

СТАЛКЕРОВ ПОГЛЕД:
СВЕТ, ЗОНА, СОБА
(Мисао Андреја Тарковског
о човеку и свету и њена
визуелизација у *Сџалкеру*)¹

Филозофски факултет
Универзитета у Приштини
с привременим седиштем у
Косовској Митровици

Апстракт: Мисао Андреја Тарковског о положају човека у свету најјасније се може сагледати у филмовима чији је био аутор. Из његовог опуса изабрали смо филм *Сџалкер*, у коме су, по нашем мишљењу, редитељеви теоријски ставови о филмској уметности, које је он износио у бројним есејима, доведени у потпуно сагласје с њиховом необично успелом естетском уметничком реализацијом. У *Сџалкеру* Тарковског преламају се све оне идеје које је уметник носио у себи, као и креативни подстицаји из других грана уметности и духовности: музике, литературе, сликарства, архитектуре, религије, филозофије итд. Посебну смо пажњу посветили функцији интерсемиотичких цитата које је Тарковски метао у структуру овог филма.

Кључне речи: А. Тарковски, филм, интерсемиотичка цитатност, простор, време

Колико смо пута до сада чули– тривијалну али непорециво тачну реченицу – (једна) слика казује више од хиљаду речи? Она је најкраћи сажетак великог броја књига из психологије и сродних дисциплина, које нам нашироко објашњавају како највећи број опажаја о свету добијамо чулом вида. Разлог за то је једноставан, слика доноси највише информација о спољној реалности. Стога је визуелна представа најбољи оквир за слику света која се образује у нашој свести.

Делез у својој утицајној двотомној студији о филму *Филм 1, Слика-иокрејш* (1985), код нас неадекватно преведене као *Покрејшне слике*, и *Филм 2: Слика-време* (1983), необично ретко помиње Андреја Тарковског. Уколико смо добро избројали, укупно три пута, и то у другом делу. Али зато Делез своје опсервације о филмској уметности често илуструје наводећи поступке француских редитеља Годара и (писца, пре свега) Роб-Гријеа. Чини се да значај Алена Роб-Гријеа у француској књижевности прошлог века помало бледи, а ни његови претенциозни филмови одиста нису посебан допринос француској

¹ Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном простору* (ев. бр. 178008), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

и светској кинематографији. Кад је реч о Годару, Бергман је, на пример, његове филмове сматрао досадним, имао је утисак да их је овај снимао искључиво за критичаре. На другој страни, Делез посебну пажњу поклања филмовима и теоријским замислима Сергеја Ајзенштајна, једног од најзначајнијих совјетских и руских редитеља (Делез 2010: 203–214). У време док је Делез писао двотомну књигу о филму, Тарковски није имао целовиту (ауто)поетичку студију, она је под насловом *Зайечаћено време* објављена 1988. Но, свеједно, ни Ален Роб-Грије нити Годар немају сличне студије, али се њихова имена сразмерно често појављују на страницама Делезових књига.

Делез се у двотомној студији о уметности филма у знатној мери ослонио на идеје Анрија Бергсона о слици, трајању, кретању, времену и простору изнетим у његовој првој и веома утицајној књизи *Ойлед о нейосредним чињеницама свесћи* (1889)², као и касније у *Мајтерији и меморији* (1896), где су почетне тезе разрађене и сигурније браћене. Делезу се на овај начин исплатио труд и интересовање које је показао за овог великог мислиоца, чије је дело после Другог светског рата полако почело да пада у заборав.³ Без обзира на мањкавости, имајући у виду пре свега нашу представу о значају редитељског и теоријског доприноса теорији филма Андреја Тарковског, читалац обимне Делезове студије *Филм 1* и *Филм 2* остаје запањен ауторовом застрашујућом ерудицијом и невероватним обиљем анализираних филмских наслова, као и дужим или краћим освртима на поетике великих редитеља.

Иако Делез у предговору напомиње да двотомна књига *Филм 1* и *Филм 2* није историја нити теорија филма, сматрамо да се његов допринос разумевању филмске уметности може поредити с пионирским радовима о теорији филма Андреа Базена. Из тог обиља Делезових симултаних анализа филмова и поетика бројних редитеља посебно значајним чини нам се његов увид о томе да мисија великих редитеља одговара оној коју имају филозофи у историји промишљања света. Делез је у *Предговору* књиге *Филм 1*, *Слика-иокреј* о томе писао на следећи начин:

Изгледало нам је да је велике ауторе кинематографије могуће суочити не само са сликарима, архитектима, музичарима, већ исто тако и са мислиоцима. Они уместо појмовима, мисле уз помоћ покретних и временских слика. (Делез 1998:5)

Почетну мисао, коју смо цитирали из првог дела, Делез је у *Закључку*, десетој глави другог тома, заокружио следећим речима:

2 Индикативно је да се ова књига на немачки језик преводи као *Zeit und Freiheit* (*Време и слобода*), док је енглески превод *Time and Free Will* (*Време и слободна воља*). Променом изворног наслова издавачи су желели да истакну два главна појма којима се Бергсон у књизи бави, а то су време и слобода (слободна воља).

3 Делез је у краткој али сажетој студији *Берисонизам* (1966) ревалоризовао значај основних постулата Бергсоновог мишљења.

Тако да увек дође тренутак, пре или касније, када се више не треба питати „шта је филм?“⁴, већ „шта је филозофија?“. Филм је нова примена слике и знакова чију теорију, у виду појмовне праксе, филозофија треба да створи. (Делез 2010:349)

Ово, чини нам се далекосежно запажање Жила Делеза⁵, које је његов велики допринос проширивању семантичког поља уметности кинематографије, искористићемо у разумевању и анализирању филмског дела Андреја Тарковског, тачније његовог филма *Сћалкер* (1979). Имајући на уму наведену Делезову тврдњу, *Сћалкера* ћемо посматрати не само као врхунско филмско уметничко дело него и као несвакидашњу мисаону конструкцију у потрази за одговорима на онтолошку запитаност о свету и месту човека у њему. Тарковског су, нарочито новинари, веома често описивали као „поетског“ редитеља, али је он одбацивао овакво поједностављено одређење (уп. Тарковски 2018), сматрамо с пуним правом, јер је његов рад, као и увид у формални и тематски аспект кинематографије много дубљи од било ког филмског ствараоца пре, а чини нам се и после његове преране смрти 1987. године. Уосталом, о томе је у више наврата у интервјуима говорио Ингмар Бергман, који је, уз Робера Бресона, аутор чији је допринос развоју филмске уметности Тарковски највише ценио. То Бергманово више него ласкаво мишљење⁶ о руском редитељу постоји у неколико форми, али смо се ми одлучили да овом приликом наведемо Бергманове речи из његове аутобиографије *Чаробна свешћилка*:

When film is not a document, it is dream. That is why Tarkovsky is the greatest of them all. He moves with such naturalness in the room of dreams. He doesn't explain. What should he explain anyhow? He is a spectator, capable of staging his visions in the most unwieldy but, in a way, the most willing of media. All my life I have hammered on the doors of the rooms in which he moves so naturally. Only a few times have I managed to creep inside. Most of my conscious efforts have ended in embarrassing failure –The Serpent's Egg, The Touch, Face to Face and so on. (Bergman 1989: 73)⁷

4 Овде Делез дискретно полемише с насловом четвортотмних Базенових филмских есеја *Шта је филм?* (1958–1962).

5 На трагу Делезовог уздицања филма на ниво филозофског промишљања света, написан је већи број књига, од којих препоручујемо детаљну и информативну студију Доминика Шатоа *Филм и Филозофија* (в. Шато: 2011).

6 Бергманов суд о Тарковском је још значајнији пошто га је изрекао аутор који је, у то време, сматран можда највећим ствараоцем уметничког филма. Тарковски је још био жив и вероватно су му речи старијег колеге чије је филмове проучавао на студијама биле велики подстрек у раду. Дивљење без задршке које је Бергман исказивао према филмовима Тарковског, нарочито према *Рубљову*, тим је необичније јер је он, по сведочењима сарадника, био веома захтеван и често суров према онима који нису испуњавали његова очекивања, а изразито шкрт у похвалама колега.

7 Када филм није документ, он је сан. Зато је Тарковски највећи од свих. Он се са так-

Пишући о Делезовом утицајном двокњижју, Паола Марати, професор филозофије на Универзитету „Џонс Хопкинс“, у студији *Жил Делез: филм и филозофија* приметила је да Андреј Тарковски „није само један од великих редитеља, него је такође један од великих теоретичара филма схваћеног [према Делезовој дистинкцији] као слика-време.“⁸

О „несавитљивости“ Андреја Тарковског, односно инсистирању да се било која етапа рада на филму мора одвијати по његовој замисли, сведочио је Андреј Кончаловски, рођени брат Никите Михалкова, у књизи *Ниске истине*. Однос Кончаловског према Тарковском осцилирао је између пријатељства, нетрпељивости, чак зависти, али му никада није одрицао огроман таленат. О свом комплексном односу према Андреју Тарковском Кончаловски је, у складу с насловом аутобиографије, врло искрено писао⁹. О Тарковском су се изјашњавали многи, они који су га добро познавали, као и они који су се накратко нашли у његовој близини, али је један од најпрецизнијих портрета овог редитеља пружила Алиса Фрејндлих, глумица која је у филму *Сталкер* тумачила лик Сталкерове жене.

Приватно га готово никада нисам видела, само на снимању. Био је то човек од оних опседнутих. Све се у његовом животу потчињавало једној страсти – уметности филма. У њему је веома снажно био присутан сликар. Било му је важно у ком делу кадра шта стоји, који је први план, други, трећи, четврти – до оног најдаљег, све је било важно, свака тачка. До момента почетка снимања цео филм је постојао готов у његовој глави и остајало је само да се он реализује. Због тога се и окупљала екипа [подвукао Н. Л]. [...] Андреј Тарковски био је из реда посвећених. Веровао је у везу човека са космосом, са звездама и имала сам осећај да управо одатле црпи снагу и своје идеје. (Тарковски 1998:144)

Ово запажање Алисе Фрејндлих сматрамо необично значајним, јер је Тарковски, нарочито после смрти, у великом делу руске културе представљан искључиво као религиозни стваралац, скоро мистик, заокупљен филмском симболизацијом православне традиције

вом природношћу креће по соби снова. Он не објашњава. Шта би он уопште и требао да објасни? Он је посматрач, способан да своје визије постави у најнезахвалнији, али, на неки начин, и најадекватнији медиј. Ја читав свој живот лупам на врата тих соба у којима се он креће тако природно. Само неколико пута сам успео да се увучем унутра. Већина мојих свесних напора завршила се срамним неуспехом – *Змијско јаје*, *Додир*, *Лицем у лице* и др. (прев. Бранислава Дилпарић)

8 „... he is not only one of the great filmmakers but also one of the great theorists of a cinema of the time-image“ (Marrati 2008:29).

9 Однос између Андреја и мене почео је да добија неку притајену напетост. Мислим да је до тога долазило због осећања супарништва, могло би се чак рећи љубоморе. [...] Андреј никад није могао да објасни шта тачно жели. Увек је говорио о стварима које немају везе са карактерима, са драматургијом.– Знаш – говорио је – желим онај осећај као кад се још лепљиве латице тек отварају (Кончаловски 1998: 92–93).

хришћанства. Али када читамо његове дневнике (уп. Тарковски: 2017), уочавамо његову отвореност према духовним струјањима различитих религијских обреда¹⁰, митолошком наслеђу, као и, по-мало изненађујуће, езотеричким учењима.

Око камере, које је око редитеља а касније и око гледаоца,¹¹ кадром „отима“ део реалног простора и трансформише га у уметнички простор филма. Тарковски сугерише да редитељ у кадру или сцени филма мора заробити време, да би у том временско-просторном међуодносу представио своју замисао.

Тарковски је на предавањима за сценаристе и редитеље у Госкину (Москва, 1981) појаснио начин организације кадра у односу на њихову временску компоненту:¹²

Мени се, рецимо, чини, да време у кадру треба да протиче независно и наизглед самосвојно—онда се идеје распоређују у њему без гужве, буке и реторичких подупирања. За мене осећај ритмичности у кадру... како да то кажем?... слично је осећању праве речи у књижевности. Непрецизна реч у књижевности и непрецизност ритма у филму једнако руше аутентичност дела. (Тарковски 1992:84)

Пре него што искажемо своје виђење улоге времена у филмској поезији Тарковског, присетимо се двеју, сваке у свом домену, кључних књига XX века. Када је већ Тарковски употребио реч време у наслову својих теоријских разматрања о филмској уметности, присетимо се да су то учинили још неки ствараоци и мислиоци; имамо у виду роман *У истрајању за изчезлим временом* (1913–1927) Марсела Пруста и најзначајнију филозофску књигу прошлог века, *Битиак и време* (1927) Мартина Хајдегера. Не верујемо да је реч о коинциденцији, пре се може говорити о симултаности, али независној спознаји пресудне улоге овог неухватљивог ентитета у човековој егзистенцији и његовој уметничкој делатности. Највећи допринос Андреја Тарковског теорији филма је откриће да филмску уметност не обликују ритам и монтажа покретних слика (кинематограф), на чему је инсистирао Ајзенштајн, него време заробљено у ткиву филма и приказано као постојање, као време испуњено егзистенцијом – Бергсоново трајање. Уосталом, Тарковски је својим теоријским расправама

10 Без дубљег улажења у све аспекте филмова *Рубљов*, *Носћалија* и *Жрџивовање* приметимо да је Тарковски у *Рубљову* преко фреско-сликарства Андреја Рубљова закупао тајном православног обреда, у *Носћалији* је, у визуелном смислу, у првом плану орнаментика католичких катедрала, док је у *Жрџивовању* стил филма потпуно саображен аскетској естетици протестантизма.

11 О суштинском значају иконичности ока камере у стварању филма, Тарковски се угледао на радове једног од пионира совјетске кинематографије Дзиге Вертова. Током студија пажљиво је проучавао технику снимања најважнијих Вертовљевих филмова *Кино-око* (1924) и *Човек с камером* (1929).

12 Предавања Тарковског објављена су у Москви 1990. под насловом *Лекције из филмске режије у филмском часопису Умјетности филма (Искусство кино)*.

о бити филмске уметности сасвим на трагу закључака Бергсона и Хајдегера, онога што је *сумма* њиховог промишљања бити човека; обојица су наине исто закључили: човек је време.

Много је вредних запажања Андреја Тарковског о карактеру филмске уметности, али ћемо за ову прилику издвојити део из *Зайе-чаћеној времена*, где редитељ пледира за аутономност филма у односу на друге, старије гране уметности.

Треба једном засвагда схватити да филм, ако јесте уметност, не може бити просто скуп принципа других сродних грана уметности, и тек тада се може тражити одговор на питање шта је заправо та чувена синтетичност филмске уметности. Филмска форма не настаје сабирањем тока књижевне мисли с пластиком сликарства, тиме се добија еклектичност која је или неизражајна или неприродна. (Тарковски 2018: 73)

Без намере да појашњавамо изнете ставове Тарковског – пошто су они исказани с високом прецизношћу – додали бисмо да је филм нужно синкретична (комполитна, хибридна, синтетичка) форма уметности. Уосталом, филм је настао тек када су се стекли технолошки услови за његово појављивање, а то се догодило крајем XIX и почетком XX столећа. Време настанка и синкретичност нужно призивају раније настале уметничке облике у састав новонастале уметности. Али да би она била самостална и самосвојна, мора сав тај разнородни материјал претопити у оригинални уметнички израз, израз аутономног уметничког дела које, захваљујући синергији укључених грана уметности, зрачи естетском снагом своје врсте.

У *Сталкеру*, али и неким другим филмовима, Тарковски се није либио да интерсемиотички користи постојећа, у изворној или промењеној форми, уметничка дела.¹³ Уносећи та дела у своје филмове, редитељ је настојао да она у новој средини срасту с осталим елементима филмске поетике, не нарушавајући непорециву органску монолитност ових остварења. У *Сталкеру* чујемо неименовану песму Арсенија Тарковског¹⁴ „Вот и лето прошло“ (Ево, и лето је прошло) и „Люблю глаза твои, мой друг“ (Волим твоје очи, пријатељу) Ф. И. Тјутчева. Песму Арсенија Тарковског изговара Сталкер, после савладавања једне од најсмртоноснијих замки Зоне.

13 То је пре свега музика великих композитора, најчешће Баха, затим репродукција слика чувених сликара, као и коришћење сакралних објеката, најчешће храмова и катедрала, у сценографији.

14 О несумњивом утицају Арсенија Тарковског на сина Андреја Тарковског надахнуто је писала Марија Јефтимјевић Михајловић у тексту *Философија свејединства у поезији Арсенија Тарковског*. Она је недвосмислено закључила да је Андреј Тарковски у оцу Арсенију Тарковском имао „духовног учитеља“ (Јефтимјевић Михајловић 2018:214).

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало.

Все, что сбьтсья могло,
Мне, как лист пятипальый,
Прямо в руки легло.
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Все горело светло.
Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала.
Мне и правду везло.
Только этого мало.

Листьев не обожгло,
Веток не обломало...
День промиыт, как стекло.Только
этого мало.

(Тарковский 1991:303)

Ево, и лето је прошло,
Ко да небом није сјало.
На припеци сад је топло.
Само је и тога мало.

И све што се збити могло,
Ко петерац-лист је пало,
На руке ми право легло,
Само је и тога мало.

Безразложно није ни зло,
А ни добро нестајало,
Пламеном је све сијало,
Само је и тога мало.

Живот узе ме под крыло.
Чувало ме, спасавало...
Збиља ми се посрећило.
Само је и тога мало.

Лишће није сажежено,
Грање није доле пало...
Дан, ко стакло умивено,
Само је и тога мало.

(прев. Александар Мирковић)

Ова песма¹⁵, написана у кратком метру, конкретношћу и привидном лакоћом израза налик хаику поезији крије дубоко у строфама и стиховима, испод елегичног тона пролазности, дубоки смисао запретен у невидљивој опни која дели поетски од реалног света. Када уметник готове естетске или неке друге заокружене текстове уметне неизмењене у сопствено дело – сетимо се жучне полемике поводом Кишове *Гробнице* – увек се може поставити питање оправданости таквог захвата. Нема сумње да је овим гестом Андреј Тарковский начинио *hommage* свом оцу Арсенију Тарковском, у то време много познатијем као преводиоцу с различитих совјетских језика на руски него као оно што је уистину био – велики руски песник друге половине XX века. Али каква је улога ове песме, као и песме Фјодора Тјутчева, на крају, у композицији филма?

Неименована песма Арсенија Тарковског, приписана талентованом брату сталкера Дикобраза („Бодљикавог Прасета“), рефреном

15 Владимир Јагличић, преводилац и приређивач Арсенија Тарковског, није је уврстио у српско издање његових изабраних песама *Биџи то шџо јеси* (1987).

на крају сваке строфе („само је и тога мало“) потцртава узалудност било какве активности човека или природе, активности која би једног часа могла дати смисао егзистенцији песничког субјекта. Лето, најбољи дани и године минули су, све што остаје јесте опадање физичких моћи и духовних снага. Но све то, налик некаквом судбинском поразу, у песничком субјекту не изазива реско очајање већ пре нагон ка бодром ступању у таму која надлази. Значење ове песме, коју Сталкер казује у непосредној близини Собе, најважнијег циља уласка у Зону тројице људи, потврдиће се, видећемо касније, у стваралачкој интерференцији двеју уметности и двојице уметника, повезаних најјачом везом која се може замислити, Андреја и Арсенија Тарковског на **прагу**¹⁶ те мистичне одаје.

Пре него што размотримо улогу песме Фјодора Тјутчева у *Сталкеру*, приметимо да је овај руски романтичарски песник прилично слободно препевао оду „An die Freude“ Фридриха Шилера на руски језик као „Песнь Радости. Из Шиллера“ (Тютчев 2002:40–43), као и да је написао песму „Друзьям при посылке Песни Радости“ – из *Шиллера*“ (Тютчев 2002:44). Овај податак можда објашњава зашто је Тарковски одабрао и песму Тјутчева, аутора надахнутог Шилеровим идејама о братству и слози међу људима. Овај други интерсемиотички цитат¹⁷ из књижевности у филм Тарковски је бирао веома брижљиво. На почетку сцене видимо Сталкерову непокретну ћерку Марту¹⁸ како чита књигу повезану у црну кожу, затим је одлаже на страну и ми, иако девојчица не отвара уста, чујемо њен глас како изговара стихове песме Фјодора Тјутчева „Люблю глаза твои, мой друг“ (Тютчев 2002:173).

Затим она наслања главу на сто и погледом (телекинезом) помера три стаклене посуде; једна је празна чаша, друга је нешто виша чаша допола напуњена течношћу, а трећа посуда је тегла у којој се налази нешто што се не може разазнати. Док Марта помера посуде према ивици стола, чује се приближавање воза и благо, па онда све снажније подрхтавање Сталкеровог дома. Ритмични ударци точкава о шине иницирају почетак Бетовеновог крешенда четвртог става *Девеџе симфоније d-молу*, праћеног хором који, следећи патос мелодије, полетно пева Шилерове стихове о љубави и братству међу људима. Али метални звук трења челика о челик наткриљује ентузијастичну мелодију

16 Пошто пут главних ликова филма не сматрамо обредом прелаза (rites de passage), нећемо користити запажања француског етнолога Арнолда ван Генепа о функцији прага у ритуалном проласку кроз пролаз (врата) који води у следећу етапу живота (уп. Генеп 2005:24–26).

17 Дубравка Ораић Толић у књизи *Теорија цитативности* прецизира да „када цитатни текст креира нов и неочекивани смисао, узимајући туђи текст и његове цитате само као повод за стварање властитих непредвидивих значења... [...] ... тада говоримо о илуминативном типу цитатности“ (Ораић Толић 1990:45).

18 У *Сталкеру* једино Сталкерова ћер има лично име. На другој страни, њена персонализација замагљена је немогућношћу да говори.

Оде радосџи, да би је на крају и угасио; уместо ње чујемо ритмични ход точкова воза чије се вибрације преносе на кућу Сталкера и на сто на којем је положена глава његове ћерке док посматра покренуте посуде. Индустијски звук превладава стихове и мелодију створену у свести двојице генијалних уметника, чиме нам редитељ поручује да њихово сазвучје, које слави уздизање духа, нема снагу да се одупре силама које вуку наниже, ка материјалном и механичком. Комплексност преплитања слика, мелодија и звукова делује таквом силином на чула гледаоца да његову свест доводи у стање апотеозе и катарзе.

А да нарушавање оптимистичног завршетка Бетовенове последње симфоније није случајност, можемо се уверити у сцени *Носџалије* (1983), где се Доменико, још један јуродиви¹⁹ налик Сталкеру, спаљује на статуи Марка Аурелија на тргу Кампидољо у Риму. Грамофон почиње репродукцију Бетовенове *Девеџе*, али се звук због проблема с уређајем изобличава, чиме нарушава и, својом гротескном звучном позадином, готово обесмишљава узвишени Домеников чин самоспаљивања. Доменико, док се претвара у људску буктињу, налази снаге да упита „здраве“ куда они воде овај свет? Дисторзија чувене мелодије, химне Европске уније, Доменико на плочнику као жива бакља и један од присутних који пантонимом понавља његове покрете, сугеришу како до жељеног братства човечанства, онако како је остварена у хармонији стихова Шилерове „Оде“ и Бетовенове музике не може доћи. Доменико је на тргу Кампидољо окружен углавном ментално оболелим људима, онима с крајње социјалне маргине или случајним пролазницима. Они немо слушају Доменикову проповед о духовном пропадању цивилизације, али нити су способни да било шта појме нити да искажу емпатију према несрећном јуродивом пророку. Када Доменико савладан пламеном падне на колена, међу том необичном публиком завлада неко чудно узбуђење, налик притајеној радости. То је, сугерише Тарковски, слепа, глува, безоблична маса која не жели више да чује истину, нарочито ако је она казана симболичким језиком мислиоца или песника. Музика, која је требало да узвиси Домениково жртвовање, није пратила његову инсценацију, снажни почетак Бетовенове незаборавне мелодије убрзо смењује шкрипа грамофонске плоче, док сваки тон не утихне. Жртва је узалудна.

У исто време док Доменико жртвује оно највредније што има, главни јунак *Носџалије*, руски песник Горчаков, у брдима Тоскане пали свећу и жели да пренесе пламен с једног краја каменог базена до другог. Пламен се гаси, а Горчаков тек из трећег покушаја успева

19 Филмови *Сталкер*, *Носџалија* и *Жрџвовање* су органска трилогија коју повезује заједничка идеја о отуђеном човеку, о ономе ко не жели да се прилагоди свету где су материјално и моћ једине вредности. Такви су филмски јунаци Сталкер у *Сталкеру*, Горчаков и Доменико у *Носџалији* и Александар у последњем филму Тарковског, *Жрџвовање*.

да оствари циљ свог необичног ритуала. Али у истом трену док је зачудном упорношћу савладао невидљиве препреке, умире од урође-не слабости срца. Још једна узалудна жртва.

Светлост, тај древни дар из дубина свемира, у *Носџалији* Тарковског појављује се у два вида, као тело које гори и као лелујави пламен свеће. Једна је необично експресивна и силна, друга је крхка и слаба. Али оно што их спаја и изједначава јесте жртвовање двојице различитих људи, Италијана Доменика и Руса Горчакова. Оба ритуала у којима њих двојица жртвују животе имплицирају њихову тежњу да донесу и пренесу светлост, ону светлост која симболизује смисао живљења и видљивост вере. То веровање не мора нужно бити везано за неки традиционални религиозни систем, оно може бити вера у уметност или вера у знање.

Тако Домеников племенити чин остаје узалудан, још једно у низу бесмислених саможртвовања, јер он, иако не жели да своју жртву положи на олтар лаичког нововековног тројства (једнакост, братство и слобода), које је требало да замени оно древније и сакралније, својим необичним перформансом заправо то чини. Домеников трагични гест, као и трагичне судбине Сталкера или Александра у *Жрџивоању* (1986), условљене су живљењем у епохи у којој се све духовно и религиозно доживљава као аномалија умрле прошлости, у епохи где је опадање духовних снага Европљана навело Елиота да *Шуџље људе* заврши профетским стиховима: *Овако свеџу дође крај/Овако свеџу дође крај/Овако свеџу дође крај/Не с џуџњем већ са цивљењем.*²⁰

Посматрано с аспекта питања о будућности човека као врсте и човечанства уопште, *Сџалкер* ка гледаоцу одашиље вибрације скептицизма, поручујући да братства међу људима нема и да га не може бити. Тарковски у *Сџалкеру*, на основном нивоу тумачења, исказује етичко питање, које се по природи ствари нужно сусреће с моралом утемељеним на религиозности. Један од лајтмотива његове филмске поетике јесте наговештај туробне будућности човечанства, становиште које су на западу карикатурално повезивали с наводним ауторовим дисидентством и критиком совјетске државе. Најдрастичнији пример неразумевања филмске поетике Андреја Тарковског нашли смо у једном од најугледнијих дневника који се штампају у САД. Једино уколико се свет посматра из – искористимо филмски термин – „доњег ракурса“ људскости, могуће је да се наведе оно што је филмска критичарка *Њујорк џајмса* Џенет Маслин учинила у критици *Сџалкер: руска научна фанџасџика*:

However, the talk is infrequent and elliptical, and the film proceeds in a style that is stupefyingly drab and slow. The three voyagers are played by spectral, baldish, inexpressive actors who become almost interchangeable by the time the film is over.²¹ (Maslin 1982:23)

20 Прев. Иван В. Лалић.

21 Међутим, дијалог је редак и елиптичан, а филм се наставља у изразито једноличном

Над оваквим (и сличним) дубоким неразумевањем и кривотворењем његовог опуса, Тарковски се искрено згражавао, он није желео да буде политички и идеолошки бегунац из своје земље него једино Уметник.

Тарковски је у својим филмовима више користио звукове него музику. Слично је поступио и у *Сјалкеру*. Али у овом филму редитељ је имао веома надахнутог сарадника у лику Едварда Артемјева, једног од најбољих руских савремених композитора електронске музике. Тарковски је сматрао да филм мора да има сопствену, из најдубљих слојева приказаног, звуковност.

Осим музике Артемјева и Овчињикова²², Тарковски је у својим филмовима најчешће користио Бахову и Бетовену музику. Посебно је дубоко доживљавао Баха, те стога није чудо, имајући у виду да је Бах непркосновени мајстор фуге, да су Вида Т. Џонсон²³ и Грејем Петри насловили свој оглед о Тарковском „Филмови Андреја Тарковског. Визуелна fuga“. Степан Федоткин у књизи *Леймојивы „Зеркала“* (Лајтмотиви „Огледала“) у 14. одељку „Музика и звук“, пише о односу Тарковског и Артемјева:

Задача Артемјева заключалась в создании особой музыкальной атмосферы фильма. Он [Артемјев] вспоминал, что Тарковскому вообще не нужна была музыка; ему нужен был не композитор, но композиторский слух, чтобы организовывать шумы.²⁴(Федоткин 2019:258)

Сасвим другачији пример од деструктивног деловања звука кретања воза на Бетовену композицију на крају *Сјалкера* имамо на почетку филма, када тројица главних ликова на дресини улазе у Зону. Метални звук кретања дресине по прузи стапа се с хипнотичким ритмом композиције Артемјева, показујући да, вођени сигурном руком композитора, механички тонови из стварности могу бити у хармонији с тоновима обрађеним на електронским музичким уређајима.

Иако је у *Сјалкеру* присутно неколико грана уметности: књижевност (проза²⁵ и поезија), музика, сликарство, архитектура, ипак

и спором стилу.Тројицу путника играју сабласни, проћелави, безлични глумци који до краја филма постају готово међусобно заменљиви (прев. Бранислава Дилпарих).

22 Тарковски је све до филма *Соларис* (1972) сарађивао с Вјачеславом Овчињиковом, врло талентованим композитором класичне музике, али је онда из непознатих разлога прекинуо сарадњу с њим, а за *Соларис* ангажовао у то време мање познатог Едварда Артемјева.

23 Вида Т. Џонсон је ћерка познатог слависте Кирила Тарановског, који је предавао и на Београдском универзитету. Књига *Филмови Андреја Тарковског. Визуелна фуџа* посвећена је успомени на овог познатог научника.

24 Задатак Артемјева састојао се у стварању посебне музикалне атмосфере филма. Он се присећао да Тарковском уопште није била потребна музика, њему није био потребан композитор већ композиторски слух, да би организовао шумове (прев. Весна Смиљанић Рангелов).

25 Овом приликом нећемо се бавити визуелном трансформацијом текста романа *Пик-*

је Тарковски све њих довео у такав склад да филм морамо посматрати као аутономно уметничко дело у односу на набројане уметничке дисциплине које су органски уткане у овај, као и у свим осталим филмовима овог редитеља.

Путовање тројице људи у Зону, Сталкера, Научника и Писца, има понешто од обреда прелаза и иницијације, али он није ни једно ни друго од тога. Пред нашим очима развија се сложена потрага за суштином човека, али не и онтологије света. Узгред, овде треба поменути да сви покушаји да се допре до онтологије битка – Хајдегер је најдаље одмакао на том путу – нису успели. Наравно, то не значи да не треба покушавати надаље, али треба размислити и о томе да ли су ограничења човека као врсте превелика за један овакав подухват. На овом месту потребно је и да се вратимо уназад и присетимо Делезовог значајног увида о томе да се филмски редитељи не смеју доживљавати само као аутори сликовних представа, него и као аутори аутономних мисаоних конструкција, налик онима које у филозофским текстовима нуде филозофи. Ово, наравно, не мора важити за све филмске ауторе, али Тарковски и његово дело с лакоћом налазе одраз у имагинарном оквиру који је Делез понудио као нови модел доживљаја филма. Тарковски је, то треба јасно рећи, поред тога што је велики визуелни уметник, и значајан мислилац.

Иако је Тарковски аутор књиге која у наслову садржи реч време (*Зайечаћено време*), енигма коју покреће *Сџалкер* разрешава се у простору.

Сталкер у рану зору дочекује двојицу људи, Писца и Научника, и уводи их из спољашњег Света у забрањену област – Зону. Након много тешкоћа и препрека они долазе до духовног и симболичког средишта Зоне – до Собе. Морамо се вратити на изречену тврдњу да тај пут није иницијацијске природе нити обред прелаза, онако како га је описао Арнолд ван Генеп. Разлика је у томе што је у иницијацији или обреду прелазакретање иницијанта линеарно, он савладава, корак по корак, степен по степен, низ задатака који му стоје на путу до циља. У *Сџалкеру* је ситуација другачија, филмски јунаци, назовимо тај поступак, *квантним скоком*, дисконтинуално прелазе из једне врсте простора у други. Тако на почетку пратимо улазак из Света свакидашњице, чија је духовна пустош наглашена употребом сепије. У сепији, с којом започиње и завршава се *Сџалкер*, нема јасних боја, све је приказано кроз нијансу смеђе, тако да локација где је сниман филм наликује постапокалиптичном пределу²⁶. Дехумани-

ник *пород људи* Аркадија и Бориса Стругацког у филм *Сџалкер* Андреја Тарковског; тај поступак веома је добро објашњен у тексту Тијане Тропин „Сталкер Андреја Тарковског као адаптација књижевнонаучнофантастичног дела“ (Тропин 2007:283–304).

26 Зона је, према замисли Аркадија и Бориса Стругацког у научнофантастичном роману *Пикник пород људи*, област у којој су ванземаљци случајно застали на неком међугалактичком путовању и притом оставили своје „смеће“. Тај њихов отпад на-

зовани пејзаж, жаловост природе и пустош околине само су неке од негативних одредница које се могу употребити за опис предела где се налази Сталкеров дом.

Пролаз кроз маглу, на дресини, чији се звук кретања прожима с композицијом Едварда Артемјева, као и изненадан долазак у идилични пејзаж (овога пута приказан у јарком колору), сугерише да су тројица људи прошли кроз нека невидљива врата и ушли у мистичну Зону. Приметимо да у *Сшалкеру*, приликом процеса преласка из једне врсте просторности у другу, долази до сужавања простора. Место дешавања у роману, који ни браћа Стругацки нису прецизно локализовали, вероватно се налази негде у Канади, тамо у граду Хармонту борави сталкер Редрик Шухарт с породицом.

Тарковски је мало тога задржао из романа, а сама браћа Стругацки су говорила да се редитељ није држао њиховог сценарија, него је снимио „свог“ *Сшалкера* (уп. Тарковски 1998: 210–212). Најбитнија промена коју је учинио Андреј Тарковски у односу на роман, поред одстрањивања елемената научнофантастичног жанра, јесте потпуно изостављање временских и просторних одредница и координата. Зона Тарковског постала је готово живи организам, простор где не важе физички али ни морални закони спољног Света. Тај изоловани простор поседује свој поредак ствари, своју логику деловања због чега, у редитељевој интерпретацији, Зона постаје метафизички,²⁷ изоловани простор где је човек непожељан.

Безимени Сталкер Тарковског, иако физичком појавом и сировом снагом главног глумца Александра Кајдановског подсећа на књижевни лик, у ствари је антипод Редрика Шухарта²⁸ из *Пикника йорег йуша* браће Стругацки. Сталкер Тарковског је, у духовном смислу, на пола пута између христоликог верника и резигнираног идеалисте који је изгубио веру у човека и људскост. При крају филма, Сталкерова жена, гледајући у камеру као да гледаоцу објашњава природу свог мужа, називајући га јуродивим (*блаженный*), сугери-

водно има чудотворне моћи, те стога сталкери, ризикујући здравље и живот, одлазе у Зону како би га покупили и скупо продали. У почетку је филмска локација за Зону требало да буде град Исфар у Таџикистану, али се тамо пре почетка снимања филма догодио земљотрес, и Тарковски је као алтернативу одабрао околину Талина у Естонији, поред реке Јаголе, у коју се сливао отпад из фабрике целулозе и напуштене електричне централе. Многи сматрају да су та испарења изазвала идентични облик рака плућа, од којег су умрли сам Тарковски (1986), глумац Анатолиј Соловицин (1982), као и друга жена Тарковског, Лариса (1998).

27 Термин метафизички користимо у његовом изворном, античком значењу, а не у ономе које му је доделио Хајдегер у свом систему мишљења.

28 Шухарт је у роману приказан као сурови индивидуалиста без илузија о људима. Браћа Стругацки насликали су га као предатора, који је једино одан својој најужој породици, жени Гути и болесној ћерки, коју због генетског поремећаја назива Мајмунчицом. Овај опортуниста без скрупула узима оно што мисли да му припада, не обазирјући се на писане или етичке законе.

ше да је његова свест промењена и да он не припада потпуно овом свету. Помињући Сталкерово јуродивство, она не алудира на религијски смисао ове вишезначне речи, он је јуродиви на онај начин на који је то и најкомплекснији књижевни јунак Достојевског, телесно и духовно крхки кнез Мишкин у роману *Идиот*. Сигурни смо да је на трансформацију циничног сталкера Редрика Шухарта Аркадија и Бориса Стругацог у пометеног Сталкера Андреја Тарковског, утицала редитељева жеља да екранизује²⁹ роман *Идиот* Достојевског. Тарковски није стигао то да учини, али је извесно да је носио у себи идеју о необичном и незлобивом „идиоту“, да би касније духовни профил кнеза Мишкина пројектовао на свог Сталкера, водича кроз забрањену Зону.

Филмски аутор, за разлику од писца који обликује имагинарни простор, мора да реални, физички простор, који уоквирује оком камере у кадар, трансформише у кредибилну уметничку илузију. Питање које је стајало пред Тарковским је следеће: на који начин да конкретни предео у околини Талина у Естонији визуелно преобликује у тајновити простор Зоне? Из Света, кроз Зону, па до Собе, креће се квантним скоковима, док се уједно одвија процес сужавања простора, процес којим се од макрокосмоса Света доспева до микрокосмоса Собе. Сада је већ време да тзв. квантне скокове назовемо правим именима, први такав прелаз из Света у Зону је рађање, док је онај из Зоне у Собу умирање.

Свет је Универзум, Космос, Васељена, непознати ентитет који су људи назвали простором; његово доживљавање нужно је људско, то је показао Кант у *Критици чистиој ума*. Зона је, међутим, човекова егзистенција у Свету, живљење препуно стварних, умишљених или апсурдних страхова и опасности. Док у Свету важе „реални“ физички закони, „геометријски“ простор и „објективно“ време, у Зони нужно долази до хуманизације ових категорија, па оне, тек људском свешћу „искривљене“, омогућавају индивидуализацију сваког бића заробљеног у мрежу саткану од невидљивих струна времена и простора.

Кант у филозофији а Њутн у физици адекватно су описали простор, међутим, њихови постулати важе све док имамо на уму хуманизовани простор, онако како га као врста можемо доживети и спознати. Простор по себи изван је и изнад моћи нашег разумевања. Кретање и истраживање у овом смеру води нас у апстрактне пројекције у духовним наукама и математичко-геометријске моделе у природним; обе врсте спекулација усмеравају нас ка могућим просторима. Они су наравно теоретски могући, али пошто не можемо због објективних ограничења да стекнемо било какав увид у њих или да стекнемо ис-

290 намери да после Солариса режира *Идиота* пише Едвард Артемјев у тексту „Он је био и заувек ће за мене бити стваралац...“ (Тарковски 1998:181) И сам Тарковски је у дневницима (1970–1986) записивао планове за екранизацију више књижевних дела, међу њима и *Идиота* (Тарковски 2017: 221).

куство о њима, морамо се запитати, имајући у виду да смо „заточеници“ хуманизованог простора, да ли уопште треба разматрати њихово евентуално дејство на нас. Три врсте простора који егзистирају паралелно и независно једни од других могу се разумети и као три етапе чијим савладавањем се пролази кроз три фазе егзистенције: Свет је општи, хуманизовани простор, Зона је артистички, уметни(чки) простор, док је Соба онтолошки, ејдетски простор. У Соби борави тајна Света и Зоне, у њој је нуклеус Битка који се не да спознати.

Ако мистичну Собу – као квинтесенцију постојања Зоне – посматрамо у овом смислу, онда је она нека врста пролаза ка овим не-реалним³⁰ али теоријски замисливим просторима: математичким или онтолошким, уметничким или религиозним.

Улаз у Зону је компликован, у њу се не може ушетати тек тако, потребан је, као што је Дантеу био потребан Вергилије да би сишао у Пакао,³¹ водич-свештеник. То је Сталкер, он познаје Зону. Али, када је Сталкер довео Писца и Научника на улаз у Собу, његова улога је тиме окончана. Надомак Собе не помажу вештине сталкера, остајете сами са собом, са сопственим страховима и сумњама. Наги у незнању и без вере, Писац и Научник као да су запитани да ли се налазе пред вратима Раја или пред вратима Пакла? Свако ко је гледао филм зна да је Тарковски своје филмске јунаке оставио да седе и чекају пред прагом Собе. Зашто су застали пред најбитнијим циљем своје духовне авантуре?

Улазак у собу био би, Тарковском је то било сасвим јасно, чин који се не може приказати. Овај најбитнији део *Сталкера* је завршни део кретања из најширег просторног оквира, Света, преко мучног пробијања кроз Зону, до доласка на праг Собе. Тројица оних који су дошли на ово место, Сталкер, Писац и Научник, не усуђују се да уђу унутра и нађу одговор на питање ради којег су и ризиковали улазак у Зону. Научник је чак, у свом уском техницистичком виђењу живота, понео са собом бомбу, у намери да уништи, како је он сматрао, то лажно пророчиште. Тарковски је Собу приказао лишеном било којег елемента који би упућивао да се баш у њој крије непозната сила која је способна да промени свест човека и пружи му – у зависности од тога шта очекује – знање, утеху или лек. Он је то генијално решио тако што камера из унутрашњости Собе снима тројицу људи који се седећи на поду боре са сопственим мислима.

30Цртица између негације и речи која следи указује на то да ти простори нису непостојећи, они једино нашим чулима нису доступни. Што, наравно, имплицира немогућност наше свести да стекне представу о њима, представу која би даље била употребљива у мисаоним операцијама везаним за модусе постојања тих простора.

31Било би беома интересантно пратити генезу књижевног приказа силаска у Пакао (Хад), почевши од Гилгамешовог из најстарије сачуване књиге, *Епа о Гилгамешу*, преко митског боравка у Хаду Орфеја у потрази за вољеном Еуридиком, па све до обраде овог мотива у Хомеровој *Одисеји*, Вергилијевој *Енеиди* и Дантеовој *Божанственој комедији*.

У тренуцима када су, потрошивши речи на јалове расправе, занемели и нису „закуцали“ на врата Апсолута, сва тројица су нешто изгубили: Сталкер веру у људе, Научник у знање, Писац у мисију уметности. Да су прешли праг и ушли у Собу, начинили би последњи квантни скок из простора Зоне у њено живо средиште – Собу. Тај корак могао је бити последња фаза тражења, могао је бити корак у блаженство, али је у исто време могао бити искорак у ништавило. Нашавши се пред овом застрашујућом једначином, пред онтолошким језгром у које, попут Мојсија, не смеју погледати, јер би иначе остали слепи за све остало, они су одустали од њеног „решавања“.

Да су ушли кроз неугледна врата, једино би надљудска имагинација, много снажнија него што је можемо имати, начинила слику неизрецивог. Религиозни одблесак једног таквог заноса налазимо у Дантеовој *Божанственој комедији*, где песника воде Вергилије, Беатриче и Свети Бернард кроз три „зоне“ (Пакао, Чистилиште и Рај), да би се песник на крају у магновењу сусрео с највишим битком хришћанства, Богом самим. Другачији одговор на запитаност шта се налази иза хоризонта живљења налазимо у генијалном „великом кратком роману“ (Трилинг 1990:141) *Срце њаме* Џозефа Конрада. Један од оних који су боравили у дубини „срца таме“, тајанствени Курц, заједно с последњим дахом изговара једну реч два пута: „Ужас! Ужас!“ У сусрету с непрозирном тамошњом ничега, његова последња визија слила се у ту једину реч, њено понављање скицирало је једну од најпотреснијих слика смрти у књижевности и уметности. Да су се одлучили да пређу праг наде и праг страха Собе, да ли би неко од филмских ликова *Сталкера* изговорио нешто слично? Између утехе коју је пронашао Данте и неописиве страве с којом се сусрео Курц налазе се ступњеви блаженства и проклетства, али је цена коју треба платити да би се „завирило“ иза хоризонта живота увек иста – смрт. Писац и Научник су интуитивно спознали опасност избора који им се нуди, па скамењени пред неизвесношћу, немају чак ни довољно снаге да се паскаловски „кладе“ на веру, наду или љубав. Стога је њихов повратак, који гледалац не прати, иако је морао бити драматичан као и улаз у Зону, повратак из питорескног колора у сепијом осликан туробни свет људи на рубу Зоне.

Јер – надајући се да добро тумачимо алегорију Андреја Тарковског – праг Собе је уједно праг вечности, али и праг нестајања. Корака унутра је неизвесност, он може бити узлет у виши свет или коначан пад у ништавило.

Необична и несхватљива Зона, простор који претећи обручује скривено знање похрањено у Соби, у визији Андреја Тарковског је дистопија и утопија истовремено. Живе боје Зоне снажно одударaju од сивила у којем се налази предео око ње. Из тога би се дало закључити да у Зони живот буја, док је у исто време он у Сталкеровом дому и околини неком непојамном силом исисан. На другој страни,

Зона је веома опасно место, многи сталкери и они које су они водили остали су заувек у њој. Из свих Сталкерових упозорења које он упућује Писцу и Научнику, као да је реч о нечему живом, може се закључити: Зона не прашта.

Зона је, када прети, убија, „лоша“. Али у Зони се крије тајна над тајнама, знање које помаже да човек поново пронађе себе; она може бити, дакле, и „добра“. То пулсирање Зоне између добра и зла, њена способност да даје и узима живот, чини је једновремено утопијском али и дистопијском уметничком пројекцијом.

Иако на први поглед место ужасних закона принуде, Зона допушта слободу избора, што је заправо једина слобода која је човеку потребна. Знамо да у дистопији нема назнака слободног одлучивања, такве идеје убијају се одмах по зачећу. На усмереност Зоне према утопијском или дистопијском карактеру може утицати једино онај ко је унутра, у њој самој. У свести тог појединца, у зависности од онога што носи у себи, рађају се представе о свету смисла или свету бесмисла. Све ове дилеме Тарковски оставља отвореним, јер Соба може значити вишеструким смислом једино ако остане тајна одаја чији се невидљиви праг у овом животу несме и не може прећи. Уколико би се закорачило у њу, уколико би се открила тајна овог „светилишта“, оно би тренутно изгубило смисао сакралног места, свој скривени код.

Овде ћемо се вратити наведеној песми Арсенија Тарковског, јер у њој налазимо заједничку нит са *Сталкером*; оба уметничка дела, поред евидентних разлика, имају набој хуманизма који их зауставља на корак од нихилизма. У филму је то путовање, схваћено као време које траје док се човек креће из једног простора у други, а то је ипак живот и трајање. У песми, иако се чини да све остаје небитно пред сенком нестајања, ипак се имало о чему певати, јер оно о чему се пева јесте проживљено време, дакле, поново живот.

Да ли после свега треба закључити како је боравак Писца и Научника у Зони био узалудан? Не, јер је само путовање и долазак у близину Собе, тамо где се крије тајна, променило двојицу „ходо-часника“ Зоне. Нису пронашли оно чему су тежили, инспирацију и знање, али су добили нешто чему се нису надали: свест о граници која се не може прећи. Та свест о ограничењу – Есхил је то казао другим речима у *Ајаменону*³² – јесте мудрост.

32 *Пајћња мудрости рађа.*

ЛИТЕРАТУРА

- Bazen, Andre: *Šta je film? 1–4*. Beograd: Institut za film, 1967.
- Bergman, Ingmar. *The Magic Lantern. An Autobiography*. New York: Penguin Books, 1989.
- Генеп, Арнолд ван. *Обреди њрелаза. Системајско изучавање рийуала*. Београд: СКЗ, 2005.
- Делез, Жил. *Покрејне слике*. Нови Сад– Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Delez, Žil. *Slika-vreme*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2010.
- Јефтимијевић Михајловић, Марија. „Философија свејединства у поезији АрсенијаТарковског“. *Наука без њраница 1. Изван оквира*, Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2018, 209–227.
- Кончаловски, Андреј. *Нуске исџине*, Београд: Zepher Book World, 1998.
- Maslin, Janet. „'Stalker', Russian Science-Fiction“. New York: *The New York Times*, 1982, 23.
- Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Стругацки, Аркадиј и Борис. *Пикник њоред њуџа*. Београд: Наш дом, 2011.
- Tarkovski, Andrej. *Lekcije iz filmske režije*. Novi Sad: Prometej, 1992.
- Tarkovski, Andrej. *Martirologijum. Dnevници 1970–1986*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.
- Tarkovski, Andrej. *Zapećaćeno vreme*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2018.
- Tarkovski* (priređivač Marina Tarkovska). Novi Sad– Beograd: Prometej– Jugoslovenska kinoteka, 1998.
- Тарковски Арсениј. *Биџи џо шџо јеси*. Београд: БИГЗ, 1995.
- Тарковский, Арсениј. *Собрание сочинений. Том њервый: сџихоџворения*. Москва: Художественная литература, 1991.
- Тютчев, Ф. И. *Полное собрание сочинений и џисьма џ шесџи џомах. Том њервый: сџихоџворения 1813–1849*. Москва: Классика, 2002.
- Triling, Lajonel. *Iskrenost i autentičnost*. Beograd: Nolit, 1990.
- Тропин, Тијана. „Сџалкер Андреја Тарковског као адаптација књижевног научнофантастичног дела“. *Словенска научна фаниасџика (зборник радова)*, ур: др Дејан Ајдацић и др Бојан Јовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007, 283–304.
- Федоткин, Степан. *Леймоџивы „Зеркала“*. Москва: Канон–плюс, 2019.
- Džonson, Vida T. i Petri, Grejem. *Filmovi Andreja Tarkovskog. Vizuelna fuga*. Banja Luka–Beograd: Besjeda– Ars Libri, 2007.
- Šato, Dominik, *Film i filozofija*. Beograd: Clio, 2011.

Nebojša Lazić

Stalker's View: The World, the Zone, the Room (Andrei Tarkovsky's Thought on the Man and the World and Its Visualization in Stalker)

Summary

Deleuze's notable idea that a director should not be viewed only as a visual artist but also as a thinker is best confirmed in the films by the Soviet and Russian director Andrei Tarkovsky, especially in his most successful achievement, film *Stalker* which appeared in 1979. In *Stalker*, as well as some other films, Tarkovsky did not hesitate to use the ready-made works of art intersemiotically, in their original or changed form, and to insert them in the tissue of his films. The director, however, ensured that these intersemiotic quotations, such as the poems of Arseny Tarkovsky and Fyodor Tyutchev or the music of Bach and Beethoven, should not disturb the organic monolith of his films. There were attempts to proclaim Andrei Tarkovsky a dissident and political opponent of the Soviet regime, but until his early death in 1987 he saw himself as a creator deeply immersed in the tradition of the Russian spirituality and art. Tarkovsky's greatest contribution to the theory of film lies in the fact that he proved film to be not only mere moving pictures, a cinematograph, but time captured and presented as being, as time filled with existence – Bergson's duration.

Keywords: A. Tarkovsky, film, intersemiotic quotation, space, time