

Снежана Ј. МИЛОЈЕВИЋ

milojevic.snezana@yahoo.com

СВЕТ С БОГОМ / СВЕТ БЕЗ БОГА – СОЛАРИС ТАРКОВСКОГ И СОДЕРБЕРГА

Независни истраживач
Прокупље, Србија

Апстракт: Прича о планети Соларис изворно припада жанру научне фантастике, у чијим оквирима је типичан картезијански приступ стварности и фасцинација научно-технолошким развојем. Упркос овој неупитној константи, у овом раду преиспитано је присуство хришћанских мотива у две најпознатије екранизације романа *Соларис* Станислава Лема, чији су аутори Андреј Тарковски и Стивен Содерберг. Уз јасну свест о томе да ова, сада већ класик-тема, нема религиозни карактер, истраживање поменутих текстова културе на овај начин има за циљ разоткривање имплицитних елемената логоцентричности, као и њихову потврду кроз наводе из Светог писма и записе светих отаца.

Кључне речи: *Соларис*, Станислав Лем, Андреј Тарковски, Стивен Содерберг, хришћанство

Соларис Станислава Лема

Родоначелник теме о нејасној плавој планети Соларис – Станислав Лем, служећи се речима стварног и измаштаног научног вокабулара, сходно жанру који је одабрао, прича нам о необјашњивим дешавањима на свемирској станици – невероватним за земаљска знања и критеријуме. Наиме, на агресивно дејствовање Х зрацима од стране истраживача, непозната планета снажно је одговорила, угрозивши их на начин који превазилази њихове менталне снаге – у случају протагонисте Криса Келвина, који долази у екстерни истраживачки центар како би заменио психолога који је извршио самоубиство (Гибаријана) – реч је о појави његове упокојене жене.

Долазак Криса Келвина у свемирску станицу открива импозантну дужину и интензитет истраживања плаве планете, што у оквирима ове фикције има и своје име – соларистика. Индикативно је и то да се међу бројним бескорисним извештајима налази и Бертонов извештај о сучавању с непознатим: то је импресиван сусрет са застрашујућом циновском бебом, чији сваки део лица одаје различите емоције и стања.

Иако је централна тема овог рада – хришћански интертекст у филмовима Тарковског и Содерберга, на самом почетку треба указати да сама тема логоцентричности није страна ни Станиславу

Лему. Крис Келвин Станислава Лема, разговарајући са кибернети-чарем Снаутом, пита овога да ли верује у Бога. Снаут му у маниру човека од науке одговара: „Ко још верује данас...“ (Лем 2003: 203). Квалификација изречена у претходној реченици – *човек од науке* – има двоструку конотацију: садржи две примарне заблуде друге половине XX века, засноване на принципу дихотомије: научник не може истовремено бити и верник, као и то да је вера у Бога временски порозна, условљена трендовима, а не универзална категорија.

Поменуће заблуде о целини која се састоји из супротстављених елемената, одређених као сукоб између традиционалног и модерног, принцип је промишљања Криса Келвина Станислава Лема. Остајући у истим релацијама говори и о нејасној планети Соларис, стављајући у однос две антиподне хипотезе. Првоуспостављеном се сматра да је Соларис – персонификовано свезнање. Иако овако одређени апсолут јасно води ка категорији божанског, Лемов Келвин то назива „космичким јогином“. Друга хипотеза представља контраст наведеном – претпоставља да је реч о океану-дебилу, што на изванредан начин аболтира чињеницу да сва истраживања репрезентативних научника нису дала никакво објашњење.

О свом поимању Логоса Лемов Келвин каже: „Не мислим на *традиционалној* Бога земаљских веровања. Нисам религиолог и можда ништа ново нисам измислио, али да не знаш случајно да ли је икад постојала вера у... несавршеног бога?“ (Лем 2003: 203). Свестан како би се реципијент као примера могао сетити било које паганске космогоније, наставља: „Ја мислим на Бога чија несавршеност проистиче не из простодушности његових људских твораца, него представља његову најсуштинскију, иманентну особину“ (Лем 2003: 203). И закључује: „То је једини бог у кога бих био склон да поверујем, чија мука није искупљење, ништа не спасава, не служи ничему, само постоји“ (Лем 2003: 205).

Додатно објашњава и да *његов бој* има психу малог детета, те је зато непредвидив у својим поступцима, што истовремено представља и јасну алузију на Бертоново искуство сусрета са циновском бебом. На основу наведеног очито је да је категорија бога (сада са малим б), у интерпретацији Станислава Лема, одвојена од етичких категорија, каузалности у времену и континуитета у деловању.

Соларис Андреја Тарковског

Прва екранизација о којој ће бити речи је филм редитеља Андреја Тарковског *Соларис* из 1972. године.¹ Тарковски је и доми-

1 „Сегодня уже мало кто помнит, что первым роман Лема экранизировал вовсе не Андрей Тарковский. В 1968 году в СССР вышел телефильм Бориса Ниренбурга *Соларис*, который, впрочем, остался незамеченным“ (Белов 2019). [„Данас се мало ко

нантан чинилац сценаристичког тима, чији је члан и Фридрих Горенштајн. Иако се о Богу као центру постојања и смисла човековог живота не говори децидирано, усмереност ка хришћанским вредностима је очигледна, због чега ова верзија приче о Соларису представља отворену полемику, на дубинском нивоу, с наведеним идејама Станислава Лема.

Говорећи о свемирској епопеји Криса Келвина Тарковски полази од Земље: дугим кадровима водене траве, импозантних стабала дрвећа... велича Божије дело, па била то и хладна јесења киша, јер све што је Бог створио – беше добро.² Осмишљавајући Келвинове последње тренутке пред полазак у свемир, као што је боравак у очевој кући на језеру, Тарковски истиче породични контекст и утицај. Отац је слика непољуљане људске вертикале: као завет оставља сину морални закон насупрот пролазној научничкој слави. Оваква очева одлука мотивисана је тренутним духовним стањем Криса Келвина, понетог гордошћу – осећајем надмоћности због свог великог знања и научничког кредибилитета.

Реинтерпретација (матрикс, клон) – у Келвиновом случају – жене Хари, која је извршила самоубиство, и незвани *iosii* који походе остале истраживаче свемирске станице, јасно су одређени као бића демонске етиологије. Зашто? Зато што су интегрисани као створења настала мисаоним деловањем елитних представника соларистике. У складу с тим, Снаут Тарковског закључује да је Гибаријан умро од стида, суочивши се са материјализацијом својих најинтимнијих мисли и идеја.³

сећа да Андреј Тарковски није први екранизовао Лемов роман. Године 1968. у СССР-у емитован је телевизијски филм Бориса Ниренбурга *Соларис*, који је, међутим, прошао незапажено“] – (Белов 2019). Чињеница да је пре ремек-дела Тарковског у Русији снимљен истоимени филм тек је фактографског карактера. Поменута верзија, чији је сценариста био и сам Станислав Лем, није узета у обзир превасходно због тога што се не сматра уметнички релевантном верзијом.

2 „Тада погледа Бог све што је створио, и гле, добро беше веома“ (1Мој 1: 31). Ову особеноост филма Тарковског Џонатан Џонс описује на следећи начин: “The big change he makes to Lem’s novel is to add a long prologue set on Earth. Tarkovsky starts with his protagonist, Kris Kelvin, standing daydreaming at dawn in a mist-saturated, marshy landscape. Actually, it begins before that: with a shot of grasses and plants underwater, before gradually revealing Kris communing with the Russian wetlands” [„Велика промена коју је направио у односу на Лемов роман је дуги пролог који се одвија на Земљи. Тарковски почиње са својим протагонистом Крисом Келвином, који стоји и сањари у зору у, маглом засићеном, мочварном пејзажу. У ствари, почиње пре тога: снимком водених биљака и траве, пре него што се постепено открива да Крис комуницира са руским мочварама“] – (Џонс 2005).

3 Како Славој Жижек запажа: „Разлика између Хари која се указује Келвину и ’чудо-вишне афродите’ која се указује Гибаријану, једном од Келвинових колега на свемирском броду (у роману, не и у филму: Тарковски ју је замијенио невином плавом дјевојчицом), јест та да Гибаријаново привиђење не долази из сјећања *сйварної живоїша* него из чисте фантазије: ’Лганим, гегавим кораком нечујно ми се примицала дивовска црнкиња. Спазио сам сјај њених белоочица и чуо њежно тапкање њезиних босих стопала. Није носила ништа осим жуте сукње исплетене од сламе; њезине огромне дојке слободно су се њихале, а црне су јој руке биле крупне попут бедара“ (Жижек 2008: 165). [„Из дубине овог огранка ишла је неужурбаним, гегуцкавим кораком огромна црнкиња. Угледах блесак њених беоњача и готово истовремено зачух меко босо мљаскање

О демонском деловању на људске мисли Родион Петроградски каже:

Један од главних начина деловања нечистих духова на људе јесте њихово деловање на мисаону сферу путем уношења у њу различитих греховних помисли. Налазећи се ван домашаја човекових телесних чула, демони, делујући на његов ум, уносе у њега различите мисли које личност, која не води духовни живот, прихвата као своје. А ако их прихвата и слаже се с њима, тиме постаје проводник туђе зле воље која постепено и у целини њиме овладава (Петроградски 2010).

Чињеница физичке нерањивости Хари – која људском бићу није иманентна – њена сурогат врста вечности нема позитивну већ негативну конотацију (веома је трагична сцена њеног оживљавања у филму Тарковског).⁴ Супстанцијална човекова одлика је његова смртност – о вечности се у хришћанским оквирима говори само кроз васкрсење (условљено другим доласком Христовим), дакле кроз тачан хронолошки низ: смрт–васкрсење–живот вечни. У хришћанском контексту васкрсење није човеку јасна, видљива и опипљива категорија цикличног карактера, као што јесте у оквирима сурогата инхерентног феномену соларис, већ у линеарном току времена има своју јасну сврху и циљ. Како Јустин Ђелијски, полазећи од основне премисе – да васкрсења нема без смрти,⁵ каже:

Оно [васкрсење] сабира што је смрт растурила: сабирност и саборност су непосредни плод његов. Из њега се лучи нека тајанствена кохезивна сила, која сабира ужасом смрти разјурене душе, која саборнизира саможивим самодржањем разједињене људе. *До Васкрсења – Христове блаје весији мојле су битији айстиракјине за људе* (Јустин Ђелијски 2012).

Издвојеност свемирске станице коинцидира са такозваном пустињом,⁶ простором удаљеним од света, где битисање представља

њених стопала. Није носила ништа осим сукњице која је жућкасто блескала и као да је била исплетена од сламе; имала је огромне обешене груди, а црне мишице достигале су величину бутине нормалног човека“ (Лем 2003: 35).]

4 „Сцена у којој се сабласна Хари буди након првог неуспјелог покушаја самоубојства на Соларису, најужаснија је у цијелом филму. Након што је прогутала текући кисик, Хари лежи на поду, дубоко смрзнута; одједном, опет се почиње мицати, овај пут у трајајима који спајају еротичну љепоту и зазорни ужас, трпећи неподношљиву бол“ (Жижек 2008: 163).

5 „Новозаветно учење о васкрсењу разликује се битно од свих осталих учења о васкрсењу. Разликује се тиме што се оснива и изводи из Васкрсле Личности Богочовека Христа. У Хришћанству васкрсење није теорема, није принцип, није нека надлична или безлична схема, већ пуна, Богочовечанска Личност: 'Ја сам васкрсење и живот: који верује Мене, ако и умре, живеће. И ниједан који живи и верује Мене неће умрети вавек“ (Јн 11: 25–26) – (Јустин Ђелијски 2012).

6 „Реч пустиња у богословској литератури има јасно симболичко значење, али појавна форма простора пустињаштва мењала се у конкретним испољавањима, те се у вези с тим може говорити о преплитању дијахронијске (историјске) и синхронијске (географске) реалности ове константе“ (Шпадијер 2014: 173). Зато молитвени простори ван света могу бити и манастири и монашке испоснице – које су често формиране на

највиши и најзахтевнији облик човековог искушења на путу ка Истини. У хришћанским оквирима, простор подвига може заиста бити пустиња – у случају Исусовог четрдесетодневног искушења које престаје Његовим одрицањем од свих земаљских благодети, и одлуке да „испуни оно што је писано“.⁷ Иако само именоване места испосништва полази од де факто пустиње, уточишта првих примера монашке отшелничке праксе у Египту и Сирији, у црквеној литератури пустињом се именује свако издвојено место које монах, одвојивши се од света, одабира за свој подвиг усмерен ка спасењу.⁸

Присећање на прво анахоретско *Жийије Светиої Анѣонија* Атанасија Александријског, чији је пандан у српским оквирима Теодосијево *Жийије Петра Коришкої*, указује да простори где нема људи обилују демонима, који искушавају постојаност монаховог подвига и издржљивост на путу ка Богу. Између поменутих текстова културе, иако их дели много векова, може се успоставити директна веза на основу искушења којем је изложен протагониста *Солариса*, и једног од оних којима демони искушавају Петра Коришког. Јасно је да у поменута два случаја није реч о истим поводима подвижништва, нити је истоветна методологија која води ка циљу, нити је циљ исти. Реч је о чињеници да оба примера јасно одсликавају како експоненти демонског као свој ресурс користе човекове слабости (део мисаоног процеса његовог), не би ли га поколебали на путу Добра.

Наиме, Петар Коришки дуго је био осујећен да се одазове монашком призиву због мајчине доминације, а када се она упокојила, уз њега је била сестра од које се у једном тренутку морао одвојити, након чега је она убрзо умрла.⁹ Као што жену Криса Келвина у неконтролисаним условима индукованим близином планете Соларис рекреира сама Келвинова свест и савест, тако бесови (средњовековни назив за демоне) настоје да у праведном Петру Коришком изазову грижу савести и сумњу у сопствену одлуку, опонашајући глас његове покојне сестре која га дозива и моли за помоћ.¹⁰

тешко доступним местима, у усецима, клисурама, на стенама или у планинским врлетицама, а уместо речи монах у хагиографској литератури често се користи реч пустињак или пустиножитељ (в. Петканова 1996: 143).

7 „Опет га узе ђаво и одведе на гору врло високу и показа му сва царства овога свијета и славу њихову. И рече му: Све ово даћу теби ако паднеш и поклониш ми се. Тада му Исус рече: Иди од мене, Сатано, јер је написано: Господу Богу своме клањај се и њему јединоме служи! Тада га ђаво остави, и гле, анђели приступише и служачу му“ (Мт 4: 8–11).

8 Станислав Лем описујући посвећеност научним достигнућима истраживача који, мотивисани жељом за напретком, напуштају земљу и одлазе у свемир, говори заправо о особеној форми аскетизма: „Крећемо у космос приправни на све, то јест на самоћу, на борбу, мучеништво и смрт“, и додаје, сада на личном плану: „Ревност у извршавању свих обавеза, свеједно да ли важних или небитних, у мојој је природи“ (Лем 2003: 19).

9 Видети Теодосије 1988: 269–271.

10 „А беси путем маштарија страховити клопот творећи, и по ноћи вичући често нападаху на њ [...] час као да му сестра долази јављаху му се у ноћи и говораху: ’Брате,

И у односу између централне личности (Криса Келвина / Петра Коришког) са извором великог искушења (женом / сестром) постоји готово фактографска сличност. Као што матрикс Хари има непобедив порив да стално буде уз Келвина, те је он свуда води са собом, сестра Коришког такође не жели да се одваја од брата; и када напушта свет у потрази за исконским пустињаштвом, она креће за њим (успео је да је остави преваривши је у сну). Код обојице – иако не могу себи директно приписати кривицу – постоји грижа савести и латентна мисао да су индиректно криви за њихову смрт.

Описи демонских искушења врло су пластични и стварни и у житијима светих, као што су и *јосџи* у свемирској постаји стварни и опипљиви – у чему је њихова демонска снага. Основна разлика је у томе што становници свемирске станице у близини Солариса, упркос честом и фактима доказивом подсећању да то што виде, додирују и временом заволе нису људска бића, постају склони да се привиђењу приклоне као стварности. Петар Коришки, дубоко укорењен у вери, јасно зна да су то привиђења демонске етиологије, и остаје истрајан у овој тешкој и дугој борби духовне природе.¹¹

У вези с категоријом подвига важан је и појам будности, што, осим симболичког – обазривости да се не упадне у униције, празнословље, страх или прелест – има и дословно значење: бити и физички будан, молитвама заштићен, јер демони, како наводе свети оци, када им други начини нису доступни, нападају током сна. Како Свети Игњатије Брјанчанинов о томе каже:

Христове заповести нису дате само спољашњем човеку – оне су, и то највише, дате унутрашњем човеку: оне ће обухватити све човекове помисли и осећања, све његове најтананије побуде. Те заповести не можемо испуњавати без непрестане будности и дубоке усредсређености. Будност и пажња нису могући у расејаном животу. Ђаво и грех, то оруђе ђавола, једва приметно увлаче се у ум и срце. Човек мора да буде непрестано на стражи због својих невидљивих непријатеља. Како ће бити на тој стражи када је предат расејаности? (Брјанчанинов 2010).¹²

У *Соларису* Тарковског имплицитно је истакнут још један хришћански корелатив: страдање као богоугодна страна човековог живота. Крис Келвин се пита зашто сви они толико страдају, свестан да таква врста преиспитивања произлази из личног осећаја безнађа

брате', по имену га зовући, 'изађи господине брата и прими ме у пештеру, да ме звери не поједу. Тебе јединог уместо родитеља имађах, и с тобом све напустивши пођох, а ти ме саму оставио јеси!'" (Теодосије 1988: 273).

11 „А преподобни схвативши да је то лукавство бесова, појаше псалме Давидове, и ни речи им не одговараше. А они, ни у чему не успевши, одлажаху“ (Теодосије 1988: 273).

12 У филму Тарковског овај хришћански акценат присутан је и у симболичком смислу – док је Келвин *будан* и сувисло размишља, изнад његове главе видљива је реплика чувене иконе *Светија Тројица* чији је аутор Андреј Рубљов.

– јер, како Келвин Тарковског примећује, ако је човек срећан, њега не занима питање живота, смрти, љубави, среће. Страдање, иако непожељно, у хришћанском учењу нема негативну конотацију, како каже Исак Сиријски: „Сваки човек о коме се Господ посебно брине, препознаје се по страдањима која му непрестано шаље“ (преузето из: Никчевић 2001: 134).

У случају становника свемирске станице Соларис, страдање је начин да се одвоје од *развращеној* пута и врате Богу – кроз спознавање сопствене ништавности. Хришћански је утемељено и разумевање односа – стварног Криса Келвина и суплемента Хари – јер Келвин, иако временом развија емоције према матриксу, има јасну свест да је реч о утвари, не стварној Хари; такође, потпуно му је јасно да кад год искаже (осети) дубока осећања према њој, опустошује своју душу (предаје се власти демона).

О уметности у филму Тарковског

Дубоко хуманистички принцип исказан у филму Тарковског читава се и у чувеној реченици – крешенду разматрања о такозваној соларистици – која гласи: Човеку је потребан човек. Ову реченицу налазимо и у роману Станислава Лема, у коме има негативну конотацију. Истраживање засновано на принципу сродности је, по Лему, људска слабост која негативно утиче на научни рад: неуспех соларистике он приписује несвесном рефлексу човековом: уместо да тражи различитост, да успоставља комуникациони код са другим цивилизацијама, он тражи *своје ојледало*.¹³

У верзији Тарковског ове речи имају сасвим другачије значење: човеку је потребан човек а не матрикс, не суплемент, не лаж – у чему се читава човекова потреба за Истином са великим И – логоцентрично виђење живота и света. Поједностављено, ствари треба да буду онакве каквим их је Створитељ људима у завет оставио, у складу с чим је и епифанија Криса Келвина о Гибаријановој смрти. Наиме, Келвин сматра да одлука његовог претходника није проишла из стида, већ из осећаја безнађа узрокованог чињеницом да се присуство матрикса-утвара на истраживачкој станици одликује репетитивношћу: Гибаријан није умро од страха, већ од бесмисла.

Склоност Тарковског ка доминацији естетског (уметничког) и метафизичког науштрб, условно речено, чињеничног и строго *научној*, најбоље приказује његово објашњење неуспеха такозване соларистике. Кибернетичар Снаут (који би по природи професије могао бити конструисан као неисцрпан резервоар цифара, процената и хипотеза) јасно види свет предодређен хришћанском космогонијом,

13 „Не тражимо никога другог осим људи. Нису нам потребни други светови. Потребна су нам огледала“ (Лем 2003: 77).

свет у којем човек може много, али не и све: њему је посве јасна ограниченост човекових сазнања – човеку је доступан изврстан ниво знања – док се свезнање може приписати једино Богу.

Како Дионисије Ареопагит наводи, описујући небеску хијерархију, у којој је човек последњи у низу, само је онима који су истрајни у подвигу усмереном ка спасењу дато да упознају и духовне слојеве стварности. Зато Келвин у филму Тарковског истиче да, када би човеку такво знање било доступно, то би било као када бисмо знали тачан датум своје смрти. Житија светих указују да је онима који су достигли висок степен духовног развоја тренутак смрти познат, а ово опште место у теорији књижевности која се бави средњовековним текстом има и своје име – најављена смрт.

Шта је човеку дато – то су од Бога човеку дати таленти,¹⁴ у филму Тарковског превасходно исказани кроз уметничка достигнућа. Уметност као резултат Божијег даривања човеку има предност над егзактном науком, у којој се духовно потиरे. Кључна сцена која потцртава овај филмски акценат је прослава Снаутовог рођендана у библиотеци свемирске станице.

Уобичајено припит, услед јасног осећаја узалудности свог целоживотног рада (подвига), далеко од света и људи, Снаут с презрењем одбацује књиге соларистике. Тврдећи да је то смеће, извлачи раскошно опремљену књигу *Дон Кихот*, лако проналазећи жељену страницу обележену биљком из хербаријума. Љуби руку *јошће* Хари, гледајући је на начин којим истовремено исказује дивљење над њеном пластичношћу и опасност од њене погубне снаге за човека. Келвин, на захтев слављеника, чита речи Санча Пансе из 68. главе *Дон Кихота*, које гласе:

Док спавам, немам ни страха ни наде, ни муке ни блаженства; и благословен био ко измисли сан, огртач што покрива све људске мисли, храна што смирује глад, вода што толи жеђ, ватра што греје хладноћу, хладноћа што хлади врелину, укратко, новац којим се свака ствар купује, тас и тег који изједначава пастира са краљем и будалу с паметним. У сну је само једна ствар рђава, како сам чуо, а то је што личи на смрт, пошто је између спавача и мртваца врло мала разлика (Сервантес 2005: 502–503).

Снаут понавља речи Дон Кихотове, који саслушавши свога штитоношу закључује да никада није тако мудро говорио – док овај дијалог податан семиолошкој анализи не прекине Сарторијус предлажући здравицу у име слављеника и науке. Његову хладну научничку главу Снаут упоређује са такође култним ликом светске литературе: током разговора у ходнику свемирске станице каже он Келвину да га мора напустити и вратити се њиховом Фаусту – Сарторијусу – чији су повод, смисао и циљ живота – наука.

14 Видети „Причу о талантима“ (Мт 25: 14–30).

Снаут инсистира да је нонсенс и идеја о упознавању космоса, као и комуникација са другим цивилизацијама, проблематизује чињеницу колико је човек у томе искрен, и завршава горе наведеном реченицом да је човеку потребан човек. Предлаже да пију за Гибаријана – човека који је показао људске особине: уплашио се. Овај закључак Крис Келвин, као што је већ речено, унапређује следећим закључком: Гибаријан није умро од страха већ од бесмисла. Непоколебљиви научник Сарторијус све наведено назива „достојевштином“, недостојном њиховог научничког звања, али док то изговара, удара наочарима о сто и једно стакло испада из оквира. Ова секвенца речима Сарторијусовим даје јасну симболику: то су реплике *слейої* човека који негира стварност *иустииње* у којој се налазе.

За разумевање целокупног семантичког слоја феномена солариса у интерпретацији Тарковског, кључна је поменута сцена у библиотеци (прослава Снаутовог рођендана). Библиотека је једина просторија на свемирској станици која изгледа потпуно *земаљски*: у питању је раскошан простор овалног облика који, поред бројних књига, садржи и уметничке експонате. Током дијалога између истраживача свемирске станице, у другом плану видљиве су бронзане фигурине Дон Кихота и Санча Пансе, витраж са хришћанским мотивима, реплике Афродите и бисте Сократове.

Посебна пажња дата је слици *Ловци у снеју* Питера Бројгела Старијег, сцени у којој је клон Хари посматра, када фокус камере наизменично прелази са њеног лица на детаље слике.

The painting was interestingly referenced in Tarkovsky's *Solaris*, functioning as an interface upon which memories are played out in a completely unfamiliar environment of the spaceship (Swapnil Dhruv Bose 2023).¹⁵

Ликовне сензације прате и звуковни елементи – лавез паса или грактање гавранова – а Хари клон, захваљујући уметности као највећем добру човечанства (како нам казује филм Тарковског), почиње да се сећа детињства стварне Хари. У једном тако земаљском тренутку (у библиотеци станице Соларис) њих двоје (Крис и Хари) почињу да лебде (што реално бива са људским бићима у бестежинском простору), осећају дубоку блискост, док се паралелно с тим дешавају нејасни бурни процеси у океану Соларис.¹⁶

15 [„Референцијалност ове слике у *Соларису* Тарковског је веома занимљива – функционише као интерфејс на коме се рекреира сећање у потпуно непознатом амбијенту свемирског брода“] – (Swapnil Dhruv Bose 2023).

16 “It turns out that ‘solaristics’ – the fictional branch of knowledge the characters in the film are dedicated to – is a deluded science. It is we who are the objects of enquiry and fascination to an alien mind“ (Jouns 2005). [„Испоставило се да је ‘соларистика’ измишљена грана знања којој су ликови у филму посвећени – обмана наука. Ми смо ти који смо предмет истраживања и фасцинације ванземаљског ума“] – (Џонс 2005).

Још једно сликарско платно филмска критика препознаје као битно, овога пута у интермедијалном смислу:

Зато, када се враћа на Земљу, он коначно одбија да настави да бежи од прошлости, те се мири са оцем у сцени која је рефлексивна Рембрантове слике *Повраћај блудног сина* (Тиосављевић 2021).

У оквирима наведеног приступа овој теми последња сцена у филму још једном истиче хришћански подтекст филмског наратива Тарковског – поменута сцена гордог научника Криса Келвина трансформише у покајника. Сродна библијској „Причи о блудном сину“ (Лк 15: 11–32), приказује, на другој страни, очеву бескрајну радост јер његов син „мртав беше и оживе; изгубљен беше, и нађе се“ (Лк 15: 32).

Крај филма – визуелно сродан почетку – даје потпуно нов квалитет истим акцентима стварносног. По повратку збуњеног и неуспешног научника испрва све остаје у оквирима окренуте перспективе света без Бога: сцена, и у детаљима идентична оној с почетка филма, измењена је у тренутку када почиње киша – киша на крају филма пада по његовом оцу који се налази у кући и, као и обично, истражује по својој богатој библиотеци. Упркос свему, отац му се радује, радује се повратку свог гордог сина; излази из куће, а Келвин клечи испред њега, обгрливши му колена. Овом сценом искреног и дубоког покајања ствари у свету добијају природан облик.

Звуковни елементи последње сцене, и широко кадрирање, када очева кућа на језеру изгледа као острво у океану Соларис, нуде нови херменеутички изазов који превазилази оквире овог истраживања. Чињеница је да скоро свака сцена у филму Тарковског изазива дубоку рефлексивност и комуницира с искуством реципијента који уочава и његове интертекстуалне акценте. О значају познатих текстова културе инкорпорираних у филмски наратив *Солариса* Џонатан Џонс каже:

Tarkovsky obviously felt the same way about paintings as did Dostoevsky, who constantly alludes to them in his novels – Raphael’s Sistine Madonna is a talking point in *Crime and Punishment*, Holbein’s Dead Christ in *The Idiot*. It is almost too easy, but true, to call Tarkovsky the Dostoevsky of film-makers (Jones 2005).¹⁷

Соларис Стивена Содерберга

За разлику од Андреја Тарковског, Стивен Содерберг (2002) нуди читање *Солариса* којим жели да прикаже другачији могући свет. Свет у Содерберговом филму није условљен ни Божијом вољом, нити деловањем загонетне планете Соларис. Содербергов

¹⁷ „Тарковски је очигледно доживљавао сликарство на исти начин као и Достојевски, који у својим романима стално алудира на њих – Рафаелова Сикстинска Мадона је тема за разговор у *Злочину и казни*, Холбајнов Мртви Христ у *Идиоту*. Готово је превише лако, али истинито, Тарковског назвати Достојевским филмских стваралаца“ (Џонс 2005).

Крис Келвин је оличење агенде новог доба – као да читав свет, цео космос, постоји само зато да би биле испуњене интимне жеље једног јединог човека.

Содерберг реплицира Тарковском кроз књижевност, а његов одговор Мигелу Сервантесу је чувени песник Дилан Томас, рано преминули надреалиста, прецизније, његова песма „Смрт неће имати власт“:

И смрт власт имати неће,
мртве ће потпуно у једно стопити
са човеком у ветру и западном месечином;
Кад избледе им чисте кости, кад их не буде више,
звезде ће имати под лактом и стопалом;
Полуде ли икако, у здрављу ће бити,
у море потопљени из мора ће опет нићи,
Док љубавници изгубљени биће, љубав ипак неће,
а смрт власт имати неће.¹⁸

Крис Келвин Стивена Содерберга на почетку филма смештен је у метрополу која није сива и дистопијска као код Тарковског (дуга сцена када се Бертон враћа аутом из села у град). Содербергов Келвин идентификује се превасходно кроз професију – он је психолог који ради индивидуалне и групне терапије, дружи се с психолозима, заљубљује у психотичну девојку, чија је и мајка такође била психотична, желећи дете с њом (које би вероватно боловало од исте менталне болести).

Психотична стања у овом филму, и када је реч о земаљском и соларистичком контексту, представљају нову нормалност, те тако, сада Гордон (Содербергов Сарторијус), која је послата на станицу како би истражила економски потенцијал нове планете, сасвим смирена, сконцентрисана и луцидна, новопридошлом Келвину, на питање како је, одговара: депресија, хипоманија, примарна инсомнија, постоје знаке агорафобије, опсесивно-компулзивне неурозе, шок, малаксалост, халуцинације. Од угледног психолога Криса Келвина добија одговор да је све то у таквом окружењу нормално.

Болест је свеприсутна јер је стварност изокренута; другим речима, болест је нормална и о здрављу се не говори. Простор снова је израженије приказан – Хари, сада Реа,¹⁹ материјализује се пара-

18 Превод преузет са: <https://lyricstranslate.com/sr/and-death-shall-have-no-dominion-i-smrt-vlast-ne%C4%87e-imati.html>. На крају филма постаје јасно у којем кључу је Содерберг ове стихове *йрийийомио*, те се зато могу одредити и као мото филма.

19 Ову замену имена у говору референтног издања романа *Соларис* Новица Петровић објашњава на следећи начин: „У оригиналу Хари (Harry), Петар Вујичић је у своме преводу *Солариса* њено име транскрибовао као Хари. Стив Кос и Џоана Кил-мартин, преводиоци на енглески, прекрстили су је у Реју (Rhea) да би избегли могућу конфузију због сличности са енглеским мушким именом Хари (Harry)“ (Петровић 2003: 218).

лелно са Крисовим сном, који евоцира њихову интимност. У вези са централном темом, има и децидираних навода о Богу – Содербергов Келвин јасно негира постојање Бога и сматра да је то тек човекова идеја о Богу: „Глупе животиње са малим мозгом.“

Временом, Келвин и сам постаје зависник од психостимуланса услед присуства *ујтвара*. Поменута Гордон, која код себе препознаје све наведене психичке слабости, остаје присебна и говори му да Реа, коју сусреће на свемирској станици (Реа, по грчкој митологији, жена владара универзума) није људско биће, да је она факсимил, копија – огледало које рефлектује његову свест, те да он сам својим мисаоним процесима обезбеђује формулу за њено клонирање.

Содерберг је настојао да разлика између матрикса и човека буде тешко видљива, чак се поиграва идејом рецепијента да их може разликовати.²⁰ И сам чувени психолог, Крис Келвин није у стању да то разлучи, и то не само из емотивних разлога (када је реч о клону произашлом из његове свести-савести), јер „сан клона је да постане људско биће“. Ствари на Содерберговој свемирској станици Соларис дешавају се у складу са далекоисточном филозофијом која у овом филму има другачији контекст: „Сада не знам јесам ли човек који је сањао да је лептир, или лептир који сања да је човек?“ (Чуанг Це, учитељ таоизма).

Прецизније, до краја филма Содербергов Крис Келвин није свестан да је Содербергов Снаут такође *јоси*, и да све време контактира са његовом очито убедљивом копијом, што копија сама признаје. Наиме, крај овог филма претпоставља уништење свемирске станице у којој присебна Гордон прво уништава *јоси*, а онда се и сама враћа на земљу. Тада Келвин сазнаје да је Снаут мртав и да све време комуницира са његовим матриксом, а од самог клона добија прецизно објашњење како нема довољно времена да се позабави и његовом дезинтеграцијом. Једино уколико одмах крене, он ће се спасти, али Крис Келвин Стивена Содерберга не жели да буде спасен ни на један од претпостављених начина иманентних човеку.

И ова верзија *Солариса* има идентичан почетак и крај, што опет представља извесну врсту дијалога са Тарковским. На почетку филма Келвин се посече ножем и превија рану. На крају филма крви нема, а ткиво се само регенерише. Следи евокација последњих тренутака на станици Соларис. Дозива име своје жене (у том тренутку

20 За разлику од њега, Тарковски је предано радио на тој разлици између оригинала и копије: „Он старательно работал с исполнительницей роли Хари, Натальей Бондарчук. Её игра должна была передать страдания копии, порождённой ‘Солярисом’ и осознавшей свою ‘поддельную’ суть. Эмоции, интонации, жесты – всё это Тарковский объяснял“ [„Марљиво је радио са глумицом која је добила улогу Хари, Наталијом Бондарчук. Њена глума је требало да дочара патњу копије коју генерише Соларис и схвати њену ‘лажну’ суштину. Емоције, интонације, гестови – све то јој је објаснио Тарковски“] – (Колганов 2021).

престаје да буде битно да ли је она клон или истинско људско биће), пита је да ли је жив, и добија одговор: „Сада смо заједно, све што смо учинили опрашта нам се.“ Содерберг одбацује кључну сцена Тарковског – сцену покајања – чиме се истовремено апстрахује потенцијални хришћански интертекст у овом филму.

Содерберг се одриче логоцентричности Тарковског стављајући човека, његове интимне жеље, у центар свемира, где постоји суплемент Бога – океан Соларис, који другима испуњава најскривеније и најинтимније помисли. Пожељан човек новог доба је човек који ће напустити своју базичну стварност јурећи за оним вишком – за немогућим, спреман и на саму релативизацију сопства, што је овде маскирано квазиромантичном идејом партнерске љубави. Содерберг, водећи дијалог са Тарковским, заправо прича нову причу – у идеолошком смислу ближу почетним премисама Станислава Лема: у сваком случају, нуди нам њу ејд свет – свет без Бога.²¹

Овај метафизички слој у Содерберговом римејку је континуитет света без Бога: кључни елемент је, условно речено, љубав (овде на релацији ментално оболела жена – психијатар). Уочљив је и моменат политичке коректности – уместо двојице научника који ће Криса дочекати у свемирској јединици близу Солариса, један од њих је жена и тамнопута је (Гордон). Човек није мали пред величином космоса у суштинском смислу јер, упркос томе што ће му много тога у Универзуму остати нејасно, све је, наводно, ствар његове одлуке.

Зато, када се после несреће на Соларису Крис нађе у стану са својом партнерком (која се, како је већ речено, у овој верзији зове Реа), упитан над тим да ли је он жив или мртав (што је у претходним верзијама питање везано за утваре), добија следећи одговор: „Више не морамо мислити на тај начин. Сада смо заједно. Све што смо учинили, опрашта нам се. Све.“ Истина није битна; да ли је неко матрикс или људско биће такође је небитно – битно је једино испуњавање човекових жеља, чак и када је реч о њиховој суплементацији.²²

21 „Припадници њу ејца сами стварају своју реалност. Они верују да могу да створе реалност оним што верују и тиме што мењају оно што верују, они могу да промене реалност. Покрет њу ејд је лажна религија [секта] која утиче на осећања појединаца, водећи их да мисле да су они Бог и да могу да унапреде своје животе кроз сопствену личност.“ – Преузето са: <https://www.gotquestions.org/Srpski/c/Serbian-new-age-movement.html>

22 У филмској критици могуће је срести и оваква размишљања: „Филм Тарковског није толико ‘дубљи’ (код Содерберга заиста није реч о ‘плићини’) колико је поливалентнији, ширег распона онога што сматра својом темом. Та поливалентност чини разлику између сјајног Содерберговог филма и ремек-дела Тарковског: оно што је за нијансу боље у Содерберговом филму јесте комплетна и експлицитнија елаборација да је реч о бићима која су саздана од наших сећања а не репликама стварних ‘бивших живота’“ (Ђукановић 2003).

Закључак

Рад је заснован на идеји да и текст који припада жанру научне фантастике може садржати елементе хришћанског учења, а произлази из херменеутичког приступа самом наративном ткиву испитиваних текстова културе, пренебрегавајући позитивистички приступ. Зато би се у вези са верзијом *Солариса* чији је аутор Тарковски, као релевантан могао истакнути следећи став Срђана Вучинића:

Вера и стваралаштво два су темељна принципа поетике Тарковског; то су практично две манифестације исте суштине. Вера је неопходна за стваралачки чин (*Уметник који нема вере је као сликар који је рођен слеп*); у оба случаја коначни циљ је исти: приближавање људске јединке Апсолуту, животу у Истини. Ову апологију стваралаштва Тарковски заокружује идејом према којој *уметносиј симболизује смисао нашеј њостојања* (Вучинић 2012).

Ипак, у закључним разматрањима биће поменути и наводи значајних истраживача филмског опуса Тарковског и Содерберга, који су се у својим текстовима на изванредан начин дотакли теме овог рада, а међу њима има и оних који се не одричу позитивизма као потенцијалног извора релевантних информација.

Славој Жижек је одлучио да идеолошки контекст Стаљиновог Совјетског Савеза интерполира у уметнички кредо Тарковског, па каже:

Стога смо у искушењу утврдити да Тарковски стоји иза покушаја, можда јединственог у повијести филма, да се развије стајалиште материјалистичке теологије као дубоко духовно стајалиште које своју снагу црпи управо из самог одбацивања интелекта и урањања у материјалну стварност (Жижек 2008: 181).

Олга Суркова, лични познаник Тарковског у изгнанству, и проучавалац његовог опуса, у интервјуу помпезног наслова „Тарковский не был христианином“,²³ на питање да ли су икада разговарали о вери, каже:

Нет, никогда. [...] Тарковский не носил креста. Когда об *Андрее Рублёве* в западной газете написали что-то связанное с религией, он сказал: „Только этого не хватало, чтобы меня в пропаганде религии обвинили.“ И говорил он так не потому, что чего-то опасался. [...] Правда, он с женой Ларисой пришёл в храм в Канне перед показом *Ностальгии*, и тогдашний настоятель отец Игорь их благословил. Но это мог быть и буддистский храм, поверьте мне²⁴ (Суркова 2012).

23 „Тарковски није био хришћанин“.

24 „Не, никад. [...] Тарковски није носио крст. Када се у западним новинама о *Андреју Рубљову* писало нешто у вези са религијом, он је рекао: ‘Само ово није било довољно да ме оптуже да промовишем религију.’ И није то рекао јер се нечега плашио. [...] Истина, он и његова супруга Лариса дошли су у цркву у Кану пре пројекције *Носталгије*, а тадашњи ректор отац Игор их је благословио. Али то је могао бити и будистички храм, верујте ми“ (Суркова 2012).

За разлику од Суркове, која је пре оваквог закључка морала ставити акценат на део исказа који индиректно апострофира страх од одмазде КГБ-а да се, боравећи у Западној Европи, не може тек тако, успут, отићи у православну цркву, или бар на чињеницу како није неважно од кога се узима благослов, Леонид Колганов, говорећи о снимању филма *Соларис*, луцидно закључује:

Картины его столь же сложны, как и он сам. Будучи верующим, Тарковский наполнял фильмы уникальным религиозно-философским подтекстом (Колганов 2021).²⁵

У вези са Содерберговом креацијом у оквирима феномена соларис, може се наћи и оваква ода љубави:

On the other hand, love may empower us to accept our place in a vast unknowable and amoral universe to form an island of hope in a purposeless sea of indifference. Whether love mends our souls to the fabric of our destiny; enslaves us on an impossible journey of desperate yearning; or seizes us in a strangling embrace of unspeakable terror at what lurks within – surely, then, love is God, in all its possible manifestations. This is unquestionably the message that unifies book and movie (Munteanu 2024).²⁶

У вези са кровном темом овог рада – светом са Богом и светом без Бога, или, прецизније речено, светом са Богом и светом са суплементацијом бога – најбоље закључно објашњење овој теми даје сам Андреј Тарковски који, узимајући стаљинизам као слику трагичне хуманоцентричности,²⁷ о односу Истока и Запада (чији су пандани у овом раду филмови Тарковског и Содерберга) каже:

Упоредимо источну и западну музику. Запад стално узвикује: „Ово сам ја! Погледај ме! Чуј ме како патим, волим! Колико сам несрећан! Колико

25 „Његове слике су сложене као и он сам. Пошто је био верник, Тарковски је своје филмове испунио јединственим религиозним и филозофским призвуком“ (Колганов 2021).

26 „С друге стране, љубав нас може оснажити да прихватимо своје место у огромном несазнатљивом и аморалном универзуму, како бисмо створили острво наде у бесмисленом мору равнодушности. Да ли љубав поправља наше душе ради ткања наше судбине; поробљава нас на немогућем путовању очајничке чежње; или нас дави својим загрљајем неизрецивог ужаса пред оним што вреба унутра – онда је љубав свакако Бог, у свим својим могућим манифестацијама. Ово је несумњиво порука која обједињује књигу и филм“ (Munteanu 2024).

27 „Чини ми се да је наше доба врхунац читавог историјског циклуса, у коме је највећа моћ концентрисана у врхунској контроли 'великих инквизитора', вођа, 'истакнутих појединаца', који су покретани идејом преображаја друштвеног уређења у много 'праведније' и 'рационалније'. Они су настојали да освоје свест маса, да им улију идеолошке и друштвене идеје, да их натерају да промене устројство живота у корист среће за већину. Достојевски је упозорио људе на 'велике инквизиторе' који су узели слободу да на себе преузму одговорност за срећу других људи. Ми смо и сами видели како истицање класних и групних интереса, удружено са позивањем на добробит човечанства и *оийшће добро*, исходи у безочном нарушавању права појединца који је кобно отуђен од друштва; видели смо и како, полазећи од *објективних* и *научних* основа и *историјске нужности*, овај процес бива извитоперен у основној, субјективној стварности људских живота“ (Тарковски 2014: 299–300).

сам срећан! Ја! Моје! Мене!“ У источној традицији никад ни речи о њима самима. Човек је у потпуности обумљен Богом, природом, временом (Тарковски 2014: 314).

Литература

- Белов, Игорь. Такой разный „Солярис“. Как поссорились Станислав Лем и Андрей Тарковский. <<https://culture.pl/ru/article/takoy-raznyy-solyaris-kak-possorilis-stanislav-lem-i-andrey-tarkovskiy>> 11. 4. 2023.
- Вучинић, Срђан. Тарковски и смисао уметности. <https://santamarija-dellasalute.blogspot.com/2017/12/blog-post_24.html> 30. 12. 2024.
- Дионисије Ареопagit. *Небеска јерархија*. Ниш: Међународни центар за православне студије, 2015.
- Јустин Поповић. Новозаветно учење о васкрсењу. <<https://svetosavlje.org/novozavetno-ucenje-o-vaskrsenju/>> 18. 2. 2025.
- Колганов, Леонид. Космическая исповедь Тарковского. Как снимали „Солярис“. <<https://vatnikstan.ru/culture/solyaris/>> 13. 10. 2024.
- Лем, Станислав. *Солярис*. Прев. Предраг Обућина. Београд: Којот, 2003.
- Никчевић, Радомир (ур.). *Сйрадање Христиво и сйрадање цркве* (Св. Теофан Затворник, Преп. Амвросије Оптински, Преп. Силуан Светогорац, Св. Владимир Кијевски). Цетиње: Светигора / Митрополија црногорско-приморска, 2001.
- Петровић, Новица. „На обали космичког океана окрутних чуда: *Солярис* Станислава Лема“. Поговор у: Станислав Лем. *Солярис*. Београд: Којот, 2003, 213–220.
- Петканова, Донка. *Средњовековна лијтературна символика*. Софија: Время, 1996.
- Петроградски, Родион. Људи и демони (како пали духови кушају савременог човека). <<https://svetosavlje.org/ljudi-i-demoni/>> 27. 12. 2024.
- Свето писмо. *Нови завети*. Ваљево: Глас цркве, 2008.
- Свети Игњатије Брјанчанинов. О расејаном и усредсређеном животу. Аскетски огледи. <<https://svetosavlje.org/asketski-ogledi/62/>> 20. 10. 2024.
- Сервантес Сааведра, Мигел де. *Дон Кихот од Манче*. Прев. Александра Манчић. Београд: Рад, 2005.
- Суркова, Ольга. „Тарковский не был христианином“. *Культура*, бр. 30, 12. 2012. <<https://portal-kultura.ru/articles/person/1205-olga-surkova-tarkovskiy-ne-byl-khristianinom/>> 30. 1. 2025.
- Тарковски, Андреј. *Вајање у времену*. Београд: Обрадовић, 2014.
- Теодосије. *Жијија*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- Шпадијер, Ирена. *Свети Петар Коришки у сйарој срйској књижевносйи*. Београд: Чигоја, 2014.
- Ђукановић, Zoran. Solaris i solaristika (Film – Sodeberg po Lemu via Tarkovski). *Vreme*, 23. 4. 2003. <<https://vreme.com/kultura/solaris-i-solaristika/>> 12. 10. 2024.

- Jones, Jonatan. Out of This World. *Guardian*. <<https://www.theguardian.com/books/2005/feb/12/featuresreviews.guardianreview11>> 12. 2. 2005.
- Munteanu, Nina. Book and Movie Review: Solaris by Stanislaw Lem and Steven Soderbergh. <<https://ninamunteanu.me/2021/08/22/solaris-by-stanislaw-lem-and-steven-soderbergh-book-and-film-review/>> 22. 8. 2024.
- Tiosavljević, Boris. Solaris. <<https://dsureviews.wordpress.com/category/boris-tiosavljevic/>> 8. 3. 2025.
- Swapnil, Dhruv Bose. The 16th-century painting that inspired Andrei Tarkovsky. <<https://faroutmagazine.co.uk/16th-century-painting-inspired-andrei-tarkovsky/>> 3. 12. 2024.
- Vučinić, Srđan. Andrej Tarkovski: Skica za jednu filozofiju umetnosti. <<https://pulse.rs/andrej-tarkovski-skica-za-jednu-filozofiju-umetnosti/>> 24. 1. 2025.
- Žižek, Slavoj. *Pervetitov vodič kroz film*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2008.

Филмови анализирани у раду

- Содерберг, Стивен. *Солярис*. Лос Анђелес: 20th century fox, 2022.
- Тарковски, Андреј. *Солярис*. Москва: Мосфилм, 1972.

Снежана Ђ. Милоевич

Мир с Богом / Мир без Бога – Солярис Тарковског и Содерберга

Резюме

Хотя Солярис как тема изначально принадлежит к жанру научной фантастики, характеризующемуся картезианским подходом к реальности и выражающему восхищение научным и технологическим развитием человеческой цивилизации, в этой работе пересмотрено наличие христианских мотивов в двух самых известных экранизациях романа *Солярис* Станислава Лема, авторами которых являются Андрей Тарковский и Стивен Содерберг. С осознанием того факта, что у впервые созданной формы этой, теперь уже классической темы, нет религиозного характера, целью этого исследования является, прежде всего, разоблачение имплицитных элементов понимания логоцентричности, а также и подтверждение их самых ссылками из Священного Писания и цитатами святых отцов. Каждая из приведённых версий „феномена“ Солярис предаёт свою предыдущую вербализацию и, независимо от медиа, которыми передаётся, представляет собой фон нового возможного мира.

Ключевые слова: Солярис, Станислав Лем, Андрей Тарковский, Стивен Содерберг, христианство

Примљено: 23. 6. 2025.

Прихваћено: 15. 1. 2026.