

Срђан Вучинић

АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ У ДИЈАЛОГУ С НАСЛЕЂЕМ И ДЕЛОМ ДОСТОЈЕВСКОГ

Апстракт: Рад испитује стваралачки однос руског и совјетског редитеља Андреја Тарковског и његових главних филмова спрам духа и дела Ф. М. Достојевског, чији су велики романи објављени стотинак година раније. Главне изворе инспирације за Тарковског видим у јединственој потрази за смислом човековог постојања какву налази превасходно у прозној фикцији славног претходника. Такође, и у коришћењу параболе као форме епохалног сагледавања болести и опадања цивилизације; поред тога, у грађењу апокалиптичне атмосфере, као и у мотивима јуродивости, снова и кошмара, Тарковски је несумњиво водио плодотворан дијалог са делом Достојевског, као и његовим укупним наслеђем у традицији руске религиозне филозофије. Принципе раздвајања налазим у контрасту дионизијског начела стихије, екстазе и вишегласја које води ликове и нарацију романа и новела Достојевског, и аполонијског начела сноликости, хармоније, те примата визуелног над дијалошким у филмовима Тарковског. Све се аналогije и везе, раздвајања и неподударања ипак сливају у неком темељном сагласју из наше перспективе XXI века, у којем *запечаћено време* Тарковског, као и балсамоване речи Достојевског граде јединствени извор смисла, део Нојеве корабље која ће можда преживети будуће катастрофе.

Кључне речи: филмска уметност, руски роман, смисао живота, парабола, апокалипса, теургија, снови, дионизијско, аполонијско, јуродивост

У јунацима средишњих филмова Андреја Тарковског, уз мало труда и домишљања, можемо препознати ликове Достојевског – свакако у измењеном историјском и научно-технолошком контексту, у измењеној интелектуалној клими XX века. Јер, и јунаци Тарковског *питају се превасходно о смислу живота* – да парафразирам овде и даље Kamiјеве речи посвећене Достојевском – *то их чини модерним, они се не плаше смешног*. Баш као и за романе и новеле Достојевског настале у XIX веку, и за филмове Тарковског снимљене стотинак го-

дина касније, главно и *проклето* питање јесу човекове границе, његови понори и небеса.

Како у филмовима које је снимио, тако и на један артикулисању, рационалнији начин у својим аутопоетичким текстовима, руски редитељ бави се непрестано питањем намене људског живота. Зашто је људском бићу дата та вероватно једина имовина којом збиља располаже – тих у просеку две милијарде секунди, или нешто мање – у коју сврху му је намењена? И да ли та сврха уопште постоји?¹ Можда је управо артикулација овог питања, неодвојивог од бића јунака Достоевског, њихових мотива, речи и поступака – оно што аутора *Браће Карамазових* и чини, уз Шекспира, највећим писцем светске књижевности. Исто то свепожимајуће питање можда је она есенција која филмове Тарковског, уз Бергманова остварења, чини супериорним у односу на дела других великих синеаста XX века.

Сваки аутентичан дијалог са прошлошћу значи и уписивање властитих трагова. Тако и Андреј Тарковски у питање о човеку, његовом смислу и намени на земљи, уписује стрепње, слутње и кошмаре које Фјодор Михаилович није могао ни претпоставити. Најпре зато јер није могао знати за оружје масовног уништења које су обзанили Први и Други светски рат, па ни за оружје „судњег дана“ које, како кажу, за веома кратко време може збрисати читаву људску врсту. Тарковског као аутора добрим делом одређује та епохална свест о претњи тоталним самоуништењем, која над људском врстом у задњих седам деценија непрекидно лебди као какав техницизирани Дамоклов мач. Отуда он, особито у последњим својим филмовима, делимично пребацује тежиште са питања егзистенције појединца на проблеме смисла и услова опстанка људског рода. Филмови *Сталкер*, *Носталгија* и *Жртвовање* носе у себи веома снажну апокалиптичну, делом чак и постапокалиптичну атмосферу и димензију. Познато је да је Андреј Арсењевич сматрао „Откривење Јованово“ за највеће поетско дело створено на земљи; сачуван је и текст његовог предавања „Слово о Апокалипси“, одржаног у лондонској цркви Сент Џејмс. Поред тога, он као уметник непогрешиво осећа како је људска врста оболела од неке нетелесне али дубоко нагризајуће болести – и као да својим филмовима тежи да нам ту пошаст што пластичније наслика и опише. Атрофираност „органа за веру“ и њене далекосежне последице представљају једну од средишњих антрополошких тема како филма *Сталкер*, тако и његове аутопоетичке књиге *Вајање у времену*.

¹ Наравно, чак и ова имовина може се довести у питање у данашњем свету новог робовласништва у којем стотине милиона потлачених практично не располажу властитим временом – али овај проблем свакако не дотиче главне јунаке Достоевског, као ни протагонисте филмова Тарковског.

На општијем плану, последњи филмови Тарковског јесу својеврсне параболе – које по много чему у својој свеобухватности наликују „Легенди о Великом инквизитору“ у оквиру *Браће Карамазових*, или ономе сну јунака о Златном веку (тачније о икону Европе) који налазимо у *Злим дусима*, а затим и у *Младићу*. Једино што су, уместо са Другим Христовим доласком или са ненаданом визијом Златног века, јунаци Тарковског суочени са тајновитом Зоном која испуњава најскривеније човекове жеље (у *Сталкеру*), или са слутњом ћорсокака у који је доспела људска цивилизација (у *Носталгији*), те са надолазећом нуклеарном катаклизмом (у *Жртвовању*) која ослобађа иконски страх, али и неслућене потенцијале вере у појединцу.

Сећамо се, наратор нам при самом крају приповетке „Сан смешног човека“ горљиво тврди како би се за један дан или чак један сат могао остварити рај на земљи. „Главна је – воли друге као себе, ето шта је главно“, вели нам са профетским жаром овај неостварени самоубица и блудник, свакако остварени лунатик. Имамо осећај како се иза његовог *раја* крије нешто паклено. Достојевски је најпре у својим приповестима-солилоквијима (које су добрим делом и суђења приповедача самом себи) – дакле у *Записима из подземља*, „Кроткој“, „Сну смешног човека“ – отворио једно темељно питање: Може ли човек волети самога себе? Самим тим, да ли је способан и за љубав према другом? Рекао бих да је његов „сурови таленат“ пластичније и убедљивије уронио у ова питања – креирајући ликове Човека из подземља, Раскољникова и Свидригајлова, Ставрогина и Кирилова, Рогожина и кнеза Мишкина, Ивана Карамазова и Смердјакова – него што ће их пола века касније у научно-есејистичком дискурсу отворити Сигмунд Фројд. Запањен ужасима Првог светског рата, отац психоанализе настојаће да пронађе узрок и почело деструктивних сила у човеку, именујући их и образлажући кроз *нагон смрти*. Али док Фројд у радикалној фази свог антрополошког песимизма долази до далекосежних премиса о регресивној природи нагона, њиховој перманентној тежњи ка повратку у аорганиско стање, као и до будистички безизгледног закључка „Циљ свег живота је смрт“ (Фројд 1994: 39) – чини се да Достојевски главне обресе ове метапсихологије не само што интуитивно наслућује, већ их и поетски елаборира. Тек две сличице, лептира привученог пламеном, као и човека на врху торња омамљеног амбисом – које нам у *Злочину и казни* даје иследник Порфирије Петрович – довољне су да значајно наговесте зов ништавила у срцу бића.

У делу Тарковског, неизречено питање Достојевског о љубави према себи донекле је преобликовано. На овом месту могли бисмо га, донекле поједностављено, сажети и формулисати: поседује ли људска

врста још увек потенцијале вере, наде и љубави који могу гарантовати њен опстанак? Утисак је да нам последњи филмови Тарковског нуде врло мало светлости, но као да и тај трачак даје коначно значење овим делима, смисао без којег их је тешко уопште замислити. Призор парализоване девојчице која погледом покреће предмете (праћен растућом мелодијом Бетовенове „Оде радости“) у завршном кадру *Сталкера*, као и слика осушеног јапанског дрвета које је ипак процветало у финалном кадру *Жртвовања* – буде у нама неку апсурдну наду, или барем осећај да људска борба, ма како сизифовска била, на концу ипак задобија неки смисао.

Несумњиво је да се у домену уметничке форме Тарковски највише одваја од Достојевског и његовог утицаја. Следећи природу филмског медија, аутор *Андреја Рубљова* ствара балсамујући време. Зато су један приказ или звук, осветљење или мизансцен, амбијент или лице глумца често важнији од многих реплика које његови јунаци говоре. Дијалози су, рекао бих, нешто слабији сегмент филмова Тарковског; понегде, као у *Сталкеру*, они чак много више личе на сартровски агон идеја, него на дијалоге ликова Достојевског који су само средиште његове поетике. Али Тарковском је далеко важнија онолика слика којом се тако суверено креће, и која у себе упија и звуке Бахове *Пасије по Матеју*, као и речи „Химне љубави“ апостола Павла, стихове Арсенија Тарковског или Фјодора Тјутчева, Пушкиново писмо Чаадајеву, сентенце Лао Цеа, или парафразу Ничеове филозофеме о вечном враћању.

Покушамо ли да ствари донекле упростимо познатом ничеанском дихотомијом, Достојевски ће нам се указати као изразити пример дионизијског уметника. Све се код њега заправо одвија у речи и звуку, у опијености бунила и нервног растројства. Његови ликови, па и збивања која их носе, стално су *изван себе*. То перманентно понирање у екстатичност људске природе, Берђајев је изврсно повезао са дионизијском стихијом, оним начелом које романе Достојевског суштински чини много ближим античкој трагедији неголи реалистичком роману XIX века. Насупрот томе, аполонијски принцип доминира филмовима Тарковског: фактура слике и савршенство њене ликовне композиције, а изнад свега сугестивна ониричност приказа чине његов филмски стил и језик тако супериорним.

Кад филм није документ, онда је сан. Зато је Тарковски највећи од свих. У простору сна креће се месечарском сигурношћу, он не објашњава, а шта би уосталом и требало да објашњава [...] Читав свој живот куцао сам на врата простора у којима се он кретао као код куће... (Бергман 1995: 18).

Ове смерне речи Ингмара Бергмана не само што потврђују највише естетске домете аполонијске уметности Тарковског; оне нам у свега пар слика дочаравају магију филмске режије.

У филму *Носталгија*, на зиду јерихонски опустошене куће сума-шедшег Доменика (у тумачењу Ерланда Јозефсона) наилазимо на исписану рачунску радњу: $1 + 1 = 1$. Сетићемо се, наравно, оних знаменитих речи, али и укупне животне филозофије јунака из *подземља* које ова сцена дискретно, из другог плана дозива: „Господе боже, а шта се мене тичу закони природе и аритметике кад се мени из извесних разлога ти закони и два пута два – четири, не свиђају?“ (Dostojevski 1969: 322). На микроплану кадрова и сцена Тарковског несумњиво можемо налазити још доста алузија, посвета, парафраза, можда чак и травестија из призора Достојевског. Овде бих се, међутим, вратио на једну значајну аналогију на макроплану грађења ликова. У обликовању многих јунака аутора *Сталкера* свакако су присутни трагови свих оних *јуродивих*, свих оних „Божјих луда“ које је Достојевски тако пластично дочарао. Строже гледано, нека битна јуродива својства имају ликови кнеза Мишкина (у *Идиоту*), као и Хромке, Марије Тимофејевне Лебјаткине у *Злим дусима*, а не треба сметнути с ума ни Лизавету Смерадну, као ни њеног сина, уникатну ђавољу луду – Смердјакова у *Браћи Карамазовима*. Схватимо ли овај термин (који изворно потиче из руске средњовековне културе) у нешто слободнијем, фигуративном значењу – *јуродивим* се испостављају заправо сви главни јунаци великих романа Достојевског. Без властите породице и редовне службе, ношени стихијом ирационалног, без икаквог плана и калкулације у животу – сви они постоје не би ли био отеловљен неки, увек различити моменат апорије људске слободе на земљи. Аналогно овоме, у опусу Тарковског практично сви протагонисти, од иконописца Андреја Рубљова па до бившег глумца Александра (у *Жртвовању*), јесу уметници: једино чином стварања они одговарају на питање о смислу властите егзистенције. Но поред тога, позна дела руског аутора доводе до пуног сјаја управо јуродивост његових јунака: сви они, од *Сталкера*, тог бившег робијаша и *водича кроз забрањену Зону*, преко писца Горчакова и његовог сабрата Доменика (у *Носталгији*), до преображеног Александра, несумњиво поседују црте Божјих луда. Они не само што живе „мимо света“, ван његових уврежених обичаја и неписаних норми; и не само што пронику беду тог света наднаравним инстинктом светих умоболника, већ у неким битним сценама, изводе и наоко заумне радње – такво је проношење упаљене свеће простором испражњеног базена (у *Носталгији*), или упорно и истрајно заливање осушеног дрвета (у *Жртвовању*). Практично, реч је о *теургијским* радњама, о богочињењу као ритуалу општења, покушају додирати и

утицаја на оностране силе. На концу, такав је и далеко драматичнији чин паљења властите куће (у једној од финалних сцена *Жртвовања*) – тог приношења жртве не само деценијама стицаних материјалних добара, друштвеног статуса и угледа, него и властитог разума. Тиме се јуродивост јунака Тарковског и њиховог делања приближава оном мистичком, теургијском тумачењу стваралаштва какво нам у свом најзначајнијем делу даје Николај Берђајев:

Теургија је застава уметности 'последњих времена', уметности краја. Можда ми нисмо дорасли за теургијску уметност и не треба да механички злоупотребљавамо њену свету лозинку. Али ми смо дорасли до свести о неминовности прелаза сваке уметности у теургију. Ми спознајемо теургијску жудњу сваког правог уметника (Берђајев 1996: 65).

На крају, треба истаћи и то колико дневници Андреја Тарковског, можда најнепосреднији отисак његовог свакодневног живота у периоду од 1970. па све до смрти 1986, у континуитету сведоче о везаности за дух Достојевског. Од идеје за филм о лику и животу писца, „његовом Богу и ђаволу, и његовом стваралаштву“ (Тарковски 2017: 11) коју ће развијати након снимања и монтаже *Андреја Рубљова*, и уочи рада на *Соларису*, па све до почетка рада на адаптацији *Идиота*, који је подразумевао и избор најзначајнијих сцена из романа које би се нашле у замишљеној филмској структури. Једна у суштини неодго-нетљива загонетка – како би изгледали сижеи и ликови Достојевског пропуштени кроз објектив камере, емоцију и имажинацију Андреја Тарковског – можда би могла наћи барем зачетак хипотетичног решења у кратком одломку из трећег поглавља *Вајања у времену* посвећеном значењу мизансцена. У њему, аутор нам својим речима дочарава наизглед споредан детаљ из трагичног финала *Идиота*: кнез Мишкин и Рогожин седе на столицама у кабинету један наспрам другог, тек завесом одвојени од ложнице и постеље у којој је чаршавом умотан леш Настасје Филиповне. Па иако и у оригиналу стоји да седе тако да Рогожин *скоро* додирује кнежева колена,² Тарковски наглашава да седе „тако близу да им се колена додирују“ (Тарковски 2014: 93). Дискретно читавање говори у прилог претпоставке да је Тарковски овај део своје књиге писао у егзилу, према властитом сећању, у доба када се ништа налик интернету није могло ни замислити. Но, важнији је његов општи закључак изведен из ове сцене, о томе како мизансцен мора израстати изнутра, из психолошког стања ликова.

2 У оригиналу стоји: „.....сам сел напротив, придвинул стул так, что почти соприкасался с князем коленями“ (Достоевский 2014: 681).

Овове бих додао и само апострофирање мизансцена у односу на дијалоге Достојевског, што и не мора бити изненађујуће узмемо ли у обзир да Тарковски читав свет, па и свет књижевног дела, сагледава уобразиљом редитеља. Из свега овога, можда и преслободно, можемо изводити претпоставку о вероватној превласти покрета и слике над дијалогским сегментом радње у неснимљеној адаптацији *Идиота*. То се очито уклапа у аполонијски дух филмова совјетског аутора, па и у његову поетичку интерпретацију седме уметности као вајања одређеног комада времена, чији је ритам утиснут у све опипљиво и све манифестације радње. Остаје отворено питање, да ли би (и на који начин) дионизијску екстатичност и вишегласје, као суштинске одлике приповедања Достојевског, успео да преведе у логику и ритам сна; у форму и израз који су свакако ближи ониричкој природи филма, па и опису пријема биоскопске пројекције као будног сненавања.

Паралелно са властитим запажањима и замислима, сновима и визијама, Тарковски у свој дневник уписује и цитате многих писаца и уметника, научника и филозофа, све оне исказе које је могао доживети и као своје. Тако на једном месту записује: „Достојевски ми даје више од било ког мислиоца, више од Гауса (Алберт Ајнштајн)“. Несумњиво је аутор *Сталкера* и *Рубљова* у овом Ајнштајновом исказу препознао и властито читалачко искуство, и много више од тога. И њему је Достојевски пружао више од било ког његовог колеге, савременика или чак претходника, совјетског или европског синеасте. Пружао је и више и дубље, подстичући редитеља да своје филмове развије до филозофских парабола модерног доба, посвећених човеку залуталом у лавиринту техничке цивилизације као и материјалних добара које је прогресом стекао. Велика је штета што је дијалог Тарковског са делом Достојевског прекинут фаталном болешћу, рекао бих, у пола реченице, у пуној стваралачкој зрелости. Или су и неспутана имагинација и ванредна моћ предикције, испољене у визијама *Жртвовања*, заправо биле данајски дар надолazeће смрти?

Литература

- Берђајев, Николај. *Смисао стваралаштва*. Превео Небојша Ковачевић. Београд: Логос, 1996.
- Бердяев, Николай. *Мирозерцание Достоевского*. Москва: Хранитель, 2006.
- Достоевский, Федор Михайлович. *Идиот*. Москва: Национальная электронная библиотека, 2014.
- Тарковски, Андреј. *Вајање у времену*. Превео Владан Добривојевић. Београд: Књижара Обрадовић, 2014.

- Bergman, Ingmar. *Razgovori s Bergmanom: život, režija, teatar, film*. Grupa prevodilaca. Beograd: Prometej: Jugoslovenska kinoteka, 1995.
- Dostojevski, Fjodor Mihailovič. *Zapisi iz mrtvog doma. Zapisi iz podzemlja*. Preveo Milosav Babović. Beograd: Rad, 1969.
- Frojd, Sigmund. *S one strane principa zadovoljstva; Ja i Ono*. Prevela Mirjana Avramović. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Tarkovski, Andrej. „Slovo o Apokalipsi“. *Reč: časopis za književnost i kulturu* 30 (1997).
- Tarkovski, Andrej. *Martirologijum: dnevnici 1970–1986*. Preveli Milica Spasić i Nenad Spasić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.

Срђан Вучинић

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ В ДИАЛОГЕ С НАСЛЕДИЕМ И ТВОРЧЕСТВОМ ДОСТОЕВСКОГО

В данной статье мы попытались исследовать отношение режиссера Андрея Тарковского, его фильмов и поэтического отношения к мировоззрению Ф. М. Достоевского, выраженному в его романах. Исследование смысла человеческой жизни, возможностей человеческой природы, подземного мира и ада, а также неба и рая человеческой души – этими же вопросами, присутствующими в творчестве Достоевского, одержимы и герои фильмов Тарковского. Но важное отличие состоит в том, что герои Тарковского существуют в ином научно-технологическом контексте XX века. Речь идет об атмосфере постоянной угрозы ядерной войны и всеобщего вымирания человечества. В определенном смысле Тарковский – художник апокалипсиса, предзнаменования последнего времени: его поздние фильмы являются особым искусством теургии, жертвоприношения. Исследуется также и отличие дионисийского творчества Достоевского от аполлонического начала искусства Тарковского. С одной стороны: экстаз и истерия, стихия и безумие героев Достоевского, их непрерывный шум, диалог и трагический конфликт, с другой: сказочное пространство и ритм сцен Тарковского, его гармония образов, молчание людей, звуки природы. Но, несмотря на существенные различия и дихотомии, писателя и режиссера связывает фундаментальная проблема смысла и цели, которая ставится человеку в течение его жизни. Для Тарковского это также вопрос пути или тупика, в котором человечество оказалось в эпоху технического прогресса и ядерного оружия. Иррациональный характер *подпольного человека*, не признающего законов арифметики, становится универсальным принципом истории в эпоху мировых войн и концлагерей. Что касается влияний, то заметна опора Тарковского на опыт русской религиозной философии, религиозного экзистенциализма (глубже других выраженного Л. Шестовым и Н. Бердяевым). Тот же опыт используется здесь для понимания фильмов А. А. Тарковского. В статье также поднимается интересный вопрос о сравнении драматической роли снов в повествовании Достоевского и Тарковского. Далее следует гипотетическое рассмотрение того, как мог бы выглядеть *Идиот* в нереализованной экранизации А. А. Тарковского, глядя на то, как великий режиссер осветил в своих записях некоторые скрытые особенности литературы Дос-

тоевского. Несмотря на различия между искусством слова и киноискусством которое, по словам Тарковского, есть *запечатленное время*, существует единодушие в их цели и действии – приблизить человеческие души к Абсолюту, Истине. Как подчеркивает Тарковский; это единственная задача художника, который, по мнению Достоевского, разгадывает тайну Бога.

Ключевые слова: киноискусство, русский роман, смысл жизни, мечты, апокалипсис, теургия, дионисийское, аполлоническое, юродство