

Skulpture iz časa

Tarkovski: . . . Vsekakor se nikoli nisem imel za režiserja, niti prej niti zdaj.

— Pa vendar delate filme.

Tarkovski: Da, vendar se čutim bolj povezanega z rusko pesniško in literarno tradicijo 19. in začetka 20. stoletja. Kar pa zadeva film, nimam občutka, da bi ta umetnost name zares vplivala.

— Mar ni to ravno vpliv vašega očeta?

Tarkovski: Ne vem, težko je reči. Morda je, prav nasprotno, ta reakcija je prišla iz želje po zavrnitvi vsega, kar se mi je v filmu zdelo neumno. Kajti film je na sploh prej nekaj komercialnega. To je umetnost, ki je tesno odvisna od denarja, toda to ve že ves svet, tega mi ni treba ponavljati. (Odlomek iz pogovora, ki ga je imel Boleslaw Edelhajt s Tarkovskim v Stockholmu; pogovor je objavljen v Cahiers du cinéma, št. 392, 1987).

Opus Andreja Tarkovskega sredi enormne množice filmov, proizvedenih po svetu, nedvomno izstopa kot invencija, ki jo je dejansko še najlažje opisati prav per negationem, se pravi prek, tega, kar negira v polju kinematografije. In to, kar negira, je že od **Ivanovega otroštva** tip prevladujočega, „standardnega“ filma, s „psihološkim“, „dramatičnim“ razrezom na kadre (s figuro kader/protikader, s teatralizirano globino polja) in „logično“ montažo, ki vzpostavlja verodostojnost pripovedi. V **Ivanovem otroštvu** je iznajdena forma, ki bo nekakšna konstanta v filmskem delu Tarkovskega: to so dolgi kadri, v katerih kamera ujame in zgubi osebe, vselej obdane z neko materijo, beži od njih in se jim znova pridruži. To je blodno, razsrediščeno, odklonsko gibanje, kot bi dejal Gilles Deleuze, za katerega je to prav ena od značilnosti „podobe-čas“, v kateri — oziroma v njeni najbolj subtilni formi: „podobi-kristal“ — ne gre več za empirični potek časa kot zaporedja trenutkov, marveč za konstitutivno razdvojitve časa na sedanost, ki mineva, in preteklost, ki se ohranja, ali na sedanost, ki postaja preteklost, in preteklost, ki je bila sedanost. Tako se v **Žrtvovanju** v sanjah o koncu sveta prebujajo hkrati vsa preteklost sveta, tja do poganskih mitov in figur, ki se mešajo z religioznimi motivi. Z nerazločljivostjo med sedanjem in preteklim je povezano tudi prepletanje aktualne in virtualne podobe, tj. podobe iz realnega poteka prizora in podobe, ki v obliki vodnih ali zrcalnih odsevov, spominov, prividov, fotografij ali umetniških slik (**Zrcalo, Žrtvovanje, Nostalgija**), ta potek prelamlja, podvaja, anticipira ali vrača nazaj. In za Tarkovskega, kot sam pravi, je film „skulptura iz časa kot materiala“: „Resnični film presega meje kadra in živi v času, kot čas živi v njem.“ Kadri postanejo nekakšni časovni tuneli, mrtve cone (**Stalker**), in pogosto skoraj do neznosnosti in hipnotičnosti podaljšujejo trajanje navzočnosti kakega objekta ali dogodka. Ali pa se trajanje kadra ujema z realnim časom dogodka, kot npr. v tem prizoru v **Nostalgiji**, kjer mora ruski glasbeni zgodovinar (protagonist filma) s prižgano svečo v roki večkrat prečkati posušeni bazen. Prostor je vetroven, zato sveča rada ugasne, ruski zgodovinar pa bi rad ohranil plamenček med hojo od enega do drugega konca bazena. Tarkovski filma ta prizor v enem samem posnetku tako dolgo, dokler se možu poskus ne posreči, tako da se prizor konča s pravim krčem olajšanja po dolgo časa zadrževanem orgazmu.

Po drugi strani — in hkrati — pa kadri Andreja Tarkovskega močno spominjajo na slikarski prostor (Tarkovski je navsezadnje študiral slikarstvo), toda ne toliko zaradi „kopiranja“ slikarskih del (čeprav je tudi tega nekaj), kot v smislu sploščitve objektov in oseb na površini podobe. V njegovem filmskem prostoru osebe in objekti niso fiksirani v hierarhijo med „ospredjem“ in „ozadjem“, med „glavnim“ in „postranskim“, niti ne med znotraj

in zunaj filmskega polja: zato tudi gibanje kamere ali menjavanje kadrov ni naravnano k „dramatičnemu“ razkritju kakega objekta, osebe, „Stvari“, marveč je v vsakem kadru navzoč nemir iskanja, vprašanja, pričakovanja. V **Solarisu** se večji del dogajanja odvija v vesoljski postaji, ki kroži okoli planeta Solaris. Znotraj te postaje je krožni hodnik, ki povezuje kabine in laboratorije, ki so prav tako v obliki kroga in opremljeni z vrtečimi se fotelji. Kamera se blodno potika po tem prostoru v iskanju fantomov, ki vznikajo na vseh koncih, sledi osebam in jih zgublja, drsi po stenah, predmetih, nenehno pritegnjena od zunanosti polja, ki je hkrati povsod in nikjer in je zato ne more nikoli odkriti.

V filmih Andreja Tarkovskega osebe rade veliko govorijo, pogosto tudi „težke“, metafizične stavke, toda medtem ko njihov glas zagotavlja neko povezanost prizora, se kamera odlepi od oseb in drsi po objektih, kot v kakšni sanjariji, v čemer je mogoče videti tudi neke vrste obsodbo ali prekletstvo človeških racionalizacij in hkrati ovrednotenje neskončnega bogastva materije.

Toda ta materija, ki jo Tarkovski kaže s tolikšno pozornostjo in natančnostjo, gnije in razpada. Svet krkuje od materialnosti in edino spiritualnost ga lahko odreši, se glasi v zadnjih letih vse bolj poudarjani credo Tarkovskega. Skoraj otipljiva materialnost na eni in spiritualistični diskurz na drugi strani, to seveda zveni kot protislovje, ki ga opus Tarkovskega razrešuje prav na ta način, da svoje filmsko veselje ohranja razcepljeno na ta dva pola, kar pomeni, da izzove vznik spiritualnega ravno skozi to razpadajočo materialnost; lahko pa je tudi obratno, se pravi, da sredi spiritualnega in sublimnega, v njegovi največji bližini zazija prazen (grozen) nič — v **Žrtvovanju** so apokaliptične sanje „osmešene“ z banalnim jutrom, metafizični diskurz in vera v odrešitev se končata z gagom, s padcem s kolesom. In nemara je „specifičnost“ ali vsaj stil Tarkovskega prav v tej vmesnosti ali spodletelosti prehoda med spiritualnim in materialnim, sublimnim in banalnim, med onstran in tostran, med sanjami in realnostjo — v tej vmesnosti, kjer se vsa nasprotja zgladijo oziroma raztopijo v totalni ozmozi. Edino tu je mogoče, da je mrtvo drevo simbol upanja — upanja, ki stavi na čas, kajti katastrofa je že tu.

Zdenko Vrdlovec

Hvalnica slabiču

Avtorjeva poezija nastaja iz resničnosti, ki avtorja obkroža in se lahko dvigne nad to resničnostjo, jo izpraša ali celo pride z njo v oster konflikt. Neverjetno, ne spre se samo z zunanjo resničnostjo ampak tudi z avtorjevo resničnostjo. Tako je Dostojevski odkrival v sebi globoka brezna, v katerih so se zrcalile podobe svetnikov in pošasti, vendar niti eden ni bil on sam. Vsaka oseba iz njegovih romanov je bila vsota njegovih vtisov in razmišljanj, vendar niti ena ni mogla predstaviti njegove celotne osebnosti. V **Nostalgiji** sem hotel nadaljevati svojo temo o „slabiču“, ki se mi zdi zmagovalec v tem življenju. Že **Stalker** je v svojem monologu branil šibkost kot edino resnično vrednoto in up v življenju. Vedno sem imel rad tiste, ki se nikoli ne morejo pragmatično prilagoditi življenju. V mojih filmih ni nikoli junakov ampak so osebe, ki so močne zato, ker so duhovno trdne in ker jemljejo nase odgovornost za druge. Te osebe so marsikdaj po zdravi presoji, po svojem nerealnem in nezainteresiranem obnašanju podobne otrokom, ki imajo lastnosti odraslih. Menih Rubljov je gledal na svet s pogledom nedolžnega otročiča in je pridigal o ljubezni, dobroti in proti nasilju. Nato je bil priča

strašnega nasilja, ki se je zdelo, da vlada svetu, kar mu je povzročilo trpkó razočaranje, vseeno pa je na koncu našel resnico, ki jo je sam na novo odkril in sicer, da je vredna le ponižna in samodejna ljubezen, ki jo ljudje lahko dajejo drug drugemu. Kelvin, glavni junak **Solarisa**, ki se na začetku pojavi kot malomeščan, pravzaprav v svoji duši skriva prave človeške tabuje, ki mu nagonsko preprečujejo, da bi ravnal proti svoji vesti in da bi se rešil bremena odgovornosti do samega sebe, pa tudi do življenja drugih. Glavni junak **Ogledala** je bil šibek in sebičen človek, nesposoben, da bi dajal najmanjšo nesebično ljubezen celo svojim najbližjim. Njegovo edino opravičilo so bile duševne muke, ki jih je trpel na koncu življenja tako, ker življenju ni povrnil dolga, ki mu ga je bil dolžan. Stalker je čudna oseba, ki hitro pade v histrijo, je pa nepodkupljiv in grozeče povzdigne glas, svoj notranji glas proti vseprisotnemu pragmatizmu, ki se je razkril kot zločest tumor. Tudi Domenico iz **Nostalgije**, tako kot Stalker, sam ustvari svoje prepričanje in izbere svoj lastni križev pot, ki ga mora prehoditi, da ne bi zapadel v splošni življenjski cinizem. S svojim žrtvovanjem poskuša zaječiti propad človeštva. Najpomembnejše je, da se človek jasno zavé, da življenju ne sme pobrati vsega, da bi se potem prenasičen in samozadovoljen bahal. To duševno stanje je značilno za najboljšo intelektualno rusko tradicijo, ki je pošteno, nemirna, sočutna in ki goreče išče vero, ideale, dobroto. Gorčakov spada mednje.

Človek me zanima v svoji težnji, da bi služil kakšnemu višjemu cilju, v svojem odklanjanju oziroma nezmožnosti, da bi se podredil navadni, ozki, malenkostni „moralí“. Privlači me človek, ki se zaveda, da je smisel življenja predvsem v boju proti zlu, ki ga nosi v sebi, in da mu bo ta boj omogočil, da bo v življenju naredil vsaj nekaj za notranjo popolnost. Druga pot je, žal, ena sama in to je duhovni propad, v katerega nas ženejo življenje in vsakdanji pritiski . . .

Tudi glavni junak **Žrtvovanja** je slabič v splošnem smislu besede. Ni junak ampak je mislec in poštenjak, zmožen, da se žrtvuje za vzvišen ideal. Kadar situacija to zahteva, se ne izogiba svoje odgovornosti in je ne zvrča na druge. Zato pa tvega, da ga ne razumejo, kajti njegovim bližnjim se zdi njegovo ravnanje zelo destruktivno. Prav v tem je dramatična moč pravega dejanja. To dejanje vendarle izvrši, z njim prekorači meje normalnega obnašanja in tvega, da ga imajo za norega, zato ker se, če hočete, zaveda, da pripada vesoljni usodi. V resnici pa samo uboga svoje poslanstvo tako kot ga čuti v srcu. Ni gospodar svoje usode ampak je njen suženj. In prav mogoče je, da skladnost sveta urejajo osebna dejanja, ki jih nihče ne vidi in ne razume.

Kadar pravim, da me slabost pri človeku privlači, mislim na slabost, ki spada k osebnemu ekspanzionizmu, agresivnosti do ljudi ali do življenja nasploh, in potrebi, da bi druge zaslužnili za uresničitev svojih ciljev. Z eno besedo, privlači me tista človekova energija, ki se dviga nad materialistično rutino. In ta pojav je snov za vedno nove ideje v mojih bodočih filmih.

„Hamlet“ me močno zanima prav s tega stališča. Njegova veličastna tragedija izpostavlja večni problem visoko poduhovljene človeka, ki je prisiljen živeti v preteklosti. In Hamletova tragedija, vsaj tako si predstavljam, ni v tem, da on umre, ampak v tem, da se mora odreči svojemu iskanju popolnosti in da postane navaden morilec. Smrt je odslej zanj samo srečen izhod, brez katerega bi moral narediti samomor . . .

Andrej Tarkovski

