

Autorski stil Andreja Tarkovskog

Dragičević, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:993532>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

Lucija Dragičević

AUTORSKI STIL ANDREJA TARKOVSKOG

Diplomski rad

Zagreb, 2020.

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb
Odsjek za komparativnu književnost

Lucija Dragičević

AUTORSKI STIL ANDREJA TARKOVSKOG

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Krunoslav Lučić doc.

Zagreb, 2020.

SAŽETAK

U ovome diplomskom radu analiziraju se autorski filmovi Andreja Tarkovskog kako bi se odredile osobitosti njegova filmskog stila. Pritom se pojmovi redatelja i autora izjednačavaju. U svrhu analize odabrana su tri filma: *Ivanovo djetinjstvo*, *Zrcalo* i *Stalker*, od kojih svaki pripada različitom periodu stvaralaštva Tarkovskog. Određuju se karakteristike različitih elemenata filmskog jezika, – pripovjedna struktura, kadrovi, način na koji su kadrovi povezani u cjelinu umjetničkog djela, mizanscena, glazba, šumovi i boja. Analizom se pokazuje na koji je način Tarkovski ostvario neke od postavki koje je objasnio u svojim teorijskim razmatranjima o filmu: logiku poezije, klesanje u vremenu i ritam kao središnji organizacijski element.

Ključne riječi: autorski film, Tarkovski, redatelj, autor, *Ivanovo djetinjstvo*, *Zrcalo*, *Stalker*, filmski jezik, logika poezije, klesanje u vremenu, ritam

SUMMARY:

The aim of this master's thesis is to determine the characteristics of Andrey Tarkovsky's cinematic style. For this purpose, three of his auteur films were chosen: *Ivan's Childhood*, *The Mirror* and *Stalker*. Each one is a part of a different period of Tarkovsky's career as a filmmaker. The term auteur, which describes the director as the author of the movie, plays an important role. The characteristics of different elements of the cinematic language are analyzed — narrative structure, shots, the way the shots are assembled in the work of art as a whole, mise en scène, music, noises, color and so on. The analysis explains how Tarkovsky put to work some of his theoretical thoughts on filmmaking: the logic of poetry, sculpting in time and rhythm as a central organizational element.

Keywords: auteur film, Tarkovsky, director, auteur, *Ivan's Childhood*, *The Mirror*, *Stalker*, cinematic language, logic of poetry, sculpting in time, rhythm

KAZALO

1.UVOD.....	1-6
1.1 CILJEVI RADA.....	1-3
1.2 REDATELJ KAO AUTOR.....	3-4
1.3 JEDINSTVENOST FILMSKE UMJETNOSTI.....	5-6
2. RAZRADA.....	6-35
2.1 PRIPOVJEDNA STUKTURA.....	6-13
2.2 LOGIKA POEZIJE.....	13-23
2.3 MIZANSCENA.....	23-28
2.4 FILMSKI GLUMAC.....	28-30
2.5 GLAZBA I ŠUMОВI.....	30-33
2.6 BOJA U FILMU.....	33-34
2.7 DESTRUKCIJA ŽANRA.....	34-36
3. ZAKLJUČAK.....	36-38
4.LITERATURA.....	38-41
4.1 FILMOVI I AUDIOVIZUALNI MATERIJALI.....	38-39
4.2 TEKSTOVI.....	39-41

1. UVOD

1.1. CILJEVI RADA

Andrej Arsenjevič Tarkovski (rus. *Андрей Арсеньевич Тарковский*) jedan je od najpoznatijih i najznačajnijih ruskih redatelja dvadesetog stoljeća. Tarkovski se rodio 1932. godine u malenom mjestu Zavražje u tadašnjem Sovjetskom Savezu. Roditelji Tarkovskog su oboje završili moskovski Književni institut. Njegov otac Arsenij Aleksandrovič Tarkovski bio je odličan prevoditelj i simbolistički pjesnik, te je slavu stekao svojim kasnijim radovima. Andrej Tarkovski je 1951. godine počeo studirati na Institutu istočnih studija u Moskvi. Fakultet je ubrzo napustio zbog uvjerenja da je pogrešno izabrao profesiju, o čemu je iskreno napisao u svojoj autobiografiji koju je predao prilikom upisa u Ruski institut kinematografije S. A. Gerasimova. 1954. godine bio je primljen u Institut kinematografije gdje je započeo svoj redateljski put. Tijekom fakulteta radio je pod vodstvom Mihaila Iljiča Romma. U to vrijeme u Institutu su već studirali ljudi koji su se vratili s bojišta. Upravo su oni proslavili moskovski Institut Gerasimova, snimivši nekoliko važnih filmova, od kojih je najpoznatiji *Ždralovi lete* iz 1957. godine. (Turovska 1991: 20-23)

Trenutno najpoznatiji suvremeni ruski filmski kritičar Anton Vladimirovič Doljin¹ u popularnoj emisiji *#ещёнепознер*² izjavio je kako smatra, ne bojeći se pritom nikakve banalnosti, da je Tarkovski najbolji i najvažniji ruski redatelj. Filmovi ovog redatelja ne prestaju privlačiti zanimanje publike, iako je od njihovog snimanja i prvog prikazivanja prošlo puno godina. Filmove Tarkovskog se često može vidjeti na različitim ruskim, ponekad i na svjetskim filmskim festivalima, a u posljednje vrijeme nekoliko njegovih filmskih zapisa je i restaurirano:

¹ Anton Doljin izrazito je aktivan u suvremenom kulturnom životu Rusije, njegovo djelovanje vrlo je raznoliko i posvećeno je najvećim dijelom filmskoj umjetnosti. Glavni je urednik časopisa *Umjetnost filma*. U poznatoj emisiji *Večernji Urgant* na *Prvom kanalu*, glavnom kanalu javne ruske televizije, vodi rubriku *Idemo u kino, Oksana!* u kojoj preporučuje nove filmove ruskoj publici. Također, na *Radiju svjetionik* vodi emisiju *Sputnik filmskog gledatelja*. Često održava predavanja na temu filmske umjetnosti, sudjeluje u različitim filmskim festivalima i emisijama kao gost.

² U Rusiji je vrlo zamjetan proces prelaska emisijama s formatom tipičnim za javnu televiziju na internet platformi YouTube. Uglavnom se radi o formatu *talk show*, pritom je voditelj najčešće i urednik emisije. Na taj način autorima emisije, kao i njihovim gostima omogućuje se veća sloboda u razmatranju različitih tema. Jedna od takvih emisija je *#ещёнепознер*, emisija posvećena kulturnoj i političkoj sferi. Naziv emisije je igra riječima temeljena na sličnosti riječi *поздно* i *Познер*. Ruski izraz *ещё не поздно* na hrvatski jezik se prevodi kao još nije kasno. *Познер* je prezime jednog od najpoznatijih ruskih televizijskih voditelja i novinara. Voditelj emisije *#ещёнепознер* Nikolaj Solodnjikov ugostio je brojne poznate osobe, između ostalog i redatelje Andreja Zvjaginceva i Aleksandra Sokurova.

„Potpuno je sigurno da nitko iz nove generacije gledatelja nije gledao te filmove na velikom ekranu, to je već dovoljan razlog za njihovo prikazivanje, u ovom slučaju jedan od tih filmova je *Stalker*. Ideja je nastala vrlo jednostavno. Prije više od godinu dana pokrenuli smo filmoteku *Umjetnosti filma*. Filmoteka migrira, nije ograničena na jednu dvoranu, na jedno zdanje, to je jednostavno koncepcija prikazivanja filmova uz pratnju kuratora. Prikazivali smo puno različitih filmova, ali Tarkovski uvijek izaziva burnu reakciju. On je pravi pastor intelektualnih, radikalnih, estetski inovativnih do dan danas blockbustera, i mit o njegovoj nezanimljivosti razbija se empirijski. To jest, kada smo prikazivali tog samog *Stalkera* u Moskvi, dvorana s tisuću i pol mjesta kao da se zamrzнула na tri sata, ni jedan gledatelj nije izašao. U svijetu odavno postoji praksa ponovnog prikazivanja starih filmova, razumije se, ograničenog, pogotovo kada se napravi najnovija digitalna restauracija. Upravo to se dogodilo sa *Stalkerom*. Ta restauracija je imala izniman uspjeh u američkim kinima. Odlučili smo da i ruski gledatelji to zaslužuju. Trenutno prikazujemo taj film u deset gradova, skoro svugdje su dvorane potpuno popunjene, a u Moskvi i Peterburgu su sva mjesta rasprodana.“ (BFM.ru 2018)³

Reakcija publike na filmove Tarkovskog uvijek je težila krajnostima, ili je izrazito pozitivna ili je izrazito negativna. Kako je i sam Tarkovski primijetio: „Gledatelj ili upada u tvoj ritam (tvoj svijet), i postaje tvoj saveznik, ili ne upada, u tom slučaju nije došlo do kontakta. I tako neki ljudi postaju „tvoji“, a drugi ostaju stranci; i ja mislim da to nije samo potpuno prirodno, već i neizbježno.“ (Tarkovsky 1986: 120) Gledatelji su uvijek pronalazili i dalje pronalaze potpuno različite razloge zbog kojih im se sviđaju filmovi ovog redatelja. Ponekad su to potpuno jednostavna objašnjenja, sjećanja i emocije koji su se probudili u gledateljima tijekom promatranja filma, a ponekad su to duboka promišljanja i detaljne filozofske analize različitih problema ljudske egzistencije. S druge strane, kritičari Tarkovskog pronalaze u njegovim filmovima elitističnost, hermetičnost i nerazumljivost, te ne mogu razumjeti zašto bi itko tratio vrijeme na njihovo gledanje. Bilo kako bilo, filmovi ovog redatelja nikoga ne ostavljaju ravnodušnim.

Tarkovski je živio i djelovao većinu svog života u SSSR-u. Bio je okružen sovjetskim filmovima čija je poetika tada bila dominantna. Tijekom studentskih dana, u vrijeme kada su se formirali njegovi pogledi na stvaranje filma, zbog političke zatvorenosti Sovjetskog Saveza rijetko je bio u prilici pogledati filmove iz zapadnih zemalja:

³ Svu literaturu s engleskog i ruskog sam samostalno prevela.

„Nismo vidjeli dovoljno filmova (a sada, znam, studenti Instituta gledaju ih još manje) zato što su se profesori i oni vlasti bojali štetnog utjecaja zapadnih filmova koje su studenti mogli shvatiti manje kritično nego što su trebali... Naravno, to je apsurdno: kako bilo tko može zaobići suvremene svjetske filmove i dalje postati profesionalac; studenti su reducirani, čini se, na izmišljanje tople vode. Može li se zamisliti slikar koji ne ide u muzeje ili u ateljee svojih prijatelja, ili pisca koji ne čita knjige? Snimatelj koji ne gleda filmove? – da, evo ga, student Državnog instituta kinematografije koji je odvojen od postignuća svjetske filmske industrije za vrijeme studiranja u Institutu.“ (Tarkovsky 1986: 90)

Unatoč takvoj situaciji njegovo stvaralaštvo znatno odskače od tadašnje dominantne struje sovjetske umjetnosti. Zahvaljujući svojim osobitim pogledima na filmsku umjetnost i zadaću redatelja kao umjetnika, Tarkovski je svoje filmove snimio poprilično osebnim i prepoznatljivim stilom. U ovome radu analizirat će se posebnosti redateljskog stila Tarkovskog i pokušat će se odgovoriti na pitanje: što je ono što čini filmove ovog redatelja i njegov stil tako prepoznatljivim? U svrhu analize odabrana su tri filma: *Ivanovo djetinjstvo* (rus. *Иваново детство* 1962), *Zrcalo* (rus. *Зеркало* 1974). i *Stalker* (rus. *Сталкер* 1979). Razlozi takvog odabira filmova su sljedeći: *Ivanovo djetinjstvo* je prvi dugometražni film Tarkovskog, i u njemu su po prvi put iskorišteni postupci koji su karakteristični i za njegove druge filmove. *Stalker* i *Zrcalo* su odabrani zbog što su, prema mojem subjektivnom mišljenju, to doista najpopularniji filmovi Tarkovskog kod publike.

1.2. REDATELJ KAO AUTOR

U teoriji i kritici filmske umjetnosti, kao i u popularnoj suvremenoj kulturi, široko je rasprostranjena ideja o redatelju kao autoru filma. Teorija autorstva (eng. *auteur theory*) pojavila se u kasnim četrdesetim godinama dvadesetog stoljeća u Francuskoj, a sam termin skovao je američki filmski kritičar Andrew George Sarris. U svojem eseju *Bilješke o teoriji autorstva* iz 1962. godine Sarris je naveo tri premise na kojima se temelji ova ideja. Kriterij vrijednosti filmskog djela je tehnička kompetentnost redatelja, kao i jedinstvenost osobnosti redatelja. Treća premisa odnosi se na unutarnje značenje filma kao umjetnosti, a prema Sarrisu ono je rezultat tenzije između redateljeve osobnosti i njegova materijala (Sarris 1962: 2-3).

Treba spomenuti i važnost Andréa Bazina i Alexandra Astruca za razvoj takvog pogleda na filmsku umjetnost. Francuski filmski kritičar i teoretičar A. Bazin 1951. godine suosnovao je poznati časopis *Cahiers du cinéma*, te je na njemu radio kao glavni urednik do

kraja svojeg života (Hrvatska enciklopedija: Bazin André). „*Cahiers du cinéma* od početka je bio kritičan prema dominantnim strujama u francuskome filmu. Napisi F. Truffauta i drugih budućih autora Novoga vala (J. L. Godard, C. Chabrol, J. Rivette...) 1950-ih godina utemeljili su kritičarsku politiku autora, zalagali se za individualistički pristup filmu, ponovno su utvrdili značajnost mnogih podcjenjivanih redatelja i žanrova te su skretali pozornost na nepoznatije kinematografije. Djelovanjem u razdoblju od travnja 1955. do 1975. *Cahiers du cinéma* postao je najutjecajniji časopis u povijesti filma.“ (Hrvatska enciklopedija: *Cahiers du cinéma*) Kritičari, ujedno i budući istaknuti redatelji Novog vala koji su se okupljali oko ovog časopisa, suprotstavili su se tradiciji scenarističke kinematografije u kojoj je redatelj sveden samo na uprizeritelja teksta. Od A. Astruca preuzeli su ideju o „kameri-nalivperu“ kao sredstvu preciznog iskaza autorovih zamisli, te o „filmskom rukopisu“ koji je individualan (Hrvatska enciklopedija: Novi val, Astruc Alexandre).

Tarkovski je također nekoliko puta iznio pretpostavku o redatelju kao autoru u svojoj knjizi *Klesanje u vremenu*. U tom kontekstu interesantna je ideja o idealnom filmu. Prema zamisli Tarkovskog, radi se o snimljenom cjelokupnom životu neke osobe, od rođenja do smrti. Tarkovski je zamijetio kako bi bilo zanimljivo vidjeti kako takav ogroman filmski materijal pod rukama različitih redatelja poprima potpuno drugačiju završnu formu (Tarkovsky 1986: 65). Također, isticao je važnost redatelja za koordinaciju cjelokupnog tima koji radi na ostvarenju filma. Početna koncepcija redatelja mora prožimati rad svih ostalih članova tima. Ona mora ostati netaknuta, unatoč raznim problemima s kojima se redatelj susreće tijekom snimanja. Kako bi se to ostvarilo, redatelj mora biti dosljedan i beskompromisan, kako prema drugima, tako i prema sebi samome. Prema Tarkovskom, slijeđenje jedne ideje odlika je istinskih genija. Na takav način veliki umjetnici nikad ne mogu biti zamijenjeni s nekim drugim:

„Smatram da je najizrazitiji dokaz genijalnosti kada autor slijedi svoju koncepciju, svoju ideju, svoj princip, tako nepopustljivo da ima ovu istinu uvijek pod svojom kontrolom, nikada ju ne puštajući, čak niti radi vlastitog uživanja u svojem radu.

Postoji nekoliko genija u filmskoj umjetnosti: pogledajte Bressona, Mizoguchija, Dovženka, Paradžanova, Buñuela: nijedan od njih ne može se zamijeniti s bilo kim drugim. Umjetnik takvog kalibra slijedi jednu ravnu liniju, iako za to treba platiti ogromnu cijenu; ne bez slabosti ili čak, doista, povremene neuvjerljivosti; ali uvijek u ime jedne ideje, jedne koncepcije.“ (ibid.: 76-78)

1.3. JEDINSTVENOST FILMSKE UMJETNOSTI

Kao jednu od polaznih i nezaobilaznih postavki svojeg poziva Tarkovski je često navodio jedinstvenost filmske umjetnosti. Smatrao je da je njegova zadaća kao redatelja i umjetnika izjednačiti važnost filma s drugim umjetnostima, npr. glazbom, književnošću i sl. (Tarkovskij 2008: 91) Iz istog razloga on se protivio preuzimanju postupaka iz drugih umjetnosti i njihovog nepromišljenog prenošenja u film kroz ustaljene načine stvaranja filmskih djela. To se može zamijetiti u njegovom odnosu prema scenariju, priči, mizansceni, montaži i drugim aspektima filma. Umjesto toga, Tarkovski je nastojao pronaći mogućnosti ostvarenja filmske umjetnosti koje su svojstvene samo njoj, a elemente drugih umjetnosti uklapao je u svoja filmska djela na nove, dotad neviđene načine. Kako bi ostvario svoju koncepciju redateljskog poziva, iznašao je brojne originalne metode rada nad filmom:

„Očigledno, najteže je stvoriti za sebe vlastitu koncepciju, ne bojeći se njezinih okvira, čak i najtvrdokornijih, i slijediti ju. Najlakše je biti eklektičan, podređivati se šablonama, kojih u našem profesionalnom arsenalu ima dovoljno. I umjetniku je lakše, i gledatelju je jednostavnije. No najstrašnija opasnost pritom je izgubiti se.“ (Tarkovskij 1990)

Pri stvaranju filmova on je na prvo mjesto stavljao autorsku zamisao, koja treba prožimati cjelinu umjetničkog djela i rad cijelog tima, te treba u konačnici ostati očuvana bez obzira na sve poteškoće s kojima se autor susreće u radu (ibid.). Naravno, u takvoj perspektivi nema mjesta za konzumerizam i film kao zabavnu industriju. Tarkovski je zadaću redatelja usporedio s kiparstvom. Materijal s kojim barata redatelj je samo vrijeme. Poput kipara, redatelj zadržava potrebne segmente vremena, a odbacuje sve što mu je nepotrebno. On oblikuje vrijeme, odakle i sam naziv njegove knjige *Klesanje u vremenu*. (Tarkovsky 1986: 63-64) Tarkovski je imao zanimljivo stajalište o ulozi filmske umjetnosti u ljudskim životima. Smatrao je da je potencijal filmske umjetnosti ogroman i često ga je dovodio u vezu s religioznošću. Film je za njega jedna od formi spoznavanja svijeta i sredstvo pomoću kojeg se može doći do apsolutne, spiritualne istine:

„Religiju, filozofiju, umjetnost — ta tri stupa na kojima se drži svijet — čovjek je izmislio kako bi simbolički materijalizirao ideju beskonačnosti (...). Čovječanstvo nije našlo ništa drugo s takvim ogromnim značajem.“ (Tarkovskij 2008: 20)

Pretpostavke o autorskoj ulozi redatelja, jedinstvenosti filmske umjetnosti i važnoj ulozi koju ona potencijalno može imati u ljudskim životima prožimaju sve aspekte

umjetničkih djela ovog redatelja. O njima i prikladnim primjerima iz filmova će biti više riječi u idućim poglavljima ovog rada.

2. RAZRADA

2.1. PRIPOVJEDNA STRUKTURA

Ivanovo djetinjstvo je prvi dugometražni film Andreja Tarkovskog iz 1962. godine koji je uslijedio poslije nekoliko kraćih studentskih filmskih radova. Nakon što je film osvojio prestižnu nagradu *Zlatni lav* u Veneciji, Tarkovski se po prvi puta proslavio na svjetskoj filmskoj sceni. Filmska kuća Mosfilm⁴ isprva je realizaciju filma povjerila Eduardu Gajkoviču Abalovu, ali je odlukom iz 1960. godine odlučeno da se rad na filmu prekida zbog nezadovoljavajuće kvalitete snimljenog materijala. 1961. godine Mosfilm je odlučio obnoviti rad na filmu, zadaća redatelja i scenarista povjerena je Andreju Tarkovskom, a uloga snimatelja dodijeljena je Vadimu Ivanoviču Jusovu⁵. (Turovska 1991: 31-32) Scenarij filma temelji se na pripovijesti *Ivan* pisca Vladimira Osipoviča Bogomolova⁶, u koju je Tarkovski unio brojne promjene kako bi od nje napravio filmski scenarij. Tarkovski je od samih početaka svojeg stvaralaštva smatrao da scenarij u idealnom slučaju treba pisati sam redatelj filma (Tarkovskij 1990), te je u skladu s time Bogomolovljevu priču prilagodio i uklopio u svoju autorsku koncepciju. Priča *Ivan* napisana je 1957. godine i ubrzo je stekla iznimnu popularnost. Postala je dijelom antologija i prevedena je na više od dvadeset jezika. Verzija scenarija Tarkovskog druga je po redu, prva pripada iskusnom scenaristu Mihailu Grigorjeviču Papavi i potječe iz 1957. godine. Pišući scenarij, Papava je izmijenio Bogomolovljev siže. Prvi dio scenarija bio je posvećen mladom izviđaču. U drugom dijelu poručnik Galjcev slučajno je u vlaku susreo Ivana, za kojeg je mislio da je stradao u ratu. Saznao je da je Ivan u braku te da očekuje rođenje djeteta. Papava je pri izradi scenarija odlučio ukloniti tragičnost, koju je sadržavalo samo književno djelo. Novonastalu priču

⁴ Mosfilm je osnovan davne 1923. godine i uskoro je postao važnim dijelom sovjetske kulturne scene. Sredinom 20-ih godina prikazao je filmove Sergeja Ejzenštejna, Ljeva Kulješova, Vselovoda Pudovkina i drugih. Pod okriljem Mosfilma nastali su brojni klasici ruske filmske umjetnosti, te on i dan danas zadržava status vodećeg filmskog studija Ruske Federacije. Tarkovski je u suradnji s Mosfilmom producirao sljedeće dugometražne filmove: *Ivanovo djetinjstvo*, *Andrej Rubljov*, *Solaris*, *Zrcalo* i *Stalker*. (Oficial'nyj sajt FGUP «Kinokoncern «Mosfil'm»)

⁵ Zahvaljujući suradnji s Tarkovskim, Jusov se proslavio kao snimatelj. Suradnja između dvojice umjetnika bila je izrazito bliska, pa tako Tarkovski ponekad čak govori o Jusovu kao o suautoru svojih filmova. Zajedno su surađivali na filmovima *Ivanovo djetinjstvo*, *Andrej Rubljov*, *Solaris* nakon čega su im se putevi razišli. Jusov je surađivao i s drugim poznatim redateljima, naprimjer Sergejem Bondarčukom i Georgijem Danelijem.

⁶ Vladimir Bogomolov sovjetski je i ruski pisac. U nekoliko navrata borio se u Drugom svjetskom ratu, za svoje zasluge nagrađen je medaljama i ordenima. Autor je nekoliko proznih djela, romana *Trenutak istine* (*U kolovozu četrdeset četvrte*), pripovijesti *Ivan*, *Zosja* i drugih priča. Ona se odlikuju dokumentarnošću i vojnom tematikom, te su prevedena su na brojne jezike. (Književna enciklopedija)

nazvao je *Drugi život*, naslov je dodatno ukazivao na činjenicu da je darovao život protagonistu. Takva izmjena bila je u neskladu sa samom stvarnošću, zato što su mladi izviđači u službi vojske često tragično završavali. Također, sudbina glavnog junaka u originalu ima nesretan kraj. Uz Bogomolovljevu intervenciju iduća verzija scenarija bila je puno bliža k originalu. (Turovska 1991: 36-37)

Tarkovski je bio čvrstog stajališta da scenarij nije jedan od književnih žanrova niti treba težiti tome da postane završeno književno djelo. Scenarij se mora od početka zamišljati kao budući film. (Tarkovskij 1990) S obzirom na to da je u Ivanovom djetinjstvu riječ o ekranizaciji književnog djela, zanimljivo je kakav stav njegov redatelj ima o tom aspektu filmske umjetnosti. U svojoj knjizi *Klesanje u vremenu* Tarkovski je zamijetio da ne mogu sva prozna djela biti ekranizirana. Neka djela posjeduju cjelovitost koja nije podložna dijeljenju. Tu kategoriju književnih djela zapravo čine remek-djela, u njima se zamjećuje zadivljujuća osobnost autora te se samo u nekome tko je ravnodušan i prema prozi i prema filmu može probuditi želja za njihovim ekraniziranjem. (Tarkovsky 1986: 15) Druga kategorija proznih djela, tj. onih koja se mogu ekranizirati, odlikuje se jasnoćom i čvrstoćom strukture, originalnošću ideje i u takvim djelima naglasak nije na estetskom razvoju sadržanih misli. Prema mišljenju Tarkovskog, Bogomolovljeva priča *Ivan* nedvojbeno pripada potonjoj skupini. (ibid.:16) U originalu, priča je ispričana kroz perspektivu poručnika Galjceva, napisana je izrazito dokumentarnim stilom te sadrži brojne detalje svakodnevice ratnog vremena. Tarkovski je u svom filmskom djelu jasno prikazao jedan od glavnih motiva Bogomolovljeve pripovijesti – djetinjstvo kao konačni period Ivanova života:

„Naš film je usmjeren protiv rata, protiv rata koji narušava prirodni tijek života i ne ubija samo fizički, već i duhovno. To je film o pogubljenom djetinjstvu, koje sadrži svu našu budućnost, budućnost svijeta.“ (Venecijanski filmski festival 1962)

Radnja filma *Ivanovo djetinjstvo* odvija se u vrijeme Drugog svjetskog rata i prati sudbinu dvanaestogodišnjeg dječaka Ivana Bondarjeva. Film započinje prikazom Ivanovog sna, nakon kojeg se on budi i biva zarobljen od strane ruskih vojnika. Oni ga odvede mladom poručniku Galjcevu koji ga ispituje i dobiva naredbu od svojih nadležnih da ga mora dobro tretirati. Kroz ispreplitanje snova, sjećanja i svakodnevice rata doznajemo da su njegovu obitelj ubili nacisti te da je ostao sasvim sam. Isprva se pridružio partizanima, a zatim odredu kojeg je predvodio pukovnik Grjaznov. Potaknut željom za osvetom, Ivan inzistira na tome da pomogne protunacističkim snagama. U zadnjem dijelu filma zajedno s Holjinom i Galjcevim

on u ulozi izviđača odlazi u vojnu misiju čiji se ishod ne prikazuje u filmu. Na kraju se prikazuje sovjetska okupacija Berlina. Poručnik Galjcev pronalazi u njemačkom arhivu dokument s Ivanovom slikom i potvrdom o smaknuću. U film je umetnuta i kratka dokumentarna snimka iz okupiranog Berlina, koja prikazuje mrtva tijela Goebbelsa i njegove djece. Nakon takvog potresnog završetka, film se još jednom, po posljednji put vraća Ivanovu sjećanju. Posljednji kadrovi prikazuju idiličnu scenu u kojoj se Ivan i malena djevojčica vesele i trče po plićaku.

I upravo je svijet Ivanovih sjećanja i snova glavna promjena koju je Tarkovski unio u originalnu priču. Naravno, iz takvog pristupa proizlazi nelinearno ispričana fabula:

„Film se cijelo vrijeme kreće kroz katastrofe. Tome, što smo mi navikli nazivati „brigama“, skoro uopće nema mjesta. Ubojstvo majke je trauma, ono se ne može preboljeti suzama i tugovanjem. Rat je trauma koju je nemoguće prihvatiti. Nasilje nad duševnim stanjem čovjeka je totalno. No upravo iz te totalnosti, iz praktične nemogućnosti jednostavnog, čovječnog rađa se skoro pa neizdrživa duhovna potreba za idealnim. Iz apsolutne disharmonije – san o apsolutnoj harmoniji.“ (Turovska 1991: 18)

Za razliku od filma *Ivanovo djetinjstvo*, koji nam u svojoj cjelini otkriva jasan princip organizacije filmskog materijala s pomoću izmjena i ispreplitanja stvarnosti i sjećanja, film *Zrcalo* iz 1974. u svojoj cjelini ne otkriva jasno načelo organizacije filmskog sadržaja. Film se najvećim dijelom temelji na autobiografskim elementima života samog Tarkovskog. Unatoč tome, važni i poznati dijelovi života Tarkovskog kao što su njegova redateljska profesija i stvaralaštvo izostavljeni su iz filma. Na njih se samo jednom usputno upućuje, u sobi glavnog lika vidimo plakat za film *Andrej Rubljov*. Umjesto toga, film se svojim glavnim dijelom temelji na sjećanjima na dom djetinjstva, na obiteljske odnose i ratna događanja. Iz čitave strukture filma mogu se izdvojiti dijelovi filma ispričani iz perspektive glavnog lika Alekseja. Ponovno se javlja tema sjećanja na djetinjstvo, ali ovaj put iz perspektive odraslog čovjeka. Prisutnost Alekseja se prvenstveno otkriva kroz njegov glas, on je pripovjedač. Aleksej se kroz snove neprestano prisjeća kuće iz djetinjstva koja je pripadala njegovom djedu, a u kojoj se on rodio. On opisuje te snove i osjeća koje oni u njemu bude istovremeno s njihovim vizualnim prikazom. Ono što se posebno izdvaja u ovome dijelu filma jest ocrtavanje djetinjstva kao perioda u kojem su otvorene brojne mogućnosti i sudbina nije odredila strože granice u kojima se osoba mora kretati. Upravo ovakav potencijal djetinjstva donosi glavnom liku osjećaj velike radosti:

„I čekam, i ne mogu dočekati taj san u kojem ću opet vidjeti sebe kao dijete i ponovno se osjetiti sretnim zato što je sve još ispred, zato što je sve još moguće...“ (Tarkovskij 1974)

Aleksej se prisjeća svoje majke Marije Nikolajevne te odsutnosti oca koji je otišao 1935. godine, kao i njegovog kasnijeg povratka, te ratnih zbivanja i evakuacije iz Moskve u rodni kraj. Osim samih sjećanja, film prikazuje odnos Alekseja i njegove bivše žene Natalije, te njihova sina jedinca Ignata. Izmjenjuju se tri vremena radnje: predratno, ratno i poslijeratno. Alekseja kao odraslu osobu gotovo nikad ne vidimo u kadru, što se objašnjava time da je dio priče doslovno prikazan iz njegove perspektive. Osim što pripovijeda, on također stupa u dijalog s drugim likovima. Aleksejevu pojavu vidimo nejasno tek na trenutak, gotovo neprimjetno, u pozadini pokraj Natalije u sceni sa Španjolcima. Također, u istoj sekvenci se na sekundu pojavljuje krupni plan Alekseja koji sa zanimanjem sluša priču Španjolca. Zbog naglog načina na koji je ovaj kadar prekinut, on se doima poput greške u filmu te se kamera naglo vraća na prikaz Španjolca koji uzbuđeno pripovijeda svoju priču. Film nas vodi kroz sjećanja glavnog lika na djetinjstvo sve do njegovih posljednjih dana života. Alekseja potkraj filma vidimo na samrtnoj postelji, pritom mu je lice zakriveno pregradom, i vidimo samo njegovo tijelo pod plahtom i otkrivenu ruku.

U *Zrcalu* se pojavljuju i druge scene, nemotivirane izravno Aleksejevom perspektivom. Tako se često pojavljuju crno-bijeli dokumentarni i igrani prikazi rata koji se čine dijelom općenite perspektive ljudske povijesti. Između ostalog, prikazuje se snimljena iz zraka nuklearna katastrofa izazvana bacanjem atomske bombe. Također, pojavljuju se i scene s fantastičnim elementima, u kojima se ponekad presijecaju i likovi iz različitih vremenskih slojeva filma. Neki kadrovi čine se motivirani individualnim perspektivama njegovih roditelja. O koherentnoj narativnoj liniji u ovome filmu ne može se govoriti. Priča je ispričana nelinearno, izmjenjuju se prošlost i sadašnjost, kao i perspektive iz kojih je priča ispričana, a u nekim scenama se njihovi elementi spajaju u neku novu, fantastičnu vrstu stvarnosti. Sporedni likovi se pojavljuju u priči bez ikakvog objašnjenja, te kasnije isto tako i nestaju iz priče. Mnoga pitanja koja se otvaraju prilikom gledanja filma ostaju neodgovorena. Tako ne saznajemo koji je uzrok loših odnosa između Alekseja i Natalije, kao ni koji je konkretan uzrok svađe između njega i njegove majke te zašto se on osjeća krivim. Odgovor na posljednje pitanje tek se nazire u filmu. Aleksej govori kako mu je majka htjela sugerirati kako da živi i što će ga učiniti sretnim. Na kraju filma otkrivamo da je glavni lik na samrtni, iako se na početku filma činilo da boluje samo od angine, te ne doznajemo koja bolest je

uzrokovala tako teško stanje. Svaka nova sekvenca donosi djelomične informacije koje se tijekom filma slažu u nepotpunu priču.

Ovaj film Tarkovskog prešao je vrlo dug i kompliciran put od početne ideje do konačnog ostvarenja. Tarkovski je započeo svoj rad nad autobiografskim projektom kojemu je dao naziv *Ispovijed*. Zamisao je u potpunosti bila posvećena ideji majke. S obzirom na to da je Tarkovskom pomisao na smrt majke bila nepodnošljiva, odlučio je uz pomoć filma dokazati neponovljivost i besmrtnost majke na temelju analize karaktera. Međutim, pritom je razmatrao metode snimanja koje su izazvale sablazan ne samo kod povjerenstva za odobrenje filma, već i kod njegovih kolega. Ideja scenarija pokazuje utjecaj koji je televizija u to vrijeme počela imati na filmsku umjetnost. Tarkovski je htio snimiti film u obliku detaljnog intervjua, karakterističnog za televiziju, u kojem će postići estetsku vrijednost svojstvenu filmskim djelima. Glavni sloj filma trebao se sastojati od razgovora voditeljice, odnosno psihijatrice, s pravom majkom Tarkovskog – Marijom Ivanovnom Mišnjakovom. Pritom je dio pitanja bio vezan uz općenite teme, nalik pravom televizijskom intervjuu. Preostala pitanja podsjećala su na psihoanalitičku terapiju zato što su bila poprilično intimnog karaktera: ona su se ticala vjere, odnosa prema mužu i djeci, najsretnijih i najtužnijih proživljenih događaja, itd. Drugi sloj filma trebao se sastojati od igranih epizoda o autorovim sjećanjima na djetinjstvo. Naposljetku, treći dio je trebao prikazati dokumentarne snimke⁷. Ono što je izazvalo brojne polemike bila je činjenica da je Tarkovski htio snimiti svoju majku bez njezina znanja. Jedan od razloga zbog kojih je Jusov odbio sudjelovati u snimanju ovog filma bio je upravo postupak snimanja skrivenom kamerom. Georgij Ivanovič Rerberg izabran je za novog snimatelja. Od početne ideje se u konačnom filmu, između ostalog, zadržala i ideja televizijskog intervjua u obliku prologa. Ignat na samom početku filma uključuje televizor i prikazuje se uspješna seansa liječenja mladića od mucanja. (Turovska 1991: 100-105)

Rad na filmu *Zrcalo* ponovno je započeo 1973. godine, kada je predan završni scenarij pod nazivom *Bijeli-bijeli dan*. Naslov je posuđen iz pjesme Arsenija Tarkovskog, a scenarij su zajedno napisali Tarkovski i Aleksandr Nikolajevič Mišarin. Filmu je prije puštanja u javnost dano novo ime – *Zrcalo*. Ovakav naziv dopušta brojne interpretacije, a jednu od njih predlaže i Turovska, koja ga objašnjava riječima iz prethodnog filma Tarkovskog *Solaris*: „čovjeku

⁷ Turovska u svojoj knjizi ne definira kakve je točno dokumentarne snimke Tarkovski planirao uklopiti u svoje filmsko djelo. Možemo samo pretpostaviti da se radilo o snimkama raznih povijesnih događaja, kao što je to slučaj u *Zrcalu*.

nije potreban kozmos, već zrcalo samog sebe“ (Turovska 1991: 104) 1974. godine završen je proces snimanja, i film je pušten u javnost, ali u jako ograničenom broju projekcija, tako da je trebalo proći nekoliko godina kako bi film postao poznat širem dijelu javnosti. (ibid.: 112)

Pisanje scenarija za film *Stalker* započelo je sredinom 1975. godine (Strugacki 1998), a film je završen 1979. godine. Tijekom tog perioda film je tri puta sniman iznova, dva puta je došlo do uništavanja filmske vrpce (Doljin 2018), a nastalo je više od devet verzija scenarija (Strugacki 1998). Scenarij su napisala braća Strugacki, Arkadij Natanovič i Boris Natanovič, autori brojnih znanstvenofantastičnih djela na kojima su zajedno radili. Prvobitni scenarij pod nazivom *Stroj želja* temelji se na njihovoj pripovijesti *Piknik na rubu puta* iz 1972. godine, a kasnije su u njega unesene brojne značajne izmjene. Ne može se reći da se radi o ekranizaciji s obzirom na to da je scenarij izgrađen na temelju tek nekih od motiva *Piknika na rubu puta* i ne slijedi u potpunosti radnju pripovijesti. (Turovska 1991: 125-127) Iako u špici filma nije naveden kao suautor scenarija, Tarkovski je sudjelovao pri njegovom pisanju dajući upute braći Strugacki. Prisjećajući se složenog zadatka koji im je povjeren, Boris Strugacki je napisao sljedeće:

„Već sam govorio i pisao ranije da je raditi nad scenarijem *Stalkera* bilo nevjerojatno teško. Glavna teškoća bila je u tome da je Tarkovski, budući da je bio filmski redatelj, još i k tome genijalni filmski redatelj, vidio stvarni svijet drugačije od nas, gradio je svoj zamišljeni svijet budućeg filma drugačije od nas i prenijeti nam tu svoju iznimno individualnu viziju on, u pravilu, nije mogao – takve stvari nisu podložne verbalizaciji, nisu još izmišljene riječi za to, nemoguće je, čini se, takve riječi izmisliti, a možda ih ni ne treba izmišljati. (...) u praksi se rad pretvarao u beskonačne, iscrpljujuće diskusije koje su ponekad dovodile do bespomoćnog očajaja, za vrijeme kojih je redatelj, mučeći se, pokušavao objasniti što treba od pisaca, a pisci su se u mukama pokušavali snaći u toj zbrci gesta, riječi, ideja, slika i predstaviti si u konačnici kako točno (običnim ruskim slovima, na čistom listu najobičnijeg papira) izraziti to neobično, jedino neophodno, potpuno neobjašnjivo što se trudi njima, piscima, protumačiti redatelj. U takvoj situaciji moguća je samo jedna metoda – metoda pokušaja i pogreške.“ (Strugacki 1998)

Filmska vrpca prve verzije *Stalkera* uništena je gotovo u potpunosti. Montažerka Ljudmila Borisovna Fejginova je u intervjuu s Turovskom rekla da se od pet tisuća snimljenih metara sačuvalo tek nekoliko zasebnih kadrova. Kao razlog takvog nemilog događaja navodi nepažnju, iako se često može čuti i teorija da je Tarkovski sam uništio filmsku vrpcu jer je bio

nezadovoljan dotad snimljenim materijalom i htio je započeti snimanje iznova. Takve navode Fejginova smatra nedobronamjernima. (Turovska 1991: 147-148) Nakon ovakvog razvoja događaja Tarkovski je promijenio dotadašnjeg snimatelja Rerberga. Iznova je pristupio radu na filmu, i ovom prilikom je zahtijevao potpuno drugačiji lik Stalkera u odnosu na svojeglavog mladog stalkera Alana iz prve verzije filma. No, konkretnije upute braća Strugacki nisu dobila, ali su ipak u nekoliko dana uspjeli napisati još jednu verziju scenarija: „To je bio sat očajavanja. Dan očajavanja. Dva dana očajavanja. Treći dan smo izmislili Stalkera-jurodiva. Tarkovski je bio zadovoljan i film je ponovno snimljen.“ (Strugacki 1998) Tarkovskom su odobrili nova sredstva za snimanje filma. Ipak, nakon neuspjelog prvog pokušaja snimanja filma, ponovni rad na filmu nije prošao bez problema. Snimatelji su se dva puta mijenjali i scenarij se ponovno prerađivao. Prvo je tu dužnost obnašao Leonid Ivanovič Kalašnjikov, da bi uloga glavnog snimatelja na kraju pripala Aleksandru Leonidoviču Knjažinskom. (Doljin 2018)

Ovaj film ima puno pregledniju narativnu strukturu od *Zrcala*, ali i od *Ivanovog djetinjstva*. Fabula je izložena linearno i konzistentno, vrijeme trajanja radnje je jedan dan. Na početku filma u kratkom predgovoru koji se prikazuje u obliku odlomka zapisanog intervjua saznajemo za postojanje područja pod nazivom Zona, fenomena koji je nastao zbog neobjašnjenog uzroka. Vojska koja je poslana u Zonu nikada se nije vratila, i tada je to područje okruženo policijskim kordonima. U filmu se pojavljuju tri protagonista: Stalker, Pisac i Profesor. Ne saznajemo njihova prava imena, već samo njihove nadimke. Stalker, unatoč protivljenju svoje žene, vodi Pisca i Profesora u i kroz Zonu. Sam nadimak Stalker označava poziv čovjeka koji vodi ljude kroz Zonu. Druga dva nadimka također označavaju profesije kojima se bave likovi. Cilj njihovog putovanja je doći do Sobe u kojoj se ispunjavaju najskrivnije želje onoga tko u nju uđe. Pritom im Stalker objašnjava pravila po kojima funkcionira Zona, koja oni moraju slijediti kako ne bi poginuli na tom opasnom putu. Zona je kompliciran sustav zamki kroz koje ona propušta nesretne ljude, ljude koje su ostali bez nade, smatra Stalker na temelju dugogodišnjeg iskustva vođenja ljudi u Zonu. Trebaju slijediti jedan drugog gotovo pa u stopu po putanji koju cijelo vrijeme određuju bacanjem triju matica za koje su zavezana tri dugačka zavoja. Nikada se ne smiju vraćati istim putem niti čekati. I iako se cilj nalazi na udaljenosti od dvjesto metara, oni moraju do njega doći okolnim putem jer se ne smiju koristiti izravnim putem. Nakon iskušenja kojima ih izlaže Zona, napokon dolaze do toliko željene prostorije, no ne ulaze u nju. Profesor razmišlja da uništi Sobu uz pomoć bombe koju je sakrio u ruksak, no na kraju odustaje od te ideje. Pisac ne želi ući u Sobu jer smatra da

ne može znati kakve podle želje se kriju u njegovoj podsvijesti i želi sačuvati cijelo čovječanstvo od njih. Stalker također odbija ući u Sobu, jer smatra da mu njegov poziv to ne dopušta. Na kraju se vraćaju odakle su i došli. Stalker odlazi svojoj obitelji – ženi i kćeri Martiški. Zadnji kadrovi prikazuju Martišku koja telepatski pomiče predmete.

2.2 LOGIKA POEZIJE

Tarkovski je razlikovao dva načina povezivanja filmskog materijala u cjelinu. Postoji tradicionalni način koji prikazuje linearan, logičan razvitak fabule. Sekvence se pritom objedinjuju pomoću apstraktnog poimanja reda ili je naglasak na samim likovima. I jedan i drugi način Tarkovski osuđuje kao pojednostavljeno tumačenje složenosti života. Umjesto takvog pristupa, Tarkovski je osmislio koncept *logike poezije*. Pritom je važno napomenuti da on pod poezijom nije podrazumijevao književni žanr, već asocijativan način povezivanja materijala koji rezultira nelinearnim prikazom fabule. Misao vodilja prilikom organiziranja materijala je logika ljudske misli. Umjesto prikazivanja same priče i pružanja gledatelju više ili manje gotove predodžbe, redateljeva narativna logika prenosi na gledatelja emocije i izaziva određenu reakciju. Samim time publika ima važnu ulogu u interpretaciji i stvaranju značenja djela. S obzirom na to da organizacija materijala nije podređena uobičajenim pravilima, gledatelju se daje velika sloboda u interpretaciji viđenog i nastaju doista vrlo raznolika tumačenja jednog te istog filmskog djela. Pomoću logike poezije, smatrao je Tarkovski, potencijal filmske umjetnosti može doći do punog izražaja i odmiče se od tradicije kazališta. (Tarkovsky 1986: 18-22)

Svijet *Ivanovog djetinjstva* Turovska naziva svijetom rascijepljenim na dva dijela, tj. radi se o svijetu Ivanove mašte i o svijetu ratne svakodnevice. (Turovska 1991: 9) Prikazi tih svjetova ne samo da se izmjenjuju, već se njihove stvarnosti isprepliću i prelijevaju jedna u drugu. I upravo je prijelazu između njih Tarkovski pristupio na vrlo zanimljiv i inovativan način. Film započinje krupnim planom Ivana koji gleda kroz paučinu, nakon kojeg ubrzo slijedi motiv leta – radosni Ivan se na sunčan dan uzdiže iznad šume i spušta se sa uzvisine na kojoj se ona nalazi prema tlu. U ovom dijelu dva puta je iskorištena ptičja perspektiva. Nakon krupnog plana glavnog lika, kamera se uzdiže kako bi pokazala široku perspektivu krajolika u kojem se Ivan nalazi – šumu na uzvisini i rijeku u nizini. Također, ptičjom perspektivom prikazuje se Ivanov let i njegovo spuštanje prema nizini. Iduća sekvenca započinje dinamičnim kadrom koji pokazuje pustu, grudavu zemlju izrijedka pokrivenu mrtvim granama te završava profilom Ivana koji osluškuje pjev kukavice. On gleda zraku sunca koja

prosijava kroz lišće, nakon čega se okreće i vidi svoju majku. Trči prema njoj, pije iz vjedra koje je ona donijela i razgovara s njom. Ona mu se smiješi. Radostna atmosfera se naglo prekida, sanjivu glazbu odjednom zamjenjuje buka, iznenadnim prelaskom u krupni plan prikazuje se šokirano majčino lice. Uz krik „Mama!“ koji se čuje iz pozadine, Ivan napušta svijet djetinjstva i budi se u drugom – svijetu rata. Buđenje je popraćeno žabljom perspektivom. Ispostavlja se da je Ivan na prvom katu i on se ponovno spušta, ovaj put u prizemlje stare drvene kuće. Njegov izlazak je ponovno popraćen žabljom perspektivom. On izlazi u svijet hladnoće, opustošene zemlje i vodom pokrivenih područja u kojima će raditi kao izviđač.

Već se u ovom kratkom prikazu može zamijetiti puno zakonomjernosti na kojima je izgrađen svijet *Ivanovog djetinjstva*. Važni su prostorni odnosi gore i dolje naznačeni ptičjom i žabljom perspektivom, a koji upućuju na razdijeljenost Ivanovog svijeta. Ivan pokazuje istinsku sreću kad se nalazi u šumi na uzvisini i kada leti. Svako spuštanje donosi nove elemente s negativnom konotacijom. Prvo spuštanje, prema mojem mišljenju, izaziva laganu dozu nelagode zbog njegove brzine i oštrog nagiba. Također, ono završava prikazom opustošene zemlje i mrtvog granja koja se lako može dovesti u vezu s mizanscenom rata. Pri idućem spuštanju s prvog kata u prizemlje Ivan stavlja šubaru na glavu, očito zbog hladnoće koju osjeća izvana. Dakle, svako spuštanje prikazuje sve dublje poniranje u stvarnost rata. Važni su i oprečni motivi vode i vatre. Vatra ima pozitivan predznak, npr. zrake sunca i toplina dana u kojem Ivan uživa, a voda ima negativnu konotaciju. Na samom početku se pokazuje rijeka u nizini, tj. prostorno je smještena dolje. Nakon što Ivan pije vodu iz vjedra, atmosfera sna se naglo mijenja iz idiličnog sna u noćnu moru. Sunčani dan u šumi punoj života zamijenjen je hladnim, tmurnim danom u plićaku neke rijeke po kojoj Ivan hoda kao izviđač. Iz nje izrastaju ogoljena, beživotna drva tu i tamo spojena bodljikavom žicom. Nebo je sivo i tmurno, osvjetljeno je povremeno tek pokojom bakljom ili zagasitim suncem.

U razgovoru s poručnikom Galjcevim Ivan se ponaša kao odrasla osoba, a ne kao dijete. Jako ozbiljnim tonom razgovara, ne želi se podčiniti naredbama poručnika te mu čak i sam izdaje naredbe. Oni se nalaze dolje ispod zemlje, u podrumu nekadašnje crkve gdje čekaju daljnje naredbe. Na zidu su urezane riječi zarobljenika: „8 nas je, nitko od nas nema više od 19 godina. Za sat vremena će nas ubiti. Osvetite nas.“ (Tarkovskij 1962) Upravo je osveta glavna motivacija Ivanove žarke želje za sudjelovanjem u ratu, jer je, kako se kasnije saznaje, zbog rata ostao potpuno sam. Drugi san se uvodi polaganim premještanjem kamere prema dolje: s vatre u kaminu na lavor pun vode u koji polagano padaju kapljice s dlana

usnulog Ivana. Ovo kretanje kamere prema dolje opravdano je time što san koji slijedi prikazuje smrt Ivanove majke. Drugi Ivanov san ima doista zanimljivu strukturu: svijet mašte i svijet rata povezani su dubokim zdencem. Nakon detalja Ivanovog dlana, kamera se polako okreće uvis i otkriva se žablja perspektiva sa dna zdenca. Na vrhu se nalaze Ivan i njegova majka. Ona mu govori da se čak i na sunčan dan na dnu jako dubokog zdenca može vidjeti zvijezda:

„- Zato što je za nju sada noć. Zato je izišla kao noć.

- Zar je sada noć?

- Za tebe je dan, za mene je dan, a za nju je noć.“ (Tarkovskij 1962)

S obzirom na to da se zvijezda nalazi na dnu zdenca, asocijativno ju povezujemo s likom Ivana u svijetu rata. I dok Ivan i njegova majka za sunčanog dana razgovaraju na vrhu zdenca, 'drugi' Ivan je dolje i za njega je noć. Ivan se spušta na dno bunara kako bi uhvatio zvijezdu, dok njegova majka izvlači vjetrovnik s vodom na vrhu, a u pozadini se čuje glas na njemačkom. Na taj način motiv vode ponovno najavljuje predstojeću katastrofu. Ovaj san završava Ivanovim krikom, nepomičnim tijelom njegove majke koja leži licem prema tlu i polivena vodom. Tijekom sekvence česte su izmjene žablje i ptičje perspektive. Dolazak Holjina, kojem se Ivan jako raduje, asocijativno je najavljen razbuktavanjem vatre.

Scena zaljubljenosti mlade djevojke Maše i poručnika Holjina unosi temu nemogućnosti ostvarenja ljubavi u ratu. Njihov poljubac odvija se nad vojničkim prokopom, dok se iz daljine čuju pucnjevi:

„Autori nisu zbog lažnog moraliziranja ili licemjerja natjerali Holjina, koji se udvoravao Maši u brezovoj šumi, da otjera od sebe djevojku: u takvom ratu, kakav je prikazan u filmu, intriga je neumjestna, a ljubav neostvariva. Zamorna erotika odnosa Holjina i Maše, kao i potisnuta potreba Ivana za srećom, znak su života koji više ne ide uobičajenim putem.“ (Turovska 1991: 17)

Kadrovi zaljubljene Maše naglo bivaju prekinuti, umjesto valcera čuju se pucnjevi, umjesto zaljubljene djevojke i prekrasne brezove šume pojavljuju se dvojica ubijenih vojnika s natpisom „Dobro došli!“ U podrumu crkve na podu kojega je zvono nekadašnje crkve, Ivan gleda stare grafike. Jedna od njih prikazuje četiri konjanika apokalipse i oni ga asociiraju na njemačke vojnike: „Vidi, isto gaze narod. (...) Znam ja njih“. (Tarkovskij 1962) Zanimljivo je

da je posljednju knjigu Novog zavjeta napisao Ivan. Autor grafike je Albrecht Dürer, ona potječe iz 1498. godine. Tarkovski je često u filmovima prikazivao stara umjetnička djela. Jedan od razloga za to je da je film jako mlada umjetnost, a on joj je htio dati dojam starine, kako u intervjuu ističe filmski snimatelj Jusov u intervjuu (Jusov 2011). Nakon što Ivan ostaje sam, on se počinje igrati rata, ali ta igra uskoro u njemu izaziva traumatična sjećanja. Ivan zvoni za uzbunu u crkveno zvono, iako nema znakova pravog napada, već se doima kao da je riječ o sjećanjima njegove potresene mašte. Zatim doista i započinje scena pravog bombardiranja koje su započeli njemački vojnici, ono je popraćeno prikazom potopljene ikone i nagnutog križa.

Treći Ivanov san pretežito je idilične prirode s pokojim negativnim elementom. On i mala djevojčica se voze u prikolici kamiona punoj jabuka i vesele se. No, opet se pojavljuje motiv vode u vidu pljuska, a nasmiješeno lice djevojčice postepeno postaje ozbiljnim. Kamion je isti kao kamioni prikazani u svijetu ratne svakodnevice, a sama boja šume je neobična i izaziva dojam nelagode – stabla su prikazana bijelom bojom, a pozadina tamno sivom. San završava idilično: na pješčanoj plaži konji jedu jabuke koje su se prosule iz prikolice kamiona. Holjin budi Ivana i započinje priprema za vojničku misiju. U njoj sudjeluju Holjin, Galjcev i Ivan, ona se odvija u okruženju sličnom onom s početka filma, tj. u plićaku rijeke iz kojeg izrastaju ogoljena stabla. Iz misije se vraćaju samo Galjcev i Holjin, nakon čega se postepeno najavljuje kraj rata. Film završava dokumentarnim snimkama okupiranog Berlina. Saznajemo da su Holjin i Ivan poginuli, a Galjcev se pita: „Zar to zaista nije posljednji rat na svijetu?“ (Tarkovskij 1962) Ponovno se pojavljuje motiv kretanja prema dolje. Naime, Galjcev skače kat niže kroz rupu u podu kako bi otvorio fascikl s Ivanovom fotografijom i podacima o smaknuću. Film završava snom koji se odvija tijekom sunčanog dana na pješčanoj plaži. Ivan ponovno vidi svoju majku i pije iz vjedra s vodom, zatim se igra s ostalom djecom, čitava plaža je ispunjena tragovima njihovih stopa. On i djevojčica iz prošlog sna trče po plaži i plićaku. Pozitivnu atmosferu sna narušava jedino prikaz crnog, ogoljelog drva na plaži, čijim kadrom i završava čitav film.

U *Ivanovom djetinjstvu* filmski materijal je povezan koherentno u skladu s pričom koju prenosi, unatoč tome što se radi o prikazu unutarnjeg svijeta. S druge strane, za film *Zrcalo* se ne može reći da ima čvrstu narativnu strukturu. U samom redoslijedu epizoda odabranih za film teško je pronaći zakonomjernost. Iako je Tarkovski u svojim teoretskim razmatranjima poprilično oštro istupio protiv eksperimentiranja u umjetnosti (Tarkovsky 1986: 97), način na koji je nastajao film *Zrcalo* i njegov završni oblik doimaju se upravo tako.

Sam proces montaže protjecao je s ogromnim poteškoćama, snimateljska grupa čak je počela sumnjati u mogućnost izrade završne verzije filma od snimljenog materijala. Govoreći o toj etapi snimanja, Tarkovski je rekao da je postojalo više od dvadeset konačnih verzija filma. Pritom razlika među verzijama nije bila zanemariva, već je sadržavala kardinalne promjene u samoj konstrukciji i redosljedju epizoda. Nijedna od tih verzija nije se odlikovala cjelovitošću, unutarnjom povezanošću i logikom. (Tarkovskij 1990) „I onda, jednog lijepog dana, kad smo uspjeli napraviti još jednu posljednju očajnu reorganizaciju – nastao je film. Materijal je oživio (...) Još dugo vremena nisam mogao povjerovati u čudo – film se držao na okupu.“ (Tarkovsky 1986: 16) Za montažu je bila zadužena Fejginova⁸, koja se na sljedeći način prisjetila montažnog procesa: „*Zrcalo* je nastajalo sedam mjeseci, svakodnevno. S mijenjanjem redosljeda kadrova i zvuka.“ (Turovska 1991: 147)

Postavlja se pitanje na temelju čega su se kadrovi uspjeli povezati u cjelinu? Ovdje nisu važni redosljed epizoda, karakteri ni događaji, ustvrdio je Tarkovski u svojim *Predavanjima o redateljstvu*. On je napustio konvencionalnu logiku, „zdravi smisao“, kako bi došao do svojeg cilja – prikaza emocija, njihova mijenjanja i razvoja. Naveo je i primjer Čehova, koji je, „napisavši priču, bacao prvu stranicu, tj. uklanjao je sve 'zato', uklanjao je svu motivaciju“. (Tarkovskij 1990) Kao osnovni element organizacije materijala u ovome djelu Tarkovski je istaknuo ritam koji odlikuje svaki od kadrova. Ritam pritom objašnjava kao „pritisak vremena“ koji protječe kroz određeni kadar, s tim da se on ne određuje montažom, već je neovisno o njoj sadržan u kadru. Na taj način samo vrijeme, sadržano u kadrovima, postaje glavnim principom spajanja epizoda u konačnu verziju filma. Kadrovi s istom konzistencijom vremena mogu se nizati jedni za drugima, a kadar koji se ne uklapa u film, prema takvom stajalištu, sadrži drugačiji pritisak vremena. (Tarkovsky 1986: 117) Iako, uobičajeno, film ovakve duljine sadrži oko petsto kadrova, *Zrcalo* sadrži tek dvjesto kadrova što se objašnjava njihovom dužinom. (ibid.)

Zrcalo se ne može analizirati tek na temelju njegove radnje, već zahtijeva drugačiji pristup analizi. U filmu je zamjetan sustav motiva koji se odražavaju jedan u drugome te samim time opravdavaju i naziv filma (Doljin 2019). Takav način organizacije motiva također pruža filmu dojam cjelovitosti te stvara dojam napetosti, unatoč odsutnosti narativne strukture. Tarkovski je narušio horizont očekivanja, karakterističan za narativne filmove. No, kako gledatelj ne može predvidjeti na koji način će biti organizirana iduća epizoda, to je ono

⁸ Fejginova je radila na montaži i drugih filmova Tarkovskog. Suradnju su započeli filmom *Ivanovo djetinjstvo*, te ju nastavili kroz filmove *Andrej Rubljov*, *Solaris*, *Zrcalo* i *Stalker*. (Turovska 1991: 142)

što stvara osjećaj napetosti. U jednoj od početnih epizoda doslovno se u zrcalu odražavaju Marija Nikolajevna kao mlada osoba i lik stare Aleksejeve majke. Glumica Margarita Borisovna Terehova glumi dvije uloge: ulogu mlade Aleksejeve majke i njegove bivše žene Natalije. Takav postupak opravdava se sljedećim riječima glavnog junaka: „Čak i kad se samo prisjećam djetinjstva i majke, majka uvijek izgleda poput tebe“. (Tarkovskij 1974) Paralelizmi između mlade i stare majke Alekseja te Natalije učestalo se pojavljuju tijekom filma. U jednoj od epizoda Natalija drži fotografije stare Marije Nikolajevne, a na nekima od fotografija prikazane su zajedno. Posljednja epizoda filma vraća nas u prošlost, saznajemo da Marija Nikolajevna očekuje rođenje djeteta. Zatim vidimo staru majku Alekseja sa svoje dvoje male djece, sinom i kćeri. Kadrovi majke u različitoj životnoj dobi se izmjenjuju. Na kraju se njih dvije pojavljuju u istom kadru, starica hoda kroz polje s djecom, dok mlada Marija Nikolajevna stoji na sredini polja. Na ovaj način isprepliću se različite vremenske perspektive. Zanimljivo je također da Ignat, sin Alekseja i Natalije, izgledom donekle podsjeća na Tarkovskog, a Natalija govori kako Ignat postaje sve sličniji Alekseju. Ovakav asocijativni niz dovodi nas do misli da je priča ispričana zapravo iz perspektive Tarkovskog, što je donekle i istinito, s obzirom na to da je radnja temeljena na autobiografskim elementima. Također, Ignat i Aleksej u adolescentskoj dobi potpuno su identični. Ova i brojna druga preklapanja „stvaraju dojam beskonačnosti“ (Doljin 2019)

O temi *Zrcala* Tarkovski je rekao sljedeće: „Meni se uvijek činilo da je to, uopće, jako jednostavan film. Barem zato što je biografski. To jest, istinit je. (...) pokazalo se, da je za nepripremljene ljude, koji nemaju posebno estetsko obrazovanje, taj film puno dostupniji, nego za one koji imaju humanističku naobrazbu i smatraju da imaju pravo na neka svoja estetska razmišljanja, i na neki svoj ukus u sferi umjetnosti. (...) Sjećam se jednom susreta s gledateljima u nekom klubu neke tvornice gdje se predugo odužila rasprava o filmu, i neka žena, čistačica koja je trebala počistiti prostoriju, jako se žurila pa je htjela da publika čim prije ode. (...) Ovako je rekla: 'Pa, to je jako jednostavno. Čovjek je proživio život i u tom trenutku kad mu se učinilo da mora umrijeti, tako reći, sjetio se koliko je loših postupaka učinio svojim bližnjima koji su ga voljeli te ga je to potreslo i htio je tražiti oprostjenje. Ali bilo je već kasno.' Najbolje se izrazila ta žena. Meni samom to nije palo na pamet, slično tumačenje tog filma. No kad sam razmislio o tome, čini mi se da nitko nije mogao točnije opisati taj film od te čistačice u tom podmoskovskom klubu.“ (Tarkovski 1979b)

Tema krivnje i traženja oprostjenja koju glavni lik osjeća prema majci nekoliko se puta provlači kroz njegove dijaloge s majkom i bivšom ženom. Uvođenjem lika Alekseja u film

odmah se uvodi i motiv krivnje. Kada po prvi puta čujemo njegov glas u filmu, dinamična kamera opisuje interijer njegova doma, a on razgovara telefonom sa svojom majkom: „Slušaj, mama, zašto se cijelo vrijeme svađamo? Oprosti mi, ako sam kriv.“ (Tarkovskij 1974) Aleksejevo pitanje i isprika ostaju bez ikakvog odgovora, čuje se tek zvuk poklopljenje slušalice ili prekinute telefonske veze. Kroz dijaloge Natalije i Alekseja otkriva se da nisu u dobrim odnosima. Natalijine replike često pojačavaju dojam osjećaja krivnje prema majci, one kao da odražavaju njegove emocije. Aleksej o njima dvjema govori sljedeće: „Žao mi vas je jednako, i tebe i nje.“ (ibid.) Potkraj filma na pitanje da li smatra Alekseja krivim, njegova majka odgovara da tome nije tako, već da to samo Aleksej misli.

Dijalozi ostavljaju dojam nepovezanosti, te replike poprimaju općenitije značenje i često unose nove motive u film. Aleksej progovara o ulozi umjetnika: „Pjesnik mora izazivati duševni šok, a ne odgajati idolopoklonike.“ (ibid.) Liječnik govori o prolaznosti života, kao i o pamćenju i savjesti. Te i brojne druge replike u filmu prelaze same okvire razgovora likova te unose nove teme i motive na puno općenitijoj razini od same priče. Na taj način dopuštaju se nova generiranja značenja filma, ovisno o samom gledatelju i onome što je zahvatilo njegovu pažnju. Istu ulogu imaju i stihovi Arsenija Tarkovskog u njegovoj vlastitoj izvedbi koji prate neke od epizoda filma. U razgovoru Natalije i Alekseja pojavljuje se i povijesni motiv – Aleksej govori o komunizmu: „Ili smo jednostavno postali buržuiji, i naše nekakvo usnulo buržujstvo, azijsko – kao da nismo gramzivi. Evo, imam jedno odijelo u kojem mogu izaći. Privatnog vlasništva nema, bogatstvo raste. Potpuno nerazumljivo.“ (ibid.) Radnik u tiskari govori: „Neki će raditi, neki će se bojati.“ (ibid.), čime izražava osjećaj nelagodnosti i napetosti tog povijesnog razdoblja. Također, Ignat čita pismo Puškina Čadajevu iz 1836. godine koje objašnjava poseban položaj Rusije u odnosu na cijelu Europu. U njemu se govori da je crkveni raskol odijelio Rusiju od ostatka Europe, i ona nije sudjelovala ni u jednom od velikih događaja koji su potresli Europu. Uspjela je u očuvanju kršćanske civilizacije unatoč sukobu s Mongolima, zbog kojeg se u Rusiji razvio osobit oblik kršćanstva, različit od onog u ostatku kršćanskog svijeta. Široka prostranstva Rusije spriječila su Mongole u njihovoj namjeri, i samim time je mučeništvo Rusije omogućilo Europi nesmetan razvoj, s obzirom na to da Mongoli nisu uspjeli prodrijeti njezine zapadne granice. Povijesnu dimenziju donose i prikazi ratnih događanja, dokumentarni i igrani. Postoji nekolicina prizora koji vrlo lako mogu dovesti do želje za dešifriranjem njihova simboličkog značenja, naprimjer pijetao ili gorući grm koji vidimo kroz prozor. Ipak, nije moguće rastumačiti te epizode jednoznačno služeći se kontekstom filma. Za Tarkovskog je poetika filmske umjetnosti otporna na

simbolizam (Tarkovsky 1986: 116). Simboli i njihovo dešifriranje od strane gledatelja karakteristika su komercijalističkih filmova:

„I gledatelj više ne treba tek simbole, već da se i taj simbol lako objašnjava. A redatelj u toj situaciji ima ulogu rukovoditelja koji grubo vodi gledatelja po filmu, pokazujući kako na ovo, eto, treba gledati na ovaj način, a na ovo – na ovakav način.“ (Tarkovskij 1990)

Osim ispreplitanja individualne i općeljudske perspektive, film se temelji na još jednom kontrapunktu. U *Zrcalu* se isprepliću dokumentarnost i poezija. Izmjenjuju se igrane scene s dokumentarnim scenama. Potonje su ponekad popraćene stihovima Arsenija Tarkovskog. Činjenica da sam autor čita svoje stihove pridaje tom činu element dokumentarnosti. „Tarkovski je spajao dokumentarnost s poezijom radi toga da bi, kako je sam govorio, poezija postala više dokumentarna, a kronika više poetična.“ (Doljin 2019)

Ono što je Tarkovski htio postići u svojim filmovima je prikazati sam život, a publika će sama pronaći način da pristupi filmu i razumije ga. Ono što posebno zaokuplja pozornost je vizualna ljepota snimljenih trenutaka koja pridonosi snolikom ugođaju ovog filma. U filmu se pokazuje prekrasna priroda, zanimljivi interijeri, prikazi snova, ... Neke od scena koje se posebno ističu svojom ljepotom su prikaz požara, prikazi djece, san u kojem Marija Nikolajevna lebdi ili naprimjer, san u kojem ona žuri u tiskaru kako bi ispravila pogrešku. Osim što su kadrovi vrlo dugi i dinamični, česta je upotreba jedva zamjetnog usporavanja pokreta. Kako bi zahvatio gledateljevu pažnju, Tarkovski se služio vrlo suptilnim postupcima. Ovakav način snimanja može se dovesti u vezu s poetikom klasične japanske poezije: „Osnovni element filmske umjetnosti, koji protječe kroz njega iz njegovih najsitnijih stanica, je opservacija. (...) Ono što me privlači u haikuu je njegova opservacija života – čista, suptilna(...)“ (Tarkovsky 1986: 66-67) Na takav način u filmu *Zrcalo* Tarkovski ostvaruje svoju poetiku *klesanja u vremenu*. Svi postupci navedeni u ovom poglavlju čine navedeni film zanimljivim primjerom poetskog filma.

Film *Stalker* posljednje je umjetničko ostvarenje Tarkovskog na području Sovjetskog Saveza, nakon kojeg je zauvijek otišao živjeti u Europu. I iako se na prvi pogled čini da film ima poprilično jednostavnu fabulu, pokazat će se da to nije sasvim tako. U svakom slučaju film se ponovno ne usredotočuje na samu radnju, već uz njezinu pomoć raskriva unutrašnji svijet glavnih likova. Baš iz tog razloga je Turovska ovaj film opisala kao „pejzaž duše poslije ispovijedi“ (Turovska 1991: 125). I dok prvi dio opisuje ovaj film, posljednji dio se, dakako, odnosi na prethodni film Tarkovskog, tj. na *Zrcalo*. Ponovno se kontrastiraju dva svijeta,

realni svijet i čudesan svijet Zone. I upravo potonje područje potiče likove da se suoče sami sa sobom i svojim sumnjama. O realnom svijetu Pisac na početku filma govori ovako: „(...) svijet je potpuno dosadan i zato ni telepatija ni duhovi ni leteći tanjuri, ništa takvo ne može postojati. Svijetom upravljaju željezni zakoni i to je nepodnošljivo dosadno. I ti zakoni se, jao, ne narušavaju, oni ne znaju kako se narušavati. I nemojte se nadati letećim tanjurima, to bi bilo previše zanimljivo.“ (Tarkovskij 1979a) Prije polaska u Zonu, on ponovno izražava sumnju, ovog puta u njezinu natprirodnost: „Isto, vjerojatno, dosada. Isto nekakvi zakoni, trokuti i nema nikakvih kućnih duhova i, naravno, nikakvog boga.“ (ibid.) Ipak, velika razina zaštite i opasnost u koju se dovode likovi kako bi prodrli u Zonu unatoč zabrani navodi nas da povjerujemo u njezinu čudesnost. Kao u drugim filmovima, likovi se ponovno nalaze u ogromnom prostoru potpuno sami – oni su jedini živi ljudi na čitavom području Zone. Putovanje otkriva osnovan stav likova prema životu: Pisac predstavlja umjetnički, Profesor znanstveni stav, a Stalker utjelovljava vjeru. I dok je profesor većinu vremena suzdržan i siguran u sebe (nikada ne popušta konstantnim provokacijama Pisca), Pisac je sklon filozofiranju i sumnji. Stalkera odlikuje požrtvovnost. Iako je već bio u zatvoru zbog svojeg ilegalnog zanimanja, i unatoč tome što očigledno prolazi teške psihičke muke tijekom puta, on nastavlja voditi ljude do Sobe. O slabosti on govori sljedeće: „A najvažnije, neka povjeruju u sebe i postanu bespomoćni poput djece Zato što je slabost velika, a sila je beznačajna. Kad se čovjek rodi, slab je i gibak. Kad umire, jak je i čvrst. Kad drvo raste, nježno je i gipko, a kad je suho i grubo, umire. Tvrdoća i sila su suputnici smrti. Gipkost i slabost pokazuju svježinu postojanja. Zato ono što je otvrdnulo, to neće pobijediti.“ (ibid.) Razlozi zbog kojeg su se glavni junaci odlučili na ovaj put su različiti. Stalker slijedi svoj poziv i pokušava ljudima pružiti nadu i vjeru, Pisac želi vratiti izgubljeno nadahnuće, a Profesor govori da mu je glavna motivacija znatiželja. Ipak, on zapravo želi uništiti Sobu uz pomoć eksploziva. Da li je to zbog straha od želja nepoznatih ljudi koje mogu predstavljati opasnost za čovječanstvo ili je razlog ipak osveta kolegi s kojim ga je prevarila njegova žena, ne možemo sa sigurnošću utvrditi. Radnja dobiva neočekivan zaokret, i oni odustaju od svojih namjera pred samom Sobom, shvaćajući da ni sami ne mogu biti sigurni u svoje podsvjesne želje, a čak i kad bi se ispunile one koje oni mogu izraziti riječima, ni to ih ne bi dovelo do željenog cilja. Jer kad bi Pisac doista vratio nadahnuće i svi bi ga počeli smatrati genijem, on bi naprosto prestao pisati. Glavni razlog njegovog pisanja su mučenje i osjećaj sumnje. Stalker također ne ulazi u Sobu sa željom da se svi ljudi oslobode svojih zabluda i postanu sretni, jer kako njegova žena kaže na kraju, bez nesreće nema ni sreće. Profesor nije siguran u ispravnost svojih namjera i na kraju odustaje od njih. Na takav način uz pomoć motiva putovanja Tarkovski je pristupio

temi sumnje, vjere i izbora, kao i nemogućnosti čovjeka da spozna samog sebe. I iako Pisac i Profesor odustaju na kraju od svoje namjere, putovanje ipak mijenja njihove predodžbe o svijetu. Na neki način oni su ipak povjerovali u posebnost Zone i Sobe, tj. u postojanje nečega što se ne podređuje dosadnim zakonima o kojima Pisac govori na početku. U protivnom, oni bi bez razmišljanja ušli u Sobu, ili bi ju Profesor isto tako bez grižnje savjesti uništio.

Iako se radi o znanstvenofantastičnoj radnji, nikakvih fantastičnih elemenata u pravom smislu te riječi nema. Ipak, Tarkovski je vješto izgradio osjećaj napetosti koji se provlači kroz sve scene prolaska kroz Zonu. Upute o pravilnom ponašanju daje Stalker, te burno reagira na svako odstupanje od njih, smatrajući da se tako izravno ugrožavaju njihovi životi. Krećući se kroz Zonu, on prvi, ali i Pisac i Profesor, pokazuju znakove teške fizičke i psihičke iscrpljenosti, iako ne izvršavaju nikakve stvarno teške radnje tijekom puta. U nekoliko navrata čak nakratko spavaju kako bi odmorili, iako njihov put traje samo jedan dan. Nikada ne prelaze kroz prepreke zajedno, već jedan za drugim, kako bi put bio sigurniji. U jednom trenutku čak vuku ždrijeb kako bi odlučili tko će prvi krenuti. Ipak, opasna područja kroz koja se oni kreću su proplanak, tuneli, malena prostorija potopljena vodom, soba puna pijeska, tj. ništa naočigled opasno. I dok gledatelj može jednostavno povjerovati u danu radnju, ostaje dovoljno prostora i za sumnju. Nijednu od pogrešaka Pisca i Profesora personificirana Zona ne kažnjava doista. Na kraju pred samom Sobom Pisac pita Stalkera: „A zatim, kako si zaključio da to čudo doista postoji? Tko vam je rekao da se ovdje stvarno ispunjavaju želje?“ (Tarkovskij 1979a) On izražava sumnju i u postojanje Dikobraza, Stalkerovovog učitelja o kojem saznajemo tek kroz njegove riječi. Profesor zaključuje: „Ja onda ništa ne razumijem. Kakvog smisla ima ovdje uopće dolaziti?“ (ibid.) Ovi i brojni drugi momenti u filmu ne dopuštaju jednoznačnu interpretaciju viđenog. Na kraju ne možemo sa sigurnošću utvrditi da li se radnja uopće dogodila i postoji li uistinu Zona.

Stalker se vraća u realni svijet sa crnim psom iz Zone koji ga slijedi. No pokazuje se da se strogi zakoni realnog svijeta ipak mogu narušavati. Ispostavlja se da Martiška ima telepatske sposobnosti, ona bez dodira uspijeva pomaknuti predmete koji se nalaze na stolu. Također, kroz riječi žene Stalkera ponovno se potvrđuje dio prvobitne priče – o zanimanju Stalkera i njegovoj neobičnosti.

Dijalozi ne služe tek komunikaciji između likova, ili pružanju detaljnijeg uvida u karaktere likova, već ponovno kao i u *Zrcalu* zadiru u općeljudska pitanja, ostavljajući često dojam monologa. Govori se o potrazi za istinom, nemogućnosti čovjeka da spozna sam sebe,

egoizmu, materijalizmu, vjeri, nadi, znanosti i umjetnosti, relativnosti i složenosti ljudskih života i drugim temama. Ovaj put film ne sadrži poznata slikarska djela, ali sadrži brojne poveznice s književnošću. Ponovno su u film umetnuti stihovi Arsenija Tarkovskog, koje ovaj put recitira Stalker, govoreći da se radi o stihovima Dikobrazova brata. Osim njegovih, u filmu možemo čuti i stihove Tjutčeva. Umetnut je i dio iz Apokalipse i iz Evandelja po Luki. Razmišljanja Stalkera o slabosti i snazi temelje se na sličnim razmišljanjima iz knjige Dao de jing u kojoj su formulirane osnovne ideje taoizma. Također, Pisac parafrazira riječi Raskolnikova, pita se da li on vrijedi išta ili je beznačajan poput svih drugih. Tarkovski ponovno radi na ostvarenju svoje ideje klesanja u vremenu, kadrovi su iznimno dugi, kao i čitav film koji traje dva i pol sata. Razlog tome je učestalo prikazivanje realnog vremena koje je likovima potrebno da izvrše neku radnju, ono se često ne skraćuje montažnim rezovima. Kadrovi su povezani na osnovi ritma protjecanja vremena, a s obzirom na to da se često radi o realnom vremenu, ponovno je zamjetna metoda opservacije. Naravno, montažnih rezova ipak ima⁹ s obzirom na to da radnja traje od jutra do večeri, ali oni bi mogli biti i puno učestaliji.

2.3 MIZANSCENA

Jedna od glavnih karakteristika dobro postavljene mizanscene za Tarkovskog je ekspresivnost i njezina sposobnost da zahvati pažnju gledatelja. Umjesto mizanscene koja ima samo funkciju objašnjavanja situacije, Tarkovski predlaže novi pristup:

„Poanta je da nije dobro zaobilaziti teškoće i svesti sve na pojednostavljenu razinu; zato je ključno da mizanscena, umjesto da ilustrira neku ideju, slijedi život – karaktere likova i njihova psihološka stanja. Njezina svrha ne smije biti svedena na razrađivanje značenja razgovora ili radnje. Njezina funkcija je da nas zadivi autentičnošću radnje, te ljepotom i dubinom umjetničke slike – ne uz pomoć očite ilustracije njihova značenja. Kao što je često slučaj, pretjeran naglasak na ideje može samo ograničiti gledateljevu maštu, stvarajući svojevrsan plafon iznad kojeg je vakuum. On ne čuva granice misli, već otežava poniranje u njihove dubine. (...) Nijedna mizanscena nema pravo na ponavljanje, kao što dvije osobnosti nikad nisu iste. Čim se mizanscena pretvori u znak, u kliše, koncept (koliko god originalan on bio), onda sve – likovi, situacije, psihologija – postaje shematično i lažno.“ (Tarkovsky 1986: 24-25)

⁹ Za razliku od filma *Ruski kovčeg* ruskog redatelja Aleksandra Nikolajeviča Sokurova koji je snimljen u jednom kadru u trajanju od 96 minuta.

Na takav način mizanscena postaje dinamična. Na primjer, iako se u *Ivanovom djetinjstvu* nekoliko puta pokazuje podrum nekadašnje crkve, njezina unutrašnjost je u svakoj novoj sekvenci filma ponešto drugačija. U jednoj sekvenci crkveno zvono je bočno položeno na pod, dok ga u drugoj sekvenci Ivan podiže uz pomoć užeta. Crkvenom zvonu isprva je oduzeta njegova uloga, ono leži na podu. Zatim zvono služi za objavu uzbune, te potkraj filma njegova zvonjava označava kraj rata i početak mira. U različitim dijelovima filma ističu se različiti motivi unutar tog istog podruma: motivi vode i vatre, zrcalo, gramofon, itd. Prostor ovog filma odaje dojam ogromne širine po kojoj se kreću likovi. Već se na samom početku filma panoramom naznačuje otvorenost prostora i njegova veličina. Ivan se u svijetu svojih snova kreće na različite načine, on leti, trči, vozi se na kamionu. Sve to pridonosi dojmu veličine prostora. Procvala šuma i proplanak na uzvisini, ogromna rijeka u daljini, putevi u šumi, dugačka plaža i naizgled beskonačni plićak po kojem Ivan trči u zadnjem dijelu filma. Važni su i vertikalni prostorni odnosi. Kamera često prati os stabala, kako iz Ivanove mašte, tako i iz svakodnevice. Ona opravdava vertikalno kretanje kamere, i korištenje različitih perspektiva. Istu ulogu ima i zdenac pomoću kojeg je na zanimljiv način riješen problem povezivanja dvaju Ivanovih svjetova. Također, likovi u nekoliko navrata u svojim replikama govore o veličini prostora. Vidljivo je to u razgovoru Ivana i starca s pijetlom: „-Tebi je daleko? –Daleko je. –Eto, izgleda da je svima daleko.“ (Tarkovskij 1962) U snu Ivan baca pero u zdenac i govori da je zdenac dubok. Nedugo zatim Ivanova mama govori da se zvijezda može vidjeti samo u jako dubokom zdencu.

Prostor rata prikazan je kao pusta zemlja ispunjenja tek mrtvim drvećem, hladnoćom i sivilom. Ratna tematika nije razrađena do pojedinosti, već je naznačena određenim detaljima. U filmu se pojavljuju vojnici, vojnički kamioni, bodljikava žica, olupina aviona, nož koji je Galjcev posudio Ivanu, itd. Jedino što ovom svijetu pridaje dojam topline su prikazi kamina i nekih svagdašnjih predmeta u podrumu, na primjer gramofona, kao i doista očaravajuća šuma breza s bijelom korom na deblima. S druge strane, svijet snova je ispunjen prekrasnom prirodom, u njemu se prikazuju radosna djeca, nasmiješena Ivanova majka. No mir ovog svijeta je ponovno narušen povremenim prikazima ogoljelog drveća, šokiranim majčinim licem i njezinim tijelom okrenutim licem prema podu, motivom vode koji unosi nemir, negativom šume i smrknutim licem djevojčice. Na ovakav kontrastan način prikazano je psihičko stanje Ivana. Njegovo veselo djetinjstvo prekinuto je traumom rata, a u svijetu rata on i dalje sanja o radostnim danima.

Tarkovski nije u potpunosti bio zadovoljan time kako je iskoristio mogućnost mizanscene u *Ivanovom djetinjstvu*. Smatrao je da su neki prostori nedovoljno ekspresivni, te je njihova realizacija mogla biti bolja, ili čak potpuno neutralna u odnosu na uzburkanost unutrašnjeg svijeta prikazanih likova. (Tarkovsky 1986: 31-33) U filmu *Zrcalo* potencijal mizanscene je puno više iskorišten, u nekim scenama se čini kao da prostor oko likova oživljava. Nakon prologa slijedi scena u kojoj mlada Marija Nikolajevna sjedi na ogradi i gleda u daljinu. Totalom je obuhvaćeno široko polje i čovjek koji kroz njega hoda prema njoj. Ova scena kod mnogih priziva u svijest rusku poslovicu: „Жизнь прожить - не поле перейти.“, što u slobodnom prijevodu znači da proživjeti život nije lako kao prijeći polje. Ponovno se pojavljuje postupak supostavljanja lika i gotovo bezgraničnog prostranstva. Sličnu scenu vidimo i na samom kraju, što čini film zaokruženom cjelinom. Prostori u kojima se najvećim dijelom odvijaju igrane scene su kuća iz djetinjstva glavnog junaka, kao i priroda oko kuće. Na kraju filma spominje se i ime mjesta, radi se o Zavražju. Sama unutrašnjost kuće je nedovoljno osvijetljena što se objašnjava Aleksejevim riječima da se njegova sreća zamračuje očekivanjem buđenja. Tako je u svim scenama prikaza kuće, osim u posljednjoj, kada kuću vidimo jasno osvijetljenu, i možemo pretpostaviti da ju Aleksej također posljednji put vidi. Prikazuju se i drugi interijeri, naprimjer kuća odraslog Alekseja.

Priroda je čest motiv u ovom filmu. Pritom snimke prirode nemaju tek funkciju opisivanja okruženja u kojem će se odvijati radnja. Kadrovi prirode se zbog svojeg ponavljanja doimaju poput refrena koji pridonose zagonetnom i snolikom ugođaju filma. Ponovno važnu ulogu igraju motivi vatre i vode. Zanimljivi su u tom smislu prikaz požara, kao i gorući grm koji možemo vidjeti kroz prozor Aleksejeva doma, biblijski motiv koji je podsjetio likove na priču o Mojsiju. Neke od scena su popraćene kišom ili čak pljuskom. Naprimjer, kada uznemirena Marija Nikolajevna trči u tiskaru iznenadni pljusak pridonosi dojmu nelagodnosti i užurbanosti, kao i dug put koji ona prevaljuje kako bi našla traženo izdanje. U jednom od prikaza snova iskorišten je postupak razrušavanja prostora koji okružuje lika, karakterističan i za druge filmove Tarkovskog. Marija Nikolajevna pere kosu uz pomoć posude napunjene vodom, pritom ne vidimo njezino lice. Prostorija u kojoj se nalazi izgleda kao da je pretrpila požar, a zidovi su spaljeni. U sobi se nalazi i maleni otvoren plamen na štednjaku, koji se odražava i u zrcalu. Čujemo zvuk kapanja vode, a kako se kamera odmiče od glavne junakinje, omogućavajući nam bolji pregled situacije, vidimo da je ona potpuno mokra, kao i pod prostorije. Idući kadar pokazuje obrušavanje stropa kroz koji se posvuda slijeva voda, niz zidove i niz zrcalo. Također, uvodi se i motiv vjetra. Na samom

početku snažan vjetar prolazi kroz polje u kojem stoji doktor na odlasku. Ovaj vjetar je poslužio kao motivacija da doktor još jednom pogleda u Mariju Nikolajevnu, nakon čega vidimo da i ona prati njegov odlazak. Zatim se kadar s doktorom ponavlja poput kakvog *déjà vu* i doktor se kratkim zamahom ruke pozdravlja. Vjetar ponekad donosi i element dinamike u kadrove. Naprimjer, mirne scene prirode se često oživljavaju naglim naletima vjetra. Kada mali Aleksej ulazi u kuću, umjesto uobičajenog namještaja tamo zatiče mnoštvo obješenih zavjesa ili stolnjaka, te njihovu statičnost ponovno narušava snažan propuh koji najednom počinje hujati kroz kuću. U filmu su svoje mjesto našli i drugi zanimljivi motivi, poput mačića, štenaca, psa, pijetla, vrapca, mlijeka, itd. Film je prepun zrcala, te često ne vidimo likove izravno, već samo njihove odraze.

U filmu postoje i reference na druga umjetnička djela, kao što je knjiga s reprodukcijama djela Leonarda da Vincija. Zanimljivo je da je vizualni temelj za jednu od scena *Lovci u snijegu* Pietera Brueghela starijeg. Jedno umjetničko djelo na nekoliko trenutaka zauzima čitav kadar filma, radi se o portretu Ginevre Benci koji je najvjerojatnije naslikao Leonardo. Tarkovski tvrdi da ga je u toj slici privuklo to što na promatrača djeluje istovremeno na dva načina, privlačna je i odbojna: „U Zrcalu smo trebali portret kako bismo uveli bezvremenski element u trenutke koji slijede jedan za drugim pred našim očima, i u isto vrijeme usporedili portret s junakinjom, kako bismo naglasili u njoj i u glumici, Margariti Terehovoj, istu sposobnost da istovremeno očarava i odbija“ (Tarkovsky 1986: 108)

Stalker se snimao u Tallinnu i njegovoj okolini. „Tamo su bile dvije elektrane: jedna obična, i druga hidroelektrana, zabačena, s razrušenom branom – to je jedno mjesto, a drugo – vrlo zanimljivo, nitko neće povjerovati – je tvornica tjestenine.“ (Turovska 1991: 119) U ovom filmu Tarkovskog dolazi do očigledne minimalizacije stila, vjerojatno zato što on ne želi koristiti motive na koji su se gledatelji već navikli i koje očekuju, tj. želi izbjeći klišeje i predvidljivost. Prema Turovskoj, minimalizacija stila je karakteristika kasnog perioda stvaralaštva umjetnika, te je zato iznijela tezu da je *Stalker* prvi film posljednjeg perioda stvaralaštva ovog redatelja. (ibid.: 127-128) Umjesto brojnih motiva koje možemo vidjeti u *Zrcalu*, ovdje je sve svedeno na minimum. Od uobičajenih motiva ostali su pas i voda, odnosno kiša, u prostoriji.

Kao što su elementi fantastike odsutni, prikaz svijeta iz vremena koje ne možemo točno odrediti također se ne dočarava nikakvim posebnim detaljima. Jedino što podsjeća na znanstvenofantastični dekor su uređaji na kamionu koje uvoze u ograđeno područje. Osim

toga, sve se doima poprilično praznim. U sobi Stalkera vidimo tek krevet i stol, kuhinja je također dočarana tek uz pomoć nekoliko predmeta iz svakodnevice – posuđe, ljestve, bojler i jedna stolica. Pritom sve ostavlja dojam oronulosti. Vanjski svijet je tmuran, blatani, vidimo detalje poput automobila, brodova, vlaka i tračnica, električnih stupova, oronulih zdanja potopljenih iznutra. Bar je također dotrajao i vlažan, u njemu se osim šanka i police s pićima nalazi tek jedan stol bez stolica. Zona je isto ocrtana tek minimalnim detaljima. Širokim planom prikazuje se prostranstvo Zone: rijeka, šuma i proplanci. Asistentica redatelja Marija Čugunova ovako se prisjetila snimanja „Nevjerovatna zahtjevnost. Na filmu *Stalker* iščupala sam sve žute cvijetove koji su ulazili u kadar. Svu ogromnu poljanu – bila je potpuno puna žutih cvijetova – ja sam ih iščupala. Ostatak grupe je također pomagao. Nije ostao nijedan cvijet. Čak i ako se radilo o jako dalekom planu. Iduće godine, kad smo snimali sljedeću varijantu, žuti nisu narasli, dobro smo napravili svoj posao, ali su zato narasli plavi. Njih smo također iščupali. Cijelo to prostranstvo gdje oni bacaju svoje matice je moralo biti zeleno – i sve je bilo iščupano. (...) Mislim da ni Kurosawa nije o tome sanjao!“ (Turovska 1991: 120) Zonu dočaravaju i neki drugi detalji koji nas navode da povjerujemo u istinitost priče, na primjer obrasla vojna vozila. Sve zamke kroz koje prolaze likovi svode se na već navedenu prirodu, te na tunele i oronule prostorije. Najopasnija zamka, tzv. *mjasorubka*, tj. u prijevodu mašina za rezanje mesa, zapravo je dugački tunel kroz koji u realnom vremenu pratimo polagani prolazak vidno potresenih likova, od jednih do drugih uskih metalnih vrata. Pisac ulazi u iduću poprilično malu prostoriju u kojoj ga očekuje iduća opasnost: „Tu je voda.“ (Tarkovskij 1979a) Takvim običnim elementima, koji se čak mogu učiniti i donekle smiješnima kad se razmisli o njima, Tarkovski uspijeva kroz cijeli film zadržati visoku razinu napetosti i izgraditi neobičan ambijent. Priljava voda doista izaziva osjećaj gađenja i nelagode.

Film obiluje krupnim planovima koji nam daju detaljan uvid u reakcije likova, ali i u promjene koje se kod njih događaju. Na početku filma izgled likova ne privlači previše pažnju, no prolaskom kroz Zonu oni poprimaju vid teško izmučenih osoba. Pojavljuje se i jedan izokrenuti krupni plan Stalkera koji gleda izravno u kameru. Vizualna kompozicija filma je izrazito razrađena, do te mjere da bi mnogi kadrovi mogli izravno biti upotrijebljeni za izradu postera za film. Kompozicija je u većini kadrova izrazito centralna. Trojica se drže zajedno dok se oko njih prostire Zona. Također, u nekoliko navrata likove vidimo kroz razne otvore, vrata ili tunele, a velik dio kadra zauzimaju oronuli zidovi koji okružuju otvore. Čini se kao da je kamera postavljena predaleko od željenog prizora. Kao i u *Zrcalu*, čest je prijelaz iz širokog plana u bliži plan uz pomoć zumiranja, i ovaj postupak se provlači kroz čitav film.

Ponekad vidimo i ambijentalne kadrove popraćene tek riječima nekih od likova. Naprimjer, početak Stalkerova monologa o snazi i slabosti popraćen je prizorom blago uzburkane vode u bunaru. Čitanje Apokalipse popraćeno je kadrovima raznih predmeta pod vodom, između ostalog i biblijskim motivom ribe.

2.4 FILMSKI GLUMAC

Tarkovski je smatrao da glumac ne treba glumiti svoju ulogu, već da mu ona na svojevrsan način treba biti prirođena¹⁰. U svojim predavanjima o redateljstvu rekao je kako smatra da je „filmski glumac čovjek kojemu se dodjeljuje uloga jer je svojim duhom i vanjštinom najbliži tome što treba napraviti.“ (Tarkovskij 1990) Također, nije otkrivao glumcima zamisao filma zato da ju pri snimanju ne bi pokušavali ilustrirati. Često je pribjegavao metodi neotkrivanja detalja o scenariju i mjestu određene scene u cjelokupnom filmu. Na taj način pokušavao je dati slobodu glumcima da „žive“ unutar određene scene, neopterećeni ostatkom filma. (ibid.)

Pristupajući snimanju filma na temelju Bogomolovljeve pripovijesti, Tarkovski je prvo zamijenio čitavu glumačku postavu. (Tarkovskij 1979b) Za glavnu ulogu u filmu bilo je predloženo pet mladih glumaca, i Tarkovski je odabrao Nikolaja Petroviča Burljajeva. Njegov izbor razlikovao se od izbora prvog redatelja ovog filma, Abalova. (Turovska 1991: 36) Preostale glavne uloge u filmu *Ivanovo djetinjstvo* pripale su Valentinu Ivanoviču Zubkovu koji je odglumio kapetana Holjina, Evgeniju Iljiču Žarikovu koji je odglumio poručnika Galjceva te Valentini Aleksandrovoj Maljavinoj u ulozi Maše. Irma Jakovljeva Rausch, odnosno Irina Tarkovska, prva žena Andreja Tarkovskog, odigrala je ulogu Ivanove majke. Upravo je ovakva glumačka ekipa najvećim dijelom zaslužna za uspjeh Ivanovog djetinjstva, smatrao je Tarkovski. (Tarkovsky 1986: 33). Gluma u ovome filmu ima ekspresionističke karakteristike, zato što se često prikazuju intenzivna emocionalna stanja poput straha i šoka. Takvom dojmu pridonose i oštri svjetlosni kontrasti koji obilježavaju velik dio prizora u filmu. Burljajev je za ovu ulogu morao odglumiti doista raznolik spektar emocija – od djetinje radosti do teških duševnih potresa. Njegove emocionalne reakcije objašnjene su pričom koju saznajemo o njegovu životu tijekom filma, one izravno proizlaze iz nje. Isto vrijedi i za ostale

¹⁰ Suvremeni ruski redatelj Boris Hljebnjikov pridržava se takve tradicije pristupa filmskoj glumi. 2017. godine snimio vrlo zanimljiv i popularan film pod nazivom *Aritmija* koji je osvojio glavnu nagradu na filmskom festivalu Kinotaur.

likove. Zanimljiva je i scena u kojoj se ruši četvrti zid, Katasonov komentira sudjelovanje dječaka u ratu riječima: „I odrastao muškarac ne bi izdržao, a on?“ (Tarkovskij 1962) Na taj način njegova replika prelazi okvire obične replike i postaje komentar na situaciju, prikazanu u filmu. Čini se kao da je pitanje upućeno izravno gledatelju, s ciljem da ga se potakne na razmišljanje.

U filmu *Zrcalo* Tarkovski je uveo brojne stilizirane elemente, vezane uz glumu. Inokentij Mihajlovič Smoktunovski u ulozi je naratora, odnosno Alekseja. S obzirom na to da ne vidimo njegovo lice, glavni element kojim se on morao poslužiti za dočaravanje lika jest glas. U filmu se također čuje glas Arsenija Tarkovskog, oca redatelja, koji čita vlastite stihove te na taj način vizualnim kadrovima pridružuje pjesničke slike. Zanimljivo je da u filmu glumi i Marija Ivanovna Tarkovska, majka Tarkovskog te Larisa Tarkovska, njegova žena, koja je preuzela ulogu Nadježde. S obzirom na to da se film često poziva na paralelizme, ne čudi činjenica da glumci ponekad igraju više uloga. Tako se Margarita Borisovna Terehova u ulozi Natalije i Marije Nikolajevne. Ignat Jevgenjevič Daniljcev također je odigrao dvije uloge – Ignata, sina Alekseja i Natalije, i Alekseja u adolescentskoj dobi. Tarkovski je postigao i zanimljiv efekt umetanjem dokumentarne snimke koja se čini kao da je igrana: radi se o prijelazu vojnika preko jezera Sivaš. Još jedan stiliziran postupak je snimanje odraza glumaca u zrcalu. U više navrata se ruši četvrti zid. U sceni u kojoj Natalijin odraz u zrcalu izravno gleda u kameru ova dva postupka se objedinjuju na zanimljiv način. Likovi su vrlo šturo okarakterizirani, glumci portretiraju različita emotivna stanja koja zaokupljaju njihovu svijest. Tako Smoktunovski kroz glumu donosi do gledatelja osjećaje krivnje prema bližnjima i nostalgije za djetinjstvom. Posjedujemo oskudne informacije o njihovim životima, tako da tek neke od njihovih reakcija i misli možemo doživjeti kao motivirane situacijama u kojima se likovi nalaze. No postoji puno primjera u kojima ne možemo određeno ponašanje izravno dovesti u vezu s nekim likom, već se ono čini kao autorski komentar. Na primjer, doktor na početku filma govori: „Sve je to zato što ne vjerujemo prirodi koja je u nama.“ (Tarkovskij 1974) Takva replika nije izravno povezana s dijalogom, već doktor progovara razne misli o životu koje mogu potaknuti gledatelja na razmišljanje. Tempo govora glumaca u filmu je sporiji od svakodnevnog govora, karakterističnog za ruski jezik. Također, stil govora je visok, književni. Sve to pridonosi dojmu teatralnosti glume.

Nikolaj Grigorjevič Grinjko i Anatolij Aleksejevič Solonjicin u *Zrcalu* igraju epizodne uloge, a u idućem filmu Tarkovskog, *Stalkeru*, odigrat će glavne uloge. Tarkovski je iznimno cijenio obojicu i čak ih je nazvao svojim omiljenim glumcima. (Tarkovsky 1986: 146)

Anatolij Solonjicin započeo je suradnju s Tarkovskim na filmu *Andrej Rubljov*, a nastavio ju je kroz filmove *Solaris*, *Zrcalo* i *Stalker*. Tarkovski je planirao uključiti Solonjicina i u iduće svoje filmove, *Nostalgiju* i *Žrtvu*, ali ga je u tome spriječila prerana smrt glumca. Solonjicin je 1982. godine u dobi od samo četrdeset i sedam godina preminuo, izgubivši bitku s teškom bolešću. Tarkovski je o njemu napisao sljedeće: „(...) kakav je briljantan glumac bio kasni Anatolij Solonjicin, i kako mi nedostaje sada. (...) Anatolij Solonjicin je bio rođeni filmski glumac, jako osjetljiv i sugestivan.“(ibid.: 144-145) Nikolaj Grinjko glumio je već u *Ivanovom djetinjstvu* poručnika Grjaznova, a zatim je sudjelovao i u filmovima *Andrej Rubljov*, *Zrcalo* i *Stalker*. Solonjicin u *Stalkeru* glumi Pisca, a Grinjko Profesora, Ovim dvama odličnim glumcima pridružio se novi glumac u filmovima Tarkovskog – Aleksandr Leonidovič Kajdanovski – u ulozi Stalkera. Alisa Brunovna Frejndlih glumi Stalkerovu ženu, a Martišku glumi Nataša Abramova, to je njezina prva i jedina uloga. Gluma u ovome filmu sadrži puno sličnosti sa *Zrcalom*. Stil govora je književni, a tempo svakodnevnog jezika se usporava kada likovi počinju govoriti o ozbiljnim temama. Tri glavna glumca donose tri različita pogleda na svijet – umjetničko i znanstveno stajalište te vjeru. Oni često ulaze u diskusije kako bi propitali tuđu točku gledišta. S obzirom na općenitost tema o kojima progovaraju i koje ih zaokupljaju, te na nedostatak informacija o njima samima, oni se više čine kao predstavnici različitih stavova o životu, nego kao individualni likovi. Tarkovski kroz interakciju ovih likova otvara brojna pitanja na koje ne daje konačan odgovor, već ostavlja gledatelju prostor za kontemplaciju nad njima. Brojni krupni planovi omogućuju nam da izbliza vidimo reakcije glumaca te fizičke promjene koje na njima ostavlja težina puta kroz Zonu. Ponovno se u nekoliko navrata ruši četvrti zid. U glumi prevladava teatralnost svojstvena *Zrcalu*, ali i ekspresionizam svojstven *Ivanovom djetinjstvu* prilikom prikazivanja snažnih emocija i iscrpljenosti likova. Ipak, čini se da je u ovom filmu Tarkovski došao najbliže naturalističnom stilu glume o kojem govori u teoriji, i to u dugim pauzama između replika u kojima se zadržava prirodnost reakcija kao posljedica prikaza realnog protoka vremena.

2.5 GLAZBA I ŠUMOVI

Glazbu u obliku refrena Tarkovski je smatrao najprikladnijom za svoje filmove. Prema njegovom mišljenju upotreba glazbe u filmskoj umjetnosti nije se puno promijenila još od razdoblja nijemog filma kad su filmske projekcije bile praćene glazbenim izvedbama. U osnovi tadašnjeg odnosa filmske slike i glazbe pa sve do njegovih dana leži paralelna ilustracija jedne te iste ideje. Umjesto takvog načina povezivanja glazbenog i vizualnog sloja

filma, Tarkovski je predložio upotrebu refrena. Refren u filmskoj umjetnosti uspoređuje s korištenjem refrena u poeziji. Nakon što smo pročitali dio pjesničkog djela, nailazimo na refren koji nas vraća prvom razlogu koji je potaknuo pjesnika na pisanje. Na taj način refren nas vraća k našem prvom iskustvu ulaska u poetski svijet, čineći ga neposrednim, ali istovremeno ga i obnavljajući. Omogućava se novo tumačenje jednog te istog materijala: „Ponirući u glazbeni element koji refren donosi, vraćamo se iznova i iznova emocijama koje nam je film dao, te se naše iskustvo produbljuje svaki put uz pomoć novih dojmova. Uvođenjem glazbene progresije, život snimljen u kadru može promijeniti svoju boju, a ponekad čak i svoju bit.“ (Tarkovsky 1986: 158) Uz pomoć glazbe redatelj može izmijeniti vizualni filmski materijal u percepciji gledatelja i pridati mu različite karakteristike. (Tarkovsky 1990). Također, Tarkovski je svojim filmovima pažljivo odabirao prizorne i neprizorne šumove te im pridavao važnu estetsku funkciju pri stvaranju atmosfere i ilustriranju određenih ideja.

Glazbu za film *Ivanovo djetinjstvo* skladao je poznati sovjetski dirigent i kompozitor Vjačeslav Aleksandrovič Ovčinnjikov, autor glazbe za četrdesetak filmskih djela. Osim na ovome filmu, Tarkovski i Ovčinnjikov zajedno su surađivali na filmu *Andrej Rubljov*. Instrumentalna glazba ovog kompozitora u prvom dugometražnom filmu Tarkovskog ima ilustrativnu funkciju, ona prati ritam i ugođaj vizualnih sekvenci filma. Na samom početku filma čuje se pjev kukavice¹¹, prvo samostalno, a kasnije kroz glazbu. Zanimljivo je da zvuk pjeva kukavice pridonosi neobičnoj atmosferi na početku filma. Ne doima se tek kao zvuk iz prirode, već donosi i notu nestvarnosti. Početak Ivanovog djetinjstva popraćen je sanjivom instrumentalnom glazbom, čije će melodije kasnije pratiti sve vedre dijelove Ivanovih snova. Također, važno je napomenuti da su prvi i posljednji Ivanov san, tj. početak i kraj filma, obilježeni dječjim smijehom. Prijelaz u svijet ratne svakodnevice obično je popraćen zvukom oružja, glasovima njemačkih vojnika ili dječjim krikom. Sličan postupak za promjenu atmosfere snimljenih scena iskorišten je na kraju scene u brezovoj šumi: valcer i brezova šuma bivaju zamijenjeni pucnjevima i prikazom ubijenih vojnika na obali. Glazba u svijetu rata je drugačija od one u svijetu Ivanovih snova, ilustrira napetost i nelagodnost danih scena u skladu s njihovim tempom. Također, zamjetno je rjeđa – često su scene popraćene tek zvukovima kapanja vode, pucketanjem vatre, škripanjem drva, itd. Odsutnost glazbe dodatno naglašava osjećaj pustoši, prouzročene ratnim događanjima. Zanimljivo je da se u podrumu

¹¹ Motiv kukavice može se shvatiti i kao aluzija na ratna zbivanja. Jedno od značenja riječi kukavica u ruskom jeziku (*кукушка*) odnosi se na neprijateljskog snajperista koji puca s povišenog položaja, npr. s drva, iz tavana i sl.

crkve nalazi i gramofon s kojeg vojnici tri puta tijekom filma puštaju ploču Šaljapina s pjesmom „Ne dopuštaju Maši prijeći rijeku“. Ime iz pjesme identično je imenu filmske junakinje u koju su zaljubljeni i Holjin i Galjcev. Prva dva puta vojnici brzo prekidaju pjesmu zato što se pripremaju za ratna izviđanja. U jeku svojih obaveza ne mogu si priuštiti zadovoljstvo slušanja gramofonske ploče. Treći put pjesma se čuje nakon obavljenog izviđanja, u podrumu su Galjcev i Holjin bez Ivana. U podrum ulazi i Maša kako bi se oprostila. Holjin ponovno gasi gramofon i u isto vrijeme Maša odlazi iz scene. Holjin ukazuje na tišinu koja je nastala, i zatim se čuje zvon koji označava kraj rata, što se može zaključiti iz snimaka ruskih vojnika u Berlinu. Zvuk crkvenog zvona iz podruma čuje se dva puta tijekom filma, prilikom čega donosi dva različita, oprečna značenja do gledatelja: prvi put zvoni za ratnu uzbunu, a drugi puta za završetak rata. Osim Šaljapinove pjesme, u filmu se pojavljuje još samo jedno vokalno-instrumentalno djelo prilikom scene oslobođenja Berlina – ruska narodna pjesma Katjuša. Iz ove kratke analize vidljivo je da Tarkovski rabi glazbu kao refren. Tako prilikom prvog Ivanovog sna gledatelj tek upoznaje onaj sretniji dio njegovih snova. Na kraju nas ista glazba ponovno vraća u svijet Ivanovog djetinjstva, ali ovaj put poznajemo i druge dijelove Ivanovih doživljaja, njegove noćne more i ružna sjećanja, kao i minula ratna događanja, što zasigurno gledatelju daje potpuno drugačiji dojam o posljednjem Ivanovom snu. Dojam o sretnom djetinjstvu s početka zamijenjen je osjećajem nepovratno izgubljenog i potraćenog djetinjstva. Osim same glazbe, izrazito je naglašena i njezina odsutnost pomiješana s različitim zvukovima ratne svakodnevice.

U svojim teorijskim razmatranjima Tarkovski je isticao da glazba ne treba biti samo pratnja vizualnoj komponenti filma, već mora biti esencijalni dio koncepcije filmskog djela kao cjeline. Tj. njezinim uklanjanjem iz određenih dijelova filma kvalitativno bi se promijenio sam film. No, i sam je priznao da nije siguran da li je uspio dostići takvu razinu povezivanja vizualne i glazbene komponente u svojim filmovima. (Tarkovsky 1986.: 158-160) U filmu *Zrcalo* glazba često pridaje napetost i patos scenama koje bi se bez nje činile neutralnima. Osim instrumentalne glazbe, Tarkovski je u ovom filmu upotrijebio i elektroničku glazbu koju je za film skladao poznati kompozitor Eduard Nikolajevič Artemijev. Ovakva vrsta glazbe otvara brojne mogućnosti za filmsku umjetnost, smatra Tarkovski, ona može pokazati da je stvarnost uvjetna i odraziti stanja unutrašnjeg svijeta. Njezina upotreba može biti vrlo suptilna. Od iznimne je važnosti da slušatelj ne zamjećuje da je takva glazba konstruirana. Za razliku od elektroničke glazbe koja može postati organskim dijelom filma, instrumentalna glazba u sklopu filmskog djela ograničena je na ilustrativnu funkciju zbog svoje umjetničke

autnomnosti (Tarkovsky: 162-163) U *Zrcalu* je korištena glazba Johanna Sebastiana Bacha, Henryja Purcella i Giovannija Battiste Pergolesija. Također, učestali su zvukovi prirode, naprimjer zvuk kiše, kapanja vode, vjetra, škripanja snijega, lavež pasa, itd.

Iako je Tarkovski priznao mogućnost postojanja filmova bez glazbe i novih puteva koje bi takav pristup otvorio filmskoj umjetnosti, svi njegovi filmovi sadrže pomno izabranu glazbu. Tarkovski se kretao u smjeru napuštanja glazbe u filmu *Stalker*. Glazba prati njegove kadrove tek povremeno, i najvećim dijelom radi se o elektroničkoj glazbi koju je ponovno skladao Eduard Artemijev: „Da, teško je zamisliti gramofonsku ploču s glazbom iz *Stalkera*... U mojoj karijeri to je trenutak čiste filmske glazbe, koja ne može postojati samostalno.“ Postići ovakav efekt nije bilo lako. Artemijev se prisjeća da je na filmu *Stalker* jedini put došao na zapis zvuka: „Znaš, treba mi glazba koja kao da ujedinjava dvije kulture: Istoka i Zapada.“ (Turovska 1991: 95) Artemijev se poprilično namučio kako bi pronašao rješenja za film:

„Ponekad su se događale zadivljujuće situacije. Naprimjer, u *Stalkeru* postoji vožnja na drezini, i Andrej Arsenjevič mi je rekao: „Potreban mi je osjećaj da iz stvarnog svijeta dolazimo u nestvaran.“ Isprva sam skladao nekakvu glazbu, a zatim sam se sjetio: zvuk tračnica. Obradio sam ga na sintesajzeru. Postupno se počinje usitnjavati, zatim se pojavljuje odjek, a kroz odjek sam izašao na drugo, fantastično prostranstvo. Ništa slično kasnije nisam radio: to je čisti zvuk tračnica (zatim se pojavljuje elektronički zvuk, no dalek, neulovljiv). Od konkretnog zvuka napraviti potpuno drugi svijet – jednom sam uspio u tome.“ (ibid.: 99)

Neki zvukovi u *Zoni* se iskrivljavaju pa tako distorzija zvukova koraka u *Zoni* pridonosi atmosferi nestvarnosti. Tijekom filma čujemo različite zvukove, ponovno se čuje kapanje vode, lavež psa i pjev kukavice. Često se čuje zvuk vlaka, koji se na kraju filma spaja s glazbom.

2.6 BOJA U FILMU

U *Ivanovom djetinjstvu* autor se odlučio za upotrebu crno-bijele tehnike. Moguće da je ovakav izbor redatelja motiviran činjenicom da gledatelji doživljavaju crno-bijele kadrove kao realističnije, a boja u film donosi element teatralnosti. (Tarkovskij 1990) Autor se poslužio i osvjetljenjem kako bi ukazao na promjenu ambijenta između Ivanovih snova i rata. Pritom su snovi, dakako, svjetlije prikazani a svijet rata je obilježen jakim svjetlosnim kontrastima. Upotrebljavanje negativu u jednom od Ivanovih snova narušava dotad uspostavljena pravila boje i osvjetljenja, te donosi element nelagode u prikaz sna.

Epizode *Zrcala* snimljene su crno-bijelom tehnikom, u boji i tehnikom sepija. Pritom na temelju čitavog filma nije moguće pronaći jasno određive razloge na temelju kojih je za određenu scenu odabrana određena tehnika. Boje u filmu nisu naturalistički pokazane, već su donekle prigušene. Doimaju se zemljanima, prevladavaju zelene i smeđe nijanse. Paleta boja sekvence u kojoj djecu obučavaju za rat podsjeća na paletu boja upotrebljenih u ranije spomenutoj slici *Lovci u snijegu*.

U *Stalkeru* Tarkovski se odlučio za monokromatsku tehniku u sepija tonovima. Glavni razlog tome je, prema mišljenju Turovske, to što bi crno-bijela snimka izgledala ekstravagantno u sedamdesetima. (Turovska 1991: 134) A to, naravno, ne bi odgovaralo minimalističkom stilu za koji se odlučio redatelj. Monokromatski su prikazi realnog svijeta u filmu, a dolaskom u Zonu pred gledateljem se neočekivano pojavljuju kadrovi u boji. Boje su pritom, kao i u *Zrcalu*, prigušene i zemljane. Ovakav raspored boja se koristi u većini filma, ali u nekim scenama se narušavaju dane pravilnosti, a samim time i horizont očekivanja gledatelja. Martiška je u posljednjoj sceni filma prikazana u boji. U Zoni ponekad vidimo monokromatske kadrove, a radi se o ambijetalnim kadrovima ili snovima Stalkera.

Boja je očigledno u svim navedenim filmovima pažljivo odabrana, te nije tek naturalistički reproducirana. U svojim filmovima Tarkovski se odlučio za neutralizaciju boje i prilagodbu njezina utjecaja na publiku. Ona nije glavni dramatski element kadra kako bi se izbjegle slikarske metode u filmskoj umjetnosti. (Tarkovsky 1986: 138)

2.7 ŽANR

Tarkovski je uz pomoć svojih stvaralačkih metoda otvoreno istupao protiv tradicije žanrovskog sustava, koji je stvoren kroz povijesna razdoblja filmske umjetnosti. Ovakav odnos prema ustaljenim žanrovskim konvencijama on opisuje izražajnim pojmom „destrukcije žanra“ (Tarkovsky 1986: 150). Filmove Tarkovskog možemo tek djelomično odrediti, opisujući ih kao podvrste igranih filmova. Pritom često moramo pribjeći kombiniranju pojmova više različitih žanrova kako bismo opisom obuhvatili čim veći dio karakteristika njegovih filmova. Od tri filma, koja se analiziraju u ovome radu, najlakše je žanrovski odrediti *Ivanovo djetinjstvo*. Ono je ratna drama, ali vrlo netipična. Neobičnom ju čini to što prikazuje period između dvije ratne misije. Također, detaljima ratne svakodnevice pridaje se neobično malo značenja, kao što je to uobičajeno u filmovima takvog tipa. Oni ocrtavaju ratno stanje u kojem su se zatekli likovi, ali tek u naznakama, a ne uz pomoć detaljnih, povijesno točnih detalja kako je to uobičajeno za navedeni žanr. Umjesto toga,

naglasak je na potresenom unutrašnjem svijetu dječaka Ivana kojeg je rat nepremostivo odvojio kako od njegove prošlosti, tako i od njegove budućnosti. Njegova obitelj i idilično razdoblje njegova djetinjstva zauvijek su tragično uništeni u naletu ratnih zbivanja. Ivanova budućnost je zauvijek izgubljena zbog prerane smrti, a njegovo uništeno djetinjstvo postaje konačni period njegovog života. Na takav način Tarkovski nije u potpunosti napustio konvencije ratne drame, već ih je izmijenio do određene mjere. Takva stilizacija uobičajenih pravila omogućila mu je da kroz individualnu sudbinu dječaka Ivana prokomentira i pokaže strahotu rata. Ovakvu stilizaciju žanrovskih postupaka, umjesto njihova odbacivanja, možemo objasniti činjenicom da se radi o prvom dugometražnom filmu ovog redatelja u kojem je on tek započeo svoju istraživati medij filmske umjetnosti i mogućnosti koje mu on pruža kao redatelju za izražavanje vlastitih stavova i pogleda na svijet.

Film *Zrcalo* možemo približno odrediti kao autobiografsku lirsku dramu. Ipak, u njemu nema elemenata koji su izrazito bitni za filmove takvog tipa. Prvo, narativna struktura klasičnog filmskog stila je najvećim dijelom razrušena. Gledatelj ne može predvidjeti što će se sljedeće dogoditi u filmu, njegov horizont očekivanja je svaki put iznevjeren. Scene filma nisu objedinjene u cjelinu filma pomoću karakterističnih za igrani film metoda. Autobiografski elementi u filmu također ne čine cjelinu, oni su fragmentarni. Radi se o sjećanjima samog redatelja na djetinjstvo i na ratna zbivanja, te o nekim njegovim osjećajima, npr. o osjećaju krivnje koju je osjećao prema svojim bližnjima. No, o samoj biografiji redatelja kao rekonstrukciji važnih događaja iz njegova života ovdje ne može biti riječi, naglasak je na sjećanjima i emocionalnom stanju. *Stalker* možemo pokušati odrediti kao znanstvenofantastični film. Ali, kao i u prethodnom slučaju, nailazimo na kontradikcije koje nam onemogućuju smještanje filma u donekle stroge žanrovske odrednice. U *Stalkeru* ne postoje filmski fantastični elementi u uskom smislu te riječi. Na kraju filma Tarkovski je ostavio dovoljno prostora za sumnju – gledatelj ne može sa sigurnošću znati da li se priča uopće dogodila.

S obzirom na sve navedeno, očito je da se u *Zrcalu* i *Stalkeru* ne radi tek o stilizaciji, već o izrazitom protivljenju stvaranju filmskih djela u zadanim granicama žanrovskih konvencija. Radi se o modernističkim, nežanrovskim filmovima. Ove filmove Tarkovskog možemo povezati s idejom hrvatskog filmologa Hrvoja Turkovića o „umjetnosti kao žanru“ (Turković 2012). U umjetničkim filmovima naglasak je na „stilizacijskom sustavu“, koji

preinačuje prepoznatljivost činjenica i zbivanja uz pomoć nestandardnih filmskih postupaka¹². (ibid.) Primjer takvih postupaka su brojni nenarativni elementi koje Tarkovski uvodi u ova dva filma, a koji su važna karakteristika modernističkog filmskog stila (Turković, Filmski leksikon.). Kadrovi su često vrlo dugi i imaju opisnu funkciju koja nadilazi potrebe prikaza same radnje. Likovi ponekad sami opisuju prostor koji se prikazuje i vizualno. Također, oni kroz svoje replike donose brojne komentare na različite teme, npr. o umjetnosti, vjeri i brojnim drugim pitanjima. Prisutnost modifikacija i stilizacija jasno upućuje na originalnost postupaka i prisutnost autora (Turković 2012), te se može dovesti u vezu s pojmom autorskog stila. Kako bi filmsko umjetničko djelo moglo poslužiti kao medij za pokazivanje autorove vizije svijeta, žanrovske konvencije se odbacuju. U prvi plan dolaze umjetnička sloboda i originalnost.

3. ZAKLJUČAK

Tarkovski je svojim stvaralaštvom stvorio jedinstven stil i postao jedan od najvažnijih predstavnika autorskog filma. Stvarao je visoko umjetničke filmove koji nisu namijenjeni samo razonodi gledatelja. Koristio se pomno razrađenim postupcima kako bi unio inovacije u filmsku umjetnost, pokazao njezine potencijale i osobitost u odnosu na druge, mlađe oblike umjetnosti. Uspjeh je postigao već svojim prvim cjelovečernjim filmom. *Ivanovo djetinjstvo* nagrađeno je Zlatnim lavom, zahvaljujući čemu se ime Tarkovskog pročulo na Zapadu na samom početku njegove karijere. Film *Zrcalo*, zajedno s *Andrejem Rubljovim* i *Solarisom*, označava središnji period njegova stvaralaštva. Ovaj film omogućio je Tarkovskom da doista pronađe svoju publiku. *Zrcalo* je izazvalo burnu reakciju publike, i Tarkovski je primio brojna zanimljiva pisma gledatelja koja su mu pokazala da je uspio prenijeti nekima od njih svoju viziju svijeta. Tada je shvatio da se njegov umjetnički put razvija u dobrom smjeru. (Tarkovsky 1986.: 12) *Stalker*, posljednji film koji je snimio u Sovjetskom Savezu prije emigracije, omogućio je Tarkovskom da se proslavi na Zapadu zbog zanimljivo obrađene znanstvenofantastične priče.

U *Ivanovom djetinjstvu* zamjetne su brojne tendencije karakteristične i za druge filmove ovog redatelja: dugi dinamični kadrovi i komplicirano kretanje kamere; totali koji se

¹² Prema mišljenju Turkovića, umjetnički film i populistički film dva su oprečna žanra. Ono što ih povezuje jest činjenica da „biraju iz istog repertoara filmskih značajki i organizacionih načela“. No, bitno je kojim od tih karakteristika je dana dominantna uloga. U populističkim filmovima dominira „sustav tematizacije“, koji nam omogućuje da lako prepoznamo činjenice i zbivanja u filmu, bez da zamijetimo način na koji su ona izdvojena. U oba navedena žanra postoje sustav tematizacije i stilizacijski sustav, ali ovisno o kojem se od žanru radi, jedan sustav će prevladati nad drugim. (Turković 2012)

izmjenjuju s izražajnim krupnim kadrovima; postavljanje likova u naizgled beskonačno prostranstvo; intertekstualna povezanost s drugim djelima iz različitih sfera umjetnosti; pomno odabrana glazba, kao i funkcionalno korištenje tišine i šumova; uvođenje motiva životinja, leta i biblijskih elemenata; ispreplitanje dokumentarnog i poetskog; rušenje četvrtog zida; narušavanje žanrovskih konvencija; kontrast različitih slojeva stvarnosti i njihovo ispreplitanje; prikaz snova i sjećanja, naglasak na dinamičnom unutrašnjem svijetu glavnog junaka i suočavanje gledatelja s ozbiljnim temama – u ovom filmu s tragičnom sudbinom djeteta u ratu.

U *Zrcalu* središnja tema su osjećaji krivnje i neispunjenog duga prema bližnjima koje osjeća protagonist. Narativna struktura je većim dijelom razrušena, ona se sastoji od spajanja zbilje likova, sjećanja, snova i dokumentarnih snimaka. Asocijativnost, odnosno logika poezije, dovedena je do krajnjih granica. Cjelovitost se filmu pridaje pomoću složenog sustava odražavanja motiva. Tarkovski se u *Zrcalu* kretao u smjeru ostvarivanja svoje poetike klesanja u vremenu. Glavni organizacijski element filma je ritam, shvaćen kao pritisak vremena u određenom kadru. Postavljajući opservaciju kao temeljnu ideju, Tarkovski je snimio brojne scene iznimne vizualne ljepote. Kako bi to postigao ponekad se, uz svoje uobičajene iznimno duge i dinamične kadrove, koristi i statičnim kadrovima ili blagim usporavanjem pokreta. Karakteristična je i česta upotreba polaganog zumiranja koja će svoje mjesto pronaći i u *Stalkeru*. Tarkovski uvodi stihove u film, isti postupak se koristi i u *Stalkeru*. Također, zajedničko ovim dvama filmovima je i važnost riječi za dočaravanje radnje. Protagonista u *Zrcalu* ne vidimo, samo ga čujemo. U *Stalkeru* Zonu i pravila po kojima ona funkcionira upoznajemo kroz riječi Stalkera. Također, u oba filma je prisutan karakterističan motiv vode, odnosno kiše u zatvorenoj prostoriji. Osobitost *Zrcala* u odnosu na *Ivanovo djetinjstvo* je nemogućnost jednoznačnog tumačenja viđenog. Prikazani prostori su prepuni zanimljivih detalja tako da naglasak nije samo na likovima. Razni motivi kojih u ovom filmu ima doista mnogo (priroda, životinje, biblijski motivi, povijesni motivi, intertekstualnost, ...), upotreba različitih tehnika boje koja se ne podčinjava nekom jasnom pravilu, odsutnost cjelovite fabule, svi ovi elementi dopuštaju generiranja brojnih značenja. Tumačenje filma u potpunosti je prepušteno gledatelju, a redatelj ne daje jasne smjernice za odgonetavanje viđenog.

Sličan model višeznačnosti možemo zamijetiti u *Stalkeru*, ali ovaj put on je ostvaren na radikalno drugačiji način. Umjesto raskošnosti *Zrcala*, glavna odlika *Stalkera* je minimalizam. Umjesto raskošnih interijera, predloženi su jednostavni i oronuli prostori. Od

brojnih životinja u ovom filmu ostao je tek crni pas, a biblijski element donosi prikaz riba popraćen čitanjem Apokalipse. Motiv leta zamijenjen je kamerom koja na trenutak lebdi iznad Stalkera prikazujući ga u krupnom planu. Fantastični elementi svedeni su na minimum, iako je fabula sama po sebi fantastična. Najvećim dijelom je odsutna i glazba. Film slijedi jedinstvo vremena, mjesta i radnje bez većih odstupanja. Iako film traje dva i pol sata, on se doima sažetim – radnja je poprilično jednostavna i može se prepričati u nekoliko rečenica bez izostavljanja ičeg bitnog. Duljina filma objašnjava se prikazom realnog vremena u kadrovima i rijetkim montažnim rezovima, čime Tarkovski nastoji ostvariti svoju poetiku klesanja u vremenu. S obzirom da je ritam kadrova ujednačen kroz cijeli film, on je ponovno organizacijski element. Važnu ulogu u gradnji fabule imaju riječi: Stalker govori o Zoni i uvodi lik Dikobraza, a brojne intertekstualne poveznice također se uvode na ovaj način. Putovanje kroz prostranstvo Zone raskriva nam unutrašnji svijet glavnih junaka, njihov stav prema životu, trenutke sumnje i vjere. Mučenje koje oni pritom proživljavaju jasno nam je prikazano kroz niz krupnih planova koji nam omogućuju da zamijetimo promjene na njihovim licima. Kompozicija tih i drugih kadrova pomno je razrađena tako da je film iznimno vizualno zanimljiv. Na kraju filma ne dobivamo nikakve konačne odgovore, u filmu postoje tragovi koji nas mogu navesti na potpuno različite interpretacije. Pitamo se postoji li uopće Zona, te da li su Pisac, Profesor i Stalker doista pretrpili neuspjeh na svojem putovanju ili nije sve kako se čini na prvi pogled?

4.LITERATURA¹³

4.1 FILMOVI I DRUGI AUDIOVIZUALNI MATERIJALI

Venecijanski filmski festival (1962). **Andrej Tarkovskij** **polučaet Zolotogo l'va za "Ivanovo detstvo"**. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=fS2J7H_K_iA&list=WL&index=22&t=78s (20.5.2020)

[Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (1962) .Андрей Тарковский **получает Золотого льва за "Иваново детство"**. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=fS2J7H_K_iA&list=WL&index=22&t=78s (20.5.2020.)]

¹³ Svi jedinice literature na ruskom jeziku su transliterirane na latinicu, a originalni naslovi su navedeni u uglatim zagradama ispod transliterirane verzije.

Dolin, A.V. (4.7.2019) «*Zerkalo*» *predislovie ot Antona Dolina*. Karo Art. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=XAPqURfa1Nk> (24.9.2019.)

[Долин, А.В. (4.7.2019) «*Зеркало*» *предисловие от Антона Долина*. Каро Арт. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=XAPqURfa1Nk> (24.9.2019.)]

Solodnikov, N. (14.2.2019.) *Anton Dolin: Oxxxymiron, Urgant i serial pro Putina*.
#eš'onepozner URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yIXhnOU-2tw> (1.9.2019.)

[Солодников, Н. (14.2.2019.) *Антон Долин: Охххутирон, Ургант и сериал про Путина*.
#ещенепознер URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yIXhnOU-2tw> (1.9.2019.)]

Tarkovskij, A.A. (1962) *Ivanovo detstvo*. SSSR: Kinokoncern "Mosfil'm" URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Z0nx70hAqjM> (15.8.2019.)

[Тарковский, А.А. (1962) *Иваново детство*. СССР: Киноконцерн "Мосфильм" URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Z0nx70hAqjM> (15.8.2019.)]

Tarkovskij, A.A. (1979a) *Stalker*. SSSR: Kinokoncern "Mosfil'm" URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM&t=4952s> (1.9.2019.)

[Тарковский, А.А. (1979a) *Сталкер*. СССР: Киноконцерн "Мосфильм" URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM&t=4952s> (1.9.2019.)]

Tarkovskij, A.A. (1979b) Tarkovskij. Televidenie Latvijas SSR. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=T7RtQzzvwNQ&t=934s> (7.9.2019.)

[Тарковский, А.А. (1979b) Тарковский. Телевидение Латвийской ССР. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=T7RtQzzvwNQ&t=934s> (7.9.2019.)]

Jusov, V.I. (7.3.2011.) Vadim Jusov vspominaet o fil'me "Ivanovo Detstvo". URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=SdGWjmlpyBU&list=WL&index=9&t=0s> (18.9.2019.)

[Юсов, В.И. (7.3.2011.) Вадим Юсов вспоминает о фильме "Иваново Детство". URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=SdGWjmlpyBU&list=WL&index=9&t=0s> (18.9.2019.)]

Tarkovskij, A.A. (1974) *Zerkalo*. SSSR: Kinokoncern "Mosfil'm" URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=CYZhXm02kN0> (20.8.2019)

[Тарковский, А.А. (1974) *Зеркало*. СССР: Киноконцерн "Мосфильм" URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=CYZhXm02kN0> (20.8.2019)]

4.2 TEKSTOVI

Anonimno. *Istorija Mosfil'ma*. Oficial'nyj sajt FGUP «Kinokoncern «Mosfil'm». URL:
<https://www.mosfilm.ru/concern/hystory/> (4.2.2020.)

[Anonimno. *История Мосфильма*. Официальный сайт ФГУП «Киноконцерн
«Мосфильм». URL: <https://www.mosfilm.ru/concern/hystory/> (4.2.2020.)]

Anonimno. (25.10.2018.) *По чему «Stalker» Tarkovskogo snova v kino? Otvečaet Anton Dolin*. BFM.ru 2018. URL: <https://www.bfm.ru/news/398054> (1.9.2019.)

[Anonimno. (25.10.2018.) *Почему «Сталкер» Тарковского снова в кино? Отвечает Антон Долин*. BFM.ru 2018. URL: <https://www.bfm.ru/news/398054> (1.9.2019.)]

Dolin, A.V. (24.10.2018.) *«Stalker» Andreja Tarkovskogo vyhodit v povtornyj prokat. Ego točno nužno posmotret' na bol'shom ekrane*. Meduza. URL: <https://meduza.io/slides/stalker-andreya-tarkovskogo-vyvodit-v-povtornyy-prokat-ego-tochno-nuzhno-posmotret-na-bolshom-ekrane> (23.9.2019.)

[Долин, А.В. (24.10.2018.) *«Сталкер» Андрея Тарковского выходит в повторный прокат. Его точно нужно посмотреть на большом экране*. Meduza. URL:
<https://meduza.io/slides/stalker-andreya-tarkovskogo-vyvodit-v-povtornyy-prokat-ego-tochno-nuzhno-posmotret-na-bolshom-ekrane> (23.9.2019.)]

Natuknica *Bogomolov*. Literaturnaja enciklopedija. Akademik. URL:
https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4881/%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2 (16.9.2019.)

[Natuknica *Богомолов*. Литературная энциклопедия. Академик. URL:
https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4881/%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2 (16.9.2019.)]

Natuknice *Bazin, André, Cahiers du cinéma, Novi val, Astruc, Alexandre*. Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://enciklopedija.hr/> (1.9.2019.)

- Sarris, A.G. (1962) *Notes on the Auteur Theory in 1962*. URL: <http://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf> (1.9.2019.)
- Strugackij, B.N. (1998) *Kommentarii k projdennomu*. Arkadij i Boris Strugackie. Oficial'nyj sajt. URL: <http://www.rusf.ru/abs/books/bns-09.htm> (15.9.2019.)
- [Стругацкий, Б.Н. (1998) Комментарии к пройденному. Аркадий и Борис Стругацкие. Официальный сайт. URL: <http://www.rusf.ru/abs/books/bns-09.htm> (15.9.2019.)]
- Tarkovsky, A.A. (1986) *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. S ruskog prevela Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press.
- Turković, H. (2012) *Filmska opredjeljenja*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. URL: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmska-opredjeljenja/> (15.4.2020)
- Turković, H. *Natuknica modernistički stil*. U: Filmski leksikon. Leksikografski zavod Miroslava Krležje. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1101> (15.4.2020.)
- Tarkovskij, A.A. (2008) *Martirolog (Dnevnik 1970-1986)*. Moskva: Meždunarodnyj institut imeni Andreja Tarkovskogo. Elektronička knjiga u formatu fb2.
- [Тарковский, А. А. (2008) *Мартиролог (Дневники 1970-1986)*. Москва: Международный институт имени Андрея Тарковского. Электронное издание в формате fb2.]
- Tarkovskij, A.A. (1990) *Uroki Režissury*. Prvi puta tiskano u *Iskusstvo kino*» №№ 7 10. URL: <http://www.kinovoid.com/2015/05/uroki-rejissuri-tarkovskogo.html> (15.8.2019.)
- [Тарковский, А.А. (1990) *Уроки Режиссуры*. Prvi puta tiskano u *Искусство кино*» №№ 7-10. URL: <http://www.kinovoid.com/2015/05/uroki-rejissuri-tarkovskogo.html> (15.8.2019.)]
- Turovskaja, M.I. (1991) *7 1/2 ili fil'my Andreja Tarkovskogo*. Moskva: Iskusstvo. URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/TARKOWSKIJ/turtarkowskij.txt_with-big-pictures.html (15.8.2019.)
- [Туровская, М.И. (1991) *7 1/2 или фильмы Андрея Тарковского*. Moskva: Искусство. URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/TARKOWSKIJ/turtarkowskij.txt_with-big-pictures.html (15.8.2019.)]