



Oko kinematografa, kapljice nostalgije

(Miloš Crnjanski i Andrej Tarkovski)

„Umetnost nikad nije rešavala probleme, ona ih je samo postavljala. Umetnost menja čoveka, čini ga spremnim za doživljavanje dobra, oslobađa duhovnu energiju“, primećuje Andrej Tarkovski u *Lekcijama iz filmske režije*. Izabran citat zapravo predstavlja konstitutivni element pogleda Miloša Crnjanskog i pogleda Andreja Tarkovskog na filmsku umetnost.¹

Crnjanski je nastojao da da pregled svojih miljenika iz sveta filma u to vreme (1928-1930), ali i sa objektivnog stanovišta posmatrano, atmosferu jednog vremena i način njegovog komponovanja, odnosno, montaže. Istovremeno, posredstvom filma je introspektivno sagledao i književnost, odnosno, možemo otkriti ključeve njegove poetike, kao što ih otkrivamo i u prethodnim esejima (tako, kada je u pitanju poezija u mnogome su relevantniji eseji o engleskim pesnicima). Tarkovski pak, sagledavajući film uspostavlja relacije sa književnošću, što nalaže i sama njegova priroda, ali ne samo po principu po kojem jedno književno delo služi za realizaciju filma, već na jednom suštinskom nivou gde on nije samo puki proizvod industrijske proizvodnje, nego je i te kako produkt duhovnog načela formiranog pogleda na svet jednog umetnika: „Reč je o tome, da se pogledi autora iskazuju u kompleksu, da su rezultati veoma ozbiljnih razmišljanja, preživljavanja i oformljavanja.“ Tako, sinkretizam različitih umetnosti do konačnog cilja – filma, zapravo je sinkretizam dobro osmišljenih i doživljenih (prožetih emocijama) delova koji, shodno zakonitostima oslušivanja duha, svoje konačno obličje dobijaju u rečima, muzici, slici, pokretu. Na taj način, mi pred sobom više nemamo industrijski proizvod, nego

¹ Andrej Tarkovski, *Lekcije iz filmske režije*, priredio Radoslav Lazić, Novi Sad 1992: Prometej, str. 33. U daljem tekstu delove iz Andrejevih lekcija navodiću iz ovog izdanja.

imamo individu u sa jakom i izgrađenom unutrašnjom strukturom po kojoj sve stvari teže predstaviti čoveka i stvarnost njegovog trenutka (makar ga oživljavao kroz mrtvu prirodu), a sve u cilju dodirivanja nekakve životne istine: „Ako osećate da se zamisao stvara u sferi teoretskoj, koja ne dodiruje vašu savest, vaš odnos prema životu, onda budite sigurni, da je to sve prazno“. Upravo će to i biti polazište na osnovu kojeg se seku pogledi Crnjanskog i Tarkovskog, da bi se u nekim njihovim ostvarenjima konačno i podudarili.

Miloš Crnjanski, baveći se kinematografskim sferama, u svom eseju dotiče se najpre Abela Gansa i Antonena Artoa. Ključne tačke bi bile one u kojima vidimo Crnjansko opažanje budućeg razvoja filma, a čiju sudbinu svakako deli i književnost, pa tako o Antonenu kaže sledeće: „Hteo je da piše filmske sadržaje, a ne da rđavo prepričava stare romane, specijalne ljubavne. Ali izgleda da se njegove i suviše napredne ideje o filmu nisu svidеле onima koji se bave izdavanjem čisto trgovačkih filmova“². Ove ideje kao da su našle odjek kod samog Tarkovskog, u čijim filmovima se nije vršilo transponovanje književnih likova, već je film imao „svoj način izlaganja misli“, jer bi u suprotnom to bila „književnost snimljena na traku“. Zatim nas upozna sa Drejerom (jednim od uzora Tarkovskog) i reakcijama publike posle njegovog „čudnog filma“ u bioskopskim salama, pri čemu je, kako navodi Crnjanski, oko 98% odgovorilo da ih je film oduševio zato što govori neposredno srcu gledaoca³, tako da se izražena bojazan o filmu kao suviše intelektualnom da bi ga shvatila šira publika, nije ostvarila (analogno ovome, setimo se burne reakcije na intelektualističku poeziju Eliota i Oda, koja se odigrala u engleskoj poeziji oko 1941.). Pišući o Abelu Gansu, Crnjanski progovara u ime svih umetnika, u ime svih

² Miloš Crnjanski, *Eseji i prikazi*, Novi Sad 1991: Književna zajednica Novog Sada, str. 395. U narednom tekstu primere iz Crnjanskih eseja navodiću iz ovog izdanja.

³ „Autentičan umetnički izraz ne poseduje racionalno tumačenje već emotivne karakteristike, koje ne podležu jednoznačnom dešifrovanju“ – Andrej Tarkovski.

umetnosti: „To je naša dužnost, dužnost nas čarobnika za ljudsko oko da pevamo u muzici slike, da prokrčimo nepoznate puteve umetnosti i da uzdignemo srce gore“. Ovim vergilijevskim imenovanjem svih umetnika, pridajući im demijuršku funkciju, on zapravo slavi svaki vid umetnosti koji transformiše onog koji gleda, sluša, ili čita: „Siroti ljudi, mučeni tugom, snuždena lica od životne borbe, ulaze u bioskopske sale i kada se svrši film, oni izlaze sa svetlošću u očima, ohrabreni za dane koji dolaze...“. Ovde možemo uslovno govoriti o nekoj vrsti katarze, iako ne više u Aristotelovom smislu, ali svakako u smislu nekog duhovnog otkrovenja. Tarkovski u beleškama eksplicitno i pominje katarzu, ali tako shvaćeno delo je izraz patnje u kom se teži ka istinitosti onoga što se prikazuje, u smislu da umetnik polazi od svog života, ali i od svog vremena, težeći ka izuzetnoj samosvojnosti i originalnosti, u kontekstu sistema i razvoja čovečanstva. Dakle, ako delo uspe da transformiše sav akumulirani materijal na taj način da se on odvija po svojim prirodnim zakonima, a ne po zakonima očekivanog, ili proste percepcije viđenog, a istovremeno da odgovara (ili postavlja) pitanja o ljudskoj egzistenciji, u tom smislu onda i jeste moguća transformacija, „katarza“ gledaoca. Takođe, u navedenom citatu stoji da je dužnost umetnika „da peva u muzici slike“, čime se otvaraju višestruke aluzije, ali svima je zajednički imenitelj ritam. O njemu, kao organskom činiocu filma, Tarkovski kaže sledeće: „Za mene osećaj ritmičnosti u kadru... Kako to da kažem?... Slično je osećaju prave reči u književnosti. Neprecizna reč u književnosti i nepreciznost ritma u filmu jednako ruše autentičnost dela“. Govoreći o ritmu kao o individualnoj potrazi za izrazom svog protoka vremena, otkriva i suštinsku težnju pisca da precizno biranim rečima i rečenica uspostavi svoj ritam. Jasno je da je Crnjanski to činio mnogobrojnošću zapeta, postupkom o kojem je već mnogo govoreno, ali u kontekstu Tarkovskog, svaka ta celina izdvojena zapetom je, zajedno sa naporom da se skrene pažnja (da nas uspori u sagledavanju slika gde bi svaka

bila slika za sebe), i napor da im se „produži život“ u našoj svesti, da nam se nametne njihov prirodan tok. Povodom toga, može se postaviti pitanje protivrečnosti između prirodnog toka i uzastupnog stremljenja da se „neprirodnim“ sredstvima otkrije njegov smisao. Međutim, imajući u vidu da se čovečanstvo neprestano „razvija“, shodno tome приметно je i ubrzanje: „Sva tehnologija, sav takozvani tehnički progres koji prati istoriju, u suštini stvara proteze – on produžava naše ruke, izoštrava vid, omogućuje da se krećemo veoma brzo. I ovo ima principijelan značaj. Mi se danas krećemo nekoliko puta brže nego u prošlom veku. Ali od toga nismo postali sretniji“⁴, (setimo se pesme Ivana V. Lalića „Vojislavljev vrt“ i njegovih stihova o ubrzanju nasuprot središtu). Tako, jedino uz posvećenost i ingerenciju umetnika moguće je pronaći, a zatim uveličati onaj detalj koji još uvek reflektuje istinu u korespondenciji čoveka sa stvarnošću/društvom. S tim u vezi, susrećemo se i sa problemom oko samog izbora priče, a zatim i sa problemom pronalaženja neke idealne ravnoteže između njene težnje ka rasipanju i umetnikove težnje ka sažimanju. U slučaju Tarkovskog, rasipanje nije bilo dozvoljeno, a material se ne koristi isključivo posredstvom podražavanja, niti simbolizacijom, jer bi i jedan i drugi vid narušili autonomiju istog⁵. Autonomnost bi mogla odgovarati pređašnjoj sintagmi prirodan tok (na njegovom jeziku, to je hvatanje unutrašnjeg života snimljenih delova), a on se kod Tarkovskog pokreće „poetskim vezama“⁶.

Elem, vodeći se Crnjanskovim esejom „Mogućnost filma kod

⁴ Andrej Tarkovski, „Slovo o Apokalipsi“, priredio Boban Savković, preuzeto sa: <http://pulse.rs/andrej-tarkovski-slovo-o-apokalipsi-1984/>.

⁵ Napomena: Tarkovski tako posvećuje maksimalnu pažnju svakom kadru, odsustvom jezika, pojmova i simbola (odnosno, sklanjanjem svega onoga što je višak), stvarajući taj prirodno tok koji insistira na životu svakog kadra pojedinačno, ali istovremeno ne izopštavajući ga iz celine, što i jeste bio jedan od njegovih suštinskih celjeva i zadataka.

⁶ Napomena: O poetskoj vezi kao bitnoj potki njegovog stvaralašta opsežnije govori Željko Simić u tekstu pod nazivom „Oslobađanje zaboravom: Crnjanski i Tarkovski“.

nas“ vidimo njegovu zainteresovanost za naturalistički film, koji s pod uticajem Rusa počeo razvijati u evropskoj filmskoj industriji „gde film očekuje mnoge nove mogućnosti“. Svestan zahteva, samim tim i „mana“, dodaje da je publika navikla na banalne filmove u kojima igraju velike filmske zvezde. A evo i dužeg zapažanja o tome: „Ipak, ti naturalistički filmovi ostaju jedna velika mogućnost filmske umetnosti i filmske industrije. Bar još koju godinu takvi ostaju jedna velika mogućnost filmske umetnosti i filmske industrije. Tim filmovima ostvaruju se snovi onih američanskih snimača, ljudi sa kamerom, koji su odlazili u planine, ili varoši, da snimaju pod vedrim nebom i koji su uspevali da donesu gotov film, divnu sliku života, u kome nije bilo zvezda, ni bioskopskih trikova, ni glupih hepiendova.“ Na početku, ovde se polemiše o opredeljenosti reditelja za snimanje iz studija, ili iz eksterijera. Crnjanski je pristalica ovog drugog, tada se osvrće posebno na našu zemlju, uveren da bi naši pejzaži bili vrlo fotogenični za stvaranje filma, ali ne samo zbog fotogeničnosti, nego i zbog ideje najvernijeg prikazivanja života jednog naroda. Kad kažem najvernijeg nije reč o realističkom filmu, već njihova zainteresovanost za eksterijer potiče otud što on u datom trenutku može delovati po svim pitanjima ekspresivnije i ponuditi čestice boja i zvukova koji govore svojom unutrašnjom stvarnošću, bez suvišne improvizacije glumaca i reditelja, prilikom čega bi možda došlo do artificijelnosti istih. Tarkovski izgovara: „Film treba da bude apsolutno naturalističan!“, a u tu ideju se svakakao uklapa njegov stav da se glumac zapravo upotrebljava kao deo prirode, a uz to je i pristalica zvuka, manje muzike, jer veruje da upravo zvuk može biti bogatiji. Njegovi su filmovi tako prepuni vlage, kiše, pucketanja vatre, vetra, štripe vrata, koraka, zavijanja pasa, kapljanja koje dolazi odnekud iz ruiniranih zgrada.⁷ U istom eseju,

⁷ Napomena: Prateći kontinuitet razvoja filmske umetnosti u tom periodu Crnjanski načine temu ton-filma, na čijem polju ga oduševljava izvesni Mike, koji je za njega bio izvor humora, ritmova, karikaturalne mašte i poezije. Takođe, napominje da su to

Crnjanski prognozira i razvoj filma u budućnosti, gde bi on bio prava sinteza svih zamisli: neverovatnih snova, raskošnih vizija i najgrublje realnosti. Snovi, vizije, najgrublja realnost = nedeljive čestice filma Andreja Tarkovskog. Za kraj bi se ilustrativno mogla uspostaviti i stvaralačka veza između filma *Nostalgija* (film sniman u periodu kada je Tarkovski bio u sukobu sa sovjetskim vlastima, pa je zbog toga odlučio živeti na Zapadu, ali nije preboleo neprihvatanje sopstvene zemlje, čiji duh je pokušao i da iznese kroz film) i *Romana o Londonu*. U *Nostalgiji* ruski pesnik Gorčakov dolazi u Italiju da istraži biografiju ruskog kompozitora, ali sve vreme ga „proganja“ prošlost, slike žene, kuće i psa, pretpostavlja se da je reč o porodici koju je napustio. Zbog toga se poistovećuje sa njihovim stanovnikom Domenikom (njega su proglasili ludim zbog činjenice da je svoju porodicu držao zaključanu sedam godina, sluteći smak sveta). Od samog početka jasno su postavljene opozicije na kojima se sve odvija: ruska pesma/hor „Requiem aeternam“ iz *Missa da Requem* Verdija, zdravo/bolesno, normalno/ludo. Sve vreme, Gorčakov ispoljava gorčinu prema Eugeniji (njegov prevodilac, koju odbija nakon što mu otkrije telo⁸),

filmovi praćeni muzikom u kojoj se čuje i mišje cijukanje, i mačje maukanje, lomnjava i rušenje lonaca.

⁸ Napomena: Telo i erotsko kod Tarkovskog nije pornografskog porekla, više izražava ono vitalističko (u cilju prikazivanja ljudskog bića kao celine, i suprotno tome, u cilju prikazivanja neravnoteže te celine koju povlače neki spoljašnji činioci). Druga mu je pak funkcija ritualna, pri čemu aludiram na *Žrtvovanje* gde je glavni lik morao provesti noć sa „vešticom“ da bi spasao svet od nuklearne katastrofe. U *Romanu o Londonu* gola tela i „modni žurnali“ vode ka zaključnoj misli „Seks je koren svega“, odnosno, tek jednom aspektu sagledavanja Londona, ali i same Rjepninove ličnosti. Takođe, u romanu postoji naturalistički opis jednog tela, odnosno ženskog leša (rečenica isprekidana zapetama ostavlja utisak poetskog izveštaja, kao da je replika savremene engleske poezije koja opisuje divljaštvo u mračnom tunelu analogno nekadašnjim pogubljenjima za vreme elizabetanskih pesnika o čemu je pisao Crnjanski u svojim esejima), a sve to je zapravo produkt ubrzanja. Posle toga sledi zaborav. Na tragu naturalističkog, atmosfera romana i filma podudara se u tom nekom neprekidnom kapljanju, kiši, ali i u nekoj vrsti nadmoćnosti prirode, nadmoćnosti „pčela, mrava, buba i gušterova“ u odnosu na ljudski život (o prevazilaženju prirode nad čovekom peva Gotfrid Ben) – odnos prirodnog kapljanja i staklenih flaša u *Nostalgiji* predstavlja sliku sa svojom unutrašnjom

u početku zainteresovan za lepotu Italije, kasnije ravnodušan. Kada njen bes kulminira prozvaće ga čudnim, punim kompleksa, čovekom bez slobode. Ukratko, izražena je jasna granica napetosti između dva duha, dve različite kulture, a uopšteno gledano, prezrivot ka svim opozicijama (uključujući zdravo/bolesno, normalno/ludo), što na kraju signifikuje Domenikov govor pred samospaljivanje, tragičan, ali istovremeno i sa prizvukom ironije. Pišući o *Romanu o Londonu*, Milo Lompar navodi da je osnovno svojstvo Rjepninovog duha nostalgija: „Njegova nostalgija, kao spoj njegove sve jače želje za povratkom kući, nostos, i njegovog rastućeg osećanja bola, njegovog bolovanja od te želje...“⁹. Naravno, reč je samo o komparativnim odbljescima na nivou građenja glavnog lika i njegove filozofije, seku se njihove nostalgije, ali se odmah zatim i razilaze. Tarkovskova nostalgija biva propuštena i kroz religiozno u hrišćanskom ključu, što je osnova njegovog pogleda, izraziti lika kroz žrtvu (motiv žrtve svoje potpuno ispunjenje dobija u filmu *Žrtvovanje*) i veru, a Crnjanska nostalgija pre svega ima na umu prikazati grad, i to London, kao glavnog junaka, a zatim i sudbinu ruskog emigranta, koja je bila pogodna za uzdizanje do simbola nesreće, kako sam Crnjanski navodi u svom intervjuu. Aluzije na moguće žrtvovanje postoji u romanu: „Želeo bi da sebe prinese na žrtvu, da bi se ona spasla. To je vređa“, i odmah se ta misao prekida. Rjepninovo samoubistvo ne može biti žrtvovanje u hrišćanskom poimanju (kao što Domenikovo samospaljivanje jeste, kao što i paljenje kuće u *Žrtvovanju* takođe jeste) jer bi se time obesmisllilo kretanje tragičnog junaka u dva pravca: nestanak jednog čoveka, ali i nestanak tragičnog junaka sa književne scene. Suprotno tome, junaci Tarkovskog jesu tragični i bivaju do kraja dosledno sprovedeni kroz

pričom, sliku koja otkriva poetiku Tarkovskog o dve kapljice (čitaj delu i celini), ali i sliku o odnosu nekog prirodnog i neprirodnog toka, (i njihova težnja ka usklađivanju).

⁹ Milo Lompar, „Roman o Londonu: Koliko kišnih kapi?“, priredio i pogovor napisao Milo Lompar, *Roman o Londonu*, Beograd 2004: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 730. Sve primere iz pogovora navodiću iz ovog izdanja.

sve faze tragičnosti, dok je za Crnjanskog njegov roman zapravo kraj jedne epohe (kaže u intervjuu), svestan da posle toga više neće ići „neke nacionalne priče“. Sa istim se slaže i Tarkovski, pri svom stvaranju, kada u beleškama kritikuje upravo besmislena ponavljanja: „Mi se bavimo time, što pričamo nekakve priče, pričice, starim jezikom koji nije svojstven nama samima, ponavljamo jedni druge i ništa nikome ne možemo da damo“.

Da zaključimo, Crnjansko kretanje kroz film zapravo je razvoj samog filma u vremenu, a svaki razvoj je, kako kaže Tarkovski, veoma složen proces i održava našu stvarnost, hteli mi to ili ne. S tim u vezi, obojica shvativši „vajanje u vremenu“, uspeli su da stvore „neponovljivi lik vremena, razliven kroz ekspresije u kojima slike postaju čisti ontološki tragovi“¹⁰. Simbolično ili ne, u poslednjem Crnjanskom eseju (iz kinematografskog opsega) Konrad Fajt prvi put izgovara svoje reči na filmu 1930. godine.

Februar, 2014. godina, flaše propuštaju kišu.

¹⁰ Željko Simić, „Oslobađanje zaboravom: Crnjanski i Tarkovski“, preuzeto sa: http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/Letopis_492_7-8/Zeljko%20Simic.pdf.