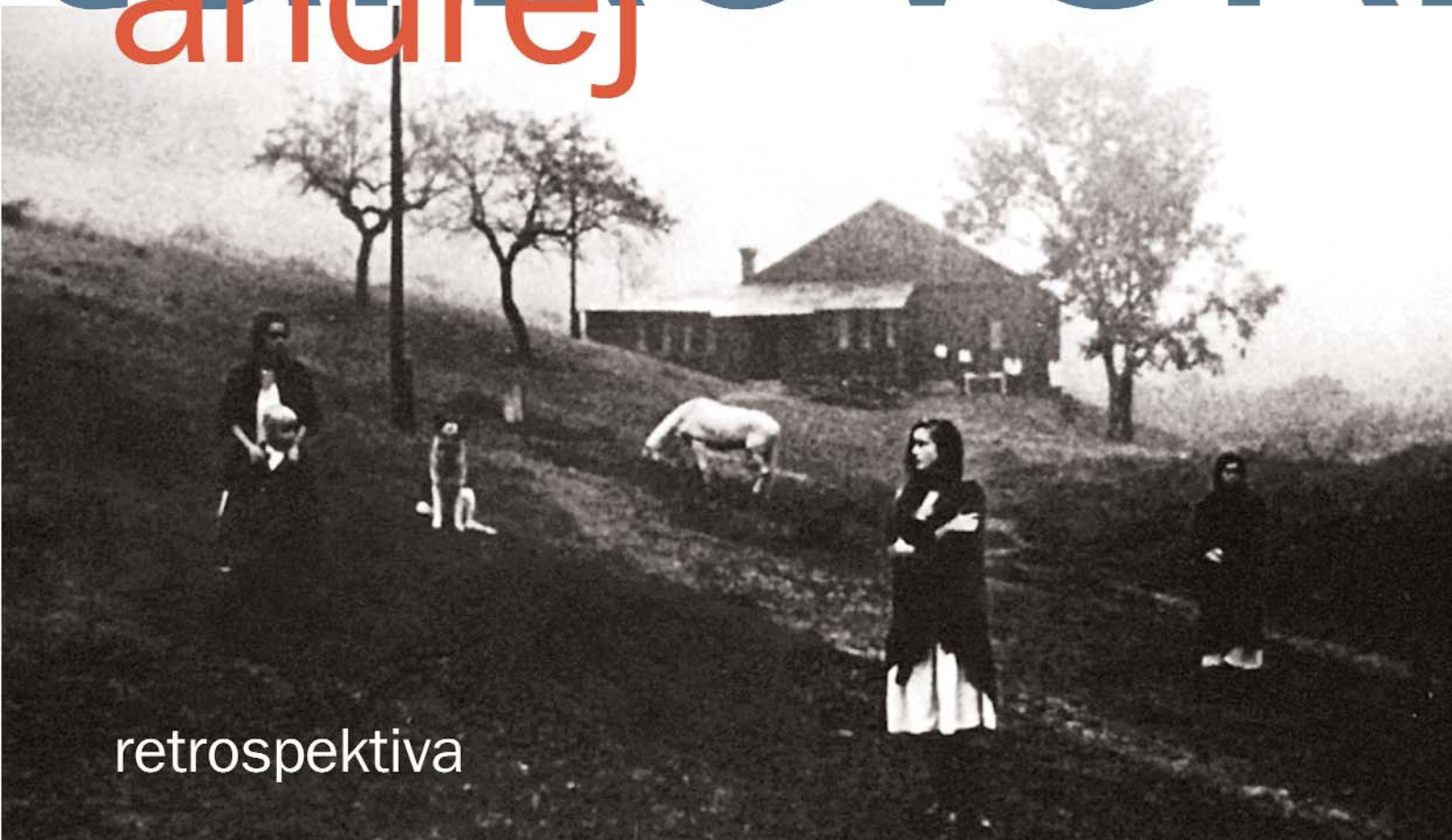


1998/99

tarkovski

andrej



retrospektiva

nostalgični spomin

V drugi polovici sedemdesetih in prvi polovici osemdesetih let nas je nekaj slovenskih umetnostnih zgodovinarjev izdajalo Bilten SUZD. Veseli smo bili, ker so se nam pridružili tudi prijatelji, ki so se zavzeto ukvarjali s filmom in njegovo teorijo. Predvsem Silvan, Zdenko in Jože so s svojimi dobrimi stiki s kolegi iz Jugoslovanske kinoteke takrat delovali tako, kot da je ljubljanska dvorana že Slovenska kinoteka, v kateri je mogoče videti najboljše filme v programih, usklajenih z našimi skupnimi željami, potrebami in izobrazbenimi belimi lisami. Zelo mi je ostalo v spominu predvajanje porevolucijskih ruskih filmov, na katerem smo navduševanje in spoštovanje do Eisensteina soočali in dopolnili z Vertovom, Pudovkinom, Kulešovom, Medvedkinom in še kom. Toda kot največjega dogodka se spominjam posebne dopoldanske projekcije **Zrcala**. **Andrej Rubljov** je bil takrat za mnoge že kultni film in smo mu posvetili veliko naklonjenih razprav. **Solaris** je navduševanje za Tarkovskega racionaliziral, **Zrcalo** pa je v popolnosti začrtalo razsežnosti in kvalitete režiserjeve izjemne filmske govorice in poetike. V filmu se skozi čas značilnega "zamrznjenega" trajanja, ki se mojstrsko odraža v načinu snemanja, spreminjanju prostorov in posebni svetlobi, prepletata kolektivna usoda človeštva, ki jo zaznamujejo španska republikanska revolucija, druga svetovna vojna in atomska bomba in intimni svet avtorjevega spomina. Ta se kaže v svetu onkraj, ki je svet odsevane heterotopije: v njem vladajo drugi zakoni in druga hierarhija. Majhne, obrobne avtobiografske opazke in bežni doživljaji izpričujejo otroško dojemanje domačih dogodkov, ki se v optiki, izostreni povsem osebno, zrcalijo kot usodni za izoblikovanje človeka – občutljivega ustvarjalnega subjekta.

Tarkovski je skozi svoje filme vse življenje premišljeval o pomenljivosti Rousseaujeve trditve, da znanost in umetnost ne spreminjata človekovih navad. To spoznanje je ključno določalo njegovo spraševanje o moči in smiselnosti znanstvenega in umetniškega dela. Kot otrok lista po Leonardovi monografiji: občuduje reprodukcije najbolj tenkočutnih in morda najboljših slik, kar jih je kdajkoli ustvarila človeška roka, umetnin, ki s svojim humanističnim poslanstvom pretresejo vsakogar. Ustvaril jih je človek, genialni posameznik, ki je svoje načrte za rušilne in ubijalske bojne stroje ter obrambne naprave ponujal velikim vojskovodjem. Leonardo je poskušal poleteti, se dvigniti nad druge in približati Soncu/bogu, kakor ruski lkarji v filmih Tarkovskega, in govoril je o neizmerni, neukrotljivi vesoljski energiji: ta lahko uniči zemljo in njeno prebivalstvo kakor jedrska eksplozija, ki se je režiser boji in pred njo svari. Kako naj torej človek, znanstvenik, katerega vedno novi izumi, namenjeni dobrobiti soljudi, se slejkoprej dosledno obrnejo proti človeštvu samemu, spreminja temeljna gibalna obstajanja? Kakšno srečo je preprostim poganom, ki v **Rubljovu** bivajo, dihajo, se veselijo in žalostiji, se ljubijo in umirajo v izvirnem sožitju z naravo, prinesel svareči in grozeči krščanski bog, ki oživlja in ostaja prisoten v ikoni in iz nje nadzoruje prvinsko ljudsko spontanost? Kaj se je torej dogajalo, kaj se dogaja in kaj se bo dogajalo s človeštvom, se sprašuje Tarkovski. Posebej s pripadniki številnih narodov, ki si jih je podredil ruski fevdalni in nato komunistični car. V **Zrcalu** pojasnjuje usodo ruskega človeka s Puškinovim pismom iz leta 1836: "Verski razkol nas je ločil od preostale Evrope. Nismo sodelovali pri nobenem od velikih dogodkov, ki so jo pretresli. Toda mi imamo svoje poslanstvo: Rusijo, njeno neskončno prostranost, ki je vsrkala mongolsko osvojitve. Tataři se niso upali prestopiti naših zahodnih meja. Umaknili so se proti svojim puščavam in krščanska civilizacija je bila rešena. Zato smo bili prisiljeni v poseben obstoj, ki nas je sicer pustil kristjane, vendar nas je odtujil od krščanskega sveta. A kot književnik prisegam, da za nič na svetu ne bi hotel spremeniti domovine, ne imeti druge zgodovine od zgodovine naših prednikov, od zgodovine, kakršno nam je dal Bog."

Tarkovski je vedel, da je ruskega človeka mogoče obvladati. Sovjetski sistem je bil grajen po imperatorskih obrazcih Daljnega Vzhoda, ki posamezniku ne dopuščajo možnosti, da bi se kot subjekt sploh razvil in vzpostavil. Če kdo to poskuša, prej ali slej konča v coni, iz katere ga reši samo smrt. Zato se njegovi filmi ne po filozofskem pristopu ne po formalni govorici ne navezujejo na rusko avantgardo, ki je nastajala znotraj te ideologije. Veliko prej bi našli vire zanje v širini ruske klasične književnosti, od psihološko prodornega Dostojevskega do velikih pesnikov slovanske duše in občutljivih popisovalcev ter interpretov ruske pokrajine. Njegovi kadri so dolgi, čas se je v njih ustavil kot v brezmejnih azijskih stepah in v burnih neskončno monotoni carskih obdobjih garanja, molitve, bojevanja in lakote. Ljudje so preprosti, a tudi zviti in pametni. Vendar na nek način pogosto prestrašeni,

vsaj v tistem trenutku, ko se, čeprav živijo sredi nadzorovanega in represivnega sistema, v njih sproži samoohranitveni nagon, ki pobudi samozavest človeka kot posameznika. Tedaj je, pa naj biva sredi narave in njenih elementov vode, zemlje, zraka in ognja, sredi umetnosti in kulture, v cerkvi ali v sožitju z drugimi, brezupno osamljen. Avtor je imel seveda zaradi izrazito osebne mitologije, ki jo izražajo njegovi filmi, v sovjetskem sistemu težave, kakršne so imeli Pasternak, Solženicin in mnogi drugi. In tu se kažejo, posebej v zadnjih dveh filmih, že hude dileme. Ali se lahko režiser, ki lastne vizije filma ne podreja koristnosti in primernosti določene družbe, ozre prek njenih strogo začrtanih meja? Če to stori, ker se počuti del univerzalnega duhovnega sveta, torej tudi velike dediščine zahodne umetnosti, ali se lahko zares svetovljansko izraža? Tarkovski je to počel, vendar so ga vsaj posredno zunanji dejavniki tudi avtocenzurirali. Tako so vzroki njegovega hermetičnega pesniškega izpovedovanja dvojni, (morda nezavedni) zunanji elementi in osebni vzgibi. V **Zrcalu** navaja verze svojega očeta, pesnika: "Sem eden tistih, ki vlečejo niti nesmrtnosti". Sin je zagotovo vedel, da je to nemogoče. V kakršnikoli družbi in verovanju imajo te niti v oblasti samo bogovi, gospodarji. Človek se z njimi ne sme meriti in zato sploh ne pomisliti, da bi imel niti v rokah sam. Kajti če bi jih imel, bi bil kaznovan. In če so nekoč bogovi ljudi, ki so hoteli doseči zgolj njim dano nesmrtnost, kaznovali z umrljivostjo, bi se lahko danes človeku, ki se tega zaveda, zgodilo obratno. Kaznovan bi bil z nesmrtnostjo v svetu, v katerem se zdi smrt pogosto edina rešitev in veliko umetniško delo, ki ostane po ustvarjalčevi smrti, edina nesmrtnost. Kdor hoče to doseči, se mora žrtvovati. Zato filme

Jure Mikuž Tarkovskega še danes lahko občudujemo z globoko nostalgijo.

filmi retrospektive

Valjar in violina

(Katok i skrypka), Sovjetska zveza, 1960, 35mm, 55', barvni

scenarij Andrej Mihalkov Končalovski

fotografija Vadim Jusov

glasba Vjačeslav Ovčnikov

scenografija S. Agojan

montaža L. Butuzova

igrajo Igor Fomčenko (Saša), V. Zamanski (Sergej), Nina Arkangelskaja (dekle), Marina Adžubej (mati)

produkcija Mosfilm

zgodba

Saša je deček, ki ga bolj kot nabijanje nogometa zanima igranje violine, zaradi česar med vrstniki ni priljubljen. Nepričakovana rešitev se pojavi kot voznik valjarja Igor, ki Saša vzame v zaščito in ga vpelje v povsem nov in drugačen svet. Po mnogih pripetljajih se prijatelja odpravita v kino, a se jima zaradi Saševih staršev tudi ta načrt izjalovi. Sašu preostane le še pobeg v lastno fantazijo - v rdeči srajci teče čez asfalt k živordečemu valjarju.

Z diplomskim filmom Visoke filmske šole v Moskvi (VGIK) je Tarkovski začrtal svoj razvpiti poetično-psihološki realizem, znotraj katerega sooča pragmatično in poetično fantazijsko. Prijateljstvo med umetniško nadarjenim otrokom in fizičnim delavcem nakazuje možnost harmonije, ki v naslednjih filmih prerašča v harmonijo spiritualnega. Kot središčna točka filmov Tarkovskega se vzpostavlja moč šibkih in ogroženih, največkrat mučnikov, ki odklanjajo "normalnost", vsakdanjo logiko materialnega pragmatizma. Po mnenju Tarkovskega se tovrsten odnos do bivanja največkrat zrcali skozi otroke, umetnike in "svete norce" - govorimo seveda o **Ivanovem otroštvu**, Boriški iz **Andreja Rubljova**, Alekseju iz **Zrcala**, Stalkerjevi hčerki in Aleksandrovem malem človeku. Tukaj so že kasnejša Ivanova jabolka, ogledala, luže, mlakuže in nenadni nalivi.

...Kakšni bojo naši otroci ? Mnogo je odvisno od nas. In od njih. V njih mora živeti želja po svobodi. Karkoli se zgodi, ne smejo zdrsniti v duhovno letargijo. Najpomembneje je v otroke vsaditi čistost in občutek spoštovanja...

...Le z besedo, to je norišnica, razen Andrijuške in vsega, kar je povezano z njim. Pisati moram Iri...Otroci razumejo vse...Bolj angel je kot otrok...

Andrej Tarkovski (*Ujeti čas*, 1997)

Ivanovo otroštvo

(Ivanovo detstvo), Sovjetska zveza, 1962, 35mm, 95', čb

scenarij Mihail Papava in Vladimir Bogomolov po motivih zgodbe Ivan V. Bogomolova

fotografija Vadim Jusov

glasba Vjačeslav Ovčnikov

scenografija J. Černjajev

montaža G. Natanson

igrajo Nikolaj Burlajev (Ivan), Valentin Zubkov (Kolin), E. Zariikov (Galcev), S. Krilov (Katasonov), N. Grinko (Grjaznov), V. Maljavina (Maša), I. Tarkovska (Ivanova mama), A. M. Končalovski (vojak z očali)

produkcija Mosfilm

premiera april 1962, Moskva





zgodba

Film temelji na štirih sanjskih prizorih (sanje o kukavici, sanje o vodnjaku, sanje o jabolkah in konjih, sanje o skrivanju na obali) najstniške sirote Ivana, ki je pahnjen v vojno, kjer postane ruski vohun in poroča o pomembnih podatkih, pridobljenih z vtihotapljenjem v nemške čete. Njegovi nadrejeni vojaški zaščitniki, Kolin, Galcev in Katasonov, ga želijo poslati v vojaško šolo, vendar Ivan ostane na fronti. Da bi dokazal svojo vrednost, zahteva vedno zahtevnejše naloge. Njegovo početje se nesrečno konča, saj ga Nemci ujamejo in usmrtijo.

Prvi celovečerni film Andreja Tarkovskega, kjer dokončno vpelje otroka kot privilegirano človeško bitje, ki je v 60-ih obsedlo sovjetski filmski prostor. Abuladzovi tuji otroci, Bondarčukova človekova usoda, Kulidžanovo Stanovanje, kjer živim... a vendarle je otrok Tarkovskega drugačen. Ivan živi, toda drugje, je zapisal Sartre. Zadnji film z direktno eisensteinovsko montažo, ki jo bo Tarkovski kasneje opredelil kot despotsko.

...Mama, tam je kukavica...

Ivan mami (**Ivanovo otroštvo**, 1962)

...Nihče ni "odrasel" pred resničnostjo vojne; prehuda je. Presega našo notranjo zmogljivost. Vsak človek se pred njo zateče na svoje notranje obrambne črte. Kaj mora pri tem v sebi porušiti, uničiti? Kaj je nepopravljivo izgubljenega? Ivanovo otroštvo je podoba žrtvovane generacije; invazije invalidnih osebnosti, ki nosijo na duševnosti brazgotine, kot je brazgotina na licu poročnika Galceva. Da nam to pove, ne potrebuje Tarkovski kar nič besed; pri njem govori samo slika. Pokrajina. Obrazi. Srečanja in nagel poblisk oči. Odvrnjen pogled. Cigaretni dim, ki se vije v temo in nekaj brezpomembnih stavkov. Povsod pričujoča smrt. Veliko pokopališče mladosti - tistega, kar pomeni mladost v človeškem življenju...

Rapa Šuklje (Andrej Tarkovski - *Ivanovo otroštvo*; programski list, 1963)



Andrej Rubljov

(Andrei Rublev), Sovjetska zveza, 1966, 35 mm, 185' (1. del: 86', 2. del: 99'), čb/barvni

scenarij A. Tarkovski in A. M. Končalovski

fotografija V. Jusov

glasba V. Ovčnikov

scenografija J. Černajev

montaža Ljudmila Fejginova

igrajo Anatolij Solonicin (Andrej Rubljov), Ivan Lapikov (Kiril), Nikolaj Grinko (Danilo črni), Nikolaj Sergejev (Teofan Grk), Irma Rauch Tarkovska (dekle), Nikolaj Burljajev (Boriška), Rolan Bikov (burkač), Mihail Kononov (Fomka), Bolot Ejgelanev (tatarski kan)

produkcija Mosfilm

premiera december 1966, Moskva (po kratkem prikazovanju v moskovskih kinematografih (1969) prepoved znotraj SZ do leta 1971)

zgodba

Film o Andreju Rubljovu, menihu in znamenitem staroruskem slikarju (1360/1370 - ok. 1430), je sestavljen iz prologa (Jefimov polet z balonom) in osmih, časovno zaporednih, a vsebinsko nelinearnih, poglavij. V prvem delu z naslovom Burkež (1400) spremljamo tri menihe, ki se pred močno nevihto skrijejo v zavetišču, kjer burkež zabava množico kmetov. Kraljevi vojaki aretirajo enega izmed menihov. V drugem delu (Teofan Grk, 1405) znameniti slikar Teofan zahteva takojšen prihod Rubljova v Moskvo, kjer naj bi ta okrasil katedralo. V nadaljevanju (Trpljenje po Andreju, 1406) Rubljov v pogovoru z asistentom razkrije svoje poglede na umetnost, obenem pa spremljamo uprizoritev pasijonske igre na zasneženi Golgoti. Dve leti kasneje spremljamo Rubljova na poti v Vladimir, kjer naj bi poslikal katedralo. Popotniki se znajdejo sredi poganskega praznika (Praznik, 1408). Katedrala je bila nedavno poslikana, Andrej pa se po dolgem obotavljanju ter nestrpnosti škofa in posvetnih oblasti odloči za izvršitev Poslednje sodbe (peti del, 1408). Tatarski vdor (Vdor, 1408) prekine delo. Tartari uničijo del katedrale, Andrej uspe rešiti svoje življenje, vendar se zaveže k tišini in prekine s slikanjem (Molk, 1412). Menih pomaga mlademu ustanovitelju pri izgradnji velikega samostana. To mu povrne vero v kreacijo. Ob koncu filma se v dolgih barvitih kadrih zasvetijo slikarjeve ikone, sledi jim antologijski prizor konjev za dežno zaveso.

Verjetno najslavnejši Andrejev film, ki ga je začel pripravljati že leta 1961, kmalu po premiernem prikazovanju pa zaradi obtožbe "prerealističnega prikaza tartarskega vdora in nekaterih zgodovinskih netočnosti" dočakal prepoved prikazovanja v Sovjetski zvezi. Kritiki in teoretiki so očarano pisali o dolgi epski pesmi, ujeti v snov, o času in prostoru, ki odpirata metafizično prisotnost čistosti, o nasprotju svetov, ki so že vpisani v reprezentacijo sveta, o filmu, ki se spominja zgodovine filma...Tarkovski je Andreja označil za film, ki se ukvarja s primerjanjem fiziološke in metaforične avtentičnosti.

...Blagor tebi! Zate je vse enostavno in skladno. Ampak duša lahko samo z molitvijo prispe od vidnega k nevidnemu...

Andrej Rubljov Fomki, 1406 (**Andrej Rubljov**, 1966)

...Človek si je ta dvig omislil le zato, da bi s tiste distance njegov pogled zajel še več zemlje, še več materialnosti. Tisti več, ki mu bo omogočil, da bo v zemlji uzrl nebo. Da. Zemlja namreč zamejuje vodo in ta na svojih površinah zrcali nebo. In v trenutkih, ko človek leta nad vodnimi površinami, ki odsevajo nebo, se iz njega izvijajo kriki radosti in navdušenja: rojstvo emocij...

Denis Valič (*Ekran*, 1995)

...V Rubljovu kaplje, padajoče na ikono, oznanjajo konec filma: konji za zaveso dežja se mirno pasejo. Tarkovski združi svoji najdragocenejšji figuri: očeta boga in konje nedolžnosti - med živahnim nalivom nebeške vode. Snop svetlobe vstopi med dve figuri, dež je obljuba čistosti...

Antoine de Baecque (*Andrej Tarkovski*, 1988)



Solaris

(Solaris), Sovjetska zveza, 1972, 35mm, 165', čb/barvni

scenarij A.Tarkovski in Fridrik Gorenstein po istoimenskem romanu Stanislava Lema

fotografija V. Jusov

glasba Edvard Artemijev in J. S. Bach (BWV 639)

scenografija Mihail Romadin

montaža Ljudmila Fejgunova

igrajo Natalija Bondarčuk (Hari), Donatas Banionis (Kris Kelvin), Jurij Jervet (Snaut), Anatolij Soloncin (Sartorius), Vladislav Dvoržički (Berton), Nikolaj Grinko (oče), Sos Sarkisan (Gibarian)

produkcija Mosfilm

premiera 20. 3. 1972, Moskva

zgodba

Film, posnet po literarni predlogi Stanislava Lema, pripoveduje zgodbo astronava Kriša Kelvina, ki se odpravi na planet Solaris, da bi razrešil skrivnostne pripetljaje svojega predhodnika Burtona. Kris zapusti svoj planet in svojo dačo in po dolgem potovanju pristane na navidez opustošeni vesoljski postaji, kjer naleti na znanstvenika čudnih navad in vizij, Snauta in Sartoriusa, obenem pa izve, da je tretji "stalni" prebivalec vesoljske postaje storil samomor. Kris kmalu opazi, da moč oceana Solarisa, kjer plava vesoljska postaja, oživilja vizije in osebe iz spomina. Kris sprejme svojo nekdanjo ljubico Hari in ponovno doživi nekaj ključnih dogodkov svoje preteklosti.

Ob prejemu velike nagrade žirije v Cannesu je Tarkovski razočarano govoril o nizkih standardih festivala ter ob tem očrnil celo Fellinija. Zahodnjaška kritika je ostajala pri superlativih in **Solaris** postavila visoko nad štiri leta starejšo Kubrickovo **Dvatisočenko** (2001: A Space Odyssey, 1968).

"Najinteligentnejši in najbolj izprašujoč sci-fi vseh časov."

(Philip Strick, *Science fiction movies*)

...Ne potrebujemo drugih svetov. Potrebujemo ogledalo. Bojujemo se za stik, pa ga ne bomo navezali. Znašli smo se v neumnem položaju človeka, ki si utira pot k cilju, ki se ga boji, ki mu ni potreben. Človek potrebuje človeka...

Snaut, ob praznovanju svojega rojstnega dneva (**Solaris**, 1972)

...Rečeno preprosto, zgodba o odnosu med Hari in Kelvinom je zgodba o odnosu med človekom in njegovo lastno zavestjo. Govorim o človeški zaskrbljenosti nad lastnim duhom, ko nima možnosti, da bi karkoli storil, ko je nenehno soočen z raziskovanjem in razvojem tehnologije...

...Pravzaprav se je potovanje začelo zavoljo ohranjanja in varovanja neokrnjenih čustev, ki jih doživlja vsak človek - ljubezni do zemlje, ljubezni bližnjih, ljubezni do tistih, ki so te prinesli na ta svet, ljubezni do preteklosti, tega, kar ti je vedno bilo in ti je ljubo. Dejstvo, da je ocean iz svojih globin naplaval tisto, kar je bilo zanj (za Kelvina) najbolj pomembno, njegove sanje o vrnitvi na zemljo, misel o stiku. Stiku v smislu humanega, v smislu delati dobro...

Andrej Tarkovski (v pogovoru z Z. Podguzetskim, 1973)

Zrcalo

(Zerkalo), Sovjetska zveza, 1975, 35mm, 106', čb/barvni

scenarij A.Tarkovski in Aleksander Mišarin

fotografija Georgij Rerberg

glasba Edvard Artemijev (J. S. Bach, H. Purcell, G. B. Pergolesi)

scenografija A. Merkulov

montaža Ljudmila Fejgunova

igrajo Margareta Terekhova (mama in Natalija), Jurij Nazarev (vojaški inštruktor), Oleg Jankovski (oče), Filip Jankovski (Aleksej pri petih letih), Ignat Danilčev (Aleksej pri dvanajstih letih), Anatolij Soloncin (zdravnik), Nikolaj Grinko (uslužbenec v tiskarni), Ala Demidova (Liza), Larisa Tarkovska (zdravnikova žena)

produkcija Mosfilm

premiera april 1975, Moskva

(znotraj filma se pojavijo zgodovinsko-dokumentarni posnetki pohoda Rdeče armade, 1943, bikoborb, španske državljanske vojne ter Maa Ze Donga, 1969)

zgodba

Zrcalo je (avto)biografska pripoved pripovedovalca Aljoše, ki se spominja preteklega življenja in, v navideznem neredu, podoživlja svoje spomine, prepredene s podobami iz sanj. Glavnega junaka ter njegovo mamo spremljamo v različnih življenjskih obdobjih. Intimni dogodki na različnih prizoriščih, med njimi hišo na robu gozda, zasneženo strelišče, meščansko stanovanje, so "dopolnjeni" z dokumentarnimi posnetki.



Eden izmed najljubših Andrejevih filmov (končan po 19 inačicah montaže) je pri občinstvu zaradi navidez zapletene strukture izzval različne odzive, režiser pa je na različnih mestih opozarjal, da gre za enostaven film o spominu in otroštvu. Da bi rekonstruiral različne in bistvene podrobnosti svoje mladosti, je na podlagi fotografij ponovno zgradil hišo, kjer je živel kot otrok, in na polju pred njo posejal ajdo ter počakal, da je zacvetela. Kot takrat, ko je bil otrok. Tako je lahko izrazil ključno idejo filma - opredeliti emocionalno kakovost našega spomina: njegovo sposobnost prodreti skozi tančice časa.

...Besede ne morejo izraziti vsega, kar človek čuti, besede so nezadostne...

...To je čudno, ravno kar sem sanjal o tebi, kot da bi bil še otrok. Mimogrede, katerega leta nas je oče zapustil?...

Aleksej mami v telefonskem pogovoru (**Zrcalo**, 1975)

*...Rad bi vas prosil, da niste tako zahtevni in da ne gledate na **Zrcalo** kot na težaven, zapleten film. Nič več ni kot odkrita, enostavna zgodba. Ni potrebno, da bi ga naredili bolj razumljivega...*

Andrej Tarkovski, 1975

...Na koncu občutimo resnično naslado, ker smo spoznali, da nismo zmožni dokončno spoznati podobe, izčrpati njenega dokončnega pomena. Zares avtentična umetniška podoba vedno povzroči pri tistem, ki jo gleda, protislovna in kompleksna čustva, ki se med seboj včasih celo izključujejo...

Andrej Tarkovski (*Ujeti čas*, 1997)



Stalker

(Stalker), Sovjetska zveza, 1979, 35mm, 141', barvni

scenarij Arkadij in Boris Strugatski po njunem romanu z naslovom *Piknik na robu ceste*

fotografija Aleksander Knjajinski

glasba Edvard Artemjev (M. Ravel, L. v. Beethoven)

scenografija A. Tarkovski

montaža Ljudmila Fejgunova

igrajo Aleksander Kajdanovski (Stalker), Anatolij Soloncin (pisatelj), Nikolaj Grinko (znanstvenik), Alisa Frejndlih (Stalkerjeva žena), Nataša Abramova (Stalkerjeva hčerka)

produkcija Mosfilm

premiera avgust 1979, Moskva (zadnji film Tarkovskega, posnet v SZ)

zgodba

V poljubnem času in prostoru obstaja strogo varovana Cona, kjer se zaradi nepojasnenega dogodka, povezanega z meteoritom, dogajajo nenavadne reči. Posebni vodiči, stalkerji, navkljub prepovedi oblasti, vodijo ljudi v središče Cone, kjer se bojda nahaja soba želja, kamor je doslej uspelo vstopiti le stalkerju Ježevcu, a se je kmalu po izpolnitvi želje obesil. Stalker popelje v Cono pisatelja in profesorja, ki ob koncu potovanja zavrneta vstop v sobo želja.

Druga znanstvena fantastika Tarkovskega, ki se gleda povsem drugače, čeprav se vsaj eden izmed junakov vrne na enako izhodiščno točko - domov. Če se v morje Solarisa potopimo tako kot se Bruegel izgublja v snegu, se v geometriji Stalkerja iščemo tako večplastno kot slika Van Eyck.

...A je boljše bridka sreča kot pa sivo in obupano življenje. Nikoli mi ni bilo žal. Nikoli...

Stalkerjeva žena (**Stalker**, 1979)

...Znanstvena fantastika nam dovoljuje, da si zamislimo kraj in obdobje, kjer se lahko uresniči moralni čudež. To označuje tudi zavest našega časa, ki ne zmore verjeti v nič drugega, kakor v tehnični čudež, v racionalizacijo. Trčimo v protislovje: znanstveni duh priznava nenehno potrebo po čudežu in zato iznajde religiozni prostor ali

mitologijo, vendar hoče obenem čudež tudi racionalizirati ter odkriti njegov prvotni smisel: zato je čudež lastnost človeka, lastnost nepopolnega bitja. Cona, mišljena s pomočjo ZF, je prostor, kjer se lahko čudež uresniči, je moralna pomlad...

B. A. Kovacs in A. Szilagyi (*Les mondes d'Andrei Tarkovski*, 1987)

Nostalgiya

(Nostalghia), Italija, 1983, 35mm, 130', čb/barvni

scenarij A. Tarkovski in Tonino Guerra

fotografija Guiseppe Lanci

glasba C. Debussy, G. Verdi, R. Wagner, L. v. Beethoven

scenografija Andrea Grisanti

montaža Amedeo Salfa, Erminia Marani



igrajo Oleg Jankovski (Gorčakov), Domiziana Giordano (Eugenia), Erland Josephson (Domenico), Patrizia Terreno (Gorčakova žena), Delia Boccardo (Domenicova žena), Milena Vukotić (uradnica)

produkcija RAI, TV-Rete2/ Opera Film, Sovinfilm

premiera maj 1983, Cannes

(film posvečen spominu mame A. Tarkovskega)

zgodba

Ruski pisatelj Gorčakov potuje po Italiji, kjer zbira podatke o Sosnovskem, ruskem glasbeniku iz 18. stoletja. Na potovanju po Toskani spozna razsvetljenega Domenica, samotarskega vaškega čudaka, ki je pred leti svojo družino za več let zaprl v hišo, da bi jo obvaroval pred uničenjem sveta. Domenico poskuša svet osvoboditi materializma, nad katerim se nenehno pritožuje in zaradi katerega uprizori samozažig. To radikalno dejanje tudi v Gorčakovu prebudi pripravljenost za pozitivno delovanje, zato poskuša po Domenicovih navodilih prehoditi napol izpraznjen bazen z gorečo svečo v roki. To mu ob koncu zares uspe, vendar takrat umre.

Prvi film Rusa Tarkovskega na Zahodu. Čas, ko se meja med sanjami in drugačno resničnostjo začinja spreminjati v mejo med filmom in vsem izven njega. Gorčakov se trudi z italijanščino, konji iz Rubljova so tokrat mirni, na dačo med cerkvenimi zidovi ne prši dež, ampak jo prekrije sneg. Je canneski lev zanikal "zahodnjaško mnenje o Rusih kot slabih, neprilagojenih emigrantih"?

...Sinoči sem imel hudo moro. Ustvarjal sem pomembno opero, ki naj bi jo uprizorili v gledališču mojega gospodarja, grofa. Prvo dejanje se je dogajalo v parku, polnem kipov, in te so igrali nagi mošje, pobeljeni z belo barvo, ki so morali dolgo nepremično stati. Tudi sam sem igral vlogo enega izmed teh kipov in vedel sem, da bi me lahko doletela huda kazen, če bi se premaknil...

...Na koncu, ko sem začutil, da nisem imel nobene moči več, sem se zbudil. Bil sem do konca prestrašen, kajti vedel sem, da to niso bile sanje, ampak resničnost sama...

...Lahko bi poskrbel, da se ne bi nikoli vrnil v Rusijo, vendar je sama misel na to kot smrt. Tu gotovo ne more biti, kajti dokler bom še živel, ne bom nikoli več videl dežele, kjer sem bil rojen, breze in neba mojega otroštva...

Pavel Sosnovski v pismu Pjotru Nikolajeviču (**Nostalgija**, 1983)



Žrtvovanje

(Offret/Le Sacrifice), Švedska, 1986, 35mm, 149', barvni

scenarij A. Tarkovski

fotografija Sven Nykvist

glasba J. S. Bach, japonska tradicionalna instrumentalna (W. Shuso), švedske pastirske pesmi

scenografija Anna Asp

montaža A. Tarkovski, Michal Leszczlowski, Henri Colpi

igrajo Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Valerie Mairesse (Juila), Allan Edwall (Otto), Gudrun S. Gisladottir (Maria), Sven Wollter (Victor)

produkcija Švedski filmski inštitut (Stockholm), Argos films (Pariz), Film Four International (London), Josephson&Nykvist, Sandrew Film et al.

premiera 9. 5. 1986, Stockholm

(film posvečen sinu A. Tarkovskega Andrijuši - z upanjem in zaupanjem)

zgodba

Ostarel igralec, kritik in dramaturg Aleksander živi s svojo družino na otoku, odmaknjenem od sveta. Aleksander praznuje rojstni dan, družini se pridružita zdravnik in poštar. Praznovanje prekine televizijska objava hude katastrofe. Aleksander se zaobljubi, da bo v primeru srečnega izteka daroval vse, kar ima. Poštar ga prepriča, da lahko fatalen izid prepreči le ljubezenska noč s skrivnostno strežnico, ki naj bi bila čarovnica. Aleksander preživi noč z njo, zjutraj se svet zazdi povsem normalen. Zato Aleksander zažge hišo, ponj pride rešilni avto. Toda njegov sin, mali človek, ki je ves čas molčal zaradi operacijskega posega na grlu, spregovori preroške besede.

...Na začetku je bila Beseda. Zakaj, očka?...

Mali človek očetu Aleksandru (**Žrtvovanje**, 1986)

andrej tarkovski – poskus portreta



Prav človeška ljubezen je tisti čudež, ki zanika vse brezčutne teorije o tem, da za svet ni nobenega upanja. To čustvo je nedvomno naša skupna, nedvomno pozitivna vrednota. Čeprav ne vemo več dobro, kako ljubiti...

Andrej Tarkovski

Spoštovana gledalka, dragi gledalec!

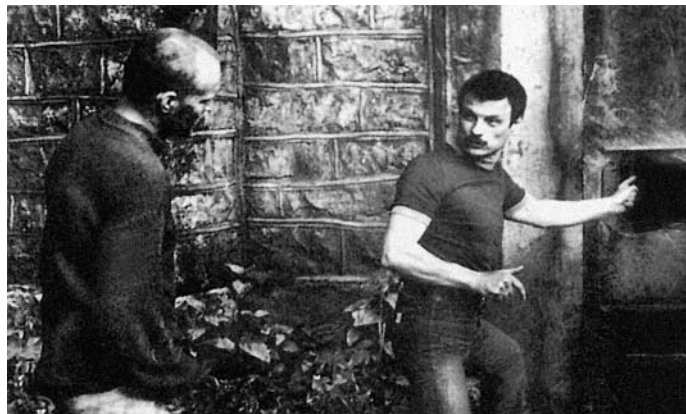
"Je bil meteorit? Obisk prebivalcev iz vesolja? Vsekakor se je v naši mali državi pojavil čudež vseh čudežev - Tarkovski. Nemudoma smo poslali tja svoje čete. Niso se vrnile. Potem smo obkolili pogled Tarkovskega s policijo. In najbrž naredili prav. Sicer pa ne vem, ne vem...", lahko zmedeno povzamem po ponovnem intenzivnem vstopanju v svetove Tarkovskega z besedami nobelovca profesorja Wallesa, izrečenimi v pogovoru z dopisnikom RAI ter zapisanimi v prologu **Stalkerja**, ob tem pa bralko in bralca opozorim, da se je naša raziskovalna pot končala nenavadno. Namesto da bi lastno oko distancirali od sanj znotraj filmov Tarkovskega, če o filmih sploh zmoremo govoriti drugače kot o sanjah, je začela v naše oko (navkljub agnostičnemu kljubovanju) vtekati voda tarkovskovskih sanj, dež, ki je prebadal tako ustvarjeno vodno gladino očesa, pa je zalil celo tako znamenite trditve dušeslovcev, kot je tista o sanjah kot ostankih dneva. Ne, zgodilo se je drugače. Mestoma se je zazdelo, da so ne-sanje ostanek noči, Tarkovski pa se je vzpostavil kot režiser, ki ne živi kot v filmu, ampak filmi živijo kot on. Tovrstna blodnja kot posledica hegemonije smisla nas je privedla do enotne strukture - strukture oddaljevanja od predmeta. A nič zato, ponekod in le hipno smo ugledali film. Film Andreja Tarkovskega. Božji norec na zemlji pod soncem dežja, poln konjev, jabolk, onemelih otrok in mučenikov, filozof in nomad, ki se nenehoma vrača domov - v iskanje, spomin in sanjanje. Ugledati film. Sanjati z odprtimi očmi.

Andrej Tarkovski (4. 4. 1932, Zavrožje - 29. 12. 1986, Pariz) je bil s filmom in umetnostjo obseden do te mere, da se njegovi dnevniški zapiski ter ključno literarno delo z naslovom *Ujeti čas* mestoma berejo kot mistični tekst, kjer umetnost na točki kulminacije opiše kot "imitacijo posedovanja absolutne resnice" oziroma kot način, kako lahko "z iskanjem ravnotežja med duhovnim in materialnim zgladimo konflikt med posameznikom in družbo", a obenem kot povsem materialno reševanje konkretnih filmsko-osebnih problemov, zgoščenih v zadnjem mesecu dnevniških zapiskov, kjer se Tarkovski ubada z usodo svojih filmov v Angliji in Ameriki. Ob tem 6. decembra 1986 sluteče zapiše, da mora s sinom Andrijuško govoriti o filmih in literaturi, da bi ugotovil, kaj sin ve. Film je torej postavljen na najvišje možno mesto, tako visoko, da so mu podrejene vse dostopne biografije. Rojen leta 1932 v Zavrožju, sin znanega pesnika in prevajalca Arsenijeva Tarkovskega in igralko Marie Ivanove. Kot deček deležen klasične vzgoje, ukvarja se z glasbo in slikarstvom. Prekine s študijem orientalistike, odide na raziskovalno odpravo v Sibirijo. Po vrnitvi, leta 1954, vpis na visoko filmsko šolo v Moskvi (VGIK), kjer ga uči M. I. Romm, kjer spozna Končalovskega in po njegovem scenariju konča svoj prvenec. Do tu Tarkovski "zdrži" objektivno biografijo, sledijo ji filmi. Na totalen način (življenja). Fascinantno in nalezljivo združevanje iskanja, spomina in sanjanja. V *offu* slišimo "pravi" očetov glas, ki bere svojo poezijo, zagledamo "pravo" mamo. Njegova žena ga ves čas spremlja kot asistentka režije, sanje, opisane v dnevniku, gledamo kot filmske podobe.

Podobe Tarkovski opredeli kot podobe. Do njih se dokoplje z opazovanjem kot osnovo kinematografske metode. V filmu temelji podoba na sposobnosti tako podajanja kot opazovanja tistega, kar je dejanska in neponovljiva zaznava nekega predmeta. Podobe so brez simbolike in zato so podobe. A obenem opisujejo "korelacijo med resnico in našo omejeno zavestjo, ki je omejena na svoj evklidski prostor". Ob tem so v primeru privilegiranih junakov Tarkovskega, otrok, božjih norcev (ljudi z "velikanskimi notranjimi napori") in mučenikov, dvoumne. In prav zato, ker junaki niso zmožni spoznati njihovega končnega pomena, je svet še mogoč. Ne pade iz tečajev. Zato je Stalkerjev pogled nepremičen, ko skozi njegova usta vrejo božje besede, kamera pa nas počasi pelje preko Janeza Krstnika, da bi se ga osem let kasneje spomnil Wendersov angel Damiel, ko vzame v roke glavo umirajočega in skupaj z njim govori o poslednjih rečeh. O iskanju, spominu in sanjanju, sveti trojici, zemlji, nebu in vodi. Podoba je torej podobna bizantinski ikoni, molitvi, je način, kako od vidnega prispeti k nevidnemu, a obenem ostati na trdnih tleh. Zato je človekov dvig v nebo, v sanjanje, le način, kako s pogledom u-gledati še več

zemlje, torej kraja, kjer iščemo (Jefimov pogled iz balona je usmerjen proti zemlji, kamor po kratkem letu pade). In zato je voda, ki teče v vse smeri, kot nekje zapiše Uroš Zupan, spomin. Način, kako, kot v ogledalu, zagledati nebo (spust kamere od neba, ki ga razsvetljujejo nemške rakete, k blatni vodi, kjer zagledamo Ivana). Da bi torej videl nebo, a ob tem ostal na zemlji, Tarkovski opazuje gladke vodne površine. Spominjati se kot način, kako sanjati, a se obenem vračati k zemeljskemu iskanju. Otrok, ki išče, mati, ki se spominja in se je spomni, norec, ki sanja. Dejanje, ki išče, čas, ki se spominja in se ga spominja, prostor, ki sanja. Dež kot sporočilo z neba prši na zemljo in dviga gladino vode. Filmska podoba kot način prebivanja do "višje duhovne resničnosti" in ohranjanja "absolutne svobode človekovega duhovnega potenciala" - da bi Gorčakov v **Nostalgiji** lahko umrl pred zasneženo rusko dačo sredi katoliških cerkvenih zidov, da bi se Kris v **Solarisu** vrnil na začetek in objel Burtona, da bi v **Andreju Rubljovu** gledalec in gledalka skupaj z Boriško videla konje za dežno zaveso. Način torej, kako spojiti iskanje, spomin in sanjanje, zemljo, vodo in nebo, otroka, mater in norca, dejanje, čas in prostor, način, kako nad erotično, starševsko-prijateljsko in mistično ljubezen vpisati ljubezen. Način kako videti. Film. Predmeti/bitja v filmih Tarkovskega torej vedno padajo z neba proti zemlji. Včasih pa, ponavadi v trenutkih najvišjih filmskih pogledov, predmeti lebdi. V **Solarisu** v času breztežnosti, v **Žrtvovanju** ob ljubezenskem aktu kot rešitvi sveta. Edino bitje, ki leti navzgor, je ptič v **Zrcalu**. Najprej zleti na kučmo dečka s sankami, ob koncu ga isti deček, sedaj že starejši, dobesedno vrže v zrak. Kot če bi dež padal proti nebu. A vendar se v tipično tarkovskovsko tripartitno shemo vrine element, ki jo zruši, a obenem dokončno omogoči svetove Tarkovskega. Mali človek se ob koncu žrtvovanja uleže pod drevo in vpraša: "Na začetku je bila beseda. Zakaj, očka?" Mali ljudje Tarkovskega imajo z besedami ves čas težave. Kot ugotavlja Antoine de Baecque "se lahko otrok dotika, voha, vsrkava, tipa, vendar ne misli in ne govori. V trenutku pa, ko zašepeta kakšno besedo, to naredi zato, da bi nam razkril ključ filma". Pod podobo je torej vedno beseda. Na začetku. Zato v skladu z uvodnim opozorilom o obratnem učinku končujemo s preprostimi stvarmi, s poanto, ki "so jo v eni ali drugi obliki posredovali vsi moji filmi. Ljudje niso sami in zapuščeni v praznem veselju, ampak so z nešteti vezmi povezani s preteklostjo in prihodnostjo". Prav tej ljubezenski izjavi, namenjeni gledalki, gledalcu, je Tarkovski podredil čas kot način, kako "skozi dogodke začutiti poseben pomen kot pritisk, težo resnice", ritem kot "organsko rojen v filmu tako, da ustreza globoki zaznavi življenja" in montažo, ki naj "združuje kadre, že napolnjene s časom, v živ in enoten organizem". Film kot čas, ritem in montaža, kvalitete, lastne "redkim genialnim ljudem v filmski zgodovini", ki jih je Tarkovski iskal, se jih spominjal in sanjal skozi Bressona, Mizogučija, Dovženka, Paradžanova, Buñuela, Chaplina, Satyadjita Raya, Bergmana, Kurosawa. In jih končno našel v etičnem idealu filma, v "vsem, kar je najboljšega v človeku: v upanju, zaupanju, veri, ljubezni, lepoti... V tistem, o čemer sanja in v kar upa..." Ob tem pa gledalko in gledalca, navkljub večkrat prestreljenemu pogledu ter vedno bolj zluknjanemu in momljajočemu spominu, dvignil v nebo, v sanje, da bi, navkljub kasnejšemu

Nejc Pohar strmoglavljenju, zviška pogledala dol - na svet, ki je iz sebe - a ob tem ostala pri sebi.



andrej o sebi in o svetu, ki ga obkroža

Andrej Tarkovski, v dnevniških zapiskih, zbranih pod naslovom čas znotraj časa in v angleškem prevodu objavljenih leta 1994.

1944
Вот воспроизведение качества пространства,
в наших часах...
всегда

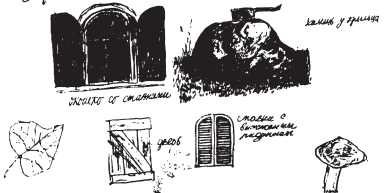
Сам являясь частью "всего", надо быть
рожденным в этот момент, не имея ни
сознания, ни объективности.
Тогда уже...



Каждый человек работает в себе,
Бог, наблюдая. Но это означает для него...

А что такое творчество? Вера или уверенность
никогда? Или уверенность - предельная уверенность

Нужно работать над тем, чтобы быть
абсолютно свободным и независимым. Как и,
конечно, над тем, чтобы не зависеть от
А как, конечно, над тем, чтобы не зависеть от
депрессии!



1971: Močno me privlačijo dnevniki, arhivi in "laboratoriji" vseh vrst. Krasen katalizator so.

1972: Mnoga leta sem se mučil s prepričanjem, da nas najbolj neverjetna odkritja čakajo v sferi časa.

1973: Umetnik je bitje, ki teži h končni resnici. Umetnik obvlada resnico vsakič, ko ustvari nekaj popolnega, nekaj celega.

1974:

1. Najljubša pokrajina? svitanje, poletje, megla
2. Letni čas? jesen, suha, sončna
3. Glasba? Bach
4. Ruski roman? Zločin in kazen, Smrt Ivana Iliča
5. Tuje literarno delo? Doktor Faustus, Maupassant, Tonio Kruger (Thomas Mann)
6. Najljubša barva? zelena
7. Pesnik? Puškin
8. Režiser? (ruski) nihče
9. Tuji? Bresson
10. Imate radi otroke? zelo
11. Kaj je ženska gonilna sila? podrediv, ponižanje v imenu ljubezni
12. In moška? kreacija
13. Barva ženskih las? rdeča

1975: Kako delo dozori? To je gotovo najbolj skrivnosten in nedoumljiv proces. Dogaja se neodvisno od nas, v podzavesti, kristilizirajoč se na stenah duše.

1976: Kaj je ljubezen? Ne vem. Ne pravim, da ljubezni ne poznam, vendar ne vem, kako bi jo definiral.

1977: Naša življenja so popolnoma napačna. Človek ne potrebuje družbe, ampak družba potrebuje človeka. Družba je obrambni mehanizem, oblika samozaščite. V nasprotju s čredno živaljo, mora človek živeti v osami, blizu narave, živali in rastlin, in biti v povezavi z njimi.

1978: Človek obstaja že tako dolgo, a je še vedno negotov o najpomembnejši stvari - o pomenu lastnega obstoja; to je zapleteno.

1979: Hočem ohraniti raven kvalitete. Kot Atlas, ki na svojih ramenih nosi zemljo.

1980: Pozabili smo, kako opazovati. Namesto da bi opazovali, počnemo stvari po vzorcih.

1981: Resnica ne obstaja znotraj same sebe; resnica je v metodi. To je - v poti.

1982: Nič ni težjega kot doseči strastno, iskreno, tiho vero.

1983: Slab dan. Strašne misli. Prestrašen sem. Izgubljen sem! Ne morem živeti v Rusiji, ne morem živeti tukaj.

1984: Prejšnjo noč sem imel grozno žalostne sanje. Spet sem sanjal o severnem (mislim) jezeru nekje v Rusiji; svitalo se je, na oddaljeni obali sta stala ortodoksna samostana, s prelepimi katedralami in zidovi. In občutil sem takšno žalost! Takšno bolečino!

1985: Pomembno je najti čas znotraj časa... Izjemno težko je, vendar mora biti tstorjeno.

1986: Včeraj sem se sprehajal, nenadoma me je preplavila nerazložljiva nuja - sezul sem se in z bosimi nogami hodil po mrzli zemlji.



Kinotečni katalog, leto IV, številka 3
Andrej Tarkovski
20. – 28. november 1998

izdajatelj Slovenska kinoteka
Miklošičeva 38, Ljubljana
telefon 133 02 40; fax 133 02 79
zanj Silvan Furlan
urednik Kinotečnih katalogov Denis Valič
teksti Jure Mikuž, Nejc Pohar
prevodi in priredbe Nejc Pohar
oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme
tisk Matformat
V Ljubljani, 20. november 1998

Hvala - Samotu, Duletu in Wolfu.

Nakup filmov Andreja Tarkovskega so omogočila podjetja: Solaris (Geoplin), Stalker (Telekom Slovenije), Zrcalo (Mestna občina Ljubljana).

Retrospektivo filmov Andreja Tarkovskega smo pripravili z veliko pomočjo Geoplina iz Ljubljane.



Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415 - 573/96 - mb/sp z dne 19. 6. 1996 štejejo kinotečni katalogi med proizvode, za katere se na osnovi 13. točke tarifne št. 3 Tarife davka od prometa proizvodov in storitev plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

ISSN 1408-5224