

UNIVERZITET U SARAJEVU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST I HISTORIJU UMJETNOSTI /
KOMPARATIVNA KNJIŽEVNOST I MODERNA I SAVREMENA UMJETNOST

**UTJECAJ SLIKARSTVA NA KOMPOZICIJU KADRA U FILMOVIMA
ANDREJA TARKOVSKOG**

-završni diplomski rad-

Kandidat: Irena Bašić

Mentor: Prof. dr. Senadin Musabegović

Sarajevo, 2019.

UNIVERZITET U SARAJEVU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST I HISTORIJU UMJETNOSTI /
KOMPARATIVNA KNJIŽEVNOST I MODERNA I SAVREMENA UMJETNOST

UTJECAJ SLIKARSTVA NA KOMPOZICIJU KADRA U FILMOVIMA
ANDREJA TARKOVSKOG

-završni diplomski rad-

Sarajevo, 2019.

SADRŽAJ

Uvodna riječ	1
Andrej Tarkovski, njegovi filmovi i filmska teorija	3
Razvoj filmskog stila, vrijeme i prostor u filmu i utisnuto vrijeme	5
Umjetnička slika u kontekstu filma, u filmovima Andreja Tarkovskog i njihova uloga	10
Moje ime je Ivan i živim apokalipsu Albrehta Direra	14
Evandjelje po Andreju Rubljovu, Brojgelovi sniježni pejzaži i kontemplacija o svrsi umjetnosti	33
Solaris, Brojgelovi pejzaži, sjećanja na Zemlju i rekreacija zemaljskog u svemiru	50
Ogledalo ili meditacije o umjetnosti, vremenu i prošlim životima	59
Uhoda, Zona i potraga za smislom	68
Nostalgija, Bogorodica porođaja i anđeo smrti	79
Žrtva, Poklonstvo mudraca i Aleksandrovo ludilo	90
Kompozicijski refreni, dominantne geometrijske forme i zakoni unutar kadra	102
Završna riječ	118
Popis literature	120

UVODNA RIJEČ

„Onaj ko želi može gledati u moje filmove kao u ogledalo, u kom će vidjeti samog sebe.“

(Andrej Tarkovski)

Malo je onih koji su ovjekovječili poetsku ljepotu prirode, a niko nije krojiio svoje stihove od slika, niti pomirio spiritualni i materijalni svijet na način na koji je to učinio Andrej Tarkovski (Андрей Тарковский). Koristio se naturalističkim komponentama kako bi rekreirao stvarnost svijeta; birao je neobično duge kadrove kako bi gledatelj osjetio prolazak vremena, izgradnju atmosfere i doživio ljepotu jedinstva vizualnih elemenata; miješao je spiritualnost sa metafizikom postavljajući pitanja o životu; ponavljao motive poput sna, sanjarije i sjećanja, prošlosti, djetinstva i nostalgije, ogledala, odraza i samorefleksije, te nadrealističke elemente poput levitacije, mistične manifestacije elemenata u zatvorenom prostoru i nesaglasnosti slike i zvuka; gradio je nekonvencionalne, često fragmentirane, narativne strukture; otkrivao je direktni i indirektni utjecaj slikarstva gdje su se isticala remek djela renesansne umjetnosti; i sve u svrhu shvatanja misterije ljudskog postojanja, a u čemu nam može pomoći umjetnost.

Za Tarkovskog je svrha umjetnosti altruizam, a umjetnik nije onaj koji raspolaže svojom umjetnošću, već je umjetnost ta kojoj se on predaje i koja je njegov gospodar. Svako umjetničko djelo je žrtva, koju umjetnik podnosi za svijet u kome živi kreirajući iz punoće svog postojanja, poput Boga koji kida komade svog mesa i stavlja ih pred oči gladne ljepote.

Sva ljudska nesreća, kaže, proizilazi iz unutarnje dihotomije ljudskog bića: njegovih spiritualnih ideala i nužnosti postojanja u materijalnom svijetu. Kako bi je pomirio, film, koji je relativno mlada umjetnost, mora pronaći svoj sopstveni vizualni jezik, koji je ujedno jezik njegovog autora, pošto je autor neodvojiv od svog djela, kako bi kroz ljepotu filmskih slika istakao ljepotu života. Film vizualizira unutrašnja stanja svog stvoritelja, a pošto ni jedan čovjek nije strogo intelektualno biće, filmski jezik ne može biti strogo intelektualan, već mora da djeluje na emocije i da funkcioniše kao emocija, neopterećena zakonima stvarnosti dok uspostavlja komunikaciju kroz svojevrsnu vizualnu poeziju.

Budući da film dijeli vizualni karakter sa likovnom umjetnošću, naročito sa slikarstvom, crpljenje inspiracije je bila neminovnost. Film zaustavlja stvarnost transformišući je u nepokretnu sliku, kao i slikarstvo, s tim da je „estetska realnost filmskog djela najbliža realnosti svijeta, iako se sa njom ne poklapa.“¹ Nakon toga film slici daje pokret, ne samo iluziju kretanja, transcendirajući ograničenja likovne umjetnosti i približavajući je ljudskoj svijesti, čovjeku i svijetu. „Kao proces koji se neprestano odmotava i nigdje ne zaustavlja, filmsko djelo je određeno vremenskom dimenzijom promjene, zapravo, ono je i sam pokret, (...), kako su u pokretu naše oči, ne mogu stati i ne mogu se zaustaviti.“²

Budući da film ima potpunu kreativnu slobodu manipulacije vremenom i prostorom, on nije vezan za stvarnost u mjeri u kojoj bi se moglo očekivati od umjetnosti po mnogo čemu slične stvarnom životu. Film često posjećuje alternativna stanja svijesti i stvarnosti oblikujući svijest svojih gledatelja i ukazujući na ono što je u životu nerijetko zapostavljeno. Filmovi Andreja Tarkovskog imaju specifičnu vezu sa stvarnošću, ali i sa slikarstvom, naročito plodovima rane, visoke i sjevernoevropske renesanse, sa kojom osim vizualnih elemenata dijele i semiotiku, te svojevrsan sakralni kontekst, kao rezultat duhovnih aspiracija samog autora.

Kroz iscrpnu analizu filmova, kojima ću pristupati hronološkim redom i obraćajući pažnju na kompoziciju kadra i kompozicijska rješenja specifična za renesansu i njene različite predstavnike, kroz ponavljajuće vizualne motive, dominantne likovne elemente i njihove probleme, tretman filmskog kadra poput umjetničke slike, ostvarenu optičku privlačnost, te cjelokupni estetski dojam, nastojat ću da uspostavim vezu između filma i slikarstva, opišem ovu osobitu simbiozu i istaknem njen značaj na polju umjetnosti.

Upotrebljavati ću kombinaciju historijskog, deskriptivnog, analitičkoga i komparativnog metoda, budući da rad to zahtijeva, a što se tiče analize likovnog djela, po potrebi ću se oslanjati na formalistički, ikonografski, te komparativni metod. Prvo ću se pozabaviti samim autorom i njegovom filmskom teorijom, te značenjem likovnog djela u kontekstu filmske umjetnosti, a zatim ću se posvetiti svim dugometražnim filmovima autora i utjecajem likovnosti na kompoziciju kroz direktno ili indirektno citiranje.

¹ Sadudin Musabegović. *Film kao vremenski oblik: Predavanja iz estetike filma*, 11.

² Ibid, 23-24.

Naposlijetku ću okupiti filmove u svojevrsno jedinstvo u kome svaki film komunicira sa prethodnim i narednim, te usprkos brojnim različitostima učestvuje u formiranju fonda zajedništva, na planu idejnog, formalnog i estetskog, a koji drži na okupu duh genija i izvanredni um Andreja Tarkovskog, duhovnjaka na polju pokretnih slika.

ANDREJ TARKOVSKI, NJEGOVI FILMOVI I FILMSKA TEORIJA

Mnogo toga o životu Andreja Tarkovskog možemo doznati gledajući njegove filmove: počevši sa *Ivanovim djetinjstvom* (*Иваново дѣтство*) koje prati dvanaestogodišnjeg dječaka čije je djetinjstvo izgubilo boje potreseno ratom, bijedom i smrću najbližih, preko *Andreja Rubljova* (*Андрей Рублёв*) koji sa Tarkovskim dijeli umjetničke aspiracije i posvećenost pravoslavlju, te *Solarisa* (*Солярис*) i *Uhode* (*Сталкер*) koji uprkos naučno fantastičnom ambijentu slavi humanitet Zemlje i njenih umjetnika, pa autobiografskog *Ogledala* (*Зеркало*) posvećenog majci, *Nostalgije* (*Nostalghia*) čiji junak pati za rodnim krajevima na način na koji je patio i sam autor, i napokon *Žrtve* (*Offret*) koja je ujedno posljednja žrtva koju je Tarkovski podnio za umjetnost i sve one koji danas uživaju u njegovom djelima. Preminuvši u pedeset i četvrtoj godini od karcinoma pluća, koji je zaradio skupa sa ostatkom filmske ekipe u napuštenoj hemijskoj fabrici unutar Estonije i pri snimanju *Uhode*, možemo zaključiti da je umro za svoju umjetnost. Njegova odluka da nastavi kreirati i nakon izgnanstva iz Sovjetskog Saveza, daleko od domovine, rodnih krajeva koji čuvaju lijepa sjećanja i porodicu, ubjeđuju nam da je za umjetnost i živio. Poput romantičarskog genija i nadahnutog mučenika koji imitirajući čin Božje kreacije krvari za ljude za koje stvara svoju umjetnost, i Tarkovski je živio i umro za umjetnost, ponijevši pod zemlju prerano uništeno tijelo, kreativni um i srce željno ljepote.

„Pokraj rijeke Volge u selu Zavražje na 4. dan Aprila 1932. godine na svijet dolazi Andrej Tarkovski u porodicu više srednje klase koju su činili njegova majka Marija Ivanovna (Мария Ивановна), urednik prve izdavačke kuće iz Moskve, i otac Arsenij Tarkovski (Арсений Тарковский), neobjavljeni pjesnik koji je za život zarađivao radeći kao prevoditelj. Prvih par godina svog života Andrej provodi na selu, gdje je i rođen, kao i ratni period, no on nastavlja idealizirati godine života provedene u ruralnoj idili do kraja svog života. Nakon što Arsenij odlazi

za Moskvu u potrazi za poslovnim prilikama, daljina čini svoje i on i Marija se udaljavaju jedno od drugog, a brak se formalno raspada kada Andrej puni četiri, a njegova sestra Marina (Марина) dvije godine. Arsenij će se nanovo oženiti i osnovati novu porodicu, a Marija posvetiti poslu i odgoju njihove djece, te sa početkom Drugog svjetskog rata odseliti kod svoje majke, zbog čega će mladi Andrej formativne godine svog razvoja provesti u kućanstvu u kom dominiraju žene, po jedna iz sve tri generacije. Kao mladić bio je buntovan, ali znatiželjan i zainteresiran za različite vrste umjetnosti, od muzike i slikarstva, pa do obrade metala i izučavanja arapskog jezika, no ništa neće duže zadržati njegovu pažnju osim filma. Marija, pošto je odlučila da će njen sin po svaku cijenu biti umjetnik kakav ona nije uspjela biti, od ranog djetinstva izlaže Andreja i Marinu ruskoj književnosti, insistirajući na Puškinu (Александр Пушкин) i Turgenjevu (Иван Тургенев), te klasičnoj muzici Čajkovskog (Пётр Чайковский), mada će Andrej kasnije razviti sam interesovanje za Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart), Betovena (Ludwig van Beethoven) i, najvažnije, Baha (Johann Sebastian Bach). Otac ga je, sa druge strane, izlagao svojoj poeziji, prema kojoj je Andrej razvio toliku ljubav da ju je počeo uklapati u svoje filmove.“³

„Prije dugometražnih, Andrej je režirao svoje prve studentske filmove, od kojih je prvi po naslovom *Ubojice (Ubiytsy)* ekranizacija kratke priče Ernesta Hemingveja (*Ernest Hemingway*), a drugi *Danas neće biti odsustva (Сегодня увольнения не будет)* priča o istinskom događaju koji uključuje svakodnevnicu sovjetskih minolovaca. Jedini srednjemetražni film i njegov diplomski rad bio je *Parni valjak i violina (Каток и скрипка)*, priča o neobičnom prijateljstvu između sedmogodišnjeg Saše, školarca i violiniste u usponu, i mladog muškarca i vozača parnog valjka Sergeja, koji staje u odbranu dječaka kada ga vršnjaci počinju zlostavljati. Dječak Saša inače živi sa mlađom sestrom i distanciranom, hladnom i dominantnom majkom čiji lik nećemo ugledati, a što su prvi među autobiografskim momentima u njegovoj filmskoj fikciji. Film je dovršen 1960. godine, diplomski rad je odbranjen sa odličnim, a studio Mosfilm je uvrstio film u kolekciju dječjih filmova.“⁴

Na planu privatnog života Andrej će ponoviti sudbinu svog oca, kojem nikad do kraja nije oprostio to što ih je napustio i stvorio novu porodicu. Igrom sudbine i on sam će napustiti svoju tadašnju ženu, Irmu Rauš (Ирма Рауш), sliku i priliku svoje majke, i mladog sina Arsenija (Арсений),

³ Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, 3-13.

⁴ Ibid, 13-16.

kako bi krenuo ispočetka sa Larisom Tarkovski (Лариса Тарковская). Sa ocem će održavati kompleksan odnos u kom će nastojati da svojim djelom zasluži i zadrži očevu ljubav, istovremeno se natječući se sa njim u pjesništvu, s tim da je Andrej Tarkovski nastojao biti pjesnik filmske umjetnosti. Igrom slučaja ili neminovnosti, 1962. godine Arsenij će izdati svoju prvu knjigu poezije, a Andrej će iste godine završiti svoj prvi dugometražni film *Ivanovo djetinjstvo*, koji će se pokazati očekivano uspješnim. Nakon prvog, za svaki od narednih filmova Andrej će uzeti par godina: *Andrej Rubljov* će ugledati svjetlo dana 1966. godine, a potom će biti izbačeno par varijanta filma kroz par narednih godina; *Solaris* izlazi 1972.; autobiografska filmska poema *Ogledalo*, koju je Tarkovski dugo iščekivao izaći će 1974. godine; 1979. izlazi *Uhoda* i posljednji film koji će biti snimljen unutar Sovjetskog Saveza; *Nostalgija* će biti snimljena u Italiji i izaći 1982. godine; a njegov finalni film *Žrtva*, snimljen je u Švedskoj i izlazi godinu prije njegove tragične smrti, 1985.

Malo prije njegove smrti objavljena i njegova filmska teorija pod naslovom *Vajanje u vremenu* (*Запечатлённое время*), koji kratko opisuje stil i proces kroz koji je Tarkovski stvarao svoja filmska djela.

Posthumno 1989. godine izlazi *Martirologij* (*Martyrolog*), zbirka spisa iz njegovih dnevnika vođenih između 1970. i 1986. godine, među kojima je i jedan od njegovih posljednjih unosa:

„Jučer sam izašao da prošetam i odjednom me nadvladao neobjašnjiv poriv: Izuo sam cipele i hoda bosonog po hladnoj zemlji – pod temperaturom, sa kašljem i reumatizmom. Glava mi je puna sumornih misli.“⁵

RAZVOJ FILMSKOG STILA, VRIJEME I PROSTOR U FILMU

I UTISNUTO VRIJEME

Uživajući filmove Andreja Tarkovskog primijetiti ćemo neke od narednih karakteristika, a ako budemo dovoljno pažljivi, možda i sve od navedenih: I dugotrajne scene usporenog tempa

⁵ Andrey Tarkovsky. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986.*, 353.

snimljene u jednom kadru, gdje pojedini traju između šest i osam minuta; II klasična, minimalistična muzika ili njeno potpuno odsustvo koje ostavlja mjesto zvucima prirode, obično rezultatom prisustva nekog od četiri elementa; III predominacije vizualnog nad narativnim, koja je kreirala specifičnu nadrealnu atmosferu nalik snu u kojoj nerijetko nije jasno što se odvija u aktualnom svijetu, a šta u sjećanju, snu, sanjariji ili viziji određenog lika; IV direktno ili indirektno citiranje umjetničkih slika, većinski iz sjevernoevropske i visoke talijanske renesanse; V manipulacija bojom na ekranu, te specifičan koloritni kod, koji sugerise specifične sfere stvarnog u filmu; VI izraženo prisustvo autobiografskih elemenata u svim filmovima.

Kada je u pitanju odnos sa stvarnošću, Tarkovski će se pobrinuti da njegovi filmove nikad ne izgube vezu sa stvarnim svijetom, koristeći se, u maniru postmodernizma, fragmentima ljudskog djelovanja bili u pitanju dokumentarni snimci inkorporirani u tijelo filma potrebe za dodatnim objašnjenjima, muzika i umjetničke slike prošlih perioda, ili poezija njegovog oca, koja je ujedno i autobiografski element. Simultano održavajući vezu sa stvarnim, Tarkovski će poći u iscrpno istraživanje snova, čiji bogati imaginarijum će insistirati na: ponešto arhetipskoj figuri majke, elementima prirode među kojima se ističe voda, konju i psu među životinjama, ogledalima, voću, svijećama i dekoracijama povezanim sa simbolizmom taštine i smrtnosti.

Stvarnost snimljena u dugome rezu, na kojoj u kasnijim filmovima insistira Tarkovski, se doima ispunjenijom stvarnošću, autentičnijom, odnosno, „dugi rez, koristeći se dužim trajanjem istrgnutih dijelova stvarnog, koje se posebno nameće u aspektu predmetnog, čuva uglavnom u sebi vremensko - prostorna svojstva stvarnog objekta ili prizora u obliku kako se ona manifestiraju u samoj stvarnosti.“⁶ Dakle, kroz dugi rez, skupa sa opštim planom, dubinskim kadrom, pokretom unutar kadra, vremenskim kontinuitetom i realističnim zvukom kreira ubjedljivu iluziju zbiljske stvarnosti, no ne ostavlja dojam da je film njena kopija, već najviša ekspresija.

Kada je riječ o filmskoj teoriji, Tarkovski odbacuje ideju da je film sinteza prethodnih umjetnosti, te tvrdi da on mora, kao i sve umjetnosti nastale prije njega, pronaći svoj sopstveni jezik. „Slikar se koristi bojom, pisac riječima, kompozitor zvukom, a svi su ubačeni u nemilosrdnu borbu u kojoj nastoje izbrusiti svoje vještine i savladati materijal na kom se zasniva njihov rad. Filmska umjetnost se koristi vremenom i nastoji pribilježiti samo kretanje stvarnosti: činjenično,

⁶ Sadudin Musabegović. *Film kao vremenski oblik: Predavanja iz estetike filma*, 201.

specifično, unutar vremena i unikatno, opet i iznova reproducirajući pokret, trenutak po trenutak, u njegovoj fluidnoj promjenjivosti u kojoj stičemo majstorstvo utiskivanja vremena u film.“⁷ Film je kadar da zabilježi vanjske i vidljive oznake vremena koji korespondiraju sa unutrašnjim i često nevidljivim emotivnim stanjima, što ističe vrijeme kao temelj filmske umjetnosti, budući da se ona izražava putem vremenskih figura. Film je sposoban da nanovo predoči proživljeno vrijeme, ili figurativno, da vrati vrijeme koje je izgubljeno, što mu daje novu, spiritualnu dimenziju. Način na koji je vrijeme utisnuto u kadar, odnosno pritisak vremena u kadru, je esencijalan za film i ne postiže se pažljivo kalkuliranom i izrazito stilizovanom montažom, već osjećajem prolaska vremena kroz kadar što Tarkovski naziva vrijeme - pritisak. „Ovo naročito vrijeme koje prolazi kroz kadrove čini ritam slike; ritam koji nije određen dužinom uređenog kadra, već pritiskom vremena koje teče kroz njega.“⁸

Ovaj protok vremena nerijetko se temelji na spontanom ritmu prirode i njenih sila od kojih se svaka ispoljava kroz jedan ili više elemenata. Sama voda ispoljava se u formi prirodnih vodenih površina, dok u kombinaciji sa vjetrom tvori pljusak, koji svojim smjerom konotira nebesko porijeklo i božanski utjecaj na zemlju. Rijeka, koja vječito teče, je analogna linearnoj koncepciji vremena, sadašnjem trenutku koji nam izmiče čim ga pokušamo uhvatit, jednako kako nam voda curi među prste, i teče kroz kadar u kom se uz emotivno, estetsko i semantičko oslanjanje na prirodu osjeća prolazak vremena. U statičnom kadru rijeka teče jednako kako bi tekla da je on dinamičan, i bez obzira na nepokretnost ostalih elemenata unutar kompozicije, rijeka je u vječitom pokretu, poput vremena.

U filmu se objektivna slika stapa sa slikom sna, snimljena stvarnost sa kinematografskom vizijom, a filmski jezik nam ne govori, već pokazuje, jer „on nije jezik praktičnog sporazumijevanja, već neposredni jezik doživljavanja svijeta.“⁹

„Dinamizam filma, kao i dinamizam sna, ruši okvire vremena i prostora. Povećavanje ili širenje predmeta na platnu odgovara makroskopskim ili mikroskopskim efektima sna. U snu, kao i u filmu, predmeti se pojavljuju, nestaju, dio predstavlja cjelinu (sinegdoha). I vrijeme se širi, skraćuje, preobraća. Napete situacije, beskrajne i lude potjere, te tipične filmske situacije, imaju

⁷ Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 94.

⁸ Ibid, 117.

⁹ Sadudin Musabegović. *Film kao vremenski oblik: Predavanja iz estetike filma*, 38.

obilježje košmara. (...) U snu, kao i u filmu, slike izražavaju skrivenu poruku, poruku želja ili strahovanja.“¹⁰

Pošto su igra i istraživanje snenih stanja jedna od preokupacija u stvaralaštva Tarkovskog, javlja se dodatna problematika jedinstva vremena i prostora. Snovi, sanjarije, snoviđenja, sjećanja, iluzije, delirijumi, vizije i epifanije su, pored stanja svijesti, fenomeni koji kreiraju alternativne prostorno - vremenske obrasce, time prekidajući linearno nizanje događaja i kreirajući narativni diskontinuitet. Bez diktature linearne strukture vremena, prošlost može da živi na istoj ravni na kojoj živi sadašnjost; nije izgubljena niti je vrijeme ikad izgubljeno, već postoji u sadašnjosti skupa sa sjećanjem. Jednakom logikom, budućnost, koja je sada samo koncept, misaoni eksperiment o onome što bi moglo biti, svojevrsna futuristička fantazija, može da se sjedini sa vremenom sadašnjim i prošlim, iako će Tarkovski, ljubitelj nostalgije, radije šetati stazama prošlosti.

U njegovim filmskim poemama preovladava osjećaj trajanja i nedovršenosti, prolaska i dolaska vremena u kom likovi, predmeti i događaji djeluju istovremeno aktualno i virtualno, te ih je francuski filozof i filmski teoretičar Žil Delez (Gilles Deleuze) nazvao kristalima vremena, odnosno kristalnim slikama. „Promatrajući širu cjelinu, primjećujemo da percepcija i rekolekcija, realno i imaginarno, materijalno i mentalno, ili bolje rečeno - njihove slike, kontinuirano prate jedna drugu, prikazuju se jedna iza druge, upućujući jedna na drugu do tačke nerazlučivosti. Međutim, ova tačka je precizno omeđena najmanjim krugom, odnosno ujedinjena aktualne i virtualne slike, slike sa dvije strane, aktualne i virtualne u isto vrijeme. (...) Zapravo, ne postoji virtualna slika koja se ne transformiše u aktualnu u relaciji sa aktualnom, a potonja postaje virtualnom kroz jednak relacijski odnos: to je mjesto u kom su njihove suprotnosti potpuno reverzibilne. (...) Nerazlučivosti realnog i imaginarnog, sadašnjosti i prošlosti, aktualnog i virtualnog, definitivno nije produkt glava ili uma, već je objektivna karakteristika ove specifične postojeće slike čija je priroda ambivalentna.“¹¹

Najočigledniji primjer kristalne slike nalazimo u ogledalo, mističnom predmetu kome su pripisivane magijske moći a čiji je odraz istovremeno objektivna slika svijeta sa druge strane stvarnosti. „Ono je, sa druge strane, samo po sebi mjesto razmjene: zrcalna slika je virtualna u odnosu na aktualni lik koji ogledalo odražava, ali aktualno u ogledalu je ono koje napušta lik i

¹⁰ Edgar Moren. *Film ili čovjek iz mašte (antropološki esej)*, 61.

¹¹ Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time-image*, 69.

ostavlja ga samo sa virtualnošću, gurajući ga van vidnog polja.“¹² Ogledala, zatamnjena stakla prozora, jezera i slične reflektivne površine su prisutne u svih sedam filmova Tarkovskog, s tim da je njihovo prisustvo sve veće, izraženije i znakovitije sa odmicanjem vremena, a naročito nakon autobiografskog filma koji, ne slučajno, nosi naziv *Ogledalo*.

Paramnezije, lažna sjećanja i deža vu, prilikom kojeg se neposredna sadašnjost doima kao nešto već viđeno, doživljeno i proživljeno, su fenomeni koji objedinjuju aktualnu sadašnjost sa virtualnom prošlošću i tim aktom komadaju vrijeme na djeliće u kojima ga doživljavamo kao u kristalu. „Taj kristal konstantno smjenjuje dvije različite slike koje ga sačinjavaju, aktualnu sliku prolazećeg vremena i virtualnu sliku prošlosti koja je sačuvana: distinktivna ali neprepoznatljiva i još neprepoznatljivija radi svoje distinktivnosti, jer mi ne umijemo razaznati jednu od druge. (...) Kristal uvijek živi na margini, jer on je sam po sebi nestajuća margina između neposredne prošlosti koja već nije, i neposredne budućnosti koja nije još... Pokretno ogledalo koje beskrajno odražava percepcije u sjećanju.“¹³

Stanja svijesti koja spajaju objektivno sa subjektivnim, odnosno aktualno sa virtualnim: pominjani snovi, sanjarije i snoviđenja, još su jedan primjer vremena viđenog kroz kristal, kao i atmosfera poput sna koja ima snagu da objektivnoj stvarnosti da nestvarne boje, oblike onostranog, virtualni kvalitet.

Sam prostor unutar komponovanog kadra, odnosno mizanscena, kod Tarkovskog funkcioniše kao produžetak psihološkog stanja određenog lika, ili više njih, kreira atmosferu, vizualizira dinamiku ili statičnost unutar slike, te omogućava dublju karakterizaciju. Kako se intimno iskustvo lika izliva u objektivni svijet bića i stvari oblikujući ga, tako se u oblikovanje upliće i ličnost samog autora unoseći niz autobiografskih elemenata, kao i dokumentiranih svjedočanstava svog vremena.

¹² Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time-image*, 70.

¹³ *Ibid*, 81.

UMJETNIČKA SLIKA U KONTEKSTU FILMA, U FILMOVIMA ANDREJA TARKOVSKOG I NJIHOVA ULOGA

Inspirisana stvarnim svijetom, umjetnička slika, u manjoj ili većoj mjeri podražava stvarnost pokušavajući istovremeno da predoči i unutarnji svijet predmeta čija priča će se odvititi u oko i umu promatrača. Sa renesansom, evropska umjetnost razvija tendenciju ka humanizmu, te se počinje interesovati za prirodu i ljude, i za razliku od srednjovjekovne umjetnosti stavlja naglasak na ovaj svijet. Uprkos tome, ona do kraja ostaje odana srednjovjekovnom misticizmu kršćanstva, što je evidentno i u djelima sjevernoevropske, te visoke renesanse. U stvaralaštvu Tarkovskog će se sresti ove dvije struje, kao i renesansni klasicizam, odnosno preporod klasičnih ideja koji počinje sa studijom literature i filozofije antičke Grčke i klasičnog Rima, a rezultira tendencijom ka realizmu u umjetnosti, imitaciji prirode, matematici i geometriji, insistiranju na savršenim oblicima, simetriji, proporciji, pravilima perspektive, iluzionizmu, te dominaciji razuma nad emocijama pri kreativnom djelovanju.

Tarkovski u svojim filmovima uspješno pomiruje potrebu za realizmom, humanizmom i misticizmom, možda na sličan način na koji to uspjeva religijsko slikarstvo evropske renesanse, koje pokušava učiniti prostor slike realističnim makar uz nespretne pokušaje linearne perspektive, istovremeno se zanimajući za mnogobrojne detalje iz svijeta prirode, te za teme iz kršćanskog misticizma, no dajući svetim figurama realizam, ekspresiju i emotivnost ljudskih lica.

Ikona načinjena u bizantskom stilu nema namjeru da podražava prirodni svijet, već želi okarakterisati alternativu spiritualnu sakralnu realnost odvojena od formi, pravila i istina vezanih za stvarnost ljudske egzistencije, te shodno tome funkcioniše kao portal u sakralno vrijeme u kom su se odvijali biblijski narativi. Slično tome, Andrej Tarkovski drži distancu naspram realizma, objektivizma i naturalizma, tvrdeći da ni jedno umjetničko djelo, tako ni film, ne može savršeno prezentirati stvarnost, budući da iza svakog stoje oko, um i srce kreativnog individualca. Međutim, uživajući filmove Tarkovskog, nemoguće je ne primijetiti da usprkos nemogućnosti potpunog realizma, filmovi posjeduju dovoljnu dozu stvarnog da bi nas uveli i ubijedili u sopstvenu stvarnost; uprkos subjektivnosti umjetnosti, komunikacija je uspostavljena i obraća se dubinama naših bića; uprkos težnji ka romantizmu i njegovim idealima, filmovi govore jezikom koji je

razumljivi savremenom čovjeku. Pošto smo, uvjetno rečeno, savremeni, i živimo u svijetu brojnih tehnoloških dostignuća, pored individualca na kojem insistira Tarkovski, tu je i oko kamere, čija je inherentna osobitost da manipuliše zakonima vremena i prostora.

Umjetnička slika koja je sama po sebi tiha i statična uz pomoć kamere dobiva zvuk koji će manipulirati njenim značenjem i sentimentom promatrača, te biva stavljena u pokret što joj daje novu prostornu dimenziju.

U slikarstvu pokret može biti prisutan kao iluzija kretanja, no za filmsku umjetnost pokret je jedan od najznačajnijih elemenata filmskog jezika, dakle u filmu, „konflikt vremena i prostora u kadru i vremena i prostora izvan ivice kadra odlaže se pokretom u kadru, odnosno, pokretom nekog od njegovih elemenata, potom, pokretom kamere, i najzad, montažnim pokretom.“¹⁴ Dok promatramo umjetničku sliku, naše pogled je u pokretu dok luta po platnu, uživa estetski sadržaj prizora i kroji narative; dok u promatranju filma naš pogled stoji uronjen u tok proticanja pokretnih slika na ekranu. Dug, statičan i dubinski kadar omogućava nam da promatramo, makar privremeno, potičuću filmsku sliku na način na koji bismo promatrali djelo slikara.

Mehaničko oko kamere ima mogućnost da se kroz upotrebu krupnog plana koncentriše na jedan detalj unutar cjelokupnog djela, može lagano preći na drugi ili odlučiti da izostavi određene detalje. Koncentracijom na detalje unutar relativno kompleksne kompozicije, gledatelj koji bi inače propustio mikro narative pokušavajući da simultano doživi narativ čitavog djela, sada je u poziciji da ih pomno istražuje dok se odmotavaju pred njegovim očima. „Viđenje je aktivnost koja traje, kontinuirani pokret, stalno držanje stvari na okupu unutar određenog kruga koji konstruira ono što se otkriva nama, onakvima kakvi jesmo.“¹⁵ Promatrajući umjetničko djelo razvijemo svijest i o sebi kao predmetu tuđeg promatranja, odnosno, shvatamo da i mi koji vidimo stvari možemo simultano biti viđeni, što je iskustvo svijeta oko nas i u nama.

Danas, dugo nakon tehnološke revolucije, izuma štamparske mašine, te foto i video aparata koji su omogućili tehničku reprodukciju umjetničkog djela, likovna umjetnost prošlih vremena je percipirana na nov i dosad neviđen način. „Konvencija uvođenja perspektive, koja je unikat evropske umjetnosti i prvi put uspostavljena tokom rane renesanse, smješta sve u oko promatrača. (...) Ova perspektiva čini oko promatrača središtem vidljivog svijeta; kreiranog za promatrača na

¹⁴ Sadudin Musabegović. *Film kao vremenski oblik: Predavanja iz estetike filma*, 23.

¹⁵ John Berger. *Ways of Seeing*, 9.

način na koji bi svijet bio kreiran za Boga. Prema konvencijama perspektive, ne postoji reciprocitet. Nema potrebe da se Bog situira u odnosu na druge, on je sam po sebi situacija. Kontradikcija ugrađena u perspektivu leži u njenoj potrebi da strukturira sve slike stvarnosti kako bi se obratile jednom jedinom promatraču koji, za razliku od Boga, može biti samo na jednom mjestu u jedno vrijeme. Nakon otkrića kamere, ova kontradikcija je postepeno postajala sve očiglednija.“¹⁶ Snimljena slika gubi svoj centar, prevazilazi granice vremena i prostora i, ovisno od konteksta u koji je smještena, postaje dio nečeg drugog.

Tokom gotike, sakralna ili sekularna, slika je bila integralni dio zgrade za koju je naslikana, u kojoj je obitavala i sa kojom je dijelila auru značenja, te je njena unikatnost bila direktno vezana za unikatnost mjesta na koje je smještena. „Ponekad, u crkvama ili kapelama izgrađenim u periodu rane renesanse, promatrač bi imao dojam da su slike na njenim zidovima zapisi o unutrašnjem životu zgrade, te da u svom zbiru kreiraju memoriju određene zgrade u mjeri u kojoj su odgovorne za njenu osobitost.“¹⁷ Renesansa ostvaruje iluziju trodimenzionalnosti u slikarstvu; skreće pažnju na pozadinu i ispunjava je detaljima; spušta interesovanje sa Neba na Zemlju; prestaje se fokusirati na ideale i promatra život kroz leću realizma; napušta stoicizam i nastoji prikazati autentičnu emociju; i na posljetku, počinje promatrati umjetnički sliku kao otvoreni prozor što gleda u ovozemaljsko komunicirajući sa onostranim, te sada ne mora biti integralni dio prostora, postajući svijet za sebe.

Slika, iako je mogla biti premještena, i dalje je postojala samo u jedini, na jednom mjestu i u jedno vrijeme. Snimivši određenu sliku i omogućivši joj da se pojavi simultano na više mjesta, kamera je narušila njenu unikatnost i slomila njeno značenje, koje ostaje transformirano, fragmentarno, nekonzistentno. Jednu od umjetničkih slika koje se pojavljuju u njegovim filmovima, Tarkovski će smjestiti u kontekst porodične kuće, te će slika poprimiti njeno značenje kao i značenje ljudske interakcije koja će se odvijati u njoj; u drugom filmu će detalj sa figurom Ivana Krstitelja iz sakralne crkvene umjetnosti smjestiti na močvarno tlo, pod vodu, što će pojačati znakovitost detalja istovremene zaboravljajući na ostatak velikog poliptiha; a u većini će kamera istraživati naslikano djelo kroz njegove fragmente, detalj po detalj omogućavajući gledateljima da

¹⁶ John Berger. *Ways of Seeing*, 16-17.

¹⁷ Ibid, 19.

postepeno percipiraju manje narative slike, jedan po jedan; dok će pojedine slike biti prikazane u originalnom koloritu, a ostale u monohromatskom, ahromatskom ili toniranom izdanju. Za sve navedene primjere jedno je sigurno, originalni utisak, način percepcije i izvorno značenje djela je zauvijek promijenjeno.

Klasične umjetničke slike koje igraju ulogu u filmovima Tarkovskog, što već možemo naslutiti, nisu samo uokvirena djela sa estetskom funkcijom, već često služe kao okvir datog filma izražavajući njegovu ideju putem vizualnih sredstava, dodatno objašnjavajući narativ ili sažimajući njegovu moralnu priču. Ponekad funkcionišu kao prozor u svijet prošlosti, uljepšan nepouzdanašću sjećanja i nostalgijom; a nekad približavaju gledatelje svijetu drugačijem, često upravo suprotnom, od onoga u koji su bačeni likovi filma.

Bol, beznade i bespomoćnost Ivanove egzistencijalne situacije rezimirani su u apokaliptičnom drvorezu Albrehta Direra (Albrecht Dürer), dok je njegova žalosna čežnja za majčinskom figurom pojačana prizorima bogorodice Marije sa djetetom; novu obojenu dimenziju *Andreja Rubljova* posjetit ćemo kroz epilog sa dinamičnim detaljima djela njegovog života u svetoj umjetnosti; zemaljski pejzaži u *Solarisu* veličaju prirodu, humanitet i ljepotu Zemlje naspram mehaničke, utilitarne i hladne svemirske stanice na vanzemaljskom moru, dok simultano funkcionišu kao portal nostalgije vizualizirajući čežnju sa rodним krajem i predjelima koji su ostali iza posade na Solarisu; *Ogledalo* nastavlja tradiciju povezivanja Brojgelovih (Pieter Bruegel) pejzaža sa željom putovanja u sopstveno djetinjstvo i uvodi Da Vinčijev (Leonardo da Vinci) portret mlade žene koja dijeli vizualne i nagovještava psihološke sličnosti sa Majkom; Dela Frančeskina (Piero della Francesca) Bogorodica objelodanjuje probleme žene unutar patrijarhalnog društva, dok sa druge strane daje sakralnu notu cjelokupnom djelu; i napokon, *Poklonstvo mudraca* oblikuje atmosferu posljednjeg filma, utječe na njegove vizualne komponente i toniranost slike, potiče likove na riječ i djelovanje, te uspjeva da u sebe sažme idejnu suštinu cjelokupnog filma.

Pošto smo zakoračili dovoljno duboko u celuloidnu šumu vizualne poezije Andreja Tarkovskog, nema nam povratka. Preostaje nam samo da posjetimo njegove filmove, jedan po jedan i u njima prepoznamo ono što je potrebno da bismo shvatili poetski svijet koji je natopljen simbolizmom, spiritualnošću i personalnošću, a oslobođen ograničenja koherentne logike, zakona prostora i vremena, te podčinjavanja vizualnoga narativnom.

MOJE IME JE IVAN I JA ŽIVIM APOKALIPSU ALBREHTA DIRERA



Prije slike bijaše zvuk “ku-ku, ku-ku, ku-ku”, ponavljajuće oglašavanje sata sa kukavicom i potpuna tama iz koje se postepeno probija lice plavokosog dječaka, djelomice skriveno iza granja četinara i paučine umivene jutarnjom rosom. Intima krupnog plana se gubi dok se kamera penje uz stablo, možda poput pauka koji je vješto ispleo mrežu, i prati dječaka koji izlazi iz kadra i vraća se u njega, bezbrižno, i za tren ga vidimo u daljini, u totalu, u šumi iz sna. Najednom, u idućem kadru i krupnom planu prepoznajemo lice ovna, i pitam se da li ono dolazi iz istih predjela stvarnost iz kojeg je stigao i glas mehaničke kukavice, te da li kontrapunktni kukavičji glas i kontrapunktna izmjena kadrova naslućuju da je riječ o viziji iz registra sjećanja, sna, fantazije, fantazmagorijske, ili neke druge retrospekcije, odnosno inspekcije nesvjesnog uma. Šta je narativna, dramska i psihološka funkcija tih audio-vizualnih motiva saznat ćemo kasnije, a odmah šta označava odsustvo boje u filmu, koje će se nastaviti do kraja.

„Andrej Tarkovski je boju smatrao primarnom preprekom u pokušajima da kreira autentičan osjećaj istinitosti na ekranu. Sa jedne strane pošto je boja prvenstveno sredstvo kojim slikar utječe na gledatelja, metod posuđen iz likovne umjetnosti, te je film koji se koristi bojom kao dominantnim dramskim elementom u kadru udaljen od istinitosti, originalnosti, te svoje estetske

vrijednosti.¹⁸ Sa druge strane, prisustvo boje u filmu je manje pitanje estetike, nego komercijalne pogodnosti, a film kojem je materijalni faktor iznad estetskog ne pripada polju umjetnosti već ekonomije. Ovaj efekat se, prema Tarkovskom, može neutralisati putem alteracije boja i korištenja monokronih sekvenci, tako da utisak kompletnog spektra može biti raspoređen i umiren. „Priznajući da njegova tvrdnja djeluje pomalo čudno, Tarkovski vjeruje da usprkos tome što je svijet oko nas obojen, crno - bijela slika bliža psihološkoj i naturalističkoj istini u umjetnosti.“¹⁹ Nakon njegovog drugog filma, dosljedna ahromatika će posustati, ali će ostati neizostavni dio osobitog kolorističkog koda, od *Ivanovog djetinstva*, kojem se upravo vraćamo, pa do *Žrtve*.

Visoki valerski indeks sugerije da je sunce jako, a bez obzira na kolorit opažamo da je vegetacija preporođena, livada ocvjetala, a mi, gledatelji, predodređeni da pratimo let leptira i razigrano trčanje dječaka kroz polja zemaljskog Edena. Kamera, poput pomenutog leptira, pravi krugove oko njegovog nasmijanog lica i kroz klasične instrumente čujemo njegov smijeh. Lice se lagano podiže uz krošnjju i već je na nebu, sa kojeg se spušta, poput ptice, te iz ptičje perspektive opažamo seosku ulice, ženu sa limenom kantom i kameni bunar. Kamera gleda kroz oči dječaka preuzimajući njegovu perspektivu, prvo lice, i mi vidimo ono što on gleda, sada smo već sigurni, ne u aktualnom svijetu. Kamera potom napušta Ivana i poput samosvjesnoga bića odlučuje da prati prirodni reljef, stijenje prekriveno suvim rastinjem, korijenje stabla i među njim poznatog leptirića, da bi mu se vratilo, kao i poznatom akustičkom lajt motivu „ku-ku, ku-ku, ku-ku“, specifičnom za ovaj segment filma. Korijenje se probija kroz suhu zemlju i bježi u svim smjerovima, a Ivanovo lice, u krupnom planu i savršenom profilu, baca pogled ispred sebe, lijevo, što sugerije retrospekciju, vraćanje u prošlost, dok tamna pozadina budi osjećaj zarobljenosti, klaustrofobije i bivanja živim zakopanim.

Ovo mračno predskazanje tjera koncentrirani snop svjetlosti koji se spušta na njegovo lice i prisiljava ga da se štiti dlanom. Trčeći u suprotnom smjeru, Ivan se udaljava od kamere i stiže do žene koju smo maločas vidjeli sa neba. Dječak prilazi kanti koju je nosila žena, saginje se i poput životinjice pije iz nje, primjećujemo, bistru vodu. Govori joj, što su prve riječi u filmu: „Mama, tamo je pijevac“, na šta mu ona uzvraća osmijehom. I dalje nasmijana, podlakticom briše znoj sa čela, baca pogled u daljini, a idući izraz njenog lica sugerije hibrid iznenađenja, zabrinutosti i

¹⁸ Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 138.

¹⁹ *Ibid*, 139.

straha. Kamera počinje da se trese, krivi i pada prema ženi čiji osmijeh metamorfozira u grimasu užasa dok se idilična muzika pretvara u pucnjavu, a dječakova verbalna razigranost u agonalni povik „Mama!“

On se budi iz virtualnog i vraća se u aktualni svijet, a gledatelj je, sa ili bez znanja o tome, bio svjedok materijalizacije vremena u trenutku u kom se javlja sentiment značaja, autentičnosti i istinitosti koji prevazilazi polje optičke i akustičke situacije na ekranu, predočene nevidljivosti, odnosno, jedinstva virtualne i aktualne slike. Kristalna slika, ili izravna slika vremena, koja je temelj Delezovog koncepta slika - vrijeme, ostvaruje se u ovom nevidljivom jedinstvu mentalnog snimka događaja iz prošlosti sa sadašnjošću u kom se snimak očituje. Poput dvostranog ogledala ova jedinstvena slika dijeli sadašnjost u dva smijera, gdje jedan ide prema budućnosti, dok se drugi vraća u prošlost u raskolu koji omogućuje ovu sliku vremena.

Paukova mreža koja je sakrivala Ivanovo lice i dominirala u kompoziciji prvog kadra je vizualna informacija sa ikoničnom vrijednošću i sugerise ideju zatočenosti: možda djeteta u svijetu u kome nema mjesta za djecu; ili ipak zatočeništva u vlastitoj prošlosti, u sjećanju, sanjariji ili snu; bivanja zatočenim u mrežu tragičnog determinizma sudbine, nemogućnosti voljnog djelovanja, impotencije u životu, kao i odsustva nade i vjere u budućnost. Smješten u prvi plan, taj vizualni motiv priziva tjeskobu u inače idiličan prizor, kreirajući osjećaj skučenosti, zatočenosti i uznemirenosti (*ilustracija 1*). Prve Ivanove riječi osim kao simbole, možemo promatrati i kao autobiografske momente filma. Naime, njegova sestra Marina je u jednom od intervjua izjavila kako su jedne od prvih rečenica mladog Andreja bile „Mama, tamo je pijevac“, te da naoko nepovezan prikaz jarca u krupnom planu vuče inspiraciju iz njihove rane porodične fotografije.²⁰

U jednoj od uvodnih scena aktualnog, kamera lagano istražuje malene plodove divlje vegetacije koje je Ivan prikupljao na nacističkoj teritoriji Sovjetskog Saveza, on hitro i svojeručno piše izvještaj neposrednog uhođenja, a gledalac sluša razgovore nepoznatih muškaraca na njemačkom jeziku, i možemo pretpostaviti da je to jedan od razgovora kojem je tajno posvjedočio Ivan. Ovo je drugi primjer kontrapunktnog zvuka do sad, Ivanovo sjećanje probuđeno u svrhu rekapitulacije

²⁰ Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Str. 70.

istraživačkog pohoda i artikulacije njegovih plodova, koje se aktualizira kroz sferu auditornog fenomena koji ne korespondira sa slikom.

Ivan se budi u skućenoj tamnoj utrobi sačinjenoj od komada mrtvog stabla na kojoj se vide tragovi izgubljenih godina. Kamera ga prati sa neobičnih, visokih i niskih, zakrivljenih uglova, ostavljajući dojam dezorijentacije, dok dječak juri iz te drvene vjetrenjače, izlazi i ulazi u kadar dok se dim diže sa zapada pozivajući zloslutnu muziku. Tražeći pravi put, dječak ide ka jedinom izvoru svjetlosti, Suncu, koje objelodanjuje tlo prekriveno ljudima koje pohodi vječiti san.

Bila u pitanju napuštena vjetrenjača, ruševine ili vojska dugih stabala, od početka do kraja sekvence nešto se uzdiže nad Ivanom i prijeti mu poput zlog boga. Razmjer figura na pomenutim kompozicijama sugerije Ivanovu malenkost i nemoć da se suprotstavi višim silama, prirode i društva, te uzme svoj život u vlastite ruke (*ilustracija II*). Kamera se sada spušta niz beživotno stablo, jednakim tempom kojom se dizala uz njega u prethodnom snu, sugerisući pad iz idealnog svijeta snova u svirepu stvarnost rata. U mračnoj i zloslutnoj močvarnoj šumi Ivana okružuje bodljikava žica imitirajući scenu iz sna sa paukovom mrežom i pojačavajući njeno značenje (*ilustracija III*).

Noćna mora je stvarnost njegovog života i funkcionira kao opozicija svijetlom, nevinom, idealnom, raspjevanom i pitoresknom svijetu jedinstva djece, životinja i prirode. Aktualni svijet jer mračan, korumpiran, materijalan i manjkav, prijeteći tih i bezbojan, on stavlja čovjeka naspram prirode okrećući Zemljane jedne protiv drugih. Ivan je dijete izgubljenog djetinstva, žrtva rata i svjedok apokalipse u kojoj želi biti heroj, iako to nikad nije. „Prema riječima Tarkovskog, u filmu su odsutni i djetinjstvo i rat, pošto su dio prošlog vremena, a odsustvo spektakularnih prizora bitke tu je kako bi oslobodilo junaka, kao i sam rat, uzaludnog heroizma i lažne slave.“²¹ Pošto je Tarkovski bio Ivanovih godina na početku Drugog svjetskog rata, njemu je ovo stanje duha dobro poznato, a identifikacija sa protagonistom je neminovna. Ivan je njegovo „lirsko ja“, jer i njegovo i Ivanovo djetinjstvo je proždirao rat. „Ivan je star prije svog vremena, on je uhoda u zemlji mrtvih.“²²

Formalno, u filmu postoje četiri sekvence sna, no mnogo toga u aktualnom nalikuje na san i ponekad se čini da san probije zid virtualnog i ostavlja svoje tragove u stvarnom svijetu. Naredni

²¹ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 27.

²² Ibid.

snovi su puni takvih momenata i u njima osjećamo transformaciju svakodnevnih profanih predmeta u simbole, njihovo probijanje iz snova u stvarnost i ponovni povratak iz stvarnosti u predjele snova.

Unutar ruske baze, kamera bez žurbe istražuje tlo stižući do limenog lavora sa vodom čiji mir narušava neprestano kapanje, koje, za tren saznajemo, dopire sa opuštene ruke usnulog Ivana. Tražeći porijeklo vode, kamera pretražuje sobu i primjećujemo da su zidovi izmijenjeni, te da se promatrač nalazi na dnu drvenog bunara. Sada smo sasvim sigurni, nastupa drugi san.

Otvor je u formiran kao kvadrat, okvir unutar okvira, nebo svijetlo i vedro, a pod njim prepoznajemo lica Ivana i njegove majke, onakva kakvim smo ih zapamtili iz idile prvog sna. Ivan baca vrteću sjemenku javorovog stabla provjeravajući dubinu bunara koju oboje komentarišu, istraživajući je protom pogledima. Majka veli da je bunare toliko dubok, a voda toliko vedra da se u njemu mogu vidjeti zvijezde noći, bilo koje zvijezde, sve zvijezde sa neba. Ivan se čudi jer je dan, no noć je za zvijezde, što dodatno nagovještava nadrealnu atmosferu sna čija je logika drugačija od logike na koju smo navikli u budnom stanju. Ivan proteže ruku ne bi li dohvatio jednu od usijanih kugla i primjećujemo da se sada nalazi na dnu tog istog bunara, gdje ponovo čujemo glas Nijemca: „Ne bi trebalo da toliko brineš oko sitnica“, govori nam i nastavlja. Čujemo pucanj i majka se gubi iz vidnog polja dok njen svileni šal pada ka dnu skupa sa limenom kantom, ka dnu i ka Ivanu. Idući kadar prikazuje mlaz vode koji pada preko njenog nepomičnog tijela što se proteglo pokraj bunara. Ovdje se završava drugi san, traumatično kao i prvi.

Epizoda unutar i okolo spaljene kolibe se formalno ne tretira kao san, no mnogo toga nam daje za pravo da vjerujem da je riječ o njemu. Neposredno prije potonje epizode, Ivan bježi iz vojnog kampa nakon saznanja da će „za svoje dobro“ biti smješten u vojnu školu, te u putu nalazi spaljenu brvnaru u kojoj se odmara. Liježe na sijeno, a kamera ga napušta i prati kroz ostatke drvenog krova tamne oblake koji žurno prolaze nebom, možda one oblake dima kojima smo već bili svjedoci, dima sa zapada. Ponovo smo svjedoci kompozicije na kojoj okolina potiskuje Ivana (*ilustracija IV*), te ga promatramo iz spaljenog skeleta čije daske opkoljavaju dječaka pružajući zaoštrene ivice ka njemu poput mačeva. Pojedine su ukrštene, no većina je usmjerena prema očiglednoj tački gledišta, Ivanu. Iza njega se ističu još stojeća vrata srušene kuće, te dva ogoljena stabla čije je krošnje zamijenio dim. Ekspresivna vrijednost linija koje su poistovječene sa daskama je pojačana

prostorom koje zauzimaju na kompoziciji. Ivan djeluje bespomoćno naspram svirepog svijeta koji se hrani njegovim beznađem.

Pijevac, možda onaj na kog se odnosi prva Ivanova replika u filmu, iako vezan za nogu, slijeće na krov, ispušta kukurijek i označava početak snene sekvence. Neznani starac ga brzo utišava, vuče ka sebi i hvata u naručje, a Ivan oprezno prilazi. Vrata se otvaraju i zatvaraju dok kroz njih pratimo starca koji sa uokvirenom slikom pod rukom traži izgubljeni ekser, u čemu mu dobrovoljno pomaže Ivan. „Ne, nije taj“, tvrdi starac koji kroz priču sugerije na prolaznost stvari, možda pošto je i on u području duhovne tranzicije, čovjek zarobljen u limbu, ili sablast koja ne može napustiti mjesto nam kom je izgubila život. Pita ga za majku, da li je još živa, i po Ivanovoj reakciji zaključujem da nije, te da je i starac izgubio važnu ženu iz svog života. Potom primjećujemo bunar kraj kuće koji neupitno podsjeća na spaljenu varijantu bunara iz Ivanovog drugog sna. Starac rukavom briše sliku i prislanja je o zid. Prepoznamo profil Lenina i Staljina, diplomu, nepoznato ime na njoj. Njegova supruga se uskoro vraća kući, on govori za sebe, i morat će da raspremi kuću kako bi je dostojanstveno dočekao. Ponovo zvuk pucnjave, komad drveta pada sa spaljenog stuba i poput vjetrokaza pokazuje na zapad, automobil bučno prilazi, poznati vojnici su došli po Ivana.

To što starca ne vidi niko osim Ivana, između ostalog, sugerije da je riječ o snu, te da je taj starac, zapravo, u simboličkom smislu Ivan, ostario prije vremena, sam i bez ikog svog, izgubljen u mješavini nestvarnih snova i ostvarene noćne more u kojoj živi, dijete bez nade u svijetu mrtvih u kom na njega čeka još samo smrt. Ivan se u odlasku proteže iz auta i spušta na rub bunara hljeb i konzervu, ostavljajući ih starcu kao akt milostinje, ili ipak prinosi žrtvu antropomorfnj sablasti pokušavajući da tako kupi vrijeme, koje sve brže ističe.

U jednoj od narednih scena prvi put će se pojaviti prepoznatljivi leteći motiv filmova Tarkovskog, po kome je jedan od narednih filmova dobio ime, ogledalo, u ovom slučaju ovalno, krupno i robustno, sa fino izrezbarenim ali oštećenim okvirom od drveta i sa Kolinovim ponešto uprljanim odrazom na svojoj površini. Kasnije će preko njega proći i ostali likovi, nerijetko Ivan koji će boraviti u toj prostoriji i tu doživjeti svoj drugi neformalni san. „Ogledalo predstavlja istinu koju otkrivamo, ako stojimo pred njim, istinu o sebi, i u simboličkom registru funkcioniše kao sredstvo prosvjetljenja. Ono je simbol mudrosti i znanja, no ukoliko je njena površina prašnjava ili

generalno nečista, ono postaje simbol pomračenja uma neznanjem.²³ Kada Kolin po prvi put prilazi ogledalu, on to čini kako bi se oprao ruke i umio lice na spremniku sa vodom otkačenim o zid, te mu ogledalo, bez njegove namjere, krade odraz, mjestimično zaprljan kapima vode i čvrstom prljavštinom. Ovaj kadar simultano učestvuje u simboličkom prljanju i pročišćavaju Kolina, gdje ga prlja njegov odraz u ogledalu, odnosno pokazuje mu prljavštinu sopstvene duše, dok ga pročišćava tekuća voda iz spremnika. Za Deleza, ogledalo je svojoj formi labirint, parabola po prirodi, mjesto vječne oscilacije između aktualnog i virtualnog, prostor koji se bavi sjećanjem, prolaznošću, vremenom prošlim, i koji spaja niti različitih polja realnost u „univerzalno jedinstvo“. Konkretno u *Ivanovom djetinjstvu* egzistiraju dvije realnosti, sadašnjost Drugog svjetsko rata i predratni period koji spoznajemo retroaktivno u posredstvu miksture Ivanovih snova i sjećanja.

Scena koja slijedi će prvi i jedini put u filmu uvesti poznatog umjetnika direktno; njegovo ime kroz govor likova, a par djela kroz monografiju koju će uskoro sa zanimanjem listati Ivan. Svjedoci smo majstorskih grafika u sceni što spaja rat kao tragediju društva, rat kao personalnu patnju i rat kroz viziju njemačkog umjetnika. Monografija pronađena u drvenom sanduku, koji otvara Galcev pokušavajući da zainteresira Ivana za različite magazine, je ratni plijen sovjetske vojske. Promatrajući biblijske prizore u njoj, Ivan prepoznaje prizore ratnih užasa kojima je i sam bio svjedok i to vokalizira. Ostali se spremaju da idu na misiju sa druge strane rijeke i prije nego napuste prostoriju čuti ćemo zvuk iz gramofona, koji je iznenada, na čuđenje ostalih proradio i obratio im se stihom ruske narodne ljubavne pjesme, koja u ovom kontekstu gubi vezu sa ljubavlju: „Recite Maši da ne ide preko rijeke.“

Prvo djelo kojem svjedočimo unutar monografije je *Četiri jahača apokalipse (ilustracija V)*, četvrti od petnaest drvoreza Albrehta Direra kompiliranih u *Apokalipsu* koja izlazi pred oči javnosti 1498. godine, ilustruje najupečatljivije scene iz novozavjetne *Knjige otkrivenja*, upozorava čovječanstvo na simptome svijeta kome uskoro dolazi smaknuće i obećava pravovjernim dolazak carstva Božjeg, a što priliči neizvjesnost pri kraju starog i početku novog stoljeća. „Četiri konjanika bi sudeći prema izvornom tekstu trebala da gaze svijetom samotno, bez direktnog kontakta sa ljudima, no u Direrovoj imaginaciji i na prikazu oni formiraju eskadron koji bijesno maršira preko

²³ Žan Ževalije i Alen Gerbran. *Rečnik simbola*, 625.

gomile ljudi, bespomoćnih, očajnih i zapomagajućih žrtava.²⁴ Da bi postigao željeni efekat, Direr kombinira principe koncentracije i dramatizacije, poklanja posebnu pažnju detaljima, bogatstvu teksture, čistoći oblika i sjenčenju, koje ne zaostaje za mogućnostima crteža, kako deskriptivne tako i ekspresivne linije, te svodi u jednu ravan tri egzistencijalna prostora dinamične dijagonalne kompozicije: dno popunjavaju žrtve među kojim su pred smrću jednaki seljaci, plemstvo i sveštenstvo; drugi i središnji sloj zauzimaju četiri jahača (Antikrist, Rat, Glad i Smrt), dok treći sloj, nebo, pripada Arhanđelu i božjoj svjetlosti i slavi.

Sva četiri konjanika posjeduju predmet bogat simbolizmom, pa čak i blijedi konjanik, koji u ovom prikazu rukama drži jednostavno stilizovan trozubac, iako konjanik opisan u *Otkrivenju* nema oružje. U samom lijevom kutu grafike, pod nogama Smrti, proviruje maliciozni oštrozubi reptiloidini monstrum koji se sladi glavom biskupa, što je metafora Direrovog ličnog predviđanja slijeda događaja koji će nastupiti sa protestantskom reformacijom i padom značaja rimokatoličanstva, centralizacije kršćanskog autoriteta u Vatikanu i papstva. *Četiri jahača apokalipse* su manje doslovna, ali sveprisutna u *Ivanovom djetinjstvu*, kao četiri ovozemaljske pošasti koje uništavaju njegov svijet i svjetove onih oko njega, ali i kao likovni utjecaj Direrovih kompozicijskih rješenja na montažu, fotografiju i kompoziciju kadra u filmu.

Kada Ivan okreće narednu stranicu, ponešto pocijepani zaštitni papir prekriva sve sem bolne grimase pod kopitama pogaženog čovjeka nad kojim u bijesnom zanosu uzdiže mač drugi konjanik, onaj koji je više od svih obilježio Ivanovo djetinjstvo, Rat (*ilustracije VI i VII*). Što se tiče dominacije likovnih elementa, budući da je *Ivanovo djetinjstvo* snimljeno u anakronim bojama često izraženih valerskih kontrasta, linija i njeno psihološko dejstvo su istaknuti, a smjerovi su često kombinirani radi dinamičnosti, na sličan način kao kod Direra (*ilustracije IV i IX*). Scene u brezovoj šumi akumuliraju niz vertikalnih linija koje inače sugerišu aspiraciju ka nebu, uzvišenost i rast, no povremeni dijagonalni presjeci i nelagodan odnos Kolinove agresivnosti i Mašine defanzivnosti kreira u umu gledatelja anksioznost u kojoj visoke tanke breze djeluju kao prijeteće rešetke zatvora koje opkoljavaju likove (*ilustracije VIII i IX*).

Naredna Direrova djela direktno prikazano u film, iako ne imenovano, su *Portret Urliha Varnbilera*, te *Vitez, smrt i đavo*, jedan od ti magnum opus bakroreza izrađena između 1513. i

²⁴ Erwin Panofsky. *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 53.

1514. godine na kojima ne možemo ne primijetiti savršenstvo u umijeću korištenja linije kakvo je nakon svojih poznatih putovanja stekao Direr (*ilustracije X i XI*).

Pomenuti bakrorez se u filmu pojavljuje fragmentarno, prvo naglavačke, a zatim ispravno i na svega par sekundi, no ipak ostavlja značajan trag na djelo Tarkovskog, kao i ostatak „svetog“ trojstva: *Melankolija I* i *Sveti Jeronim u ćeliji*. „Tri gravure, iako približno jednakog formata, nemaju primjetan kompozicijski odnos jedna sa drugom i teško da se mogu smatrati popratnim djelima u tehničkom smislu. Usprkos tome, one formiraju spiritualno jedinstvo kroz simbolički prikaz tri životna puta od kojih svaki korespondira sa određenom skolastičkom vrlinom, u ovom primjeru morala, vjere i intelekta. „*Vitez, smrt i đavo* tipizira život kršćana u svijetu odluka i djelovanja; *Sveti Jeronim u ćeliji* život svetog čovjeka u spiritualnom svijetu sakralnih kontemplacija; *Melankolija I* opisuje život sekularnog genija u racionalnom i imaginativnom svijetu nauke i umjetnosti.“²⁵ Tragove sva tri djela, izuzetno bogata simbolizmom, ikonografskim detaljima i vizualnom dramom, ćemo osjetiti u ovom i narednim djelima Tarkovskog, iznad svih u *Andreju Rubljovu*, no budući da se samo prva od tri majstorske gravure neposredno pojavljuje u *Ivanovog djetinjstvu*, njima će biti posvećeno više pažnje.

Pri prvom pogledu na djelo, mogli bismo pomisliti da umjetnik strahuje od praznog prostora, jer čitav papir je ispunjen detaljima, a tragove bijele praznine neba naziremo tek u gornjem desnom kutu (*ilustracija XII*). Većinski dio prostora zauzima vitezov konj, predstavljen iz punog profila, kako bi pokazao savršenstvo svoje proporcije, nepogrešivu anatomiju, te idealan ritam, postignut vizualnim podražavanjem pozicije koju bi konj savladao u školi jahanja: on je ispravan i ponosan sa podignutom prednjom nogom i kopitom zakrivljenom tako da formira polumjesec; dostojanstveno galopira u svom sjaju i snazi. Ukoliko napravimo komparaciju između Vitezovog konja i onog na kome jaše Smrt, primijetiti ćemo da je potonji slika iscrpljenosti, nemoći i rezignacije, što nam sugerira da su pokušaju Smrti da zavede Viteza put straha ostali neplodni, te da Vitez, zaštićenim Božjim oklopom, nevidljivim štitom vlastite vjere i plemenitim srcem, ide odlučno ka svom cilju. Pod nogama konja ide pas, u simboličkom registru „čovjekov vjerni pratilac i vodič kroz noć smrti i dan života“²⁶, a pod njegovim nogama gušter, koji korača u suprotnom smjeru u odnosu na ostale likove, a koji simbolizuje „dušu u njenoj potrazi za svjetlošću“²⁷, no

²⁵ Erwin Panofsky. *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 151.

²⁶ Ibid, 666.

²⁷ Ibid, 258.

budući da ne korača skupa sa herojem, simbolizam se izvrće, te je njegova potraga usmjerena ka tami, bezbožju, zlu, a on simbolizira nadolazeću opasnost. Taj simbolizam pojačava i lubanja u lijevom kutu smještena ispred nogu Vitezovog konja i na njegovom putu, „simbol ljudske smrti, ali i onoga što nakon smrti preživi“²⁸. Smrt podsjeća Viteza na prolaznost ljudskog života mašući pješćanim satom, a Đavo, sa licem mutiranog ovna svinjske njuške, gleda za njim nemoćno, dok Vitez kao otjelovljenje moralne vrijednosti ostaje neizazvan, neiskušen i neokaljan.

Stabla u pozadini su nešto tamnija i sasvim ogoljena, kao i šiblje, te korijenje koje se probija kroz zemlju, i neodoljivo podsjeća na stabla iz Ivanovih snova i zaraćene stvarnosti. Konji u Ivanovom snu na plaži prikazani su iz profila, kao i Direrov konj, ali u aktu jedenja jabuka razbacanih po plaži (*ilustracija XIII*). Bijeli pijetao na dimnjaku izgorjele kuće nalik je pijetlu sa Direrovg bakroreza *Grb za lavom i pijetlom (ilustracije XIV i XV)*; zvono iz crkve je uvećana verzija zvona sa *Melankolije I* na kojoj prepoznajemo i zakrivljeni nož sličan onome koje je Galcev naslijedio od prijatelja izgubljenog u ratu i potom ga dao Ivanu na čuvanje. Dok Kolin uz pomoć periskopa osmatra teritoriju pod njemačkom komandom, kamera hvata prizor zlokobne, prijeteće, ali ekspresivne ljepote mračnog: tijela dvojice mladih ruskih vojnika obješena o granu nekog stabla sa natpisom obješenim o vrat jednog od vojnika koji glasi „Dobro došli!“ Ovaj prizor simultano otjelovljuje strah od nasilne smrti, obećava opasnost na putu, ispituje granice ljudskog kapaciteta za zlo, žali za bačenim životima i prije svega bačenom mladošću, te ukazuje na apsurd ljudske tragedije kakva je rat. Ovaj prizor je upozorenje onim koji mu svjedoče, on je vjesnik zle sreće i ispunjava istu funkciju kao i lubanja na Direrovim grafikama, ali i u umjetnosti generalno. Ona je memento mori koji nas podsjeća na sopstvenu smrtnost, a u određenom kontekstu ima i proročku vrijednost, što se na posljertku filma pokazalo ispravnim.

Sličnosti između *Ivanovog djetinstva* i Direrovih grafika citiranih u njemu su prilično iscrpljenje, te je preostalo da nešto kažemo i o razlikama koje su, prije svega, uslovljene različitostima između filmske i umjetničke slike. Osnova kompozicije grafika, usprkos inovacijama svoga doba, odgovara srednjevjekovnoj, te prizoru pristupamo frontalno, a tačka gledišta je neutralna i vodi nas ka centru i najkrupnijim figurama. S druge strane, u *Ivanovom djetinjstvu*, perspektiva, rakurs i plan se mijenjaju ovisno od sentimenta koji redatelj želi izazvati u gledatelju. Direr se bavi mjestom religije, društvenim idealima i kolektivizmom, dok je Tarkovski zainteresiran za

²⁸Erwin Panofsky. *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 505.

individualizam, lične ideale, te problem vjere kroz iskustvo pojedinca. Svi likovi na Direrovim grafikama, izuzev portreta istaknute ličnosti, su ljudi – ideje, predstavnici određenih vrlina i mana, ideologije, kao u moralitetu. S druge strane, Tarkovskog zanima sudbina jednog ratnog siročeta, koje je po mnogo čemu poput mnogih, no istovremeno individualizirano do neponovljivosti. Naspram Direrovog racionalizma stavljen je sentimentalizam, naspram sakralnog profano, naspram vječnosti krhkost ljudske egzistencije, a Direrove grafike su transformirane kroz paralelizam, komparaciju i nove simboličke spojeve sa filmom.

Jednu od narednih scena u filmu smatram neformalnim snom, pošto spaja elemente budnosti sa sjećanjem na traumatičnu i realnu prošlost sa fiktivnom prošlošću, te Ivanovom fantazijom o osveti čija reprezentacija poprima karakteristike noćne more. Na početku pratimo Ivana koji podiže i kači teško željezno crkveno zvonu, koje smo povremeno promatrali i tokom filma. Na zidu plamti svijeća i tjera tamu od sebe. Ivan, držeći nož, bježi u tamu, prikriva se, šunja, uhodeći nekog ili nešto, potom uzima drugi nož i pogađa svjetiljku uklanjajući jedini izvor svjetlosti u prostoriji. Bez brige, on posjeduje džepnu baterijsku svjetiljku koju pratimo u delirijumu rasplesanu svjetlost dok artifičijelno objelodanjuje dijelove prostorije. Detalji se otkrivaju pred očima gledatelja. Čujemo ono što i Ivan, govor na njemačkom, a zatim vrisku mladih ljudi koja se mučno preobražava u naricanje i plač, te pratimo poznati tekst sa zida koji završava sa „Osveti nas“.

Na posljjetku dinamične sekvence Ivanovo lice je obasjano svjetiljkom koju drži neko, ali ko? Kamerman, implicirani gledatelj, Ivan koji promatra sebe kao imaginarnog drugog i simbolički otkriva svoje ljutito lice u tami nespješnoga, možda nepokretni pokretač, ili je ovo znak da smo zašli u područje nadrealističkog i oniričkog. Kao i kamera, muzika je puna distorzije, drame i napetosti, te otkriva različite osobe iz Ivanovog života prije Rata, sve u tami iste prostorije i sve u negativnom stanju duha, u kom je i Ivan. Kamera se zaustavlja na zvonu, kojem će zazvoniti Ivan ne bi li tako otjerao ovu moru. Čujemo glasove gomile, i navijanje, a zvonu nastavlja da se oglašava bez fizičke stimulacije. Ivan se obraća otkačenoj uniformi koja je njegov simbolički neprijatelj, ubojica njegove porodice, onaj čije će kosti da smrska njegova dugo sanjana osveta. Taj razdirući monolog se okončava u prijetnjama, suzama, granatiranju koje nas vraća u aktualno i otkriva pod fasadom ukošenu fresku Bogorodicu sa djetetom izrađenu u bizantskom stilu (*ilustracija XVI*).

Prizor identične Bogorodice sa novorođenim Isusom odigrati će svoju ulogu u još jednom i slijedećem kadru, u sceni sa Kolinom. Tokom Ivanove noćne more imali smo dojam da se freska

nalazi unutar prostora u kome je Ivan ili u neposrednoj blizini i njegovom vidnom polju, no scena sa Kolinom pokazuje istu fresku na oskudnim ruševinama pravoslavne crkve. Asocijativnom montažom i upotrebom prepoznatljivog likovnog elementa Tarkovski je Ivanovu agoniju povezao sa zamišljenom zabrinutošću Kolina koji pripaljuje cigaretu i baca pogled u daljinu.

U posljednjim minutama filma ćemo saznati da su Kolin, a zatim i Ivan pali kao žrtve Rata kratko prije njegovog okončanja, a i jedno u drugo saznajemo kroz svjedočenje Galceva, koji je jedini preživjeli član nama poznate četveročlane družbe. Na prvi pogled nam se čini da je nada koju predstavlja Bogorodica preobražava se u beznade, dok ona funkcioniše kao simbolički vjesnik smrti, no vjesnika smrti smo već imali, sjetit ćemo se, u formi obješene ruske mladosti, koja je svojim mrtvim pogledom ispratila naše junake na putovanje sa kojeg se većina neće vratiti. Ako se vratimo Direru i njegovom *Svetom Jeronimu u ćeliji (ilustracija XVII)*, primijetiti ćemo lubanju pod prozorom, sličnih proporcija lubanji sa *Viteza, smrti i đavola*, te figuricu Isusovog raspeća, jednako udaljenu od Jeronima koliko je raspeće udaljeno od lubanje. U tom konkretnom kontekstu, lubanja ne funkcioniše samo kao memento mori, već u svoj simbolizam uklapa i obećanje o rezurekciji i nebeskom raj, koje čeka pravovjerne. Analogno, freska u *Ivanovom djetinjstvu* nije vjesnik nesreće, zle kobi ni smrti, već obećanje o milosti, spasenju i novom životu.

Nakon lucidno odsanjane i sablasne dnevne more, Ivana će pohoditi mnogo ugodniji san. U narednim scenama, on liježe, spušta ruke iza vrata, pogled diže ka stropu i kako kamera juri preko hladnih suptilno osvjetljenih komada betona, Ivan počinje lagano tone u svoj treći idilični, i vizualno najživopisniji san. Ljetni pljuska mete šumski put i traktor koji žuri njim sa prikolicom punom jabuka i dvoje djece među njima. Prepoznajemo Ivana i njegovu sestru, te promatramo njihovu igru. Munja sijeva, grom udara negdje u daljini, a buka invertuje boje, crno u bijelo i bijelo u crno, što sugerije da ono što promatramo nije aktuelna stvarnost, već jedna od iluzija.

Ivan prebire jabuke, pere ih na kiši i jednu po jednu nudi sestri, no ona stidljivim klimanjem glave odbija sve i jednu, ne bez osmijeha i ulazeći i izlazeći iz kadra, uvijek sa desna na lijevo, poput filma koji se ponavlja ili sjećanja koje opet i iznova probija u sadašnjost. „Izraz lica djevojčice se mijenja sa svakom njenom pojavom, počinje sa vedrim osmijehom a završava sa ozbiljnošću, što naslućuje neizbježnost predstojeće tragedije.“²⁹

²⁹ Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 30.

Traktor je sada na plaži i jabuke se prosipaju po pijesku dok konji tamne dlake prilaze i slade se njima. „Ivane, probudi se. Čuješ li me? Vrijeme je“ riječi su Kolina koji ga vraća u živote budnih i prekidaju oniričku idilu. Posljednja odsanjana scena je omaž Sovjetskom filmu *Zemlja* Aleksandera Dovženka (Олександр Довженко), koji završava sa kišom poput one sa kojom počinje Ivanov san, kišom koja pada po svima i po svemu, po ljudima, po vegetaciji, po voću, po mnoštvu krupnih i okruglih jabuka koje prekrivaju mokru zemlju, a kakve smo opazili i u Ivanovom snu. Dovženko, filmski poeta i prethodnik Tarkovskog, istražuje granice dugog kadra insistirajući na čistoj vizualnoj ljepoti filmske slike, koju pronalazi u prirodi i manifestacijama njene moći. I *Zemlja* i *Ivanovo* djetinstvo su tragične priče o izgubljenoj mladosti, no dok je Vasilj priličan socijalistički heroj čija smrt postaje primjer junaštva, inspiracija i dio ideologije, Ivan je heroj modernih vremena: nedorastao, nesavršen, neispunjen, no istovremeno kompleksan, realističan i blizak gledatelju u svom savršenom nesavršenstvu. Scena pljuska u *Zemlji* obećava bolje sutra, dok je čitava sekvenca sna iz Ivanovog djetinstva, uključujući kišu na plaži, jabuke i konje, gledana kroz prozaičan ključ, bijeg od stvarnosti i dio Ivanovog mehanizma suočavanja sa njom.

Prema rječniku simbola „jabuka je od davnina simbol spoznaje, jer kada je prerežemo nadvoje (vertikalno po osi peteljke) otkrićemo pentagram, tradicionalni simbol znanja, koji sačinjava sam raspored sjemenki.“³⁰ Nudeći jabuku djevojčici, Ivan joj kroz simbolički registar nudi određeno znanje, možda znanje o Ratu, o stanju stvari u srušenom svijetu i o sudbini njihove porodice, no djevojčica odlučno odmahuje glavom i odbija saznati.

Iako se Tarkovski branio od tvrdnji da sa namjerom koristi tradicionalne simbole u kreaciji svojih djela, oni su tu, sa namjerom ili bez nje i daju djelu težinu utemeljenju na tumačenju stvarnosti staroj koliko i čovječanstvo. Kiša, drugi važan simbol u gore opisanoj sceni, „putem elementa vode materijalizira metaforu nebeskog utjecaja na zemlju, plodnosti duha, odnosno duhovnog utjecaja, te predstavlja plodnost, preporod, milost i mudrost.“³¹ U svom simboličkom bogatstvu kiša će nešto značajniju ulogu igrati u narednim filmovima.

Četvrti formalni i posljednji san u filmu ne možemo bez sumnje nazvati snom, pošto ne znamo ko je sanjač, odnosno nije jasno produkt čije svijesti je san niti gdje je smješten u totalitetu vremena

³⁰ Žan Ževalije i Alen Gerbran. *Rečnik simbola*, 301.

³¹ Ibid, 363.

i prostora filmskog djela. Ivan je, kako smo neposredno saznali promatrajući djelovanje Galceva, pogubljen nakon boravka u zatočeništvu neposredno pred kraj Rata. Dakle, iako je san po svim vizualno - auditivnim parametrima Ivanov, on ga bivavši mrtvim nije mogao odsanjati, a Galcev nije sposoban da se u toj mjeri identificira sa Ivanom, uđe u njegov lik i umjesto njega kreira san, koji je duhovni nastavak prvog sna u filmu. Nastavak, pošto počinje tamo gdje se prvi san preobrazio u noćnu moru, sa Ivanovom majkom što se u svojoj veseloj bezbrižnosti naginge nad poznatim bunarom. Kao i u prvom snu, Ivan se saginje i pije vodu iz metalne kante, i sve je jednako osim ambijenta, jer sada se svi nalaze na plaži. Mati odlazi u daljinu, a Ivan se igra sa mnoštvom djece, skrivača, kako i priliči dječaku njegovog uzrasta. On odbrojava i on je taj koji traži sakrivene, među njima i svoju sestru, koju će brzo pronaći, te će oboje u igri trčati pješčanom plažom, koja nam je ostala u sjećanju iz prethodnog sna. Uzevši to u obzir, možemo govoriti o kontinuitetu, no i dalje ne o identitetu onoga ko je doveo do kraja Ivanovu igru snova.

Jedan motiv u ovom snu dolazi iz aktualnog vremena poslijeratne Rusije i, uvjetno rečeno, Ivanove stvarnosti, a to je spaljeno stablo koje širi svoje sablasno granje dok Ivan odbrojava, spustivši glavu na njega i sakrivši lice pod ruku. U jednakom stanju je i drugo stablo, ono pod kim se krila Ivanova sestra, još jedna žrtva rata. Oba stabla, u svojoj smrti spaljivanjem funkcionišu kao simbol kontrasta koji postoji između svijeta iz Ivanovih snova u kojima dominira svjetlost, i svijeta stvarnosti u kome preostaje samo tama, i to je tama iz koje je proizašlo ovo stablo smrti, kao opozicija stablu života. Pod lupom psihologije, san Ivanu omogućava iluzorni bijeg od užasa stvarnosti njegovog budnog života, dok san u narativnom smislu omogućuje gledatelju da proviri u Ivanov um i shvati Ivanovu mučeničku mržnju prema Nijemcima, kao i razloge iza želje za osvetom. „Još jedna od funkcija sna u filmu je predstavljanje jedne od omiljenih narativnih tehnika Andreja Tarkovskog gdje je promatrač primoran da učestvuje, već od početka, u interpretacija slika na ekranu: nije nam naznačeno da smo svjedoci sna i, iako je film manje kompleksan od filmova koje će Tarkovski tek režirati, gledatelji su zaduženi da neumorno sastavljaju komadiće informacija u smislenu cjelinu. U jednom od svojih predavanja, dvadeset godina poslije, Tarkovski je obavijestio mlade redatelje da dramska struktura filma mora poprimiti muzičku formu u kojoj je emocija evocirana kroz destrukciju narativne logike. Podsjetio ih je da je Čehov, nakon što bi završio priču, uzeo i bacio prvu stranicu, tako oduzimajući likovima motivaciju.“³² Mi, gledatelji,

³² Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, 76.

praveći veze između Ivanovih snova tek naslućujemo šta se desilo sa njegovom porodicom, a njihovu sudbinu saznajemo kroz njegov razgovor sa neznancem kao i kroz dijaloge ostalih likova, no nakon što smo u nesigurnosti, neizvjesnosti i neznanju proveli prvu polovinu filma.

San funkcioniše kao flešbek predstavljajući nam ono što se desilo prije početka filmske radnje, te uvodi tehniku retrospektivnog razumijevanja, istovremeno nam dajući tragove onoga što će tek biti, kroz auditorne i vizualne simbole koji najavljuju Ivanov tragični kraj. Takvi simboli na području zvuka su pucanj, vrisak i odzvanjanje zvona, koji prekidaju prve među njegovim snovima, a na planu vizualnoga boravak u prostoru koji aludira na mrtvački kovčeg (primjer čega je dno bunara u prvom i drugom snu), spaljeni objekti i nešto konkretnije spaljeno stablo smrti, paučina i neizbježna fatalnost sudbine, obješeni vojnici sa znakom „Dobrodošli!“, zatim *Jahači apokalipse*, nož Galtsevovog poginulog prijatelja, milostivi lik Bogorodice pod krivim uglom, križevi koji se ponavljaju u različitim scenama, te močvarne površine kojima se tajno probijaju likovi, a koje bude asocijacije na rijeku iz antičke mitologije, Stiks, koja je poveznica ovozemaljskog i podzemnoga svijeta. Sa Aherantom, Flagetonom i Kokitom, Stiks se susreće i tamo gdje se one pretapaju jedna u drugu počinje Had, u velikoj močvari, možda nalik onoj u kojoj prvi put susrećemo dječaka čije ćemo ime doznati kasnije, a čiji ćemo lik promatrati dok se gubi u njenim dubinama, posljednji put. „Jezero simbolizira oko zemlje kroz koje stanovnici podzemnoga svijeta mogu vidjeti žive ljude, izvjesni duhovni centar, dok je močvara simbol oka koje je prošlo suviše suza i kroz koje nečisti duhovi mogu odvući ljude u smrt.“

Dok obitavamo u predjelima smrti i njihovim simbolima, sjetimo se i da smo u filmu vidjeli zemljani rov i to onaj nad kojim je Kolin držao Mašu, zadajući joj „poljubac smrti“ dok joj je tijelo visilo u zraku, opušteno i bespomoćno. „Mlada medicinska sestra nazvana kao i pjesma koju ćemo čuti u filmu, Maša, zračni jednakom naivnošću i nevinošću kakvom i Ivan u svom djetinjstvu,³³ te funkcioniše kao njegov nekorumpirani ekvivalent u tijelu mlade žene, koji je, poput njega, simbolički sahranjen prije svog vremena. Dok pratimo lagani let kamere i sa njim Mašin implicirani pogled, osjećamo se poput leptirića, možda onog iz prvog Ivanovog sna, koji sa lakoćom pleše u prirodi, zoni komfora, oslobođenoj od svih užasa rata.

³³ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 29.

Kako nam je Ivan otkrio Albrehta Direra, umjetnika koji je ahromatičnošću, ali i bogatom simbolikom ostavio trag na filmu, Maša nam kroz svoj razgovor sa Kolinom otkriva Vasilija Ivanoviča Surikova (Василий Иванович Суриков), pripadnika realizma u slikarstvu i majstora velikih pejzaža sa historijskim motivima, ali i religijskih tema. Kolorit njegovih slika je nerijetko suptilan i sklon analogiji među bojama, a teme poput konjanika, ruševina koloseuma i prostornih, hladnih i otvorenih pejzaža aludiraju na svijet u kome svoju ulogu igra Ivan, no značajniji utjecaj na rad Tarkovskog nije očigledan.

Najzad, *Ivanovo djetinjstvo* završava u entuzijazmu dječje igre, u smijehu Ivana i njegove sestre koji bez pravca i brige trče plažom dok ih kamera pomno prati, na kraju preuzimajući perspektivu onoga koji trči i udara u spaljeno stablo sa početka, simbolički apstrahirajući Ivanov život i njegov tragični završetak.

Film se otvara i zatvara sa stablom u kadru, ali sa dva različita stabla, oba prisutna u snovima, gdje je prvo tanko, poput Ivana, ali puno lišća i dugo u svom stremljenju ka nebu, dok je drugo debelo, kruto i skraćeno, spaljenog tijela i slomljenih grana, bez stremljenja, bez snage i bez života. Konkretno breza, među svim stablima, tokom filma postaje leteći motiv i asocijativna veza između aktualnog svijeta i Ivanovih snova, brišući jasne granice među njima. Brezu prepoznajemo u otvarajućem kadru filma, od breze je sačinjena drvena koliba u kojoj Galcev ispituje Mašu, a i šuma kojom luta njen razigrani pogled je brezova šuma. U jednoj od narednih scena u kojoj Ivan razgovara sa Galcevim, čije prisustvo prepoznajemo kroz njegov odraz na ogledalu, Ivan drži cjepanicu brezinog stabla, čvrsto i demonstrativno u desnoj ruci dok govori. Eksterijer i interijer, interno stanje likova i njihov eksterni izražaj, subjektivno i objektivno, različite instance stvarnosti u svom susretu formiraju dualitet stvarnosti prisutan u svim velikim djelima Tarkovskog, gdje je ljudska svijest poput prirode, vječito kretanje struje svijesti: svjesnog i nesvjesnog stanja, sjećanja, snova, sanjarija i snoviđenja.

Simbolika stabla je izuzetno bogata i stoga ću izdvojiti nekoliko tumačenja koja će nam pomoći da shvatimo zašto film započinje i završava sa prikazom stabla, šta ono predstavlja u datom kontekstu, te kako to komentariše Ivana i njegovu sudbinu. „Prvo je drvo života, kozmičko drvo, odnosno centralno drvo koje se prožima iz ose svijeta i egzistira na tri kosmička nivoa: podzemnom, gdje korijenjem koje rije dubine i u njih se zavlaci; na površini zemlje, debelim i

gornjim granama; te na visinama, gornjim granama i vrhom, jer njih privlači svjetlost neba.“³⁴ Podijelivši stabla u filmu u tri korespondirajuće kategorije, primijetiti ćemo da podzemlju odgovara surova stvarnost djetinstva koje uništava rat, prijelazna fazi stabla u aktualnom, a nebeskim visinama stabla koja se pojavljuju u Ivanovim idiličnim snovima. Prema Marku Robinsonu (Mark Robinson), „stablo na kraju filma je mrtav, spaljen, bezgrani trup, i poput mrtvog stabala u *Čekajući Godoa*, simbol prirodnog svijeta uništenog ljudskim ratom.“³⁵ Na početku filma i stablo i Ivan su živi, a na kraju smo svjedoci smrti i jednog i drugog.

„U Jevrejskim i kršćanskim predavanjima, drvo uglavnom simbolizuje život duha. Otuda u Bibliji i napomene o drvetu života, odnosno vječnog života, kao i o drvetu spoznaje dobra i zla.“³⁶ Zavedeni optimizmom, možemo zaključiti da stablo u koje Ivan, uvjetno rečeno, ulazi na kraju simbolizira njegov povratak vječitom i besmrtnom duhu, od kojeg je i potekao, ili, ako se sjetimo da je stablo istovremeno i majčinski simbol, plod Zemlje koja rađa i forma života koja nastavlja rađati, gdje u kršćanskoj mistici označava Bogorodicu i Evu, stablo iz posljednjeg sna je simbolički i kosmički ekvivalent njegove svjetovne majke, junaka njegovih prvih snova, a Ivan ne umire, već se vraća u svoj početak, u počeo, u zagrljaj Velike Majke.

ILUSTRACIJE UZ TEKST



I Ivanovo djetinjstvo



II Ivanovo djetinjstvo

³⁴ Žan Ževalije i Alen Gerbran. *Rečnik simbola*, 172.

³⁵ Jeremy Mark Robinson. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, 325.

³⁶ Žan Ževalije i Alen Gerbran. *Rečnik simbola*, 179.



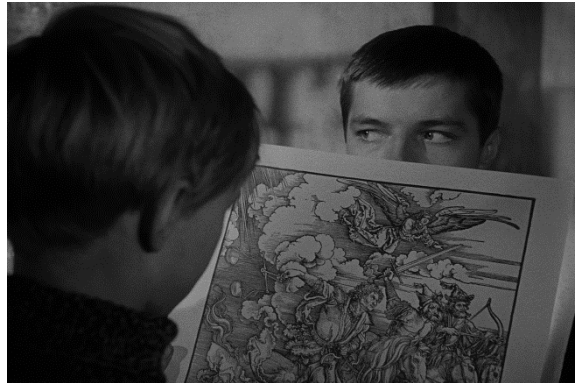
III Ivanovo djetinjstvo



IV Ivanovo djetinjstvo



V Četiri jahača apokalipse



VI Ivanovo djetinjstvo



VII Ivanovo djetinjstvo



VIII Ivanovo djetinjstvo



IX Ivanovo djetinjstvo



X Portret Urliha Varnbilera



XI Ivanovo djetinjstvo



XII Vitez, smrt i đavo



XIII Ivanovo djetinjstvo



XVI Ivanovo djetinjstvo



XIV Grb za lavom i pijetlom

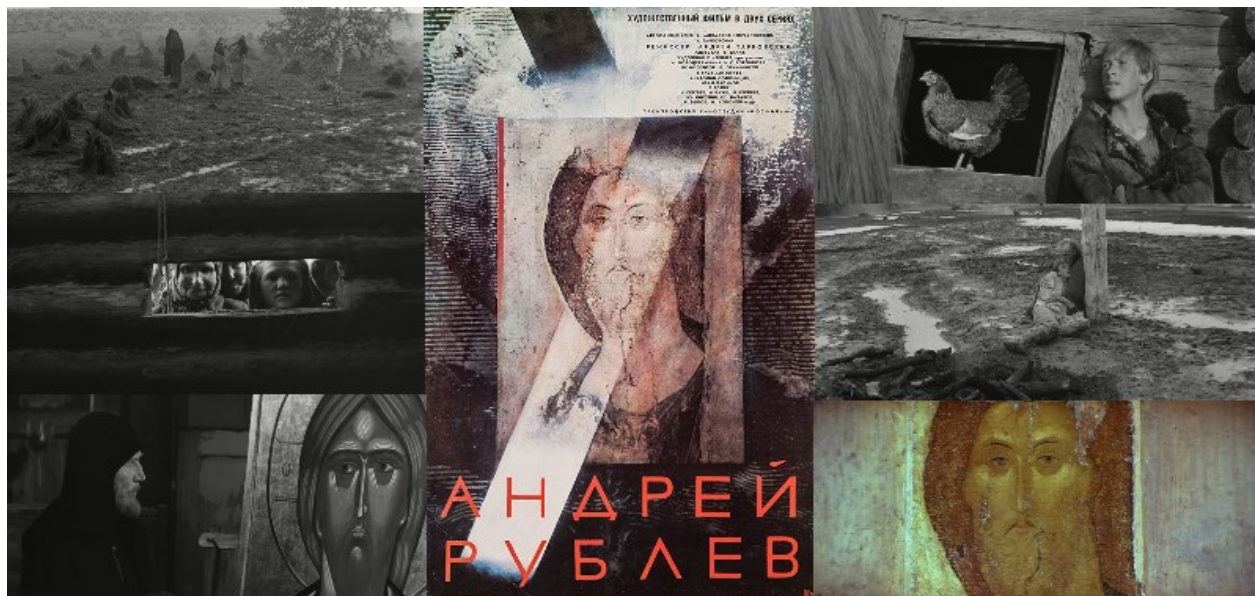


XV Melankolija I



XVI Sveti Jeronim u ćeliji

EVANĐELJE PO ANDREJU RUBLJOVU, BROJGELOVI SNIJEŽNI PEJZAŽI I
KONTEMPLACIJA O SVRSI UMJETNOSTI



Prolog filma započinje sa dramatičnim letom balona (*ilustracija I*), reminiscentnog onom na ilustracijama Leonarda da Vinčija (*ilustracija II*), i to preko ruralne Rusije. Čovjek uz pomoć drugih ulazi u balon, no kako sa našao na nebu shvata da je sam i prepušten samo sebi, uprkos navijanju oduševljen gomile, usprkos životinjama koje prelijeće dolinu, rijekama, jezerima, šumama i livadama - on je esencijalno sam i u samoći pada će se okončati njegova sudbina. Njegov život na zemlji, uzdizanje, let, spuštanje i pad su vizualna metafora života umjetnika, vizionara, kreativne duše koja vidi ljepotu u ovom svijetu i iznad njega, te stremlji ka njoj, uzdiže se i prepušta joj se bez obzira na cijenu koju će platiti, jer on, kreativni genije, živi stvarajući iz sopstvene punoće, poput zemaljskog Boga. „Let je u ovom slučaju umjetničko otkriće, koje se manifestira kao nova i unikatna slika svijeta, hijeroglif apsolutne istine.“³⁷ On je po mnogo čemu nalik neobičnom junaku, Andreju Rubljovu, ali i mladom umjetniku koji će načiniti veliko zvono u posljednjem poglavlju ovog filmskog epa, Boriški. Njih trojica, u simboličkom registru sugestija svetog trojstva, su tri generacije umjetnika, prošla, sadašnja buduća. Tamo gdje je počeo nepoznati umjetnik, nastaviti će Andrej, a i on će na poslijetku svoj sveti posao nastaviti koz Borišku, svog mladog savremenika, budućeg saradnika i učenika.

„Na polju simboličkog, film opisuje put od razdora do ponovnog ujedinjenja, od pada čovjekovog do posljednjeg suda i ultimativnog uskrsnuća.“³⁸ Sveto trojstvo je osnovni misterij kršćanstva i on opisuje jedinstvo triju priroda: Oca, Sina i Duha svetog u jedinstvenu prirodu Boga. Ovaj misterij je prisutan u filmu i kao putovanje trojice monaha (Andreja, Kirila i Danila) iz Andronikovog manastira, u kojem su proveli godine svog života, ka Moskvi. „Prema riječima Tarkovskog, ideja svetog trojstva, tako i Rubljovljevog *Presvetog trojstva* u sebi sažima ideal bratstva, ljubavi i tihe pobožnosti, a što je bila artistska i filozofska namjera iza djela.“³⁹

Andrej Rubljov je u svojoj esenciji srednjovjekovni ep o ikonopiscu iz 18. stoljeća, po kome nosi ime, i njegovoj borbi da u sebi sačuva vjeru u Boga i ljubav prema čovječanstvu pred licem kaosa, rata i ljudske zlobe. Film je podijeljen u dva dijela, a ta dva dijela u osam poglavlja, gdje prvom prethodi prolog sa čovjekom i balonom, scena koja je zasebna i koja nema direktnu, logičku ni koherentnu vezu sa narednim poglavljima. „Film je moguće promatrati sa više razina: kao prikaz razdoblja ruske historije u kom su postavljeni temelji jedne države i osjećaj nacionalnog identiteta;

³⁷ Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 37.

³⁸ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 44.

³⁹ Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 34.

kao portret ikonopisca Andreja Rubljova u vremenu u kojem je živio; kao kronika potrage za vjerom i univerzalnog bratstva čovječanstva u Bogu kroz ideju svetog trojstva; te kao propitivanje uloge umjetnika u društvu.⁴⁰

Prvo poglavlje, *Luda*, postavlja pitanje međuodnosa koje će se provlačiti kroz ostatak filma, a to je konstantni konflikt između sakralnog i profanog. Sakralno u filmu, kao i sakralno u shvatanjima primordijalnog čovjeka, nije uvijek vezano za bogomolju kao instituciju niti njene posrednike među ljudima, već se primarno ispoljava kroz sataninu sinagogu, odnosno prirodu, „koja je pogodna da se ukaže kao kosmička sakralnost, tačka u kojoj kosmos može da postane hijerofanija, manifestacija svetog u svijetu.“⁴¹ Ova manifestacija sakralnog putem prirode je prisutna u filmografiji Tarkovskog već od *Ivanovog djetinjstva*, a razviti će se i dobiti na vremenu, prostoru i važnosti kroz naredne filmove, tako i *Andreja Rubljova*.

Modernom Zapadu je teško prihvatiti neke od jednostavnijih oblika manifestacije sakralnog, te da se za izvjesna ljudska bića sakralno ispoljava preko kamenja, drveća ili naprosto prisustva nekog od ili sva četiri elementa. Međutim, tu nije riječ o doslovnom štovanju neživih objekata, već tretiranju objekata kao oblika hijerofanije, u kojoj stablo nije naprosto stablo, već veza sa nečim što više nije stablo, sila transcendencije i prozor ka onostranom. Uvjetno rečeno, prirodna za religioznog čovjeka može da funkcioniše kao ikona; ona je spiritualni prozor, sveta slika koja prevazilazi svoju slikovitost i spaja ga sa Bogom. Na jednak način, „priroda za religioznog čovjeka nikada nije isključivo prirodna; ona uvijek posjeduje izvjesnu religioznu vrijednost.“⁴² „Nereligiozni čovjek, nasuprot tome, nalazi sakralno kao prepreku ka svojoj slobodi i osjeća svoj identitet tek kroz temeljitu demistifikaciju svijeta oko sebe, gdje je on sam jedini subjekat i tvorac Istorije.“⁴³ U prvom poglavlju filma predstavnik sakralnog postojanja u svijetu je Andrej, dok je Luda predstavnik profanog; Andrej vjeruje obećanja o narednom svijetu, a Luda želi da iskusi zadovoljstva ovoga. Važna figura i medij pomirenja sakralnog i profanog je sveta luda, ovdje plavokosa žena koja će nešto kasnije postati Andrejeva štićenica.

Slijedi drugo poglavlje, *Teofan Grk* i pripovijest o susretu jednog od najviših ikonografa Teofana Grka (Феофан Грек) sa Andrejem Rubljovom, koji će potom postati njegov učenik. Na ovom

⁴⁰ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 41.

⁴¹ Mirča Elijade. *Sveto i profano: Priroda religije*, 13.

⁴² Ibid, 85.

⁴³ Ibid, 144.

mjestu, također, primjećujemo motiv susreta starih i mladih umjetnika, prošlog i budućeg, kao i sukob pesimizma i optimizma. Teofan je bogobojažljivi humanista čija vjera u čovječanstvo i njegov kapacitet za dobro postaje sve manja dok ga pesimizam uzima sebi. „Posljednji sud se bliži. Svi ćemo planuti poput svijeća i sami smo krivi za to,“ on odgovara Andreju koji pokušava razumjeti kako potonji uspijeva da stvara umjetnost sa takvim stanjem uma. On služi Bogu, a ne čovječanstvu, koje je za njega trulo, dekadentno, tašto do iznemoglosti i nesposobno za promjenu i progres. Andrej, za razliku od njega, svoj talenat koristi i daruje čovječanstvu i to sa namjerom da ga kroz ljepotu, veneraciju i poklonstvo približi Bogu i dobru koje on predstavlja. „Andrej, monah, posmatra svijet sa nezaštićenim očima djeteta i propovijeda ljubav, dobrotu i neopiranje zlu.“⁴⁴ Za Teofana umjetnost je poput zanata, pitanje uma i tijela, profana djelatnost, dok Andrej sebe vidi kao Božju alatku koja služi čovječanstvu i pokušava ga pomiriti sa Bogom kroz svoju spiritualnu umjetnost. „Služeći i Bog i narodu, Andrej nastoji razviti umjetnički stil kroz koji će izraziti svoju ljubav prema čovječanstvu.“⁴⁵ Naredno poglavlje će ovo potvrditi i staviti njega na mjesto Isusa Nazarećanina.

Pasija Andreja Rubljova završava vizualnom rekonstrukcijom Isusovog raspeća na sniježno - bijelom brdu koju prate Andrejeve optimistične i ponešto apologetične verbalne meditacije o ljudima koji su razapeli Isusa i njihovoj ljubavi prema njemu i njegovom Ocu.

U opoziciji sa *Pasijom* naredno poglavlje, *Proslava*, predstavlja i približava pagansku proslavu sredine ljeta koju prati ritualno spaljivanje lomače, zanos, ples, golotinja, te povratak prirodi kroz povratak u vodu, konkretno rijeku, što je ekvivalent kršćanske purifikacije vodom pri ritualima poput krštenja. Andrej se kao promatrač i nevoljni učesnik približava svijetu, tijelu i vragu, neprijateljima duše, te bježi i vraća se među sebi slične da pripovijeda o tome.

Peto poglavlje nazvano *Posljednji sud* bavi se istoimenim prikazom iz Biblije o kome Andrej kontemplira o komunikativnoj funkciji umjetnosti, odbijajući da po poznatoj tradiciji svojih prethodnika plaši svijet ne bi li ga učinio pokornim i približio Bogu, gubi spokojstvo uma i nije u mogućnosti da završi svoj rad. Mlad, nestrpljiv i površan, prvo ga napušta Foma, a nešto kasnije Andrej saznaje da su kamenoresci i dekorateri iz njegove grupe, zbog odbijanja da napuste trenutni

⁴⁴ Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 207.

⁴⁵ Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, 87.

rad i posvete se ambicijama Velikog kneza, žustro kažnjeni. Po Kneževom nalogu, vojnici su ih presreli u šumi, uhvatili ih, iskopali im oči, ostavili ih da krvare u sred ravnodušne prirode, hendikepirali ih do kraja života i nasilno ih otklonili sa puta umjetnosti. Andrej, nemoćan da kroz riječi opiše udar emocija, uzima boju, baca je i razmazuje po čistom zidu katedrale koju je trebao oslikati i tim manirom „stvara“ modernu umjetnost (*ilustracija III*). Mrlje na zidu nemaju višu niti dublju svrhu, nemaju poruku niti pokušavaju da uspostave komunikaciju sa gledateljem, lišene su duha i tu su samo kako bi opisale trenutno mentalno stanje umjetnika koji postaje važniji od djela. Sugerisano akciono slikarstvo, umjetnost afekta na zidovima neoslikane katedrale, nastaje kada Andrej ne nalazi način da adekvatno vokalizira i izrazi svoj bijes, bol i bespomoćnost, te dopušta da emocije pomrače um i prepušta se afektu. Njegov prvi kritičar, sveta luda Doručka, medij između svetog i profanog, gledajući sliku pada u očajan plač sugerišući da nedostatak smisla u moderne umjetnosti samo rastužuje čovjeka.

Šesto poglavlje *Racija* bez cenzure prikazuje napad Tatara na Vladimir i sve odgovarajuće užase počevši od spaljivanja grada i oskrnavljenja bogomolje, sadističkog ubijanja domaćih životinja, pa do pokolja nas stanovništvom, orgije nasilja kroz pljačku, ubijanja, zlostavljanje i silovanje. Prizori podsjećaju na seriju slika Paola Učela (Paolo Uccello) koji prikazuje događaje koji su se odigrali tokom Bitke za San Romano (*ilustracije IV i V*). Djela pripadaju jednom od pionira perspektive među umjetnicima rane renesanse i dočaravaju dramatičnost oružanog sukoba među vojnicima, koji se širi iz prvog u drugi i treći plan, ne zaboravljajući da predstavi i ljepotu ruralnog pejzaža i vegetacije, te voće koje sazrijeva ne obazirući se na ljudi koji ga poje svojom krvlju.

Tokom napada Tatara na katedralu, Andrej spašava Doručku od silovanja tako što ubija njenog napadača, izdajničkog Rusa, sjekinom i počinjava grijeh za koji će nastojati da se iskupi kroz zavjet šutnje u narednom poglavlju. U srcu mrtvih tijela koja sakrivaju pod katedrale samo su dvije žive duše: Doručka, koja plete lijepu zlatnu pletenicu od kose mrtvacu, i Andrej, kojeg putem viziju posjećuje prethodno preminuli Teofan Grk i razgovara sa njim o čovječanstvu bez čovječnosti u koje Andrej gubi vjeru, za koje više neće slikati niti sa njima govoriti.

Padoše prve pahulje i poče da sniježi po njima. „Nema ništa strašnije od snijega u hranu“, sa beznađem u glasu zaključa Andrej.

Tišina prolazi u Andrejevoj šutnji i Andronikom manastiru, gdje junak susreće davno izgubljenog suputnika Krila i gubi svoju do sad vjernu pratilju, Doručku, koja, u svojoj bezumnoj

prostodušnosti odlazi sa Tatarima, a pošto biva oduševljena blještavim oklopom njihovog vođe. Zaboravivši na sve nevolje koje su oni zadali njoj i njenom narodu, ona se penje na konja i pristavši da postane osmom, i jedinom ruskom, suprugom tatarskog vođe, jaše sa njim i njegovim suborcima van i dalje od manastira. Andrej, nemoćan u pokušajima da je spasi kontra njene volje, sluša Kirilove utjehe, a koje su prve riječi što mu ih potonji upućuje nakon godina razdvojenosti.

Posljednje i prvo poglavlje obilježeno optimizmom, plodnim nadanjima i ljubavlju prema čovječanstvu je *Zvono* koje prati mladog zvonara Borišku, čija porodica je pomrla radi crne kuge, a kome je otac, navodno, na smrtnoj postelji otkrio tajnu o kreaciji savršenog crkvenog bronзанog zvona, koju ne poznaje niko sem njega i, sada, njegovog posljednjeg živućeg sina. Po nalogu Velikog princa, Boriška čini prve korake ka kreaciji zvona, počevši od pronalaska i odabira savršene gline, pa do izrade kalupa, dok našeg junaka Andreja prepoznajemo kao samozatajnog, nijemog ali znatiželjnog prolaznika i promatrača.

Nešto kasnije, luda iz prvog poglavlja se nanovo pojavljuje i u ovoj sceni, prepoznaje i napada Andreja, kojeg smatra odgovornim za tvoje hapšenje, mučenje i život u zatočeništvu koji je ostavio neobrisive tragove na njemu. Kako je zavjet tišine aktualan, Andreja brani Kiril, te otkriva da je zapravo on odgovoran za ono kroz šta je prošla poznata luda.

Zvono je završeno i stiže vrijeme njegovog otkrivanja i oglašavanja, što čini mladog Borišku nesigurnim u uspješnost svog djela, te rađa u njemu strah i želju za bijegom, želju koju ne uspjeva realizirati. Nakon nervoznoga iščekivanja, zvono se oglašava, masa ljudstva sa Princom i njegovim podanicima pozdravlja uspjeh, dok sam umjetnik sjedi u blatu, umoru i melankoliji. Božja luda Doručka mu poklanja milostivi osmijeh koji on ne vidi, šetajući se u bijeloj odori, vodeći konja jednom rukom, a drugom mlado dijete.

Nakon razilaženja svijeta, Andrej pronalazi Borišku, na zemlji i u suzama, neutješnog i očajnog, sa pomenom o ocu koji je zapravo tajnu o kreaciji zvona odnio sa sobom u grob. Tješi ga, riječima koje su prve nakon dugih godina, hvaleći njegovo djelo i pozivajući ga na zajednički rad i život u umjetnosti: Boriška će lijevati zvona, a Andrej slikati ikone. Oglašavanje zvona označava trijumf vjere: vjere u umjetnika i njegovo djelo, kao i vjere u Boga i više dobro, ljepotu i ljubav. Najzad, prihativši dobro i zlo u ljudima, Andrej nanovo vidi svoju svrhu u svijetu i može da nastavi sa svojim kreativnim radom. Kamera se približava njima i zagrljaju koji dijele, te prateći njihova tijela završava svoj lagani tok niz Borišnine noge i blatnjave cipele, te se zaustavlja na komadima

spaljenog stabla, koji nakon presjeka kadra dobivaju suptilne boje, obrise smeđe u miksturi crnog i sivog.

Po prvi put smo svjedoci hromatskih boja u *Andreju Rubljovu* i to boja koje oživljavaju kroz djela umjetnika čiji smo život pratili kroz ove pokretne slike, slike na slikama, Andrejevih ikona koje u sebi sažimanju esenciju svetog života i zaustavljaju je, da bi ih pokret kamere stavio u stanje kretanja, dinamizam u kome je i život i njegove imitacije (*ilustracije VI i VII*). Dio po dio, oko kamere pomno prati detalje djela, ističući jak kolorit, počevši od narančaste i zlatno žute, preko hladno bijele i tamno plave, pa do pozadinskog pejzaža koji je prvi motiv koji raspoznajemo, kupole, krovovi kuća i jedno stablo sa bogatom krošnjom. Potom slijede različiti motivi iz Biblije: *Ustoličeni Krist, Dvanaest Apostola, Blagovijest, Isusov ulazak u Jerusalem, Isusovo rođenje, Isusovo preobraženje, Uskrsenje Lazara, Presveto Trojstrvo, Sveti arkandeo Mihael, Sveti Pavao i Krist Iskupitelj*. Kroz svoju fragmentarnost i artistsku asimilaciju sva dijela funkcionišu kao jedno, dijelovi jedne dinamične neumiruće cjeline koja nadilazi sebe kao i umjetnost ikonopisa. Na posljetku, oči u oči, pozdravljamo se sa prikazom Isusa u toplim tonovima zlata *Isusa iskupitelja*, svjedočimo starim drvenim pločama i kiši koja lije niz njih, te bacamo pogled na pljuskom pomućen prizor četiri tamna konja u njihovom odmoru. Slika potom tamni do crnila u kome nas napuštaju slike, ali ne i zvuci udaranja kapi od tlo, pljuska, koji će odumrijeti tek po završetku odjavne špice.

Ovaj filmski ep je započelo svoje putovanje sa nepoznatim umjetnikom u nebeskim visinama i sada ga završava sa spojem svete celestijalne umjetnosti Andreja Rubljova i umijeća božje kreacije tako praveći puni krug između početka i kraja, demonstrirajući cikličnu koncepciju vremena u kojoj je kraj ujedno i početak vremena, koje se vječito ponavlja omogućavajući iskupljenje, regeneraciju, rezurekciju.

„Ukoliko čovjek nije osjetljiv na harmoniju boja, kao što su slikari, one ne primjećuje boje u svakodnevnom životu. Za mene, na primjer, filmska stvarnost postoji samo u tonovima između crne i bijele. Međutim, u *Andreju Rubljovu* morali smo povezati život i njegovu stvarnost sa jedne strane, i umjetnost i slikarstvo sa druge. Veza između posljednje obojene sekvence filma i prethodno crno-bijelog filma za nas je bila način ekspresije međuovisnosti Andrejevog života i njegove umjetnosti. U jednoj ruci leži svakodnevni život, prikazan racionalno i realistično, dok

druga ruka sadrži konvencionalan umjetnički sažetak njegovog života, njegovi narednu etapu, logičan produžetak.⁴⁶

Degradirajući boje u filmu do ahromatike, Tarkovski im daje auru artificijelnosti koja ih zauvijek odvaja od svakodnevnog neumjetničkog života obilježenog njima. Dajući slikama nanovo kvalitet boje, kao na kraju filma, on ih izdvaja iz svijeta na čije je vizualne konvencije gledatelj već pristao i navikao oko na njih, iznenađuje ga, budi i poziva na pomno promatranje ikona koje su sada uz boju dobile i pokret koji ih približava ljudskoj svijesti. Ikone nisu prikazane u totalitetu, mirujući par minuta unutar kadra, već kroz fragmente, osobite i obojene detalje preko koji se kreće budno oko kamere i tjera gledatelja da pomno promatra, prati i sastavlja sliku poput slagalice učestvujući u drugačijoj prostornoj logici i obrascu promatranja koji se razlikuje od onoga što je ponudio ostatak filma. Poput Andreja Rubljova, i Tarkovski nastoji da kroz polje kreativnosti pomiri svijet ljudi, Boga i prirodu, a gdje prirodu predstavljaju, između ostalog, konji i to su oni konji koji se u miru odmaraju i tokom ljetnog pljuska u kadru sa kojim se završava ovaj ep. Prikladno, nakon detaljnog izučavanja ikona koje su rezultat čovjekovog djelovanja, slijedi prikaz konja koji su božje kreacije i dio prirode pomiren sa njom.

Jedna od specifičnosti ovog filma je njegova sklonost kao dugim kadrovima, što je gledatelj primijetio već u prologu, a što ima konkretnu deskriptivnu, atmosfersku i narativnu ulogu u poglavlju *Luda*, gdje kamera kroz minut pravi punu kružnicu od 360 stepeni i u smjeru kazaljke na satu posjećivati lica i promjene na njima nakon ulazaka monaha u štalu. Dužina ovog kadra, u narativnom smislu, sugerše gledatelju na Kirilovo odsustvo i, kasnije, njegovu ulogu u hapšenju Lude. U likovnom smislu, kontinuitet kadra i savjesna usporena suptilnost kamere približavaju umjetnost pokretnih umjetnosti statičnih slika, odnosno slika koje su prepoznale onaj pravi, te uhvatile i zarobile pokret ne bi li ga naša svijest, kroz akt i kontinuitet promatranja, ponovo učinile pokretnim. *Andrej Rubljov* je navodno Tarkovskog potaknuo da dođe do teze o utisnutom vremenu te da dalje razvije specifičan poetski stil, koji je zadržao do svog posljednjeg filma. O dugom kadru je rekao sljedeće: „Ako produžite normalno trajanje kadra, prvo ćete osjetiti dosadu; međutim, ako ga nastavite produžavati, probudit će se interesovanje: a ako to nastavite i dalje, javit će se novi kvalitet, novi intenzitet pažnje.“

⁴⁶ Robert Bird. *Andrej Tarkovsky: Elements of Cinema*, 155.

Druga stilska svojstvenost koja počinje sa *Andrejom Rubljevom* je interesovanje za zemljište i njegovu vegetaciju, a koje se ogleda kroz povremeno približavanje kamere često zanemarivanim detaljima iz prirode, pomno promatranje i pronalaženja univerzalne ljepote u njima.

Revolucionaran akt na polju likovne umjetnosti par stoljeća prije Tarkovskog načinio je pominjani Albrecht Direr, koji se sa akvarelom *Veliki busen* spustio na tlo i iz te perspektive počeo poput naučnika istraživati i kao iskusan umjetnik kistom otpisivati detalje malog dijela svijeta prirode, sa preciznošću i detaljnošću botaničke studije (*ilustracije VIII i IX*). Rezultat ostavlja dojam autentičnog dijela netaknute prirode uhvaćenog u okvir koji postoji u realnom svijetu i koji je nastao kada se umjetnik spustio na koljena i krenuo sa prepisivanjem. Dakle, djeluje spontano, iako je to protivno pažljivom planiraju, organizaciji i komponovanju po kom su poznati renesansni umjetnici, a među njima i Direr. Shodno tome, djelo vjerovatno nije autentično u datom smislu, ali bogatstvom različitih vegetabilnih formi, nijansi zelene boje i prebacivanjem pažnje sa čovjeka na komad zemljišta obraslog biljem, ono čini autentičan i inovativan akt koji će obilježiti djela koja će doći. Tokom scene u šumi, kamera će napustiti lik i prisustvo Andreja Rubljeva da bi istražila močvaru zemlju, korijenje starog stabla, suho rastinje i vijugavo hodočašće gmaza kog su optužili za originalni grijeh i pad čovjekov (*ilustracija X*). Na kraju *Posljednjeg suda*, nanovo zavedena čudom prirode, kamera napušta centralni događaj i plovi rijekom do mladog Fome, zadubljenog u akt čišćenja kistova. Ove meditacije u prirodi podsjećaju gledatelja na svijet van ljudskog, njegovu atmosfersku ljepotu i božanstvenu čar, istovremenu im dajući vrijeme za kontemplaciju nad onim što je rečeno ili učinjeno u filmskoj priči.

U filmu koji će slijediti, Tarkovski će otići korak dalje ka onome što su započele Direrove realistične studije prirode, ostavljajući više vremena kameri da istražuje prirodni ambijent, ali i sa uvođenjem hromatične palete među svoje pokretne slike.

Počevši sa *Ivanovim djetinjstvom*, većina filmova Tarkovskog koristi poznate vizualne motive posuđene iz palete likovnih umjetnosti, prije svega iz slikarstva. *Andrej Rubljev* često koristi motiv razorene crkve, ali i njene rekonstrukcije, pozivajući se na dugu ikonografsku tradiciju predstavljanja destrukcije starog hrama i izgradnje novog. Promatrajući raspored ljudi i stvari u totalu, primjetiti ćemo tragove velikih majstora pejzaža, iznad svih Pitera Brojgela Starijeg, utjecaj čijih djela je vidljiv i u prologu filma sa prikazima širokih polja, vesele seljačke mase, te umjetnika u balonu i među oblacima koji će završiti u neslavnom i kobnom padu poput Brojgelovog Ikara u

Pjezažu sa Ikarovim letom čija tragična smrt je naišla samo na indiferentnost, ignoriranje i ignoranciju. Sa namjerom da učini manje jasnom vezu između djela, i tako ga „oslobodi arhaizma i muzejske rekonstrukcije, Tarkovski umjesto krila domaće izrade bira balon, a Ikarovog duhovnog nasljednika prikazuje, bez simbolične plastičnosti i veličine, kao prosječnog prljavog seljaka, a tako i njegov pad, obrušavanje i smrt.“⁴⁷

Konstrukcija prostora na slici i otvorena kompozicija karakteristična za Brojgela, prisutna je i u djelima venecijanskog slikara Vitora Karpača (Vittore Carpaccio), inače nadahnutoga ranim nizozemskim slikarstvom, a kome se Tarkovski iznimno divio, iako njegova djela nisu direktno citirana ni u jednom od njegovih filmova. „Karpačove kompozicije koje akumuliraju gomile ljudstva, objekata i materije posjeduju zapanjujuću, nesvakidašnju i fascinirajuću ljepotu: ljepotu ideje (*ilustracija XI*). Stojeći pred njegovim djelima, imam uznemiravajući osjećaj da će neobjašnjivo uskoro biti objašnjeno. Na trenutak je nemoguće shvatiti šta kreira psihološko polje u kom se nenadano nalazimo nemoćni da se oslobodimo zanosa slikom koja nas dodiruje čak do tačke straha. Nekada je potrebno i po par sati da primijetimo principe harmonije u njegovom djelu, ali kada ga najzad shvatimo, zauvijek ćemo ostati omađijani čarolijom njegove ljepote i prvobitnog zanosa. (...) Svaka ljudska figura na Karpačovoj nagomilanoj kompoziciji je centar i ako se koncentrišemo na bilo koju od figura primijetiti ćemo da je sve ostalo samo kontekst, pozadina, građena kao postoje za dotičnog lika. Krug se zatvara, i promatrajući djelo slijedit ćeš, lagano i bez svijesti, logički kanal emocija koje je umjetnik imao na umu, prateći prvo jednu figuru izgublenu u gomili, pa drugu iza nje.“⁴⁸ Ono što je Tarkovski rekao o Karpaču, može biti od riječi do riječi rečeno i o Brojgelu, koje je eksplicitno prisutan u njegovim djelima, gdje čitavo poglavlje filma odiše utjecajem Brojgelovih religioznih i mitoloških prikaza, te njihovih kompozicijskih rješenja (*ilustracije XII, XIII, XIV i XV*).

Hladni, oštri i gotovo neprijateljski nastrojen sniježni pejzaž *Lovaca u snijegu* humaniziran je seljacima koji uživaju u svojim svakodnevnim aktivnostima, u radu, rasonodi i dokolici (*ilustracija XVI*). Na jednak način dešava se humanizacija nehumanog razapinjanja Božjeg sina u sceni *Pasije*, gdje pogled gledatelja postepeno prati kolonu ljudi koja se uspinje uz brežuljak, usputno ispitujući lica prisutnih i stvarajući dojam intimnosti i individualnosti malih ljudskih priča

⁴⁷ Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 79.

⁴⁸ *Ibid*, 50.

koje je ujediniio ovo sakralno zbivanje. Na *Lovcima u snijegu* oko prati najveće figure na platnu, lovce, u njihovom tromom hodu niz brežuljak, te se spušta skupa sa crnim pticama u dolinu prateći seljake izgubljene u različitim aktivnostima koje kroje male lokalne narative i daju toplinu zimskom ambijentu. Lijevo, četiri stabla stoje kao vojnici u koloni, jedna naspram drugih u gotovo jednakoj udaljenosti, kao da se jedno po jedno skupa sa lovcima spuštaju u jezgro dešavanja na desnoj polovici slike, što stvara oku ugodan vizualni ritam i osjećaj balansa kompozicije. Lovci su prikazani sa leđa u svom povratku sa lova na kom, sudeći prema plijenu, njihovom držanju i melankoliji hladnih tonova, nisu imali mnogo uspjeha. Čak su i glave pasa, koji vjerno slijede lovce, spuštene i snuždene. Srodna atmosfera vlada u *Pasiji*, gdje među ljudima u koloni primjećujemo psa, poznatu sliku odanosti.

„Brojgelova djela su svojevremeno prozivana radi upuštanja u okrutnost, baš kao i *Andrej Rubljev* (što je prije svega posljedica srednjovjekovnog ambijenta u kome su smještene radnje jednog i drugog djela), u kome pojedini detalji, kakav je kotač za mučenje, čine kontrast između inače svakodnevnog, mirnog i umalo idiličnog ambijenta, a što nalazimo i na Brojgelovim slikama.“⁴⁹ Brojgelov *Trijumf smrti* sa svojom armiji kostura koji love, muče i ubijaju smrtnike istovremeno se prepuštajući ekstazi plesa što slavi smrt, ne ostavlja mnogo nade za žive (*ilustracija XVII*). Atmosfera beznađa vlada i u šestom poglavlju *Andreja Rubljeva*, u *Raciji*, dok je cjelokupan film bliži *Usponu na Klavariju* gdje je raspeće Isusa Krista samo jedan u mnoštvu narativa, a prikazi neljudske okrutnosti među ljudima egzistiraju uporedo sa svakodnevnim prozaičnim djelatnostima, što usputno sugerise da je inače vanredno stanje postalo uobičajan i prihvaćen segment svakodnevnog života (*ilustracije XVIII, XIX i XX*).

„U epilogu sakralna umjetnička djela Andreja Rubljeva progovaraju za sebe. Njihovo prisustvo ilustruje dva aspekta kinematografskog stila Tarkovskog, koja vuku korijenje iz slikarske tradicije starih majstora: koncept sinkronizma vremena i za to vezana ideja biblijske prefiguracije.“ Tu je i vanitas, podsjetnik na smrtnost, realiziran kroz niz mračnih prikaza ljudske taštine kojima je misija da ukažu na površnost i prolaznost zemaljskog života i njegovih sitnih radosti koje lagano no značajno upropaštavanju besmrtnu i bezvremenu dušu čovjeka. Što se tiče narativnih komponenti filma, „tu je neplodni pokušaj čovjeka da se uzdigne u nebo gdje vladaju bogovi i otme vartu, te udar na Vladimir i ostala djela bezumne, bešćutne i besmislene okrutnosti nad ljudima. Kada je

⁴⁹ Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, 253.

riječ o vizualnom, tu su prizori mrtve prirode u svom propadanju i povratku zemlji, kao i ostalim elementima prirode: istopljene i nagorjele svijeće, knjige u zidovima, scena gašenja plamena, korijenje živog i mrtvog stabla, zasićena zemlja, zmija u vodi, mravi koji se penju uz Teofanove noge, mrtva bijela ptica u blatu, trule jabuke i ostali poznati memento mori motivi korišteni u slikarstvu.⁵⁰ Motivi tišine i šutnje, prisutni i ostalim djelima Tarkovskog, su forma vanitasa gdje osoba pokušava da se oslobodi zavodljive taštine riječi kroz njihovo odsustvo, bio to Andrejev voljni zavjet šutnje kao vid iskupljenja ili bezvoljna mutavost svete lude Doručke koja u njemu budi saosjećaj.

Od početka pa do kraja scena rekonstrukcije Isusovog raspeća ostavlja dojam artificijelnosti, odnosno, prije se doima kao freska stavljena u pokret, nego kao pokušaj prikazivanja autentičnog raspeća koje se odvijalo u svetoj historiji kršćanstva. Scena se otvara sa jezerom, bijelim šalom i nepoznatim čovjekom, kojeg ćemo kasnije prepoznati kao Isusa, a koji iz ruke pije vodu umivajući usta i bradu, dok po završetku scene promatramo Fomu kako kraj, možda iste, rijeke pere svoje kistove. Likovi iz scene raspeća su nečujni, no zato se čuje razvoj razgovora između Andreja i Teofana koji je započeo u prethodnoj sceni. Scena raspeća djeluje kao fragment imaginacije Rubljova ili inspiracije koja će ga potaći da naslika fresku zamišljene scene, a na što dodatno sugerise akt čišćenja kistova na samom kraju.

Kada je riječ konkretno o ikoni, njen utjecaj na kompoziciju kadra ostvaruje se kroz raspored likova unutar prostora, te njihovu međusobnu interakciju koja je udaljena od uobičajne sa nevoljnošću ili nemogućnošću likova da se gledaju oči u oči prilikom komunikacije, te su oni često jedni drugima okreću leđa, spuštaju pogled ka zemlji ili ga dižu ka nebesima, ne uvažavajući prisustvo drugog svojim direktnim pogledom (*ilustracije XXI i XXII*). Ikona u svojoj obrnutoj perspektivi funkcioniše kao prozor u sakralni svijet neprimjetan za ljudsko oko i van dometa razuma i logike. U ikonu se ne gleda već se gleda iz nje, jednako kao što prizor sa plohe ili zida meditira između prostora koji popunjava i prostora u kome obitava promatrač. Naravno, riječ je o optičkoj iluziji, ali iluziji čija je svrha udaljiti ikonopis od profane umjetnosti koja teži ka realizmu i naturalizmu, i približiti gledatelja religijskom iskustvu prenoseći poruku svetih ljudi slikovnim ekvivalentom narativa. Kontemplirajući pred ikonom, bogoljubivi promatrač ima mogućnost da

⁵⁰ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 50.

uspostavi direktan kontakt i komunicira sa predstavljenom svetom figurom, uputi joj svoju ličnu molitvu i pusti nadu da mu ispuni dušu.

Ikonopisac, umjetnik koji se bavi materijalizacijom svetog praveći most između profanog i sakralnog, materije koja je od ovoga svijeta i inspiracije koja dolazi od Boga, tokom izrade svog djela upušta se u molitvu tražeći pomoć više sile istovremeno iskazujući zahvalnost, vjernost i pokoru. Povratak Andreja Rubljova umjetnosti nije demonstracija ljudske snage, personalnog rasta i razvoja kroz spoznaju o čovječnosti, niti njegova odluka da se žrtvuje za ljudsku braću. Kako je simbolički obilježilo oglašavanje zvona u posljednjem poglavlju, njegov povratak na put umjetnosti je povratak Bogu, Njegova slava i glorifikacija, jer „u očima Tarkovskog snaga umjetnika proizilazi iz Boga i vraća se njemu, dok je cilj umjetnosti da pripremi čovjeka za smrt.“⁵¹

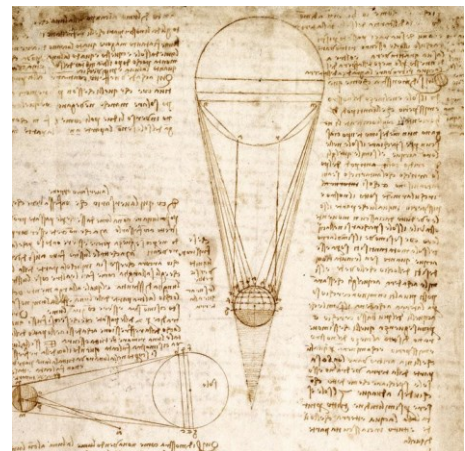
ILUSTRACIJE UZ TEKST



I Andrej Rubljov



III Andrej Rubljov



II Načrt balona

⁵¹ Peter Green. *Andrej Tarkovsky: The Winding Quest*, 5.



VI Andrej Rubljov



VII Andrej Rubljov



X Andrej Rubljov



IX Mali busen



XI Dvije Venecijanke



VIII Veliki busen



IV Bitka kod San Romana I



V Bitka kod San Romana II



XII Andrej Rubljov



XIII Andrej Rubljov



XIV Andrej Rubljov



XV Andrej Rubljov



XVI Lovci u snijegu



XVII Trijumf smrti



XVIII Andrej Rubljov



XIX Andrej Rubljov



XX Uspon na Kalvariju

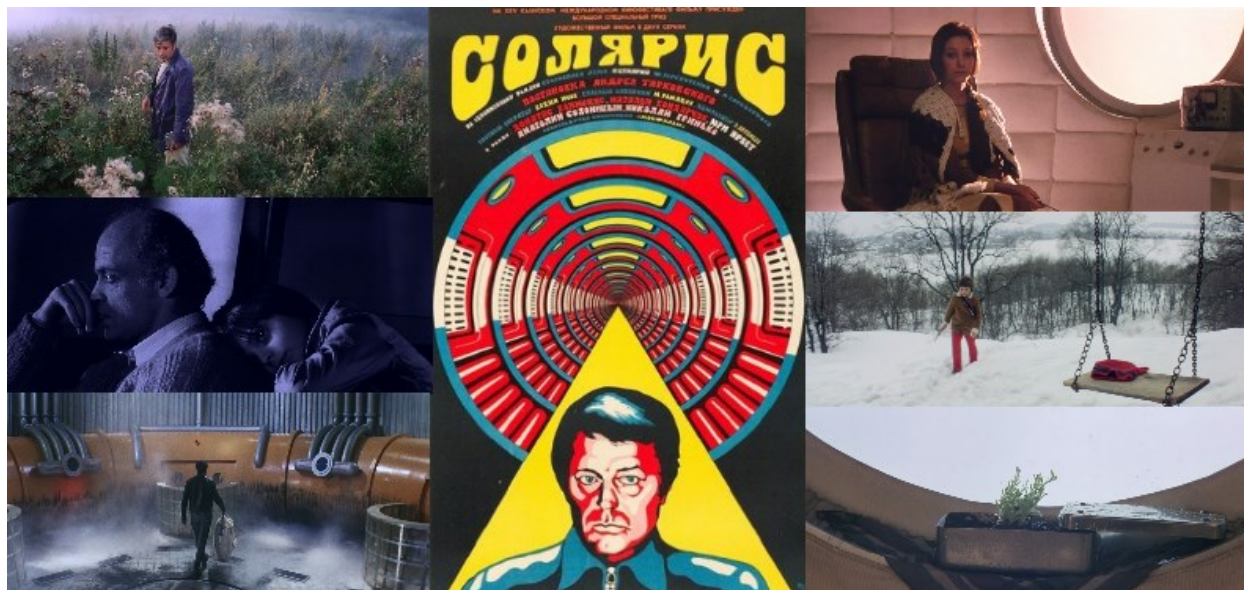


XXI Isusovo preobraženje



XXII Andrej Rubljov

SOLARIS, BROJGELOVI PEJZAŽI, SJEĆANJA NA ZEMLJU I REKREACIJA ZEMALJSKOG U SVEMIRU



Suv, no toplo obojen i oku ugodan list će hitro ući sa desne i nestati u lijevoj strani kadra uljepšanog bistrom vodom jezera i podvodnom vegetacijom u njenom hipnotizirajućem plesu. Kamera će nastaviti da strpljivo istražuje lokalno rastinje u usporenom hodujućem plesu koji će je dovesti na kopno i u društvo glavnog lika, psihijatra, kosmonauta i melankolika, Krisa Kelivina. U ruci drži metalnu kutiju, koja će tokom filma postati neprekidna veza između prošlosti i sadašnjosti, dok mu zabrinuti pogleda šeta naokolo sugerirajući nelagodu, krivicu i kajanje (*ilustracije I i II*). Možda se Kelvin prosto prisjeća nečega što je davno zaboravljeno, a magla koja je dospjela krajolik je poetska materijalizacija ili metafora mentalne magle u kojoj se našao, ili izgubio, upravo on. Zaustavivši se ispred jezera koje ga dijeli od porodične kuće, on ne gleda nju, već njen nemirni odraz u vodi, refleksiju, kroz akt koji nam odaje njegovu sklonost nostalgiji i ljubav prema prošlosti. Ogledalo, simboličko utjelovljenje samorefleksije, prožimati će ovaj, možda više nego i jedan drugi film u opusu Tarkovskog. Iznad odraza i na vjetru se vijori bijeli ovalni balon, referenca na balon sa čijim letom počinje *Andrej Rubljov* i njegovu simboliku (*ilustracija III*). U istu svrhu će poslužiti i dvije stare grafike sa prikazom balona fino uokvirene i smještene na zid Kelvinove porodične kuće.

Vranac, u snazi mladosti, će proći travnjakom, a Kelvin će oprati ruke i lice bistrom vodom, simbolom purifikacije i ući u kuću. Posmatrajući njen interijer primjećujemo niz predmeta koje ćemo prepoznati kasnije, kada se radnja premjesti van poznatog svijeta, izvan Zemlje, na svemirsku stanicu smještenu na Solaris, misteriozni planet prekriven organskim oceanom koji posjeduje izvjesnu inteligenciju neshvatljivu za naučnike. Mimikrije predmeta sa Zemlje, konkretno predmeta koji posjeduje sentimentalni značaj za Kelvina, će se pojaviti i na svemirskoj stanici. Čak i predmeta koji su uništeni prilikom Kelvinovog spaljivanja niza papirnih uspomena (starih fotografija, pisama, naučnih radova i slično tome), a što je nastavak simboličke purifikacije za kojom on čezne. Solaris, planet i samosvjesni vanzemaljski organizam pored izvanredne inteligencije posjeduje i moć intruzije u svjesno i nesvjesno svojih posjetitelja, te materijalizacije predmeta krivice, grižnje savjesti, kajanja, a što je za Kelvina nedovoljno voljena i nepodnošljivo nesrećna žena koja je digla ruku na sebe po raspadu bračnog odnosa, Hari.

Solaris rekreira Hari, ne onakvu kakva je nekad postojala u svijetu, već takvu kakvu ju je upoznao i upamtio Kelvin kroz blijedeće i deset godina zastarjelo sjećanje obojeno traumom njene tragične smrti. Hari je prvi živi organizam koji sugerira prirodu Solarisa, mada su određeni detalji unutar kadra, lične i bezlične stvari, već mogli da nagovijeste prirodu zagonetnoga okeana.

Među medijatorima stvarnog i iluzornog pojavljuje se metalna kutija, jedna od onih koje su u Sovjetskom savezu korištene za užinu, i to kontinuirano kroz različite stvarnosti filmskog univerzuma: u uvodnim dešavanjima na Zemlji, zatim u svemirskoj postaju kod Solarisa, te u Kelvinovom snu o majci i imitaciji Zemlje, konkretno Kelvinova porodične kuće, na površni Solarisa. Dakle, sve sfere stvarnog povezane su jednom naoko prozaičnim predmetom koji zapravo sadrži snažnu personalnu, ali i univerzalnu simboliku. Naime, u uvodnim dijelu filma Kelvin sa sobom nosi pomenutu kutiju, spušta je na tlo i pere ruke, posljednja scena u stanici će sugerirati, radi zemlje kojom je prethodno napunio kutiju. U imitaciji porodičnog doma sa unutrašnje strane prozora, prepoznat ćemo kutiju, onakvu kakvom smo je upamtili, jer film se, figurativno, završava u svom početku. Kada smo je naposljetku opazili u Kelvinovim odajama stanice, kutija je također stajala uz staklo prozora, prekrivena bijelom svjetlošću, no bila je otvorena, ispunjena zemljom u kojoj je rasla mlada zelena biljka prekrivena krupnim kapima, simbol prirode, života, rezurekcije i sugestija prolaska vremena.

Ostali dijelovi mrtve prirode koji sugerišu izvjesnu prostorno - vremensku anomaliju uključuju: fini set za čaj od kineskog porculana sa floralnim motivima indigo boje, insektarij sa šarolikim leptirima, porcelanski ćup sa ljudskim licem kombiniranim sa vegetabilnim motivima, bista Sokrata od bijelog mramora, uramljena fotografija Hari, ilustrovano izdanje Servantesovog (Miguel de Cervantes) *Don Kihota*, bijeli krčag sa vodom, te svježe ili trulo voće. Dvije životinje prisutne u sceni na Zemlji, konj i pas, pretočene su u ilustracije na papirima, gdje su zidovi kabineta na svemirskoj stanici oblijepljeni konjima prikazanim sa savršene perspektive kakvu je favorizirao pominjani Direr, a dva psa i vuk su prikazani na ilustraciji koju Kelvin ispušta iz ruke malo nakon nervnog sloma, sugerišući njegov gubitak veze sa prirodom i Bogom (*ilustracije IV i V*).

Prvi konkretni prikaz vremena unutar vremena, u čijoj uniji se preklapaju tri različite sfere stvarnosti različitim ritmom, unutar jedne sekvence odvio se u sceni promatranja Bertonovog izvještaja, koja iznosi prve informacije o prirodi Solarisa. Prva sfera stvarnosti realizira se u aktualnom vremenu koje Kelvin, njegova tetka Ana i Henri Berton provode promatrajući snimak izvještaja na televizoru; druga pripada prošlosti i prikazuje mnogo mlađeg Bretona u okruženju naučne komisije u kojoj se nalazi i jedna žena, sekretarica; treća prikazuje snimke Solarisa koje je napravio Berton, a koji, iako pripadaju prošlom vremenu, ostavljaju osjećaj vječnosti. Neposredna sadašnjost je hromatična, a njene boje tople, izuzimajući Krisov sivi džemper koji se bolje uklapa u narednu stvarnost; Bretonov izvještaj ahromatičan i blago toniran tamno plavom; dok su snimci Solarisa, iako skromnog kolorita, prikazani u boji. Interijer porodične kuće u kojoj traje stvarnost je prikazan u srednje krupnom i krupnom planu; u snimku naučnog izvještaja se smjenjuju srednje krupni i srednji plan, a dominira centralna kompozicija zatvorene forme; snimak eksterijera i površine Solarisa koja se nazire kroz maglu snimljen je u totalu i svega šest sličnih dinamičnih kadrova iz gornjeg rakursa. Smjena stvarnosti je dramatična i postavlja treću stvarnost, Solaris, u vrhunac sekvence. Sadašnjost koja percipira vječitu stvarnost Solarisa i Bertonovu prošlost, koja bi se mogla pretvoriti u Kelvinovu budućnost, tvori uzročno-posljedični lanac čiji je početak ujedno i njegov kraj, zmija vremena koja grize svoj sopstveni rep, vječiti povratak.

Kelvin, Ana i Berton sjede pred ekranom i promatraju naučni skup na kojem mladi Berton sjedi skupa sa naučnim autoritetima i promatra na ekranu snimak sa Solarisa (*ilustracije VI i VII*). Tri dimenzije nisu prikazane istovremeno, no možemo ih vizualizirati, kao i komunikaciju koja je uspostavljena među stvarnostima spajajući ih u dijamant vremena. Aktualni Berton promatra svoju

utvaru iz prošlosti, dvojnika, svoj transformirani odraz koji je paradoksalno odsustvo, iako je on sam prisutan kao promatrač, svjedok onoga što se desilo i prorok onoga što će se desiti u budućnosti. Tri osobe pred zemaljskim ekranom uskoro će biti zamijenjene trojstvom „u svemiru u kojem svemirska stanica postaje mikrokozmosom ljudskog postojanja, jednako kao što je sam čovjek mikrokozmos svemira.“⁵²

Astrobiolog Sartorijus, kibernetičar Snaut i, nakon Gibarijanovog samoubojstva, psihijatar Kelvin objedinjuju „presveto trojstvo“, što nam sugerira i istoimena ikona Andreja Rubljova, a koja je centralna ideja prethodnog filma Tarkovskog. U *Solarisu* potonja ikona se prvi i posljednji put pojavljuje u Kelvinovim odajama unutar stanice (*ilustracije VIII i IX*), i to nakon što se materijalizira druga verzija Hari, koja pred ogledalom počinje postavljati pitanja o sjećanju, identitetu i bivanju čovjekom. Ikona je prislonjena uz bijeli zid i stoji na polici parcijalno prekrivena nepoznatom knjigom, dok lijevo i u ravni sa njom miruje čaša puna vode, te Kelvin, prislonjen, pognute glave i okrenut leđima do trenutka u kom ga iz gorke kontemplacije ne odagna zvuk šake koja kuca na vrata. Glavom i bradom Snaut, koji informira junaka o projektu na kome radi Sartorijus, te ga, ne slučajno, zove na okupljanje povodom svog rođendana.

Scena rođendana će okupiti pet velikih djela majstora ruralnih, urbanih i mitoloških pejzaža Pitera Brojgela Starijeg, koja će ulaziti u kadar kada kamera krene pratiti hod uplakane Hari sa do pola punom čašom vode u ruci, lagano sa desna na lijevo. U svom pitoresknom, narativnom i simboličkom bogatstvu otkrivaju se *Gradnja vavilonske kule*, *Tmurni dan*, *Žetva*, *Lovci u snijegu* i *Ikarov pad*. Biblioteka svemirske stanice, njeni mnogobrojni detalji i likovni prikazi zemaljskih predjela natopljenih humanitetom slave Zemlju, prošlost i nostalgiju, a ne futurizam. Na Zemlji, kamera uzima dobar dio vremena za istraživanje močvarne flore u svojoj meditativnoj opservaciji, a kada se radnja premiješta sa Zemlje na svemirsku stanicu, gdje motivi prirode nisu dostupni, upražnjeno mjesto popunjavaju likovni prikazi prirode ovjekovječeni sa Brojgelovim remek djelima. Od svih, najveća pažnja je poklonjenja *Lovcima u snijegu* koje će Hari u ključnom momentu svoje karakterizacije početi da istražuje, detalj po detalj, u maniru u kom je kamera istraživala ikone Andreja Rubljova u konačnici prethodnog filma (*ilustracije X, XI, XII, XIII, XIV i XV*). Promatrajući male ljudske narative kompilirane na slici, Hari uči o sjećanju, iskustvu i sentimentu, te ponovo postaje ljudskim bićem. Razvijanjem sposobnosti da promatra, shvata i

⁵² Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 73.

cijeni umjetnost, ona počinje da osluškuje zvuke utisnute u djelo: ljudske glasove, kapanje vode i pjesmu ptica, što označava njenu tranziciju od vanzemaljskog entiteta do bića po svemu nalik čovjeku.

Na poslijetku sekvence ćemo ugledati dječaka okrenutog leđima, sa crvenom kapom i u crvenim pantalonama, samog u sniježnom pejzažu poput pomenutog i ljuljašku koja se lagano njiše u prvom planu (*ilustracija XVI*). Svjedoci smo aktualizacije fragmenata Kelvinovog sjećanja, koje nam je zahvaljujući prirodi Solarisa omogućila Hari. Potonji sniježni pejzaž je prethodno dobio svoju cjelovitiju reinterpetaciju putem filmskog medija kroz porodične snimke koje je Kelvin prvi put pustio pred Hari, a ko zna koji put proživljavao sam. Među motivima iz njegove intimne prošlosti koji se podudaraju sa detaljima *Lovaca u snijegu* tu su: zimski pejzaž, vatra, ljudske figure i pas, osoba sa granjem u naramku i dominacija pastelnih tonova među kojima se ističe odjevni predmet crvene boje koji nosi samo jedna ljudska figura. Ova scena objedinjuje aktualno i artifično prevazilazeći ograničenja vremena i prostora, te reprezentativne slike i narativa kako bi unijela atmosferu i prenijela film u dimenziju u kojoj sadašnjica, personalna prošlost i idealizirana prošlost križana sa umjetničkom slikom mogu da egzistiraju na istom polju.

„Na kraju filma, Kelvinova sjećanja, filmovi, fotografije i vizije se objedinjuju u jednu kontinuiranu fantaziju koja ga izaziva svojom fluidnošću. Njegov zemaljski dom, svemirska stanica i vanzemaljski planet Solaris postaju jedno; simulakrum Hari se umnožava i ispunjava njegovo vidno polje.“⁵³ U sjećanju i imitaciji stvarnog ona se kroz svoju funkciju izjednačuje sa njegovom majkom, sa kojom dijeli sličnosti počevši od samozatajne melankolije, a do vizualnoga podudaranja načina na koji nose kosu, odjavnog stila i sklonosti nikotinizmu. Druga žena sa kojom dijeli vizualnu sličnost je Đinevra de Benči, prema portretu koji ja naslikao Leonardo da Vinči, a koji će igrati značajniju ulogu u narednom filmu. Hari, poput Đinevre ima kestenjastu kosu, jednake oči i preferira odjeću toplih zemljanih tonova koji u simboličkom smislu predstavljaju vrijednosti Majke Zemlje (*ilustracije XVII i XVIII*).

Dakle, Solaris je rekreirao Hari koristeći se Kelvinovim sjećanjem na Hari, njegovim, možda nesvjesnim, pokušajima da u Hari pronađe svoju majku i umjetničkim portretom mlade žene iz Firenze. Ta sličnost je neupitna, no teško je razlučiti da li je u pitanju koincidencija ili svjestan

⁵³ Robert Bird. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, 122.

kreativni akt to što se na pozadini Da Vinčijevog portreta naziremo mirnu vodenu površinu što miješa tople tonove žute koja prelazi u oker sa nebesko plavom, a gdje obje boje korespondiraju bojama na djevojčinoj haljini. *Solaris* u viziji Andreja Tarkovskog kombinira iste boje dodajući ima malicioznu misterioznost magle (*ilustracije XIX i XX*).

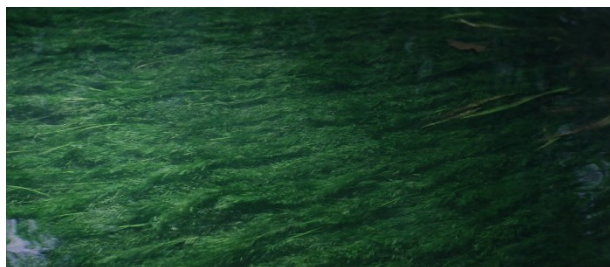
Na kraju filma će i sam junak dobiti dvojnika. Dok Kelvin bude sa Snautom vodio filozofsku raspravu o misteriji života i smrti, te svijesti o sopstvenoj smrtnosti i pitanjima koja ona budi, dvojnik će živjeti njegov materijalizirani san i pasti pod noge njegovog, odnosno svog, oca u prizoru koji je reminiscentan Rembrantov (Rembrandt van Rijn) *Povratku razmetnog sina* (*ilustracije XXI i XXII*). Intiman religijski prikaz pokajanja i praštanja karakterističan je za oba djela. Na očevom licu prepoznavamo dobrodošlicu, tugu i milost, prema držanju sirovog tijela poštovanje, kajanje i žalost, a Rembrantovi promatrači prekriveni tamom u filmu smo zapravo mi, gledatelji. Dok su Rembrantovi likovi okruženi tamom i licima koja izviru iz nje, kod Tarkovskog su obasjani svjetlošću, gotovo centrirani i uokvireni okovima ulaznih vrata, predstavljajući sliku u slici i sugerišući na utjecaj umjetničke slike. Sa lijeve strane vrata mirno stoji pas i gleda prema impliciranim gledateljima balansirajući malu kompoziciju unutar velike. Na polju simboličkog i narativnog, on povezuje aktualni prizor sa Kelvinovim djetinjstvom i sjećanjima na majku, te dovodi pod pitanje njegovu vjerodostojnost.

Solaris zaranja duboko u misteriozno more vremena u svim njegovim formama. Sjećanja, sanjarije i snovi se doslovno materijaliziraju i sa progresivnošću u kojoj svojevrsni klonovi, odnosno gosti, ne samo da zamjenjuju original, već idu korak dalje od njega ka samostjećenoj individualnosti. „Gosti nisu osobe niti kopije specifičnih osoba, već njihova materijalizacija koju je Okean sposoban načiniti od čestica neutrina i približiti ih liku kojeg naučnici nose u svom umu.“⁵⁴ Međutim, pošto su gosti sačinjeni po slici i prilici čovjeka, oni posjeduju svijest o sebi, vječiti potencijal, te sposobnost prevazilaženje samog sebe, što čini tanjima granice između njih i ljudskih bića. Budući da su sjećanja na ljude koji će se utjeloviti kao gosti obojena grižnjom sviješću, osjećajem krivice i žalošću, oni funkcionišu kao instrumenti autorefleksije, uvid u nesvjesno, ogledala sa kojima se suočavaju i koja ih upoznaju sa nepoznatom slikom sebe.

⁵⁴ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 65.

Znakovita scena autorefleksije odigrati će se u sugestivnoj sobi ogledala, zapravo, Kelvinovoj komori koja, ispostavit će se, ima zavidan broj reflektivnih površina, i to tokom njegove groznice, u koji pada kratko iza nervnog sloma izazvanog nagomilavanjem pomenutih dešavanja. Uspomene na dvije najvažnije žene iz njegovog života, majku i suprugu, prodiru iz sjećanja u fantazmagoriju u kojoj su obje mlade, po godinama bliske i teže ka freudijanskom preklapanju. U jednom kadru Hari spušta pleteni šal sa svojih ramena, da bi ga u drugom kadru pridržavala Kelvinova majka, čije će prisustvo kasnije sugerisati, kao i intruziju prošlosti u sadašnjost, odrastao pas, kog je majka držala u svojim rukama dok je još bio štene. Žene imaju dugu ravnu kosu povezanu vrpcom u opušten rep, na sebi duge haljine i izraz lica bez naročitog izražaja (poput Da Vinčijeve Đinevre de Benči), dok njihov karakter uživa u tuzi posjedujući i milostivost, posvećenost i sposobnost za žrtvovanje. Harina posljednja žrtva, odluka da okonča svoj život i zaustavi krug smrti i ponovnog rođenja ne bi li Kelvinu poklonila slobodu, povezuje je sa biblijskim ženskim figurama poput Eve (sačinjene iz rebra muškarca, kao što je Hari sačinjena iz njegovih sjećanja), Marija Magdalene (na koju naročito aludira u sceni gdje očajna pada pod Kelvinove noge, kako je Marija često predstavljana pod Isusovim nogama), te Bogorodice Marije (kojoj je približava, između ostalog, izjednačavanje sa Kelvinovom majkom). Sa druge strane, kroz nju se materijalizira kršćanska ideja rezurekcije, besmrtnosti ljudske duše, te mogućnost iskupljenja za grijeh prošlosti. Kelvin kroz suočavanje sa tamom sopstvene duše i patnju nalazi put do svjetlosti spasenja, te figurativno zaslužuje personalni raj, netaknutu prirodu, poznatu šumu, jezero i porodični dom u kom je proveo, možda najsretnije, godine svog života.

ILUSTRACIJE UZ TEKST



I Solaris



II Solaris



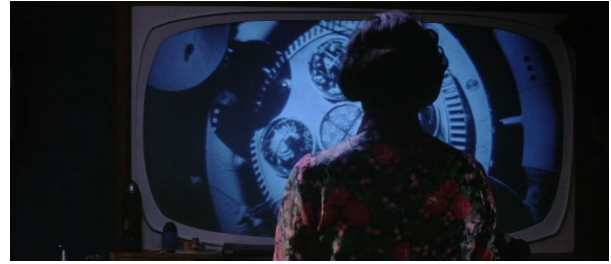
III Solaris



IV Solaris



V Solaris



VI Solaris



VII Solaris



VIII Solaris



IX Presveto trojstvo



X Solaris



XI Solaris



XII Solaris



XIII Solaris



XIV Solaris



XV Solaris



XVI Solaris



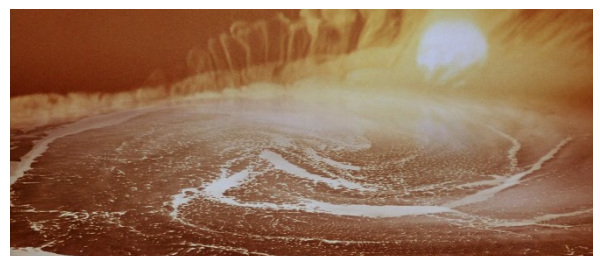
XVIII Solaris



XVII Đinevra de Benči



XIX Solaris



XX Solaris



XXI Solaris



XXII Povratak razmetnoga sina

OGLEDALO ILI MEDITACIJE O UMJETNOSTI, VREMENU I PROŠLIM ŽIVOTIMA

Dječak čije ime ćemo saznati poslije pali televizor i odmiče se od njega, unatraske i okrenuvši nam leđa, dok će ekran uporno emitovati dinamično sivilo koje prati nedostatak televizijskog signala (*ilustracija 1*). Scenu prekida glas žene, doktorice, hipno - terapeuta i stručnjaka za govorne mane, te boji ekran u tonove maločas viđene na starom televizoru, u ahromatiku.

Na kraju scene i nakon par neobičnih postupaka, zapravo konvencijalnog tretmana za vrijeme i mjesto u kom je film sniman, nepoznati mladić će prestati da muca i progovoriti čisto, jasno i glasno: „Ja mogu govoriti!“ Čitava scena je metafora i analogija procesa kroz koji je prošao autor kako bi pronašao svoj jedinstveni glas, razvio vizualni stil i filmsku gramatiku kojom će se služiti u kreaciji. Dječak koji gleda ekran, Ignjat, i lirsko ja Tarkovskog, gleda prizor iz doma zdravlja, kao i mi koji promatramo film. Po završetku scene i nakon trijumfalnog povika izliječenog mladića, kreće uvodna špica, a zatim opet hromatski prizor: pastoralan, osvježen zelenilom prirode

i upotpunjen centriranom figurom žene, sigurno udaljene, okrenute leđima i izgubljene u promatranju ružičastog sutona (*ilustracija II*). Pravi jezik je pronađen i priča o majci, djetinjstvu i vladavini vremenu može da otpočne.

Par scena poslije, neposredno nakon požara, slijedi sekvenca sna, i jedna od vizualno zadivljujućih scena ovog filma. Počinje sa usporenom ekspozicijom šumske flore koju kamera napušta da bi pratila dijete što se budi iz snu iščekujući i dozivajući oca. On, tiho, dolijeva toplu vodu u metalni lavor, iznad kojeg je majka čin pranja kose pretvorila u zavodljiv, no istovremeno sablastan, ples (*ilustracija III i IV*). Mokra kosa joj pada preko lica potpuno ga prekrivajući, polupodignute ruke se bave estetikom ruku kroz poziciju i pokret lagano dodirujući i šireći kosu prema kameri. Ona stoji u sredini kompozicije dok joj tijelo prekriva vlažna bijela spavaćica; sa desne strane gori kontrolirana vatra, a sa lijeve se izdiže ogledalo visoko dekorativnog rama u kome se ta vatra ogleda. Kako se kamera udaljava od majke, primjećujemo da je čitava prostorija u fazi raspadanja radi nadrealne poplave koja natapa prostor sa svih strana dok se plafon i zidovi raspadaju. Majka nestaje iz kompozicije i pojavljuje se u drugoj, u krupnom planu u kom promatramo izraz njenog lica i manir u mom sklanja pramen kose iza uha. U mutnom odrazu ogledala naziremo naslikano stablo, vjerovatno uljem na platnu, i primjećujemo da je lice mlade žene postalo licem starice - prošlost i sadašnjost se prožimaju u ogledalu (*ilustracija V*).

Već sada možemo pretpostaviti da je riječ eksperimentalnom umjetničkom filmu, nekonvencionalne narativne strukture i predominacije vizualnih komponenti sa snažnom ali nenametljivom dramskom moći, koji predočava brak redateljevih sjećanja na majku i poezije njegovog oca. Narator je sam Tarkovski koji se pokušava pomiriti sa svojom prošlošću, obilježenu odnosom prema majci, kroz invokaciju nelinearnog niza sjećanja iz djetinstva, organski tog sekvenci snova i prisjećanje na geopolitičku situaciju najvećih trauma 20. stoljeća, a kroz dokumentarne snimke najutjecajnijih dešavanja. Problem kolorita je nastavio rješenja iz *Solarisa* s tim da je u *Ogledalu* bogatstvu vizualnog ispisivanju vremena dodana i komponenta realiteta kroz autentične crno-bijele filmske žurnale Španjolskog građanskog rata, rekordnog polijetanja hidrogenskih balona u Sovjetskom Savezu, Bitke za Staljingrad, eksplozije atomske bombe, te protesta povodom Sino - Sovjetskih graničnih sukoba. Zanimljiv kuriozitet iz sfere stvarnog je da staru majku (staricu koji smo opazili u ogledalu) u filmu igra Marija Ivanovna, istinska majka redatelja Andreja Tarkovskog.

Filmski narativ je konstruiran kao tok svijesti u kom vlada logika sna: nadrealna, iracionalna i nelinearna, tamo gdje jedno sjećanje evocira naredno i kroz fragmente gradi sliku djetinstva. „Ogledalo je kristal koji se okreće, dvostrani ako se identificiramo sa nevidljivim odraslim likovima (njegovom majkom ili suprugom), a sa četiri strane ako se identificiramo sa dva vidljiva para (njegovom majkom i djetetom koje je bio; sa njegovom suprugom i djetetom koje je dobio). Kristal se okreće oko svoje ose poput uređaja koji traži neprozirnu okolinu: Šta je Rusija, šta je Rusija? ... Čini se da je sjeme zamrznuto u ovim vlažnim, ispranim i izrazito ispranim slikama sa ponekad plavkastim a ponekad smeđkastim površinama, dok se čini da zeleni okoliš, na kiši, ne može prevazići stanje tečnog kristala koji čuva svoje tajne.“⁵⁵

Nesvjesno ne progovara kroz riječi i jasne prikaze, već sugerše kroz poeziju i vizualne figure bogate atmosferom, aluzijom i simbolizmom. „Ovo nije film ni o čemu, očigledno (jednako validna tvrdnja bila bi i da je film o svemu), no riječ je o filmu čije elemente drži na okupu, unikatno, jedinstven stil njegovog redatelja - volja njegovog stvoritelja - a ne mehanički zahtjevi pripovijedanja ili teret tradicije. (...) Sa stanovišta čiste umjetnosti, možemo utvrditi činjenicu da ne postoji subjekat - stil sam po sebi je apsolutni način promatranja stvari.“⁵⁶

Ogledalo u nazivu filma je metafora autorefleksije, susret sa sobom i sredstvo za samospoznaju, ali je istovremeno konkretno, te prisutno u brojnim scenama filma, već ustaljeni vizualni trenutak u filmovima Tarkovskog. Tu su i ostali dobro poznati simboli, već afirmirana umjetnička djela, kao i artefakti iz prethodnih filmova, gdje se ističe sličnost sa *Solarisom* kada su u pitanju vizualne karakteristike.

Ogledalo objedinjuje fragmente prethodnih filmova Tarkovskog, pa u njemu nalazimo reminiscentnim ahromatske dokumentarne prikaze iz Drugog svjetskog rata, konkretno Hitlerov kraj, prisutan i u *Ivanovom djetinjstvu (ilustracija VI)*; zatim, filmski poster *Andreja Rubljova* sa fotografijom *Svetog trojstva (ilustracija VII)*; te nostalgicne zimske pejzaže inspirisane Brojgelovim *Lovcima u snijegu* i *Zimskim pejzažom sa zamkom za ptice* u ljepoti koja slavi Zemlju u filmu poznatom po vanzemaljskom okruženju (*ilustracija VIII*). Mali narativi filmskih epizoda razbacani su poput komadića razbijenog ogledala i spojeni ljudskom sviješću koja ih posmatra,

⁵⁵ Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time-image*, 72.

⁵⁶ Geoff Dyer. *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*, 30.

prepoznaje i povezuje, parče po parče, kao da se bavi pomnim promatranjem nekog od Brojgelovog pejzaža.

Pomenuti zimski pejzaži su kreirali ambijent u kom će se utjeloviti Aleksejevo sjećanje na epizodu iz svog djetinstva, a koju će preko telefona ispričati sinu Ignjatu. Mlada riđokosa djevojka u plavom kaputu će okrenuti leđa svojim promatračima, oku kamere i Aleksejevim zaljubljenim očima, i produžiti sniježnom dolinom prema ogoljeloj šumi i planinama koje proviruju iza nje (*ilustracija IX*). Jednu scenu i par kratkih dokumentarnih priloga iz Drugog svjetskog rata kasnije, pred gledateljima će oživjeti Brojgelov zimski pejzaž u svojoj najautentičnijoj filmskoj adaptaciji. Naše oko šeta po kompoziciji prateći dječakov nespretni pad (poput onoga u odgovarajućoj sceni sjećanja iz *Solarisa*) u prvom planu, potom par stabala čije se granje izbija ka pepeljasto-plavom nebu, dvije osobe u šetnji, druge dvije u igri, konja koji vuče saonice, razigranog psa, te ostalu šaku ljudi u različitim zimskim aktivnostima.

Zimsku idilu nasilno prekida niz video dokumentacija sa dešavanjima koji su okončali pomenuti rat, nakon čega joj se vraćamo. Ambijent je jednak, kao i kolorit, no na mjestu natkrivenih ljudi sada je šuma, a ljudske figure su znatno manje, što sugerise da je dječak na višoj tački nego ranije. Umjesto da ide ka kameri, on joj okreće leđa, da bi stao, okrenuo se ka stablu, koje je sada na istoj ravni sa njim i sa malo strpljenja dočeka malenu pticu koja mu slijeće na kapu. „Pažljivo će je uzeti u ruku. Pred kraj filma vidjećemo bolesnika u postelji. On će, također, pružiti ruku kako bi uhvatio malenu pticu sa jorgana, a potom će je pustiti prema nebu, kao da pušta svoj život.“⁵⁷ Budući da je ptica tradicionalno simbolički prikaz duše, njeno puštanje sugerise tijelo koje ispušta svoju dušu i miri se sa smrtnošću. „Let je predodredio ptice da budu simbol veze između neba i zemlje, sinonim nebeskog znaka i poruke, te slika duše koja se oslobađa tijela. Ptica kao simbol nebeskog svijeta suprotstavljena je zmiji kao simbolu zemaljskog svijeta.“⁵⁸ Na jugoistoku Brojgelovog *Zimskog pejzažu sa zamkom za ptice (ilustracija X)* primjećujemo u naslovu pomenutu i veoma specifičnu zamku napravljenu od drvenih vrata. „Vrata simboliziraju mjesto prelaska između dva stanja, dva svijeta, poznatog i nepoznatog, svjetlosti i tame, i otvaraju se za neku misteriju.“⁵⁹ Međutim, budući da je riječ o vratima čija funkcija nije prolazak kroz njih, odnosno, čija je jedina funkcija da divlja životinja pređe iz stanja slobode u zatočeništvo, pa tako

⁵⁷ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 90.

⁵⁸ Žan Ževalije i Alen Gerbran. *Rečnik simbola*, 755.

⁵⁹ *Ibid*, 1062.

i duša koju ptica simbolički predstavlja, osjećamo da je simbolizam zlokoban. Zamka za ptice je u sferi simboličkog đavolja zamka za ljudske duše, možda baš ljudi koji bezbrižno uživaju u zimskim radostima na lijevoj polovini slike.

Gore pomenuti dječak je istaknut i u prethodnoj sceni unutar jednakog zimskog ambijenta, gdje se skupina dječaka pod vodstvom instruktora sprema za bitku unutar otvorene streljane. Dječak je Ivanov duhovni dvojnik, sličnog uzrasta i kao ratno siročće naviklo na ružnu stranu života; on se crnohumornim cinizmom bori protiv smisla ratovanja. „Prvo se na komandu neposlušno okreće punih 360 stepeni u mjestu, sugerišući nemogućnost progresa i promjene, te da se uprkos svemu samo vraćamo na isto mjesto. Drugi dječak cilja iznad meta i puca ka šumi, nakon čega ulazi u bizarnu diskusiju o tome kako je mogao da pogodi nekoga ako bi se taj zatekao na jednom od stabala. Napokon, granata je bačena na drvene ploče ispred njih. Instruktor se bez razmišljanja baca na nju, spreman da da svoj život kako bi spasio mlade učenike. Čujemo glasno lupanje njegovog srca, vidimo kako mu krv pulsira u glavi dok čeka, no granata neće eksplodirati. Čitava scena je neslana šala dječaka koji, poput Ivana, nema šta izgubiti.“⁶⁰ Život Andreja Tarkovskog nije tragedija poput Ivanove, niti ga je rat načinio siročćem kao bezimenog dječaka iz potonje scene, no njegovo djetinjstvo je neupitno povezano sa segmentima Ruske i svjetske historije i njima je osakaćeno.

Balon koji nas je sa svojim simboličkim izobiljem pratio od *Andreja Rubljova* pa kroz *Solaris* našao je svoje mjesto i u ovom filmu, i to kroz dokumentarne snimke sovjetskih pokušaja da se izdignu do stratosfere i pobijede Ameriku u utrci do zvijezda. Također interesantna i reminiscentna aluzija na pomenute filmova odvila se kroz direktno citiranje dvojice autora: Žana Žaka Rusoa (Jean-Jacques Rousseau) o odnosu nauke, umjetnost i morala; te Aleksandra Puškina kroz mišljenja o crkvenom raskolu, mongolskoj invaziji, divljim Tatarima i kršćanskoj civilizaciji Rusije. Istaknute redove na molbu neobične gošće čita mladi Ignjat i jača niti između tri filma.

Snažna nit vezana za likovnost ističe Leonarda da Vinčija, čiju monografiju znatiželjno prelistava Ignjat otkrivajući oku kamere neke od njegovih grafika, portreta, studiju ruku u molitvi i prikaze maga, dok će *Portretu Dinevre de Benči* biti posvećeno više vremena, i to nakon scene očevog povratka iz Rata (*ilustracije XI i XII*). Prisustvo potonjeg djela u filmu Tarkovski je opravdao u

⁶⁰ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 88.

pogledu na osjećaj bezvremenosti i vječnosti kao kontrapunktu dualnoj ulozi heroine filma, Margarite Terehove, koja igra dvije majke. Njeno melankolično prisustvo što miješa rijetke instance djetinje vedrine u umorno more duševne iscrpljenosti, usamljenosti i nezadovoljstva odgovara nagoviještenom karakteru iza osobenog lika Đinevre de Benči.

Solaris se indirektno koristio inspiracijom ovog djela, dok je ono u *Ogledalu* direktno citirano, na jednak način kao i Brojgelovi radovi u prethodnom filmu. S druge strane, Da Vinčijevo *Poklonstvo kraljeva* je u *Ogledalu* prisutno kao jedno među djelima, u *Nostalgiji* dijeli sličnost sa centralnim umjetničkim djelom i ulogama žena u filmu, dok mu je značajnija uloga namijenjena u *Žrtvi*.

Posljednje djelu koje je sa namjerom ili bez nje citirano u filmu je *Djevojka sa bisernom naušnicom* Jana Vermera (Johannes Vermeer), čiji predmet dijeli vizualnu sličnost sa relativno imućnom ženom kod koje odlazi Majka u potrazi za poslom. Obje žene imaju svijetlo plavu maramu, blijed ten, plavu kosu, krupne prodorne oči, te naušnicu koja se ističe unutar kompozicije, s tim da žena u djelu Tarkovskog ukrašava uho tirkiznom naušnicom ovalnog oblika (*ilustracije XIII i XIV*). Za kratko vrijeme koje će ova žena provesti unutar filma, njen lik će se udvostručiti tri puta i sva tri puta pred različitim ogledalom, podsjećajući nas na neumirući motiv taštine. Podloga nepoznate djevojke sa Vermerovog idealiziranog portreta je sasvim crna i ističe like djevojke, pojačava iluziju njene trodimenzionalnosti i kreira misteriju oko njenog identiteta. Turban predstavlja trgovinu, a biser materijalno bogatstvo, što povezuje portret sa starijom imućnom ženom iz filma. Dok je lice djevojke okupano bijelom svjetlošću, lice žene je fragmentarno osvjetljeno lampama, što mu daje žutu toplinu, ali umanjuje dramatičnost prijelaza između svjetla i tame.

U posljednjim minutama filma ritam smjene epizoda iz prošlosti će se ubrzati, te će gledatelj za kratko vrijeme postati svjedokom različitim, i hronološki udaljenim trenucima, iz života Majke, poput čovjeka koji je se prisjeća umirući na smrtnoj postelji. Kroz oči djeteta, kamera istražuje interijer seoske kuće dok joj bijele končane zavjese, što su poput paučine okupirale unutrašnjost, sakrivaju vidik. Usporeno kretanje skupa sa nadrealnim ambijentom i odsustvom hromatskih boja kreira atmosferu sna, u kom je konačni cilj doći do predmeta od važnosti, ogledala. U njegovom uokvirenom odrazu prepoznavamo dječaka, samog redatelja, i stakleni vrč sa mlijekom u njegovim rukama. Kamera će uskoro posjetiti novi okvir u okviru, prozor, i izaći kroz njega u svijet nostalgije, da bi se kasnije nanovo vratila u zonu komfora i nastavila promatrati glavne likove uhvaćene u kristalu vremena: staru Majku koja podražava scenu u kojoj smo je prvi put vidjeli i u

njenom mlađem izdanju, te dvoje mlade djece, pretpostavljamo Andreja Tarkovskog i njegovu sestru Marinu. Majka je aktualna u najdoslovnijem smislu te riječi, pošto se glumica podudara sa likom kog igra, no djeca su suviše mlada da bi bila njena, što prizoru daje osjećaj virtualnosti slike. Svjedoci smo sanjarije samog autora, koji vidi svoju majku, onakvu kakva je u aktualnom svijetu, a sebe kao dijete u vremenu u kom je bio najbliži ženi kojoj je posvećen film.

Na posljetku, kamera se postepeno gubi u šumarku u kom boje postaju sve tamnija, stabla sve gušća, figure sve manje, a promatrač je voajer koji korača unatraške i u tamu slobodnu od prošlosti, uspomena i sjećanja.

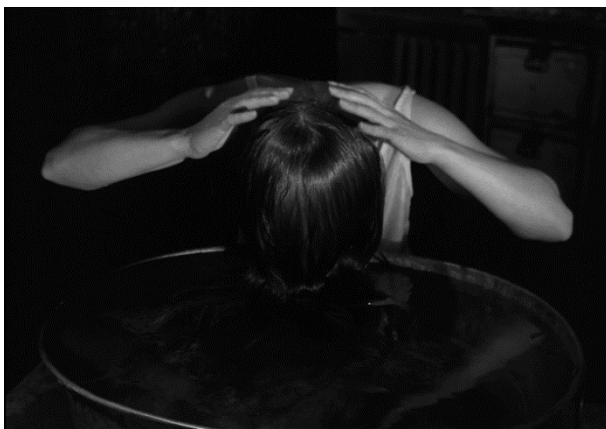
ILUSTRACIJE UZ TEKST



I Ogledalo



II Ogledalo



III Ogledalo



VI Ogledalo



V Ogleđalo



VI Ogleđalo



VII Ogleđalo



VIII Ogleđalo



X Zimski pejzaž sa zamkom za ptice



IX Ogledalo



XI Ogledalo



XII Ogledalo



XIII Djevojka sa bisernom naušnicom



XIV Ogledalo

UHODA, ZONA I POTRAGA ZA SMISLOM



Stvarnost priče u koju ulazimo kako kamera ulazi u sobu obojena je zemljanim tonovima sepije. Interijer sugerira godine neodržavanja zidova i patosa, neimaštinu i nemir, ljudsku stagnaciju i nemogućnost djelovanja, vječnu entropiju i raspadanje stvari: vlagu, memljivost, trulež, smrtnost i povratak zemlji. Zidovi su prazni, pod bez tepiha, u centru kompozicije crni krevet od kovanoga metala; sa desne strane visoki prozor, radni stol i stolica, te tegla sa vodom; a sa lijeve, lavor pun vode, bijela krpa i štake prislonjene uz zid (*ilustracija 1*). Već u narednom kadru upoznat ćemo se sa egzistencijalnom situacijom likova koji zauzimaju krevet i dobiti uvid u njihovo psihološko stanje, a sve bez i jedne riječi - ističući narativni potencijal slike. Pred nama je okrugli drveni stolić, a na njemu se ističe metalna kutija (poznata iz prethodnih filmova Tarkovskog) i injekcija u njoj, dvije tablete, šaka vate, zgužvan papir, nagrizena jabuka i do pola puna čaša vode. Zaključujemo da je neko u ovoj sobi, i krevetu, bolestan, a što su nam već sugerisale štake. Vidimo i čujemo podrhtavanje, a kamera se pokreće onda kada čujemo vlak prelazeći laganim hodom figure u krevetu, sa desna na lijevo, pa nazad ka stolu. Žena je okrenula leđa ostalima i leži bez sna, zabrinuto gledajući ispred sebe, u prazno i sa vidljivim nezadovoljstvom. U centru u usnulo dijete, djevojčica sa maramom na glavi i počinjemo sumnjati da je ona bolesnik. Sa njene lijeve strane je muškarac, budan i zadubljen u promatranju njenog lica - sada smo sigurni, to je ona.

Muškarac, njen otac i, saznat ćemo, uhoda, ustaje, oblači se i izlazi okrenut leđima prema kameri i imitirajući njen hod. Na isti način na koji je ušla, kamera će izaći iz sobe, kroz četiri kadra od kojih su dva i dva jednaka, dinamična u svojoj osnovi.

Uhoda je moralno - filozofska filmska parabola koja spaja naučno - fantastične i religijske elemente kako bi kroz materijalno i duhovno putovanje tri čovjeka, od kojih svaki predstavlja specifičnu ideju, ispričala priču o ljudskom stanju, nadi, vjeri, čudu i ljubavi. Sa stanovišta društvene kritike i socijalnog angažmana, *Uhoda* je istovremeno priča o ekološkoj, socijalnoj i moralnoj propasti sovjetskog društva, kritika filozofije Karla Marksa i dijalektičkog materijalizma. Također, „tragovi poput Uhodine izbrijane glave, njegovih riječi upućenih ženi koje glase -Svuda sam zarobljen-, te činjenica da je termin -zona- korišten pri opisivanju sistema Staljinovih zatočeničkih kampova, sugerišu da je riječ i o političkoj alegoriji ili paraboli.“⁶¹ Međutim, ovisno od našeg stanovišta, Zona može da predstavlja mnogo šta, pa je tako u ključu religijskog ona metafora za Boga, ili njegov supstitut, posljednji bastion i nada za ljude u svijetu operiranog od spiritualnosti, religioznosti i vjere u onostrano. Ona može funkcionisati kao sveto mjesto, područje dodirnutu višom silom, svojevrsni Eden, a istovremeno područje kontaminirano prisustvom ekstraterestijalnih formi života; dakle, na području sakralnog i profanog.

U filmu, skoro sve scene izvan Zone snimljene su u sepiji, uključujući i vizualizaciju Uhodinog sna, koji ga vraća u vrijeme prije prelaska granice između dva svijeta, iako je konkretno odsanjan unutar Zone. Ona uistinu funkcionise kao odvojeni svijet, a ulazak u nju prepoznajemo po iznenadnom prisustvu hromatskih boja, boja prirode, gdje dominira zelenilo sa svim svojim nijansama (*ilustracija II*). Jedina obojena scena izvan Zone, iako njene boje nisu odveć zasićene, je posljednja scena filma koja uključuje Uhodinu kćerku, Majmuna, jedno od djece zone, odnosno djece koja su rođena sa fizičkim anomalijama kao posljedicama boravka njihovih roditelja u Zoni.

Na planu auditornog, Zonu možemo asociirati sa tišinom. Van Zone vladaju ritmički i mehanički zvuci industrije, kakofonija, budeći osjećaj opresiranosti, dok u Zoni preovladava tišina, mir, osjećaj pomalo nelagodne slobode. Nelagodne, gdje nelagodu kreira nekorespondiranje zvuka i stvarnosti koju percipiramo u Zoni, pa tako prepoznajemo zvuk vjetra, odnosno vegetacije koja pleše na njemu, dok ga ono što nam je predočeno negira. Tri čovjeka stoje u polju osluškujući

⁶¹ Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, 142.

vjetra koji ne osjećaju na svojoj koži niti ga mogu opaziti oko sebe. Ekspresivni, odnosno kontrapunktni, zvuk je samo jedna u arsenalu anomalija kojima raspolaže ovaj osobiti nepouzdan pripovjedač.

Tri muškarca, čija lična imena će do kraja ostati nepoznata, zaputit će se u notornu, zabranjenu i relativno strogo čuvanu Zonu ne bi li pronašli čudnovatu samosvjesnu sobu koja svojim posjetiteljima ispunjava želje. Međutim, Soba poznaje svoje posjetitelje mnogo bolje nego što oni poznaju sami sebe i neće nužno ostvariti vješto vokalizirane želje, već one autentične, manje ili više svjesne, želje koje vrište iz njihovog najdubljeg bića. Jedna od takvih želja ostvarila se za zloslutnog Dikobraza, nekadašnjeg učitelja Uhode, koji je indirektno uzrokovao smrt svog brata, te se zaputio u Sobu ne bi li ispravio istoriju. Na njegovu nesreću, Soba je prozrela njegovu želju i vidjela da je želja za bogaćenjem jača od želje za oživljenjem vlastitog brata, te mu je tu želju i ostavila. Dikobraz, sada nenadano i prljavo bogat, bivavši suočen sa korupcijom vlastite duše i sebičnošću koja nije kadra da prevaziđe lične interese radi dobra bližnjeg, odlučuje se na samoubojstvo vješanjem.

Tri čovjek, tri ideje i tri svjetonazora otjelovljena su „svetom trojstvu“ ovog filma: I Uhodi, svetoj luđi i predstavniku spiritualnog segmenta; II Naučniku, intelektualcu, koji predstavlja um, mjeru i racionalnost; i III Piscu, umjetniku, koji označava kreativni princip, imaginaciju i inspiraciju (*ilustracija III*). Naravno, da su sva tri čovjeka - ideje ostvarila svoj potencijal, ne bi u njima postojale želje, a želje su pokretači radnje. Uhoda uporno trpi neuspjehe u svojim pokušajima da vrati nadu, vjeru i ljubav prema čovječanstvu ljudima koji traže njegovu pomoć, između ostalog dovodeći u pitanje svoj poziv i padajući u krizu vjere. Naučnik želi Nobelovu nagradu kao simbol svoje veličine, a još više totalnu destrukciju Sobe čiji potencijal nije kadar da iskoristi. Pisac hrani stereotip umjetnika trujući um alkoholom i sanjareći o kraju svoje autorske blokade. Svi imaju želje, no ne mogu ih ostvariti jer više ne vjeruju u čuda. Ma kako se na prvi pogled činilo, *Uhoda* ne pokušava diskreditovati Sobu, Zonu ni Uhodu, niti propitivati vjeru, smisao nade i postojanje Boga, već nastoji pokazati posljedice nedostatka vjere među ljudima. Sama Zona je bogata motivima iz kršćanstva, ikonografijom i upućivanjima na Bibliju, gdje prvi kadar unutar Zone posjeduje par električnih stubova postavljenih tako da aludiraju na križeve upriličene za razapinjanje (*ilustracija II*).

Scena ostvarena u Uhodinom snu je najbogatija pomenutim motivima i jedina koja direktno citira remek djelo, u ovom slučaju i kontekstualno, religiozne umjetnosti sjevernoevropske renesanse. Tokom njihovog odmora i prije ulaska trojice u područje i fazu putovanja među uhodama poznatu kao *Mlin za meso*, kamera će posjetiti sva tri lika ponaosob i provesti sa svakim u intimnosti polu - krupnog i krupnog plana dovoljno vremena da osjetimo njegovu gustoću, njihov umor i dužinu ovog fizičkog i metafizičkog putovanja. Pisac leži potrbuške na malom otoku od mahovine okruženom močvarnim vodama, namješta se dugo i ostaje u granično ugodnoj poziciji; Naučnik skoro pa sjedi naslonjen na stijenu, no dovoljno udaljen od vode; dok je Uhoda sasvim prepuštena prirodi, potrbuške u blatu, lica okrenuta u suprotnom smjeru od Pisca, spuštenog na zemlju, sa lokvom ispred i vodopadima iza njegovog tijela. Crni pas im lagano prilazi, a kamera se fokusira na Uhodu koja je gotovo odsutna tokom rasprave koja prelazi u niz uvreda razmijenjenih između Pisca i Naučnika, te lagano pada u san. Pas prilazi Uhodi i liježe kraj njega dok vjetar nosi prašinu preko živog pijeska čiju monotoniju ubija par busena guste zelene trave (*ilustracije IV i V*). Čujemo glas žene, koju prepoznajemo kao Uhodinu neimenovanu suprugu, i raspoznajemo riječi iz *Ivanovog otkrivenja* o otvaranju šestog pečata, uništenju Neba i Zemlje, te uzaludnim pokušajima oholih među ljudima da se sakriju od gnjeva Božjeg.

Prepoznatljive boje Zone nestaju, a sepija boji ekran dok kamera plovi močvarom i istražuje detalje na njenom dnu: puža na močvarnom grebenu, staru špricu, metalni lavor, uže, providnu zdjelu sa zlatnim ribicama, od prije poznatu pravougaonu metalnu kutiju sa kovanicama i špricom, te, za nas najvažniji među predmetima, detalj sa Ivanom Krstiteljem, dio reprodukcije Van Ajkovog (Jan van Eyck) *Gentskog oltara* (*ilustracije VI i VII*). Tu je zahrđali pištolj, opruga, mehanizam sata i različiti metalni dijelovi nepoznate konstrukcije, te pocijepani kalendar, još jedan simbol ljudske prolaznosti naspram regenerativne prirode. Kamera nanovo promatra Uhodino lice, a uloga šarolikih predmeta u oniričkoj sekvenci postaje jasnija: puž i njegova spiralna kućica, kalendar i satni mehanizam su vezani za simboliku vremena; šprica i lavor su fragmenti Uhodinog sjećanja na porodičnu kuću i bolesnu kćer; uže sugerše potencijal znanja za dobro i zlo, njegovo povezivanje, što priziva Naučnika; zlatna ribica koja u bajkama često ispunjava želje je ekvivalent Sobe, ili ipak nagovještaj Isusa; Ivan Krstitelj se materijalizira kroz umjetničko djelo pošto su pomenute njegove riječi, ali i biblijski pandan Uhode; pištolj iz sna je jednak pištolju koji će otkriti, a zatim odbaciti Pisac. Dakle, sva tri lika su putem svojih specifičnih i simboličkih predstavnika objedinjena u ovoj igri snova.

Detalj veličanstvenog, naročito kompleksnoga i majstorski urađenog poliptiha Jana Van Ajka je jedino direktno citirano djelo likovne umjetnosti u *Uhodi* i prikazuje tamnoputog muškarca duge kose i zapuštene brade u odijelu od devine dlake koje je opasano kožnim pojasom i ogrnuto plaštom, sa debelom knjigom u rukama. U originalnom izdanju boje su zasićene, izražene i odlikuju nevjerovatnom materijalnom ljepotom koja je gotovo opipljiva. Ivan je smješten desno od Boga predstavljenoga kao kralja, njegov plašt je zelen i povezuje ga sa prirodom, dok pogled stremlji ka Bogu i nebeskim visinama. Kako je Ivan nit koja povezuje *Stari* i *Novi zavjet* donoseći promijene, tako je i renesansni Bog predstavljen od strane Van Ajka u mnogo čemu drugačiji od poznatog starozavjetnog zastrašujućeg, gnjevnoga i nemilosrdnog tiranina. Novi bog je uistinu prikazan kao Bog samilosti, oprostaja i plemenitosti, što djeluje u sklopu sa trenutnom humanističkom tradicijom koja se širila Evropom u vremenu nastanka djela. Centralna ploča *Gentskog oltara* oslikava krunisanje Krista, kog predstavlja jagnje, u rajskoj bašti u kojoj se sastaju četiri skupine ljudi. Neposredno oko njega su anđele koji nose predmete povezane sa Isusovom patnjom, kao što su križ na koji je razapet, trnovita kruna koju je prisiljen da nosi i biva ismijavan, te stub za koji je bio vezan kada je bičevan. Nešto dalje su proroci, sveti, kršćanski poglavari i različite figure iz *Starog zavjeta*. Jagnje, simbol Isusove žrtve, stoji ponosno na oltaru i krvavi iz grudnog koša, a krv teče u zlatni kalež. Direktno iznad njega krila širi bijeli golub, simbolička prezentacija Svetog duha, okužen koncentričnim polukrugovima bijele i žute svjetlosti. Pogledavši čitav unutrašnji poliptih, primjećujemo da su Bog, Sveti duh i Isus oslikani na istoj osovini objedinjujući u njoj ideju Svetog Trojstva.

Unutrašnjost *Gentskog oltara* sastavljena je iz dvanaest oslikanih ploča različitih dimenzija bogatih brojem biblijskim temama na kojima je posebna pažnja posvećena i najsitnijim, iako za priču tercijarnim ili efemernim, detaljima, kao što su dekorativne pločice pod nogama anđela, krune na njihovim glavama od kojih ni jedna nije jednaka, ili izuzetno naborana draperija sa nizom kompleksnih floralnih motiva. Može se reći da je djelo kreirano iz božje perspektive, ili sa božanstvom na umu, u smislu da je za ljudsko oko nemoguće da simultano percipira, doživi i protumači sadržaj cjelokupne kompozicije, a kamo li sve detalje ponaosob. Oko može da šeta po kompoziciji opažajući detalje, organizirano ili spontano, ali uvijek zasebno, što je nerijetko slučaj i sa kadrovima komponovanim u viziji u Tarkovskog.

Flora centralne kompozicije sadrži obilje mediteranskog i sjevernoevropskog bilja među kojim su botaničari uspjeli identificirati preko sedamdeset vrsta. Međutim, u Van Ajkvoj interpretaciji sve prikazane biljne vrste rastu, dosežu zrelost i cvjetaju u isto vrijeme, što prevazilazi granice vremena i prostora u realnom svijetu i čini ovaj prostor izvjesnom zonom neizvjesnosti. Eden je, poput Zone, destilacija mnogih u čijem centru stoji čudotvorna soba, Jaganjac božji, Isus. Simboli vezani za njegovu patnju prisutni su i u *Uhodi*: Križeve opažamo odmah po ulasku u Zonu (*ilustracija II*), krunu od trnja ležerno i kroz razgovor plete Pisac i stavlja je na svoju glavu karikirajući Boga kroz riječi „Ne opraštam ti“ (*ilustracija VIII*), a široke četvrtaste stubove prepoznajemo pred Sobom (*ilustracija IX*).

Prisustvo drugog velikog umjetnika renesanse možemo prepoznati kroz motiv monograma, koji je za njega specifičan, a suptilno je ubačen na dva mjesta u filmu. Albreht Direr je prvi poznati evropski umjetnik koji obilježavao svaki svoj original osobitim monogramom i tako se osigurao da promatrači njegovih djela budu svjesni i onoga ko ih je načinio. Među nogama velikog štampanog slova „A“ ubačeno je manje štampano „D“ tvoreći zatvoreni sistem sa obrisom trougla (*ilustracija X*). Monogram Andreja Tarkovskog je vizualno sličan budući da imena umjetnika počinju sa istim slovom, no kod njega horizontalna crtica slova „A“ izrasta u slovo „T“ i tvori simbol koji je prije nalik stablu, a što odgovara opusu simbola kojim raspolaže autor. Dok su Direrovi monogrami obično biti centrirani u dnu kompozicije ili iscrtani na ploči koja je potom pripojena ostatku vizualnih elemenata, dva monograma prisutna u *Uhodi* pronalaze manje konvencionalne pozicije unutar kadra: Prvi je iscrtan sa strane kacige koji nosi policajac, čuvar Zone; drugi na kutiji cigara koje uživa Supruga (*ilustracije XI i XII*). Dakle, indikatori autorstva su prikriveniji nego kod Direra, iako je želja za isticanjem autorstva jednako snažna.

Napokon, našavši se pred Sobom i korak od ostvarenja svojih najdubljih želja, sva tri muškarca se odmiču korak unazad i bez pokušaja odustaju od cilja svog dugog, mukotrpnog i samootkrivajućeg putovanja. Naučnik, rob racionalizma i naučnog materijalizma, povlači se jer nije u stanju u sebi pronaći ni zrno vjere; Pisac predstavlja princip artistske kreativnosti koji se degenerirao u skepticizam, cinizam i egoizam, što mu ne dozvoljava da zaroni u sebe i prepozna svoju najdublju želju; Uhoda je posljednji idealista, princip vjere, i iako je dorastao ulasku u Sobu, on to odbija

ističući da je njegova misija da služi drugima, a ne sebi, te da je njegov život dovoljno dobar onakav kakav jeste. „Jedini dobar život je onaj u kome nema potrebe za čudima.“⁶²

Naspram ovog trojstva Zone, tu je čudesno trojstvo ovozemaljskog, familijarnog, svakodnevnog i to trojstvo koje čine Uhoda, Supruga i Majmun, trojstvo čudnovate iscjeljujuće moći ljubavi, odanosti i milosti. „Supruga predstavlja etički princip u filmu, Uhoda spiritualni, a njihova kćer mistični.“⁶³ Uhoda je čudo u svijetu ispunjenom ljudima bez ideala; Supruga posjeduje čudotvornu ljubav koja opstaje uprkos teškom životu koji joj je, kako vjeruje, predodređen; dok Majmun, dijete i žrtva Zone, posjeduje konkretno umijeće, čudo telekineze, odnosno manipulacije stvari u svijetu snagom svoje volje.

Na poslijetku dugog putovanja u nepoznato trojica će se vratiti tamo gdje je sve otpočelo, u pustu seosku kafanu napravivši savršen krug i sugerišući da njihovo putovanje nije bilo fizičke naravi, već spiritualna transformacija, te da su oni, mada tijelom na istom mjestu, promijenjeni umom i duhom. Kao gledatelji pretpostavljamo da su rano jutrom krenuli na svoj put, a da su se kasno uvečer vratili sa njega, iako u filmu ništa ne sugerise konkretan prolazak vremena (mogli su se vratiti i za minutu), jer „vrijeme u Zoni ne postoji. Čini nam se da su Uhoda i njegovi klijenti tamo provode samo jedan dan, no kada započnu sa usputnim drijemežom i kada njihovi snovi počnu da se sjedinjuju u prikaz stvarnog putovanja - koje je, u svakom slučaju, nije drugačije od manje doslovnog, spiritualnog putovanja - vrijeme se rastapa.“⁶⁴

„Dolazak Uhodine supruge u kafanu, suočava Pisca i Naučnika sa zagonetnim, njima neshvatljivim, fenomenom. Pred njima stoji žena koja je prošla kroz neizrecive muke radi svog supruga sa kojim je dobila bolesno dijete, no ona nastavlja da ga voli istom nesebičnom, nezamislivom odanošću kojom ga je voljela i u mladosti. Njena ljubav i odanost su konačno čudo koje stoji upravo naspram nevjerice, cinizma i moralnom vakuuma koji truje moderni svijet, a čije su žrtve Pisac i Naučnik.“⁶⁵ Nakon ponovnog sjedinjenja sva tri člana porodice i psa kao novog i četvrtog, boje zamjenjuju sepiju, kao u Zoni, a Majmun što sjedi na očevim ramenima gotovo djeluje kao da hoda, bar dok se kamera ne odmakne a gledatelji ne postanu svjedoci sumornog,

⁶² Geoff Dyer. *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*, 178.

⁶³ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 150.

⁶⁴ Geoff Dyer. *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*, 112.

⁶⁵ Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 198.

hladnog i postapokaliptičnog industrijskog pejzaža humaniziranog malom porodicom (*ilustracija XIII*).

Jedinstvo kompozicije ostvareno je kroz ujednačen kolorit koji se proteže od slabo zasićenih tonova plave pa do pastelnih zemljanih tonova, gdje je ostvaren suptilan kontrast boja, te svjetla i tame. Linija horizonta zauzima dvije trećine kompletne slike, što sugerira da je akcenat na likovima, njihovim životima i ovozemaljskom. Vizualni fokus je na četveročlanoj porodici koja nam je okrenuta leđima i gleda preko široke rijeke prema hemijskoj tvornici iz koje se diže gust dim, miješa sa oblacima i nestaje. Uprkos generalno sumornoj atmosferi, njihov pogled u daljinu ka neizvjesnoj budućnosti ne djeluje pesimistično, već samosvjesno, odlučno i ispunjeno nadanjima. Pas sa svojim simbolizmom i središnjom pozicijom između Žene i Uhode sa Majmunom na ramenima nagovještava njenu tiradu o odanosti, ljubavi i prihvatanju sopstvene sudbine, sugerirajući da i ostali članovi porodice dijele njen sentiment.

Istaknuti prizor neodoljivo podsjeća na sumorne, čađave i zagađene pejzaže pomračene prijetećom sjenkom industrijalizacije u *Crvenoj pustinji* Mikelandžela Antonionija (Michelangelo Antonioni), u kojoj se priča junaka odmotava kroz komponente pejzaža u koji su ubačeni, arhitekturu koja ih okružuje, te govor njihovih tijela, geste i grimase, dok su dijalozi tek u drugom planu. Iako je u pitanju film u boji, prvi za Antonionija, kolorit je nezasićen i preovladava sivilo, koje sugerira i figurativno odsustvo boja u životima ljudi i ističe depresiju kao relevantan problem modernog društva.

U narednoj sceni *Uhode*, po povratku kući, boje nanovo nestaju, pas halapljivo pije mlijeko iz zdjele, Uhoda prolazi kroz nervni slom i krizu vjere u čovječanstvo dok sjemenke lete po sobi kao sniježne pahulje, a Supruga razbija četvrti zid obraćajući se kameri i objašnjavajući kratku istoriju svog odnosa sa njim, koji joj je donio mnogo smijeha, još više suza ali i osjećaj potpunog prihvatanja svoje sudbine, života, njih.

Posljednja scena filma, u kojoj smo svjedoci trećeg čuda, ostaje ambivalentna, pošto neposredno iza prezentacije Majmunove moći kroz pomjeranje čaša na stolu dolazi i prolazi voz, koji čujemo i primjećujemo pomjeranje stvari na stolu pod njegovim utjecajem (*ilustracija XIV*). Ova finalna misterija stavlja gledatelje na mjesto posjetitelja Zone i zahtjeva od njih vjeru u čuda, prisustvo izuzetnog u svijetu ordinarnog i podcijenjeni potencijal snažne, autentične i iskrene želje.

ILUSTRACIJE UZ TEKST



I Uhoda



II Uhoda



III Uhoda



IV Uhoda



V Uhoda



VI Uhoda



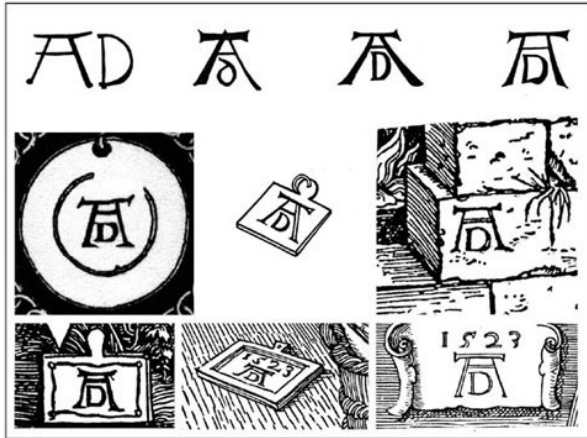
VII Gentski oltar



VIII Uhoda



IX Uhoda



X Monogram Albrehta Direra



XI Uhoda



XII Uhoda

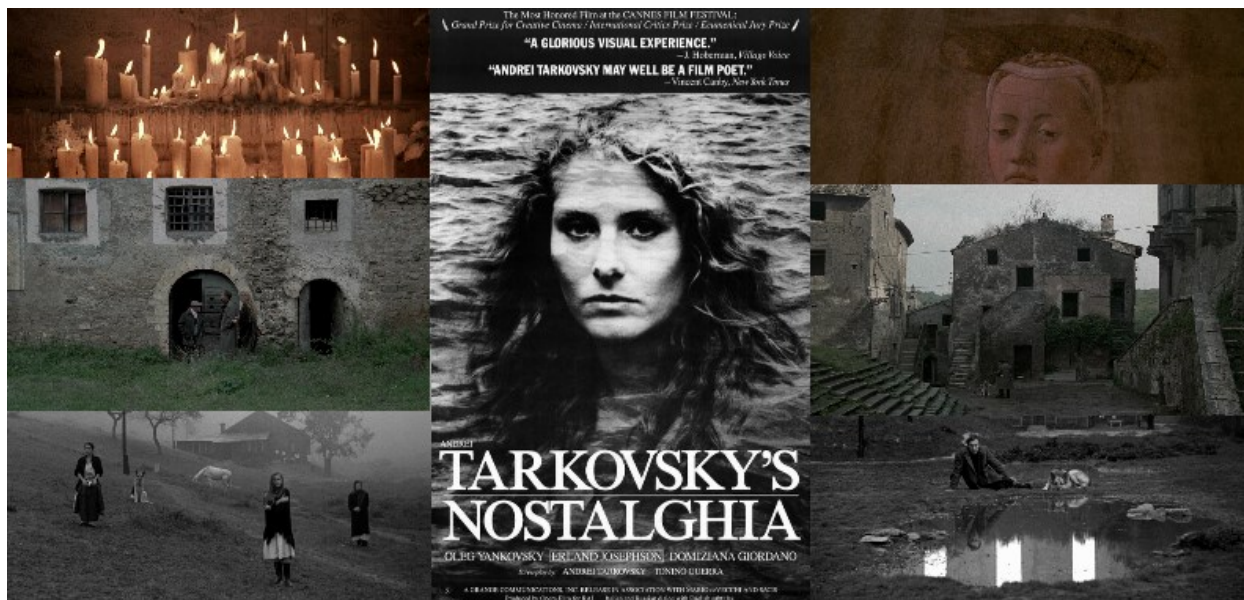


XIV Uhoda



XIII Uhoda

NOSTALGIJA, BOGORODICA POROĐAJA I ANĐEO SMRTI



Prve slike ovog filma su otjelovljenja sna ili sanjarije u ahromatici, koja je već utemeljila svoj onirički status u filmskoj ikonografiji Tarkovskog. Prizor bajkovitog šumskog pejzaža djeluje kao da je ispao iz njegovih prethodnih filmova: veliko reflektivno jezero u pozadini, ljudske figure u skromnoj nošnji okupljene oko stožera, kao i njegove omiljene životinje: konj i pas. Bijela slova ispisuju riječ, naslov filma, i dominantnu emociju koja će pokrenuti i zaustaviti njegovu radnju - *Nostalghia*.

Pejzaž sa mladim stablom u centru i automobil koji prolazi seoskim putem donijet će krajnje stidljive, odnosno nezasićene, boje i sugerirati promatračima da je, uprkos magli koja plovi nad horizontom, san završen, te da počinje scena iz aktualne stvarnosti. Eugenija, zanosna prevoditeljica, će govoriti o ikoničkoj ljepoti freske koja ju je dovela do suza kada ju je prvi put ugledala, no ni to neće navesti Gorčakova, srednjovječnog pisca, da izađe iz automobila i uđe sa njom u crkvu, te stane pred poznato djelo sakralne umjetnosti.

Na oltaru, okružen kamenim lukom, stubovima i ozaren susretom slabećih tragova sunčeve svjetlosti i plamtećih svijeća ponosno stoji jedan od rjeđih prikaza djevice Marije *Bogorodica porođaja* Pjera dela Frančeske. Rjeđih, pošto je sama trudnoća suviše ovozemaljska, korporalna i

biološka da bi se uklopila u sakralni prikaz djevice Marije, no Dela Frančeska uspijeva pomiriti figuru djevice i majke, zamisliti nezamislivo i uspostaviti kontakt sa religioznim osjećajima svog vremena. Oltar je dekoriran bijelim cvijećem, krizantemama, „slikama duševne vrline“⁶⁶, odnosno, simbolom Marijine moralne i tjelesne čistoće. Pored cvijeća, fresku okružuju nepoznate žene izgubljene u molitvi (*ilustracije I i II*).

U centru kompozicije stoji Bogorodica, u jednostavnoj plavoj haljini sa prorezima koji otkrivaju bijelu tkaninu; jedna ruka miluje stomak, dok druga pridržava bolna leđa; izraz lica sugerše ozbiljnu zabrinutost ali i pomirenost sa sudbinom, možda providenje onoga što će da slijedi. Njena pojava je oslobođenja obilježja bogatstva i svečane nošnje u kojoj je Bogorodica nerijetko prikazivana. Lice mlade djevojke koja je začela sina sa Bogom je prikazano u svojoj jednostavnosti i sa ljudskošću sa kojom se nije teško identificirati i u njemu tražiti utjehu, nadu i spas (*ilustracija III*). Iznad njene glave se zlati oreol koji sa geometrijskom preciznošću svoje forme spaja mistično sa matematičkim i doprinosi balansu kompozicije. Bogorodicu okružuju dva anđela i drže paravan otkrivajući je i stvarajući osjećaj odlučnosti, predanosti i nepokolebljivosti. Komplementarne boje na njima su simetrične u igri u kojoj se smjenjuju tonovi crvene i zelene. Paravan koji prekriva vrh freske je istaknuto crven i prošaran zlatnim motivima među kojima se ističe nar, „predstavnik najuzvišeniji tajni Boga, njegove najdublje misli i najnedohvatljivije veličine. (...) On je i simbol same crkve, jer kako nar pod jednom korom sadrži veliki broj sjemenki, tako i Crkve u jednom vjerovanju sjedinjuje razne narode.“⁶⁷ Dakle, sve figure na fresci su objedinjene kupolom koju tvori paravan bogate simbolike. Gornja polovina djela se može kompozicijski apstrahirati u krug, koji predstavlja Nebo, a donja u kvadrat, predstavnik Zemlje i zemaljskog, a gdje Bogorodica, smještena u centar, funkcioniše kao medijator između prve i druge sfere, jer ona je zemaljska žena koja u sebi nosi božjeg sina, Krista, silu koja će ujediniti Nebo i Zemlju.

Nedugo nakon napuštanja Bogorodice, u narednoj ahromatskoj sceni, veliko bijelo pero će pasti sa neba pred oči Gorčakova i usmjeriti njegov pogled na predmete bačene na zemlju: bijelu končanu maramu, vinsku čašu i stare kovanice; kršćanske simbole poznate iz prethodnih filmova Tarkovskog i nagovještaj niza predmeta srodne simbolike koji će biti prisutni u filmu. Kada se kamera podigne sa tla, u daljini će se ukazati livada i stožer iz prvog sna, a još dalje i direktno

⁶⁶ Žan Ževalije i Alen Gerbran. *Rečnik simbola*, 116.

⁶⁷ *Ibid*, 596.

ispred ruske dače anđeo besprijeckorno bijelih krila i u dugoj bijeloj haljini, možda jedan od onih sa *Bogorodice porođaja (ilustracija IV)*. Pored ove aluzije na centralno umjetničko djelo u filmu, tu jedan od narednih snova u kojem će Gorčakov promatrati svoju bremenitu ženu u bijeloj spavaćici i poodmakloj fazi trudnoće, u kojoj je bila i Bogorodica, kako levitira nad krevetom. Sljedeća, i posljednja, scena pretapanja Gorčakove supruge Marije sa bogorodicom Marijom, će se odviti kroz jezik, a nakon upoznavanja, među mještanima notornog, Domenika, kojem će svoju suprugu opisati kao ženu koja prema svemu, osim po boji kose, nalikuje Bogorodici sa freske.

Sa protokom vremena u filmu će postati sve očiglednije da nostalgija o kojoj je riječ nije tek definicijska nostalgija, ona čežnjiva tuga koja priziva prošlost obilježenu često nejasnim sjećanjima koja je idealiziraju i veličaju unižavajući pritom sadašnjicu, niti je reducirana na neostvarivu želju za povratkom u djetinjstvo, mladost ili dane koji pripadaju prošlom vremenu. Riječ je o nostalgiji koju proživljavaju ljudi zbog nedostatka spiritualnosti u modernom društvu.

Gorčakov, više nalik svjedoku dešavanja nego junaku priče, će promatrati religijsku procesiju unutar crkve, učestvovati u diskusijama o religiji i sakralnim obredima bogobojažljivog Domenika, lokalnog ludaka, koji je godinama držao svoju porodicu u zatočeništvu u pokušaju da je spasi od sudnjega dana, te neposredno nakon puštanja iz ustanove za duševno oboljela postao predmetom ismijavanja. Za razliku od ostalih, Gorčakov u njemu ne vidi ludaka već čovjeka vjere; nedisciplinovanog, nepodesnog i neshvaćenog, savršeno usamljenog, ali onoga ko je bliži istini od ostalih ljudi. Čuvši od drugih par činjenica iz Domenikovog života, kao i za njegovu skorašnju opsesiju pokušajima da prenese zapaljenu svijeću sa jednog na drugi kraj bazena banje Vinjoni, Gorčakov ostaje zaintrigiran duhovnošću koja njemu samom nedostaje, te se pokušava približiti Domeniku i ugrijati dušu pod svjetlošću njegove vjere.

Tarkovski ovdje koristi prostor u kadru na način na koji ga je koristio Pjero dela Frančeska, a kako bi kreirao emociju i akciju na svojim slikama, ili njihovo odsustvo. Naravno, razlika između slikarstva kao prostorne i filma kao vremenske umjetnosti anulira apsolutnu statičnost, bezvremenost i iskoničnost Dela Frančeskinog djela, te neprolaznost vremena u filmovima Tarkovskog iluzija, jer i kada je sve u kadru filma nesumnjivo nepokretno, vrijeme i dalje prolazi, a svijest promatrača traje skupa sa njim.

Tri ljudske figure u prvom planu na *Bičevanju Krista* svojom distanciranošću i indiferentnošću povodom okrutnog biblijskog čina koji se odvija u njihovoj neposrednoj blizini, sugerišu odsustvo

emocije (*ilustracija V*). U *Nostalgiji* je fizička, ujedno emotivna, distanca među likovima prisutna od početka filma, ali se naročito ističe u veoma drastičnoj sceni koja će se odigrati rimskom trgu u čijem je centru Konjanički spomenik Maraka Aurelija. Domeniko, sveta luda, zalučeni prorok i moderni supstitut za Spasitelja, će sa svojim protestom protiv odsustva duhovnosti među ljudima i samožrtvovanjem u nadi da će ujediniti ljude i odgoditi kraj svijeta, naići samo na ravnodušnost. Ljudi koji ga okružuju su distancirani, ne samo od njega već i jedni od drugih, ne gledaju se međusobno niti na druge načine potvrđuju prisustvo drugih; savršeno su izolirani, dok je Domeniko otuđen do te mjere da niko u masi ne pokušava da ga spriječi u samoubojstvu (*ilustracija VI*). Jedino stvorenje koje mu pokušava pomoći i koje iskreno plače za njim je njegov pas, koji je vezan i u nemogućnosti da učini nešto za njega (*ilustracija VII*).

Sa svojim posljednjim riječima, Domeniko je propovijedao o jedinstvu ljudi, onih koji se nazivaju zdravima i onih koje nazivaju bolesnima, o skretanju sa pravog puta kojem se ujedinjeni moramo vratiti, pravoj prirodi i mjestu na kojem ćemo biti nevini kao životinje. Raznolike ljudske figure su stajale sa svojim mjestima, poput statua, mrtvih stvari, razmaknute i tihe, izgubljene u duševnoj anesteziji ne izustivši ni jedno „Ne“; dok je čovjek vjere i mentalnih poremećaj sipao benzin preko sebe, dok je palio upaljač, dok je gorio živ i vikao u agoniji pužući i umirući pod njihovim nogama.

Nostalgija nudi uvid u tri različite vrste egzistencijalne samoće prikazane kroz tri različita filmska lika. Prvi je Andrej, pjesnik koji napušta svoju domovinu, Rusiju, kako bi napisao biografiju ruskog kompozitora koji je, poput njega, napustio svoju zemlju dodavši u Italiju gdje je, mučen nostalgijom, neprolazećom melankolijom i očajanjem odlučio da okonča svoj beživotni život vješanjem. On čezne za svojom porodicom i njihovom malom kućom na selu, ali ne pokušava da ih nazove niti im žuri natrag; on je pjesnik, umjetnik koji piše o drugom umjetniku, kompozitoru, ali odbija da uživa u ljepoti i ne ulazi u crkvu da vidi fresku za koju je zainteresiran; on vodi sa sobom prevoditeljicu koja je otjelovljenje renesansne ljepote i eroticizma, ali ostaje emotivno sterilan i indiferentan do te mjere da ga ona napušta prije završetka njihovog putovanja.

Drugi lik je Eugenija, koja trpi vid izoliranosti determinisan njenom polom i rodom, te odbijanjem da prihvati „pravu sudbinu“ žene i postane majkom, suprugom i bićem koje prihvata svoju subordiniranost naspram muškarca. Na njeno pitanje zašto se žene češće posjećuju crkve, zašto se mole više od muškaraca i zašto je njihova posvećenost veća, ona ne dobiva konkretan odgovor od

sveštenika, no možda je molitva njima više potreba jer žive u svijetu gdje nisu smatrane jednakim drugom polu.

Uprkos tome, Eugeniya je ženski lik koji posjeduje sopstvenu volju i sposobnost da se izbori za sebe u predominantno muškocentričnom svijetu filmova Tarkovskog. „Ona predstavlja stalnu prijetnju za Gorčakova, prijetnju da će radi nje zaboraviti na svoje korijenje, i radi toga je on drži na rastojanju. Ona utjelovljuje zavodljivost Italije i na pojedinim fotografijama djeluje kao lik koji je izašao iz Ticijanove (Tiziano Vecelli Titian) slike.“⁶⁸ Eugeniya je lako mogla pobjeći i iz *Rađanja Venere* ili *Proljeća* Sandra Botičelija (Sandro Botticelli) sa svojom netipično dugom, valovitom, lepršavom, neukrotivom i narandžastom kosom zlatnog odsjaja. U sceni dramatičnog i iščekivanog sukoba između nje i Gorčakova, njeno tijelo skriva haljina od tankog prozirnoga materijala kakav prepoznajemo i na *Veneri*, trijema gracijama, Hloridi, te alegoriji proljeća na Botičelijevom remek djelu (*ilustracije VIII, IX, X i XI*). Na zenitu erupcije njenog bijesa i očajne želje da izvuče bilo kakvu emociju iz naoko apatičnog Gorčkova, Eugeniya potezom ruke otkriva lijevu dojku, provocirajući ga rječima: „Da li je ovo ono što tražiš? Ali ne, ne ti, ti si poput sveca, zanimaju te Bogorodice“, dok joj svjetlost dana obasjava tijelo kreirajući oko nje auru sakralnog i dodatno je približavajući sa jedne strane mitološkoj *Veneri*, a sa druge prikazima Bogorodice naročito popularnim u renesansnoj Veneciji (*ilustracija XII*).

U geopolitici simboličkog, Eugeniya funkcionise kao medijator između Italije i Rusije, dvije države i dvije različite kulture koje, prema Domeniku, moraju naći zajednički jezik koji će srušiti prve i posljednje granice među ljudima.

Treći i najizraženiji tip izoliranosti je utjelovljen u Domeniku, čovjeku koji ima kapacitet za vjerovanje, ali je istovremeno lud, što mu omogućava da se oslobodi tamnice racionalnog i materijalističkog razmišljanja, te povede svojevrzni spiritualni rat protiv dekadencije modernog društva, a što će završiti njegovom uzaludnom žrtvom i netaknutim ravnodušjem mase koju je nastojao transformisati.

Jedina osoba na koju je Domenico uistinu uspio utjecati je Gorčakov, koji će najzad izrasti iz promatrača u aktivnog učesnika, djelatnika čak, i preuzeti na sebe zadatak da spasi čovječanstvo kratkim hodočašćem, noseći plam svijeće sa jednog kraja na drugi i tjerajući tamu oko sebe.

⁶⁸ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 110.

Osjećaj izoliranosti u filmu se ostvaruje kroz vještu upotrebu elemenata likovnosti. Na primjer, u scenama jakog emotivnog intenziteta linije u okolini su prave, geometrijske, opozitne obličju ljudskih likova; II ljudi su nerijetko fizički udaljeni, a u scenama sukoba nisu prikazivani u istom kadru što pojačava razdor među njima, neslogu, suparništvo; III figure u okolini su često veće i uzdižu se nad likovima pojačavajući osjećaj njihove bespomoćnosti; IV boje su slabo zasićene, valerski kontrasti neizraženi, a ljudi kao da blijeđe skupa sa svojom okolinom, lagano no značajno; V likovi bivaju smješteni u kut kompoziciju, maleni naspram ostalih figura i imamo dojam da su doslovno stjerani u ćošak.

Sve nabrojane karakteristike vizualnog stila prepoznajemo u „trilogiji alijenacije“ Mikelandžela Antronionija, ali i u njegovom kasnijem filmu, *Crvenoj pustinji*. Pomenuti je krajnji simbol visoko industrijaliziranog društva u kojem tehnologija prosperira po cijenu zagađene, spaljene i uništene prirode, dok su ljudi otuđeni od nje, jedni od drugih, ali najviše od sebe. Puni grešaka vrijednih prezira, neadekvatni i neurotični, oni stoje jedni naspram drugih, nepomični u mrtvom vremenu, dok magla pada preko njih, čineći ih nevidljivim, doslovno i u figurativnom smislu, materijalizirajući metaforu alijenacije.

Dok se kamera udaljava od Dominika, gledatelj postaje svjestan njegove malenkosti naspram okoline, trga, okupljenih ljudi, koji djeluju gotovo prijeteće. U *Crvenoj pustinji* ćemo naći ekvivalent, i neupitnu inspiraciju za ovu scenu, i to u luci neposredno nakon Džulijaninog anksioznog ispada, nakon kojeg će se ona naći sama naspram ljudi koje je čas prije smatrala svojim prijateljima. Četiri figure će stajati tiho i skamenjeno dok će magla slijeva brisati njihove likove do tačke bijelog iščeznuća, simbolički ih brišući i iz njenog života. Nije slučajna predominacija motiva magle među manifestacijama elementa vode u oba filma, kao ni „mentalna izmaglica“, zapravo, psihička nestabilnost centralnih ženskih figura u filmovima, Džulijane i Eugenije. Žene, koje se prema Antonioniju i Tarkovskom emotivnija stvorenja, u muškocentričnom društvu fokusiranom na intelektualni aspekt bića i usmjerenom na put modernizacije, industrijalizacije i vladavine tehnologije, ne osjećaju pripadnost, prihvaćenost ni pomirenost sa svijetom i otud proizilazi njihovo navodno ludilo.

Oba filma se zbivaju u Italiji, što je prva i najočiglednija veza sa Antonionijem, kao i sa ostalim majstorima filmske umjetnosti kojima je Tarkovski bio naklonjen i od kojih je prihvatao utjecaj. Kao i kod Antonionija, oko kamere kod Tarkovskog je dio poezije svijeta, ponekad manje

dinamično, no budno u svom promatranju i precizno u odabiru. Usprkos sličnostima, Tarkovski za razliku od Antonionija ne ostaje čvrsto na zemlji, već pokušava da se uzdigne do metafizičkih visina; kod Tarkovskog kamera ima prominentniju interakciju sa likovima putem upotrebe krupnog plana; dijalozi nisu sekundarni, već su često vođeni njegovim vlastitim glasom, idejama i idealima.

Pominjani motiv magle nije slučajno prisutan u talijanskom filmu Tarkovskog, tako ni u Antonionijevim filmovima snimljenim u Italiji, u njenom primorskim dijelovima u kojim su se geografske i klimatske karakteristike urotile ne bi li kreirale što gušću maglu. Nije slučajnost ni to da je poznata renesansna piktoralna tehnika, sfumato, prema kojoj se figure stapaju jedna sa drugom kroz valer, gradaciju i mekoću linije u kojoj pozadina postaje manje jasna, nastala upravo u Veneciji, luci koja je često pod oblakom magle. Ovo konkretno zamućivanje stvarnosti uvodi u kadar atmosferu apstraktnog, nadnaravnog i onostranog.

Nostalgija se odvija kroz dvije forme stvarnog: kroz Andrejeve snove koje prepoznajemo po odsustvu boja, nadrealnoj atmosferi i motivima poznatim još od *Ivanovog djetinstva*, a kao što su zvuk kapanja vode, scene levitacije, te prizori povratka kući, idili, prirodi (*ilustracija XIII*); aktualna stvarnost je obilježena prisustvom boja, te odsustvom pomenutih motiva (*ilustracija XIV*), iako je, što nije ništa novo za Tarkovskog, teško razlučiti kada prestaje iluzorno a nastupa aktualno. Kada Andrej Gorčakov stiže u svoju hotelsku sobu, baca knjigu od zid, izuva obuću i umorno liježe na krevet, lokva nastala povodom pljuska će naglo početi da se širi oko prozora i ide prema njemu. Potom će pas, njemački ovčar, proviriti iz kupatila, ušetati u prostoriju i smjestili se kraj junakovih nogu (*ilustracija XV*). Ovaj pas egzistira unutar dvije sfere: kao čuvar porodice koja je ostavljena u Rusiji, vjerni dio snova o domu i još jedan povod za nostalgiju; te kao Domenikov odani saputnik, pas kojeg doživljavamo kao dio stvarnog svijeta. Dakle, teško je razlučiti da li je Andrejev noćni posjetitelj Domenikov odlutali drug ili fragment nesvjesnog i pokazatelj da je ono što vidimo dio junakovog sna.

Druga granica, između aktualnog i virtualnog, je pomućena navikom Tarkovskog da „slike u filmu tretira kao pažljivo komponovane umjetničke slike: kompozicije mrtve prirode u Domenikovoju kući; uokvirene slike viđene u odrazu ogledala ili kroz otvore naseljenih objekata; planinski gradić koji se uzdiže kao idealan grada na suncem obasjanom talijanskom pejzažu; ili naprosto zidovi

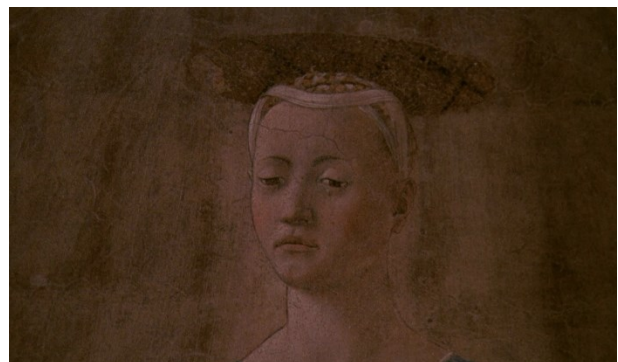
koji služe kao pozadina i hvataju svjetlost, sjenku i boju svojom neujednačenom teksturom.⁶⁹ Među motivima koji gledatelje upozoravaju na teror taštine tu je prozorsko bilje, suho cvijeće i prazne saksije, zatim niz praznih boca, ogledala, te fotografija lutke. Vanitas sa kršćanskom simbolikom objedinjuju vino, kruh i ulje, kao i četiri elementa od kojih se ovdje ističu voda i vatra, dijeleći simbolizam purifikacije. Dok Domenico bude vikao na rimskom trgu „U meni je voda, vatra, pepeo...“, Gorčakov će nastojati da prenese zapaljenu svijeću, sa jedne strane na drugu, dok će mu je zapadni vjetar nemilosrdno gasiti i vraćati ga na sami početak rituala (*ilustracija XVI*). Samo najistrajniji dođu do cilja, a među njima i Gorčakov, nalazeći volju i snagu da nastavi, iz trećeg i konačnog pokušaja, spušta do pola istopljenu plamteću svijeću na zid, jeca i umire.

Njegova smrt ostaje skrivena za oko kamere, shodno tome i za gledatelje, ali se zato njegov posljednji san otkriva u svojoj familijarnoj vizualnoj dramaturgiji sugerišući struju svijesti čovjeka koji je najzad pronašao mir. Prvo će se ukazati svijetla kosa i lice njegovog mladog sina, brižne ruke kćerke na njegovim ramenima, a zatim sam Gorčakov, naslonjen na bok i desnu ruku u poluležećoj poziciji sa porodičnim vučjakom sa lijeve strane. Pred njima leži lokva i duplicira njihove likove, dok se iza njih jasno nazire poznata dača i brojna stabla oko nje, ali i nešto što do sada nije pripadalo igri snova. Ruinirane zidine talijanske katedrale se uzdižu oko ruskog komada zemlje okružujući ga kao štit i stapajući se sa njim u jednu sliku koju će početi da posipa snijeg (*ilustracija XVII*). U smrti su rodni krajevi puni uspomena za kojom čezne duša i hladna zemlja izgnanstva, izolacije i bolesti jedno, Rusija i Italija su ujedinjene, želje se rastapaju i iščezavaju; u smrti nema mjesta za nostalgiju.

ILUSTRACIJE UZ TEKST



I Nostalgija

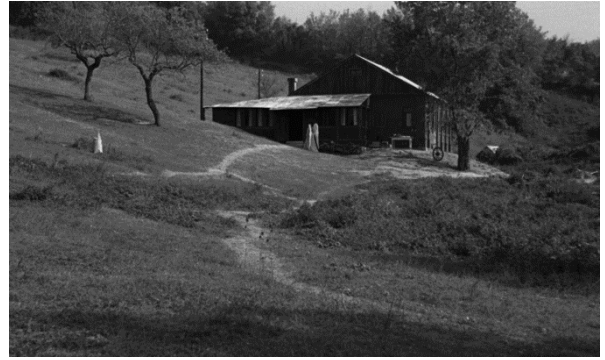


III Nostalgija

⁶⁹ Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 117.



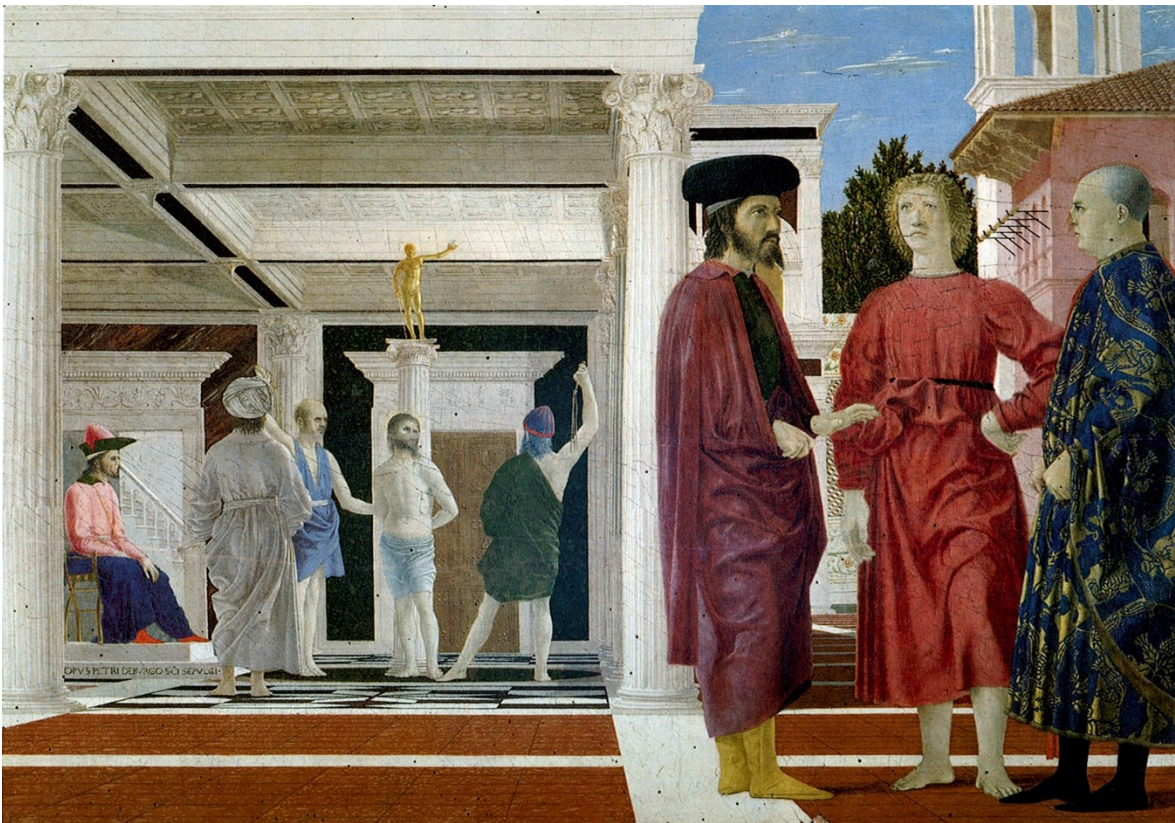
Il Bogorodica porođaja



IV Nostalgija



VII Nostalgija



V Bičevanje Krista



VII Nostalgija



X Nostalgija



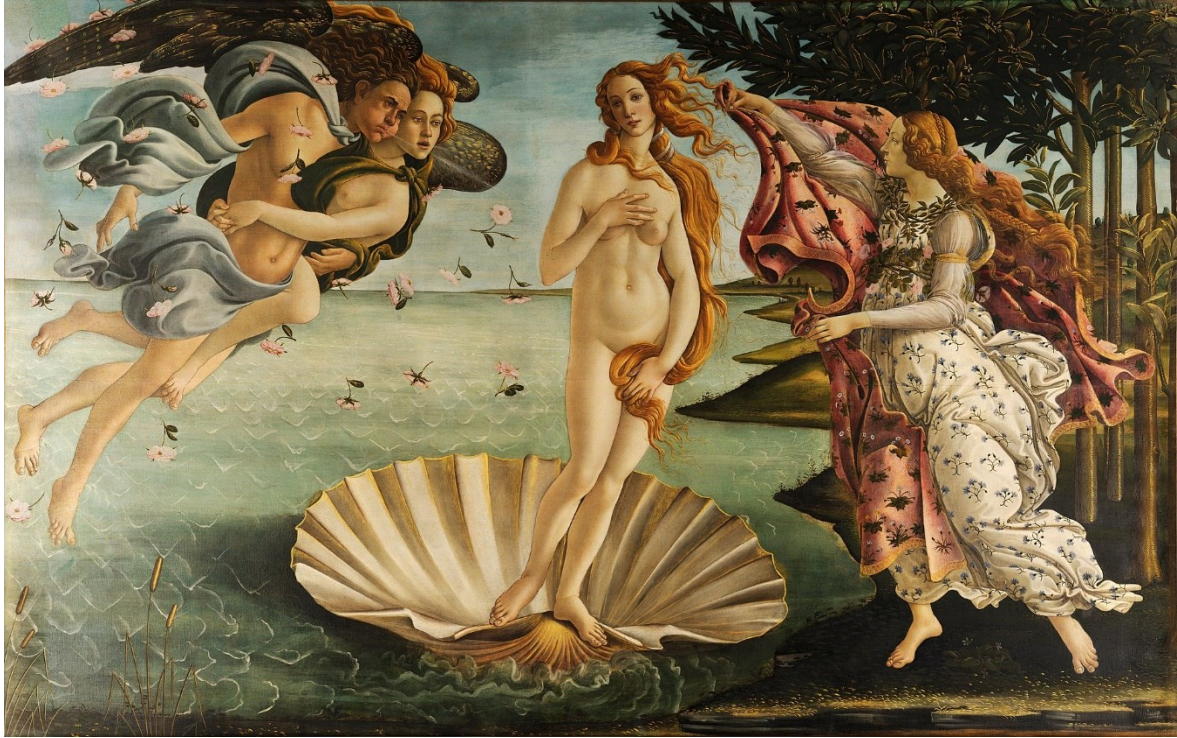
VIII Proljeće



XII Nostalgija



XII Nostalgija



IY Rađanje Venere



XIII Nostalgija



XIV Nostalgija



XV Nostalgija



XVI Nostalgija



XVII Nostalgija

ŽRTVA, POKLONSTVO MUDARACA I ALEKSANDROVO LUDILO



Detalj umjetničke slike izlazi iz tame ponovo se gubeći u njoj dok u isto vrijeme nastoji ispričati mali dio velike priče, dio o darivanju i primanju dara, te o žrtvi koju svaki istinski dar

podrazumijeva (*ilustracija I*). U centru kompozicije je dar, smješten u dekorativnu posudu i ponizno ponuđen malom čovjeku od čijeg tijela vidimo samo lijevu ruku, znatizjeljno i primalački ispruženu prema njemu. Dar nudi starac čija pozicija sugerije da je na koljenima, i baca pogled pun nade prema gore, prema licu vlasnika ruke. Kada muziku zamijene pjesma galebova i zvuk udaranja talasa od obalu mora, kamera će početi da se penje, bez žurbe, dajući priliku gledateljima da prouče detalje i otkriju svrhu ovog putovanja ka nebu, odnosno, ključnu figuru koja će se otkriti u svojoj bogatoj simbolici. Kamera se nastavlja penjati uz stablo, otkrivajući lica figura koje ga okružuju, te dva konja zarobljena u pokretu, da bi stigla do guste krošnje, stala i izgubila se u njoj.

Naredna scena će razraditi priču nagoviještenu kroz detalje slike iz uvodne špice (*ilustracije II i III*). Aleksandar, izgledom prosječan čovjek u srednjim godinama, nastoji ispraviti upravo posađeno stablo, formatom slično onome sa umjetničke slike, sa tim da je ova forma života skoro sasvim beživotna. Trup stabla je tanak, granje siromašno a lišće nepostojeće, no tu su nada, vjera i alegorija koju će ispričovijedati Aleksandar svom mladom sinu, dječaku predškolskog uzrasta. Naime, nekada davno je pravoslavni monah po imenom Pamve zasadio jalovo stablo na vrh planine, slično ovome koje je posao junak, i naložio svom učeniku da zalijeva stablo svakog dana sve dok ono ne oživi. To je učenik i učinio, puneći kantu vodom rano svakog jutra i penjući se na planinu, darujući vodu zemlji, da bi se vratio pred zalazak sunca. Taj ritual je ponavljao tri godine ne preskačući ni jedan dan, da bi jednog lijepog dana popevši se na planinu zatekao nekad slabašno stablo u cvatu.

Aleksandru je rođendan; ne znamo koji no znamo da će biti darivan, kao i mali čovjek na slici iz uvodne špice, koje je, kasnije ćemo otkriti, centralno umjetničko djelo, analogni, metaforički i simbolički rezime dešavanja u filmu, te konačna misterija. Tri motiva sa slike već su inkorporirana u aktualnom svijetu: stablo, dijete i akt darivanja. Zatim na scenu stiže Oto, porodični prijatelj i rekreativni poštar, koji pita Aleksandra kakav je njegov odnos sa Bogom i dobiva odgovor „Nepostojeći“. Pristiže i Viktor, bliži porodični prijatelj i doktor koji je izveo operativni zahvat na grlu Aleksandrovog sina, Malog Čovjeka, a koji je povodom toga privremeno nijem. Sa njim je i Adelaida, nekada supruga slavnog glumca, sada žena nezadovoljna neglamuroznom profesijom svog supruga Aleksandera, sklona propitivanju odluka koje je donijela u životu i psihološkoj nestabilnosti. Pored njene kćerke Julije, tu su i dvije sluškinje: misteriozna Marija za koju vjeruju da je porijeklom sa Islanda i čija samozatajnost plaši ljude oko nje, te Marta, obična djevojka

neobično odana porodici i prilično privržena dječaku, za čije je blagostanje spremna trpiti uvrede i poniženja. „Određeni likovi, kao što su Mali Čovjek, Oto, te sluškinja / vještica Marija su više amblematične nego realistične ličnosti, a iz Aleksandra direktnije progovara Tarkovski, ponavljajući ideje već izložene u njegovim intervjuima kao i *Valjanju u vremenu*, nego što je govorio kroz Domenika i Andreja.“⁷⁰ Mali Čovjek je Aleksanderova nada u budućnost, simbolička svrha, stimulacija za žrtvovanje; Oto je enigmatična veza sa onostranim i sveta luda; a Marija je ideja spiritualne regeneracije otjelovljena u liku žene.

Ambijent u kom se odvija filmska radnja se može podijeliti na: interijer porodične kuće obilježen suptilnim pastelnim tonovima i nezasićenim bojama među kojima su česti hladni metalni tonovi što odražavaju i zahlađenje odnosa među likovima (*ilustracija IV*); zatim prirodu, koja usprkos nezasićenom koloritu, oslikava smirujuću vedrinu zelene koja se miješa sa zemljanim tonovima gubeći se prema horizontu, odražava sunčevu svjetlost u svojom mnogobrojnim lokvama, te nudi lijep i istaknut kontrast u odnosu na toplo jedinstvo žute, narandžaste i crvene u rastućem požaru (*ilustracija V*); te aromatično carstvo snova koje posjeduje sopstveno vrijeme i prostor, te raspolaže nizom fragmenata iz stvarnosti (*ilustracija VI*). Uvjetno, snovi se mogu podijeliti u dvije kategorije, na osnovu vizualnog i tematskog, te za prve, sasvim lišen boja i obilježeni podmuklom, nadrealnom i apokaliptičkom atmosferom, možemo sa sigurnošću zaključiti da pripadaju rejonu snova, dok se drugi, iako smješteni u logičan kontekst priče, ističu izrazito nezasićenim bojama i jakim kontrastom crnih i bijelih tonova, igre svjetla i sjenke, te čudnovatom atmosferom koju pojačavaju natprirodni fenomeni, kakva je levitacija (*ilustracija VII*).

Sad, pošto su svi na okupu, a mjesto radnje definisano, iščekivana drama može započeti i to drama nalik veličanstvenoj vizualnoj drami kaotične harmonije na *Poklonstvu kraljeva* Leondarda da Vinčija, centralnom djelu *Žrtve*, čije smo detalje uživali u uvodu.

Cjelokupno djelo, odnosno, njegova uokvirena, umanjena i nerestaurirana reprodukcija, ukazat će se pred Aleksanderom i Otom, kojem će se prizor se učiniti mračnim, strašnim, čak zloslutnim (*ilustracije VIII i IX*). „Uvijek sam bio prestravljen Leonardom“, dodat će na kraju i otići u žurbi. Aleksander će nastaviti da sa zanimanjem, ali i izrazom strahopoštovanja, promatra čas sliku fokusiranu na centralni prizor Bogorodice i djeteta, čas na sopstveni odraz u njenom staklu,

⁷⁰ Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, 173.

„ujedinjujući čovječanstvo, prirodu i umjetnost, koji su tragično razdvojeni u ostatku filma. (*ilustracija X*)“⁷¹

Poklonstvo kraljeva ukrašava široki zid dnevne sobe, centrirano je i postavljeno proporcionalno između ruba kauča i plafona, gdje sa lijeve strane njegovu simboliku osnažuje ormarić sa lampom, naborano platno svijetle boje i suha biljka (*ilustracija XI*). Zbog važne uloge pomenute sobe u porodičnoj dinamici, kao i generalnoj dinamici među domaćinima i posjetiteljima, slika funkcionise kao neživi promatrač, svevideće oko, vizualni komentar na predočenu egzistencijalnu situaciju. Ona će biti povod za Otov iracionalni strah, svjedok Adelaidinog nervnog sloma, prešućenih duševnih nemira mlade Julije, slušatelj Aleksandrove molitve Bogu, u kojoj obećava da će dati sve što posjeduje i žrtvovati sve što voli, pa uzeti i zavjet šutnje, kako bi svijet bio spašen. Slika će osjetiti atmosferu bespomoćnosti, beznađa i bjesomučnosti ljudi koji iščekuju kraj svijeta koji im je poznat i početak zastrašujućeg nepoznatog, nedokučivog i nepostojećeg; smrti.

Originalna slika univerzalnog genija je prilično velika i umalo sačinjava savršen kvadrat, dok Bogorodica, dijete i dva mudraca na njoj formiraju snažan trougao koja daje stabilnost cjelokupnoj kompoziciji (*ilustracija XII*). Pored poznate biblijske priče, na prvi pogled kaotična kompozicija koja strahuje od praznine pokušava da nam predочи još par manjih narativa. Na desnoj polovini odmah iznad linije horizonta traje bitka među ljudima koja uključuje i konje, a njihova brižljivo iscrtana tijela daju kompoziciji dinamiku realističnog pokreta, energiju i osjećaj bjesnila koji opija borce. Sa lijeve strane se naziru zidine paganskog hrama i ljudi oko njih: jedni ga grade, drugi ruše, u metaforičkom smislu predstavljajući bitku između kršćana i pagana, dobra i zla, odnosno Boga i Sotone. Tri paralelna dešavanja na slici uvećavaju centralni događaj i daju mu apokaliptički ton. Brojne ljudske prilike su individualizirane kroz ekspresiju, gest, pozu i poziciju, a sentimente poput konfuzije, strahopoštovanja, agresije i religijske ekstaze dominiraju u masi. Harmonizacija pozadine i figura ispred je postignuta kroz prozirnost, mekoću i tendenciju ka unifikaciji figura kroz tehniku kakav je sfumato. Bogorodica spušta svoj blagi pogled ka jednom od mudraca, a novorođeni Isus odražava njen pogled što ga dodatno vizualno ujedinjuje sa majkom i odvaja sakralni par iz prividnog kaosa. Iza njih se uzdiše stablo guste krošnje sugerišući trijumf života

⁷¹ Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, 180.

nad smrću, prirode kao ultimativne sile čije misterije su vrijedne čuđenja, divljenja i strahopoštovanja.

Budući da Da Vinčijevo djelo nikad nije završeno, njegov kolorit ide ka monohroniji i redukciji na nijanse žute, smeđe i crne boje, dok je pozadina prljavo bijela. Ovo je, dakako, istina kada uzmemo u obzir restauraciju originalnog djela, koja Tarkovskom nije bila dostupna, te je ono bilo bliže monohronoj sepiji, a koja je zastupljena i u pojedinim sekvencama sna unutar *Žrtve*.

Prva sekvenca sna, monohrona vizija, odnosno providenje, nastupit će u šumarku iza glavne kuće, nakon što Aleksadner nehotice povrijedi Malog Čovjeka, a zatim, vidjevši kapljice krvi kako cure iz dječakovog nosa, izgubi svijest, pitajući se šta nije u redu sa njim. Vidjet će mračan tunel bez kraja i puste ulice prekrivene otpadom civilizovanog svijeta: pocijepane i zgužvane kese i najlon, komade drveta, kartona i papira, na stranu prevrnut automobil bez vrata, slomljene stolice i poplavu, možda kaznu od abrahamskog boga. Kamera će pratiti detalje na vlažnoj cesti sve do velikog komada stakla, prljavog ali dovoljno čistog da se u njemu ukažu vrhovi beživotnih zgrada, nakon čega pada potpuna tama.

Naredna scena će nastupiti nešto poslije, jer će Aleksander biti u kući, sasvim svjestan, i listati oduševljeno stranice knjige ruskih ikona, toplog kolorita i urađenih u bizantskom stilu, a koju je dobio na dar od Viktora (*ilustracije XIII i XIV*). Pored knjige, od njega je dobio i vino, često korišten motiv iz filmske ikonografije Tarkovskog. Istaknute boje na ikonama odgovaraju tonovima žute na *Poklonstvu kraljeva*, i oba djela posjeduju ono što nedostaje svijetu u kome žive likovi *Žrtve*, iščekujući njegov kraj. Naredni snovi nastupaju nakon javne objave da počinje treći svjetski i nuklearni rat, te da, kako je to kroz molitvu opisao Aleksander, „nakon njega neće biti ni pobjednika ni pobijeđenih, ni gradova ni naselja, ni stabala ni trave, vode u izvorima, niti ptica na nebu.“ Drugi san će ga iz urbanog ambijenta odvesti u ruralni; tu će hoditi po blatu prekrivenom suhim i od snijega vlažnim lišćem, u njemu pronaći bijeli konačni šal i metalne novce, opaziti među stablima uništenu skulpturu rađenu u antičkom stilu, a zatim bose noge dječaka, kojeg će pokušati da dozove sebi, dok će sve oko njega početi da gori i nestaje, i lišće i snijeg, aludirajući na nuklearnu kataklizmu. Vjetar će otvoriti vrata zgrade, no iza njih će biti samo ciglani zid; nema mjesta ne koje bi se ljudi mogli sakriti pred onim što slijedi.

Treća i najmračnija vizija će posjetiti Aleksandra neposredno nakon njegovog susreta sa Marijom, kojoj odlazi na Otov nagovor u pokušaju da kroz kopulaciju sa njom spriječi smak svijeta. Marija je, prema Otovim najnovijim istraživanjima na polju paranormalnog, vještica i iz neobjašnjelog razloga bi intiman odnos sa njom mogao da proizvede čudo i poništi Božje planove o anihilaciji. Marija je, poput djevice Marije, slika milosrđa i spremnosti da pomogne nesrećnom čovjeku, koji joj prosipa dušu govoreći o svom užasnom strahu i sjećajući se svoje pokojne majke, čiju smrt nikad nije prebolio. Dok ga bude slušala, strpljiva, samilosna i mirna poput misteriozne žene sa Rembrantovih portreta, tama sobe će joj sakrivati tijelo u igri svjetlosti i sjenke u kjaroskuro maniru izraženog kontrasta, praveći od nje figuru van ovog svijeta (*ilustracija XV*).

U zagrljaju i sakriveni pod bijelim čaršafom lebdjeti će nad krevetom, simbolički transcendirati ovozemaljsko, a onda će se ukazati prizori iz finalne noćne more. U njemu razjarena rulja juri iz tamnog tunela prema naprijed, žureći ulicama i prolazeći automobil i ostali otpad uništene civilizacije iz prvog sna. U panici ljudi udaraju jedni u druge, trče bez cilja ili naprosto stoje, paralizirani strahom, osvrćući se i tražeći nešto što ne mogu pronaći. Nanovo se ukazuje komad stakla, no san se tu ne prekida, već ide dalje prema profilu usnulog dječaka, Malog Čovjeka. Zatim se kadar naglo prekida i u narednom Aleksander gleda svoje usnulo tijelo, ili tijelo svog dvojnika, kako leži na livadi dok kraj njega sjedi žena obučena poput Adelaide, ali ne ona. Kada se žena okrene i pogleda prema Aleksanderu, prepoznat ćemo lice milostive Marije. U idućem kadru je detalj *Poklonstva kraljeva*, koji odabire prikaz djevice Marije sa djetetom i pravi vezu između realne i biblijske žene (*ilustracije XVI i XVII*).

Dozivajući majku, Aleksander će se probuditi na kauču do sada prvi put osunčane sobe, obasjane narandžastom toplinom koja objedinjuje mnogobrojne detalje kompozicije. U centralnoj poziciji, kao ranije, stabilno stoji *Poklonstvo kraljeva*, no sada njena pojava zrači optimizmom toplijih tonova i slutnjom da je sinoćnja žrtva odgodila nadolazeću kataklizmu. Optimizam slike ogovara optimizmu života za koji sada znamo da će se nastaviti, što povlači tematsku vezu između slike i života. Iako je dan, lampa je upaljena i emitira svjetlo. Svjetlost sugerije da elektrane nanovo rade, dostignuća civilizacije su tu, struja je tu, kao i nebesko svjetlo.

Motive prisutne u tri prethodno opisana sna možemo uz malo truda pronaći i na pomenutom nedovršenom remek djelu religiozne renesanse, jer i svijet je mjesto potencijala, mogućnosti i djelovanja, kao i nedovršeno djelo umjetnika. Razjarena rulja iz postapokaliptičnog sna odgovara

distraktivnoj bitki sa pozadine *Poklonstva kraljeva*; filmski konj posjećuje Aleksandra u drugom snu, dok piktoralni učestvuje u bitki među ljudima; nejako japansko stablo koje su posadili Aleksander i Mali Čovjek može uz malo ljudske brige postati blizanac stabla sa Da Vinčijeve slike; propadanje civilizacije i prijeteca propast svijeta nalaze odgovarajući motiv u ruševinama hrama sa slike; vještica Marija je aktualni ekvivalent biblijske Marije; Mali Čovjek je dijete nade, iskupljenja i spasenja, kao i Isus; darovi koje će Aleksander dobiti na rođendan su reminiscencija Isusovog rođendanskog darivanja; a kako se Isus žrtvovao za grijeh čovječanstva, tako će i Aleksandar vidjeti u sebi instrument ljudskog iskupljenja i prinijeti Bogu žrtvu paljenicu u vidu voljene porodične kuće.

Katakliizma je centralna misterija filma u čijem srcu leži disharmonija u kojoj čovjek živi sa prirodom, kao i disharmonija između uma, srca i tijela, što je posljedica trijumfa materijalizma nad spiritualnim vrijednostima. Ovaj film nastavlja problematizirati ideje koje su bile centralne u *Nostalgiji* gdje su kao instrumenti iskupljenja funkcionisali Andrej i Domeniko, dok je ovdje ta uloga određena Aleksanderu. „Dominikov akt samožrtvovanja u *Nostalgiji* i Andrejeva žrtva svetog Katarini u talijanskoj banji pronalaze neposredni odjek u ideji o žrtvovanju vatrom iz posljednjeg filma Andreja Tarkovskog. Domeniko poziva na promjenu vrijednosti, novi početak i daje svoj život za bolji svijet. Kao prethodno Gorčakov, Aleksander uzima plamen koji je zapalio Domeniko.“⁷² U dramatičnom zaključku filma, Aleksandar će sitnim lukavstvom izvući porodicu iz kuće, navući svoj japanki kimono sa taositičkim simbolom za jin i jang (balans dobra i zla, svjetlosti i tame, muškog i ženskog principa, materijalnog i spiritualnog, okvirno pomirenja opozicija), skupiti stolice oko stola formirajući piramidu, zapaliti ih, pustiti tradicionalnu japanku muziku, izaći iz kuće i odmaći se dovoljno daleko da može promatrati spektakularni ples kiše sa plamenom (*ilustracija V*).

U sceni Aleksandrovih ritualiziranih priprema za čin žrtvovanja, vrata ormara unutar njegove sobe će se otvoriti do pola, sama i aludirajući na akt božanske intervencije, a ogledalo na njima, oivičeno punim drvenim ramom, će reflektovati njegov lik. Aleksander, odjeven u crni japanski kimono stajat će u centru odraza, skoro u profilu i nalik starom monahu, dok će se u pozadini isticati bijela naborana posteljina u kojoj je provedena noć i fragment poznate slike na zidu. U desnoj polovici kadra stvarni Aleksandar je oivičen štokom teških drvenih vrata obojenih u crno i po stilu sličnih

⁷² Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, 122.

okviru ogledala sa suprotne strane, što cjelokupnoj slici daje simetriju, osjećaj harmonije i sugerira ispravnost njegovih akcija. Nakon što junak izađe iz kadra, kamera će krenuti ulijevo i stati koncentrirajući u sredinu ogledala i odraz *Poklonstva kraljeva* u njemu, što neposredno odigranoj sceni daje sakralni ton, te imamo dojam da je sama Bogorodica dala blagoslov njegovoj misiji.

Dim kuće žrtvovane u vatri će uskoro privući pažnju Aleksandrove porodice i prijatelja, ali i medicinskog osoblja koje će kroz prolongiranu i komičnu potjeru uhvatiti, savladati, te odvući Aleksandra. Zabrinuta Marija će pokušati da prati vozilo biciklom koje se našlo na tlu, te odustati zagledavši se u Malog Čovjeka i stablo koje ovaj svakodnevno zalijeva, poput monaha o kojem mu je otac pričao, i nada se da će ga vratiti u život. Mali Čovjek će nositi dvije metalne kante, jednu po jednu i sa strpljenjem, lagano ih sasuti uz stablo, leći uz njega i u kratku travu, zagledati se u golo granje, vedro nebo iznad njega i progovoriti: „U početku bijaše riječ. Zašto je tako, tata?“ Odmah iza toga će se vratiti tišini kojoj je pripadao do sad, a kamera će započeti svoj uspon uz stablo i zaustaviti se u krošnjju i tako se vratiti u početak i završiti kosmički krug.

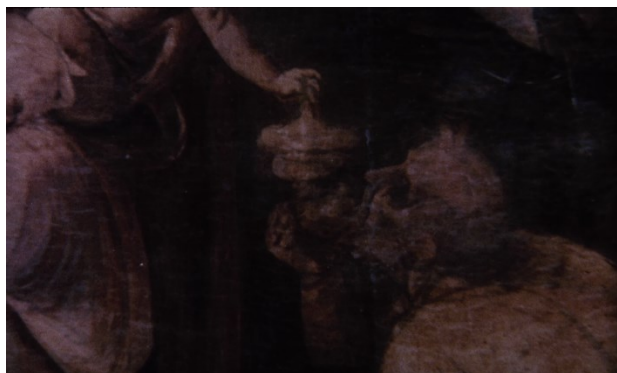
Riječ je o početku prvog među filmovima, *Ivanovom djetinjstvu* koje započinje sa fokusom na Ivanovom licu, a zatim se kamera penje uz stablo, kao i u *Žrtvi*, te igrom slučaja ili sudbine prva scena prvog dugometražnog filma Andreja Tarkovskog je jednaka posljednjoj sceni posljednjeg filma, koji je završen neposredno prije njegove prijevremene smrti.

Motive poput egzistencijalne krize, religijskog skepticizma, te Božje tišine iscrpno je koristio i švedski filmski i pozorišni redatelj, čovjek koji je uvažavao Tarkovskog u mjeri u kojoj je potonji uvažavao njega, Ingmar Bergman (Ingmar Bergman). Njegova takozvana *Trilogija vjere* pristupa filozofskim pitanjima postojanja i manifestacije sakralnog u profanom svijetu, ne zaboravljajući pritom na emotivni kapacitet lica u krupnom planu, koji pomiruje neminovnu fizikalnost ljudskog lica sa apstrakcijom individualnosti, neposredne emocije i neizrecivog. Monolozi, potpuna tišina, zadržavanje lika pred ogledalom su tek neki među motivima koje su dijelila dva redatelja. Svi su prisutni u *Žrtvi*, koja nije slučajno snimljena u Bergmanovoj domovini, na otoku sličnom onom na kome je pomenuti snimio četiri svoja filma, uz asistenciju Bergmanovog sina Danijela (Daniel Bergman), zatim kinematografa sa kojim je Bergman sarađivao na brojnim filmovima, Svena Nikvista (Sven Nykvist) te njegovog ton majstora Ova Svensona (Owe Svensson). U ulozi junaka je Erlan Josepson (Erland Josephson), pozorišni i filmski methodski glumac koji je sarađivao sa Bergmanom preko četrdeset godina.

Usprkos značajnom i hotimičnom utjecaju Bergmanovog stvaralaštva, te brojnim sličnostima na polju narativnog i vizualnog, *Žrtva* je vjerna već dobro poznatom vizualnom stilu Andreja Tarkovskog i ostaje posljednje svjedočanstvo njegovog života u umjetnosti.

U *Žrtvi* do kraja svijeta, kao kolektivne ili metafore individualne smrti, neće doći, no kraj filma nam neće direktno odgovoriti na pitanje da li je Aleksander svojoj ritualnom žrtvom spasio svijet, ili do njega bez obzira na sve ne bi došlo. Otvorena je i interpretacija da su se ahromatične scene filma, odnosno, one vezane sa san i stanje na margini sna i stvarnosti odigrale u svijesti Malog Čovjeka, jer on je većinu filmske radnje proveo u svojoj sobi i dubokom snu. Cjelokupna nadrealna procesija kroz koju je prošao Aleksander možda je onirički konstrukt i živopisna religijska fantazija Malog Čovjeka o žrtvu koju jedna generacija podnosi radi druge: Isus radi svog Oca, Aleksander radi Malog Čovjeka. Identiteti oca i sina se preklapaju kroz staranje o stablu, nadu, kao i akt šutnje; Adelaida i Marija postaju jedno putem vizualnih sličnosti u mračnoj mori. Sve započinje kraj stabla i kraj stabla se i završava, jer ono je u središtu ovog zemaljskog raja, gdje je jedinstvo vremena i prostora napravilo puni krug, a Aleksandrova žrtva, bez obzira da li se odigrala u aktualnom ili virtualnom svijetu, bila je supstancijalna za spas čovječanstva.

ILUSTRACIJE UZ TEKST



I Žrtva



II Žrtva



III Žrtva



IV Žrtva



V Žrtva



VI Žrtva



VII Žrtva



VIII Žrtva



IX Poklonstvo kraljeva



X Žrtva



XIII Žrtva



XI Žrtva



XIV Žrtva



XV Žrtva



XII Poklonstvo kraljeva (restauracija)



XVI Žrtva

KOMPOZICIJSKI REFRENI, DOMINANTNE GEOMETRIJSKE FORME I ZAKONI UNUTAR KADRA

Zamislimo poljski pejzaž sa gustom šumom u pozadini i usamljenom, udaljenom ljudskom figurom koja gleda bilo gdje dok se vjetar diže i budi prirodu. U samoći čitamo odnos figure prema svijetu, usamljenost među ljudima i jedinstvo sa prirodom, kao i kontemplativnu prirodu figure, kadra i samih gledatelja. Kadar je dug, neprekidan i miran, a oko promatrača slobodno da luta u svim smjerovima kako bi osjetilo atmosferu, psihološku namjeru i sentiment unutar slike, ali i poriv da zaviri u sebe, identificirajući se sa idejom lika i pričom koju naziremo. Ovo je mogao biti opis scene iz bilo kojeg filma iz opusa Andreja Tarkovskog (*grupa ilustracija I*) i jedan je od brojnih kompozicijskih refrena koje njegovi filmovi dijele sa likovnom umjetnošću. Posljednja u grupi ilustracija koja pripada *Žrtvi* i prikazuje Mariju koja se gubi u daljini neodoljivo podsjeća na romantičarske pejzaže poput Fridrihovog (Caspar David Friedrich) *Monaha kraj mora (ilustracija I)*: tačka gledišta obje slike je na figuri koju promatramo sa leđa, gledajući ono što i ona gleda i lako se identificirajući sa njom; i monah i Marija sugerišu preokupaciju spiritualnom pitanjima; boje oba primjera su slabo zasićene i protežu se između dvije komplementarne boje, gdje *Monah kraj mora* miješa plavu sa narandžasto - žutom, dok scena iz *Žrtve* kombinira ljubičastu sa narandžastom; na objema kompozicijama dominiraju horizontalne linije sugerišući stabilnost, prizemljenost i širinu zemaljskog predjela naspram malenkosti ljudske figure u njemu; atmosferska perspektiva i vješta upotreba odgovarajućih boja skupa kreiraju nadrealnu atmosferu, osjećaj melankolije, ali i spokoja pred neizvjesnošću onoga što će doći. Ne tvrdim da je Tarkovski bio inspirisan ovim konkretnim djelom pri komponovanju pomenutog i ostalih srodnih kadrova, ali je neosporivo to da se koristi vizualnim elementima filma na način na koji bi se vrhunski pejzažista koristio likovnim elementima.

Ponavljajući likovni motivi poput mrtve prirode (*grupa ilustracija II*), gdje se često pojavljuju fine keramičke šoljice sa floralnim motivima, posude sa mlijekom, nerijetko prolivenim (*grupa ilustracija III*); zatim, ogledala, druge reflektivne površine i odrazi u njima (*grupa ilustracija IV*); motivi iz kršćanstva poput ikona, freski i križeva (*grupa ilustracija V*), te vrč vodom koji

je usko vezan sa motivom simboličke purifikacije (*grupa ilustracija VI*); kao i mnogi koje neću pomenuti izbjegavajući redundantnost, povezuju sve filmove kreirajući osjećaj jedinstva među njima i povećavaju prisustvo autora, njegovog unutrašnjeg svijeta, te vizualnog jezika kojem je ostao vjeran do kraja svog života.

Montažni refren koji se bavi istraživanjem prirodnog tla i njegovih mnogobrojnih detalja (*grupa ilustracija VII*) kreira bogatu teksturu i čini filmsku sliku izrazito taktilnom, ovozemaljskom, stvarnom. Mokro lišće koje šuška pod nogama putnika, zelena trava što pleše pod vodom, pucketanje spaljenog drveta, podrhtavanje lišća pod kapima kiše, te različite rukotvorine i predmeti bačeni u prirodni ambijent nisu samo vizualno atraktivni motivi nastali pod dejstvom elemenata, koji slici daju osjećaj smijera, dinamičnosti i ritam. Oni kreiraju specifičnu atmosferu pojačavajući intenzitet emocija i stvarajući nova značenja. Iznenadni pljusak, velika vatra, snažan vjetar i zemljotres pojačavaju emotivni intenzitet i dramsko vrijednost scena u kojima se manifestiraju, te stavljaju čovjeka u jukstapoziciju sa prirodom.

Okvir unutar okvira je naredna filmska tehnika zastupljena od prvog do posljednjeg filma koja progovara o egzistencijalnoj situaciji određenog lika bez riječ, odnosno, koristeći se isključivo vizualnim sredstvima (*grupa ilustracija VIII*). Promatrajući Ivana i njegovu majku iz tame i dna bunara kroz relativno uzak otvor čiji su zidovi građeni od debelih daski, zbijenih geometrijskih, pravih linija koje bezbroj puta uramljuju likove ostavljajući klaustrofobiju, izolaciju i zatočenosti, osjećamo da njihova trenutna situacija nije svijetla. Kao što nazubljene spaljene daske opkoljavaju Ivana i prijete mu poput streljačkog voda, tako pod zgrade probijen tokom bombardovanja okružen komadima zida, metalne žice, prašinom i drugim artefaktima rata naslućuje da će pronalasci vojnika kojeg uokviruju donijeti loše vijesti. S druge strane, vrata porodičnog doma iz *Ogledala* koja otkrivaju svakidašnje trenutke iz djetinstva autora, odišu familijarnošću, emotivnom toplinom i nostalgijom. Korištenje istog tipa okvira u *Žrtvi* označava Aleksandrovu izdvojenosti, otuđenosti i osjećaj nepripadanja ostatku porodice, gdje je naročito znakovita scena u kojoj Adelaida, Viktor i Oto stoje u prvom planu i prvoj prostoriji gledajući u različitim smjerovima, dok Aleksandar stoji u drugom planu i iza otvorenih vrata, nepomično, nemirnog lica, tijelom okrenut naprijed.

Zapaljena svijeća (*grupa ilustracija IX*), kao manifestacija elementa vatre i prisustva Boga u kršćanskoj simbolici je čest vizualni motiv u filmovima Tarkovskog, koji pojedine scene u

njegovim filmovima povezuje sa djelima francuskog baroknog slikara Žorža de la Tura (Georges de La Tour). Sjećanje na riđokosu djevojku iz *Ogledala* temom, koloritom, valerom, ambijentom, atmosferom, te cjelokupnim dojmom vuče inspiraciju iz La Turovih noćnih prikaza Magdalene, mladog Isusa, Josipa i drugih svetih figura iz kršćanstva (*ilustracije II, III, IV i V*), skupa sa ikonološkom riznicom koji ih prati. Svjetlost plamena se probija kroz dlan riđokose djevojke i boji joj prste u izrazito zasićene tonove crvene i narandžaste, dok njen pogled provjerava ko stoji pred vratima. Boja njene kose kao da je obojila čitavu sliku, te su prisutne analogne boje od žute pa do crvene uz ugodan kontrast svjetla što dopire iz peći i mraka koji je okružuje. Detalj ruke mladog Isusa sa La Turovog *Josipa kao tesara* dijeli vizualnu sličnost sa rukom riđokose djevojke, dok njena duga raspuštena kosa i bijela bluza asociraju na La Turove prikaze Marije Magdalene. Zapaljene svijeće, ogledala, debele knjige, različiti motivi povezani sa taštinom, te usamljene, melankolične ljudske figure izgubljene u mislima i okružene tamom noći od koje ih odvaja mali izvor vještačke svjetlosti reminiscentni su mnogim likovima iz filmova Tarkovskog.

Što se tiče likovnih elemenata, u *Ivanovom djetinjstvu* koji je oslobođen hromatskih boja, dominira linija, kao i u grafikama Albrehta Direra, koja se pojavljuju u filmu i pojačavaju osjećaj apokaliptičnosti događaja koji su pred junakom. Neposredno iza buđenja iz prvog sna linije u okolini su često dijagonalne, dominantno geometrijske, te pojačavaju dojam dinamičnosti, dok nakrivljena kamera sugerira ludilo (*ilustracije VI, VII i VIII*). Ne nužno ludilo junaka, nego ludilo svijeta u kom se on nalazi, ljudskog ludila koje vodi u rat.

Andrej Rubljov je gotovo u potpunosti ahromatičan, a linije su dominantno organske, biomorfne i uklopljene u prirodni ambijent u kom se odvija većina filmske radnje. Dramatičnost je ostvarena kroz valerske kontraste, poetski sklad, te pomenuta kompozicijska rješenja koja djeluju primarno na emocije svojom ilustrovanom povezanošću bez čvrstog kompozicijskog optičkog sklada. Kompozicija je nerijetko otvorena u skladu sa Brojgelovim senzibilnim pristupom kompilacije slika kojima su potom date individualne priče.

Solaris je prvi film u opusu Tarkovskog u kojem upotreba boje diktira identificira stanja svijesti likova, te stepene stvarnosti slika pred nama. Valer svjetla je izražen, jer je sam Solaris tijelo svjetlosti, a prostor se može podijeliti na eksterijer i interijer. Prvi pripada Zemlji i njenim ruralnim pejzažima čiji je kolorit bogat i ispunjen nijansama zelene. Interijer se dodatno dijeli

na: interijer porodičnog doma ispunjen brojnim predmetima iz kulture, umjetnosti ali i svakodnevnog života; interijer svemirske stanice na Solarisu koji sa jedne zadržava sitne artefakte ispunjene toplim sjećanjima na zemaljski život, dok sa druge ostavlja dojam klaustrofobije, zatočenosti i nemogućnosti povratka; i napokon, interijer sale u kojoj je prezentovan Bertonov izvještaj, monohromatičan i obojen hladnim tonovima tamno plave. Harmonija toplih i hladnih boja je ostvarena na Zemlji, te u scenama na stanici koje se odvijaju u aktualnom, dok su prve scene koje uključuju Hari prelivene toplim tonovima, a vizije iz prošlosti sasvim ahromatične, što pojačava njihov psihološki efekat. Kompozicija manje insistira na svojoj otvorenosti nego u *Andreju Rubljovu*, što je najočiglednije u scenama gdje se Kelvin provlači kroz uske, zapuštene i zakršene hodnike svemirske stanice (*ilustracije IX i X*), čija geometrijska forma, da li kvadrat ili kružnica, sugerise ograničenost njegovih napora da se izbori sa nepoznatom prijetnjom. Malen i udaljen, dakle hijerarhijski nemoćan, te postavljen u centar kompozicije, Kelvin ostavlja dojam svoje malenkosti u kozmičkoj igri koja se odvija pred našim očima.

Ogledalo i *Uhoda* nastavljaju da nadograđuju koloristički kod začet u *Solarisu*, a *Uhoda* ostaje kod kolorističke, kompozicijske i ambijentalne distinkcije gdje bezbojni, klaustrofobični opresivni interijer pripada svijetu izvan Zone, ali i zgradi unutar nje, dok hromatika, sloboda i potencijal pripadaju misterioznoj i neukrotivoj prirodi Zone. Likove što promatramo kroz vrata, kao tihi, mirni i objektivni promatrač, što kreira osjećaj intimnosti sa likovima u čiji intimni svijet zavirujemo kao da smo jedan od likova. Što se tiče geometrijskih formi, u *Uhodi* dominiraju kružnice (*ilustracije XI - XV*), koje predstavljaju prirodnu dovršenosti, cjelovitost i harmoniju, što odgovara aspiracijama trojstva koje se zapućuje u Zonu.

Nostalgija raspolaze hromatskim bojama izrazito slabe saturacije, te je ponekad teško razlučiti da li je riječ o hromatskom ili ahromatskom koloritu, naročito pošto su oba prisutna u svijetu filma u kom je se stvarnost, sjećanje i san pretapaju jedno u drugo. Kao što se forma *Bogorodice porođaja* može kompozicijski reducirati na kvadrat i kružnicu (*ilustracija XVI*), tako iste geometrijske oblike prepoznajemo u pojedinim kadrovima (*ilustracije XVII – XXIV*), gdje primjećujemo predominaciju kvadrata, sugestiju stabilnosti, reda i ovozemaljskog.

Da Vinčijevo *Poklonstvo kraljeva* je sa svojom renesansnom trougaonom formom, koju sačinjavaju Bogorodica, novorođeni Isus i mudraci na koljenima (*ilustracija XXV*), inspirisalo

kompoziciju mnogih kadrova u *Žrtvi*. Trougao je najstabilniji od jednostavnih geometrijskih oblika i kada je usmjeren ka gore sugerira stremljenje ka nebu, osjećaj svrhe i izvor inspiracije, izdržljivosti i moći. Trougao usmjerava oko promatrača i zatvara kompoziciju dajući joj vizualno jedinstvo, dok sa pozicije kršćanskog simbolizma podsjeća na Sveto trojstvo, te jedinstvo tijela, uma i duha. U *Žrtvi* je ova forma ostvarena u enterijeru, gdje se odvija najznačajniji dio filmske priče, a kroz pažljivo pozicioniranje likova, namještaja i sitnijih predmeta (*ilustracije XXVI – XXXI*). Kao kompozicija, tako i vizualni narativi unutar *Poklonstva kraljeva* odgovaraju problemima kojima se bavi film, počevši od mjesta spiritualnosti u svijetu, nemogućnosti da se izbjegne kraj, kao i obećanjima o vječnosti i vječitom povratku.

Zlatni rez, antički kompozicijski zakon koji je svoj procvat doživio u renesansi, a čije primjere možemo naći u svim pomenutim filmovima Andreja Tarkovskog (*ilustracije XXXII – XXXVIII*), oblikovati će elemente unutar kompozicije u optički privlačnu cjelinu višu od zbira svojih dijelova. U jednoj od posljednjih, i najljepših, scena *Žrtve* porodična kuća će osvijetliti nebo i zemlju žarkom vatrom što je proždire, ogledajući se u moru močvara i plešući pred skromnom i užasnutom publikom, dok će se jedan bijeli automobil gubiti u plamenu, a drugi, bojom jednak, gubiti u daljini noseći u sebi junaka koji je možda upravo spasio svijet. Jarke boje žutog plamena su umirene zelenim pejzažom na koji se spušta sivo - ljubičasta izmaglica, tako da osjećamo balans boja, a skupa sa ravnotežom figura na lijevoj i desnoj polovici, usprkos dramatičnosti prikazanih trenutaka, osjećamo hipnotičku nemogućnost da pomjerimo oči sa prizora koji dobiva sakralnu auru, budi osjećaj jedinstva, pomirenja, spokoja.

ILUSTRACIJE UZ TEKST

Grupa ilustracija I



Ivanovo djetinjstvo



Andrej Rubljov



Ogledalo



Solaris



Nostalgija



Uhoda



Žrtva

Grupa ilustracija II



Solaris



Ogledalo



Žrtva

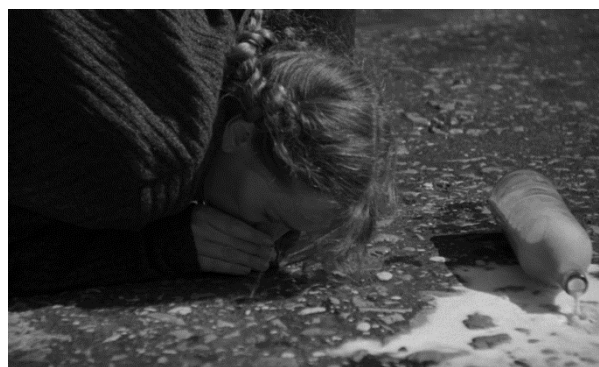


Nostalgija

Grupa ilustracija III



Uhoda



Nostalgija



Žrtva



Ogledalo

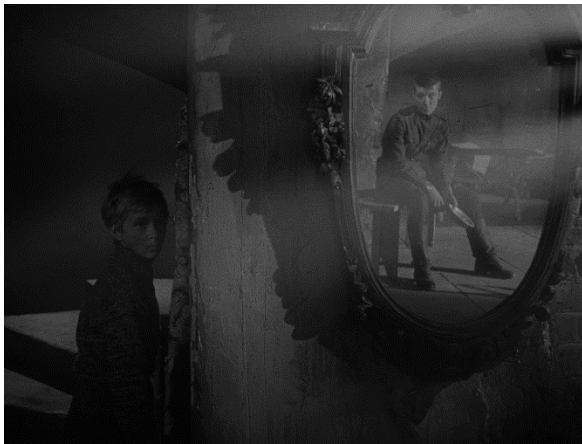
Grupa ilustracija IV



Solaris



Nostalgija



Ivanovo djetinjstvo



Uhoda

Grupa ilustracija V



Uhoda



Ivanovo djetinjstvo



Žrtva



Andrej Rubljov

Grupa ilustracija VI



Solaris

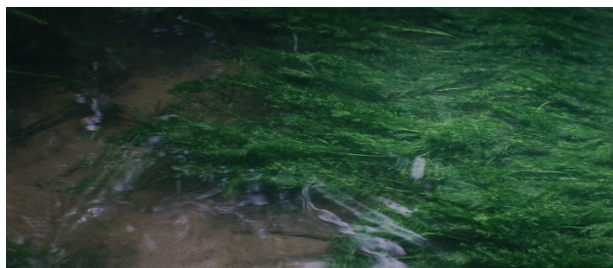


Žrtva



Solaris

Grupa ilustracija VII



Solaris



Andrej Rubljov



Ogledalo



Uhoda

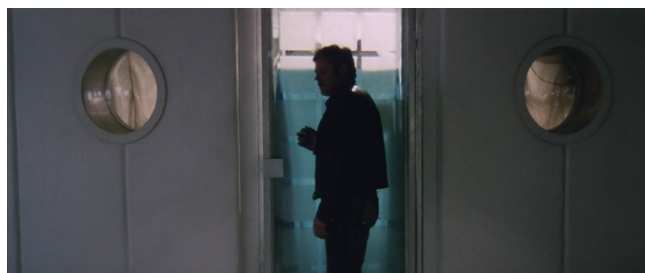
Grupa ilustracija VIII



Ivanovo djetinjstvo



Andrej Rubljov



Solaris



Ogledalo

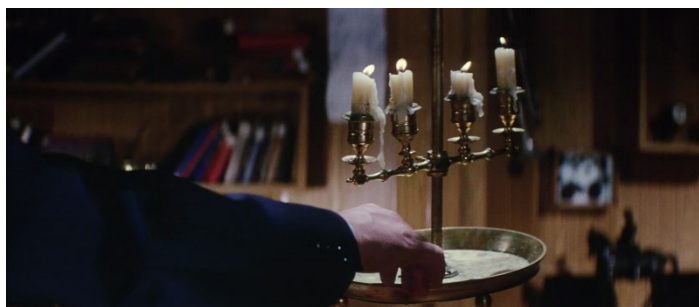
Grupa ilustracija IX



Andrej Rubljov



Nostalgija



Solaris



Nostalgija

Pojedinačne ilustracije:



I Monah kraj mora



II Ogledalo



III Sveti Josip stolar



IV Magdalena sa zadimljenim plamenom



V Magdalena pokajnica sa dva plamena



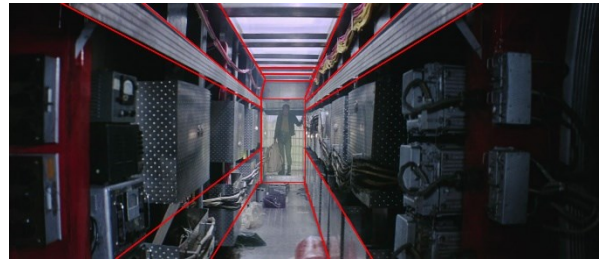
VI Ivanovo djetinjstvo



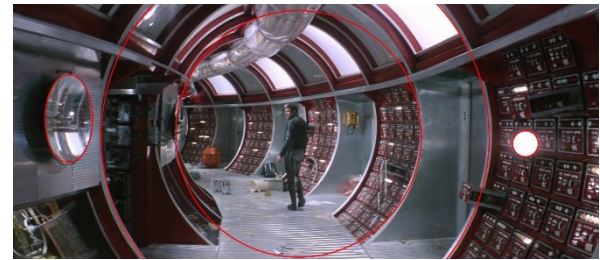
VII Ivanovo djetinjstvo



VIII Ivanovo djetinjstvo



IX Solaris



X Solaris



XI Uhoda



XII Uhoda



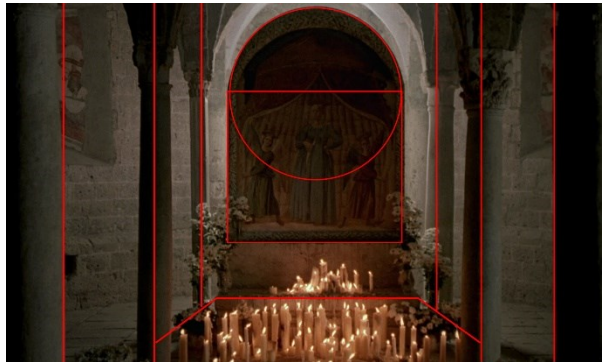
XIII Uhoda



XIV Uhoda



XV Uhoda



XVI Nostalgija



XVII Nostalgija



XVIII Nostalgija



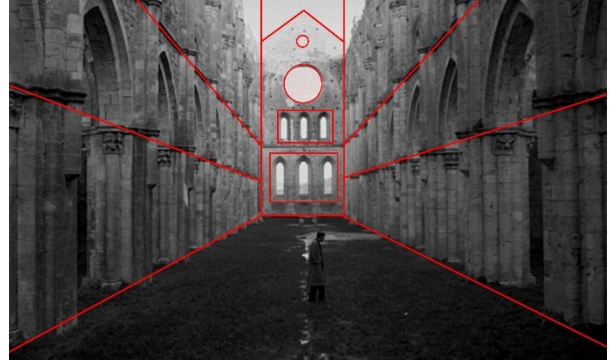
XIX Nostalgija



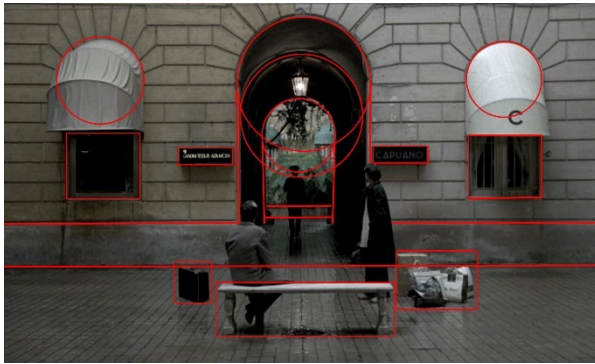
XX Nostalgija



XXI Nostalgija



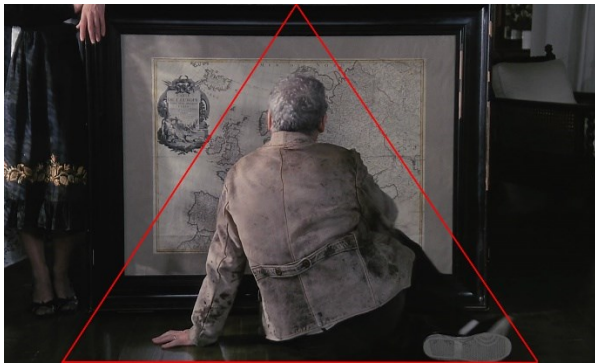
XXII Nostalgija



XXIII Nostalgija



XXIV Nostalgija



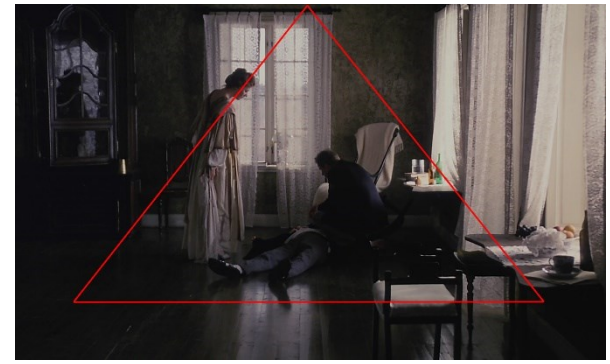
XXVI Žrtva



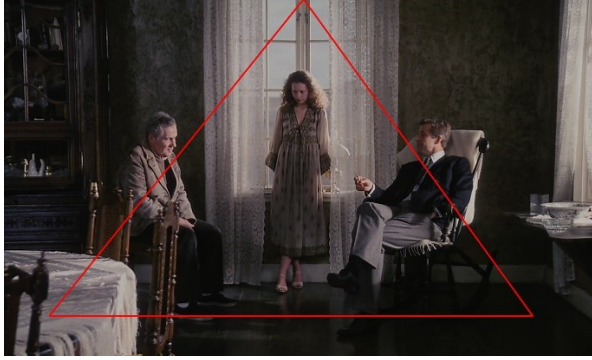
XXVII Žrtva



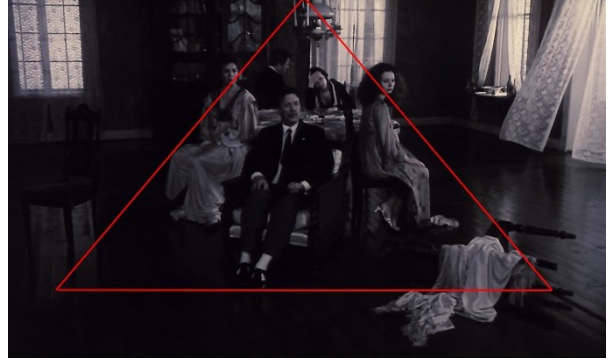
XXVIII Žrtva



XXIX Žrtva



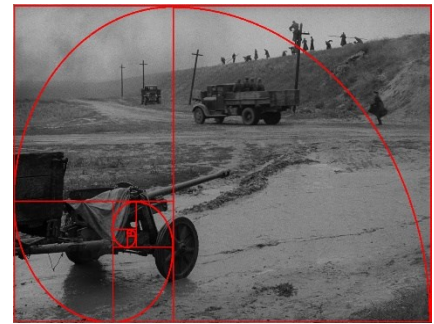
XXX Žrtva



XXXI Žrtva



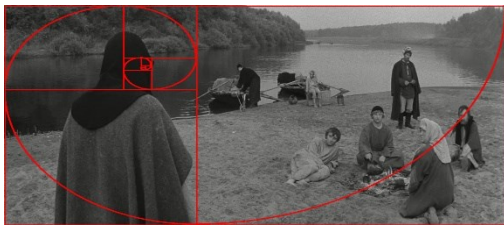
XXV Poklonstvo kraljeva



XXXII Ivanovo djetinjstvo



XXXV Ogledalo



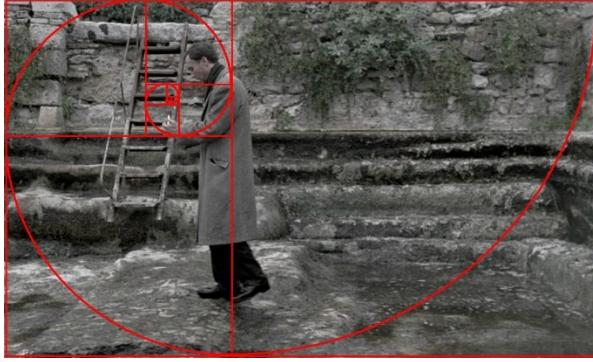
XXXIII Andrej Rubljov



XXXIV Solaris



XXXVI Uhoda



XXXVII *Nostalgija*



XXXVIII *Žrtva*

ZAVRŠNA RIJEČ

Ovo dugo putovanje kroz šumu celuloidne trake ostavilo nas je sa glavama punim dojmova koje je potrebno poslagati. Poput predanog detektiva u umjetnosti, sa lupom predznanja i umom žednim za novim saznanjima, promatrali smo filmova Andreja Tarkovskog, jedan po jedan, primjećujući transformaciju filmskih tehnika, fotografije, likovnosti, ali i senzibiliteta, atmosfere i načina na koje su preobraćeni filmska priča, njen autor, ali i gledatelji. *Ivanovo djetinstvo* se bavilo problemom linije i njenim utjecajem na kompoziciju i doživljaj koji ona ostavlja; *Andrej Rubljov* je prebacio pažnju na pitanja valera, svijetla i prosvjetljenja; *Solaris* propituje boju i formira svojstven kolorit za kodiranje različitih sfera stvarnosti; *Ogledalo* razbija konvencije narativa i strukturira priču kroz igru sjećanja, sna i sanjarije; *Uhoda* je ikonostas pokretnih slika, hodočašće u svetu zemlju, parabola o čudima; *Nostalgija* kroz pažljivo problematiziranje prostora kreira osjećaj izoliranosti likova i poziva na introspekciju; dok je *Žrtva* zabavljena geometrijskim formama pokušavajući da pronađe balans, spiritualnost u životu i žrtvu koja će promijeniti svijet.

Svaki film je na svojstven način problematizirao neke od elemenata slikarstva, ističući veliku inspiraciju koju su filmovi crpili iz četvrte umjetnosti. Sakralna umjetnost kršćanstva prati filmove od prvog do posljednjeg, nalazeći mjesto za ljepotu sakralnog i u bijeloj tami svemirske stanice, daleko od Zemlje, društva i njegovih kreativnih pojedinaca. Ljepota nizozemskih pejzaža pomogla je u pronalaženju pravih rješenja pri konstrukciji kompozicije širokih ruralnih predjela, dok je intimna mističnost Da Vinčijevih portreta unijela osjećaj veličanstvenosti prizora unutar, često malih, skromnih i neupadljivih prostorija. Kako Dela Frančeska, Da Vinči i De la Tur zovu sliku

da se uzdigne do sakralnih visina, tako je Direr i Brojgel pozivaju da se spusti na zemlju i prepozna jednako božanstvenu ljepotu u profanom, prirodnom, ljudskom. Inspirisana umjetnošću prošlih vremena, ove osobite slike miješaju prošlost sa sadašnjošću, sakralno sa profanim, aktualno sa virtualnim i autobiografsko sa univerzalnim, prikazujući kristal vremena u njegovom maksimalnom potencijalu. Kroz filmove Tarkovskog, filmska umjetnost pokazuje da je sposobna nositi u sebi najbolje od prethodnih umjetnosti bez straha da se svede na njihov asemblaž. Ona, sa druge strane, hvata u kadar stvarnost simultano je transformišuću u sliku koja je prevazilazi, pronalazeći svojstven vizualni jezik.

Cilj ovog rada nije bilo samo otkrivanje utjecaja slikarstva, renesanse i njenih istaknutih umjetnika na stvaralaštvo Tarkovskog, niti konkretno na kompoziciju kadra, već čarolija čitavog putovanja koja će promijeniti načine na koje promatramo filmove, ali i život, te sebe i druge. Promijenit će načine na koje percipiramo ono što nazivamo stvarnošću, koncepciju vremena koju smo naslijedili od prethodnika, te šta znači pomiriti spiritualno i materijalno u sebi i živjeti autentično do posljednjeg časa.

Naposlijetku, zadubivši se u suh list prošaran živopisnim bojama kako lagano plovi niz potok; kapljice prolivenog mlijeka, jabuku koju je izjeo crv i lijepo išaranu šoljicu starog porcelana na trpezarijskom stolu; ili hipnotizirajući ples sjenke i svjetlosti na licu stranca, možda se godinama kasnije sjetimo fragmenta filma koji je ostavio neobrisiv trag u vremenu koje zapravo nikad nije prošlo.

POPIS LITERATURE

Izvori:

- Ivanovo djetinjstvo*. Režirao Andrej Tarkovski. Sovjetski Savez: Mosfilm, 1962. DVD.
- Andrej Rubljov*. Režirao Andrej Tarkovski. Sovjetski Savez: Mosfilm, 1966. DVD.
- Solaris*. Režirao Andrej Tarkovski. Sovjetski Savez: Mosfilm, 1972. DVD.
- Ogledalo*. Režirao Andrej Tarkovski. Sovjetski Savez: Mosfilm, 1975. DVD.
- Uhoda*. Režirao Andrej Tarkovski. Sovjetski Savez: Mosfilm, 1979. DVD.
- Nostalgija*. Režirao Andrej Tarkovski. Sovjetski Savez/Italija: Sovinfilm/Rai 2/, 1979. DVD.
- Žrtva*. Režirao Andrej Tarkovski. Švedska: Sandrew Metronome, 1986. DVD.

Primarna literatura:

- Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. (Austin: University of Texas Press, 1988)

Sekundarna literatura:

- Erwin Panofsky. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. (New Jersey: Princeton University Press, 1955)
- Edgar Moren. *Film ili čovjek iz mašte (antropološki esej)*. (Beograd: Institut za film, 1967)
- John Berger. *Ways of Seeing*. (London: The British Broadcasting corporation And Penguin Books Ltd, 1972)
- Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time-image*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989)
- Peter Green. *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*. (London: The MacMillan Press LTD, 1993)
- Vida T. Johnson i Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. (Bloomington: Indiana University Press, 1994)
- Andrey Tarkovsky. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. (London: Faber in Faber Limited, 1994)

Mirča Elijade. *Sveto i profano: Priroda religije*. (Beograd: Alnari, 2004)

Jeremy Mark Robinson. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. (Maidstone: Crescent Moon Publishing, 2006)

Sadudin Musabegović. *Film kao vremenski oblik: Predavanja iz estetike filma*. (Sarajevo: Armis Print, 2007)

Robert Bird. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. (London: Reaktion Books Ltd, 2008)

Žan Ževalije i Alen Gerbran. *Rečnik simbola*. (Novi Sad: Stylos Art, 2009)

Geoff Dyer. *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*. (London: Canongate, 2012)

Nariman Sakov. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. (London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2012)