđa prostoriji i odlazi, ne videvši je.

Komentarišući *Izlet kraj puta*, Stanislav Lem primećuje da zlatna kugla, tj. njeno svojstvo da ispunjava želje, predstavlja naivno pripovedačko rešenje. Zapažanje je sasvim ispravno kada se radi o fizičkom svetu *Izleta* – kugla je, naime, u suprotnosti sa prirodnim zakonima fizičkog sveta. Tarkovski, sa svoje strane, gradi unutrašnji, metafizički svet u kome će metafizički predmet imati svoju vrednost; a taj predmet je sve udaljeniji, Tarkovski nikome ne dopušta da ga osmotri te se izvesnost božanskog postojanja iz oblasti proverljivog iskustva premešta u domen vere. Umoran od zaobilaznih ali navodno bezbednijih staza, pisac se oglušuje o *Stalkerovo* upozorenje i upućuje se neposredno kući. Već sasvim blizu na izgled napuštene gradevine, začuje glas koji mu zabranjuje da se dalje primiče; odmah se povlači i vraća svojim drugovima. Taj dogadaj na prvi pogled predstavlja nešto izuzetno konkretan dokaz prisustva u »zonii«, no *Stalker* ubrz ruši svaku takvu pomisao, iznoseći logično objašnjenje da se pisac, plašeći se da krene dalje a stideći se da se jednostavno okreće natrag, obratio sam sebi i tako rešio nedoumicu u kojoj se našao.

Film korača stazama opasno blizu dečačkih maštarija ili madio-ničarskih trikova ali se na kraju uzdiže iznad svih takvih rizika, preuzilaziti svet naučne fantastike i, računajući na gledaočevu veru, dosež prostor metafizike. U *Izletu kraj puta* opisuju se tri ekspedicije u »zonu«, od kojih Lem treći pored sa »mračnom bajkom« ispunjenom preprekama koje treba savladati; upravo je taj svet najbliži *Stalkeru* Tarkovskog. Film postaje alegorija potrage za verom, alegorija same vere.

Šta se nalazi u prostoriji? Ništa, ukoliko ne postoji vera. U sećanje nam dolazi dijalog iz srušenog crkvenog broda u *Nostalgiji*, gde Bog primećuje kako se čovek mora otvoriti ukoliko želi da čuje njegove reči. Da li je *Stalker*, u stvari, Haron koji u svojoj barci prevozi izletnike preko Stiksa i kroz krugove pakla ih uvodi u svet mrtvih ili je, možda, apostol, ličnost nalik na Hrista, vodič u raj?

Sa engleskog preveo: Veselin Mrden

Peter Green, THE NOSTALGIA OF THE STALKER, Sight & Sound, London, winter, 1984/85, vol. 54, No. 1, str. 50–54.