

Siniša JELUŠIĆ\*

VODA I DOM:  
SEMANTIKA SIMBOLA U SOLARISU  
ANDREJA TARKOVSKOG

*Sažetak:* U radu autor najprije ukazuje na važnost teorijskog razlikovanja Umberta Eka: *intentio auctoris* i *intentio operis*, pokazujući na primjeru filma A. A. Tarkovskog *Solaris* mogućnost njihove dubinske nesaglasnosti. Na ovoj polaznoj hipotezi autor gradi potonju analizu filma, izlažući njegovu bazičnu tvorbenu trodjelnu strukturu, određenu pojmovima: a. *Odlazak*, b. *Boravak*, c. *Povratak*, u kojoj (strukturi) je sadržano suštinsko značenje filma: geneza glavnog junaka od racionalističkog pogleda na svijet do metaracionalnog poniranja u sopstvo — sopstvenu suštinu, za koju je neophodno suočavanje sa sjenkom i njeno prevazilaženje. Konstituisanje upravo ovog značenja određeno je upotrebom arhetipskih simbola *vode* i *doma*, koji u filmu/filmovima A. A. Tarkovskog svagda zauzimaju posebno mjesto.

*Кljučне riječi:* *Intentio auctoris*, *intentio operis*, *Solaris*, struktura, semantika, simbol, ličnost, sopstvo, sjenka, smisao

„До сегодняшнего дня человечество, Земля были по-просту недоступны для любви... А может быть мы вообще здесь только для того, чтобы впервые ощутить людей, как повод для любви, а...?”

A. A. Tarkovski, *Solaris*

---

\* Prof. dr Siniša Jelušić, vanredni član CANU

1. U eksplicitnoj filmskoj poetici Andreja Tarkovskog, koja bi se terminima Umberta Eka mogla označiti kao *intentio auctoris*, nalazimo i jedan indikativan stav koji, po našem sudu, protivrječi imanentnom značenju njegovog umjetničkog djela (: *intentio operis*).<sup>1</sup> Radi se o primjeru u kome autor iskazuje po svemu legitiman stav koji, uprkos tome što je riječ o njegovom sopstvenom djelu, podliježe sasvim radikalnom osporavanju. Naime, u teorijskoj raspravi *Vajaње u vremenu*, Tarkovski piše da „kad god izjavim da u mojim filmovima nema simbola i metafora, prisutni izražavaju nevericu”, dalje istrajavajući na pitanjima kao što je, na primjer, *šta predstavlja kiša u mojim filmovima, zašto se ona pojavljuje iz filma u film...*<sup>2</sup> (kurziv S. J). Odgovor reditelja *Andreja Rubljova* kao da cilja na demistifikaciju najprije metafizičkih značenja, jer „ako ništa drugo, kiša je tipična za pejzaž u kome sam odrastao; u Rusiji imamo te duge, setne, uporne kiše. A mogu reći i da volim prirodu — ne volim velike gradove i osećam se savršeno srećno kada sam daleko od „blagodeti” moderne civilizacije... Kiša, vatra, voda, sneg, rosa — vetar sve su to materijalni sastojci okvira u kojima boravimo, a ja ću čak reći da su to delovi istine naših života”.<sup>3</sup> Svi ovi fenomeni, po sebi se razumije, mogu se posmatrati kao primjerice meteorološki objekti (npr. „Kiša se može posmatrati i samo kao loše vreme...”),<sup>4</sup> ali ih Tarkovski, prema sopstvenom priznanju, koristi „za stvaranje naročitog estetskog okvira u koji će biti zaronjena radnja filma”.<sup>5</sup> Uprkos upotrebi termina „naročiti estetski okvir”, koji već čini bitan pomak od puke mimetičke upotrebe pojma, Tarkovski nadalje odlučno formuliše stav čijoj ćemo analizi i osporavanju posvetiti posebnu pažnju: „Ali to nije isto što i uvođenje prirode u film kao simbola nečeg drugog — Bože sačuvaj!”<sup>6</sup> U jednom od svojih poslednjih intervjuua, istini za volju, pojmu vode pridaje nešto drugačije značenje, ostajući ipak, *grosso modo*, u okvirima prethodnog — protiv simboličkog određenja. Tamo on ističe važnost koju voda ima za njega, „jer je živa, ima dubinu,

<sup>1</sup> Vid. *Intentio operis vs intentio auctoris*. U: Umberto Eko, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia, 2001, str. 110.

<sup>2</sup> Андрей Тарковский, *Вајање у времену*, Београд: Уметничка дружина Аноним, 1999, str. 207.

<sup>3</sup> Ibid, str. 210.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

kreće se, mijenja se, posjeduje ogledalno odražavanje, u njoj je moguće utonuti, kupati se, nju je moguće piti... ona se sastoji od jednog nedjeljivog molekula. To je monada”.<sup>7</sup> Ipak, ni ovdje o semantici simbola ne može biti riječi, tako da će biti opravdano zaključiti da Tarkovski iz sasvim nejasnih razloga na inkompatibilnosti pomenutih intencija, na neki način, i dalje istrajava.

2. Zarad opsežnosti teme, interpretaciju ovog problema temeljićemo na jednom izdvojenom primjeru, koji, grubo uzev, može biti semantički paradigmatičan za cjelinu filmskog jezika Tarkovskog. Riječ je o filmu *Solaris*, koji ćemo, slijedeći opšte određenje, uslovno situirati u žanr filmske naučne fantastike, iako već dominantna njegove semantike pokazuje da je riječ o, za taj žanr, netipičnom i otuda sekundarnom određenju.

2. 1. Početkom 70-ih godina (1972), Andrej Tarkovski snima jedan od svoja dva tzv. naučnofantastična filma (kako se *Solaris* i *Stalker* u literaturi najčešće označavaju).<sup>8</sup> Ipak, naglasimo još jednom, ovaj termin treba upotrebljavati sa visokim stepenom uslovnosti, pogotovu što je Tarkovski, ne jednom, izjavljivao da ga je u romanu Stanislava Lema najmanje zanimala žanrovska pripadnost naučnoj fantastici, nasuprot „dubini i smislu” značenja, koji se sa ovim žanrom ne mogu povezivati.<sup>9</sup> Odnos ruskog autora prema filmovima naučnofantastičkog žanra dovoljno precizno poimamo iz njegovog izrazito negativnog odnosa prema kultnoj Kjubrikovoj *Odiseji u svemiru*, koja je za njega bila „savršeno neprirodna: beživotna, sterilna atmosfera, poput muzeja u kome se predstavljaju tehnička dostignuća”. Na ovom mjestu Tarkovski postavlja jedno za filozofiju umjetnosti dalekosežno pitanje, naime: „Kome je interesantno djelo u kome tehnička dostignuća sama po sebi stoje u centru umjetnikovog interesovanja? Jer umjetnost ne može postojati izvan čovjeka, izvan njegovih etičnih/egzistencijalnih problema”.<sup>10</sup> Nema sumnje da je ovakva rediteljeva epistemološka pozicija bila

<sup>7</sup> Андрей Тарковский, Красота спасет мир. У: Искусство кино, 6, 189, стр. 146.

<sup>8</sup> Vid. прг. Симонетта Сальвестрони, *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*, М: ББИ, 2012, стр. 77.

<sup>9</sup> Упрг. прг. А. Тарковский, „Солярис” без экзотики, Литературная газета, 1989, 26 апр.

<sup>10</sup> Суркова Ольга, *С Тарковским и о Тарковском*, Издательство, Москва: Радуга, 2005, стр. 45.

razlog ozbiljnog sporenja sa autorom romana, predložka za stvaranje filma — Stanislavom Lemom. Indikativno je da je Lem ogorčeno zamjerao Tarkovskom što njegovo djelo ima mnogo više veze sa *Zločinom i kaznom* F. M. Dostojevskog nego sa njegovim romanom. Uz to, negodovanje Lema odnosilo se i na semantički postupak ruskog reditelja, koji je napravio obrat iz kosmocentrizma romana u specifični teocentrizam i scientizam u radikalni antiscientizam.<sup>11</sup>

Valja napomenuti da je usmjerenje Tarkovskog ka žanru naučne fantastike (up. najprije roman Stanislava Lema, a potom pripovijest braće Strugacki *Piknik kraj puta*) imalo i svoje ideološko opravdanje — pretpostavljalo se da je fantastički siže mogao u odnosu na eksplicitno hrišćansku religijsku temu *Andreja Rubljova* djelovati neutralnije i imati svakako bolje izgleda da bude prihvaćen od strane ideološki rigidne komisije pri Odjeljenju kulture CK KPSS.<sup>12</sup> Ali uprkos tome, Komisija je zahtijevala mnoštvo korekcija da bi filmski projekat *Solaris* mogao biti konačno odobren. O tim dramatičnim, martirijskim momentima sopstvenog života, s pravom povrijeđeni Tarkovski, u svojoj ispovijesti od 21. januara zapisao je:

„Nikako ne mogu da shvatim šta su hteli da kažu, tačnije šta su imali u vidu kad su mi davali primedbe. Nije moguće uzeti ih u obzir, to bi upropastilo ceo film. A što ako ih ne uvažim? Sve to liči na provokaciju u čiji smisao ne mogu da proniknem... Bože, kakav kreten treba da budeš pa da staviš takve primedbe”.<sup>13</sup>

Stradanje Tarkovskog u vezi sa ostvarenjem autorskog koncepta *Solarisa*, sudeći po dnevničkim zapisima, nastavljeno je i dalje. Uprkos svim, razumije se, sasvim nevoljno urađenim korekcijama, Komitet je dopunski sugerisao da bi film morao biti još više skraćén itd. Sledeće

<sup>11</sup> Станислав Лем об екранизации романа „Солярис”, U: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Lem.html>

<sup>12</sup> Uprkos tome, moglo bi se s pravom pretpostaviti da je upravo u žanru fantastike (romana, filma) Tarkovski uočio pogodan materijal za realizovanje svojih metafizičkih ideja koje se tiču čovjeka i duhovne situacije vremena u kome živi.

<sup>13</sup> Andrej Tarkovski, *Martirologijum — Dnevnici 1970–1986*, Novi Sad: Akadem-ska knjiga, 2017, str. 58.

redove zapisa velikog ruskog reditelja valja razumjeti kao izraz njegovog potpunog stvaralačkog očajanja:

„Umoran sam, aprila ću napuniti 40 godina. A ni mira ni spokoja. Puškin je umesto mira i slobode imao „spokoj i snagu volje”, a ja nemam ni to. U kući je kaos, buka, večito neko čišćenje, galama, jurnjava. Užasno mi je teško da radim. A o razmišljanju nema ni govora”.<sup>14</sup>

Još jedan dnevnički zapis savršeno potpuno ukazuje na ideološko nasilje sovjetske vlasti kome je Tarkovski bio neprekidno izložen, naravno, imajući ovdje u vidu samo one represivne odluke koje su ga pratile za vrijeme rada na *Solarisu*. Evo tog zapisa:

„Romanov nije odobrio film. Dobio sam spisak izmena koje ne mogu da prihvatim:

1. Skratiti film za najmanje 300 metara (!?)
2. Izbaciti scenu samoubistva *Hari*.
3. Izbaciti *Grad*.
4. Izbaciti scenu sa *Majkom*.
5. Haljinu koju *Kris* seče takođe izbaciti.
6. Izbaciti vodu koja lije na kraju filma”<sup>15</sup>.

Poznavaocima filmske poetike A. A. Tarkovskog neće biti teško zaključiti da ovakvi zahtjevi dovode u pitanje estetsku a time i semantičku vrijednost filma u cjelini, posebno ukoliko se ima u vidu njegova posljednja scena, koju neuki cenzor, bez filmskog obrazovanja, zahtijeva da bude uklonjena, a koja pak zbog svoje važnosti zaslužuje da bude predmetom posebne analize.

---

<sup>14</sup> 15. februar 1972. Ibid. str. 59. Nekoliko dana poslije, 23. februara, Tarkovski ispisuje rečenice koje imaju opšte značenje kada je riječ o prirodi sovjetske totalitarne ideologije i njenog pogubnog uticaja na umjetnost:

„Zar je moguće da ću opet godinama sedeti i čekati da neko blagoizvoli da pusti film u bioskope? Kakva je ovo neverovatna zemlja, koja ne želi nove dobre filmove ni knjige, niti želi da naša umetnost pobeđuje u međunarodnoj areni? Prava umetnost ih plaši. To je, razume se, logično. Njima je umetnost bez sumnje kontraindikovana, jer je humana, a njihova misao je da uguše sve živo, svaki izdanak humanizma, bilo da je to čovjekovo stremljenje ka slobodi ili pojavljivanje umetnosti na našem zamagljenom horizontu. Oni se neće smiriti dok ne unište sve naznake nezavisnosti i ne pretvore ličnost u stoku. Time će uništiti sve — i sebe i Rusiju”. Ibid. str. 62.

<sup>15</sup> Ibid., str. 62–23.

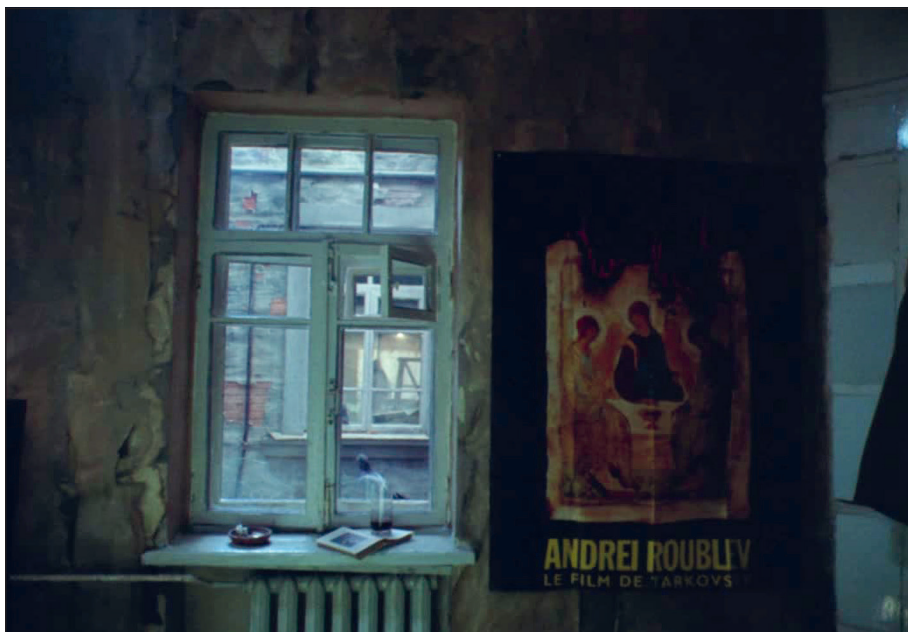
3. Razvitak tehnike i naučnog progresa kao učinka racionalnog uma nerijetko se određuje kao uzročni predikat krize kulture koja vrhuni u čovjekovom gubitku duhovnog utemeljenja i/ili njegove duhovne dimenzije. Slijedeći krucijalno Fromovo razlikovanje pojmova *imati ili biti*<sup>16</sup>, jasno je da danas kulturu prevashodno određuje praktični materijalni interes, a da su periferijskim postala pitanja čovjekove slobode, pravde, istine, morala ili etike. U tom smislu je za nas danas neobično produktivna kritika iz pera ruskog filozofa Vladimira Solovjeva, koji je u svom radu *Kriza zapadne filozofije* (1874) utvrdio da, upravo stoga što kultura počiva na dominantno racionalističkoj refleksiji, ona dospijeva do kraja svog razvoja,<sup>17</sup> a u radu *Tri sile* (1877) odlučno smatra da zapadna civilizacija takvim svojim stavom „stremi prije svega ka odlučnom utemeljenju obezboženog čovjeka”.<sup>18</sup> Iz ovoga slijedi odlučno uvjerenje da se postupnom sekularizacijom savremenog društva dospjelo do ukidanja sakralnog religijskog duhovnog nasleđa, koje je proishodilo iz Ničeove objave o smrti Boga, a otuda i jasnog razlikovanja pojmova dobra i zla, koje bi (razlikovanje) izvorno trebalo da počiva na teontološkoj utemeljenosti (F. M. Dostojevski). Konsekvenca ovakve vizure duhovnog stanja savremenog čovjeka jeste gubitak smisla ljudske egzistencije, njene povezanosti s transcendentnim ishodištem i, otuda, neminovno suočavanje sa iskustvom nihilizma.

3. 1. U ovom tematskom okviru neophodno je promišljati nekoliko bazičnih stavova A. Tarkovskog, kojima on objašnjava svoju namjeru da se, *prima facie* podstaknut romanom Stanislava Lema, poduhvati rada na snimanju istoimenog filma *Solaris*. Da je riječ o istovjetnom „solovjevskom” tematskom okviru možemo lako razabrati ukoliko usmjerimo pažnju na značenje njegovih upozoravajućih riječi kao što su, primjerice, da se naučno-tehnička revolucija sa svojim zapanjujućim rezultatima zapravo okreće protiv čovjeka, kako se to događa danas na Zapadu. Otuda je nužno, veli Tarkovski, već u našoj *sadašnjosti* odrediti postulate duhovnih vrijednosti, koje će se pokazati neophodnima u *budućem*, bez kojih je nezamisliv preobražaj tehničkih dostignuća u vrijednosti

<sup>16</sup> Upor. Erich Fromm, *Imati ili biti*, Zagreb: Naprijed, 1980.

<sup>17</sup> Соловьев В. С., *Кризис западной философии (Против позитивистов)* // <http://www.rodon.org/svs/kzf.htm> (дата обращения 10. 8. 2022).

<sup>18</sup> Соловьев В. С., *Три силы* // <http://www.vehi.net/soloviev/trisily.html> (pristup. 10. 8. 2022).



Sl. 1-a

neophodnih čovjekovom sopstvenom razvoju.<sup>19</sup> Nije naodmet naglasiti da su za Tarkovskog ove vrijednosti usmjerene na bitno pitanje egzistencijalnog stanja čovjekovog: „da nova naučna i tehnička pitanja koja izrastaju pred nama u toku naučno-tehničke revolucije postavljaju pred svakog čoveka zadatak uzdizanja na drugi, viši duhovni nivo”.<sup>20</sup> Upravo ovaj problem postavljen je u *Solarisu* i on nas zabrinjava snagom svoje aktualne realnosti, a ne fantastike.<sup>21</sup> Pregnantno kazano, ova egzistencijalna suština značenja potom se ubjedljivo dokazuje posredstvom specifičnog rediteljskog postupka, u čijem je temelju za Tarkovskog karakteristična intertekstualna filmska slika, čiju strukturu konstituišu vrhovi evropske umjetnosti poput Leonarda, Brojgela Starijeg, *Svete Trojice* Andreja Rubljova... Koralnog prelida Johana Sebastijana Baha *Ich ruf zur Dir...* Servantesovog *Don Kihota...* (Sl. 1)

Jasno je da je intertekstualnost slike ovdje u funkciji metaforičkog predstavljanja konflikta tehničkog uma (primjer svemirskog broda) i

<sup>19</sup> Суркова О. Оп. cit., str. 40.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.



Sl. 1-b

čovjekove duhovne suštine (velika umjetnička djela), kojoj (suštini), kako je upozoravao Tarkovski, prijeti potisnutost i zaborav, sa svim egzistencijalnim (resp. psihološkim) posljedicama koje oni u sebi nose.<sup>22</sup> Sa ovim je u vezi i razlikovanje koje pravi između čovjekovih sazajnih moći (: racionalnost, tehnički um) i čovjekove bivstvene suštine. Naime, Tarkovski je višekratno ponavljao da „ideja čovjekove suštine nije u sazajnoj (: racionalističkoj) funkciji. To jeste njegov intelektualni zadatak, ali nije njegovo bivstvo. Glavni problem postojanja sadržan je u tome da bi se živjelo s razumijevanjem smisla života”.<sup>23</sup>

3.2. Za bolje razumijevanje ovako apstraktno formulisanih iskaza, pogotovo što je ovdje riječ o filmskoj umjetničkoj tvorevini, neophodno je ukazati na nekoliko tvorbenih atributa strukture *Solarisa*, a potom interpretirati njihovo osnovno značenje. Sižejna struktura filma može se razložiti na tri osnovne cjeline, sačinjene od, krajnje sažeto izloženo:

<sup>22</sup> Valja barem mimogred pomenuti da je K. G. Jung u jednom svom predavanju održanom 1929. godine, pod naslovom *Ciljevi psihoterapije*, izrekao sledeću rečenicu koja i danas zvuči vrlo savremeno: „Oko trećine mojih slučajeva ne pati od neuroze koja se može odrediti klinički, već od besmislenosti i bespredmetnosti njihovog života. Nema ništa protiv ako se ovi slučajevi obeleže kao opšta neuroza našeg doba”. K. G. Jung, *O psihologiji nesvesnog*, Novi Sad: Matica srpska, 1984, str. 309.

<sup>23</sup> Упор. „По-моему, пафос человеческого существования не в познании. Это интеллектуальная задача человека, но не его суть. Главная проблема существования лежит в том, чтобы жить с пониманием смысла жизни.” U: Библейский сюжет. Возвращение блудного сына. (Солярис). [http://www.tarkovskiy.su/kino/Bludniy\\_sin.html](http://www.tarkovskiy.su/kino/Bludniy_sin.html) (prist. 22. 8. 2022).





Sl. 2-a i 2-b

a. *Odlaska/Odricanja*. Krisovo napuštanje Zemlje: Oca/Doma, u koje se zbiva zamjena metafizičkog bivstva tehničkim ništavilom. Karakteristično Krisovo osporavanje poetske intuicije zarad racionalnog naučnog mišljenja: „Mene interesuje istina... Ne mogu izvoditi zaključke na razlozima srca — ja nisam pjesnik”! Odlazak iz Doma kao napuštanje suštine, simbolički središta svijeta i vasseljenje. Sa Domom je u vezi i ponavljajuća zaštitnička prisutnost Majke koja poprima značenje Velike majke i Anime (sl. 2). U potonjem dijelu filma (b.) ovo značenje se potvrđuje duboko simboličkom scenom javljanja majke i pranja sinovljevih ruku.

b. *Boravka/Patnje*. Zagonetna planeta Solaris materijalizuje psihički potisnuto: *grieh* u hrišćanskoj teologiji, *Id* u frojdovskoj psihoanalizi,



Sl. 3

*Sjenka* u analitičkoj psihologiji K. G. Junga. Otuda nostalgična pojava napuštenog Doma. U tom kontekstu je funkcija upotrebe intertekstualnih citata: slika Pitera Brojgela Starijeg *Lovci na snijegu* i muzički fon Bahovog prelida<sup>24</sup> (sl. 3). Javljanje Hari Krisu, kao potisnuto, materijalizovano osjećanje krivice zbog njenog samoubistva. Otkriće smisla bola: odsustvo bola jeste bolest: „Nikada neću prihvatiti da patnja čini da život izgleda sivo i sumnjičavo.” Fokusiranje na problem patnje: primjer Tolstojeva patnja i osporavanje stava o nepotrebnosti patnje.

<sup>24</sup> Franciska Furtaj s pravom ovu scenu tumači posredstvom metafore ogledala, polazeći od iskaza jednog od žitelja kosmičke stanice koji osporava potrebu za istraživanjem kosmosa, a ističe potrebu za ogledalom kao metaforom traganja za sopstvom! U tom smislu se kosmička lutanja čovjekova razumiju kao zablude bludnoga sina. Furtaj u tome vidi smisao preciznog ponavljanja Rembrantove kompozicije *Povratak bludnoga sina*, kada glavni heroj filma Kris Kelvin kleči pred nogama Oca, koji stoji na pragu Doma. Zaključak Furtaj je da, ukoliko *Ivanovo djetinjstvo* i *Andreja Rubljova* uvrstimo u filmove o Rusiji i njenoj istoriji (što je, istini za volju, prilično uopšteno i neprecizno), onda je *Solaris* „najviše zapadni film” Tarkovskog, u kome se problem čovjeka rješava, kako tačno uočava Furtaj, iznad svega, putem unutrašnje samoanalize i individualnog pregnuća. Vid. Фуртай Франциска Викторовна / Franciska FOORTAI, *Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского*, Международный журнал исследований культуры International Journal of Cultural Research [www.culturalresearch.ru](http://www.culturalresearch.ru) (pristup. 1. 9. 2022).

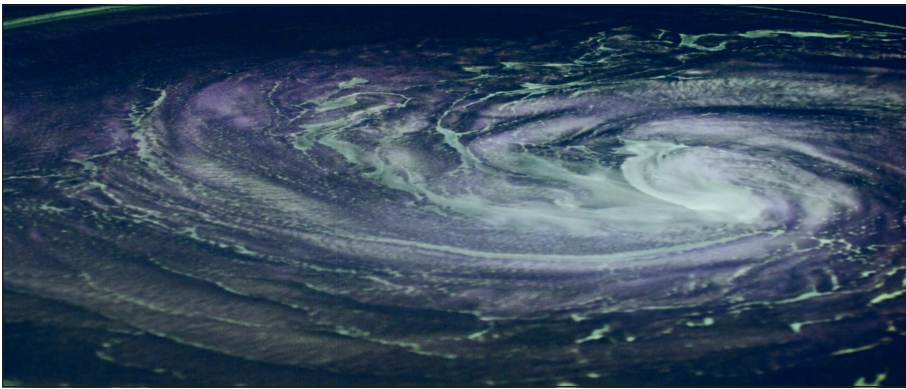


Sl. 4

Krisova radikalna promjena stava u odnosu na prološki dio (a). Doživljaj ljubavi kao „mističnog doživljaja, nedostupnog racionalnom objašnjenju, koji se (doživljaj) ne treba i ne može objašnjavati” i stav da do danas „čovječanstvo nije našlo način da dosegne ljubav”! Semantika filma vrhuni u poruci aktualnosti tri kategorije koje suvremeni svijet negira: patnja, žrtva, ljubav. Ovaj sud bi se mogao uopštiti i primijeniti na temeljnu semantiku filmskog stvaralaštva A. Tarkovskog u cjelini. Upporediti posebno u tom smislu njegov završni film *Žrtvoprinošenje*.

c. *Povratka/pokajanja*. Pročišćenje kroz patnju. Pokajanje i povratak Ocu/Domu. Eksplicitno citiranje Rembrantovog „Povratka bludnog sina”, kao utemeljenje dominantnog značenja (upor. Jevanđelje po Luki, 15: 11–32) (sl. 4). U završnom pitanju Oca: „A nije li vrijeme da se vratiš kući? A Kris?” (: „A не пора ли тебе возвращаться домой? А, Крис?”) sadržana je zapravo imperativna poruka *Solarisa*, uopšte karakteristična za rusku religijsku filozofiju i književnost (Tolstoj, Dostojevski) : preobražaj ličnosti kroz prihvatanje krivice, pokajanje/preumljenje (stradanje, patnja), ličnosno vaskrsenje kao postizanje Sopstva kroz podražavanje i jednost sa Ocem.

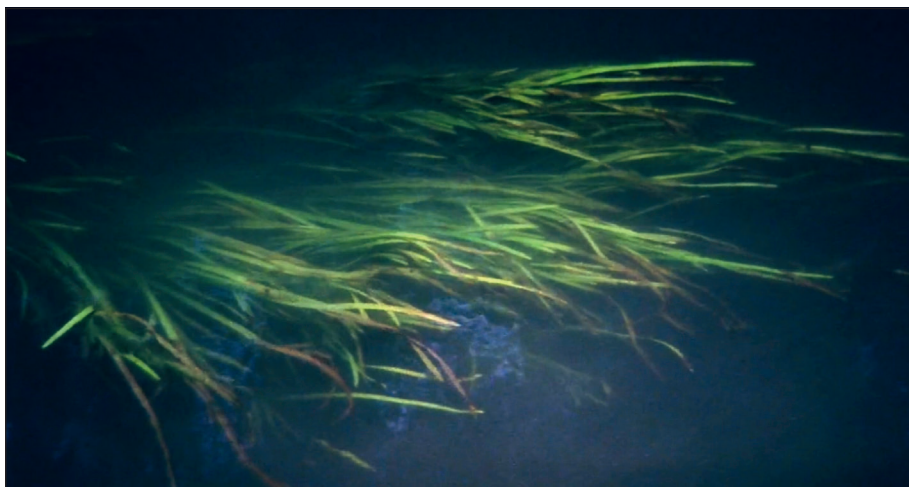
4. U sižejnoj strukturi filma dio a. Odlazak/Odricanje ima funkciju prologa. Glavni junak Kris Kelvin posmatra prirodu, približava se roditeljskom (: očevom) domu i vodi završni razgovor pred odlazak na kosmičku istraživačku stanicu koja za predmet ima zagonetnu planetu



Sl. 5-a i 5-b

Solaris (sl. 5). Karakteristično je da je ovom uvodnom odjeljku filma, nazvanom „Kris se oprašta sa zemljom”, Tarkovski pridavao naročitu važnost. Prema sjećanju Eduarda Artemeva, kome je reditelj povjerio pisanje muzike za film, Tarkovski je istrajavao na namjeri predstavljanja „čistih” zvukova prirode, koji su odgovarali njenoj izvornoj nepatvorenosti: npr. zvuk tekuće vode, glasovi nevidljivih ptica, zvuci kišnih kapi „iz nebića se rađali „muzikalno” njihanje trave...”<sup>25</sup> Dakle, bio je isključen svaki oblik komponovane elektronske muzike, koji se inače, zajedno sa Bahovim prelidom, koristio u drugim djelovima filma. Razlog treba tražiti u uspostavljanju stroge estetske ili ontološke opozicije:

<sup>25</sup> Эдуард Артемьев, *Он был и всегда останется творцом...* У: *Музыкальная жизнь*. № 17, 1988 <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev03.html> (prist. 1. 9. 2022).



Sl. 6-a i 6-b

zemaljsko — kosmičko; ovo prvo je u svojoj nepatvorenosti bivstva isključivalo svaku vještačku elektroniku, s obzirom na to da je ova pripadala bivanju u drugoj (: tehničkoj) ravni egzistencije, sa kojom je činila intristično jedinstvo elektronskog i tehničkog. Nasuprot kosmičkoj ravni, Kris/gledalac percipiraju rajski prostor prirode, u kome se zemlja, voda, životinje i čovjek nahode u dubinski povezanoj, ali od čovjeka narušivoj harmoniji (sl. 6). Valja još ukazati i na, za svekoliko stvaralaštvo Tarkovskog, važni simbol *konja* koji upotpunjuje arhetip rajске

prirode, jer je povezan sa arhetipskim simbolima bića: *vatrom* i *vodom* na kojima ciklično počiva kosmos. Prisutnost konja, izuzev plastičkih vizuelnih vrijednosti, razumijevamo i simbolom čovjekove mladosti, sa svim njenim žarom, plodnošću i plemenitošću... Ova saglasnost sa slikom prirode u uvodnim kadrovima Tarkovskog odgovara značenju koje ruske narodne pjesme pripisuju konju, za koje je ovaj uvijek simbol mladosti i životne snage.

Ali je, imajući u vidu potonji slijed događanja, u *Solarisu* već sada moguće uspostavljanje za značenje filma temeljnog niza hronotopskih binarnih opozicija čija je funkcija prevashodno ontička, kao što su na primjer: dolje — gore, zemlja — kosmos, unutra — spolja, priroda — grad, boja — odsustvo boje, ili, u krajnjem slučaju, opozicija živo — neživo. Stoga, naizgled paradoksalno, junakov fizikalni kosmički put nagore predstavlja u ravni značenja dominantno obratni postupak puta nadolje, jer se označava kao introspektivni put u suštastvo ličnog sopstva.

4. 1. Priroda iz ugla linearne percepcije glavnog junaka sadrži „rajske” attribute u kojima dominira voda, pokazujući se u dva vida: pokretnoj i statičnoj vodi rijeke i formi kiše. Tako dolazimo do prvog argumenta za osporavanje autorskog tumačenja — *intentio auctoris*. Voda nipošto nije jedino puki prirodni objekat nego estetski oblikovan atribut filmske slike kome se pridaju ontička svojstva, jer je najprije u filmovima Tarkovskog simbol prelaska iz jednog prostranstva/svijeta u drugi. Tako npr. u *Ivanovom djetinjstvu* voda predstavlja prelaz sa jedne na drugu liniju fronta, simbolički — iz života u smrt, analogan prelaz prisutan je u *Andreju Rubljovu* (sceni Ivanjske noći), *Nostalgiji*, kada pisac Gorčakov, sa upaljenom svijećom prelazi bazen, dospjevajući do njegovog kraja, koji objavljuje njegovu fizičku smrt, ali i postavlja hipotezu o prelasku u drugi život. Ali kako se to da uočiti svagda u velikim umjetničkim djelima, semantika bazičnih simbola djela uglavnom korespondira sa opšte arhetipskom (: kolektivno nesvjesnim). Stoga se voda, savršeno analogno značenju koje ima u filmu *Solaris*, ali i uopšte u filmovima A. Tarkovskog, može promatrati na dva strogo oprečna, ali nipošto nesvodiva plana, „a ta se podvojenost nalazi na svim razinama. Voda je izvor života i izvor smrti, ona stvara i razara”.<sup>26</sup> Ali uko-

<sup>26</sup> J. Shevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984, str. 756.

liko bi u ovoj opreci valjalo tražiti preovlađujuće načelo, onda je ono u poimanju žive vode, vode života, kao kosmogonijskog simbola: „budući da očišćuje, iscjeljuje i podmlađuje, uvodi u vječnost”. Ovaj stav dopunski je sadržan i u Tertulijanovom uvjerenju da Sveti duh među različitim elementima odabira vodu, jer se ova javlja kao savršena, plodonosna i jednostavna, sasvim prozirna tvar (*De Baptismo*, 3). Otuda njena upotreba u obrednim pranjima; svojim svojstvom briše svaki prekršaj i svaku ljagu.<sup>27</sup> Svi ovi arhetipski atributi doslovno su prisutni u kiši, posebnoj formi vode, koja je u strukturi filmskog kadra A. Tarkovskog najčešće prisutna (sl. 6); jer je kiša, analogno semantici vode, „božanski blagoslov; otkrivenje; silazak nebeskih uticaja; blaženstvo očišćenje; rodnost; prodor — kako u svojstvu plodnosti, tako i u svojstvu duhovnog otkrivenja; u ovom pogledu se pridružuje simbolici sunčanih zrakova i svetlosti. Svi nebeski bogovi oplođuju zemlju kišom. ‘Kiša, padajući s neba, obremenjuje zemlju, te ova rađa bilje i žito za čoveka i zver’” (Eshil).<sup>28</sup>

4. 2. Imajući ovo u vidu, smatramo savršeno pogrešnim stav jednog od najzačajnijih istraživača filmskog stvaranja A. Tarkovskog, Dmitrija Saljinskog, za koga je voda u kontekstu semantičke strukture ruskog reditelja — „na drugi način iskazana smrt” (: „Вода — иносказание смерти”)<sup>29</sup>, jer sasvim isključuje drugo, ovoj suprotnu, dominantu značenja, koja se, bez ostatka, razumijeva kao univerzalno religijska. Argument za ovaj stav nalazimo, između ostalog, u jednom od završnih kadrova filma: Sin (Kelvin) sa spoljne strane prozora posmatra oca, koji je u središnjem dijelu prostorije, zauzet poslom prelistavanja i prenošenja knjiga (sl. 7, 8). Za to vrijeme zbiva se nešto za realistički postupak sasvim neuobičajeno: uprkos zatvorenom prostoru, na oca pada vrela kiša, kako možemo prosuditi po pari koja je prati, na što, začudo, otac ne pokazuje nikakvu reakciju. Realističkom prosuđivanju nije moguće da prihvati ovakvo zbivanje, izuzev slučaja ozbiljnog poremećaja prijema

<sup>27</sup> Ibid. str. 757.

<sup>28</sup> Kuper, Dž. K., *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd: Nolit, 2004, str. 64.

<sup>29</sup> Ур. Салынский Д.А. *Киногерменевтика Тарковского*. М.: Продюсерский центр „Квадрига”, 2009. str. 371. Istovjetan stav prihvata: Михеева Ю.В. *Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского*. Vid. [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f41/hk\\_2020\\_1\\_295\\_314\\_miheeva.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f41/hk_2020_1_295_314_miheeva.pdf) (prist. 1. 9. 2022).



Sl. 7



Sl. 8

senzornih informacija. Ovaj realistički posmatramo paradoksalni obrat Igor Evlampijev tumači kao primjer naglašavanja apsurdnosti bivstva, u kojem je prirodni odnos njegovih dijelova okrenut naopako.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Up. stav Evlampijeva o apsurdnosti bivstva, koji izvodi iz kadrova u kojima kiša pada unutar prostora, izuzev u *Solarisu* nalazi i u *Ogledalu*, *Stalkeru* i *Nostalgije*: „Как выражение абсурдности бытия, вода или дождь, падающие вну три человеческого жилища, появляются и в *Зеркале* (сны героя), и в *Сталкере*, и в *Ностальгии*”. Игорь Иванович Евлампиев, *Художественная философия Андрея Тарковского*, Уфа: ARC, 2012, str. 67. Up. i analogan sud u: Степан Фрдоткин, *Лейтмотивы Зеркала*, Москва: Канон — Плюс, 2019.



4. 3. Međutim, po našem sudu, poruka koju sadrži ovaj kadar izrazito je metafizička i stoga je nije moguće saopštiti uobičajenim realističkim postupkom; jer u sceni koju analiziramo naravno da nije riječ o meteorološkoj materijalnosti sa prirodnim svojstvima. Nasuprot tome, radi se o izmijenjenoj, preobraženoj supstanci koja time gubi svaki realistički atribut jednog nesumnjivo fizikalnog objekta. Moglo bi se na tragu teoloških refleksija reći da se na oca izliva blagodat (: arhetipski atribut kiše), koja pripada transcendentnoj ravni netvarnog bivstva i stoga je, poput prirodnog prebivanja u njemu, izvan čulno percipirajućih fenomena. Kris Kelvin, posle cikličnog puta (*odlazak — bivanje — povrata*), preobražen pokajanjem i novim saznanjem koje u prvi plan postavlja nadracionalno iskustvo ljubavi, postaje sada otvoren za mistični doživljaj. Ili drugačije rečeno, postaje prijemčiv za umno viđenje istine egzistencije, koja mu je do tada, zarad njegove isključivo tehničko racionalne usmjerene ličnosti, ostajala sasvim nedostupnom.

## LITERATURA

- [1] Eko, Umberto, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia, 2001.
- [2] Fromm, Erich, *Imati ili biti*, Zagreb: Naprijed, 1980.
- [3] Jung, K. G., *O psihologiji nesvesnog*, Novi Sad: Matica srpska, 1984.
- [4] Kuper, Dž. K., *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd: No-lit, 2004.
- [5] Shevalier, J. A., Gheerbrant, A. *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984.
- [6] Tarkovski, Andrej, *Martirologijum — Dnevnici 1970–1986*, Novi Sad: Akadem-ska knjiga, 2017.
- [7] Артемьев, Эдуард, *Он был и всегда останется творцом...* У: *Музыкальная жизнь*. № 17, 1988. <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev03.html>
- [8] Библейский сюжет, Возвращение блудного сына. (Солярис). [http://www.tarkovskiy.su/kino/Bludniy\\_sin.html](http://www.tarkovskiy.su/kino/Bludniy_sin.html)
- [9] Евлампиев, Игорь Иванович, *Художественная философия Андрея Тарковского*, Уфа: ARC, 2012.
- [10] Михеева Ю. В., *Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского*. [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f41/hk\\_2020\\_1\\_295\\_314\\_miheeva.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f41/hk_2020_1_295_314_miheeva.pdf)
- [11] Салынский, Д. А., *Киногерменевтика Тарковского*. М.: Продюсерский центр „Квадрига”, 2009. str. 371.
- [12] Сальвестрони, Симонетта, *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*, М: ББИ, 2012.
- [13] Соловьев, В. С., *Кризис западной философии (Пройтив йозитивисійов)* // <http://www.rodon.org/svs/kzf.htm> (дата обращения 10. 8. 2022).

- [14] Соловьев, В. С., *Три силы* // <http://www.vehi.net/soloviev/trisily.html> (pristup. 10. 8. 2022).
- [15] Станислав Лем об экранизации романа „Солярис”, <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Lem.html>
- [16] Суркова, Ольга, *С Тарковским и о Тарковском*, Издательство, Москва: Радуга, 2005.
- [17] Тарковский, Андрей, *Вајање у времену*, Београд: Уметничка дружина Аноним, 1999.
- [18] Тарковский, Андрей, Красота спасет мир, Искусство кино, 6, 189.
- [19] Тарковский, Андрей, „Солярис” без экзотики, Литературная газета, 1989, 26 апр.
- [20] Федоткин, Степан, *Лейтмотивы „Зеркала”*, Москва: Канон — Плюс, 2019.
- [21] Фуртай, Франциска Викторовна / Francisca FOORTAI, *Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского*, Международный журнал исследований культуры, International Journal of Cultural Research, [www.culturalresearch.ru](http://www.culturalresearch.ru)

Синиша ЕЛУШИЧ

ВОДА И ДОМ:  
СЕМАНТИКА СИМВОЛОВ В „СОЛЯРИСЕ” АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

*Резюме*

В исследовательской работе автор прежде всего указывает на важность теоретического различия Умберто Эко: *intentio auctoris* и *intentio operis*, показывая на примере фильма А.А. Тарковского „Солярис” возможность их глубокого противоречия. На этой исходной гипотезе автор строит анализ фильма, раскрывая его основную творческую структуру в трех частях, определяемую терминами: а. *Отъезд*, б. *Пребывание*, с. *Возвращение*, в котором (структуре) заключен сущностный смысл фильма: генезис главного героя от рационалистического взгляда на мир до мета рационального погружения в себя — собственная сущность, ради которой необходимо столкнуться с тенью и преодолеть ее. Основопологающим значением этого смысла определяется использованием архетипических символов воды и дома, которые всегда занимают особое место в фильме (фильмах) А. А.Тарковского.

*Ключевые слова:* *Intentio auctoris, intentio operis, Солярис, структура, семантика, символ, личность, тень, смысл*