

Aleksandra PILIUCH

APIE ANDREJŲ TARKOVSKIŲ NEĮMANOMA ŽINOTI PER DAUG

Andrejų TARKOVSKIŲ (1932–1986) vertėtų įrašyti į ypatingų, tačiau dar iki galo neatskleistų režisierių sąrašą. Po plačiosios publikos susidomėjimą pelniusio pilnametražio filmo „Ivano vaikystė“ (1962) Tarkovskio vardas tapo siejamas su metafizika, filosofija, įkyriais simbolistiniais vaizdiniais. Režisieriaus atminimas puoselėjamas iki šiol – nuo 1993 metų Tarptautinis Maskvos kino festivalis teikia Andrejaus Tarkovskio premiją „Už geriausią konkursinės arba nekonkursinės programos filmą“, o 2007-aisiais, Tarkovskio 75-ojo gimtadienio proga, Ivanovo mieste buvo surengtas Tarptautinis Andrejaus Tarkovskio kino festivalis „Veidrodis“. Duokle „Soliarium“ (1972) galima laikyti 1982 metais sovietų astronomės Liudmilos Karačkinos atrastą asteroidą Nr. 3345, pavadintą Andrejaus Tarkovskio vardu. Menotyrininkės Aleksandros PILIUCH straipsnyje akcentuojamas psichoanalitinis Tarkovskio filmų branduolys, atsigręžiama į žymių psichoanalitikų Sigmundo Freudo ir Jacques'o Lacano mokslines teorijas, apžvelgiami sudėtingiausi Tarkovskio kūriniai – „Veidrodis“ ir „Soliarium“, stengiamasi išryškinti režisieriaus meninės kalbos savitumo bruožus.

IT'S NOT POSSIBLE TO KNOW TOO MUCH ABOUT ANDREI TARKOVSKY

Its worth to add Andrei TARKOVSKY (1932–1986) to the list of special, but still not completely revealed directors. After the full-length film „Ivan's Childhood“ (1962), which received the interest of the wider public, Tarkovsky's name became connected to metaphysics, philosophy and obsessive symbolic images. The memory of the director is cherished up to now – starting with 1993, International Moscow Film Festival presents an Andrei Tarkovsky Award „For the best film within the competition or outside the competition“. In 2007 on Tarkovsky's 75th birthday, in Ivanov was organized an International Andrei Tarkovsky Film Festival „The Mirror“. Tribute to „Solaris“ (1972) can be considered Soviet astronomer's Liudmila Karachkina's discovery in 1982 of an asteroid nr. 3345, which was named after Andrei Tarkovsky. In the article by the art critic Aleksandra PILIUCH emphasized is the psychoanalytical core of Tarkovsky's films, the author turns to scientific theories of the famous psychoanalysts Sigmund Freud and Jacques Lacan, overviewed are of the most complex Tarkovsky's films – „The Mirror“ and „Solaris“, an attempt is made to spotlight director's features of artistic uniqueness.

1.

...Pertraukdami vieni kitus, sovietiniai žurnalistai peikė jo kino filmus už... „subjektyvumą“. Už tą patį „subjektyvumą“ jis buvo ne kartą nominuotas Kanų kino festivalyje, Krzysztofą Zanussi jį pakrikštijo kino genijumi, o Ingmaras Bergmanas pažintį su pirmuoju jo filmu prilygino stebuklui. Modernistiniai, klasika tapę Andrejaus Tarkovskio (1932–1986) filmai yra cituojami postmodernistų ligi šiol. Po kaulėlių, pagal visas įmanomas teorijas, juos jau išnarstė mokslininkai ir menininkai, filosofai ir psichologai, profesionalūs kino kritikai bei mėgėjai. Kiekvienas, save laikantis avangardinio kino gurmanu, privalo parašyti apie Tarkovskį. Pati pasiryžau tam tik po to, kai įveikiau ilgą kelią iki Sainte-Genevieve-des-Bois, rusų emigrantų kapinių Paryžiaus priemiestyje, kad galėčiau palikti gėlių žmogui, „kuris pamatė angelą“.

Tikriausiai nesuklysciau sakydama, kad kiekvieno meno kūrinio struktūroje glūdi arba išpažintis, arba pamokslas. Už ką labiausiai vertinate Andrejų Tarkovskį? Už nuoseklią išsklausymo pamoką, kurio link veda kiekvienas iš jo septynių su puse kino filmų laiptelių. Prisiminkime dokumentinį „Veidrodis“ prologą, kuriame moteris logopedė moko jaunuolį artikuliuotai kalbėti. *Aš galiu kalbėti*, – pagaliau jis išitaria nemikčiodamas. Tai labai asmenišką epizodą, tarsi anonsuojantis prasidėsiantį pasakojimą. *Mes klausysimės išpažinties*. Atsakingą savotiško dvasininko vaidmenį paskirdamas žiūrovui, režisierius jį įleidžia į savo simbolių ir reikšmių teritoriją, kur eksponuojama Renesanso tapyba ir grojamas Bachas... Šią būseną Ingmaras Bergmanas palygino su pojučiais, kai atsiduri prie slenkščio kambario, kurio raktų tau niekas nedavė. Spėju: kuo drumzlesnis atrodo veidrodis stiklas, tuo skaidresnė tiesa už jo slypi.

Psichologinis dėmuo, be abejonės, vyrauja Andrejaus Tarkovskio kūryboje. Dėl to jo filmai galėtų tapti puikia iliustracija aiškinant Sigmundo Freudą, Carlo Gustavo Jungo ar Jacques'o Lacano mokslines teorijas. Pamėginkime atrasti psichoanalitinį Tarkovskio filmų diskursą, arba tam tikrus požiūrius, kuriais remiantis įmanoma ne tik interpretuoti, mano manymu, sudėtingiausius jo kūrinius „Veidrodis“ (1974) ir „Soliarium“ (1972), bet ir trumpam priartėti prie kūrėjo išpažinčių bei pamokslų ištakų.

2. PEIZAŽAS AKIANOBLEPTIKO¹ AKIMIS

„Veidrodis“ šukės ilgai nesiklijavo. Pradėjęs dirbti su „Išpažinties“ scenarijumi, 1967 metais Andrejus Tarkovskis pavadinimą pakeitė į „Balta, balta diena“ (pagal tėvo, rašyto-



Režisierius Andrej Tarkovskij. Nuotrauka iš www.cinematismo.com

jo Arsenijaus Tarkovskio, eiles: *Камень лежит у жасмина, под этим камнем клад. Отец стоит на дорожке. Белый-белый день*²). Diskutuojant, kaipgi atsirado galutinis filmo pavadinimas, ne paskutinę vietą užima nuorodos į „Soliario“ veikėjo, girtuoklio Snauto, samprotavimus: „Žmogui reikalingas ne kosmosas, reikalingas savo paties *veidrodis*, žmogui reikalingas žmogus“. 1974 metais gimiantis filmas įgavo savo tikrąjį vardą.

Užbaigto, nuo kūrėjų išsivadavusio, meno kūrinio vidinė logika tampa arba prieinama, atpažįstama suvokėjui, arba ne. Kartais iš nesusipratimų išsirutulioja netikėčiausios interpretacijos (pasak Freudo, jos pasąmoningos, tai reiškia – pačios teisingiausios). Atsiminkime, kaip vienas anglų dailės kritikas, išvydęs ir perskaitęs Kazimiro Malevičiaus „Raudonojo kvadrato“ pavadinimą („Red Square“), palaikė jį peizažu, t. y. Raudonosios aikštės Maskvoje atvaizdu. Po „Veidrodžio“ peržiūros vienas žymus rusų režisierius, kad žiūrovams nekiltų sunkumų identifikuojant veikėjus, pasiūlė Tarkovskiiui surengti *underground*inę akciją – kino teatruose, kaip operoje, dalyti specialias programėles su detaliai surašytais paaiškinimais. Ši žaisminga mintis turėtų toptelėti ne vienam iš mūsų.

Imponuoja idėja, jog „Veidrodis“ – tai filmas konstruktas. Jo scenos – tarsi atskiros novelės, kurių skirtingoms kombinacijoms nėra ribų. Tai iš dalies paaiškina, kodėl montažas vyko taip sunkiai („Veidrodis“ turėjo per dvidešimt galutinių variantų). Sukūręs filmą formatu, numatančiu nenuoseklius

perėjimus prie veikėjų gyvenimų laikotarpių, Tarkovskis sąmoningai sumaišė epizodus, palikdamas teisę žiūrovams sudėti visus taškus ant i.

2.1. „Veidrodžio fazė“

Priešingai nei daugelis kino kritikų, akcentuojančių „Veidrodyje“ tėvo grįžimo, autoriaus mirties ar motinos, matančios ateities vizijas, epizodus, manyčiau, kad kartinė filmo scena (ta, nuo kurios jį reiktų pradėti šifruoti) įvyksta pabaigoje. Pagrindinis veikėjas Aleksejus, dar vaikas, su ašočiu rankose grįžta į vaikystės namus. Ošia vėjas, tolumoje blizga slidus veidrodžio paviršius. Berniukas prieina prie veidrodžio ir... rodos, pirmąkart gyvenime išvysta savo atvaizdą. Matyt, dar netikėdamas, jog tai, ką jis mato, yra jis, atsigeria iš ašočio ir vėl pažiūri. Tai jis. Šią patirtį conceptualizavo prancūzų psichoanalitikas Jacques'as Lacanas ir pavadino ją „veidrodžio faze“. Pasak Lacano, žmogaus psichikos struktūra atrodo kaip sudėtingos ir nevienareikšmiškos trijų plotmių – *Įsivaizduojamosios*, *Simbolinės* ir *Realiosios* – sąveikos sfera. Šiuo atveju *Įsivaizduojamoji* dimensija – tai iliuzinių įsivaizdavimų kompleksas, kurį žmogus pats apie save susikuria. Gimus vaikui, ji formuojasi tarp šešto ir aštuoniolikto mėnesio, kai kūdikis ima reaguoti į savo atvaizdą veidrodyje, kurį atpažįsta kaip savo įsivaizduojamą tapatybę, arba *ego*. Tačiau tai trauminis susitikimas, kadangi veidrodyje vaikas mato savo idealų „aš“, vieningą subjektą, atsiskyrusį nuo motinos, bet iš tikrųjų jis



„Veidrodis“. Skrydis sapne. 1974. Režisierius – Andrej Tarkovskij

„Veidrodis“. 1974. Režisierius – Andrej Tarkovskij. Motina – Margarita Terechova



dar nėra visiškai nepriklausomas. Taigi „veidrodžio fazė“ kūdikį priverčia pajusti, kad jis egzistuoja kaip atskiras kūnas, tačiau tuo pat metu sukuria pagrindą susvetimėjimui, nes tai, ką jis fiziškai sugeba, labai skiriasi nuo to, ką jis mato bei kuo išivaizduoja save esant. Įvyksta neišvengiamas pasidalijimas tarp savęs ir vaizdinio, manęs ir ne-manęs.

Andrejaus Tarkovskio „Veidrodyje“ stebime, kaip užgimsta žmogaus *ego*, kokias raidos pakopas jo *ego* praeina ir galiausiai kaip miršta. Šiuose gyvenimiškuose procesuose, kaip ir filme, svarbiausias vaidmuo tenka motinos personažui. Pasak Jacques'o Lacano, vaiko pasauliui pirmiausia tenka susitapatinti su motinos kūnu ir į jį personifikuotis. Dėl to subjektyvaus „aš“ gimimas „veidrodžio fazėje“ priešpriešinamas objektyviam „ne-aš“ ir pasireiškia kaip savotiškas

pusiausvyros sutrikimas bei psichinės žmogaus „dramos“ šaltinis. Jausdamas savo atsiskyrimą nuo pasaulio, individas geidžia vėl su juo susilieti (tarytum grįžti į motinos prieglobstį). Kaip tik todėl Aleksejaus personažas taip dažnai atsigręžia į vaikystę. Šią teritoriją režisierius skrupulingai apipavidalina, pasiekdamas beveik sakralumo lygį. Ten suskamba Arsenijaus Tarkovskio eilės: *Никогда я не был счастливей, чем тогда, никогда я не был счастливей, чем тогда*³.

Taip motinos nebuvimas, kurį individas siekia užpildyti, tampa pirmine žmogaus psichikos varomąja jėga. Šį siekį Lacanas pavadino „reikme“ (*le besoin*). „Veidrodyje“ suaugęs Aleksejus siekia kompensuoti motinos nebuvimą per žmoną Nataliją, kurioje jis regi savo motiną jaunystėje (tokią, kokią matė būdamas vaikas), todėl ir motiną, ir žmoną vaidina *ta pati aktorė* Margarita Terechova. Neleistinas geismas motinai čia transformuojasi į priimtina geismą žmonai, kurios vaizdinys veikia pasąmonėje transformuojasi į motinos vaizdinį. Socialiai nepriimtinas impulsas tarsi pakeičiamas socialiai priimtiniu.

Anot Jacques'o Lacano, subjekto žvilgsnis išreiškia troškimą užbaigti save per kitą (vaizdą veidrodyje, kitą žmogų), kadangi tik savojo „aš“ atvaizdas kitame leidžia subjektui pamiršti autonomiškos savasties trūkumą savo veidrodžio atspindyje. Taip suaugęs Aleksejus mėgina užbaigti save per sūnų Ignatą. Kad tuo įtikintų ir žiūrovą, Tarkovskis vėl pasitelkia „dvigubą ekspoziciją“ – aktorius Ignatas Danilcevas sukuria ir jaunojo Aleksejaus, ir jo sūnaus Ignato vaidmenį. Šis susitapatinimas ypač jaučiamas scenoje, kai Ignatas, padėdamas motinai surinkti iškritusius iš rankinuko daiktus, netikėtai tarsi nutrenkiamas elektros. „Tarsi tai buvo jau“, – taria jis. O iš tiesų tai ir vyko, tik su jo tėvu, kuris analogišką sceną stebėjo karo metais Solovjevų namuose.

„Dvigubą ekspoziciją“ papildė autobiografiškumo gaidos. Andrejaus Tarkovskio tėvai taip pat veikia filme – motina Marija Višniakova-Tarkovskaja suvaidino Aleksejaus motiną senatvėje, o tėvo Arsenijaus Tarkovskio eilės deklamuojamos kone viso filmo eigoje. Būtent Arsenijaus Tarkovskio, o ne herojaus tėvą vaidinusio Olego Jankovskio, balsas skamba dar negimus Aleksejui, kai jis klausia motiną: „Ko tu labiau norėtum – berniuko ar mergaitės?“

„Soliaris“. 1972. Režisierius – Andrej Tarkovskij.
Krisas Kelvinas ir Hari – Donatas Banionis ir Natalija Bondarčik



2.2. Išties modernistinisėjimas

Anot filosofo postmodernisto Jeano-François Lyotard'o, modernybei, kuri neįmanoma, jei nesusvyruoja tikėjimas ir nesuabejojama tikrovės tikrumu, būdingas kitų tikrovių išradimas, siekiant per regimas prezentacijas (pavyzdžiui, per abstrakčiąją dailę) parodyti tai, kas neparodoma, neužčiuopiama, nereprezentuojama. Analogiškai modernizmą interpretuoja slovėnų filosofas Slavojus Žižekas, pavadindamas jį „žaidimu be objekto“ ir pateikdamas kelių meno kūrinų pavyzdžius, kuriuose veiksmas rutuliojasi be objekto, be kūno, – į jį tik nurodoma⁴. Modernistiniuėjimu „Veidrodyje“ vadinu režisieriaus strategiją nerodyti to, kas svarbiausia – pagrindinio veikėjo – suaugusio Aleksejaus veido. Kodėl Tarkovskis pasirenka šią strategiją?

Veidrodis – tai mūsų žvilgsnis į save, bet tuo pat metu tai ir pasaulio reduplikacija: žmogus, žiūrintis į veidrodį, mato tik simetriškai apverstą atspindį, veidrodinį antrininką. Mes nematome savęs objektyviai, todėl herojaus Aleksejaus veidas filme išlieka nematomas (tik už kadro girdime autoriaus balsą, o pabaigoje išnyra jau mirštančiojo ranka), kamera tarsi žiūri jo akimis, įvykiai atkartojami taip, kaip jis juos suvokia, kaip fiksuoja vieną ar kitą momentą. Mes tarsi viską matome Aleksejaus akimis, tačiau, kita vertus, galime suvokti ir jį patį, bet tik vieninteliu būdu – išiklausydami į jį supančius žmones, tarsi žvelgdami į veidrodį. Taigi filmo veiksmas telkiamas aplink centrinę negalimybę, kuri ir sukuria bendrą neįmanomybės nostalgijos patirtį. Galbūt Andrejaus Tarkovskio „Veidrodis“ reiktų interpretuoti panašiai kaip ir Johanno Wolfgango Goethe's paveikslą „Peizažas akianobleptiko akimis“ – kaip subjektyvaus asmenybės kosmoso viziją.

Įvykius ekrane sąlyginai galima būtų suskirstyti į tris laiko atkarpas: ikikarinį laikotarpį (1930-ieji), karo (1941–1945) ir pokario (1960-ieji) metus, arba – apibendrinant – į praeitį ir į dabartį. Praeity – pagrindinio veikėjo Aleksejaus vaikystė, senas namas, apleistas sodas, šotis ant stalo, gaisras, palikta su dviem vaikais motina. Prieškario, vaikystės atkarpa – tai siurrealistinė sapnų ir vaizdinių erdvė, į kurią žiūrovas žvelgia Aleksejaus akimis. Kartais net galima suabejoti, ar visa tai tikra. Juk suaugusio žmogaus vaikystės laiko traktuotė negali būti linijinė. Karo metų atmosferai atkurti Tarkovskis

„Soliaris“. 1972. Režisierius – Andrej Tarkovskij.
Pieterio Bruegelio „Medžiotojai ant sniego“



pasirenka du atspirties taškus: kroniką ir meną (dokumentalumą ir fikciją). Kruvinai tikrovei, kurią atstoja karo reportažai (pirmieji stratostatai ir dirizabliai, pranešimai iš Ispanijos frontų, verkiantys našlaičiai sugriauto Madrido fone), priešpriešinamas pabėgimas į geresnį (meno pasaulio) prieglobstį. Čia ir storas tomas su Leonardo da Vinci piešiniais, ir tėvo sugrįžimas iš fronto, toks neįtikėtinas ir stebuklingas.

Širdį perveria scena, kurioje apibendrintas motinos vaizdinys režisieriaus priešpriešinamas Leonardo da Vinci Ginevrai de' Benci. Jos, kaip ir motinos, veide susilieja žavesys ir velniškumas, autoritariškumas ir nuolankumas. Tokią ją mato Aleksejus – valdingą, bet vis dėlto mylinčią. Dar jaunystėje ji pasąmonėj programuoja ateities viziją, kurioje viena augins du vaikus, pasenusi ves juos už rankos į ateitį. „Veidrodis“ dabartį – suaugusio Aleksejaus ir jau pasenusios motinos konfliktas, jo žmonos Natalijos bei sūnaus Ignato istorija, o finale – herojaus išpažintis mirties patale. Taip kaitaliojami prieškario, karo bei pokario atsiminimai – tarsi netobulai, padrikai suklijuotos šukės. Jie nurodo centrinę įvykių figūrą – „klijuotoją“ ir pasakotoją Aleksejū su dar gyva, bet jau netobula atmintimi. *Вернуться туда невозможно и рассказать нельзя, как был переполнен блаженством этот райский сад*⁵.

„Veidrožiui“ būdingo daugiasluoksniškumo kažin ar būtų įmanoma pasiekti kitokiomis meninėmis priemonėmis, o kalbos sudėtingumas režisieriaus išpažintį užmaskuoja ir paslepia kaip brangiausią lobį. „Veidrodis“ – žmogaus, kuris pagaliau gali ir nori kalbėti, išpažintis. Šiuo atveju totalitarinės cenzūros panaikinimas nevaidina esminio vaidmens. Tiesiog kartais taip sunku ištrūkti iš praeities pančių, ir kad pagaliau galima būtų ištarti: „Aš galiu kalbėti...“, išsivadavimo stebuklas turi būti ilgai ir kruopščiai ruošiamas.

3. MEILĖ ŽEMEI IŠ KOSMOSO PERSPEKTYVOS

Dažlį atsakymų į „Veidrodis“ klausimus pavyko rasti *Įsivaizduojamojoje* Jacques'o Lacano plotmėje. Norint perprasti „Soliarį“, reikėtų ieškoti kito rakto. Šis filmas apie kosmosą, tačiau jis prasideda ir baigiasi Žemėje, kad ir kaip Stanislovo Lemo romanas tam prieštarautų. Pirmiausia reiktų pažymėti, jog Andrejaus Tarkovskio „Soliaris“ nėra vizuali Stanislovo Lemo kūrinio iliustracija. Režisierius išryškina kitus kontekstus ir akcentus, kurie tam tikru požiūriu netgi prieštarauja rašytojo užmojams. Taigi lyginti knygą su filmu vertėtų tik aptariant siužetą.

„Soliario“ veiksmas vyksta tolimoje ateityje, kosminėje stotyje, esančioje Soliaro planetoje, padengtoje keista Vandenyne substancija. Po paskutinės nesėkmingos misijos stotį ketinama uždaryti. Gavus neišskius signalus iš kosmoso, į stotį siunčiamas psichologas Krisas Kelvinas (Donatas Banionis), kad išsiaiškintų tikrąją padėtį ir padėtų nulemti *soliaristikos* mokslo likimą. Atvykęs į stotį, kurioje jau ilgą laiką gyvena mokslininkai Snautas (Jūri Järvet), Sartorijus (Anatolij Soloncin) ir Gibarianas (Sos Sarkisian), skeptiškai nusiteikęs Krisas pats tampa protingo Vandenyne tyrimo objektu. Neilgai trukus paaiškėja, kad mąstantis Vandenyne ieško ryšių su atvykėliais ir sugeba skaityti stotyje esančių žmonių sąmonę bei materializuoti slapčiausias mintis, svajones, baimes, norus, net giliausias traumas. Taip stotyje atsiranda „nekvieštų“ svečių, tarp kurių ir Kriso Kelvino žmona

Hari (Natalija Bondarčiuk), kadaise nusižudžiusi Žemėje. Ji įkūnija traumuotą Kriso sąžinę, nė mirksniui nepalieka jo vieno, žino viską, ką jis mąsto apie ją. Psichoanalizės kalba, čia tarsi susiduriama su antrąja iš trijų lakaniškųjų plotmių – *Realija*, psichoanalitikų išskirta kaip sudėtingiausia ir problematiškiausia kategorija.

3.1. Pasimatymas su tikrove Soliaryje

Realioji plotmė Lacano triadoje – tai sfera biologiškai gimdomų ir psichiškai simuliuojamų poreikių ir impulsų, kurių individai negali racionaliai įsisąmoninti. „Susidūrimas su realybe“ įmanomas tik per įsivaizduojamas ir simbolines identifikacijas, o simbolines artikuliacijas ir tikrovę susieja trys būdai: fantazija, sapnas ir trauma. Psichoanalizėje būtent trauma padeda „konceptualizuoti tikrovę“, t. y. nurodyti pirminę tikrovę kaip savo priežastį. Psichoanalizės pradininkas Sigmundas Freudas, iš pradžių traumą aiškinęs kaip lemiamą psichikos potyrį, brutalų *realybės* išsiveržimą į simbolinę žmogaus erdvę, sukrečiantį jo *Ego* (kai atsiranda šis disbalansas, pasireiškia tam tikri simptomai: kai kurie daiktai nustoja ką nors simbolizuoti, vieni simboliai pakeičiami kitais ir t. t.), vėliau pakeitė savo poziciją. Pagal naująjį modelį, trauminės situacijos sukelti išpūdziai po nepakankamo mentalinio apdoravimo išsaugomi psichikoje nesimbolizuota forma. Vėliau jie pradeda išstumti ir ima veikti psichikoje analogiškai svetimkūniui, asociatyviai susisiedami su kitais nemaloniais netrauminės kilmės išpūdziais. „Traumos paradoksalmą sudaro tai, jog ji *kaip* priežastis nėra ankstesnė už savo padarinį, bet retroaktyviai yra jo kuriama; šis paradoksas įtraukia į laiko kilpą; tik aidu atsikartodama reikšmės struktūroje priežastis atgaline tvarka tampa tuo, kuo visuomet buvo“⁶, – Sigmundo Freud modelį apibendrina Slavojus Žižekas.

Anot psichoanalizės, traumos įvykis (vėlesnis pirminio įvykio suvokimas) sukonstruojamas tik iš antro karto, todėl iš tiesų susitikti su tikrove įmanoma tik per pakartojimą. Soliario Vandenyne Andrejaus Tarkovskio filme, materializuodamas giliausias veikėjų mintis – traumas arba *pakartodamas* jas, tokiu būdu įgalina susitikimus su tikrove. O kadangi Soliaryje tikrovė gali būti pakartota n sykių (Krisas bando atsikratyti Hari, tačiau ji kas kartą materializuojasi iš naujo), šie susitikimai itin traumuoja. Kai kurie šių išbandymų neištveria – daktaras Gibarianas nusižudo. Dar vienu svarbiu psichologiniu akcentu Soliaryje tampa žemiškų kultūros objektų atkartojimas, leidžiantis personažams įsisąmoninti dar vieną traumą – išsiskyrimą su namais. Didžiulė „Soliario“ stoties biblioteka – tai atminties, praeities bei žmonių sukauptos kultūros simbolis, o Pieterio Bruegelio paveikslas „Medžiotojai ant sniego“ tampa pagrindiniu Hari „gyvenimo vadovėliu“, kuris leidžia jai suvokti save esant žmogumi.

„Mes visai neketiname užkariauti jokio kosmoso. Mes norime praplėsti Žemę iki jos ribų. Mes nežinome, kaip elgtis su kitais pasauliais“, – sako Snautas, o atrodytų – tai Andrejus Tarkovskis konstatuoja pagrindinę filmo tiesą. Šitai ypač atsiskleidžia scenoje, kurioje Hari su Krisu nesvarumo būsenoje pakyla į orą ir tarsi iš kosmoso stebi Žemę, kurią reprezentuoja keturi Bruegelio ciklo „Metų laikai“ paveikslai.

„Veidrodis“ struktūroje glūdi išpažintis, o „Soliarį“, be abejo, reikėtų priimti kaip pamokslą. Pamokslą žmoni-

jai, kuri, neišgvidenusi savo psichologijos ir jausmų, neišmokusi spręsti savo sąžinės problemų, nesupratusi savosios planetos, ketina veržtis savintis kosmosą. O įvertinti visada įmanoma tik netekus. „Mes mylime tai, ką galime prarasti“, – taria Krisas Kelvinas, galutinai netekęs Hari. Skrydis į Soliarį jam virto ne tik trauminiu susitikimu su realybe, bet ir įsiklausymo pamoka. Po jos laukė grįžimas į Žemę. Ir nesvarbu, kad Soliario Vandenyne tik materializavo šį grįžimą ir šie namai netikri. Ir nesvarbu, kad netikras tėvas, prieš kurį pirmiausia būtina išpirkti visas nuodėmes, ir Krisas sustingę tarsi Rembrandto paveiksle apie sūnaus palaidūno sugrįžimą. Svarbu, kad Krisas Kelvinas tiki, jog sugrįžo ten, kur suprato negalįs negrįžti.

4.

...Apie Andrejų Tarkovskį iš tikrųjų neįmanoma žinoti per daug. Jo kūryboje galybė nepažintų briaunų, pusiau matinių veidrodinių paviršių, neatrastų salelių, tarsi žmonių minčių „Soliario“ Vandenyne. Kartais supranti, jog šio kūrėjo filmus vertėtų žiūrėti išimtinai intuityviai. Juos

reiktų ne nagrinėti, o justti – kaip orą arba kaip Luvre kabančius Renesanso šedevrus. Juk apie tai kalbėjo Krisas Kelvinas antroje „Soliario“ dalyje: *Klausimas – tai visada noras pažinti. O paslaptys tam ir reikalingos, kad būtų išsaugotos paprasčiausios žmonių tiesos. Laimės, mirties, meilės tiesos.*

Aleksandra PILIUCH

¹ *Akianobleptikas* (Acyanobleps) – žmogus, nematantis mėlynos spalvos. (*Aut.*)

² Iš Arsenijaus Tarkovskio eilėraščio „Balta diena“: „Akmuo guli ties jazminu, po šiuo akmeniu – lobis. Tėvas stovi prie tako. Balta, balta diena“.

³ Iš Arsenijaus Tarkovskio eilėraščio „Balta diena“: „Niekad nebuvo laimingesnis nei tada, niekad nebuvo laimingesnis nei tada“.

⁴ Post/modernizmas. Postmodernizmo darbų rinktinė / Sud. Audronė Žukauskaitė. – Kaunas: Meno parkas, 2006, p. 26.

⁵ Iš Arsenijaus Tarkovskio eilėraščio „Balta diena“: „Neįmanoma ten sugrįžti ir papasakot, koks kupinas palaimos buvo šisai rojaus sodas“.

⁶ Post/modernizmas. Postmodernizmo darbų rinktinė, p. 10.

Režisierius Andrej Tarkovskij. Andrejaus Tarkovskio muziejaus nuotrauka

