

**Трајче Стамески**

## **Простор на другоста во *Сталкер* на Андреј Тарковски**

Во далечната 1979 година ценетиот и влијателен руски режисер Андреј Тарковски го завршува снимањето на филмот *Сталкер*, тематски и дискурзивно конципиран на познатиот научно-фантастичен роман *Пикник крај патот* на браќата Аркадиј и Борис Стругацки. Иако филмската индустрија до денес има остварено енормен визуелно-технолошки напредок на полето на научната фантастика, сепак голем дел од филмските критичари го сметаат *Сталкер* за еден од најдобрите филмови во овој жанр. Ова, во голема мера произлегува, не само од успешноста на дискурзивната и визуелната адаптација на романот на браќата Стругацки, колку од способноста за хибридизација на темите и креирање комплексна семиосфера која ги надминува жанровските рамки. Во една прилика и самиот Тарковски го опишува својот филм како морално-филозофски парабола на човечкото достоинство или како што самиот вели: „за она што е достоинствено, и за тоа како еден човек страда доколку нема самопочит.“

### **Наративно и визуелно:**

Познато е дека во филмот, како и во книжевноста, се артикулира приказната која ги организира настаните од аспект на заедничката логика на чиновите, поради што можеме да говориме за конкретен пресек меѓу овие две различни форми на фикционалност, дотолку повеќе кога станува збор за филмска адаптација на книжевен текст. Според тоа, филмот *Сталкер* на Андреј Тарковски ја презентира приказната за патувањето на тројцата протагонисти (Водач, Професор и Писател), кои самоиницијативно го напуштаат зафрлениот и анонимен Источноевропски град со интенција да ја посетат забранетата зона. Во суштина, крајната цел на нивното патување е таинствената соба во центарот на зоната, која се поврзува со верувањето за нејзината чудесна моќ да ги исполнува најинтимните соништа и желби на посетителите. Егзистирањето на зоната е последица на паѓањето на метеор дваесетина години порано и се поврзува со исчезнувањето на голем број локални жители, поради што Владата ја прогласила зоната за забрането место. Перципирана како место на стапици и непредвидливи опасности, изолираната зоната се доживува и како место на метафизичка траума, а фантазмот за неа профилира еден нов вид професија – Сталкер, кој претставува необична комбинација на духовен советник и компетентен водач. Но, за водачот на Тарковски, престојувањето во убавата и опасна зона не значи само исполнување на примарната должност, таа за него има и „повисока“ смисла на привремено прибежиште за неговиот проблематичен и неприфатен идентитет од страна на урбаната средина и претставува артикулација на слободата и среќата на вистинскиот дом. Слично на водачот и писателот и професорот го посетуваат таинствениот простор мотивирани од лични аспирации. Од првата сцена на која се појавува во филмот,

писателот се истакнува како зборлест човек, видливо разочаран од сопствената креативна и духовна криза и неможноста да создава вредни уметнички дела. Во принцип, тој се однесува кон зоната со недоверба и невнимание, а честопати неговиот експлицитен цинизам на интелектуалец ја ограничува потенцијалната можност за спознавање и доживување на метафизичките димензии на зоната. За разлика од него, професорот како научник е фасциниран од можноста да влезе во зоната, посебно откако таа стекнала статус на забранет простор. Но, слично како и писателот, и тој, веднаш по стапувањето во неа, покажува знаци на скептичност и во секоја прилика се обидува да ги омаловажи предупредувањата на водачот за стапиците и скриените опасности на зоната. Спротивно на писателот, тој со голема самоувереност и сигурност се движи низ лавиринтите на зоната и е рамнодушен кон нејзиниот „заstraшувачки“ изглед.

Но, интересно, Тарковски ја прикажува зоната употребувајќи слики во боја, за разлика од сепиа техниката за описот на сцените на урбаниот простор, што може да се толкува и како намера за значенска визуелизација. Во тој случај целта на користењето на различните визуелни техники во претставувањето на просторот, е во функција на создавањето остар контраст меѓу колоритноста и дијалектиката на зоната наспрема распаѓањето и ригидноста на градот. Според водачот, зоната има динамичната природа, која се менува во зависност од однесувањата на посетителите, поради што инсистира да се почитуваат нејзините правила. *Нашите расположенија, нашите мисли, нашите емоции, нашите чувства можат да донесат промена тука... Кога Старите стапици исчезнуваат, некои нови го заземат нивното место. Тогаш старите стануваат безбедни, а новите можат да станат непроодни, и движењето може да биде или обично и лесно или неверојатно збунувачко... Сè што се случува тука главно зависи од нас, а не од зоната.* Очигледно, кај водачот е изразена исконска стравопочит кон овој простор што налага дополнителен интензитет на внимание, но од друга страна неговите напори остануваат само дискурзивни, затоа што во ситуациите кога писателот и професорот ги игнорираат неговите предупредувања не се соочуваат со посериозни негативни консеквенци од зоната. Како и во сите свои филмови и тука Тарковски силно се фокусира на атмосферата, при тоа создавајќи една фасцинантна симултаност меѓу визуелното, потсвесното, симболичкото и наративното. Како што актерите навлегуваат подлабоко во зоната, така филмот прераснува во еден философски и метафоричен дискурс за природата на уметноста, за правото на избор, за жртвувањето, за суштината на човековата егзистенција и сл. Индикативно за тројцата протагонисти е соочувањето со личната криза, како последица на контрадикторностите во себе си: па, така, писателот, кој е во потрага по креативна инспирација, е во конфликт со самопрезирањето, но и со презирот кон другите во моменти на нихилистички очај. Желбата на професорот за нови знаења на крајот се заменува со заstraшувачкото откритие за неговите вистински мотиви за посетата на собата. И самиот водач, кој како праведник сака да направи нешто добро и вредно за другите, е во контрадикција со себе си поради тоа што се плаши и одбива да влезе во собата на желбите. Во врска со него, Тарковски на едно место истакнува дека во

суштинските карактеристики неговиот водач е херој кој, во текот на патувањето, се соочува со „духовна криза“ во моменти на очај кога неговата „вера е разнишана“. Сепак, на крајот, Тарковски верува дека кај главниот јунак доаѓа до обновување на чувствата за неговата склоност да им служи на луѓето кои ги изгубиле своите надежи и илузии. Во овој поглед, може да се препознаат и некои од идеите на големите руски писатели Фјодор Достоевски и Лев Толстој, чии дела и ликови во голема мера го инспирирале рускиот режисер.

### **Зона: хетеротопија**

*Луѓето често ме прашуваат што е зоната и што симболизира ... зоната не симболизира нешто повеќе од што било во останатите моите филмови. зона е зона, тоа е живот - Андреј Тарковски*

Додека за водачот зоната е „најтивкото место во светот“, а собата на желбите фасцинација, за писателот и научникот таа е видливо разочарувачка: „Мириса на кал“ ќе каже едниот од нив. Тука, нивното санитарно инситирање може да се толкува и како отсуство на надеж за потенцијален излез од состојбата на очај. На дискурзивно рамниште конфликтот во филмот се постигнува на принципот на спротивставување. Повеќе од очигледно е дека низ целиот филм, на исказите на водачот тенденциозно му противречат дискурсите на ироничен скептицизам на двајцата интелектуалци. Сепак, по влезот во зоната заедничко за сите тројца е соочувањето со разни морални дилеми. Се чини дека Тарковски остава доволно простор за љубопитност за да се запрашаме: што всушност претставува зоната?

Доколку ја погледнеме интегралната слика на која актерите кои се движат низ непознат простор во ситуација на духовна криза, губење на соништата, фантазијата, креативноста и сл. во метафоричка смисла зоната може да се идентификува со концептот на барање на другоста. Според тоа, зоната која треба да го надополни суфицитот преку промена на локацијата и идентитетот може да се перципира како еден облик на хетеротопија. За Мишел Фуко хетеротопијата постои од самиот почеток на човештвото во форма на свети или забранети места, често познати како простори на тајни или големи скриени вистини. Очигледно, генезата на овој феномен се поврзува со егзистенцијата на првобитните цивилизации и со обредите на иницијација (обреди на премин), каде што изолацијата на неофитот била дел од еден специјален кодекс на однесување и се сфаќала како неопходна мерка на заштита на индивидуата. Една од клучните мерки во овој обред се однесувала на забраната за напуштање на домот, како ригорозна форма на заштита од непознатото што предизвикувало страв или од опасностите од разни демони и други невидливи сили. Како дел од иницијацијата сценарио посебно се изделувала т.н. „голема куќа“, во некои цивилизации позната и како „машка куќа“, во која неофитот претстојувал од моментот на полната зрелост, па сè до стапувањето во брак. Сказните зачувале голем број на елементи од овие куќи, како необични и таинствени места, поради што може да се констатира дека

забранетата соба или собата на тајните потекнува од сложениот комплекс на големата куќа како посебен простор за спроведување на обредот на иницијацијата. Овие простори, се исто така значајни и од аспект на изделувањето на улогата на водачот – оној што поседувал вештини, храброст и магични моќи над природата и стихиите, како неопходни особини за реализација на иницијацијата сценарио.

И во контекст на анализирањето на устројствата на модерните општества Фуко укажува на актуелноста на различните постапки на ексклузија на индивидуата, меѓу кои најмаркантна е забраната. Според него, во некои општества хетеротопијата најиндикативно се препознава во форма на хетеротопија на криза. Овој концепт Фуко го објаснува преку примерите на т.н. општествен аскетизам, како форма на привремено повлекување на индивидуата од општествениот живот, нејзино престојување во одредени привилегирани, свети или забранети места, сè до моментот на подготвеност за повторна социјална инклузија. Очигледно, клучната идејна теза за конституирањето на својата теорија на хетеротопија на кризата, Фуко ја црпи од сложената мрежа на односи меѓу општествените забрани, кризата на субјективитетот и привремениот престој на индивидуата во рамки на обредот на премин. Од друга страна, пак, Фуко укажува на можноста хетеротопијата на кризата да биде заменета од нова форма позната како хетеротопија на девијантноста. Според него, станува збор за хетерогена појава, која преферирајќи ги разликите и другоста, опстојува така што им се спротивставува на параметрите кои ја одредуваат хомогеноста, нормалноста и вообичаеното устројство на општествениот живот. Во постмодернистички контекст хетеротопијата може да се сфати и како алтернативна дискурзивна формација, како абнормална, имагинарна зона во која се мешаат стварноста и фантазмот. Симулација на „автентичната“ стварност во која физичките закони на просторно-временскиот континуитет се заменети со симболички слики од различни културни наративи, детали, симболи, пејзажи, архетипови и др.

Анализирајќи го проблемот на влијанието на просторот врз формирањето на субјектот, Фуко смета дека хетеротопиите произлегуваат од потребата на секое општество и култура да создава алтернативни простори врз темелите на имагинацијата. Во тој случај овие простори претставуваат совршени места во кои симултано се изразени и моќта на фантазијата, како и илузорноста на стварноста. Во суштина, Фукоовиот концепт за хетеротопијата својот значенски капацитет го црпи како последица на модификација на имагинарната компонента на утопијата. Ако, утопијата е репрезент на нешто непостоечко и имагинарно, кое претендира кон совршенство што никогаш не го постигнува, затоа што не постои, тогаш хетеротопијата е материјализираната страна на утопијата, репрезент на реалното и просторното. Според Фуко, тоа се оние оние простори кои се доживуваат како еден вид на контраструктура, места вон сите места, но кои сепак можат да се локализираат и да се обележат со одредени просторни координати. Во тој случај, хетеротопијата, како концепт на другоста, симулира совршеност, ја симулира стварноста толку веродостојно што на крајот и самата се перципира како реален простор. Внатре, пак во хетеротропијата

просторот и времето се релативизираат. Но, да се вратиме на примерите на хетеротопија како простор на криза и на девијација во филмот на Тарковски. Од самиот почеток впечатливо е што тројцата протагонисти влегуваат во зоната како резултат на длабока духовна, креативна и идентитетска криза, а со нелегитимното пречекорување на границите поставени од системот тие се профилираат и како отпадници во однос на постоечките општествени норми. Од друга страна, постоењето на необичната зона во рамките на реалниот свет, значи креирање на совршен контрапункт на забранет и таинствен простор кој провоцира да биде посетен од страна на поединци кои се во состојба на криза. За ликовите на Тарковски индикативна е желбата да избегаат од рационалниот и институционализиран општествен систем во „опасната“ зона, која не само што не е под негова контрола, туку функционира по сопствени правила. На тој начин, зоната се промовира во паралелен (алтернативен) простор на општеството и суштествен доказ дека логичкиот и рационален систем постулиран од него не е единствената опција. И многу повеќе од тоа, зошто внатре индивидуата на фасцинантен начин може да го доживее сиот потенцијал на слободата и субјективитетот. Внатре во зоната, во која просторната и временската димензија се испреплетени, слично како и во хетеротопијата, им се овозможува на личностите интроспективен алтеритет, соочување со потиснатите тајни во себе си и реализирање на најдлабоките соништа со силата на имагинацијата, артикуларни преку собата на желбите. Во оваа смисла, зоната како антитеза на општеството, но и како репрезент на другоста, прераснува во најголема резерва на имагинацијата, а бегството на индивидуите во неа, како метафоричко бегство кон самите себе. И додека камерата на Тарковски медитира над тивките, но потенцијално опасни пејзажи на зоната, а неговите ликови се инволвираат во серија од повеќе филозофски расправи и вербални напади. Филмот прераснува во длабока интроспективна и морничаво тивка медитација на верата, ниҳилизмот и надежта. Во овој технолошки супериорен, но клаустрофобичен свет зоната е единствениот отворен простор на верата и надежта. Од друга страна, пак, критичарите на тоталитарните режими ја перципираат зоната на Тарковски, како простор кој претставува закана за тоталитарните власти, кои прокламирајќи ги своите политички идеологии и доктрини перманентно работат на сузбивање на фантазиите на субјектот. Тие систематски ја дискриминираат креативната имагинација затоа што претставува радикална противтежа на принципите на репресивната општествена контрола. Затоа, не случајно зоната е заградена со бодликава жица околу која партолираат вооружени чувари. Но, и да го исклучиме толкувањето по идеолошки клуч, во метафоричка смисла, филмот остава доволно простор зоната (вклучително и собата на желбите) да ја доживееме и како секоја неопходна потреба на субјектот за креативност и бегство во имагинацијата, наспрема наметнатите ригидни системи на човештвото. Никогаш точно нема да се разбере вистинската причина зошто писателот и професорот одлучуваат да влезат во зоната. Иако, писателот постојано тврди дека неговата мотивација е потрагата по нов извор на инспирација во период на креативна криза, а за професорот посетата на зоната би можела да значи некаков иден академски успех, сепак се чини дека

Тарковски со овие два лика интенционално креира семантички антиподи на концептот на ликот на водачот.

### **Слово за апокалипсата**

*Уметноста постои само поради тоа што светот е лошо уреден - Тарковски*

Во своето познато дело *Феноменологија на духот* Хегел ги изделува: интелектот и верата, затворот и слободата, субјективноста и авторитетот, како клучни контрадикции во современите општества и култури. Според неговата философска мисла, светот постои објективно, но во основата има духовна природа, своевидна мистична „апсолутна идеја“, т.е. божество, а човековата свест е нејзиниот највисок степен. Говорејќи за кризата на современите општества и култури, Тарковски ја посочува дефицитарноста на духовните концепции во уметноста како една од главните причини за нејзина дезинтеграција. Според него, суштинските проблеми на современото материјалистичкото општество произлегуваат од девалвирањето на личноста и губењето на нејзините генерички вредности како што се правото на избор и слободната волја, што понатаму води кон различни видови на конфронтации меѓу личноста и општеството. Интересно е што Тарковски смета дека модерноста и актуелноста на Фјодор Достоевски се должи на неговата писателска моќ меѓу првите отворено да ги изрази проблемите на обездуховеноста артикулирана преку страдањето на неговите јунаци поради немањето капацитет за верување. И за Тарковски, најтешко од сè е верувањето, но и атрофираната совест на индивидуата кои прераснуваат во глобален проблем на модерните цивилизации. Се чини дека со креирањето на комплексната, контрадикторна и фантастична зона во „епицентарот“ на својот филм Тарковски не потсетува на постоењето на алтернативна можност за оние кои страдаат од интелектуална, идентитетска и духовна криза. Во неа, субјектите можат да ја доживеат величината на сопствената слобода и среќа, преку соочување со потиснатите спомени и стравови. Но, влезот во зоната претпоставува и храброст, која според Тарковски е најважната работа која треба да ја поседува еден човек за да се чувствува слободен и среќен. Така, зоната прераснува во алегија за воскреснувањето на човековата храброст и свест, но со неа се актуализира и потребата од вера во еден рационален свет, во кој и илузиите и дилемите, и убавото и грдото, и непријатните соништа и желби подеднакво егзистираат во мисловно-емотивниот склоп на луѓето. На сличен принцип и собата во „срцето“ на зоната го побудува копнежот за поседување преку артикулирање на фантазмот за утописко остварување на интимните желби на субјектите. Од овој аспект и етичката дилема која произлегува од парадоксалното барање на лична среќа во простор кој е синоним за опасности изгледа како далеку поприфатлива опција за субјектите, отколку егзистенцијата во стварност без желби и сакања. Но, во филмот на Тарковски, собата на желбите не е само примарната цел на номадизмот на протагонистите, таа е многу повеќе алегија на секоја желба воопшто, преку неа се ревитализира идејата за вечниот утописки нагон на човекот. Меѓутоа,

Тарковски на фасцинантен начин ја доловува значенската раздвоеност меѓу водачот и двајцата посетители во поглед на поимањето и доживувањето на апсолутната идеја на среќата. Во тој поглед и генерирањето на дискурзивниот конфликт меѓу ликовите е последица на силна идеолошка противречност и различна интелектуална, религиозна и културна одреденост. Така во мисловно-емотивниот свет на водачот е присутна латентната идеја за коегзистенција на верата и судбинската предодреденост за саможртва. Токму во креирањето на психолошкиот профил на овој лик во филмот, како човек кој е премногу слаб, но кој поседува еден квалитет кој го прави непобедлив, а тоа е верата, се препознава идејниот влог на Тарковски. Неговиот водач силно верува дека неговата мисија на земјата е да им служи на луѓето во нивниот стремеж да ги пронајдат изгубените идеали, вредности и среќа. Наспроти него, од влезот во зоната за писателот и професорот карактеристично е самоуверено и претенциозно однесување. Нивната самопрогласена супериорна позиција во однос на водачот го прави патувањето херменевтичка расправа со силно изразена доза на скептицизам и егоцентризам. Така нивната логика да се во „центарот на светот“ станува значенска противежа на поетскиот свет на зоната. Иако, во ситуациите кога се соочуваат со некоја важна одлука кај двајцата интелектуалци е евидентна доза на вера, сепак еклатантниот егоцентризам ја ограничува нивната внатрешна слобода, поради што тие се во перманентен конфликт со водачот, но и со себе си. Кулминацијата на нивното нихилистичко расположение станува целосна на крајот од филмот кога професорот има намера да ја уништи собата на желбите со експлозив, затоа што од позиција на научник е уверен во нејзината неупотребливост и штетност. Но, и покрај намерата, на крајот тој сепак е немоќен да го стори тоа, поради силните молби на водачот. Во овој емотивно тензичен дел од филмот ескалира идејата за жртвувањето и верата, но и за силата на духот, присутни и во останатите филмови на Тарковски. Неговиот водач ги поседува сите карактерни и духовни особини на оние личности кои во историјата на човештвото оставиле длабок печат, преку доброволната саможртва за општеството во кое живееле. Неговата витална сила произлегува од неговото длабоко чувствување на љубовта и верувањето дека во духовноста е спасот на индивидуата, но и на човештвото. Така неговиот водач станува значенска инстанца во која се сублимирани најесенцијалните сфаќања и на самиот Тарковски, според кого едни од најважните потреби на човекот се сакањето и верувањето, „затоа што верата - тоа е знаење стекнато со помош на љубовта“. Во метафоричка смисла, егзалтираниот „триумф“ на водачот над писателот и професорот на крајот може да се сфати и како потреба од верификување на интуицијата, фантазијата, имагинацијата, поезијата. Во крајна инстанца тој може да значи и давање приоритет на духовноста пред материјалните афинитети. Конечно, и писателот и професорот ја сфаќаат важноста на овој дел од стварноста и се откажуваат од намерата, затоа што уништувањето на собата го има истиот ефект како и убиството на нечие верување, надеж или љубов, со тој акт тие би се претвориле во еден вид на метафизички убијци. Според тоа влезот во зоната за нив е поизненадувачко искуство отколку за водачот, за кого таа е последната надеж за човештвото. Очигледно, на овој начин

Тарковски се обидува да ја пренесе пораката за перспективите на еволуцијата на човековата природа, која подоцна ја развива во своето познато предавање под наслов *Слово за Апокалипсата*. Според него, во Апокалипсата не е содржан само концептот на казната, во општочовечка смисла во неа е присутна надежта, затоа што смислата на Откровението се согледува токму во исчезнувањето на актуелните просторни и временски димензии и преминување во некоја нова состојба. Без сомневање, Тарковски го користи примерот со Откровението и неговиот метафорички потенцијал како можност на уметникот да понуди надеж за драматичната и загрижувачка состојба на модерниот човек во современите општества, настаната како последица на огромниот диспарат меѓу духовниот и материјалниот (научниот) развој. Исто така, во него е содржана и хуманистичката димензија на уметноста која му е потребна на човештвото за негово духовно издигнување. Оваа философско-естетска и длабоко хумана парадигма е присутна во интимниот свет на сите негови ликови преку наративот за нивните страдања и внатрешни конфликти, меѓу духовните потреби и неопходноста да се егзистира во еден материјален свет. Ако во суштината на метафората за Апокалипсата егзистира идејата за можноста за еден подобар свет преку конструктивна промена на личноста на индивидуата, тогаш одразот на таквата идеја највпечатливо се отсликува во сознајната и емоционална трансформација на ликовите на писателот и професорот на крајот од филмот.

Доколку се навратиме на актуелноста на теоријата на Мишел Фуко за хетеротопијата сфатена како концепт на детериторијализација или просторно преместување, но и како простор помеѓу стварноста и фикцијата, во кој монотонијата на секојдневието е заменета со враќање на индивидуата или на групата кон самите себе, тогаш централната грижа на *Сталкер* на Тарковски треба да се бара во односот меѓу: надежта и реалноста, почитта и ставопочитта кон нешто несфатливо, сонот и потребата за мистерија. И зоната, колку и да е навидум застрашувачка и необјаслива, истовремено е и инспиративна, затоа што во неа на посетителите им е овозможено да се соочат со мистеријата за тоа кои навистина се. И сето ова прикажано на маестрален начин од перспектива на камерата на Андреј Тарковски, кој за многумина во филмската уметност не е само режисер, туку и поет. А, за визуелното задоволство и естетската посебност на целокупното неговото творештво ни се чини најумесно да се потсетиме на неговата позната мисла: „Секогаш кога уметникот, на некој начин, ќе се растопи во уметничкото дело, кога без трага ќе исчезне, тогаш настанува неверојатна поезија“.



Користена литература:

1. Burlacu Mihai, The 'zone' as heterotopia in Andrei Tarkovsky's *Stalker*, Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VII: Social Sciences • Law • Vol. 8 (57) No. 2 – 2015;
2. Михајловић Д. Јелена, *Савремени простори хетеротопија у архитектури* - докторска дисертација, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, Београд 2016;
3. Фуко Мишел, „О другим просторима: Утопије и хетеротопије“, у: Перовић, Р. Милош, (ур.), *Антологија:Теоријска архитектура XX века* (Београд: Грађевинска knjiga, 2009);
4. Фуко Мишел, *Поредак дискурса*, Београд, 2007.
5. Сефер Зан-Мари, *Зашто фикција?*, Светови, Нови Сад, 2001;
6. Тарковски Андреј, *Уметност – Молитва у којој нестaje „ја“*, <https://srodstvopoizboru.wordpress.com>
7. Тарковски Андреј, *Слово о апокалипси*, <https://srodstvopoizboru.wordpress.com>

