Младен Кокошар*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за театрологију
mladen.kokosar@ffuis.edu.ba

УДК 82.01:791(470)
https://doi.org/10.18485/slavistika.2024.28.2.16
оригинални научни рад
примљен 23. 10. 2024.
прихваћен за штампу 24. 12. 2024.

ПРИСУСТВО КЊИЖЕВНОГ ИНТЕРТЕКСТА У ФИЛМСКОМ ОСТВАРЕЊУ РЕДИТЕЉА АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ *ОГЛЕДАЛО*

У раду се разматра утицај интертекстуалности на филмско остварење Андреја Тарковског *Огледало*, конкретно развој поетских цитата у контексту симболистичке руске поезије, уже поезије Арсенија Тарковског, са почетка XX вијека. Интертекст доприноси дубинском умјетничком тумачењу проблема стваралаштва. Користећи се стиховима Арсенија Тарковског, редитељ обраћа пажњу на проблеме породице, потешкоће у остваривању љубави и реализацији родитељства. Рад анализира функције интертекста у грађењу филма *Огледало*; даје анализу појединих структуралистичких и естетских аспеката филма; разоткрива симболику огледала која је послужила као угаони камен у разоткривању смисла филма.

Кључне ријечи: интертекст, интертекстуалност, Сребрни вијек, Арсеније Тарковски, поезија, симбол, филм.

This paper discusses the influence of intertextuality on the film production of Andrei Tarkovsky's *The Mirror*, specifically the development of poetic quotations in the context of Russian symbolist poetry, and more particularly, the poetry of Arseny Tarkovsky, from the beginning of the 20th century. The intertext contributes to an in-depth artistic interpretation of the problem of creativity. Using Arseny Tarkovsky's verses, the director draws attention to family problems, difficulties in achieving love and realizing parenthood. The paper analyzes the functions of the intertext in the construction of the film *The Mirror*, provides an analysis of certain structural and aesthetic aspects of the film, and exposes the symbolism of the mirror which served as a cornerstone in revealing the meaning of the film.

Keywords: intertext, intertextuality, Silver Age, Arseny Tarkovsky, poetry, symbol, film.

Увод

Интертекстуалност игра веома важну улогу у организовању структуре и одређивању смисла у филму *Огледало* Андреја Тарковског. Различити слојеви интертекста, који су укључени у општи ток филма, не постоје сами за себе, већ су у блиској интеракцији са поезијом Алексеја Тарковског, као и са појединим пјесницима Сребрног вијека (А. Блок, А. Бели, А. Ахматова и др.); то филму даје вишедимензионалну природу, слојевитост значења, плуралитет

* https://orcid.org/0009-0009-3216-4089

„снопова смисла” који омогућавају промјену жанровског модалитета, ширење могућности умјетничке слике и интерпретативног потенцијала умјетничког дјела. Упркос бројним студијама, филм крије многа скривена значења која захтијевају пажљиво проучавање коришћењем савремених метода и приступа. Један од таквих метода у проучавању филмова Андреја Тарковског је интертекстуални метод.[1] С тим у вези, главни циљ нашег рада је анализа присуства књижевног интертекста у филму *Огледало* (*Зеркало*).

Приликом помнијег сагледавања формално-садржајних аспеката филма *Огледало* А. Тарковског, пажњи не измичу поетске слике које, кроз дијалог, тјерају гледаоца на преиспитивање, одбацивање, прихватање или оживљавање различитих категорија стварности. Увиђамо чињеницу да се филмски језик А. Тарковског огледа на свим структурним и садржајним нивоима културолошке свијести које аутор спроводи и утврђује, обликујући формално-садржајне карактеристике дјела, одређујући могућности филмских иновација и детерминишући традицију. Анализа филмских дјела је стога немогућа без успостављања веза између филма који се анализира и текста на које је дјело ослоњено, а које упућује на књижевно штиво класика, у овом случају на поезију Сребрног вијека, уже поезију Арсенија Тарковског, као и на сваки други резултат вербалне или невербалне активности која је утицала на аутора при стварању дјела (Петрова 2010). За идентификацију таквих веза, „прозивки” и дијалога између умјетничких дјела користи се метод интертекстуалне анализе (Москвин 2015).

Пољска теоретичарка књижевности З. Митосек у приступу проучавању интертекста формира два концепта: ограничени и глобални. Под ограниченом концепцијом она подразумијева „надигравање текстова који изазивају ефекте повезане са двоструким говором: са дијалогом, понављањем, имитацијом онога што је већ речено и онога што постоји у културној традицији” (Мітосек 2003: 350), док под глобалним концептом интертекста она има у виду повезаност, тј. прожимање свих културних текстова, гдје је сваки артефакт текст (Мітосек 2003). Можемо потврдити да дати концепт налази јасну потврду у кинематографији, тачније на филму, који је првобитно био осмишљен за интермедијални приступ или мултимедију, тј. комбинацију

1 Термин *интертекстуалност* прва је употријебила француска постструктуралистичка истраживачица Јулија Кристева и подробно развила у раду „Текст романа”. Ј. Кристева је „интертекстуалност” назвала текстуалном интеракцијом која се дешава унутар једног текста и не може се свести на питање о књижевним утицајима. Прерађујући Бахтинов дијалошки концепт, Ј. Кристева говори о текстуалном простору који се састоји од три елемента: аутор, читалац и други текстови који су у сталном дијалогу. Овај дијалог истраживачица карактерише концептом „интертекстуалности” (Кристева 2004).

текста, визуелне слике и звука при стварању дјела, а у циљу значајног ширења његовог естетског потенцијала и слике умјетничког свијета (Ендальцева 2013). На филму, захваљујући његовој интермедијалности, књижевни интертекст, визуелна умјетност, ентеријер, пејзаж и музика истовремено утичу на различита чула гледаоца. Било би неправедно давати предност било којој компоненти, али истраживачки циљ нам намеће да издвојимо једну од њих – књижевни интертекст.

Интертекстуалну анализа филма *Огледало* покушаћемо представити и у контексту различитих функција које посједује интертекст.

*

Прва од могућих функција је *референтна*. Кроз интертекст се уводи референца на други текст (Болсуновская и др. 2011). Циљ аутора филма у овом случају може бити или позивање на ауторитативно мишљење Арсенија Тарковског (али и Андреја Белог, Александра Блока и др. пјесника)[2] или полемика са њим; или пак „урушавање" тог истог ауторитета. Суштина информативне функције је да се кроз интертекстуални елемент пренесе недвосмислено интерпретирана информација о одређеној појави, догађају, предмету или личности (Болсуновская и др. 2011). Тако, прва верзија филма указује на информативну функцију *исповијести* (тако је и насловљена – *Исповијест*), која се односи на приповиједање прошлих догађаја из периода дјетињства младог Андреја.

Историјски гледано, феномен исповијести је веома значајан у грађењу културолошке свијести. То није случај само са Тарковским на филму. Исповијест као феномен се појављује у тумачењу мислилаца, писаца, и филозофа[3] као што су Жан-Жак Русо, Лав Толстој, Михаил Бакуњин, Ф. Петрарка и др. У хришћанству, исповијест се поистовјећује са покајањем. Покајање, по преподобном Исаку Сирину, остварује *препород*; *то је друга благодет*. „Покајање су врата милосрђа, отворена онима који га усрдно траже /.../" (Сирин 2008: 635–636). Чини се да се Тарковски исповијести користи управо да – обраћајући се сликама из властите прошлости – припреми своју душу за по-

2 Овдје се мисли на цијелу плејаду пјесника симболиста периода Сребрног вијека који су снажно утицали на Андреја Тарковског, прије свега у начину разумијевања стила и филозофије умјетности, схватању истине у умјетничкој форми (конкретно на филму), дефинисању и конструисању филмског умјетничког апарата итд. О питању утицаја симболиста на развој филма *Огледало* в. даље у овом раду.

3 О томе најбоље свједочи рад К. В. Чемодурова „Филозофска исповијест: од антике до ренесансе" у коме се разматрају филозофске исповијести различитих историјских епоха. Аутор сматра да у неким исповијестима превладава ауторова самосвијест, док у другим доминирају различита егзистенцијална искуства; у свим исповијестима је присутан дух епохе (Чемодуров 2015).

кајање. Зато у једном тренутку каже: „Осмислио сам филм у коме бих могао да одговорим за своје поступке /.../" (Фомин и др. 2024); превасходно се то односи на његово дјетињство, али и на касније зрелије доба. За њега је, као за већину умјетника, дјетињство било средство да спозна оно што се дешава око њега и у њему, да одговори на различита питања које га муче, да растумачи феномен слободе. А. Тарковски пише да је дјетињство, које је ни више ни мање него материјал духовног живота, гаранција његовог раста и повезаности са другим људима који организују његову судбину (Суркова 2002).

„Будући филм ће бити о мајци, свакој мајци која може да заинтересује ауторе. Као и све мајке, вјероватно је живјела дуг и занимљив живот. Ово треба да буде обична прича о животу са његовим надама, вјером, тугом, радостима" (Фомин и др. 2024). Даље проналазимо у његовом дневнику: „Главна ствар је скривена камера која ми смета у односу на моју мајку". И закључује: „Плашим се (уствари) само њене реакције на материјал снимљен без дозволе (њене дозволе)" (Тарковский 2008: 74). Касније ће његова мајка ипак одиграти саму себе. „И није јој било лако. Мама је била стидљива од дјетињства, /.../ онда јој је било непријатно због старости. Живот у Тучкову, у страном окружењу, потреба да комуницира са филмском екипом и да стане пред камеру – за њу је представљало болно искуство. 'Срце ме боли сваки дан', рекла је моја мајка када се вратила са снимања" (Филимонов 2012: 162).

Међутим, уз спомен на мајку, најтежи је био одлазак оца. Та сепарација представља не само изоловање очеве фигуре из свијета аутора, него и одвојеност од поетске слике коју ће он касније кроз исповијест, у покајању, покушати да евоцира. Својеврсним дијалогом са оцем/пјесником Алексејем Тарковским, Андреј покушава да уради исто што је његова мајка имала намјеру да учини, а то је да одржи породицу на окупу. У тим мутним сјећањима, исповијест почиње да добија друге нијансе. Евоцирајући пјесничку фигуру свога оца, рецитујући његове пјесме, филм се прелама у експерименту сачињеном од кадрова испуњеним сликама на којима се оцртава вода, наглашава јачина вјетра и увиђају зраци сунца; у дијалогу са прошлошћу појављују се стихови његовог оца из којих издвајамо стих – *сјајан, сјајан дан*. Тако се назив филма мијења. Друга верзија сценарија носила је управо такав наслов – *Сјајан, сјајан дан* (*Белый, белый день*). У дневнику Андреја Тарковског, на чијој је корици исписана тужна ријеч *Мартиролог*, пише да ће филм *Сјајан, сјајан дан* вјероватно постати добар филм, али ће га бити веома тешко снимити (Тарковский 2008). *Сјајан, сјајан дан* је цитат позајмљен из пјесме његовог оца посвећеног дјетињству које он памти као „изгубљени рај". „Овај наслов је, што је значајно, стих из једне од песама Арсенија Тарковског о срећним данима детињства: Камен лежи крај јасмина./Под каменом, благо./ Отац стоји на путу./Сјајан, сјајан дан" (Džonson и др. 2007: 114). Међутим,

дати стихови нису укључени у филм. Умјесто њих глас Арсенија Тарковског чита пјесму под називом „Први сусрет". Стихови датирају из 1962. године и посвећени су Марији Фалц, првој љубави пјесника.[4] Та информација се преобраћа у слику присуства Непознате (Вољене) на филму у виду потврде о постојању симбола огледала као двослојног приказа стварности, гдје се као антипод јавља Жена (Мајка). У складу са тим, филм добија и трећи назив – *Огледало*. Информативност интертекста у филму је одређена новином упознавања гледаоца са Непознатом (Вољеном), са прошлошћу аутора, његовим односом са оцем и његовом поезијом. На тај начин Тарковски нас уводи у другу функцију интертекста под називом *експликативна* – она која објашњава, разјашњава, која формира одређени смисао или значење; увођење функције значења или смисла, прати настанак нових семиолошких веза и ширења садржаја простора и времена. Интертекст је у овом случају уткан у ткиво дјела и допуњује, појашњава или креира главни ток филма.

Филм почиње Прологом. На екрану се појављује младић који унутар психотерапеутске сеансе покушава да савлада ману муцања. Младић, пред нашим очима, снагом воље, изговара сљедећу мисао: „Ја могу да говорим" (Тарковский 1975). „Овај Пролог има необично снажан емоционални утицај, када гледалац готово физички осјећа терет савладавања болести, себе и радост стицања унутрашње слободе" (Загребин 2012: 133). Већ на почетку имамо снажну намјеру умјетника да се поетски изрази. Тај патос се преобраћа у *поетску асоцијативну слику* која добија огроман духовни потенцијал.[5] „Ја могу да говорим" – обраћа се нама, гледаоцима, у тренутку када логика поезије открива лирског субјекта који ће нам у поетској слици испричати причу (новелу). Главна личност је, ипак, редитељ А. Тарковски. „Сам екран, сам простор кадра постао је Аутор" (Загребин 2012: 133). Међутим, он се не појављује у филму. Он произилази са позиције *не-мјеста* (по

4 Марију је са Арсенијем Тарковским /.../ повезала њена млађа сестра Елена. Тарковски је био млађи од ње читавих 9 година, што је у то вријеме било незамисливо за њихову заједничку будућност. Међутим, управо је Марија постала пјесникова Лијепа Дама, којој ће он посветити сву своју поезију. Раздвојили су се 1925. године, када је Арсеније отишао на студије у Москву, а она у Лењинград. Постоје информације да је године 1926. дошао у Лењинград да је види, али га је само позвала да се заувијек разиђу. Посљедњи пут су се видјели 1928. године, за вријеме пјесникове посјете мајци. Он је својој вољеној рекао да је већ ожењен Маријом Вишњаковом, а она је одговорила да се удаје и одлази у Одесу. Године 1932. умрла је Марија Фалц; умрла је од туберкулозе у кући своје сестре у Славјанску. Арсеније Александрович је тешко примио овај губитак. Дуго је име ове жене, и све што је са њом повезано, остало велика мистерија (Колмагорова 2023; Волкова 2002).

5 Глумац Ерланд Јусефсон овако говори о раду са А. Тарковским: „Дуги кадрови његових филмова, свака епизода је прича у причи, независна кратка прича. Сасвим друга техника, други метод, поетска логика снимања" (Юсефсон 2024).

тврдњи А. Потебње), у виду свједока; дакле, врши радњу методом „не-дјелања", гдје слика више није дјело, већ дјелатност; не *ergon*, а *energia* – вјечно понављајући напор духа да слику учини изразом мисли. Знамо да се овај метод отјелотворује и у књижевности, па чак и у поезији, кроз слику лирског јунака – кога често „нема", као да „не-постоји", али како и о чему размишља ствара живу и дефинитивну представу о њему. На тај начин се код Тарковског слике почињу посматрати изнутра, из утробе филма, да би их у крајњој инстанци поистовијетили са самим редитељем. „Било је јасно да веза дијелова зависи од унутрашњег стања материјала. /.../ Али да би се то десило, требало је схватити смисао, принцип унутрашњег живота уклоњених комада" (Тарковский 1993: 60).

У том паралелном свијету, гдје се прожимају унутрашње и спољашње, документарно и умјетничко, А. Тарковски повезује ауторов унутрашњи монолог са низом сјећања. Сваки дио слике може се сагледати као засебна, независна приповијетка, а истовремено су сви дијелови, сваки кадар, повезани апсолутним јединством асоцијативног развоја фабуле, састављени у хармоничну цјелину, гдје се „једно појављује у другом", као у огледалу. Ови слојеви сјећања су прогањали самог Андреја Тарковског. Вјероватно једна од најупорнијих била је визија дома из дјетињства. Тарковски је о томе писао овако: „Сањао сам исти сан о мјесту гдје сам рођен. Кућу сам сањао. И као да улазим у њу; тачније, не улазим, него стално обилазим око ње. Ови снови су били необично стварни" (Тарковский 1993: 28). Слика дома из дјетињства прожимаће цијели филм; са том сликом почиње прва кратка прича – мајка сједи на огради, долази случајни пролазник и отпочињу разговор практично „ни о чему". Навиру сјећања о оцу. У том разговору се раскрива логика поезије лирског јунака који се појављује у виду Непознате/Вољене, у кадровима када вјетар милује њену косу, која се приказује у виду валовите траве – износећи нам пред очи „влати траве" у виду поезије Сребрног вијека.

Док Мајка разговара са пролазником, у кући је чекају њена дјеца – Марина и Андреј. „Лампа још није упаљена. Сестра и ја смо сједели за столом у слабо освјетљеној просторији и јели хељдину кашу са млијеком. Мајка је, стојећи на прозору, извадила из кофера свеску и, сјевши на прозорску даску, поче да листа" (Тарковский 1975: 4). Даље се кадар креће ка мајци и продужава у тотал у коме, у даљини, видимо бескрајна поља и равнице; мало затим опажамо и мајчин дуг, задубљен поглед (са неисплаканим сузама). Све заједно А. Тарковски оплемењује стиховима Арсенија Тарковског из пјесме „Први сусрет".

Унутрашње стање материјала се декодира кроз логику поезије. Логика поезије гради функцију значења или смисла исказану, прије свега, кроз симболику огледала. У таквом случају, текстови на које се аутор филма по-

зива постају својеврсни кључ за тумачење дјела. Без поезије Арсенија Тарковског кључеви за отварање врата семиолошких веза били би трајно изгубљени. Међутим, изгледа да није само Арсеније утицао на младог Андреја. Логика поезије Сребрног вијека,[6] на челу са В. Брјусовим, па и А. Белим, А. Блоком, А. Ахматовом, М. Цветајевом и др, декодира цијели низ симболичких слика у датом филму.

По симболистима, задатак умјетности јесте кретање човјека према суштинској реалности. Међутим, симболизам није апстрактна умјетност. Он „одражава реалије, али одражава их на тај начин да те исте реалије постају симболи суштинске реалности" (Максимов 2014: 58). Логика симболистичке поезије А. Тарковског, А. Белог и А. Блока омогућава да реализујемо функцију значења или смисла управо преко „реалија". У циљу откључавања функције смисла и преласка са покушаја изградње мостова између два независна система – идејног и формалног – ка проучавању јединствене идејно-умјетничке природе умјетности (Лотман 1994), аутор се обраћа разним симболистичким струјама у приказивању слика и симбола. Једна од тих *реалија* (симбола) постаје – огледало. Преко формуле огледала открива се и трећа функција, коју дефинишемо као *фигуративно-експресивну*, а која се састоји у давању експресивности тексту кроз увођење других слика које се појављују у филму (Болсуновская и др. 2011).

Огледало као *реалију* – симбол – налазимо и у поезији А. Белог. Његову композициону основу стихова – како тврде истраживачи – садржи принцип „енантиоморфизма" (Быстров 2001; Афанасьев 2010; Kolinsky и др. 2011). На филму, као и у поезији А. Белог, принцип „енантиоморфизма" појављује се у виду корелације „два свијета" – „супстанцијални" и „профани", „свакодневни живот" и „биће". Ови свјетови, попут огледала, одражавају један другог, што и представља принцип *енантиоморфизма*. Однос просторно-геометријске симетрије која их повезује на садржајном нивоу остварује се у асиметричним опозицијама као што су „безвременост – темпоралност", „јединство простора – одвојеност простора" (Быстров 2001). Свијет „свакодневног живота" је искривљена „копија" свијета „бића". Ово је општа симболистичка позиција коју дијели не само А. Бели него и Арсеније Тарковски, А.

6 У ужем смислу, књижевност Сребрног доба означава поезију руског модернизма, тј. три поетска покрета: симболизам, акмеизам и футуризам. „Модернисти не описују постојећу реалност, већ моделују сопствену. Одликује их идеалистички став (сазнање је примарно) или агностицизам. За књижевност XIX вијека концепт реалности је био фундаменталан; међу модернистима дати концепт се раствара и нестаје из текстова. /.../ Маневрише се на ивици реалног и нестварног. Текст је пун алегорија, скривених и експлицитних цитата. Интертекст је један од кључних појмова модернизма" (Юсуфов и др. 2018: 60).

Блок, и др. пјесници Сребрног доба. Међутим, проблем односа између „копије" и „оригинала" симболисти су рјешавали на различите начине. Симболисти „старе школе", попут Брјусова, не виде праву везу између њих: „оригинал" се ни на који начин не манифестује у „копији"; феномен је био одвојен од суштине празним зидом: „Из оностраног свијета чујем звуке,/Кораци Еуменида и пророчанства Ламија.../Али узалуд у молитви пружам руке, –/Невидљиви зидови стоје између нас" (Брюсов 1961: 96).[7] Другачије је код А. Белог и, уопште, код „млађих" симболиста. За њих је изоморфизам „оригинала" и „копије", динамичко „развијање" првог у друго – несумњиво. Симбол, у виду *реалије*, се овдје посматра као права манифестација суштине или као откриће истинске љепоте коју када „угледамо" значи да, по Вјачеславу Иванову, ми „видимо" или „прозиремо": „Ко је прозрео моје лице, увидио га је занавијек./Доњи свијет за њега заувијек другачији бива." (Иванов 1971: 517).[8] „Епифанија" или „прозрење" („виђење") уклања изобличење „копије", истичући у њој не само својства рефлексије, већ и својства огледала. Одраз у себи самом, као у огледалу, упознаје себе; у себи „увиђа" слику онога што се огледа. И сама та слика се огледа – кроз њу свевишње биће постаје *видљиво* (Быстров 2001). У универзуму „млађих" симболиста, којима припада и Арсеније Тарковски, не постоји једно, већ два огледала, често у корелацији са „горе" и „доље", небом и земаљским појавама.[9] Симбол је јединство два огледала у коме њихови међусобни одрази постижу максималан континуитет и чистоћу. За симболисте, „огледало" у својим најразличитијим фигуративним изразима дјелује као граница између два свијета; али не само она која раздваја, већ и она која повезује ове свјетове (Быстров 2001).

Чини се да је мотив огледала у наслову филма повезан управо са *прозрењем* Вјачеслава Иванова. Овај мотив се уводи у филм посредством стихова Арсенија Тарковског; сам пјесник их чита иза кулиса. Стихови говоре о љубавници која је: „По степеницама, као вртоглавица,/Трчала и водила/Кроз влажне јорговане у своје посједе/На другој страни огледала (Тарковский 1982: 168). Строфа се може тумачити на два начина: посјед Непознате (Вољене) је „с друге стране стакла огледала" или се она сама појављује „с друге стране стакла огледала" (Михалкович 1989). По свом значењу, оба тумачења су идентична, јер у оба случаја огледало нуди посматрачу не објек-

7 «Нездешнего мира мне слышатся звуки,/Шаги эвменид и пророчества ламий.../Но тщетно с мольбой простираю я руки, – /Невидимо стены стоят между нами.» (Брюсов 1961: 96)

8 «Кто мой лик узрел,/Тот навек прозрел –/Дольний мир навек пред ним иной». (Иванов 1971: 517)

9 „Између два блиједа трепета, наш се чамац тихо њише /.../ // Между двух мерцаний бледных/Тихо зыблется наш челн /.../" (Иванов 1971: 594).

тивно дато, већ намјеравано *прозрење* или *виђење* („увид”). Затим стихови још два пута говоре о површинама у којима се рађају „увиди”. Вољена је „држала сферу на длану,/ Кристалну/, а /ријеке су пулсирале у кристалу,/Планине су се димиле, мора свјетлуцала (Тарковский 1982: 168). Најзад, ујутро се љубљена умива; стихови говоре о лавору и бокалу; вјероватно у том бокалу је „Стајала између нас, као на стражи/Слојевита и тврда вода (Тарковский 1982: 168). Она је и извор *прозрења*: „Вођени смо у непознато мјесто,/ Отворише су се пред нама све фатаморгане,/Сазидане чудом града,/Само се нана распрострла под нашим ногама” (Тарковский 1982: 168) итд. Огледало, кристална кугла и бокал воде у стиховима су синоними, јер имају исту функцију као и врата, капија која води у други свијет (Михалкович 1989).

Тако се у пјесми „Први сусрет” појављује свијетло сјећање мајке Марије (али и прећутни укор оцу зато што је отишао од куће). Овдје уочавамо њен многострани лик. Појављује се на два мјеста – „овдје” и „тамо”. У првом виду, она је заправо мајка Андреја Тарковског, Марија Ивановна Вишњакова, која „игра” саму себе; појављује се и као Мајка аутора, лирског јунака филма. То је слика Мајке у њеној младости, коју је отјелотворила Маргарита Терехова, а у њеном наступу појављује се лик и Мајке и жене главног лика – Аутора. Чини се да је таква наизглед сложена „расподјела улога” оправдана и неопходна, што представља редитељски израз његовог посебног односа према жени. Став који редитељ изражава је углавном патријархалан. Сукоб идеала и стварности мучио је редитеља цијелог живота и одразио се у његовим филмовима, прије свега у филму *Огледало*.

Одраз Мајке у огледалу као *реалији* води нас у нову временску димензију. Камера се лагано креће по пространству куће. Чујемо дијалог између Аутора и Мајке, дубоко трагичан дијалог, у коме се чује понизност Мајке пред отуђењем њеног сина, пред дубоким међусобним неразумијевањем. Сада је извор патње сасвим јасан; он прије свега сеже дубоко у лична искуства самог Тарковског. Марина, сестра Андреја Тарковског, пише о томе: „Андреј није знао како да воли своје вољене пред којима се осјећао кривим. Хтио је да се морално ослободи од нас, како би у свом личном животу био ‘као сви остали’. Био је оптерећен нашим високим захтјевима према њему, иако нико од нас није пројављивао своје притужбе или незадовољство према њему” (Тарковская 2006: 347). Дубоко осјећање кривице постаће основа цијелог филма, оне кривице коју је схватио аутор, а изразио редитељ.

Карактеристична је још једна прича у филму, која је насловљена – *Штампарија* (*Типография*). Прича развија свој ток у улози мајке која трчећи по киши, према штампарији, изражава трепет и страх који је повезан са веома важним документом. Мало касније ћемо сазнати да је узбуна била лажна. По прелиставању коректура, мајка ће сазнати да је све било у реду. Емо-

ционална напетост експлодира у кадру када се Лиза, мамина пријатељица, увређљивим ријечима обрати мајци, упоређујући је са књижевним ликом (Ф. М. Достојевског из романа *Зли дуси*) Маријом Тимофејевном Лебјадкином. Из тог односа на линији површне жене Лебјадкине произилази она страна огледала која приписује мајци непознавање живота, неспособност да комуницира са људима, као и многе друге гријехе. Невјероватно је како из читавог тог низа ријечи обиљежених вријеђањем, прекором, увредама, површношћу испливава – захваљујући *прозрењу* – задивљујућа чиста и продуховљена слика Мајке. На почетку Мајка бива збуњена, занијемила од прекора, затим испливава дубоко преживљавање туге због неправде, да би пред крај њен лик добио израз смиреності и благости; све резултира призором у колијевци новорођене Мајке, лица које одржава – исправност и благост. Ова слика преноси праву суштину мајке Андреја Тарковског, чија се сестра Марина много касније присјетила мајчиних ријечи: „Заборављам лоше ствари. Али памтим сваку љубазну интонацију деценијама" (Тарковская 2006: 347).

Можда једно од најмоћнијих искустава за Андреја Тарковског из његовог дјетињства је дио приче о продаји минђуша. Управо стихови пјесме „Еуридика" читају се послије Маријине изјаве љубави и сцене са неуспјелом продајом минђуша. Али ако су стихови испуњени срећом, онда је прича пуна горчине. Ова прича је сачињавала садржај завршне кратке приче филма *Наушнице*. Пјесму „Еуридика" је написао Арсеније Тарковски 1967. године, убрзо након смрти пјесникиње А. Ахматове, блиске пјесникове пријатељице. У Санкт-Петербургу, у фонду „Дома на Фонтанци" („Дом на Фонтанке") А. Ахматове, пронађене су перле које јој је М. Цветајева поклонила поводом њиховог познанства. Сјећајући се сусрета са М. Цветајевом и А. Ахматовом, Арсеније Тарковски пише да се сусрет завршио ријечима М. Цветајеве: „Ипак, Ана Андрејевна, ви сте сасвим обична жена!"[10]. Марина Цветајева је дала потпуно исте зелене перле жени Арсенија Тарковског А. Бохоновој. Изгледа да зелене минђуше у филму указују на контраст између обичне жене (супруге) и изванредне жене (вољене/непознате). Прва раван огледала указује на слој „свакодневног живота", приказане у лику Жене (Мајке), док друга раван упућује на слој „бића" које се *прозрењем* указује пјеснику преко имена Еуридике, вољене Орфејеве жене, постављено у наслову пјесме. Та прва раван раскрива тежак живот мајке Тарковског послије одласка њеног мужа из куће. Марина се присјећа:

10 Марина је била сложена особа. О себи и својој сестри је говорила: „Гдје сам ја оштра, Асија је дрска". Једног дана је дошла код Ахматове. Ана Андрејевна јој је дала прстен, а Марина Ахматовој перле, зелене перле. Дуго су разговарали. Марина је изненада устала, стала на вратима, окренула се и изговорила: „Ипак, Ана Андрејевна, ви сте сасвим обична жена". Затим је изашла (Тарковский 1991: 243).

„Мама је прије рата имала минђуше од тиркизне боје – два прилично велика округла камена, уметнута у злато. Када је тата отишао, мама више није носила минђуше, чак су јој и рупе на ушима зарасле. Једног дана моја мајка је отишла /.../ и понијела минђуше са собом. Умјесто њих је донијела мало кромпира у врећи" (Тарковская 2006: 172–173).

Одмах затим се описује слика душевног живота Мајке и Сина. Дошли су до куће доктора чија супруга је требало да носи дате наушнице. У том тренутку увиђамо гордост жене (доктора) и ниподаштавање лика Мајке. Слика Вољене је преувеличана до размјера божанства или, како симболисти кажу, до нивоа – „свевишњег бића". Дјечак сједи наспрам огледала, дубоко загледан. У том тренутку се назире свијест о себи самоме, (захваљујући „прозрењу" В. Иванова). На тај начин увиђамо два свијета: један идиличан и спокојан, а други тежак и несталан. Одбијајући да их угосте, Мајка и Син се опраштају.

Убрзо затим се на филму појављује кадар у којем јунакиња пере косу, сипајући воду на себе из бокала, док се све у соби трансформише. Послије снимка јавља се ефекат неке врсте *дежа ви*. Књижевни интертекст је истовремено у дисонантности са садржајем кадрова и допуњује их. Постоји укрштање два погледа на мајку и жену: она је привлачна и одбојна. Штавише, редитељ је близу да нас уз помоћ свих врста *дежа ви* убиједи да је мајка заиста лијепа: на столу се појављује букет јоргована, појављује се бокал познат гледаоцу, о чему се говори у стиховима. Тако је у филму настала сложена „интермедијална полифонија" коришћењем поетске симболистичке ријечи која носи одређени спектар доживљаја, боја и мириса, симболике огледала, као и других предмета и објеката који добијају семиолошку обојеност.

Закључак

У овом раду бавили смо се утицајем функција интертекста на филмско остварење *Огледало* руског редитеља Андреја Тарковског, мјером присуства књижевних утицаја у самој структури филма; испитивали смо фазе развоја и употребе појма интертекст; анализирали смо релевантне текстуалне блокове и филмске кадрове у оквиру којих су креирани и развијени одређени концептуални принципи у вези са предметом студије. Теоријска платформа је поље које се састоји од претпоставки које се налазе у оквиру хуманистичких наука – културологије, историје и теорије књижевности и историје и теорија филма. У складу са наведеним, ова студија обухвата историјске сегменте, аналитичке параграфе, дијелове у којима се реинтерпретирају туђе теоретизације и идеје сопственог мишљења о присуству књижевног интертекста у датом филмском остварењу.

У филму *Огледало* редитељ нас је убиједио да постоји могућност превазилажења рационалног мишљења, превасходно, захваљујући логици симболистичке поезије. Методом интертекстуалне анализе, утврдили смо да „ограничени и глобални концепт" постоје у међусобном односу, откривајући се у поезији традиције пјесника симболиста и универзалних концепата, феномена и појмова третираних у оквирима свјетске културне баштине, попут концепта интертекста и његових функција, феномена исповијести, симболике огледала и др. Андреј Тарковски користи књижевни интертекст у циљу приказивања сложене стварности са обје стране огледала. Употребом огледала у композицији кадрова, редитељ успијева да открије сложене односе ликова и да пренесе њихов „тежак" однос према свијету. На тај начин аутор ствара простор да на убједљив визуелни начин ослика осјећај губитка, раздвајања, немоћи и стрепњи, чежње да се филозофско-религијска слика оваплоти у свакодневници.

Цијели филм је једно поетски надахнуто сјећање; један дијалог са прошлошћу, са стиховима не само оца Андреја Тарковског него и цијеле плејаде пјесника почетка XX вијека. Кроз тај дијалогизам, у самоспознаји, раскрива се редитељева свијест о постојању два свијета: идеалног и свакодневног. Памћење иступа као форма постојања, а сјећање као метод духовног очишћења. Аутор се вратио самоме себи и затражио покајање; али не покајање празном огледалу, него *увидом* (*прозрењем*) у огледало досегао је до квалитета покајања. Тарковски пише у свом Дневику:

> „Знам да сам далеко од савршенства, штавише – да сам заглибљен у гријесима и несавршеностима. Не знам како да се носим са својом безначајношћу. Тешко ми је да одредим свој будући живот. Превише сам збуњен својим тренутним животом. Међутим, знам само једно – да је живјети онако како сам живио до сада, радећи безначајно, доживљавајући бескрајне негативне емоције које не помажу, већ, напротив, уништавају осјећај интегритета живота, да је живјети тако немогуће. Плашим се таквог живота. Немам много времена да живим да бих губио вријеме" (Тарковский 2008: 245).

Читав ће његов каснији рад, до смрти, бити у знаку унутрашње рефлексије, дијалога са прошлошћу, обраћању књижевној традицији и функцијама интертекста, трагању за самоспознајом, суочавање са моралном одговорношћу и преиспитивање појма времена, слободе и истине. Аутор је писао:

„Вријеме и сјећање су растворени једно у другом. Као морално биће, човјек је обдарен памћењем, које у њему сије осјећање незадовољства. Вријеме му даје могућност да се оствари као морално биће које стреми истини. Људска савјест зависи од времена и постоји за-

хваљујући њему. Желио бих да се фокусирам на реверзибилност времена у његовом етичком значењу. Уз помоћ савјести враћамо вријеме уназад" (Тарковский 2002: 155–158).

Запечаћено вријеме у филму *Огледало* – захваљујући стиховима и појави лирског јунака – постаје платформа за појединце који се суочавају са властитом самоспознајом. То је за Андреја Тарковског имало принципијелни значај.

Цитирана литература

Афанасьев, Антон Сергеевич. «Художественная концепция личности в повести Андрея Белого "Возврат".» Вестник ТГГПУ 1/2010.

[Afanas`ev, Anton Sergeevich. «Xudozhestvennaya koncepciya lichnosti v povesti Andreya Belogo "Vozvrat".» Vestnik TGGPU 1/2010]

Болсуновская, Людмила Михайловна, Анастасия Викторовна Баранова. «Частотность, типы и функции интертекстуальных связей в научных текстах (на материале статей из журнала "Советская геология").» Вестник Забайкальского государственного университета 10, 2011: 21–26.

[Bolsunovskaya, Lyudmila Mixajlovna, Anastasiya Viktorovna Baranova. «Chastotnost`, tipy` i funkcii intertekstual`ny`x svyazej v nauchny`x tekstax (na materiale statej iz zhurnala "Sovetskaya geologiya").» Vestnik Zabajkal`skogo gosudarstvennogo universiteta 10, 2011: 21–26]

Быстров, Никита Львович. «О символике зеркала в "Симфониях" Андрея Белого.» [В:] О. Л. Девятова и др. (ред.) Актуальные проблемы культурологии: материалы научно-практической конференции, посвященной памяти В. И. Колосницина. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001, 80–84.

[Bystrov, Nikita L′vovich. «O simvolike zerkala v "Simfoniia͡kh" Andreia͡ Belogo.» [V:] O. L. Devia͡tova i dr. (red.) Aktual′nye problemy kul′turologii: materialy nauchno-prakticheskoĭ konferents͡ii, posvia͡shchennoĭ pamia͡ti V. I. Kolosnits͡ina. Ekaterinburg: Izdatel′stvo Ural′skogo universiteta, 2001, 80–84]

Волкова, Паола Дмитриевна. Арсений Тарковский. Жизнь семьи и история рода. Москва: Подкова. Эксмо-пресс, 2002.

[Volkova, Paola Dmitrievna. Arseniĭ Tarkovskiĭ. Zhizn′ sem′i i istoriia͡ roda. Moskva: Podkova. Ėksmo-press, 2002]

Ендальцева, Елизавета Григорьевна. «Литературный интертекст романа Чернышевского "Что делать?".» Уральский филологический вестник 5, 2013: 29–38.

[Endal`ceva, Elizaveta Grigor`evna. «Literaturny`j intertekst romana Cherny`shevskogo "Chto delat`?".» Ural`skij filologicheskij vestnik 5, 2013: 29–38]

Загребин, Сергей Сергеевич. Этика Тарковского. Челябинск: Челябинский государственный педагогический университет, 2012.

[Zagrebin, Sergeĭ Sergeevich. Ėtika Tarkovskogo. Cheliа͡binsk: Cheliа͡binskiĭ gosudarstvennyĭ pedagogicheskiĭ universitet, 2012]

Колмагорова, Ирина. «Перекличка памяты с судьбою....» Нева 2/2023: 236–241.

[Kolmagorova, Irina. «Pereklichka pamia͡ty s sud′boiu͡....» Neva 2/2023: 236–241]

Косинова, Марина Ивановна, Валерий Иванович Фомин. Как снять шедевр? История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. Москва: Канон, 2018.

[Kosinova, Marina Ivanovna, Valeriĭ Ivanovich Fomin. Kak snia͡t′ shedevr? Istoriia͡ sozdaniia͡ fil′mov Andreia͡ Tarkovskogo, snia͡tykh v SSSR. Moskva: Kanon, 2018]

Кристева, Юлия. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва: РОССПЭН, 2004.

[Kristeva, IU͡liia͡. Izbrannye trudy: Razrushenie poėtiki. Moskva: ROSSPĖN, 2004]

Лотман, Юрий Михайлович. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994.

[Lotman, IU͡riĭ Mikhaĭlovich. IU͡. M. Lotman i tartusko-moskovskaia͡ semioticheskaia͡ shkola. Moskva: Gnozis, 1994]

Максимов, Вадим. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014.

[Maksimov, Vadim. Modernistskie kont͡sept͡sii teatra ot simvolizma do futurizma. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskaia͡ gosudarstvennaia͡ akademiia͡ teatral′nogo iskusstva, 2014]

Михалкович, Валентин Иванович. «Андрей Тарковский.» Искусство 1989: 3–56.

[Mixalkovich, Valentin Ivanovich. «Andrej Tarkovskij.» Iskusstvo 1989: 3–56.]

Мітосек, Зофія. Теорії літературних досліджень. Сімферополь: Таврія, 2003.

[Mìtosek, Zofiâ. Teorìï lìteraturnih doslìdžen′. Sìmferopol′: Tavrìâ, 2003]

Москвин, Василий Павлович. «Методика интертекстуалного анализа.» Известия ВГПУ 3, 2015: 116–121.

[Moskvin, Vasilij Pavlovich. «Metodika intertekstualnogo analiza.» Izvestiya VGPU 3, 2015: 116–121]

Петрова, Наталья Васильевна. «Эволюция понятия *прецедентный текст*.» Вестник ИГЛУ 2, 2010: 176–182.

[Petrova, Natal`ya Vasil`evna. «E`volyuciya ponyatiya *precedentny`j tekst*.» Vestnik IGLU 2, 2010: 176–182]

Сирин, Исаак Ниневейский. Слова подвижнические. 10. октобар 2024. <https://azbyka.ru/otechnik/Isaak_Sirin/slova-podvizhnicheskie/>

[Sirin, Isaak Ninevejskij. Slova podvizhnicheskie. 10. oktobar 2008]

Суркова, Ольга Евгеньевна. Тарковский и я: дневник пионерки. Москва: ZебраE ,Эксмо, Деконт +, 2002.

[Surkova, Ol′ga Evgen′evna. Tarkovskiĭ i i͡a: dnevnik pionerki. Moskva: ZebraE ,Ėksmo, Dekont + , 2002]

Тарковская, Марина. Осколки зеркала. Москва: Вагриус, 2006.

[Tarkovskaia͡, Marina. Oskolki zerkala. Moskva: Vagrius, 2006]

Тарковский, Андрей. Архивы, документы, воспоминания. [В:] П. Д. Волкова (ред.) Москва: Подкова, 2002.

[Tarkovskiĭ, Andreĭ. Arkhivy, dokumenty, vospominaniia͡. [V:] P. D. Volkova (red.) Moskva: Podkova, 2002]

Тарковский, Арсений. Поэмы; Стихотворения разных лет; Проза. Том 2. Москва: Художественная литература, 1991.

[Tarkovskiĭ, Arseniĭ. Poėmy; Stikhotvoreniia͡ raznykh let; Proza. Tom 2. Moskva: Khudozhestvennaia͡ literatura, 1991]

Тарковский, Андрей. Мартиролог. Москва: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008.

[Tarkovskiĭ, Andreĭ. Martirolog. Moskva: Mezhdunarodnyĭ institut imeni Andreia͡ Tarkovskogo, 2008]

Тарковский, Андрей. Уроки режиссуры. Москва: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1993.

[Tarkovskiĭ, Andreĭ. Uroki rezhissury. Moskva: Vserossiĭskiĭ institut perepodgotovki i povysheniia͡ kvalifikat͡sii rabotnikov kinematografii (VIPPK), 1993]

Филимонов, Виктор Петрович. Андрей Тарковский. Сны и явь о доме. Москва: Молодая гвардия, 2012.

[Filimonov, Viktor Petrovich. Andreĭ Tarkovskiĭ. Sny i ia͡v′ o dome. Moskva: Molodaia͡ gvardiia͡, 2012]

Фомин, Валерий, Марина Косинова. Создание фильма „Зеркало“ А. Тарковского (Шедевр второй категории). 15. октобар 2024. <http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Fomin01.html>.

[Fomin, Valerij, Marina Kosinova. Sozdanie fil`ma „Zerkalo“ A. Tarkovskogo (Shedevr vtoroj kategorii). 15. oktobar 2024]

Чемодуров, Константин Викторович. «Философская исповедь: од античности до возрождения.» Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств 1, 2015: 89–95.

[Chemodurov, Konstantin Viktorovich. «Filosofskaya ispoved`: od antichnosti do vozrozhdeniya.» Vestnik Chelyabinskoj gosudarstvennoj akademii kul`tury` i iskusstv 1, 2015: 89–95]

Юсефсон, Эрнст. Жертвоприношение OFFERT. 15. октобар 2024. <https://kinohorosho.ru/node/280>.

[Yusefson, E`rnst. Zhertvoprinoshenie OFFERT. 15. oktobar 2024]

Юсуфов, Магомед Гасамутдинович, Людмила Джавадмирзоевна Джавадова. «Поэзия серебряного века (к теории вопроса).» Вестник социально-педагогического института 1, 2018: 57–67.

[Yusufov, Magomed Gasamutdinovich, Lyudmila Dzhavadmirzoevna Dzhavadova. «Poe`ziya serebryanogo veka (k teorii voprosa).» Vestnik social`no-pedagogicheskogo instituta 1, 2018: 57–67]

Džonson, Vids T., Grejem Petri. Filmovi Andreja Tarkovskog: vizuelna fuga. Banja Luka – Beograd: Besjeda, Ars Libri, 2007.

Kolinsky, Régine et al. “Enantiomorphy Through the Looking Glass: Literacy Effects on Mirror-Image Discrimination.” Journal of Experimental Psychology: General 140/2, 2011: 210–238.

Извори

Белый, Андрей. Собрание сочинений. Симфонии. Москва: Дмитрий Сечин, 2014.

[Bely`j, Andrej. Sobranie sochinenij. Simfonii. Moskva: Dmitrij Sechin, 2014]

Брюсов, Валерий. Стихотворения и поэмы. Ленинград: Библиотека поэта, 1961.

[Bryusov, Valerij. Stixotvoreniya i poe`my`. Leningrad: Biblioteka poe`ta, 1961]

Иванов, Вячеслав. Собрание сочинений I. Брюссель: FOYER ORIENTAL CHRÉTIEN, 1971.

[Ivanov, Vyacheslav. Sobranie sochinenij I. Bryussel`: FOYER ORIENTAL CHRÉTIEN, 1971]

Тарковский, Андрей (ред.) Зеркало. 1975.

[Tarkovskij, Andrej (red.) Zerkalo. 1975]

Тарковский, Арсений. Избранное: Стихотворение; Поэмы; Переводы. Москва: Художественная литература, 1982.

[Tarkovskij, Arsenij. Izbrannoe: Stixotvorenie; Poe`my`; Perevody`. Moskva: Xudozhestvennaya literatura, 1982]

Младен Кокошар

ПРИСУТСТВИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ИНТЕРТЕКСТА В ФИЛЬМЕ РЕЖИССЁРА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «ЗЕРКАЛО»

Резюме

В статье рассматривается роль интертекстуальности в фильме Андрея Тарковского «Зеркало»; подчёркивается, как разные пласты интертекста взаимодействуют с поэзией Алексея Тарковского и других поэтов Серебряного века. Таким образом, Тарковский формирует в фильме многомерное повествование. На структуру и смысл фильма глубокое влияние оказывают эти литературные отсылки, что ещё раз указывает на сложность его художественного образа и потенциал интерпретации. В анализе основное внимание уделяется функциям интертекста, таким как референтная, информативная, экспликативная и образно-экспрессивная, и тому, как они способствуют тематической глубине фильма.

В тексте подчёркивается важность исповеди в фильме, проводятся параллели с историко-философскими интерпретациями исповеди и покаяния. Тарковский использовал свои детские воспоминания и отношения с родителями, особенно с матерью, что занимает центральное место в повествовании фильма. Название фильма «Зеркало» символизирует двойственность реальности и самосозерцательное путешествие героев.

В тексте также исследуется символическое использование зеркала, связывающее его с символистской поэзией Серебряного века. Все символы служат мостом между материальным и духовным миром. Фильм «Зеркало» – поэтически одухотворенное воспоминание, раскрывающее осознание режиссёром существования двух миров: идеального и повседневного, что увеличивает выразительную силу фильма. Интертекстуальность и символический образ фильма создают пространство для глубоких эмоционально-философских размышлений.

Ключевые слова: интертекстуальность, интертекст, Серебряный век, исповедь, символ, символический образ, фильм.