

ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ
ГЛАСНИК ОДЈЕЉЕЊА ХУМАНИСТИЧКИХ НАУКА, 7, 2021.

ЧЕРНОГОРСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК И ИСКУССТВ
ГЛАСНИК ОТДЕЛЕНИЯ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК, 7, 2021.

THE MONTENEGRIN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
GLASNIK OF THE DEPARTMENT OF HUMANITIES, 7, 2021.

UDK 791 Тарковски А. А.

Siniša JELUŠIĆ*

U TRAGANJU ZA SMISLOM:
UVOD U POETIKU METAFILMA A. A. TARKOVSKOG



А смысл своей жизни он определил сам: *Любовь и Жертва*

Марина Тарковская

* Prof. dr Siniša Jelušić, vanredni član CANU

Sažetak: U radu se interpretiraju kategorije poetike metafilma Andreja Tarkovskog koje podrazumijevaju postojanje zajedničke sintaktičke/semantičke paradigme u cjelini njegovog stvaralaštva (uključujući i eksplicitne, nefilmske teorijske iskaze). Najprije se uspostavlja veza sa tradicijom ruske književnosti i filozofije, koje u filmskom stvaralaštvu Tarkovskog nalaze svoj najdublji odraz. Polazna premisa analize jeste stav o filmovima Tarkovskog koji počivaju na zajedničkoj sintaktičkoj/semantičkoj paradigmi, koju, između ostalog, konstituišu bazični hronotopi (Bahtin) i/ili arhetipovi kolektivno nesvjesnog (K. G. Jung). Otuda autor izdvaja bazične arhetipske simbole na kojima počiva osnovni epistemološki stav ruskog autora, koji je savršeno protivan njegovom postmodernom razumijevanju (Derida, Fuko, Rorti). Kao primjer kojim autor dokazuje utemeljenost teze o metafilmu A. Tarkovskog, izdvaja se prvi rediteljev film *Ivanovo djetinjstvo* i posljednji *Žrtvo-prinošenje*. Utvrđuje se specifičnost značenja dominantnog arhetipa *drveta* i interpretira se sistem njegovih transformacija, iz kojih proishodi temeljno značenje filmova, ali i atributi poetike Tarkovskog u cjelini.

Gljučne riječi: film, poetika, A. A. Tarkovski, arhetip, simbol, istina, kadar, vrijeme, zlo, apokalipsa, žrtva

Razumijevanje načela filmske poetike Andreja Tarkovskog,¹ po svemu sudeći, neće biti moguće bez prethodnog razumijevanja šireg, prevashodno duhovnog konteksta, iz koga ovaj veliki stvaralac u najdubljem smislu proishodi. Riječ je o povezanosti sa jednim po mnogo čemu specifičnim sistemom ruske kulture, književnosti, umjetnosti, filma, filozofije posebno. Uz to se u slučaju Andreja Tarkovskog ne može izbjeći jedan važan psihološki činilac. Ako ostavimo po strani hipotezu o nipošto nevažnom mogućem konfliktu, izazvanom ranim očevim napuštanjem porodice (up. autobiografsku ispovijest *Ogledalo* 1975), biće svakako nazaobilazno imati u vidu duhovni profil Arsenija Tarkovskog (1907–1989), veoma uglednog pjesnika epohe ruskog simbolizma, ali i ruske poezije XX vijeka, u cjelini. Stoga bi u posebnoj ravni intertekstualnih

¹ Andrej Tarkovski (1932–1986) je jedan od najznačajnijih ruskih i svjetskih filmskih reditelja XX vijeka. Njegovo stvaralaštvo broji sedam cjelovečernih igranih filmova: *Ivanovo djetinjstvo* (1962), *Andrej Rubljov* (1966), *Ogledalo* (1975), *Solaris* (1972), *Stalker* (1979), *Nostalgija* (1983), *Žrtvovanje* (1986) („Иваново детство“, „Страсти по Андрею“, „Зеркало“, „Солярис“, „Сталкер“, „Ностальгия“, „Жертвоприношение“), studentski film *Ubice* (1956) (Убицы) i diplomski kratki igrani film *Valjak i violina* (1961) (Каток и скрипка).

istraživanja (poezija — film) bilo neophodno precizno utvrditi ulogu koju njegovi stihovi imaju u filmovima Andreja Tarkovskog, tvoreći zajedno s ostalim atributima složene strukture onaj po svemu diferencijalni estetski i značenjski kvalitet. Ali prije toga pitamo: Zašto je uvodno tematizovanje ovog odnosa uopšte važno i što se pod sistemom ruske književnosti, umjetnosti i filozofije (resp. ruske kulture), barem grubo skicirano, ovdje ima podrazumijevati?

Preciznosti radi, neophodno je prethodno napomenuti da svi diferencijalni atributi ruskog književnog diskursa, o kojima će u uvodu biti riječi, strogo uzev, pripadaju bazičnom sistemu ruske kulture u cjelini; a stoga i jednom važnom toku ruske kinematografije, koji, *grosso modo*, započinje sa Kulješovim, Pudovkinom, Vertovim, Ezenštajnom i Dovženkom, a uprkos svim poetičkim razlikama, dostiže svoj neupitni vrhunac u stvaralaštvu Andreja Tarkovskog.

U *Ogledima iz istorije ruske filozofije*, na početku poglavlja u kome potanko tumači filozofiju života i smrti Lava Nikolajeviča Tolstoj, Sergej Levicki ispisuje i rečenicu u kojoj se definiše uopšte specifičnost književnog diskursa ruske književnosti. Prema Levickom, jedna od najkarakterističnijih crta ruske književnosti nalazi u tome što je ona uvijek težila „da bude nešto više od same književnosti, zbog čega se samo stvaralaštvo shvatalo istovremeno kao propoved i poučavanje“.² Lav Tolstoj i Gogolj su, piše Levicki, najočigledniji primjeri ove težnje da se stvarnost ne toliko odražava koliko da se moralno preobražava.³ Ali se otuda ovaj stav s pravom može proširiti najvećma i na diskurs ruske filozofske tradicije, za koju je, za razliku od zapadne, svagda bila primjerenija forma književnoumjetničkog iskazivanja. Nije pretjerano reći da se upravo ruska književnost ima razumijevati izvorom samobitnosti ruske filozofije jer se upravo u njoj promišljaju osnovni filozofski problemi, čija rješenja nisu prosto „književna“ ili „umjetnička“, već „filozofska i genijalna“.⁴ U sasvim preciznom smislu, ovdje se imaju u vidu

² Сергеј Левицкий, *Огледы из истории русской философии*, Београд: Логос, 2004, стр. 128.

³ Ibid.

⁴ Урог. Лосев А. Ф., *Русская философия*, У: Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г., *Очерки истории русской философии*, Свердловск, „Урал“, 1991, С. 70–71.

prevashodno književna djela pisaca poput Žukovskog i Gogolja, Feta, Lava Tolstoja, Dostojevskog, Gorkog...⁵

I zaista, slijedeći tačno zapažanje religioznog mislioca Sejmona Franka, najdublje i najznačajnije ideje bile su u Rusiji saopštene ne u sistematičnim naučnim traktatima nego u savršeno drugim formama — književnim prije svega. Stoga, na tragu ovog mislioca, ruska književnost predstavlja onaj oblik najdubljeg, upravo filozofskog/bogoslovskeg poniranja u temeljna pitanja čovjekovog bivstvovanja, do kojih spekulativno mišljenje, po svom ustrojstvu, ne može dospjeti.⁶ Ovakvo određenje pojma filozofije, koje eksplicitno dovodi u vezu književnost (umjetnost) i filozofiju, stoji samo na korak od njegovog poistovjećenja sa religioznim mišljenjem, do koga dopijeva Nikolaj Berdajev sudom da gotovo sva ruska književnost (resp. filozofija) „svjedoči o tom bogotražiteljstvu, o neutoljenoj duhovnoj žeđi“ jer je, prema sudu velikog ruskog filozofa, „sva naša književnost 19. vijeka ranjena hrišćanskom temom, ona u cjelini traži za spasenjem, izbjavljenju od zla, stradanja, užasa života za čovjekovu ličnost, naroda, čovječanstva, svijeta. U najznačajnijim svojim tvorevinama ona je prožeta hrišćanskom mišlju“.⁷ Moglo bi se reći da gotovo istovjetan stav, jedan drugi ruski ugledni mislilac, Vladimir Iljin pregnantno formuliše na ovaj način: „U svom značajnom dijelu ruska književnost pripada istoriji ruske filozofije, i čak istoriji ruskog bogoslovlja“.⁸

Pomenimo sada samo mimogredno da se upravo iz ugla ova dva temeljna stava ruskih mislilaca može dovoljno precizno konstituisati ona polazna, neophodna premisa za pristup poimanju filmske poetike Andreja Tarkovskog. Ovim uvodnim razlikovanjima, kojima se određuje nužni metodološki okvir za tumačenje po mnogo čemu jedinstvene poetike Tarkovskog, dopijevamo do daljeg uvida da je, primjerice, nasuprot u osnovi grčkom utemeljenju filozofskog mišljenja koje, strogo uzev, počiva na kritičkom racionalnom mišljenju, dosledno razvijenom u potpunosti zapadnom mišljenju,⁹ misao ruskih filozofa bila usmjerena naj-

⁵ Лосев А. Ф., *Русская философия*, ibid.

⁶ Урог. Франк С., *Русское мировоззрение*, СПб., 1996, С. 163.

⁷ Бердяев Н. А., *Русские богоискатели* // Напечатано в „Московском Еженедельнике“ 28 июля 1907 // <http://relig-library.pstu.ru> (pristup. 23. 7. 2020).

⁸ Ильин В., *Арфа Давида в русской литературе*, СПб., 2009, С. 540.

⁹ Vid., u tom smislu, karakterističnu definiciju Tomasa Nejkela: Filozofija se sastoji od postavljanja pitanja, argumentisanja, isprobavanja ideja i razmišljanja o mogućim argumentima protiv njih i ispitivanja koliko naši pojmovi stvarno funkcionišu

većma na pitanja Transcendentnog kao najvišeg bivstva (onog „Nedostižnog“, prema naslovu djela S. Franka), ili na izvor i poslednji smisao bivstvovanja, čovjekovog posebno.¹⁰ Stoga je u samobitnom ruskom filozofskom mišljenju, koje se razvijalo izvan strogih školskih, sholastičkih ili profesionalnih sistema, u prvi plan izbijala hrišćanska metafizika, ontologija, antropologija, etika, filozofija istorije i kulture, u kojima su ključno mjesto zauzimala pitanja „stubova za utvrđivanje istine“ (P. A. Florenski), „Sabornosti i Svejedinstva“ (V. V. Solovjev), „Sofije — Premudrosti Božije“ (S. Bulgakov), antinomije odnosa Boga i čovjeka (F. M. Dostojevski). Iz takvog gnoseološkog opredjeljenja proishodi aksiomatski formulisan sud Florenskog da „postoji Trojica Rubljova, prema tome postoji Bog“¹¹ ili poimanje filozofije kao ikonološkog umnog mišljenja u bojama (*умозрение в красках*), E. N. Trubeckog. Jer je ovakvo mišljenje izlazilo iz okvira imanentne analize jednog izdvojenog likovnog fenomena slike (ikone) kao objekta, razumijevajući je kao ličnosni i sveopšti pojam Istine, neodvojiv od pojmova Dobrog i Ljepog („Ljepota će spasiti svijet“, F. M. Dostojevski), koji se opet imaju razumijevati povezani sa smislom života i ljubavlju kao višom kategorijom saznanja, koja nadilazi okvire jedne spekulativno pojmljene gnoseologije.¹² Po svemu sudeći, upravo to ima u vidu Tarkovski kada u svoj dnevnik, *Martiolog* (5. septembar 1980), upisuje sledeće rečenice:

(Tomas Neigel, *O čemu je zapravo reč?: Vrlo kratak uvod u filozofiju*, Beograd: Službeni glasnik, 2005, str. 8).

¹⁰ Nota bene: Bilo bi sasvim pogrešno iz ovoga zaključiti da u ruskoj filozofiji nema autora koji najvećma odgovaraju jednom, ovdje u grubim crtama, naznačenom modelu zapadne filozofske misli („Filozofija je nauka“, piše u završnom poglavlju svoje *Istorije ruske filozofije* Nikolaj Loski/ Н. О. Лосский, *История русской философии*, М.: Советский писатель, 1991, С. 468). Izrazitim poklonicima ovog smjera pripadaju Čadajev, Stankevič, Belinski, Hercen... Pomenimo još u ovome ruski pozitivizam (Lavrov, Mihailovski, Kavelin...), personalizam (Kozlov, Lopatin, Bobrov...), neokantovstvo (Vvedenski, Lapšin...), intuicionizam (N. Loski, Losev, Koževnikov...), logička istraživanja (Povarnin, Vasiljev...), fenomenologiju (Špet), rusko hegelijanstvo itd. Ali u ovom slučaju, u strogom smislu imamo u vidu dominantu ruskog filozofskog mišljenja i bazične attribute koji ga u bitnom smislu određuju.

¹¹ Флоренский Павел, священник, *Иконостас // Избранные труды по искусству*, М., 1996, С. 103.

¹² Vid. o tome posebno: Тарасов Б. Н., *Мыслящий тростник: Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей*, М.: Языки славянских культур, 2009, С. 277–314.

Jedino je ljubav u stanju da se suprotstavi tom sveopštem rasulu... i lepota. Ja verujem da samo ljubav može spasiti svet. Ne bude li nje sve će umreti. Već umire... Duhovna degradacija. Novac i razni surogati umesto duhovnog života.¹³

Ali i uopšte, u skladu s gore rečenim, neobično je važno zapaziti da kada Tarkovski sebi postavlja zadatak čitanja, onda on ima u vidu prije svega Dostojevskog (doduše u funkciji ideje filma o njemu) i ruske filozofe koji se *grosso modo* mogu ubrojiti u njegove prethodnike:

Sad moram da čitam. Sve što je Dostojevski napisao. Sve što su drugi pisali o njemu, i rusku filozofiju — Solovjova, Leontjeva, Berđajeva itd. „Dostojevski“ može da postane smisao svega onoga što sam želeo da uradim na filmu.¹⁴

Tako npr. već na prvim stranama *Martiologa* (9. septembar 1970), nalazimo iskaz koji već nagovještava temeljni smjer njegovog poimanja suštine umjetnosti, kao prije svega religijskog fenomena, koji ima odlučujuću ulogu u spasenju čovječanstva. Ovaj stav je posebno važan jer na neki način anticipira značenje njegovog poslednjeg filma *Žrtvoprinošenje* (1986):

„Književnost je kao i umetnost uopšte, religiozna. U svojoj najvišoj manifestaciji ona daje snagu, iznosi nadu pred lice savremenog čudovišno surovog sveta koji je u svom besmislu došao do apsurd.“¹⁵

Stav o religioznoj suštini umjetnosti savršeno je saglasan sa značenjem nekih dominantnih pojmova filmske poetike A. A. Tarkovskog, a po svemu proishodi iz opšteg duhovnog konteksta ruske kulture i njegovog ličnog religioznog doživljaja. Navedimo primjer njegovog originalnog molitvenog obraćanja Bogu (10. februar 1979), koje u svom filmskom preoblikovanju postaje jednom od semantičkih dominantni njegovog *Žrtvoprinošenja*:

¹³ A. A. Tarkovski, *Martilog: Dnevnici 1970–1986*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2017, str. 282.

¹⁴ Ibid., str. 11.

¹⁵ Ibid., str. 20.

Bože! Osećam da mi se približavaš. Osećam tvoju ruku na svom potiljku. Zato što želim da vidim tvoj svet, onakav kakvim si ga stvorio, i Ljude tvoje, kakvima se trudiš da ih stвориш. Volim Te, Gospode, i ništa više od tebe ne želim. Prihvatam sve Tvoje i samo težina moje gordosti, mojih grehova, tama moje sitne duše ne dopuštaju mi da budem dostojan rob Tvoj, Gospode! Pomozi mi gospode i oprosti mi!¹⁶

Već ovaj ovlašni uvid u osobenost ruske književnosti i filozofije, koju s pravom povezujemo s bazičnim atributima filmske poetike A. Tarkovskog, upućuje sasvim direktno na jedno od najčešćih opštih mjesta u pristupu tumačenju njegovog stvaralaštva. Naime, u kritičkoj literaturi o Tarkovskom, sasvim je uobičajeno njegovo povezivanje sa pojmom filozofa, s argumentacijom da njegovi filmovi „postavljaju i rješavaju duboka filozofska pitanja“,¹⁷ što je svakako saglasno njegovom dalekosežnom određenju umjetnika/umjetničkog stvaralaštva, a koje (određenje) sasvim odgovara stvaralačkom biću samog Andreja Tarkovskog: „Samo onda kada je njegova lična tačka gledanja jasno izneta i kada postaje neka vrsta filozofa, tek tada on (reditelj) izrasta u umjetnika a film u umetnost“¹⁸. Otuda se iz poklapanja imanentne i eksplicitne poetike Tarkovskog može s pravom postulirati zaključak da je stoga opravdano Andreja Arsenijeviča nazivati umjetnikom — filozofom, jer je, sažeto kazano, na tragu ruske duhovne tradicije i kulture, jezikom filmske umjetnosti pokušao postaviti „poslednja pitanja“ čovjekovog duhovnog bivstva i predložiti odgovor na njih. A na tragu ovakve odrednice filmskog stvaranja Tarkovskog, Igor Evlampijev sintagmnu „umjetnik — filozof“ dopunski argumentuje poimanjem filmske slike

¹⁶ *Martilog*, str. 180.

¹⁷ И. Евлампиев, *Художественная философия Андрея Тарковского*, Уфа: АРС, 2012, С. 10. Zanimljivo je da Žil Delez, francuski filozof bitno drugačijeg smjera mišljenja od navedenih ruskih autora, dopijeva do, sa njima, istovjetnog stanovišta. Jer Delez piše: „Изгледало нам је да је велике ауторе кинематографије могуће сучити не само са сликарима, архитектима, музичарима, већ исто тако и са мислиоцима. Они уместо појмовима, мисле уз помоћ покретних и временских слика... Филм је... део уметности и филозофије, у самосвојном и намењивим формама које су ови аутори успели да измисле и, упркос свему, наметну“. Жил Делез, *Покрејне слике*, Сремски Карловци — Нови Сад, 1998, стр. 5.

¹⁸ Андреј Тарковски, *Вајање у времену*, Београд: Уметничка дружина Аноним, 1999, стр. 159.

„kao najadekvatnijeg jezika za izražavanje najdubljih intuicija koje se tiču suštine i sudbine čovjeka u našem nesavršenom, ali savršenstvu upravljenom svijetu“¹⁹. Analogno Igoru Evlampijevu, jedan drugi teoretičar filma, Dmitrij Salinski, u filmskoj poetici A. Tarkovskog, izdvaja hermeneutički momenat, jer je, prema njegovom sudu, svoje objašnjavanje zakona bivstva i bivstvovanja ruski sineast ovaplotio u filmskim slikama, slijedeći određeni sistem: „to je takođe hermeneutika, ali posredstvom filmskih sredstava, pri čemu je sam reditelj interpretator (hermeneutik), a ne objekat interpretiranja“.²⁰

Po svemu je neupitno da se do sada logički dosledno krećemo u okvirima naprijed određene razlike, koju spram tradicije Zapada uspostavlja ruska filozofska i/ili umjetnička tradicija. Ipak, strogo uzev, ovo razlikujuće načelo ne proishodi *ab ovo* iz nekog samostalnog, samo ruskom duhu pripadajućeg načela. Ako se primjerice podsjetimo gorepomenutog termina *умозрение в красках* (: umno sagledavanje u bojama) E. Trubeckog, zapazićemo da se njegovo značenje opravdano može povezati s temeljima vizantijske epistemološke tradicije, posebno ukoliko imamo u vidu saznavnu funkciju slike (: ikone). Naime, saglasno jednom od temeljnih načela ranovizantijske estetike, predikati božanskog bića ili njihov metafizički značenjski opseg prije svega se slikovno predstavljaju, a ne logički (resp. diskurzivno, racionalno) dokazuju. Na ovo razlikovanje ukazao je ugledni ruski vizantolog, akademik S. S. Averincev tvrdnjom da su grčki patristički mislioci manje voljeli da govore o „dokazivanju“ (apodeixiz), a više o „pokazivanju“ (deixiz) postojanja Boga. Averincev se pri tome poziva na objašnjenje Klimenta Aleksandrijskog prema kome je racionalno izvedeni dokaz principijelno neprihvatljiv na „bespočetni početak svih početaka“. U tom slučaju glagol „pokazivati“ (deixz) sadrži značenjski momenat nečeg neposredno očevidnog, vizuelno plastičnog i utoliko „estetskog“.²¹ Iz sažetog tumačenja ovoga stava proishodi da se cilj saznanja, koje je svagda u nekoj vezi s istinom bića, slikom (: vizuelno) ubjedljivije postiže nego drugim

¹⁹ Евлампиев, op. cit., С. 10. Vid. i: Петрушенко В. А., *Ностальгия по абсолютному*, Киев, 1995.

²⁰ Дмитрий Салынский, *Киногерменевтика Андрея Тарковского*, М.: Продюсерский центр „Квадрига“, 2009, С. 3.

²¹ Ур. С. С. Аверинцев, *Поэтика рановизантийские књижевности*, Београд: СКЗ, 1982, стр. 50.

načinima, primjerice racionalnim dokazivanjem. Stoga, likovni: slikarski ili arhitektonski, književni (: pjesnički) ili muzički oblik predstavlja ideje posjeduje gnoseološku prednost neposredne „objave“ prisutnosti energija božjih, do koje, načelno, sholastičko diskurzivno mišljenje ne dopijeva. Sada se naš zaključak o razlikujućim atributima ruske duhovne tradicije bez ostatka može proširiti na vizantijsko ishodište, s obzirom na to da „emocionalno-estetsko saznanje postaje dominirajuće u gnoseološkom sistemu Vizantinaca“.²²

O povezanosti Tarkovskog s ovakvim poimanjem funkcije umjetničkog (u savremenom smislu — filmskog) jezika ubjedljivo svjedoči njegovo razumijevanje filmske slike, u kome se jasno prepoznaje vraćanje elementima ranovizantijskog ikonološkog značenja. Najprije je s tim u vezi pregnantna odrednica Tarkovskog da je „Beskonačnost (je)... prisutna i utkana u samu potku slike“.²³ Navedeni iskaz, logički je zaključak koji proishodi iz ranije formulisanog stava koji slici pridaje suštastveno transcendentnu funkciju, jer se „...slika širi u beskonačnost i vodi ka apsolutu... Kada je misao izražena u umetničkoj slici, to znači da je za nju pronađen tačan oblik, oblik koji je najbliži saopštavanju autorovog sveta i koji otelotvoruje u sebi njegovu čežnju za idealnim“.²⁴ Saglasna ovome je i savršeno apofatički iskazana suština pojma, prema kome je slika nepotpuni *mimesis* transcendentnog bivstva (: istine), a ne individualna tvorevina autorove fikcije: „Slika je otisak istine, zračak istine koji nam je dozvoljen u našem slepilu“.²⁵ Stoga će Tarkovski, analogno filozofiji Kuzanusa, zasnovati sud o ontologiji filmske slike koja izražava „ideju apsolutne istine“²⁶ i koja jeste sam „svet odražen u kapi vode“.²⁷

Valja zapaziti da u ovome pojmovi „beskonačno“, „apsolut“ imaju krucijalnu ulogu jer je slika neka vrsta medija posredstvom kojeg se

²² В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд: Просвета, 1992, стр. 62. Saglasno tome „u vizantijskoj gnoseologiji emocionalno-estetski gnosis završava proces saznavanja prauzroka“ (Isto). Načelno tačan stav Bičkova o primatu „emocionalno-estetske gnoseologije“ u vizantijskoj tradiciji ipak ne može voditi zaključku o „završetku procesa saznavanja prauzroka“ jer se time dovodi u pitanje gnoseološka apofatika, koja je upravo onaj suštinski, razlikujući atribut vizantijske gnoseologije.

²³ Андрей Тарковский, *Вајање у времену*, op. cit., 107.

²⁴ Ibid., str. 24.

²⁵ Ibid., str. 103.

²⁶ Ibid., str. 111.

²⁷ Ibid., str. 108.

sa ovima „otvara mogućnost razmene...“, koja je bitna nosiva odlika umjetničke slike, naime, da bude vrsta „detektora“ beskonačnosti... A ka ovoj beskonačnosti, spram koje se čovjek definiše kao *capax infiniti*, „naš razum i osećanja hrle uz radost i strasnu žurbu“.²⁸ Uz navedene predikate kojima Tarkovski precizno određuje sopstveni pojam filmske slike, dopunske odrednice „radosti“ i „strasne žurbe“ nesumnjivo upućuju na psihološki plan prijema slike i bez sumnje, barem implicitno, uspostavljanje veze sa njenim religioznim značenjem; jer se pomenu ti pojmovi najčešće povezuju sa nadracionalnim, arhetipskim stanjem vjernika koji ikoni pristupa upravo na takav, prevashodno dubinski, psihološki način. Naravno, ovakvim stavom Tarkovski samoodređuje sopstvenu poetiku okvirima srednjovjekovne (: ranovizantijske) estetike ili tačnije *ikonologije*, koja od savremenog, najvećma postmodernog poimanja slike najdalje stoji. Utoliko je savršeno pogrešan stav Žaka Omona da se „Umetnik u stilu Tarkovskog bavi (se) svetom, umetnost prema Gansu zalazi još dublje, u suštinu sveta...“.²⁹ Naprotiv, izgleda već dovoljno ubjedljivo dokazan stav da upravo predstavljanje ili prikazivanje najdublje, transcendentno pojmljenje *suštine sveta* (: bića, apsoluta, beskonačnog) određuje jedan od osnovnih ciljeva filmskog postupka A. Tarkovskog. A nema sumnje da pojam filmske slike, na način njenog ontološkog zasnivanja u iskazima reditelja *Žrtvoprinošenja*, dobija onu krucijalnu ulogu neophodnu u formiranju sasvim diferenciranog diskursa njegove cjelovite filmske poetike. Na drugoj strani, Tarkovski iskazuje uvjerenje koje je ovome prividno sasvim suprotno jer se zasniva na nekoj vrsti mimetičkog poimanja samog načela „realnosti“: „Film je dužan fiksirati život njegovim sredstvima, operisati slikama realne stvarnosti. Ja ne konstruišem kadar i svagda ću tvrditi da film može postojati samo u formi apsolutne saglasnosti (identiteta) sa slikama samog života“.³⁰ Moglo bi se reći da u pristupu analizi filmske umjetnosti ovaj stav predstavlja polaznu premisu, *condicio sine quo non*

²⁸ Ibid., str. 106.

²⁹ Žak Omon, *Teorije sineasta*, Beograd: Klio, 2006, str. 158. Naprotiv, sudeći po svemu, upravo filmsko predstavljanje (: mimesis) *suština svijeta* predstavlja jedan od osnovnih ciljeva filmskog postupka A. Tarkovskog.

³⁰ Андрей Тарковский, „Я стремлюсь к максимальной правдивости...“ / Записано М. Чугуновой и Н. Целиковской [интервью, декабрь 1966 г.] // Путь к экрану. — 1987 — 11 дек. [= Киносценарии. — 2001 — № 5. — С. 122–127; см. также 1994; 2008].

koji stoji na početku svakog pristupa; jer nema sumnje da filmski vizuelni prikaz, već po sebi, nalikuje afilmskom perceptivnom iskustvu po svom gradivnom i pokretnom aspektu. Ovo opšte mjesto, kojim analiza započinje, Dušan Stojanović je formulisao riječima da „Filmska slika prikazuje *isto* tkivo, fakturu, gradivnost kakvu imaju i predmeti u svakodnevnom opažaju, a i njihove dinamičke funkcije. Mi ćemo sada to svojstvo sličnosti nazvati *autentičnošću*. Bitno je, prema tome, da filmski snimak čuva *gradivnu autentičnost* prikazanih tela i predmeta i njihovih kretanja“.³¹ Nepažljivog čitaoca ili gledaoca ova dva stava (: Tarkovskog i Stojanovića) mogu pouzdano odvesti na krivi put pojednostavljenog reproduktivnog, grubo mimetičkog poimanja filmske umjetnosti, koje (poimanje) i ruski reditelj i srpski filmolog, u potonjim promišljanjima, podjednako odlučno osporavaju.

Ipak, ma koliko da se najvećma bavimo problemom eksplicitnih iskaza na osnovu kojih interpretiramo značenja filmskog jezika A. Tarkovskog, koji postupak podrazumijeva uvođenje uveliko rabljenih termina poput filozofije, hermeneutike, mita ili simbola, svagda valja imati na umu obavezujući metodološki aksiom da je ovdje prije svega riječ o umjetničkoj tvorevini koja posjeduje, u strogom smislu, sebi inherentan jezik posebnog bića i da se otuda jedino u modusu neposredno umjetničkog predstavljanja, a ne na način filozofskog, teološkog ili uopšte teorijskog traktata, ovaj jezik može barem približno tačno razumjeti. Drugim riječima: tek se iz sasvim specifične strukture filmskog kadra i filmskog djela u cjelini, koji podrazumijevaju vremensku određenost, odnose planova i perspektive, nadalje, odnos svijetlog/tamnog, pikturalnog, volumena, zvuka i tonalnih formi, dospijeva do mogućnosti poniranja u horizont mnoštva neobično dubokih značenja. Hoće se reći da se film kao umjetnost prevashodno ima vrednovati u ravni estetskog fenomena, kome se, zarad potonjeg hermeneutičkog zahvata, opravdano imaju pridavati atributi filozofske, religijske, antropološke itd. discipline. Po svemu sudeći, reklo bi se da upravo ovo ima na umu i sam Tarkovski kada s pravom piše da je „Istinska umetnička slika uvek (je) zasnovana na organskoj vezi između ideje i forme. Zaista

³¹ Dušan Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984, str. 145.

svaka neravnoteža između forme i osnovne zamisli sprečice stvaranje umetničke slike, jer će rad ostati izvan oblasti umetnosti“.³²

Stoga, valja istaći još jednom: bez onog fascinantnog: *mysterium fascinans* (R. Otto) doživljaja, prevashodnog utiska koji na gledaoca ostavlja tzv. „forma“ (A. Tarkovski) po sebi, odnosno, sasvim osobena struktura (: sklop, ustrojstvo, sistem) filmske slike A. Tarkovskog, svaki drugi ma koliko sofisticirani razgovor o njenom dubinskom značenju zapostavio bi osnovnu vrijednost i sam diskurzivni predmet tumačenja temeljio bi na metodološkoj pogrešci. Preciznije, imamo li u vidu suštinu filmskog jezika kao bića umjetnosti — film bi prestao da ima bilo kakav bitan smisao,³³ jer bi i bez filmske umjetnine analogno značenje moglo biti konstituisano u okvirima neke druge discipline, naravno, sa mnogo skromnijim metafizičkim kvalitetom.

Ako pažljivije obratimo pažnju, primijetićemo da nas gore navedena interpretacija najvećma iskaza eksplicitne poetike Andreja Tarkovskog upućuje na attribute njegove imanentne filmske poetike, utemeljene već u njegovom prvom filmu *Ivanovo djetinjstvo* (1962); jer se u osnovnoj strukturi filma, kako doslovno stoji u navedenim zapisima, jasno da razabrati hermeneutički postupak koji razlikuje dvije značenjske ravni čovjekovog bivstvovanja: a. Ravan *irealnog* izgubljenog zemaljskog raja, predstavljenog Ivanovim snovima i b. Ravan *realnog*, aktualnog zemaljskog pakla/zla, predstavljenog ratom i Ivanovim tragičnim učestvom u njemu (Sl. 1).

Binarna opozicija istaknuta je na samom početku filma, u kome onirički svijet svjetlosti/Dobra biva prekinut ostrim kontrastnim montažnim rezom: prelazom na bivstvenu suprotnost, tamu, apokaliptičko Zlo realne zbilje!³⁴ U suprotstavljenim ravnima posebno mjesto zauzima kontrastni odnos sunca i njemu nasuprot crnog sunca iz kadrova koji slijede

³² Žak Omon, op. cit., str. 102.

³³ Upor. analogan sud Slavoja Žižeka, koji se tiče *Stalkera*, ali zapravo može važiti za filmsku poetiku A. Tarkovskog u cjelini: „...ako je taj film (*Stalker*) remek-djelo Tarkovskog, onda je to prije svega zbog neposrednog fizičkog utjecaja njegove teksture. Krajolik Zone, njezina postindustrijska pustoš s divljom vegetacijom koja raste preko napuštenih tvornica, betonski tuneli i tračnice pune ustajale vode i divlji korov kroz koji lutaju mačke i psi lutilice“. Slavoj Žižek, *Pervertitov vodič kroz film*, Zagreb: Tvrđa, 2008, str. 44.

³⁴ Upor. neobično važnu semantičku funkciju koju za psihološko oblikovanje Ivanovog lika ima potonje uvođenje intertekstualnog (resp. slikarstvo) kadra: Direrova



Sl. 1

poslije Ivanovog buđenja: crno sunce, prema interpretaciji simbola, jeste „kao zlokobni i uništavajući apsolut smrti antiteza podnevnog sunca, koje je simbol trijumfalnog života“.³⁵ Ovo opšte simboličko značenje u potpunosti potvrđuje svjetlosna opozicija s početka filma. Otuda se iz religijskog ugla ovaj odnos neupitno može tumačiti i kao vid gnostičkog dualizma,³⁶ posebno imajući u vidu glavnog junaka, dječaka Ivana, čije je bivstvovanje određeno „bačenošću“ (egzistencijalizam), „padom“ (hrišćanstvo) u apokaliptički svijet zla. U sa-odnosu pomenute krucijalne

grafika *Četiri jahača apokalipse*. U djetetovoj svijesti dolazi do metonimijskog izjednačavanja svih Njemaca sa jahačima apokalipse (resp. nosiocima zla).

³⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983, str. 658.

³⁶ Za gnozu je karakteristično razlikovanje između najvišeg božanstva i nižeg demijurga. Dosledno, gnoza takođe sadrži nesavladiv jaz između nadsvjetskog, duhovnog, dobrog Boga, s jedne strane, i kosmosa, materije (: zla) i čovjeka, s druge strane... Ovim ontološkim dualizmom naznačeno je jasno protivljenje hrišćanskoj vjeri u trojičnog Boga i njegovoj trojičnoj promisli spasenja. Upor. Franz Courth, *Bog trojstvene ljubavi*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1999, str. 129.

antiteze, prisutno je jedno od bazičnih značenja filmske poetike Andreja Tarkovskog: složenost relacija semantike „izgubljenog Raja“ i tragike ličnosti i/ili svijeta u cjelini, koji iz takvog stanja, tj. stanja lišenog izvorne suštine, proishodi. Ali je, uprkos svemu, imamo li u vidu *Ivanovo djetinjstvo*, ravan arhetipskog (rajskog) bivstvovanja zadržana u oniričkoj formi. Imamo u vidu četiri, za značenje filma, veoma važna Ivanova sna, od kojih se posljednji odnosi ne na oniričku nego transcendentnu realnost: Ivanov povratak u pra-stanje kome prethodi zemaljska žrtva stradanja i smrti. Ovo nadalje podrazumijeva i prisutnost dvije strogo odijeljene ravni vremena: prve, tzv. „objektivnog“, linearnog vremena u predstavljanju ratnog dokumenta i druge, „subjektivnog“ vremena dječaka Ivana u ratu, koja vrhuni u oniričkom „zaustavljenom“ vremenu, s obzirom na ponavljajući lajtmotiv arhetipskog sadržaja. Sada se može postaviti i dalekosežno pitanje (jer ima posebno važenje za poetiku A. Tarkovskog): Koja od ove dvije ravni, realne (rat, zlo) — irealne (arhetip dobra/raja), ima dominantno značenje? Ili se njihovo značenje ne može razdvajati, jer je svaka posebna ravan konstitutivna za ovu drugu?

Ukoliko prihvatimo hipotezu o konzistentnoj cjelini poetike filmova A. Tarkovskog, a stoga i neke vrste semantičke paradigme koja ih povezuje, onda će ovo pitanje imati posebno važenje; jer će na tragu pomenute paradigme dihotomija: apokaliptična realnost (: Zlo) — transcendentno Dobro, u strogom smislu, biti fundamentalna za cjelinu njegovog filmskog opusa i semantiku razrješenja, koja je eksplicitno predložena u njegovom posljednjem filmu *Žrtvoprinošenje* (1986).

Odgovoru na ovo pitanje pristupamo posredno, najprije uočavajući jednu podsticajnu analogiju, koja, po svemu sudeći, nije mogla biti slučajna. Imamo u vidu početne kadrove prvog filma A. Tarkovskog (*Ivanovo djetinjstvo*) i završne kadrove njegovog posljednjeg filma (*Žrtvoprinošenje*). Finale posljednjeg filma Tarkovskog (*Žrtvoprinošenje*) i početak prvog (*Ivanovo djetinjstvo*), uz to, tvore strukturu prstena ili muzičkog oblika ronda.

Sve ovo čini očevitim da su filmovi Tarkovskog, prema riječima Dmitrija Salinskog, organizovani po jednom, zajedničkom principu koji teži k istovjetnom (: zajedničkom) slijedu mitologema.³⁷ Poklapanje

³⁷ Упор.: „Стало очевидно, что фильмы Тарковского визуально организованы по единому принципу и восходят к одинаковой последовательности мифологем; общая для них модель является своеобразным метафильмом“.

u prisutnosti najvećma istovjetnih elemenata u tvorbi strukture, a otu-
da i semantike filmskog kadra (: slijed „mitologema“), predstavljalo je
argument za zasnivanje hipoteze o filmovima Andreja Tarkovskog kao
jednom filmu ili *metafilmu*, da se poslužimo još jednom terminom Dmi-
trija Salinskog.³⁸ U kojoj mjeri ova heuristična strukturna analogija mo-
že biti prihvaćena, da li u cjelini ili jedino uz visok stepen uslovnosti,
suštinsko je pitanje, na čijem odgovoru najvećma počiva razumijeva-
nje dubinskih značenja poetike Tarkovskog.

Stoga će naredni redovi biti posvećeni interpretaciji kao, u osnovi,
pokušaju da se na ovo neobično složeno pitanje, barem u osnovnim
premisama ili hipotezama koje mogu biti podsticajne za dalji dijalog,
pruži makar okvirni odgovor.

Utvrđivanje opravdanosti zaključka, utemeljenog na uporednoj anali-
zi koju ima u vidu Dmitrij Salinski, zahtijeva da najprije promislimo ka-
rakteristike filmskog sižea početka (prvih kadrova) *Ivanovog djetinjstva*.
Montažni rez kojim se uvodi granica između dva svijeta, svijeta tzv. real-
ne zbilje i svijeta oniričkog, predaje gledaocu poruku da uvodni dio ko-
ji prethodi montažnom rezu, kojim se uvodi antiteza, pripada sadržaju
Ivanovog sna. Dominantni elementi koji tvore oniričku strukturu jesu:
Drvo, Voda — uopšte priroda, zraci Svjetlosti, Majka, nadalje posebno
važno Ivanovo letenje, oglašavanje (zvuk) kukavice. I uopšte, već se u
prvim kadrovima prvog cjelovečernjeg igranog filma Tarkovskog (ko-
me prethodi njegov kratometražni diplomski film *Mačak i violina/Ka-
тенок и скрипка*, 1960) mogu *grosso modo* uočiti bazični tvorbeni činioci
njegovog filmskog stvaranja, koje je opravdano moguće označiti arhe-
tipskim simbolima. Uprkos opasnosti metodološke pogreške parcijalnog
tumačenja, jer je u strukturi filmskog kadra, ali i umjetničke tvorevine
po sebi, od presudne važnosti tumačenje *relacija* koje uspostavljaju kon-
stitutivni činioci, izdvajamo najprije simbolično značenje Drveta (: sibir-
ska jela), čijim dugim kadrom film *Ivanovo djetinjstvo* i počinje (sl. 2).

Ukoliko prihvatimo da vremenski raspored, ritam, perspektiva, plan i
trajanje pojavljivanja objekta u kadru, kad je riječ o filmskoj umjetnosti,

Салынский, op. cit., стр. 6. Vizuelnu predstavu ove teze vid. u: *Визуальный язык
Андрея Тарковского*, Часть-1, Лекция философа Дмитрия Скворцова, [https://
yandex.ru/video/preview/?filmId=10236423381180186015&text /prist. 3.02. 2001.](https://yandex.ru/video/preview/?filmId=10236423381180186015&text /prist. 3.02. 2001.)

³⁸ Урог.: „...общая для них модель является своеобразным метафильмом“.
Салынский, op. cit., С. 6.



Sl. 2

kadrom posljednjeg njegovog filma *Žrtvoprinošenje*, na čijoj optimističkoj poruci najveći broj tumača filmova Tarkovskog posebno istrajava.

Naravno da stoga u našem pristupu odlučnu važnost dobija pitanje: Imamo li pravo utvrditi da je simboličko značenje Drveta u prvom kadru *Ivanovog djetinjstva* i završnom kadru *Žrtvoprinošenja* istovjetno. Mogu li arhetipski simboli biti u svom značenju temeljno promijenjeni, zavisno od promjene nekog simbolu intrinzičnog atributa ili konteksta koji ga determiniše? I može li, konačno, značenje Drveta u završnoj sceni *Žrtvoprinošenja* imati sasvim opozitno značenje u odnosu na značenje koje ima na početku *Ivanovog djetinjstva*?

Da bismo mogli odgovoriti na ova, za analizu, neobično važna pitanja, biće najprije neophodno odrediti opseg značenja arhetipskog simbola Drveta, a potom ga primijeniti na interpretaciju scene u kojoj ono zauzima dominantno mjesto. Jer, valja sažeto naglasiti, stepen značenja filmova A. Tarkovskog proporcionalan je dubini arhetipskih značenja onih dominantnih fenomena, najčešće prisutnih u složenoj strukturi njegovog filmskog kadra i otuda ne manje distinktivnih u tvorbi filmskog jezika, koji ga korjenito dijeli od postupaka drugih svjetskih sineasta.

Arhetipsko značenje drveta (: u pojedinačnom i množtvnom vidu, šumi), koje je neophodno pri njegovoj recepciji, temelji se na neupitnim atributima sakralnosti, jer se u mnogim kulturama potvrđuje kao drvo života jer najčešće raste u osvećenju gori ili raju, pošto je ukorijenjeno u zemlji, a njegove grane sežu ka nebu; drvo je, kao i sam čovjek,

a posebno u filmovima Tarkovskog, ni pošto ne može biti slučajno, ili, drugim riječima, da saglasno tome oni dobijaju neku vrstu privilegovanog značenja, biće odlučne važnosti pokazati u čemu se ovo značenje sastoji. Pogotovo što Drvo jeste konstitutivno načelo analogije sa završnim



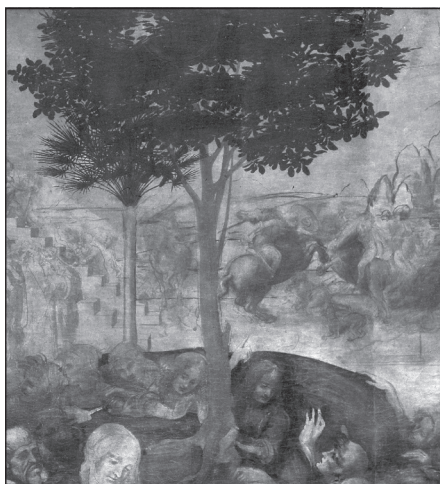
Sl. 3

kopija „bića dva svijeta“.³⁹ Za Kupera je ono *imago mundi*, koji simbolizuje ženski princip, hraniteljski, skloniteljski, zaštitnički, podražavateljski vid velike majke, maticu i moć neiscrpnih i oplodujućih voda koje su pod njenom vlašću.⁴⁰

Za naše tumačenje posebnu važnost ima podatak da „zimzeleno drvo predstavlja večno trajni život, neumrli duh, besmrtnost“, a listopadno svijet u stalnom obnavljanju i regeneraciji, umiranje radi življenja, uskrsnuće, reprodukciju i životni princip. Ali oba predstavljaju simbol raznovrsnosti u jedinstvu jer im množina grana potiče iz jednog korijena

³⁹ Vid. Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato, 2004, str. 78 i dalje.

⁴⁰ Upor. Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd: Nolit, 2004, str. 36.



Sl. 4

me se završni kadar posljednjeg filma poklapa sa prvim kadrom prvog filma, ukazaćemo na jednu, za Tarkovskog važnu, intertekstualnu vezu. Imamo u vidu sliku *Poklonjenje mudraca* Leonarda da Vinčija (nezavršena slika, 1481–1482), koja je predstavljena dugim kadrom, kojim film započinje (Sl. 3).

Karakteristično je da se u strukturi kadra, nakon uvodnih titlova sa segmentom predstave Melhiorovog darivanja Hrista, kamera vertikalno kreće po stablu drveta i da se potom zaustavlja na zatamnjenoj krošnji ozelenjelog drveta, na čijem se fonu čuje šum mora i kliktanje galebova (Sl. 4).

Nema sumnje da uvodni kadar sa Leonardovom slikom utemeljuje dva krucijalna značenja za potonji tok filma: (1) Melhiorovo darivanje Hrista, koje je sakralni akt žrtvenog darivanja, ali i anticipiranje potonje žrtve glavnog protagoniste filma i (2) metafizički sloj semantičke strukture: slika drveta iz narednog kadra, u kome glavni protagonista Aleksandar pokušava zasaditi osušeno drvo, izgovarajući riječi pouke starca Pamvea upućene njegovom učeniku Jovanu Kolovu (Sl. 5).

U poglavlju *Predosjećanje katastrofe*, Igor Evlampijev argumentuje originalnu tezu o semantičkoj analogiji između „neprirodno tamne crne krošnje“ drveta uvodnog kadra Leonardovog *Poklonjenja* i nadolaska

i ponovo se vraća jedinstvu i potencijalnosti sjemena vlastitih plodova.⁴¹ Još jedno Kuperovo zapažanje može biti podsticajno za naše tumačenje: naime, drvo života i drvo poznanja rastu u raju; drvo života je u njegovom središtu i označava regeneraciju, povratak praiskonskom stanju savršenstva...⁴²

Prije analize završnog kadra *Žrtvoprinošenja*, koja bi trebalo da dokaže ili ospori tezu o metafilmu Tarkovskog određenom cikličnom strukturom, postulatom prema ko-

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.



Sl. 5

apokaliptičkog događaja, jer „to drvo označava prirodu na koju je tamno načelo rasprostranilo svoju vlast — čak i na sam život, preobrazilo živo drvo u nešto zloslutno, što izaziva užas i predosjećanje smrti“.⁴³ Ipak, načelno pitanje u ovom postupku jeste: da li hromatske datosti slike obavezno imamo povezivati sa značenjem koje bi moglo proishoditi iz gledaočevog vizuelnog doživljaja tamnog (*scuro*, ili u širem kontekstu odnos: *chiaro* — *scuro*), sa zlom i smrću?⁴⁴ Ne bi li „zatomnjeni“ Isus, ovome dosledno, takođe imao biti povezan sa svjetlosti suprotstavljenim principom (Sl. 6)?

Nasuprot ovome, neće li biti ubjedljivije uvjerenje o autonomiji hromatskih tonaliteta i njenoj prevashodno likovnoj (: estetskoj) funkciji? Ukoliko potvrdno odgovorimo na ovo pitanje, biće očigledno da montažnu jukstapoziciju kadrova valja značenjski razumjeti kao semantičku antitezu: u prvom je istaknut čin poklonjenja mudraca (Sl. 4) Hristu i Bogorodici, iza kojih je drvo sa bujnom krošnjom, dok je u kadru koji neposredno slijedi osušeno drvo sa siromašnim pejzažom (Sl. 7).

⁴³ И. Евлампиев, op. cit., С. 403.

⁴⁴ Istini za volju, Evlampijevov argument počiva na semantici konteksta: u kadrovima koji slijede poštar Oto, jedan od Aleksandrovih prijatelja, sa strahom veli: „Bože, kako je strašno, Ja sam se uvijek užasno bojavao Leonarda“. Ibid., С. 402.



Sl. 6



Sl. 7

U tom slučaju ne može promaći uočavanje da je rajsko drvo s početka *Ivanovog djetinjstva* simbolički analogno rajskom drvetu/drvetu života Leonardovog *Poklonjenja* s početka *Žrtvoprinošenja*; i da bi, nastavljajući analogiju, osušeno drvo u narednom kadru filma moglo imati svoj simbolički analogon u Ivanovom padu u svijet Zla. Podsjetimo da je krucijalna tema kojom je određen lik Aleksandra (: *Žrtvoprinošenje*) tema Zla (: apokaliptičnog uništenja izazvanog nuklearnim ratom) i njegovo, u stanju graničnog duševnog rastrojstva, traženje načina kako da se u planetarnom smislu čovječanstvo od njega izbavi. Otuda oba uvodna kadra nesumnjivo sadrže poruku žrtve/žrtvoprinošenja: u prvom (Leonardova slika) to je figura Hristova sa Bogorodicom, postavljena u prvi plan slike. Za razumijevanje drugog kadra (: kadar s Aleksandrovim usađivanjem osušenog drveta), fundamentalno je važna poruka koju Aleksandar, posredstvom priče o žitiju Jovana Kolova, saopštava svom nijemom sinu. Poruka ima najdublje hrišćansko značenje jer se odnosi na postojanost čina koji proishodi iz bezuslovne vjere: osušeno drvo treba svakodnevno polijevati, dok ono ne oživi! Tako je Jovan, u svom poslušanju, svakodnevno polivao drvo tri godine da bi jednog dana vidio kako je njegovo drvo

prekriveno cvjetovima (Sl. 8)!⁴⁵

U Aleksandrovom monologu se uglavnom tačno navode podaci iz *Otačnika* (vid. zapis Tarkovskog od 5. marta 1982), s tim što se tamo ukazuje na podvizivanje prepodobnog Jovana Kolo-va u manastiru prep. Pimena Velikog. Analogni siže prisutan je u mnogim varijantama, npr. u žitijima Jude, Andrije Prvo-zvanog i drugim. Neobično je zanimljivo da se istovjetni motiv povezuje s drevnom japanskom legendom i da mnogi kritičari (npr. Akoš Siladi) u svojim radovima po-



Sl. 8

minju „...japansku legendu o polivanju suvog drveta“, upotrebljavajući termin *sakuri* (drvo koje je simbol Japana i japanske kulture). Konačno, japansko imenovanje suvog drveta neposredno je prisutno u samom filmu (: „Idite, dječak će vam pokazati svoje japansko drvo...“). Valja zapaziti da je ovo prožimanje hrišćanske legende sa japanskim varijantama neobično karakteristično za religiozni svjetonazor Tarkovskog, u kome se najčešće sabiraju elementi Vizantije/Rusije, Zapada i Istoka. Polazeći od ovih podataka, Salinski je s pravom utvrdio postojanje u djelu Tarkovskog „hronopa dijaloga kultura“.⁴⁶ Imajući u vidu, strogo uzev,

⁴⁵ Citat prema: „Жертвоприношение“: монтажная запись фильма. U: <http://www.tarkovskiy.su/texty/gertvoprinochenie/oglavlenie.html> (prist. 24. jun, 2021).

⁴⁶ Ур. Д. Салынский, *op. cit.*, С. 312.



Sl. 9



Sl. 10



Sl. 11

izdvojeno tumačenje iz ugla hrišćanske teologije, onda ovakvo činjenje znači praktično ostvarenje Tertulijanove poruke: *Credo quia absurdum (est)* i može bez ostatka biti primijenjeno na hrišćansku praksu prepo-dobnog monaha Jovana Kolova. Uz sam čin egzistencijalnog žrtvenog predavanja, potvrđivanje vjere u безусловnoj ponavljajućoj radnji biće jedno od temeljnih značenja u okvirima poetike A. Tarkovskog, njegovog posljednjeg filma posebno.

Po svojim gradivnim elementima, završni kadar *Žrtvoprinošenja* najvećma je analogan kadru s početka filma. Ali, nema sumnje, ova strukturna analogija, bez ostatka, važi i za prvi kadar *Ivanovog djetinjstva*. Slijedi da je u sva tri kadra povezujuća figura *dječaka*: (1) Ivan; (2) mladenac Isus (Leonardo, *Poklonjenje mudraca*); (3) neimenovani dječak/маљчик (Sl. 9, 10, 11).

Povezujuća semantika figure dječaka u trima predstavljanim varijantama jeste žrtva, u čemu vrhuni dobrovoljna žrtva raspetog Isusa na krstu, kojom saopštava da „život nije biološko preživljavanje, nego odnos sa Bogom, odricanje od pretenzije na samoživot i ostvarivanje postojanja kao zajednice ljubavi“.⁴⁷ U ovom značenjskom kontekstu valja razumijevati prvu, a u filmu uopšte posljednju rečenicu koju izgovara do tada nijemi dječak na kraju *Žrtvoprinošenja*: „Na početku bi Slovo. Zašto, tata?“. Citat iz Jevanđelja po Jovanu (Jov. 1,1: *U početku bi Slovo i Slovo bi u Boga, i Slovo bijaše Bog*) dopunjen je hajdegerovski intoniranim pitanjem, na koje odgovor daje značenje filma u cjelini, najvećma blisko eksplicitnom uvjerenju samog A. Tarkovskog: „Htio sam pokazati da čovjek može ponovo vaspоставiti svoje veze sa životom, posredstvom

⁴⁷ Христо Јанарас, *Азбучник вере*, Нови Сад: Беседа, 2000, стр. 163.



Sl. 12. Žrtvoprinošenje

obnavljanja onih osnova na kojima se temelji njegova duša... Prinošenje žrtve — to je ono što je svako pokoljenje dužno izvršiti u odnosu na svoju djecu: prinijeti sebe na žrtvu“ (Sl. 12).⁴⁸

Naravno, i ovaj iskaz Andreja Tarkovskog valja razumijevati u saglasnosti s drugim, gorenavedenim iskazima, koji bez ostatka pripadaju jednom širem religijskom kontekstu.

Ako pokušamo sada sve ostale zajedničke elemente strukture kadra svesti na jedan zajednički imenitelj, onda bez sumnje ovaj imenitelj pripada po svemu dominantnoj figuri drveta. Imajući u vidu zahtjev uporedne analize, ovaj dominantni arhetipski simbol pojavljuje se, kako je već uočeno, na početku (jukstapozicija živog i mrtvog drveća) i na završetku *Ivanovog djetinjstva* (razumije se da ovo ne znači da su to jedine pojave u filmu — izdvajamo samo ono što je indikativno za uporednu analizu), potom u početnim kadrovima (Leonardovo *Poklonjenje*, Aleksandrovo „usađivanje“ drveta) i završnom, koji je tim zanimljiviji, jer je u njegovom tumačenju stepen nesaglasnosti najveći.

Važno je zapaziti da završni kadar *Žrtvoprinošenja*, saglasno njegovoj strukturi, sadrži dvojako ponavljanje: istovjetan smjer vertikalnog pomjeranja kamere od figure (mladenac Isus, Dječak) ka krošnji

⁴⁸ Vid. Жертвоприношение (Offret) (1986). Режиссер Андрей Тарковский. <https://anchiktigra.livejournal.com/2318477.html>



Sl. 13

drveta; preciznije, na početku filma (pomjeranje kamere na Leonardovoj slici — od Isusa preko stabla ka krošnji) i u finalnoj sceni, od Dječaka preko stabla do krošnje *neprocvalog* drveta, na fonu svjetlucavog mora (Sl. 13).

Ovaj strukturni identitet sugeriše mogućnost čitanja u pravcu opšteg imperativa žrtve, za koju je obrazac dat u arhetipu dolaska Spasitelja, motivu Leonardovog sli-

karskog djela, kojim film započinje.

Bitnu komponentu strukture filmskog izraza i u početnom i u završnom kadru predstavlja unošenje iste arije alta *Erbarne dich, mein Gott'* (BWV 244, № 47), iz Pasije po Mateju (*Matthäuspasion*), Johana Sebastijana Baha. Razumijevanje funkcije prisutnosti muzike u filmu za Tarkovskog je značilo da „muzika pojačava utisak vizuelne slike snabdevajući je uporednom ilustracijom iste ideje; otvara mogućnost novog, preoblikovanog utiska istog materijala: nešto različito po vrsti“.⁴⁹ Ali ma koliko da i sam sineasta insistira na semantičkoj povezanosti, jer slika i tonalni izbor u *Žrtvoprinošenju* počivaju na korespondentnom značenju dominantne semanteme žrtve, suštinu odnosa prije bi trebalo tražiti u specifično estetskoj, stoga ne manje transcendentnoj komponenti, koja vrhuni upravo u ovoj intertekstualnoj povezanosti.

LITERATURA

- [1] Аверинцев, С. С., *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: СКЗ, 1982.
- [2] Бердяев, Н. А., *Русские богоискатели* // Напечатано в „Московском „Еже-недельник“ 28 июля 1907 г. // <http://relig-library.pstu.ru> (prist. 23. 7. 2020).
- [3] Бичков, В. В., *Византијска естетика*, Београд: Просвета, 1992.
- [4] Бояджиева, Людмила, *Андрей Тарковский. Жизнь на кресте*, Москва: АФН, 2012.

⁴⁹ А. Тарковски, *Vajanje u vremenu*, op. cit., str. 153–160.

- [5] Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г., *Очерки истории русской философии*, Свердловск, „Урал“, 1991.
- [6] *Визуальный язык Андрея Тарковского*, Часть-1, Лекция философа Дмитрия Скворцова, <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=10236423381180186015&text/prist.3.02.2021>.
- [7] Делез, Жил, *Покрейнне слике*, Сремски Карловци — Нови Сад, 1998.
- [8] Евлампиев, Игор, *Художественная философия Андрея Тарковского*, Уфа: АРС, 2012.
- [9] Жертвоприношение (Offret) (1986). Режиссер Андрей Тарковский. <https://anchiktigra.livejournal.com/2318477.html>
- [10] „Жертвоприношение“: монтажная запись фильма. <http://www.tarkovskiy.su/texty/gertvoprinochenie/oglavlenie.html> (prist. 24. jun, 2021).
- [11] Ильин, Владимир, *Арфа Давида в русской литературе*, СПб., 2009.
- [12] Левицки, Сергеј, *Оїледи из исиџорије руске философије*, Београд: Логос, 2004.
- [13] Лосский, Н. О., *История русской философии*, М.: Советский писатель, 1991.
- [14] Петрушенко, В. А. *Ностальгия по абсолютному: Философский контекст кинотворчества Андрея Тарковского* Киев: Самватас, 1995.
- [15] Салынский, Дмитрий, *Киногерменевтика Андрея Тарковского*, М.: Продюсерский центр „Квадрига“, 2009.
- [16] Тарасов, Б. Н., *Мыслящий тростник: Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей*, М.: Языки славянских культур, 2009.
- [17] Тарковски, Андрей, *Вајање у времену*, Београд: Уметничка дружина Аноним, 1999.
- [18] Тарковский, Андрей. „Я стремлюсь к максимальной правдивости...“ / Записано М. Чугуновой и Н. Целиковской [интервью, декабрь 1966 г.] // Путь к экрану. — 1987 — 11 дек. [= Киносценарии. — 2001 — № 5].
- [19] Флоренский, Павел, священник, *Иконостас // Избранные труды по искусству*, М., 1996.
- [20] Франк, С. Л., *Русское мировоззрение*, СПб.: Наука, 1996.
- [21] Viderman, Hans, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato, 2004.
- [22] Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.
- [23] Courth, Franz, *Bog trojstvene ljubavi*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1999.
- [24] Kuper, Dž. K., *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd: Nolit, 2004.
- [25] Neigel, Tomas, *O čemu je zapravo reč?: Vrlo kratak uvod u filozofiju*, Beograd: Službeni glasnik, 2005.
- [26] Omon, Žak, *Teorije sineasta*, Beograd: Klio, 2006.
- [27] Stojanović, Dušan, *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984.
- [28] Tarkovski, A. A., *Martilog: Dnevnic 1970–1986*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.
- [29] Žižek, Slavoj, *Pervertitov vodič kroz film*, Zagreb: Tvrđa, 2008.

Siniša JELUŠIĆ

IN SEARCH FOR MEANING: INTRODUCTION TO THE
POETICS OF METAFILM OF A. A. TARKOVSKY

Summary

In the paper the categories of the poetics of Andrey Tarkovsky's metafilm are interpreted that imply the existence of common syntactic/semantic paradigm in the entirety of his works (including the explicit, non-film theoretical statements).

First, a connection is established with the tradition of Russian literature and philosophy that have their deepest expression in the films of Tarkovsky. The starting premise of the analysis is an attitude to Tarkovsky's films that are founded on common syntactic/semantic paradigm, constituted, inter alia, by basic chronotops (Bakhtin) and/or archetypes of the collective unconscious (C. G. Jung). The author therefore marks off basic archetype symbols the fundamental epistemological attitude of the Russian author rests upon, the one that is utterly opposed to his postmodern understanding (Derrida, Foucault, Rorty). The first Tarkovsky's film *The Ivan's Childhood* and the last one *The Sacrifice* are singled out as examples by that the author proves groundedness of the thesis on Tarkovsky's metafilm. The specificity of the meaning of the dominant archetype — *the tree* — has been established and the system of its transformations interpreted from which originates the fundamental meaning of films as well as attributes of Tarkovsky's poetics in general.

Key words: film, poetics, A. A. Tarkovsky, archetype, symbol, truth, frame, time, evil, apocalypse, sacrifice