

Оригинални научни рад
Примљено: 27. 9. 2020.
Ревидирана верзија: 15. 11. 2020.
Одобрено за штампу: 22. 11. 2020.
UDK 791.633-051 Тарковски А. А.
791.31
821.161.1.09

**ГЕНЕЗА ЛИКА „СУВИШНОГ ЧОВЕКА“ И
ЊЕГОВА
ТЕМАТИЗАЦИЈА У ФИЛМОВИМА АНДРЕЈА
ТАРКОВСКОГ**

Оливера Драгишић

Институт за новију историју Србије, Београд
nowrunlolarun@gmail.com

Сажетак: У раду се филмовима Андреја Тарковског приступа као јединственом, заокруженом делу у којем се садржаји и ликови из претходних филмова преносе и развијају у наредним филмовима, закључно са *Жртвом*. Полази се од претпоставке да су карактери у његовим филмовима наследници књижевног лика „сувишног човека“, познатог јунака руске деветнаестековне књижевности. Теза коју овде износимо је да је Тарковски у својим филмовима покушао да „сувишног човека“ ослободи његове „сувишности“, позивајући га на стваралаштво, веру, пожртвовање и повратак руској култури – оно у чему је лик „сувишног човека“ оскудевао.

Кључне речи: Андреј Тарковски, „сувишни човек“, вера, стваралаштво, жртва.

Описујући филмове Андреја Тарковског као „визуелну фугу“, Вида Т. Џонсон (Vida T. Johnson) и Грејем Петри (Graham Petri) су, поред осталог, изнели и претпоставку да су ликови у његовим филмовима вероватно потомци „сувишног човека, одавно познатог неспособног јунака из руске деветнаестековне књижевности“. Под „визуелном фугом“ аутори подразумевају упадљиву повезаност и доследност садржаја који сваки наредни

филм повезују са претходним, тако да се о укупном стваралаштву Тарковског може говорити као о „мета-филму“, што нам, са методолошке тачке гледишта, олакшава сагледавање његових ликова и садржаја као јединственог, целовитог и свеобухватног дела (Džonson, Petri 2007: 221, 244).

„СУВИШНИ ЧОВЕК“ И ИСТОРИОГРАФСКО ОПРАВДАЊЕ ТЕМЕ

„Сувишни човек“ је лик који се у руској књижевности почео развијати од 20-их година деветнаестог века. Премда овај књижевни лик није био дело само једног аутора, као што је то случај са карактерима у филмовима Андреја Тарковског, постоје основе за њихову компарацију, јер је и деветнаестовековног „сувишног човека“ могуће сагледати као „књижевну фугу“ пошто се сваки наредни лик који се, током века, рађао у руској књижевности, једним својим делом развијао из свог књижевног претходника (Косановић 2013: 198).¹ Отуда је и „сувишног човека“ могуће сагледати као „мета-феномен“ руске књижевности и културе, који се са деветнаестог протеглао на двадесети век, напустивши успут и строго књижевне оквире.

Обично се сматра да је први „сувишни човек“ био Пушкинов Евгеније Оњегин. То је само делимично тачно, јер је Пушкин Оњегина развио из главног карактера дела Александра Грибоједова *Невоље због памети* – Чацког (Грибоједов: 1956). Основна разлика између Чацког и Оњегина била је у томе што се Грибоједовљев јунак у делу постепено развијао у оно што је тек касније било препознато као „сувишни човек“ (сам лик тек на крају дела постаје свестан своје друштвене и књижевне „дијагнозе“), док је Оњегин од почетка Пушкиновог дела био свестан своје „сувишности“ (Hamren 2011: 26–27).

¹ Погледати Тургеневљево приповетку „Дневник сувишног човека“, 251–325.

Који су ликови из руске књижевности били „сувишни људи“? Тај списак није једноставно саставити јер постоје различита мишљења о дефиницији „сувишности“. Уколико се узме веома узак (али прецизно дефинисан) критеријум – да је „сувишни човек“ културни хибрид који је настао у Санкт Петербургу као продукт укрштања источне, руске културе и западног, европског образовања, те да је његов основни проблем – проблем окрњеног чисто руског идентитета – онда се на тај списак могу ставити имена Грибоједовљевог Чацког, Пушкиновог Оњегина, Љермонтовљевог Печорина или Ставрогина Достојевског (Hamren 2011). Са друге стране, „сувишни људи“ су, развијајући се, постепено, током 19. века у руској књижевности, испољили низ типичних и обједињујућих карактеристика на основу којих се могу категорисати као „сувишни људи“, иако се код њих не види (или се тек посредно види) узрок њихове „сувишности“. Тај шири критеријум омогућује да се на списак „сувишних људи“ – на основу карактеристика које ликови поседују – поред наведених, додају и Тургењевљеви Базаров и Руђин, Гончаровљев Обломов или Степан Трофимович Достојевског.

Историографско интересовање за тему „сувишног човека“, како у књижевности тако и у филмовима Андреја Тарковског, заснива се на чињеници да је „сувишни човек“ произашао из друштвеног амбијента деветнаествековне Русије. Љермонтов у свом роману *Јунак нашег доба* (1839) каже:

Јунак нашег доба је, уважена господо, доиста лик, али не једног човека: то је слика која представља све пороке наше генерације у пуном њиховом развоју (Љермонтов 1966: 20).

Тургењев о Руђину каже:

Реците, молим вас – настави капетан обраћајући се мени – ето, ви сте, изгледа, недавно били у престоници: зар је сва омладина тамо таква.

Одговорио сам да има много људи који говоре исто тако; да има вероватно и таквих који говоре истину; да, уосталом, разочарање као и свака мода, почне у горњим слојевима друштва, спусти се у доње у којима се после изгуби и да они који се стварно и највише досађују, сад настоје да сакрију ту несрећу као неки порок (Тургењев 1977: 53).

Руски критичари Доброљубов и Белински (Белински 1948: 50, 155–156) сматрали су да је „сувишност“ таквог књижевног лика произлазила из социјалних услова, а не из личне слабости јунака (Милошевић 1966: 7). Разлог више да се осврнемо на „сувишног човека“ може бити и то што се такав тип личности, иако скромно, почео развијати и у српској деветнаестовековној књижевности – код Бранка Радичевића у спеву *Безимена* (Косановић 2013: 195–201), али је могуће претпоставити да се такав тип личности и у случају српске културе могао развити на основу стварних историјских ликова, а свакакао на оном њеном географском простору који је највише био изложен културним утицајима са Запада (Димитријевић 2011: 49–69).

Није наодмет имати у виду и Пушкинову дефиницију деветнаестовековног романа, из два разлога, прво – јер је Пушкин антиципирао и креирао „сувишног човека“ (препознавши његовог претходника код Грибоједова), а друго – јер се Тарковски у значајној мери ослањао на руске класике, а посебно на Пушкина – и Достојевског (Džonson, Petri 2007: 34; Тарковски 2017: 59, 63, 75, 77, 97). Пушкиново разумевање суштине романа било је такво да је у роману садржана пре свега историјска епоха, развијена у измишљеној причи, чиме се сугерише да је измишљена прича другостепена по значају у односу на свеобухватну слику друштва (Сибиновић 2014: 11), што је разлог више да „сувишног човека“ схватимо као директни продукт историје.

Разумети „сувишног човека“ значило би разумети кључ културолошке борбе која је била вођена на релацији исток–запад у руској култури, и већ самим тим „сувишни човек“ (као књижевни одраз једног феномена из руске друштвене реалности) постаје феномен вредан историографске пажње. „Сувишни човек“ је, додирнут западним културним идиомом, почео да издаје традиционалне руске вредности – поверење у православље, „мајку Русију“, упућујући тако изазаов „руској души“. У славенофилском дискурсу био је схватан као опасна културолошка појава, представљајући за књижевност и критику више проблем него инспирацију. Испитујући појаву „сувишног човека“, Кели Хемрен (Kelly Hamren) уочила је да је тај књижевни лик увек био позициониран „између два света“ (између цара и народа, Запада и Истока) те да у њему, услед његове „граничности“ обитавају „нечисте силе“ (такво уверење стизало је из руског фолклора), зато је контакт са њим обично ауто/деструктиван (Hamren 2011: 23). Овакву ауторкину тезу може ојачати теоријски оквир који је у књизи *Чисто и опасно* поставила Мери Даглас (Mary Douglas): „чисте појаве“ су оне које структуру сачињавају и које је ојачавају, док су „граничне“ појаве *нечисте* и прете да структуру угрозе (Douglas 2001). У том смислу „излечење“ сувишности (културолошке и психолошке нецеловитости) код „сувишног човека“ своди се на покушаје да се он врати у окриље чистог руског културолошког идиома, и да на тај начин од располућене постане целовита личност. Само дубље разматрање тога шта значи бити Рус, или шта је специфичност руске културе, може помоћи стабилизацији идентитета „сувишног човека“.

На том трагу једним делом свог стваралаштва стоји и Тарковски, док је на такву могућност – повратка руској култури – после једног века креирања и анализирања „сувишних људи“ у руској књижевности, први указао Достојевски у *Злим дусима*, кроз лик Ставрогина (Hamren 2011: 130).

КАРАКТЕРИСТИКЕ „СУВИШНОГ ЧОВЕКА“: НЕКОЛИКО ПРИМЕРА ИЗ ДЕВЕТНАЕСТВЕКОВНЕ РУСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ (УПОРЕДНА ОСНОВА)

Ко је и какав је био „сувишни човек“ као деветнаествековни књижевни лик?

Он је готово увек мушарац. Та чињеница је важна за разумевање креирања филмских ликова код Тарковског, али и за разумевање његовог стваралаштва уопште, јер је Тарковски веровао да је креативност искључиво привилегија мушкараца (Тарковски 2017: 97), а његова прва жена, Ирма Рауш (Ирма Яковлевна Рауш) сведочила је да је Тарковски и на режију гледао као на чисто мушку професију (Džonson, Petri 2007: 41). У својим филмовима улогу спаситеља човечанства поверавао је искључиво мушкарцима, а у оним филмовима где између мушких ликова није било развијене пријатељске и интелектуалне везе, они су се осећали дезоријентисано (*Соларис*, *Огледало*, *Носталгија*, *Жртва*). Јаке мушке везе јављају се још у *Ивановом детињству*, у односу између Ивана и других војника, а преносе се, даље, на однос Рубљова и Данила, или Бориске, па потом на међусобно разумевање мушкараца у *Сталкеру* (Džonson, Petri 2007: 67–68). И креатори деветнаествековног „сувишног човека“ и Тарковски касније, очигледно су сматрали да се „историјски квар“ догодио у личности мушкараца, или да су последице друштвених поремећаја теже погађале мушкарце, те да је мушкараца требало тематизовати и помоћи му да се ослободи сопствене друштвене нефункционалности – што је била једна од основних карактеристика деветнаествековног књижевног јунака (Љермонтов 1966: 10; Гончаров 1964: 19).

Према савременим критеријумима, деветнаествековни „сувишни човек“ или „јунак нашег (њиховог) доба“ је релативно млад човек: Григорије Александрович Печорин је имао између 23 и 30 година (Љермонтов 1966: 65), Димитрије Николајевич Руђин 35

година (Тургењев 1977: 45), Обломов 32–33 године (Гончаров 1964: 19), а Оњегин: „Зар повратка му више није? / Зар тридесета скоро ми је?“ (Пушкин 2014: VI / XLIV). Представник своје генерације је у 19. веку био мушкарац у раним тридесетим годинама, док је представник генерације у филмовима Тарковског (или јунак „његовог доба“) нешто старији, приближнији годинама самог режисера (јунак увек представља своју генерацију, Иван и Алексеј, или свој народ – Рубљов, Бориска, Андреј, или је последња нада човечанства: Крис, Доменико, Александар). Код филмских ликова Тарковског, мужевност се (кроз стваралаштво) изражавала у зрелијој животној доби, ближој четвртој и петој деценији живота, остављајући деветнаествековне јунаке на нивоу њихове неизграђености на прелазу из двадесетих у тридесете године. Можда је прецизније рећи да Тарковски наставља да развија „сувишног човека“ од тачке на којој га је деветнаествековни аутор оставио.

Физички изглед и статус деветнаествековног „сувишног човека“ важан су аспект ликова који у филмовима Тарковског доживљавају радикалну промену. Примера ради, Љермонтов о Печорину каже:

Био је то сјај сличан сјају глатког челика, блештав али хладан; његов кратак али проницљив и тежак поглед остављао је утисак доста непријатан, некаквог нескромног питања и изгледао би и дрзак да није био тако равнодушан и миран [или] да, био је веома чудан и свакако богат: колико је имао разних скупочених стварчица“ (Љермонтов 1966: 27, 66).

Тургењев овако описује Руђина:

У салон уђе човек од неких тридесет и пет година, висок, мало погрбљен, с коврцавом косом, црномањаст, с неправилним лицем, са влажним сјајем у живим, тамноплавим очима, с правим, широким носем и лепо оцртаним уснама. Одело на

њему није било ново, али му је стајало као саливено (Тургењев 1977: 37).

Гончаров о Обломову каже:

То је био човек са своје тридесет и две до тридесет и три године, средњег раста, пријатног изгледа, угаситосивих очију, али без икакве одређене идеје, без икакве прибраности у цртама лица. Мисао је ходала по његовом лицу као слободна птица... Кад што се његов поглед помрачавао изразом неког умора или чаме, али ни умор ни чама нису могли ни за тренутак отерати с његова лица ону благост која беше главни и основни израз не само лица него и све душе, а душа се врло отворено и јасно огледала у његовим очима, у осмеху, у сваком покрету главе, руке (Гончаров 1964: 190).

Оњегин:

Већ ошишан по новој моди / одевен као dandy шета / у француском је он пун знања: / говори, плеше подједнако; / мазурку игра врло лако / и сасвим природно се клања. / Шта ћете више? Свет се слаже: / Драг је и умом располаже. (Пушкин 2014: IV).

Од свих ових описа „сувишних људи“ Тарковски је понешто и задржао као карактеристику својих филмских карактера (благост лица, интелигенција или проницљивост), али сјај одевања као статусни симбол и израз богатства код његових су ликова одбачени, и на њихово место долазе јунаци у ритама, прљави, уваљани у блато, немарни према своме изгледу и – јуродиви.² Ту где би се, на први поглед, могло рећи да је режисер деградирао деветнаествековног јунака, у ствари почиње његов успон јер је филмски језик Тарковског био

² Сталкер, Доменико, Александер, Ото су јуродиви ликови и подсећају на „свете луде“, специфичну руску културну и литерарну појаву, што појачава тезу о ослањању Тарковског на руску културу и изворе из којих је црпео надахнуће.

религијски језик (језик руске религиозности). Тарковски је акценат ставио на унутрашњи, односно духовни аспект и развој својих ликова, услед чега њихов физички („уштиркани“) изглед бива деградиран и сведен на тако низак ниво да је сам режисер трпео критике због „јадног“ приказа „уметника“, „научника“ и „интелектуалаца“ у својим филмовима. Духовном уздицању и просветљењу његових карактера претходи спотицање, посуновраћење, епилептички пад или чак физички пад јунака, што режисер користи као метафору (Džonson, Petri 2007: 181).

Друштвени статус „сувишног човека“ у деветнаестовековној књижевности другачији је од оног који им је у филмовима одредио Тарковски. Док су, као књижевни ликови, они били богати племићи, кретали се у „високом друштву“, трошили новац и били образовани по западноевропским узусима, дотле су у филмовима Тарковског „сувишни људи“ „интелектуалци“: Крис, Професор у *Сталкеру* и Доменико су научници или математичари, Рубљов је уметник, сликар, Андреј у *Носталгији* је музиколог и песник, Александар у *Жртва* је позоришни критичар и бивши глумац. У друштвеном уређењу у којем је Тарковски снимао филмове није било могуће афирмисати властелу и племство, упирати прстом у њих као у потенцијалне спасиоце света, нити су они тада били друштвена реалност, па је Тарковски поверење поклонио наведеним професијама (којима би се донекле могла дефинисати и његова личност, уз напомену да филм *Огледало* доноси и мноштво аутобиографских података). Ипак, и књижевног и филмског „сувишног човека“ повезује још једна особина – околина их је перципирала као „чудне“ (Печорин: „Да, био је веома чудан...“; Оњегин: „И да ли се још чудак прави / Мрско је то код људи умних / глас притворног чуцака стећи / ил’ глас шашавка каквог јадног“), остављали су снажан утисак на околину и о њима се говорало са стране: „Шта је тај Обломов?“ „То је... спахија, Штолцов пријатељ“ „А!“ – Одговори онај први

значајно – „а шта он ту ради?“ „Dieu sait“ – одговори онај други и обојица одоше на своја места (Гончаров 1964: 467).

„Сувишном човеку“ би се, на основу анализе његовог књижевног лика, могао приписати низ наизглед негативних карактерних црта. Он је неспособан да поднесе жртву (Печорин: „Моја љубав никоме није донела среће јер ништа нисам хтео да жртвујем за оне које сам волео; волео сам ради себе, ради свог властитог задовољства“, или: „Ми нисмо више способни за велике жртве за добро човечанства, па чак ни за своју сопствену срећу“), нема борбености, нема снаге за преузимање ризика, има напола развијену свест и савест, није друштвен и колективност му је страна, неодговоран је, али лепо говори (Лежњов о Руђину: „...нема спора, он говори речито, али његова речитост није руска“), мало дела (најбоље изражено кроз Обломовљево успаваност) и носи се високопарно, непосвећен је, не воли физички рад и несклон је промени сопственог идентитета. „Сувишни човек“ има страх од брака, љубави, обавеза и, мада показује вољу – због малодушности не успева да у дело спроведе реформе на свом поседу, или да га организује. Ипак, он није негативан карактер и на његов потенцијал за преображај у способну, ведру и функционалну личност указују женски ликови који их прате.

Без обзира на то што уз књижевни лик „сувишног човека“ често иде епитет „хладан“ (Печоринов сјај био је сличан сјају глатког челика – „блештав али хладан“, „хладан к’о гвожђе“, „зло је што је хладан као лед“; Обломов се „хладио брже него што се загревао“; Оњегин је имао „ум заједљив, брз и хладан“), он је ипак показивао знаке тоpline и слабости. Никола Милошевић приметио је да је Печоринова искреност увек била уперена против њега самог, док се из контекста види да „јунак нашег доба“ плаче због тога што је још сачувао способност да осећа и пати (Милошевић 1966: 8):

Дуго сам лежао непомично и горко плакао не покушавајући да задржим сузе и јецаје; мислио сам да ће ми груди пући; сва моја чврстина, сва хладнокрвност – нестали су као дим, душа ми је изгубила сву снагу, разум је заћутао и, да ме је неко тог тренутка видео, окренуо би се с презиром... Радовао сам се што могу да плачем (Љермонтов 1966: 168).

Тај тренутак „пада“ у књижевном лику „сувишног човека“ Тарковски је препознао као тачку из које је могао даље да га развија, и да га изведе из његове „сувишности“. Филмски ликови, за разлику од књижевних, посебно они у последња три филма – *Сталкер*, *Носталгија*, *Жртва* – освешћују и превазилазе своје неспособности до коначне спремности на подношење патње и жртве, мада преображај „сувишног човека“ код Тарковског почиње већ у филму *Рубљов*.

Унутрашња структура личности „сувишног човека“ била је у нескладу са спољним светом, из чега су произлазила разочарања у морал и друштвену правду:

Постао сам завидљив. Био сам спреман да волим цео свет – нико ме није разумео: и ја сам научио да мрзим. Моја једнолика младост прошла је у борби са самим собом и са светом; плашећи се подсмеха сакривао сам у дну срца своја најдубља осећања и она су тако умрла (Љермонтов 1966: 127).

Слично је било и са Руђином: „Руђина је гризло кајање“ или је сам Руђин примећивао: „Скептицизам се увек одликовао неплодношћу и слабошћу“ (Тургењев 1977: 43, 118). Ни Обломов није био изгубљен у потпуности:

Ви мислите да за мисао не треба и срца? Варате се; мисао се оплођава љубављу. Пружите руку пропалом човеку да га подигнете или горко плачите над њим кад пропада, а немојте се подсмевати. Љубите га, гледајте у њему самога

себе и поступајте са њим као са самим собом (Гончаров 1964: 41).

Оњегин је такође показивао потенцијал за преображајем:

Ал' је писмо од Татјане / успело живо да га троне. /
На сопственом суду строгом / Кривицу своју је
признаво / и осуђиво се у многим: / пре свега није
имо право / што се са страшћу нежном, чедном /
поиграо дан пре наједном (Пушкин 2014: VI /X).

„Сувишни човек“ је од почетка био свестан „своје сувишности“, али није изналазио могућности да из ње изађе. На том путу стајали су му, како његово половично, позападњачено образовање насађено на домаћи, руски културни образац, тако и неспособност околине у којој је живео и у којој се кретао – да таквог човека разуме и прихвати.

Један од најважнијих аспеката личности „сувишног човека“, на који је потребно указати, јесте његов однос према жени, односно његова одбојност према трајном везивању за једну жену, а посебно према институцији брака. Печорин је изричит:

...Али реч женидба има нада мном чаробну моћ: ма како страшно волео неку жену, ако ми она само стави до знања да треба да се оженим њом – збогом љубави! Моје срце се претвара у камен и ништа га више не може загрејати. Спреман сам на све жртве, сем на ову; двадесет пута ћу ставити на коцку свој живот, чак и част, али нећу да продам своју слободу... (Љермонтов 1966: 145).

Руђин изгледа несамоуверено:

Љубав није за мене, ја нисам за њу. Жена која воли има права да тражи од човека све, а ја не могу да дам све. Уз то, допасти се, то је привилегија младића. Ја сам већ стар. Зар бих могао да заносим туђе главе? Хвала Богу, ако своју одржим на раменима... (Тургењев 1977, 102).

Обломов је био присталица „пристојног размака“: Уосталом, он се никад није дао да га заробе лепотице, никада није био њихов роб, па чак ни врло ревностан обожавалац већ и због тога што човек има велике главобоље док се не спријатељи са њима. Обломов се више ограничавао на обожавање издалека, на пристојном размаку (Гончаров 1964: 76).

Оњегин је, поред осталог, био нерасположен према „матерама и теткама“:

Коме сад неће да досаде / заклетве, молбе сваког дана / „писамца“ на десет страна / претње, лажи, страх и наде, / обмане, сузе, претње, сплетке, / мужеви, матере и тетке? / Ал’ нисам створен ја за срећу / Где муж иако зна јој цену, / судбину куне, своју, њену, / и вазда ћути сам суморан / љутит и хладно љубоморан? (Пушкин 2014: IV / XIV).

Осим неспособности да се остваре у брачном животу и да таквом врстом љубави буду преобразени, „сувишни људи“ нису имали ни смисла, ни порива за „вођењем имања“. Са неуспешним настојањима да свој посед организује, реформише и тиме повећа приходе који су се из године у годину, услед запуштености имања, осипали, најдуже и најбезуспешније се носио Обломов. Чак и када му је у вођењу тих послова суштински помогао његов пријатељ из детињства, Немац Штолц (Stolz) (по својим карактеристикама Обломовљева супротност), постигнути ниво реформи Обломов није успео да одржи. Сличан Обломову био је и Оњегин, који је планирао реформе на свом имању, али никада није нашао снаге да их и спроведе у дело. Ништа мање малодушни у послу нису били ни Печорин и Руђин.

Образовање „сувишног човека“ је недовршено. Он је, по правилу, одгојен на властелинском имању у руском духу, дадиле су му биле Русиње, али је његово касније формално образовање било „западњачко“, обично се каже да је „...био студент у Немачкој“, док је други

значајни културолошки модел, који је на њих утицао, долазио из енглеске књижевности (енглески и немачки романтизам). Руђин је читао Гетеа (Goethe), Хофмана (Hoffmann), Бетинина писма, Новалиса (Novalis):

...Руђин је био сав утонуо у немачку поезију, немачку романтику и филозофију и повуче је за собом у те узвишене пределе (Тургењев 1977: 80).

Оњегин је био сличан Чајлду Харолду (Childe Harold):

Ко Чајлд Харолд – и Евгеније / ленствује већ од раног јутра [...] / с две кугле игра билијара.

Како је изгледало образовање „сувишног човека“ најбоље илуструје пример Обломова, којег критикује пријатељ Штолиц:

Па како си се затворио са учитељем математике и хтео на сваки начин да докучиш зашто ти је потребно да знаш кругове и квадрате, па си на половини бацио, а ниси докучио? Почео си учити енглески... и ниси доучио. А кад сам ја планирао да идем у иностранство и кад сам те позвао да завршиш у Немачкој универзитете, ти си скочио, загрлио ме и пружио руку свечано: „Твој сам, Андреја, свуд ћу с тобом“ – ово су све твоје речи. Ти си увек помало био глумац. Па шта би, Иља? Ја сам два пута одлазио на страну; после оног нашег мудровања седео сам мирно у ђачким клупама у Бону, Јени, у Ерлангену, потом сам проучио Европу као своје имање... (Гончаров 1964: 189).

„Сувишни човек“ има још неколико особина вредних помена у контексту разумевања филмова Андреја Тарковског. Такав јунак није био способан да се жртвује и био је недовршено биће – Обломов:

Ја ћу и даље остати оно недовршено биће какво сам и досад био... Прва препрека и ја ћу се сав расути.

[...] Да сам бар своју љубав принео на жртву своје будућем раду, своје позиву, али ја сам се просто поплашио одговорности која би пала на мене...

„Сувишни човек“ ослања се на разум, потрошио је „духовну топлину“, а воља му је слаба (Љермонтов 1966: 173, 182). Он је у сталним припремама „да нешто уради“ (Тургењев 1977: 145) и његов говор је празнословље („Речи, све саме речи! Рада није било!“ или: „Ствар је у томе што речи Руђинове остају само речи, а никада не прелазе у дело – а међутим, баш те речи могу да узбуне и упропасте срце“).

„Сувишном човеку“ је досадно – „Досађивао сам се!“, каже дословно Печорин. „Па шта ако треба умрети – нека умрем: губитак неће бити велики, па и мени самом је већ прилично досадно“; воли да противуречи – Печорин: „Имам урођену страст да противуречим: читав мој живот био је само ланац тужних и неуспелих противуречности срцу или разуму. Присуство одушевљеног човека обавија ме богојављенским мразом...“; он је успаван: „Но шта је? Зеваш Евгеније? / Навика Ленски“, или: „Ал’ размажен животом сјајним / и навикама својим трајним / очаран једним не задуго / разочаран у нешто друго / мучен и жељом и успехом – / морао је вечно он да руши / роптање гласа у својој души / и зебње да дави смехом“, или: „Ја сам као човек који зева на забави и који не иде да спава само зато што његова кола још нису стигла“, док је Обломов најуспаванији човек епохе. „Сувишни људи“ су лењи, немају јасан циљ којем стреме и налазе се у таквом стању духа које је, као што Пушкин за Оњегина каже, слично енглеском „сплину“, у ствари руска „чамотиња“ била је у питању, док се, у случају српског јунака, код Бранка Радичевића, та особина препознаје као „залудност“ (Косановић 2013: 195–204).

Посебно је важан однос „сувишног човека“ према прошлости. Чини се да су ти јунаци робови своје прошлости, са којом немају снаге да се суоче и с њом

изборе. Печорин каже: „Нема на свету човека над којим прошлост има такву власт као нада мном.“ Обломов и његов сан главни су симболи немогућности јунака да се изборе са прошлим временима, у којима ништа не би желели да мењају. „Сувишни људи“ нису склони променама, они тек у назнакама имају способност преображења. Таква особина их је инхибирала и приближавала друштвеној појави „керенштине“ – понашање појединца или друштвено понашање у чијем је средишту немогућност реаговања на промене (Крстић 2018: 136, 162, 364, 366, 468, 270).

Једна од основних карактеристика „сувишног човека“ као књижевног лика јесте његова потреба за *путовањем* (Арп 2020). Њихова *путовања* нису само физичка, већ и метафорична, она имају одређену спољашњу, физичку динамику, али и унутрашњу, током које (романтичарски) *путник* доживљава извесне промене. Други мотив јесте мотив природе, који се увек јавља као одраз стања духа и емоција „путника“. Оба мотива, путовање и природа, веома су важна у контексту тумачења филмова Тарковског. Оњегин на свом *путовању* бежи од самог себе после убиства Ленског, Печорина затичемо на путовању, а Обломов нам нуди један вид путовања – сан – који је касније, у опусу Тарковског, постао његово препознатљиво изражајно средство (Гончаров 1964: 131).

РАЗРЕШЕЊЕ СУВИШНОСТИ „СУВИШНОГ ЧОВЕКА“ У ФИЛМОВИМА АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ

„Сувишни човек“ у руској књижевности никада није представљао коначно уобличен књижевни лик. Наговестио га је Грибоједов, Пушкин га је „прогласио“, Љермонтов је осмислио Печорина чији је „душевни пад“ водио ка Ставрогину, Гончаров и Тургењев су преузели неке од карактеристика претходника својих књижевних ликова, Достојевски је већ размишљао о његовом

спасењу и, у том смислу, разрада таквог „јунака“ наставила се и у двадесетом веку.

Тарковски је своје филмске карактере представљао као „сувишне“ полазећи од оног места њихове неразвијености на којој су били остављени у књижевности деветнаестог века. Тако већ Рубљов има карактеристике које га приближавају „сувишном човеку“. Он је у почетку више пасивни посматрач него активни учесник у непредвидљивој историјској драми, односно, он је лик који нема никакве „херојске“ елементе (очекиване у контексту социјалистичке идеје о филмском јунаку). Његова пасивност у филму почиње да га чини одговорним за злодела којима присуствује. Приказан је у моралном паду као предуслову уздицања и искупљења. Рубљов је своју слабост препознао када, на пример, окреће главу од жене која бежи од насилника, или када убија војника у Владимиру. У *Рубљову* Тарковски наглашава особине које недостају „сувишном човеку“, а којима већ сам Рубљов почиње да се извучи из домена „сувишности“: *одговорност* (уметника према заједници), *преузимање ризика* (оличен у „балонисти“ у *Прологу* – балониста, као и уметник, преузима ризик, искорачује из оквира познатог без обзира на то што му следи неминовни пад, али ризик је и прављење звона и сликање иконе), *способност подношења жртве*, *развијање савести*, *способност стваралаштва*, *скромност*, *пониженост*, позив на *службу нечем вишем од самог себе* (на службу човечанству и Богу), позив на *самонегацију*. Рубљов је, попут деветнаестовековног „сувишног човека“, током таквог искуства стекао искуство *путовања* и самоспознаје. Веру у себе, своје способности и у уметност повратио је онда када је постао сведок туђе борбе, осујећености, патње и коначног успеха другог уметника – Бориске, који је излио звоно. Борискина уметност била је заједничко, а не индивидуално дело, будила је ентузијазам код Рубљова (којег код „сувишног човека“ нема). Бориска је на сваком кораку много рескирао, морао је да упрља руке; он је

рашчупан, одевен у блатњаве рите – стање у којем је „сувишног човека“ немогуће видети. Икона *Светог Тројства*, коју је Рубљов на крају насликао инспирисан победом Руса над Татарима на Куликовом пољу, уједно је и симбол и „путоказ“ у ком правцу „сувишни човек“ треба да буде преображен – *Тројство* оваплоћује идеал братства, љубави и тихе побожности. Икона је дубоко руска (Pribitkov 1973), а наведене особине су оне које недостају „сувишном човеку“ јер је он, у крајњем исходу, индивидуалац, неспособан за љубав, магловите или непостојеће побожности. Борискино ливење звона подразумевало је и велики физички рад – несвојствен „сувишном човеку“. Уз мотив *путовања*, који им је заједнички, „сувишног човека“ као лик деветнаествековне руске књижевности и оног из филмова Тарковског, повезује још и мотив природе, руски пејзаж, као „огледало душе“ *путника* (Рубљов се завршава романтичарским мотивом коња који стоје на киши, а мотив руског пејзажа присутан је и у *Ивановом детињству*, *Огледалу*, *Соларису*, *Носталгији*, па и у осталим филмовима).

И у *Соларису* главни јунак има неке од особина „сувишног човека“ које успева да превазиђе. Већ сама одлука да се роман Станислава Лема (Stanisław Lem), *Соларис*, на основу којег је филм снимљен, радикално другачије протумачи (Тарковски, за разлику од Лема, предност даје вери над науком, Земљи над свемиром, природи над технолошким развојем, ирационалном и трансцендентном над разумом), значајна је за разумевање разрешења „сувишности“. У *Соларису* јунак, попут деветнаествековног „сувишног човека“ (Обломова или Чацког, на пример), жали за прошлошћу. Однос према прошлости у филму је такав да се у њу путује (унутрашње *путовање* јунака) како би се тамо, у прошлости, исправиле почињене грешке, чиме аутор позива на одговорност за учињене поступке (за разлику од Обломова, који сања о прошлости у којој ништа не жели да мења, чак ни његови преци не желе да

мењају навике својих предака). У *Соларису* главни јунак током тог путовања у прошлост доживљава преображај, док „сувишни човек“ у томе не успева. На томе путовању јавља се ненадокнадива горчина *носталгије* (сувишни људи имају носталгију за прошлошћу као периодом у којем су били целовите личности, за детињством), што је сентимент којим се Тарковски детаљније позабавио у филму *Носталгија*. Осим тога, и у *Соларису* је била акценатована способност подношења жртве (кроз лик Хари), која је имала моћ да преобрази главног јунака, као и способност покајања и освешћивања главног јунака (што изостаје код деветнаествековних „сувишних људи“).

У филму *Огледало* апострофиран је развој *савести* код главног јунака, док се сан јавља као објашњење њихових поступака (али и вид имагинативног путовања), а лик мистериозне али снажне жене која има велику моћ над јунаком значајно се развија (Balint 1973). У разумевању целокупног опуста Андреја Тарковског филм *Огледало* представља прекретни, његов вероватно најважнији филм, док за анализу „сувишног човека“ далеко више простора пружају његови наредни филмови. Тако већ у следећем филму, *Сталкер*, режисер уводи тему религиозности или постојања Бога у човеку, аспект који је у потпуности изостао у скицирању „сувишног човека“ у деветнаествековној књижевности. Слично књижевном лику, и Тарковски наглашава да смрт духовности долази као последица погрешних знања (Džonson, Petri 2007: 144). *Сталкер* посебно указује на чињеницу да је филмски језик Тарковског *језик религиозности и вере* у Бога (руско православље) и људе, те да управо у том домену и треба тражити излечење „сувишности“. У том филму љубав и верност посвећене жене, која Сталкера безусловно чека да се врати са његовог чудног путовања, предуслов су препорода који јунак доживљава. За разлику од Оњегина, чија је једина шанса да се ослободи своје „сувишности“ била жена (осујећена јунаковом неспособношћу да се промени),

Тарковски Сталкеру такву могућност после самосагледавања дозвољава. Жена постаје „сламка“ за коју се јунак хвата у свом (успелом) преображају. Тако је, својевремено, о лику Татјане, и њеном потенцијалу да „оздрави“ Оњегина, говорио и Достојевски (Намрен 2011: 65).

Тема *путовања* (карактеристична за романтичарске путнике, али и за руског „сувишног човека“) наставља се и испитује у филму *Носталгија* у којем главни јунак, боравећи у Италији, пати за Русијом и својом женом Рускињом. У том филму је носталгија јунака за Русијом и руском културом до те мере јака да он одбија сваку значајнију комуникацију са другим људима. Његови снови указују на немогућност прихватања нове средине, па се тај очај, слично Обломовљевом, завршава бесконачним понављањем радњи. Могло би се рећи да главни лик, Андреј, у иностраној земљи није у стању да одговори на њене лепоте, те да тако остаје емотивно стерилан (као „сувишни човек“). Излечење и целовитост могао би повратити једино повратком у своју домовину и међу своје пријатеље.

На крају опуса Андреја Тарковског налази се филм *Жртва*, који већ својим насловом указује на суштину проблема како ју је режисер разумео. У том филму, поред бесмислене и непродуктивне брбљивости главног јунака (али и многих других детаља који указују да је и у том филму реч о „сувишном човеку“), Тарковски развија две параболе: *параболу о жртви* и *параболу о духовном излечењу која је приказана кроз лик жене*. По томе Тарковски у својој завршној речи не одступа од закључака до којих је пре њега дошао Достојевски, само што је Тарковски своје закључке изразио кроз филмску уметност. Филм је био инспирисан причом у којој човек, болестан од канцера, од гатаре добија савет да проведе ноћ са вештицом (у смислу: вештом женом); он послуша савет и неким чудом – оздрави, а потом, на наговор „вештице“, напушта своју дивну кућу и живот достојан поштовања и одлази са њом, без ичега, сем старог капута

на себи (Džonson, Petri 2007: 179). Исцелитељска моћ „праве“ жене (мистериозне служавке) и способност жртвовања (паљење куће у филму) завештање су и путоказ који је Тарковски оставио својим гледаоцима. У том смислу не чуди што је после пада социјализма и сламања СССР-а Тарковски, а посебно његов филм *Рубљов*, имао значајну улогу у препороду православља и савремене религозности у Русији.

ЗАКЉУЧАК

Постоји изузетно велики број истраживачких радова, анализа, осврта и критика који из најразличитијих дискурса приступају делу Андреја Тарковског. У овом раду размотрена је могућност да се ликови у његовим филмовима разумеју као потомци „сувишних људи“ који су као књижевни карактери били развијани у руској деветнаестовековној књижевности, те да се на тај начин још једном промисли о историографски увек актуелној теми сусрета „истока“ и „запада“, као и идентитета проистеклог из таквога сусрета.

Задатак руске деветнаестовековне књижевности био је да на „светло дана“ или „светло књижевне публике“ изведе тип „сувишног човека“ и да га постепено, у низу најзначајнијих дела, развија. У славенофилском друштвеном, књижевном и политичком миљеу „сувишни човек“ је као књижевна појава (проистекла из руске реалности) представљао проблематичну личност јер је његов чисто руски идентитет био окрњен западним културним идиомом, чиме је он био учињен нефункционалним у руском друштву. У „сувишне људе“ спадали су Грибоједовљев Чацки, Пушкинов Оњегин, Љермонтовљев Печорин, Гончаровљев Обломов, Тургеневљеви Руђин и Базаров, и низ других ликова, закључно са Ставрогином код Достојевског. Као личност која се налазила „између светова“ или личност „граничног идентитета“, „сувишни човек“ је за чист руски идентитет представљао „пукотину“ или „расцеп“

кроз који су у руско друштво почеле да улазе друштвене појаве и облици понашања несвојствени руском друштву. У том смислу је „сувишни човек“ представљао друштвени и књижевни „проблем“ који је требало решавати. Први на том путу „излечења“ нашао се Достојевски, који је указивао на потребу повратка руској култури као предуслову „спасења“. Тарковски је, обрввши се знатно касније на истом трагу, у том смислу представљао његовог наследника.

Тарковски у својим филмовима развија лик „сувишног човека“ од места на којем га је деветнаествековни аутор оставио. У његовим филмовима, за разлику од књижевних претходника, „сувишни човек“ има порив да се извуче из зоне „сувишности“. Он чини извесне напоре у том правцу, и Тарковски га награђује неком врстом „излечења“. Спасење „сувишног човека“ у његовим филмовима лежи у домену повратка руској традицији, култури, духовности (руском православљу), али и у развоју само/свести јунака, у његовој способности да доживи пад као неопходни корак ка уздизању, у способности да се жртвује, да се упути у неизвесност физичког и духовног путовања и да се, уместо празне речитости, „која није руска“, окрене стваралаштву. У том смислу Тарковски позива и на личну одговорност појединца, али и на развијање осећаја припадности друштву.

У филмовима Андреја Тарковског преображај таквог човека почиње филмом *Рубљов*, а за аспекте духовности и путовања посебно су важни *Сталкер* и *Соларис*, док се у *Носталгији* преиспитује личност човека који је удаљен од своје домовине, и који због тога пати. На крају, у филму *Жртвовање*, режисер и симболички позива на хришћански, православни пут као пут спасења. Не треба губити из вида да овакво тумачење представља тек једну могућност разумевања његових филмова, и да се никако не може сматрати целовитим приступом његовом делу. За историчаре, међутим, управо такав филмски приступ разрешењу комплекса

који се назива „сувишни човек“ представља необичан историјски извор који указује на важне друштвене и културолошке токове који су се, кроз лик и дело Тарковског, развијали у Совјетском Савезу.

ИЗВОРИ

- Грибоједов, Александар. 1956. *Невоље због памети: комедија у четири чина*, Београд: Просвета.
- Гончаров, Иван. 1964. *Обломов*, Београд.
- Љермонтов, Михаил. 1966. *Јунак нашег доба*, Београд: Нолит.
- Пушкин, Александар. 2014. *Евгеније Оњегин*, Београд: Завод за уџбенике.
- Tarkovski Andrej. 2018. *Zapečaćeno vreme*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tarkovski, Andrej. 2017. *Martirologijum. Dnevnicí 1970–1986*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Тургењев, Иван. 1977. *Руђин*, Нови Сад.
- Тургењев, И. С., „Дневник сувишног човека“, *Приповетке. Изабрана дела у десет књига*, Нови Сад: Матица српска, 251–325.

ЛИТЕРАТУРА

- Арп, Ана. 2012. *Јунак њиховог доба. Анализа односа путника и природе у књижевности и сликарству романтизма*, <https://anaarpart.com/2012/01/21/546/> 9. 11. 2020.
- Daglas, Meri. 2001. *Čisto i opasno: analiza pojmova prljavštine i tabua*, Београд: Biblioteka XX vek.
- Димитријевић, Весна. 2011. Преписка Триве Милитара са Лазаром и Душаном Дунђерским или О васпитању, *Годишњак за друштвену историју*, XVIII/1 2011, 49–69.
- Džonson, T. Vida, Grejem, Petri. 2007. *Filmovi Andreja Tarkovskog. Vizuelna fuga*, Banja Luka – Београд: Бесједа – Ars Libri.
- Namren, Kelly. 2011. *The Eternal Stranger: The Superfluous Man in Nineteenth-Century Russian Literature*, A Thesis Submitted to The Faculty of the School of Communication in Candidacy for the Degree of Master of Arts in English, 4. May 2011, Liberty: University School of Communication Master of Arts in English.

- Kovacs, Andras Balint. 2007. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Косановић, Богдан. 2013. „Тип ’сувишног човека’ у Бранка Радичевића и Александра Пушкина“, у: *Бранко Радичевић. Зборник радова*, Нови Сад: Друштво књижевника Војводине.
- Крстић, Драган. 2015. *Психолошке белешке. Покушају психолошке хронике II*, 1968–73, Нови Сад: Балканија.
- Крстић, Драган. 2018. *Психолошке белешке. Покушају психолошке хронике V*, 1968–73, Нови Сад: Балканија.
- Pribitkov, Vladimir. 1973. *Andrej Rubljov*, Beograd: BIGZ.

Summary

THE GENESIS OF THE CHARACTER OF THE “SUPERFLUOUS MAN” AND HIS THEMATIZATION IN THE FILMS OF ANDREJ TARKOVSKI

Olivera Dragišić

Institute for Recent History of Serbia, Belgrade

The paper approaches Andrej Tarkovski’s films as a unique, rounded part in which the contents and characters from previous films are transferred and developed in the following films, concluding with *The Victim*. It starts from the assumption that the characters in his films are the heirs of the literary character of the “superfluous man”, a famous hero of Russian nineteenth-century literature. The thesis we present here is that Tarkovsky in his films tried to free the “superfluous man” from his “redundancy” calling him to creativity, faith, sacrifice and a return to Russian culture – what the character of the “superfluous man” lacked. In his films, Tarkovski develops the character of a “superfluous man” from the place where the nineteenth-century author left him. In his films, unlike his literary predecessors, the “superfluous man” has the urge to get out of the zone of “redundancy”. He makes some efforts in that direction and Tarkovski

rewards him with some kind of “cure”. The salvation of the “superfluous man” in his films lies in the domain of a return to Russian tradition, culture, spirituality (Russian Orthodoxy, but also in the development of the hero’s self / consciousness, in his ability to experience the fall as a necessary step towards ascension, in his ability to sacrifice, to go into the uncertainty of physical and spiritual travel and, instead of empty eloquence “which is not Russian”, to turn to creativity. In that sense, Tarkovski calls for the personal responsibility of the individual, but also for the development of a sense of belonging to society, in his case.

Keywords: Andrej Tarkovski, “superfluous man”, faith, creativity, sacrifice.